

Questions de théâtre

I

L'EXTRÊME CONTEMPORAIN ET L'EXTRÊME ANCIEN, par Georges Banu

Quelqu'un qui n'est pas artiste parle plus légitimement de ce qui a été déjà créé — sa parole est moins prospective que consécutive. L'artiste peut plus aisément passer d'une norme personnelle à une norme collective, de génération, d'école, afin de penser l'avenir à partir du présent. Le critique, lui, tend à dégager un sens en s'inspirant de ce qui a été produit, mais à force d'approcher et d'ordonner la production d'un siècle, il peut dégager des lois ou, plus modestement, des principes. Ici, très vite, je ne voudrais pas parler de la nature du langage théâtral, mais de son rapport à la durée afin de mettre en évidence une constante qui, ensuite, pourrait être rattachée à une définition du théâtre au ^{XX}^e siècle.

Maintenant que nous sommes à la fin du siècle, parlons de lui et non pas de l'histoire toute entière. On peut alors dire que ce qu'il y a eu d'important au théâtre vient soit de *l'extrême ancien* — de la fascination pour la mémoire de l'être ou du théâtre, pour les origines secrètes du moi ou les formes archaïques de spectacle — soit de *l'extrême contemporain*. Extrême contemporain pouvant être défini comme ce qui dépasse l'actualité et l'immédiat. Je dirais que l'extrême ancien est plutôt le fait des metteurs en scène tandis que l'extrême contemporain est plutôt celui des auteurs.

Entre ces deux extrêmes s'étend, me semble-t-il, le champ du contemporain, à savoir le champ de ce qui est déjà actualisé comme tel. De ce qui a été reconnu. Le contemporain tient donc de l'affirmation immédiate du présent dans ses manifestations les plus directes, les plus reconnues. Et dans ce sens-là, aujourd'hui, le cinéma et peut-être encore plus l'audio-visuel sont plus à même d'enregistrer, de saisir le contemporain.

A travers le siècle, on peut dire que, progressivement, le théâtre a perdu son centralisme symbolique, qu'il a été poussé sur les marges, vers *les extrêmes*. Cela conduit et explique une nette concentration du champ autour de ces deux foyers : *l'extrême ancien* et *l'extrême contemporain*. Il y a en France quelques artistes qui, par peur de s'éloigner de l'actualité, de la rater, empruntent ses manifestations les plus directes en se laissant entièrement contaminer par elles. Mais ce qu'ils montrent a été déjà reconnu comme contemporain. Je dirais qu'il y a de la panique dans ces entreprises. Et aussi de la frustration, car ce qu'on éprouve, c'est le malaise de ces artistes d'être dans le théâtre : ils le vivent comme un exil dont on doit apaiser les rigueurs. Et, pour cela, on mime le présent dans ses expressions les plus affichées. A l'opposé, l'extrême contemporain fait apparaître ce qui n'est pas encore reconnu ni formulé comme contemporain. Il va le

devenir, mais il ne l'est pas. Ibsen disait un jour qu'il voulait capter « ce qui est en l'air ». On pourrait proposer cette distinction : l'extrême contemporain n'est pas advenu, il est de l'ordre du futur proche, immédiat, tandis que le contemporain, lui, est déjà parmi nous. L'extrême contemporain dépasse le constat, il est anticipatif. Dans les années 50-60, Camus en France, Miller aux États-Unis, les jeunes furieux en Angleterre, se sont réclamés de l'extrême contemporain. Leur théâtre a aidé toute une époque à révéler et fixer ce qu'elle n'avait pas encore osé dire. Ce dont elle était en train d'accoucher.

L'extrême ancien est, lui aussi, une manière d'aller au-delà de ce que le théâtre présente comme étant le passé : l'extrême ancien évite la banalisation de la mémoire et, pour cela, on veut revenir à l'origine. L'extrême ancien tient de l'ordre de l'archaïque et quelques grands metteurs en scène ont essayé de faire réapparaître, avec une belle expression d'Antoine Vitez, ces « galions engloutis » qui furent les premiers signes du théâtre. Au théâtre, non pas le passé, mais l'archaïque surprend, de même que ce n'est pas le contemporain qui dynamise, mais l'extrême contemporain. Le théâtre est aujourd'hui poussé vers les extrêmes et cela explique aussi son passage vers un art minoritaire qu'on pourrait comparer, pour paraphraser Kafka, au dialecte pragois par rapport à la force centralisatrice de l'allemand. Mais on ne doit pas oublier que si le dialecte est à la base d'une communauté petite, celle-ci bénéficie d'un degré d'homogénéité supérieur à la nation majoritaire.

Une définition de la modernité au théâtre ne peut se formuler aujourd'hui qu'à partir des marges, de ces deux extrêmes qui lui permettent d'affirmer un champ spécifique et peu importe s'il est celui d'une minorité.

G.B.

II

LE THÉÂTRE, *par Bruno Bayen*

On voudrait que les personnages surgissent devant nous, et qu'à travers leur diction, se tisse une histoire. Et, cependant, ils ne peuvent être tous tirés du noir par la montée des projecteurs. La brume nous agace aussi, ou les effets de machinerie, qui leur épargneraient l'entrée et la sortie de derrière ces ridicules taps qui bordent le théâtre à cour et à jardin. D'où les ferons-nous venir ? Conséquemment, par où les ferons-nous sortir ? Au fil de quelles figures les corps se développeront-ils d'une entrée à une sortie ?

Le problème ne semble simple qu'au commencement, celui je veux dire de l'entrée et de la sortie. Prenez un théâtre — théâtre sur la page ou mis en scène — vos personnages peuvent entrer par les cintres ou par les dessous, par la salle, par le lointain, par la cour ou le jardin — à cour et à jardin,

vous pouvez encore disposer de 2, 3 ou 4 plans, mais le nombre des entrées et sorties possibles est étonnamment restreint. J'ai longtemps pensé qu'il s'agissait là d'une sorte de gymnastique, que la question trouvait des réponses relativement aisées — il suffisait d'obéir à quelques règles ou d'en inventer —, et que la science de régler les entrées et les sorties était la seule qualification professionnelle d'un metteur en scène. Peut-être. Un savoir vite conquis, je pensais ; ce qui est faux, la difficulté persiste.

Mettre en scène au sens propre, c'est ouvrir des portes et les refermer, faire surgir et disparaître acteurs et personnages. C'est donc le plus souvent s'occuper des côtés, des coins, des bouts, des extrémités de la scène. C'est, d'une certaine façon, faire le ménage, et, d'une certaine manière, écrire une pièce c'est aussi faire du ménage. A la façon dont l'acteur, le personnage, est propulsé sur la scène est propulsée la fiction, la manière dont lui est ouverte la porte et la manière dont il la passe véhiculent déjà sa diction.

C'est donc premièrement donner des starts. Qu'est-ce qu'une entrée ? Une place et un rythme. Un top de départ et une émission vocale (coïncidente ou non avec l'apparition physique).

Qu'est-ce qu'une sortie ? C'est plus difficile à saisir. Parfois une précipitation — un adieu brutal —, parfois un escamotage — une entrée peut nous cacher une sortie —, parfois une suspension — le personnage s'éloigne en chantonnant — ou un effet de méditation — « disparaît lentement ». Souvent, il y a une sorte d'empressement ou d'esquive à la sortie, qui est ce retour d'où l'on vient au plus vite.

(Regardez comme un acteur « conduit » une sortie, comme souvent il l'anticipe : quelques mètres avant la coulisse, il sort de la fiction et il achève de disparaître dans un autre souffle...)

C'est qu'entre l'entrée et la sortie sont intervenus et l'humeur du personnage et cet autre partenaire, le spectateur, qui appelle moins l'entrée (il en appelle la surprise) qu'il ne réclame la sortie. Le temps gangrène l'attention. Il faut savoir sortir !

Cet entre-deux, la scène, la présence physique d'acteurs et de personnages ici confondus, est donc d'emblée nécessaire et invivable. Nécessaire, parce que s'il n'y a pas nécessité de parler, à quoi bon le théâtre ? Invivable, parce que cette nécessité, mise en branle après l'entrée du personnage, le temps se charge de la rendre absurde et de la détruire. Absurde ou en tout cas insatisfaisante.

Ces personnages, en un sens, n'auraient jamais dû sortir de la coulisse. Et j'entends ainsi le chœur d'*Œdipe à Colone*, d'habitude traduit :

« Ne pas naître vaut mieux que tout. Ou encore, arrivé au jour, retourner d'où l'on vient au plus vite, c'est le sort à mettre en second. »

Mais Sophocle écrit Μη φῦναι τὸν ἅπαντα νικᾶ λόγον et j'entends que ne pas naître vaut mieux que tout discours, achève toute parole, vainc toute parole,

— parce que nous sommes nés, s'ouvre un discours, discours inachevé dès que nous retournons d'où l'on vient au plus vite,

j'entends ceci comme une indication technique, une régie de l'entrée et la sortie.

Naître en scène, c'est d'ores et déjà être vaincu par le discours et aspirer à rentrer au plus vite. Rentrer au sens des didascalies classiques : Camille rentre pour se faire assassiner par Horace derrière les velours.

Entre les deux, apparition, disparition, le temps d'un remuement sur un lieu cénesthésique, la scène.

Où se développe une diction.

Où se délègue une fiction — entre salle et scène.

Ce temps, après tout assez long dans l'idéal, où des êtres, destinés à être vaincus par le discours, luttent avec lui, ce temps s'est aujourd'hui comprimé, rétréci. Il y a eu un bouleversement de ce temps du jour où les personnages, dans ce laps qui sépare l'entrée et la sortie, le regret d'être là et la précipitation vers la chute ou le dénouement, ont renoncé au langage que j'appellerais celui d'une moyenne éternité et se sont mis à dire (exposés à dire) ce qui leur passait par la tête dans l'instant. Les réflexions des personnages de théâtre, la traduction de leurs sentiments, les descriptions qu'ils donnent des états de faits (les rapports qu'ils nous en livrent), n'ont pas toujours été l'expression d'un instant. Leurs phrases étaient destinées à leur survivre. Et chacune de leurs phrases recouvrait une série d'instant, comme s'ils étaient tenus à une certaine invariabilité et présentés au public selon un certain repérage, disons celui des caractères. Or, et ceci est venu de la comédie et de son évolution, à partir du XIX^e siècle, le temps de la parole des personnages s'est spécifié : les personnages de Labiche et de Tchekhov nous disent ce qui les traverse dans l'instant, à la seconde. Ils arrivent sans emblèmes et sont jetés sur la scène plus qu'ils ne viennent s'y dire.

C'est la fin des caractères, le début des obsessionnels.

(Et, peut-être, si le système de Stanislavski de la construction du personnage arrive ici, contemporain de Tchekhov, c'est pour permettre à l'acteur de combler ce qui manque désormais, de combler cette déperdition de la parole, ce creusement de la parole, ce qui manque à Irina, Lioubov, Trigorine, et qui n'a jamais manqué à Alceste. On peut encore imaginer une interprétation d'Alceste fondée sur un art méthodique de la diction, mais non pour Trigorine.)

Ce bouleversement du temps de parole est contemporain du développement du roman, comme mode concurrentiel et prédominant de la fiction.

D'où, sur une période, la tentative du théâtre de devenir scénario et dialogues. (Avec, pour corollaire, la perpétuation dans le seul genre du théâtre d'un mode d'écriture en collaboration, des pièces cosignées — de Labiche à Brecht.) Tentative dont l'aboutissement serait Tchekhov qui utilise à plein le ressort réinventé par la comédie du XIX^e, des personnages fondamentalement répétitifs et obsessionnels et qui, d'autre part, nourrissant le théâtre des apports de la nouvelle, mène une révolution de la construction et de la parole — au point qu'il rejette le monologue, après *La Mouette*, dans l'arsenal de l'ancien théâtre.

(La modernité de Tchekhov ne tient d'ailleurs pas en cette perfection du scénario, mais vient de la composition, ou recomposition, d'instant hérissés en courts poèmes, l'ensemble des personnages, insuffisants par eux-mêmes, jouant comme multiplicité instrumentale qui supporte le

poème. D'où cette retombée à la fin des *Trois Sœurs* sur la forme du chœur.)

La virtualité scénarique du théâtre a été balayée par le cinéma, mais ce rétrécissement du temps de la parole est, lui, un fait acquis.

Ténue ou boursouflée à l'extrême, la parole s'éténue sur scène, devenue le lieu même de l'exténuation, que la tentative de parler soit infinie comme chez le Musil des *Exaltés* (dans l'*Antiphon* de Djuna Barnes aussi) ou que la parole ne soit plus que distribution de phrases minimales entre des A, B, C, D.

Nous sommes déliés de l'obligation scénarique, désœuvrés, et la seule question est : comment les personnages vont-ils parler ? Non pas sur quel *ton* (question propre à la mise en dialogue d'un scénario), mais plutôt : quels sons vont-ils produire ?

Comment vont-ils parler en sorte que surgisse, sinon de chacun des personnages (ils n'en sont plus individuellement capables), mais de leur communauté ou de leur multiplicité instrumentale, cette nécessité de parler ?

Comment vont-ils s'interrompre ?

Comment la parole va-t-elle renvoyer ? Car il ne suffit pas qu'elle miroite, mais que, renvoyée de la scène à la salle, elle renvoie à des corps, des choses, des bouts de réel. — Si Un Tel dit cela, que pourrait-on lui répondre ? Et qui pourrait le lui répondre ? (Je pense ici que Wittgenstein est le grammairien du théâtre contemporain.)

Suivant quel fil enfin, car il n'y a peut-être plus d'histoires (au sens du scénario), mais il y a toujours une suite des histoires ?

Voilà des questions qu'on se pose en écrivant du théâtre — et pourquoi il incite à écrire de multiples versions, car il nous renvoie à l'incertitude des phrases, une fois confrontées à leur énonciation.

L'écriture de théâtre invite à la distraction. Tout ce que j'ai écrit, je l'ai entendu, disait Marivaux. Ceci est le travail du dehors. Mais de la rue, rentré chez soi, il s'agit de faire s'affronter cette distraction qui fait le charme de la parole dite à des lois (ou une seule) obscure(s).

On part de presque rien, mais on veut pour finir quelque chose plutôt que rien. On se bat avec l'exergue de Sophocle. Quelque chose plutôt que rien, en quoi il y a un projet toujours utopique du théâtre, l'utopie de parler.

B.B.

III

LA FABLE ET LE SUJET, par Florence Delay

J'ai hésité quant au choix de mon sujet car j'avais tout d'abord envie de parler de ce qui m'irrite : le règne du metteur en scène qui s'est substitué à celui de l'auteur, l'illusion qui fait qu'on parle de *l'Illusion* de Strehler, du *Faust* de Vitez ou de *la Cerisaie* de Brook. Et puis, j'ai trouvé cela inutile. Au règne du metteur en scène est peut-être en train de se substituer celui, narcissique, de l'interprète qui veut tout faire, son texte, sa régie et son rôle. Parlant de ce qui m'irrite, j'aurais pu aussi bien parler de la difficulté pour un écrivain d'écrire du théâtre parce qu'il ne sera pas ou très difficilement joué. Je l'affirme d'autant plus volontiers que je me trouve entre deux preuves vivantes du contraire, Michel Vinaver et Bruno Bayen, qui, cependant, ne me contrediront pas. Difficilement joué, tout aussi difficilement publié. J'ai donc choisi de parler non de ce qui m'irrite mais de ce qui m'inquiète et de ce qui m'intimide, à savoir le sujet que pourrait choisir quelqu'un désireux d'écrire pour le théâtre aujourd'hui. Quel sujet prendre ? Quelle fable choisir ? Question qui me tourmente et tourmente ceux de mes amis qui sont bien disposés envers cet art. J'appelle bien disposés ceux qui n'ont pas « la haine du théâtre ». Pourquoi « la haine du théâtre » s'interroge une enquête menée par la revue de Chaillot, *L'art du théâtre*, que dirige Antoine Vitez. Étrange question dont s'étonnait, à Prague, le dramaturge Karel Krause, mais de laquelle, venant de Paris, je me fis fort de justifier la pertinence. A ceux donc qui n'éprouvent pas cette haine, je pose la question : quel sujet ? quelle fable ? dont je n'ai pas la réponse. Sans réponse autre que quelques jalons à disposer vers elle et qui m'obligeront à refaire toute l'histoire du théâtre en deux minutes !

Un mot quand même, avant, de cet ennemi pervers qu'est le cinématographe. Par le biais d'une télévision qui se l'arrache, il a la faveur du plus grand nombre. Il est, disons, plus populaire, mais ce n'est pas ça que je retiendrai, pas plus que la fausse rivalité entre l'image cinématographique et la métaphore théâtrale, non, ce que je retiens, c'est que le cinéma, dans ses deux genres dits classiques, le western et le policier, a réduit à l'état de scénario et de pur prétexte les fondements mêmes du théâtre : le rapport de l'homme à ce qui l'excède, par le haut et par le bas. Tombée d'un ciel qui fut quand même extraordinairement bavard et peuplé, l'étoile du shérif ne brille pas par ses explications. Dans le genre policier, tombé bien bas me paraît le héros : un criminel de droit commun alors qu'il l'était, au théâtre, de droit divin, un sans famille humaine, un sans destinée. A la Justice s'est substituée la Police et à la crainte de Dieu la crainte du Flic. On se souvient

du tableau de Brecht opposant sur deux colonnes le théâtre dramatique et l'épique. On pourrait aisément retrouver sous la première le cinématographe, qui fait appel à la suggestion, absorbe et consomme le spectateur, art cannibale. L'autre, au contraire, l'épique, que Brecht nommera plus tard dialectique, libérant le spectateur du spectacle, sollicite sa critique, sa raison, appelle le changement et l'avenir.

L'avenir c'est, bien sûr, les origines. Le théâtre, qui passe sa vie aux extrémités des choses humaines — même quand il s'exprime doucement à travers la conversation ou à travers l'existence dite quotidienne — nous renvoie à la contemporanéité des origines, non de la langue ou des mots (comme la poésie) mais du tourment et de la félicité humaine, c'est-à-dire de la chair. C'est pourquoi ses acteurs sont de chair. La chair dans sa relation, par le verbe, à l'esprit. Quel esprit ? Que peut bien vouloir dire ce mot aujourd'hui ?

« L'art, disait le Viennois Egon Schiele, ne saurait être moderne, l'art revient éternellement à l'origine. » Quelle origine ? Quelles sont aujourd'hui nos origines ou encore quelle origine choisir qui soit suffisamment commune pour y revenir ? On dirait que l'origine est de plus en plus difficile à concevoir, à percevoir, à écrire, non à mesure que le temps passe mais qu'il repasse, effaçant les premières fois par des secondes fois, les premières familles légendaires par les secondes familles historiques, les premières rébellions contre les dieux par les secondes révoltes contre les princes, les premières révolutions de la Terre, de la Science, par les secondes révolutions des Hommes — avec chaque fois une coupure où s'efface inexorablement ce qui fut modèle de tourment ou de félicité.

Les Grecs allaient au théâtre retrouver leur histoire et leurs dieux, les Élisabéthains de même, de même les Espagnols du Siècle d'Or. Le théâtre réfléchissant pour tous la conscience de chacun était populaire. Qu'il s'y jouât un drame de sang ou une histoire de famille, il s'agissait en fin de compte d'une foi et d'une loi — donc d'une justice — dont le spectateur était garant par son appartenance à la même foi, à la même loi. De la foi en Dieu et en sa justice — l'ordre du monde — résultait la foi en la justice du Roi, garant de l'ordre de la société. Pour un chrétien, par exemple, le monde était un théâtre et la vie un songe. Calderon lui écrivait *Le grand théâtre du Monde* et *La vie est un songe*. Tant que nous sommes tombés du ciel, il en a été ainsi, disons, en gros, jusqu'au XVII^e siècle, où se clôt un premier cycle de relations avec les Anciens.

Avec les Modernes, de Diderot à Brecht, de la philosophie des lumières à l'épique dialectique, en passant par les diverses ferveurs romantiques, les cieus se vident et tombent sur terre. Le désordre du monde appelle de nouvelles fois, de nouvelles lois. La cause est entendue. Entre la Première et la Seconde Guerre mondiale, Brecht créait une autre distance et séparait la conscience du spectateur du corps social représenté, avivant l'esprit critique devant un état de fait sans foi ni loi, réglant ses comptes à l'illusion théâtrale, éveillant le désir de régler les comptes du monde à l'extérieur du théâtre. Mais ce n'est pas l'impact du spectacle sur le spectateur qui ici

m'intéresse, c'est l'auteur, la distance prise par Brecht par rapport aux fables qu'il choisit car cette distance et ce choix apparaissent comme son véritable sujet.

En introduction à une conférence prononcée dans le cadre des conférences du Perroquet : « Le visiteur du soir. Comment peut-on parler d'un spectacle ? », François Regnault ressuscite la seconde préface d'*Andromaque* où Racine dit qu'Euripide choqua ouvertement la créance de la Grèce en supposant qu'Hélène, dans la tragédie de ce nom, n'était jamais allée à Troie. « Je ne crois pas, ajoute Racine, que j'eusse besoin de cet exemple d'Euripide pour justifier le peu de liberté que j'ai prise. Car il y a bien de la différence entre détruire le principal fondement d'une fable, et en altérer quelques incidents qui changent presque de face dans toutes les mains qui les traitent. » Et un peu plus loin : « qu'il ne faut point s'amuser à chicaner les poètes pour quelques changements qu'ils ont pu faire dans la fable ; mais qu'il faut s'attacher à considérer l'excellent usage qu'ils ont fait de ces changements, et la manière ingénieuse dont ils ont su accommoder la fable à leur sujet ». Il y aurait donc, souligne François Regnault, d'une part la fable, le fondement principal, de l'autre le sujet qui serait celui du poète ou de l'écrivain. Cette réflexion sera mon guide vers le vif de mon sujet : la fable qui lui servirait de fondement et sur laquelle édifier une pièce qui serait, disons, extrêmement contemporaine. Car je ne crois pas qu'au théâtre une langue, un style ou un tempérament, suffisent à constituer le sujet.

Dans le théâtre contemporain, j'ai choisi trois exemples. D'abord *le Soulier de Satin* de Paul Claudel dont le principal ressort, comme chez un Élisabéthain ou un Espagnol du Siècle d'Or, est la foi. Foi torrentielle et déracinée de l'auteur, enracinée dans une fable shakespearienne et espagnole. « C'est une trame composée d'un fil bleu, d'un fil rouge, d'un fil vert, qui sans cesse paraissent et disparaissent. » Le poète (puisque comme Racine on peut le désigner par ce nom) a lui-même comparé sa construction au réseau d'actions circonférentes des comédies de Shakespeare. Quant au fond Lope de Vega-Calderon, il n'est plus à prouver. Or, Claudel affirme : « Un poète ne fait guère que développer un dessein préétabli. » Préétabli par qui ? La réponse ici ne fait pas de doute : Dieu, la Grâce. Comme dans les temps anciens, une foi, une loi. Le sujet étant ce « sentiment périphérique d'enthousiasme » qui emporte les personnages autour du monde. Or, enthousiasme, de *theos*, dieu, veut aussi dire transport divin. D'où la prodigieuse unité de Claudel. Sa prodigieuse foi amoureuse, qui fait le tour du monde, a deux héroïnes : doña Prouhèze et doña Musique. Remarquons que la tragique héroïne, doña Prouhèze, qui a pour contrepoint celle qui nage, l'exquise doña Musique, Prouhèze la tragique, la fabuleuse, porte au xx^e siècle le nom de Prouesse ! Et Claudel de convenir, à la fin de sa vie, qu'il n'était pas tombé du ciel !

Tirant sur le fil rouge, je choisirai pour deuxième exemple *L'écharpe rouge* d'Alain Badiou. Lorsque Badiou écrivit, dans les années 70, son « roman-opéra » qui allait devenir, dans les années 80, théâtre-opéra, il cherchait à savoir si une vérité marxiste avait pu se substituer à la vérité chrétienne. Une nouvelle loi cherchait sa foi :

« Il s'agissait d'établir que si en notre siècle quelque chose soutient la comparaison avec les machineries de la Grâce divine, ce ne peut être que les appareils du Parti. Et que si le drame des individus fait emblème, sur fond d'Histoire, de quelque vérité en travail, ce ne peut être, substituée au vieux règne chrétien, que la vérité du marxisme. Ainsi, on mêlait à la magnificence vocative des continents, des fleuves, des nuits étoilées, et aux amours en perdition d'un frère et d'une sœur, quelques trivialités du genre « comité central », « grève des postiers » ou « déviation petite-bourgeoise ». La tragédie moderne exige l'impur. « Elle ne dira pas le siècle si elle ne fait pas matière de la langue de bois. » Badiou disait le siècle dans un pays indéterminé dont la carte géographique évoque celle des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. Au lyrisme claudélien, il empruntait sa forme de verset et, de cette sorte de verset claudélien en langue de bois, naissait une étrange emprise. Au soulier de satin de doña Prouhèze s'était substituée l'écharpe rouge de l'héroïne Claire, écharpe rouge-Feu allégorique qui coule à pic, au III^e acte, « comme du plomb dans l'Eau ». Or, dix ans après, devenu livret d'opéra, c'est comme si le propos historique était déjà devenu fabuleux, le règne marxiste légendaire. Les temps étaient calmes, la salle familiale. De la loi entrevue s'était retirée la foi. Subsistait un sentiment périphérique d'enthousiasme : le magnifique travail de Badiou, Vitez, Aperghis, en créant la distance, rapprochait paradoxalement de nous ce proche passé perdu faisant dorénavant osciller *L'Écharpe rouge* entre la fable et le bilan.

Mon troisième exemple de passé contemporain passe par l'attente d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett. Cette pièce, refusée par plusieurs théâtres avant de connaître (en 1953 à Paris, en 1955 à Londres, en 1956 à New York...) un succès prodigieux, est un classique du milieu du siècle. Or, qu'attendent Vladimir et Estragon ? Qu'attend ce couple de clochards sinon son troisième terme dialectique qui contient le nom de Dieu ? Le couple hégélien du maître et de l'esclave — principal fondement de la fable — se voit doublé d'un couple métaphysique où God-Godot brille par son absence.

Comme si, au théâtre, on ne pouvait faire sans eux, les *Gods*, les Godot. Comme si la bonne question était : quels dieux désirons-nous revoir et à quel sujet ?

Considérez l'accueil enthousiaste fait au *Mahabharata*, à cette escouade de dieux étrangers parfaitement inconnus (sauf des lecteurs de Georges Dumézil que nous saluons en passant) avant leur incarnation, sur terre battue, par des comédiens. Le spectacle de Peter Brook procure une étrange sensation. Le conflit des dieux indo-européens est interprété par une mon-

diale famille imaginaire — la troupe — de tous les pays : Krishna-Français, Bhima-Sénégalais, Arjuna-Italien, Karna-Américain, Drona-Japonais, Duryodhana-Polonais, etc. Le cœur du spectateur bat-il pour les aventures scéniques de cette fausse famille de chair ou pour les concepts lancés aux dés par la famille mythique des Pandavas ? Que pouvons-nous cueillir de la bouche de ces dieux étrangers que nous puissions recueillir dans notre propre univers ? D'autant plus que le travail de Jean-Claude Carrière, qui a établi le texte français (il explique ses choix dans un entretien fort intéressant avec Georges Banu in « Alternatives théâtrales », n° 24), a consisté justement à éliminer tous les termes pouvant se référer à l'Occident : pas de termes chrétiens (péché, âme, vie éternelle, rédemption), pas de termes moyenâgeux (noble, chevalier, suzerain, principauté), pas de vocabulaire classique ou néo-classique (affliction, tourment, courroux), pas de vocabulaire pseudo-antique, parnassien, pompier... bref, rien de ce qui, touchant à l'histoire de la langue, induise une histoire des mentalités. Retour en force vers « le mot cœur, le mot sang, le mot mort », trois mots simples comme principal fondement du discours. Universelle et rudimentaire trinité ! Plate limpidité qui me trouble où le relief appelant la lumière et l'ombre des concepts fait défaut. Ce choix sert magnifiquement le geste et l'image scénique mais aucunement l'esprit. Or, Peter Brook dit : « Le *Mahabharata* ne donne aucune réponse mais il donne une immense nourriture. » Quelle nourriture ? Le poème épique aux 100 000 stances qui a nom *Mahabharata* — somme de concepts philosophiques, religieux et juridiques — commence en proclamant : « Je suis le plus grand poème du monde et ceux qui liront ce poème en sortiront heureux et purifiés. » La victoire de Brook et de Carrière est qu'on sort de leur spectacle heureux. Mais purifiés ?

Un soir, lors d'un dîner non loin de la rue de la Harpe, quelqu'un leur avait raconté des histoires si merveilleuses qu'ils avaient fini par demander : mais d'où viennent-elles ? Elles venaient du *Mahabharata* ! Tel fut le point de départ de cette aventure mémorable. Pour nous, Occidentaux, rien qu'un trésor d'histoires. Mais un TRÉSOR D'HISTOIRES ! Et je me retrouvai, à Évreux, devant un chercheur d'or d'une espèce différente : Raymond Roussel, dont les personnages, se différenciant à peine, sont à peu près tous des antiquaires en quête de trésors. Car *L'Étoile au front* qu'ils représentent n'est qu'une machine. Une machine à produire des histoires... d'objets magiques. Mon premier étant un manuscrit de Racine dont on ne saura pas ce qu'il contient vraiment puisque le véritable trésor, ici, est ce qui permet d'enchaîner la parole d'un personnage à l'autre et de produire, à la chaîne de la langue et à l'infini limité d'un soir, les belles histoires qui tiennent éveillé. Alors je songeai que c'était aussi d'un trésor dont nous étions partis en quête, Jacques Roubaud et moi-même, quand, voici une quinzaine d'années, après avoir longuement débattu du choix d'un sujet à porter au théâtre, nous nous étions tournés vers l'objet magique par excellence de l'Occident : le Graal. La seule chose qui nous paraissait valoir la peine de partir en aventure dramatique était la fable même. Une fable populaire dont le contenu presque oublié tintât encore à l'oreille de tous et dont n'importe qui puisse dire : tiens, je connais ce nom, ce dieu, cet objet,

ce roi, cette histoire me *dit* quelque chose. Je vais aller au théâtre, m'en ressouvenir. Oui, nous tenions à cela, la mémoire, et nous avons longuement cherché ce souvenir. En cherchant, nous nous sommes rendu compte que le XVII^e siècle avait créé une formidable barrière versaillaise entre les fables de tous et les fables de quelques-uns. C'est pourquoi il n'y a pas eu, en France, cet accord qui a existé dans l'Angleterre élisabéthaine et l'Espagne du Siècle d'Or. En France, nous avons principalement eu un théâtre et un public de *cour*. Alors, sautant par-dessus Versailles et les Anciens, nous avons retrouvé le Moyen Age et c'est ainsi que nous avons entrepris *Graal théâtre* dont la conception, quelque peu mégalomane, embrasse dix pièces formant cycle. Les noms propres furent nos guides car les noms de Merlin l'enchanteur, du roi Arthur, de la reine Guenièvre, des fées Morgane et Viviane, disent encore quelque chose à l'oreille de presque tous. Nous ne savions pas, alors, grand-chose d'autre. Nous ne savions pas combien cette matière de Bretagne était immense et comme elle avait rayonné sur la France, la Petite et la Grande-Bretagne, l'Allemagne, l'Italie avec *La Tavola Rotonda*, l'Espagne avec *El sabio Merlin*, etc. Notre émerveillement allait de pair avec l'enthousiasme de retrouver un statut d'artisan, de conteur, d'auteur en quelque sorte inexistant, scribes à la suite de scribes qui, sur plusieurs siècles, enchevêtrèrent les fils et les histoires d'un pays, et d'une langue, à l'autre, avec un sens si extraordinaire de la création collective que, chaque fois qu'il y a un secret, personne ne s'avise de le rompre — tous continuant à taire ce qui doit demeurer caché pour que ne s'achèvent jamais les enchantements du conte. Des contes qui, comme chacun sait, sont les fragments tombés sur terre des mythes restés aux cieux.

Au fond, ce qui me rassure, c'est quand l'auteur, presque inexistant, se tient derrière le choix d'une fable. Et je comprends aujourd'hui que c'est aussi signe de crainte ou d'intimidation... devant le sujet. L'extrême contemporain ! Je comprends mieux maintenant pourquoi je suis de ceux que passionnent, au théâtre, l'absence de propriété ou de propriétaire d'un texte, l'impossible attribution de *La Célestine*, par exemple, qui a non seulement fondé le théâtre mais le roman moderne, les filières type *Don Juan* dont on ne sait plus finalement qui est à qui et à qui revient quoi. Et je vois bien pourquoi nous étions heureux, Roubaud et moi, en prenant comme sujet la fable, d'éviter le sujet.

F.D.

IV

QUESTIONS DE THÉÂTRE, *par Michel Vinaver*

Lorsqu'il m'a été proposé de participer à une rencontre dont l'intitulé était « l'extrême contemporain », inconsciemment, ça m'a flatté. « Ah, me suis-je dit (sans me l'avouer), je compte, du moins aux yeux de certains, parmi le petit nombre qui œuvrent dans cette zone-là — parce que forcément il s'agit d'un nombre restreint. D'une poignée d'aventuriers. »

Ayant accepté, je l'ai ensuite regretté, estimant que c'était aux critiques et aux commentateurs, non aux artistes eux-mêmes, de manier un concept nécessairement hiérarchisant comme celui-ci. Qui suis-je pour me considérer extrêmement contemporain plutôt que tout bonnement contemporain ?

Et puis, j'ai entendu Michel Deguy dire hier, vers la fin de la séance introductrice, que l'extrême contemporain ce n'est pas un concept, ce n'est pas même une notion, mais c'est une étiquette — adoptée en raison de sa séduction. Et Florence Delay a ajouté : la preuve ! Voyez l'importante assistance qui s'est déplacée ! Alors que vous n'auriez pas dépassé la dizaine si nous avions intitulé cette rencontre « Pour la défense et l'illustration de la littérature contemporaine ».

Ces deux brèves interventions sont, de tout ce qui s'est dit hier, ce qui m'a le plus intéressé. D'abord parce que j'ai ainsi pris conscience que si moi-même j'avais accepté de venir parler, c'est à cause de ce frisson dans l'échine que l'intitulé provoque, le frisson de la flatterie. Ensuite, parce que j'y ai vu l'aveu tout à fait coupable et combien intéressant que pour faire venir les gens concernés par la littérature et les choses de l'esprit, il faut leur tendre un piège. Enfin, parce qu'il m'est apparu que ce faisant, les traqueurs sont tombés dans leur propre piège. Les deux remarques faites l'une par Deguy et l'autre par Delay m'ont permis de comprendre le pourquoi du caractère étrange de l'ensemble des interventions qui avaient précédé. C'est simple : comment procéder à une réflexion sérieuse et productive sur une étiquette ? Ce que nous avons entendu hier, de la part de penseurs et d'écrivains que nous savons sérieux et productifs, c'est de l'ornementation ludique autour d'une étiquette ; des volutes et des arabesques. Au sens strict, une performance. Mais rien qui soit intelligible. Et pour cause.

*

« Contemporain » est un terme strictement descriptif. La littérature contemporaine, ou la peinture contemporaine, c'est la totalité des œuvres littéraires ou picturales s'écrivant ou se peignant actuellement. Sans connotation affective ou de valeur. C'est en quoi ce terme se distingue de « moderne » ou « d'avant-garde ». Il désigne la production présente.

« Extrême » est, lui aussi un terme descriptif. Il signifie ce qui est sur les bords ou à la pointe ; il connote l'exception et le danger, ce qui risque de percer ou se défaire ou éclater ou basculer.

Les deux termes ne sont pas compatibles. Pas plus que ne le seraient les deux mots « extrême » et « égal ». Dire d'un groupe d'objets qu'ils sont « extrêmement égaux » implique qu'il peut y avoir d'autres objets égaux qui sont moins égaux que ceux-ci. La phrase fameuse d'Orwell vient à l'esprit : tous les hommes sont égaux mais il y a des hommes qui sont plus égaux que d'autres. Transférons : nous sommes tous contemporains mais il y en a parmi nous qui le sont de façon extrême. Nous débouchons dans le non-sens, à couleur d'imposture ou d'humour. La connection de deux termes mutuellement incompatibles engendre une forte décharge de courant. Quelque chose disjoncte.

Et là sans doute est la clé de la séduction que dégage l'étiquette. Il fallait, pour stimuler et faire venir, une formule en bascule entre sens et non-sens, au bord de ne vouloir rien dire. C'est en quoi la formule est heureuse : sans doute touche-t-elle au cœur de ce qui est notre contemporanéité, à savoir qu'elle exprime un malaise profond en même temps qu'elle le résout magiquement. Nous sommes, nous contemporains les uns des autres, extrêmement mal à l'aise dans tous les systèmes présentant un sens, et nous sommes attirés jusqu'au vertige par tout ce qui, dans le domaine artistique, s'aventure dans les failles où ce qui est grave et ce qui est ludique se confondent jusqu'à ne plus pouvoir de démêler ; où ce qui est extrêmement rigoureux et ce qui est rigoureusement incohérent ne se distinguent plus.

*

Je ne parlerai donc pas de l'extrême contemporain dans le théâtre puisque ça ne veut littéralement rien dire. Je parlerai plutôt d'un événement qui nous est contemporain, d'un événement en train de se produire et qui affecte spécifiquement le théâtre en tant qu'une des formes de la littérature. On peut dire que cet événement affecte le texte théâtral de façon extrême, puisque c'est de sa survie même qu'il s'agit. Progressivement, au cours des dernières deux ou trois décennies, tous les grands éditeurs ont à peu près cessé de publier des œuvres théâtrales. Les médias ont cessé de signaler les quelques parutions qui se font encore. Le public a cessé de lire le théâtre. Qui a cessé le premier, du public à lire, des critiques à informer, des libraires à vendre, des éditeurs à publier ? La question est vaine, la chaîne va dans les deux sens. Et si l'on interroge les uns ou les autres, à un maillon ou à un autre de cette chaîne, une des réponses fréquentes que l'on entend c'est qu'il n'y a plus de pièces méritant d'être lues, il n'y a plus d'auteurs dramatiques contemporains se mesurant au plan littéraire à ceux du passé. Les derniers c'étaient Beckett, Ionesco, Genet et l'on cite peut-être encore un ou deux noms de cette même génération.

Réponse qui pourrait n'être pas entièrement fautive, tant il est vrai que la disparition de toute perspective d'être publié, et donc lu, a un effet dissuasif sur les écrivains qui auraient été attirés, dans un contexte plus clément, par cette forme particulière d'écriture.

Ajoutons quelques autres facteurs, tels que la révolution économique dans le marché du livre, tels que la révolution apportée par la télévision dans les habitudes de lecture, et l'on pourrait être tenté de constater (après tout pourquoi pas ?) la fin historique d'une forme. Trop d'obstacles à sa survie aujourd'hui se combineraient pour qu'on s'acharne à chercher les moyens de la sauver. Les grandes formes meurent comme elles naissent. La poésie épique n'est-elle pas bien morte ? Le théâtre en tant que texte, après avoir enrichi le patrimoine littéraire universel d'une grande part de ses chefs-d'œuvre pendant vingt-cinq siècles, disparaît aujourd'hui à son tour parce qu'on ne gagne pas contre les pesanteurs économiques et socio-culturelles de cette nature. Estimable mais vaine la bataille qui, au mieux, retardera l'échéance.

Eh bien, cette perspective pessimiste, qui a toutes les allures d'un réalisme bien fondé, ne tient pas compte d'une des composantes essentielles de la crise du texte théâtral depuis les années 50. Cette composante, c'est le fait bien connu de l'émergence du metteur en scène en tant que souverain du territoire théâtral. Bien connu mais sous-estimé quant à ses conséquences. A l'origine de ce développement, il y a notamment l'effet à retardement de la bombe posée dans ledit territoire par Artaud qui, dans les années 30, écrivait : « Pratiquement, nous voulons ressusciter une idée du spectacle total [...] qui s'adresse à l'organisme entier... La part réduite faite à l'entendement conduit à *une compression énergique du texte ; les mots parlent peu à l'esprit ; l'étendue et les objets parlent ; les images nouvelles parlent...* C'est autour de la mise en scène, considérée... comme le point de départ de toute création théâtrale que se constitue le langage type du théâtre. Et c'est dans l'utilisation et le maniement de ce langage que se fondra la vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène, *remplacés par une sorte de Créateur unique...* »

Les événements des années 50 à 80, ce sont, comme y conviait Artaud, l'accession du metteur en scène au statut d'auteur du spectacle et de patron de l'activité théâtrale, doté de tous les pouvoirs et de tous les moyens, la réduction du texte au rang d'un accessoire, la généralisation à partir du happening et de l'improvisation collective, de pratiques donnant la primauté au geste et au traitement de l'espace, l'hypertrophie des éléments visuels. Par réaction en chaîne, la critique a cessé de rendre compte des pièces sous leur aspect textuel ; le public s'est déshabitué de lire des pièces de théâtre ; les éditeurs ont peu ou prou cessé d'en publier, les libraires d'en vendre ; quant aux auteurs, ils se sont pour la plupart atrophiés, fournissant des textes conçus en tant que composants d'un spectacle programmé par un metteur en scène ou imaginé par eux — les auteurs — comme pouvant séduire un metteur en scène. Si je puis dire un mot de mon parcours personnel, au long de ces trente années, j'ai, pour ma part, persisté à écrire des œuvres littéraires dans la forme théâtrale, moyennant une indifférence relative à cet environnement. Ce qui ne s'explique que par des

circonstances particulières : j'avais un métier, dans l'industrie, qui me satisfaisait, tant financièrement que psychologiquement, je pouvais donc écrire ce que je voulais comme je le voulais, peu soucieux d'être joué, pourvu que je sois publié. Et par chance, je l'étais.

Mais aujourd'hui, la situation change. Le spectacle de metteur en scène, qui a donné de grandes et belles choses, a épuisé ses prestiges et ses pouvoirs. Ce qu'on pouvait croire irréversible s'avère avoir été un cycle, un épisode. Fondamentalement, l'erreur d'Artaud est d'avoir posé l'équation : texte = exposition d'idées, de sentiments constitués. Artaud réagissait à l'écriture théâtrale de son temps, qui n'était à peu près que cela. Les metteurs en scène et acteurs contemporains prennent conscience du fait que la parole au théâtre est action, et que s'il ne se fonde pas sur un texte poétiquement insoluble, autonome, un objet littéraire au sens plein du terme, le théâtre se dévitalise. Autrement dit, on va vers la redécouverte du caractère hybride du texte de théâtre : objet de représentation *et* objet de lecture, objet littéraire en soi.

Si cela est vrai, alors il vaut la peine de s'accrocher et de lutter pour que les supports logistiques du texte théâtral — je veux dire l'édition, la diffusion, l'usage de la lecture — ne disparaissent pas. Il y aura de nouveau une population discernable d'écrivains de théâtre. Il y aura de nouveau des œuvres théâtrales appartenant au champ de la littérature. Reste, pendant un intérim sans doute long et inconfortable, à assurer la persistance d'une infrastructure minimum pour que ces textes, ces auteurs, aient un débouché. Cela se fera, se fait déjà, par les marges. Le centre est bouché. Allons vers les bords, utilisons les exceptions, favorisons leur prolifération. Ce sont déjà les éditeurs extrêmes, les libraires extrêmes, les médias et les critiques extrêmes, sans doute aussi des formules de diffusion extrêmes, qui permettent déjà, qui permettront encore quelque temps, à l'écriture théâtrale contemporaine, de continuer d'être et d'avoir une place.

M.V.

Ici prennent fin les Actes du Colloque sur l'Extrême Contemporain.