HAL
open science

Les mots du 'poète sans mots' ou le grand texte de la salle

Marie-Madeleine Mervant-Roux

To cite this version:

Marie-Madeleine Mervant-Roux. Les mots du 'poète sans mots' ou le grand texte de la salle. Emilienne Baneth-Nouailhetas. La critique, le critique 2005, Presses universitaires de Rennes; Presses universitaires de Rennes, pp.91-107, 2005, Interférences, 9782753546288. 10.4000/books.pur.28680 . hal-00433281

HAL Id: hal-00433281

https://hal.science/hal-00433281

Submitted on 27 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

OpenEdition Books

Presses universitaires de Rennes

La critique, le critique | Émilienne Baneth-Nouailhetas

Les mots du « poète sans mots », ou le grand texte de la salle

Marie-Madeleine Mervant-Roux

p. 91-107

Texte intégral

Prologue historique. L'acteur dans la nuit du théâtre

1 De la guerre qui le hantait ou du cinéma qu'il aimait, difficile de dire ce qui a compté davantage dans le souci violent éprouvé par Jouvet à partir de l'année 1939 à propos de l'art théâtral et son avenir incertain. Le totalitarisme menace alors toute expression poétique libre (le metteur en scène quitte la France en 1941 pour une longue tournée en Amérique latine), le développement de l'industrie cinématographique donne aux spectacles dramatiques de redoutables concurrents, la reproductibilité technique du film fait désormais apparaître toutes les créations scéniques comme tragiquement éphémères. Jouvet s'inquiète, imagine la faillite de son art par coupure de la transmission, disparition de toute trace. Le premier effet de son inquiétude est qu'il commence à rédiger des « témoignages sur le théâtre ». Lui qui n'est ni un auteur ni un intellectuel tente de s'improviser penseur, alors qu'il se sent malhabile, tâtonnant, arrimé à sa table, devant sa page, « faussaire [...] dans cet exercice ». Imaginons-le en exil, tel qu'il se met lui-même en scène aux dernières lignes de la préface du *Comédien désincarné* [4 juin 1943] :

> Voilà, il est tard, je ne suis pas plus avancé, tout cela est confus et fumeux, comme à l'ordinaire. J'ai trop écrit, je suis fatigué, et je n'ose même pas me relire.
> Medellin (Colombie) – 3 heures du matin[1].

2 Cette plainte, ce constat d'impuissance, ce manque de technique pour noter puis pour organiser les notes qui s'accumulent – « Le temps qui se limite devant moi, à cause de l'âge, augmente encore la fébrilité de toutes ces pensées [...] » – reviennent très souvent sous sa plume, accompagnés par la conscience aiguë de la nécessité d'une sauvegarde méthodique de ses recherches de comédien, de praticien, de pédagogue. « Je m'étais dit : montrons les dangers, l'instabilité du théâtre actuel, et prévenons les acteurs, qui sont les seuls qui puissent faire quelque chose de concerté dans ce sens, au moins prévenons-les des dangers qu'ils courent eux-mêmes, de la nécessité de faire

une mise au point de cette profession indéfinissable et qui défie les explications, les règles et les lois et dont ils savent, par eux-mêmes au moins, l'incertitude de l'apprentissage ». À part des dictionnaires et des traités scénographiques, ajoute-t-il, « il n'y a sur le théâtre aucune donnée importante[2] ».

Ce que l'on dit ordinairement du rôle joué par le cinéma dans l'évolution de la scène

3 La plupart des analyses concernent l'influence qu'a eue le film à ses débuts sur la conception du spectacle dramatique, la façon dont le second a été esthétiquement marqué par le premier. L'abondante littérature consacrée à la relation entre les deux arts débouche invariablement sur l'hypothèse suivante : l'image – séduisante, irrésistible – l'aurait facilement emporté sur le texte dans l'organisation de la représentation scénique. l'épanouissement du cinéma aurait en quelque sorte excité la pensée visuelle du théâtre, conduisant celui-ci à se redéfinir en termes d'audio-vision, au détriment des critères dramatiques traditionnels : épanouissement général et fulgurant de la « mise en scène », création d'images plastiques, naissance d'un théâtre d'images...Ce qui est étonnant, et mérite d'être souligné, c'est qu'on a vu dans ce mouvement une intensification, voire une veritable découverte, de la dimension proprement théâtrale de la pratique scénique. Certaines positions, comme celle de Bernard Dort[3], sont assurément plus nuancées que d'autres, mais l'idée est à peu près la même partout : la théâtralisation du théâtre, déclenchée ou du moins favorisée par la confrontation avec le cinéma, se serait d'abord traduite par un affaiblissement factuel et symbolique de la fonction du texte. Et l'on propose d'en voir la preuve dans la transformation nette de la démarche critique : « La critique a vu son objet se déplacer au cours du xxe siècle : alors qu'à ses débuts, elle s'occupait essentiellement de l'œuvre dramatique et de l'interprétation des acteurs, elle s'attache davantage aujourd'hui à juger de l'ensemble de la mise en scène[4]. »

Une hypothèse toute différente

4 Travaillant depuis un certain nombre d'années à décrire et analyser la représentation (le mot a ici son sens concret de séance dramatique), tentant de formaliser les structures et le déroulement de l'« événement social total » qu'est toute soirée (ou matinée) théâtrale, scène et salle appréhendées ensemble, je m'étais interrogée sur les raisons pour lesquelles Louis Jouvet avait été l'un des premiers hommes de théâtre français à souligner le rôle essentiel du public, à affirmer que le moment de réalisation effective du théâtre était celui où le spectacle se donnait devant une assistance, et en relation avec elle. Thème qu'il développe longuement, de différentes façons. « *Et le théâtre n'existe que dans l'acte du théâtre,* à ce moment unique où les éléments, les participants – acteurs, spectateurs, auteurs – entraînés, dépossédés d'eux-mêmes [...]se fondent et se dissolvent peu à peu les uns dans les autres, à ce moment où ils perdent leur personnalité, où toute faculté consciente et raisonnante ne résiste plus à la chaleur de l'acte même[5]. »

5 Dullin et d'autres l'avaient dit. Mais Jouvet est allé plus loin. Ce qu'il évoque dans ces lignes sur un registre fusionnel dont on pourra juger le lyrisme désuet, il l'a longuement observé d'une façon systématique, tantôt depuis le plateau, de son point de vue d'acteur, tantôt depuis sa place de metteur en scène, autrement dit selon une perspective proche de celle de l'assistance. « Assis dans la salle d'un théâtre, ou m'exerçant sur la scène, plongé parmi les spectateurs, ou agissant au milieu des comédiens, à toutes les heures, même la nuit dans la solitude du théâtre, j'essaie de pénétrer les sortilèges de ce lieu, d'éclairer en moi-même ce qui s'y passe, de m'observer, de me pénétrer[6]. »

6 Par une approche quasi anthropologique de l'espace théâtral, à la fois externe et interne, il met au jour une complémentarité fonctionnelle des deux zones. « Ces deux aspects contrastés et contradictoires révélés par la dissection de l'édifice dramatique, ces deux volumes, ces deux organes dissemblables tendancieusement isolés, en

vérité ne sont pas dissociables. Ils tirent leur existence l'un de l'autre, ils se complètent et s'expliquent[7]. »

7 Cette façon d'examiner non pas le spectacle, comme le fait alors la critique, mais le lieu théâtral entier et sa scission selon deux pôles entre lesquels s'organise un mouvement d'*interaction* est alors inédite en France. On voit bien comment la référence implicite, parfois explicite, à l'espace très différemment clivé de la séance cinématographique, a intensifié, aiguisé la conscience de la spécificité du phénomène théâtral, toujours imprévisible, constamment renouvelé. On peut d'ailleurs noter la parenté de certaines des métaphores auxquelles a recours Louis Jouvet – celle des « deux cavernes », par exemple, la scène et la salle « accouplées et soudées définitivement l'une à l'autre » de part et d'autre « d'une zone de lumière, de feu, à l'arête même où l'édifice est sectionné, comme s'il subissait une aimantation[8] » – avec celles utilisées au même moment par André Bazin, dans le fameux article où celui-ci effectuait, selon une démarche inverse, une description du théâtre obtenue par comparaison avec l'espace du cinéma : « Cerné par cet espace clos, l'acteur est au foyer d'un double miroir concave. De la salle et du décor convergent sur lui les feux obscurs des consciences et les lumières de la rampe [...]. Comme l'océan dans le coquillage, l'infini dramatique du cœur humain gronde et se répercute contre les parois de la sphère théâtrale[9]. »

8 Ce qui distinguerait vraiment le théâtre du cinéma serait le deuxième « miroir », où se concentrent les reflets des « consciences » des spectateurs. La différence décisive ne se trouverait donc pas du côté du spectacle (dans la présence ou non de cadres, de gros plans, etc.), comme on l'a dit et comme le dit encore la doxa technologisante, mais dans l'organisation globale de la représentation, dans la dynamique très particulière de la séance théâtrale. Elle ne concernerait pas l'acteur dans les péripéties internes à l'espace scénique, mais la *relation* qui unit étroitement l'espace de l'acteur à celui du public et la place effective de ce dernier à l'intérieur du processus esthétique. Il existe au théâtre un véritable relais d'expériences entre ceux qui

jouent et ceux qui assistent au jeu, voilà ce dont Louis Jouvet s'avise avec un intérêt brûlant. Ce à quoi il consacre de nombreuses pages. Et – j'en arrive à l'hypothèse paradoxale que je souhaite développer ici –, c'est la prise de conscience de cette continuité qui le conduit à s'intéresser au langage et à l'écriture, d'une façon absolument nouvelle. Il va en effet observer la place donnée à ce qu'on appelle « le texte » dans chacun des deux arts, en esquissant une réflexion très personnelle sur le moment du passage du muet au parlant (pour prendre la mesure de son originalité en ce domaine, il convient de ne pas se laisser obnubiler par le registre quasi religieux de certaines formulations).

> « Le cinéma a voulu 'se servir des mots pour approfondir la vision et lui donner une consistance plus réelle' – je sais bien qu'on s'exprime comme on peut, j'en sais quelque chose –, mais les mots n'ont pas été inventés et créés pour approfondir la vue, même celle de l'esprit. [...] Le langage n'est pas commodité mais suscitation ; le langage est une traduction physique d'un état intérieur, l'expression aboutie d'une émotion [...]. Le cinéma ne semble pas s'être avisé que limage est d'abord solitude, et que l'effusion, la communication, la correspondance viennent du verbe et d'un langage[10].

9 Ce dont Jouvet tente de parler n'est pas interne à la fiction scénique. Le couplage des deux grandes notions « solitude » / « communication » concerne l'ensemble de la séance, séance de projection d'une part, séance dramatique d'autre part. L'auteur établit une opposition radicale entre les deux dispositifs : d'un côté une séparation, du fait du hiatus existant entre le public et l'écran, de l'autre une « correspondance » entre le plateau et la salle. Il ne parle d'ailleurs pas de « texte », mot conventionnellement associé à l'œuvre dramatique, il a recours à deux notions, beaucoup plus générales : celle de « langage », la plus large, celle de « verbe », plus pragmatique, car suggérant l'énonciation, plus noble aussi du fait de son usage sacré. Si l'on résume sa pensée : le vecteur de la relation entre les deux pôles du théâtre est de nature langagière.

L’esquisse d’un autre scénario

10 Parvenu à ce point de sa réflexion, arrivé au moment où la question du langage sous toutes ses formes (discours verbal, mais peut-être aussi non verbal, car le mot comme l'article demeure indéfini : « *un* langage »), va se substituer à la question plus étroite et plus classique de l'œuvre dramatique, Jouvet s'interrompt. Il s'agit de reprendre et prolonger ce qui est resté à l'état d'ébauche dans les nombreux passages dispersés où le metteur en scène examine le théâtre sous la lumière alors nouvelle du grand succès du cinéma. Nous donnerons à notre hypothèse la forme d'un petit scénario dans lequel la figure romanesque de L. J. assume une fonction clairement allégorique.

11 L'arrivée du cinéma a suscité dans le monde du spectacle dramatique une sorte de traumatisme qui a empêché celui-ci de dormir, l'a fait rêver, c'est vrai, de mouvements et montages – ce que l'on retient d'habitude – mais – ce dont on ne s'est guère avisé –l'a aussi fait se retrouver dans ce qu'il avait de plus propre – et c'est d'abord *en écrivant* que le théâtre s'est ressaisi. Ce que fait L. J. lui-même, cet effort pour rédiger des documents qualifiés de « cliniques » sur son art, un art unique qu'il considère à ce moment tendu de l'histoire comme l'une des plus sûres « citadelles » de la liberté de l'esprit, correspond en réalité à un mouvement de fond, et c'est pourquoi son témoignage nous touche bien plus qu'un propos de témoin. Le réflexe qui le fait écrire – au moment précis où il pourrait justement avoir l'idée d'utiliser le nouveau médium qu'est le film pour effectuer des captations et fournir à la scène une mémoire convenable – trouve probablement sa source dans une qualité permanente du théâtre, une autre intermédialité, plus fondamentale que celle qui peut exister entre lui et le cinéma : celle qui le relie structurellement au texte (nous parlons ici, rappelons-le, du seul domaine occidental). Sur l’existence de ce lien, les notations de L. J., auquel l’inquiétude confère une pénétration certaine, offrent des pistes de recherche. Par exemple, il n’établit pas de véritable distinction entre le langage utilisé par les auteurs

dramatiques et le langage utilisé par les commentateurs de la vie théâtrale, entre la situation des interlocuteurs fictifs et celle des gens qui parlent, hors scène, du théâtre. Entre les uns et les autres il perçoit une *continuité*. Or, la continuité, d'une façon générale, est au centre de sa conception du phénomène théâtral. Le « verbe », continûment présent dans toute la vie des spectacles, occupera donc logiquement une place-clé dans ce schéma.

Qui peut écrire sur le théâtre ? Le poète, le spectateur

12 Revenons à ce dont la concurrence du film fait prendre conscience à Jouvet. D'abord que l'acte du théâtre ne peut pas être reproduit. On pourra projeter à nouveau une œuvre cinématographique, on pourra reprendre le modèle d'une mise en scène théâtrale (c'est l'époque où Brecht imagine et met au point son *Modebuch*), on ne pourra jamais retrouver l'événement à chaque fois unique qu'est une séance dramatique. Or, le théâtre meurt si on ne l'*entretient* pas. Ce mot banal, « entretenir », prend sous la plume de Jouvet une valeur très insolite, dont l'analyse fait comprendre qu'elle mêle étroitement les deux sens : conservation, conversation. Il donne des exemples de traditions solides qui, au cours de l'histoire, se sont entièrement effacées de ce qu'on ne les a pas fixées, pas décrites, pas « entretenues ». « Le théâtre espagnol, dit-il, est mort par manque d'entretien[11]. » Un archivage documentaire aurait-il permis son sauvetage ? Partiellement, oui. Totalement, non. Car la révélation la plus importante de la confrontation entre cinéma et théâtre concerne, nous l'avons vu, la place active prise par l'assistance dans l'achèvement du spectacle. Or si le public est partie prenante, « premier partenaire » de l'acteur, co-réalisateur de ce qui se passe, toute mémoire de l'événement devra intégrer son apport. Comment cela est-il possible ? Voilà une question qui occupe Jouvet : de « l'acte du théâtre », de « cet acte étrange qu'est une représentation », qui pourra dire quelque chose ? L'humeur de la réponse varie. « Personne », dit-il de temps en temps.

En tout cas, pas le comédien, car celui-ci ne s'exprime guère par le truchement du langage. Son intelligence est ailleurs, « il a une façon de penser qui est de sentir haut[12] ». Parfois, son opinion diffère, il semble qu'il puisse y avoir des « témoignages sur le théâtre » et même qu'ils sont de plusieurs sortes. Un premier triptyque apparaît. Ceux qui peuvent formuler les « pensées » du spectacle – il rectifie : « des jets de pensées [...], des battements qui s alternent, des éclairs et des fantômes de pensées plutôt que des pensées véritables » – sont tout d'abord le spectateur, « qui a médité et qui a été conscient, durant l'audition », ensuite le critique, « qui s'est attaché à tirer des conclusions », enfin « le moraliste », dont il ne dira pas grand chose[13]. Le point commun des trois figures est qu'elles appartiennent à la salle : de toutes façons, celui qui parle est une figure spectatrice.

13 Un passage du *Comédien désincarné* écrit dans une langue assez raide et sur un ton presque cynique supprime le troisième élément (le moraliste sort de scène) et ajoute une réflexion qui mérite d'être relevée :

> Il n'est que deux personnes qui puissent parler *du* théâtre. Je veux dire qui ont le droit de s'exprimer :le critique, parce qu'il s'est arrogé ce *droit* ;le spectateur, parce qu'il *paie* sa place. Ce qu'ils disent l'un et l'autre n'a pas plus d'importance, n'a aucun rapport avec l'essentiel du théâtre, mais *l'effet premier et dernier est d'abord cette provocation à l'expression verbale*[14].

14 Apparaît dans ce paragraphe l'idée d'un lien consubstantiel du théâtre et du langage, *au-delà du texte joué,* dans un espace-temps qui inclut l'espace-temps du spectateur « provo[qué] à verba[liser] ». Ce lien posé comme une loi fonctionne en l'occurrence à vide, puisque les discours obtenus sont dénués de valeur, n'ont « aucun rapport avec l'essentiel du théâtre » : ni le spectateur ordinaire ni le critique au sens traditionnel (le soiriste) ne trouvant selon lui l'expression convenable. Quant au critique plus analytique, plus intellectuel, il est beaucoup trop « théorique » pour bien traduire le phénomène indissolublement psychique et physique qu'est le théâtre,

véritable « alchimie des corps et des esprits » : « Les théories et les critiques interprétatives prolifèrent avec une surprenante intensité : une ruée de questionneurs, qui se répondent à eux-mêmes avec enthousiasme et satisfaction, font curée de la pièce.[...] la punition finale du critique est en général la perte du bon sens dans le poudroiement étincelant de quelques idées dont l'éclat ressemble à celui du verre pilé[15]. »

15 Cette suite d'images de destruction agressive, d'atomisation, de minéralisation mérite qu'on s'y arrête : la violence sévère du jugement ne vient pas seulement de l'incapacité de ces constructions abstraites à rendre compte du spectacle. Le plus grave est qu'elles le tuent, qu'elles en interrompent l'*action*. Ce mot non plus n'a pas ici son sens courant, dramaturgique, aristotélicien. « Au théâtre, écrit Jouvet en une formule assez obscure, l'action et la suscitation se confondent[16]. »

16 Jindrich Honzl, dans un célèbre article, « La mobilité du signe théâtral », proposait de situer le fondement du théâtre dans « l'action », dont il montrait qu'elle passait par une variété de porteurs (l'acteur, l'objet, l'image, l'élément de décor...)[17]. L'hypothèse est intéressante, mais l'action telle qu'il la conçoit vient buter sur le spectateur. Elle le traverse, le dynamise, mais cesse en lui, s'arrête à lui. Chez Jouvet – dont il faut redire qu'à la différence de Honzl il ne construit pas de modèle théorique et ne prétend pas en construire – celle-ci *passe par le spectateur, pendant* la représentation, *après* la représentation. Elle perdurera en effet à travers ce qu'on en dira. Et « [t]out ce que l'on peut dire n'est que récits d'expériences ».

17 Le mot « récit » pourrait faire croire que la mémoire théâtrale fonctionne comme la mémoire mythique[18]. Mais Jouvet dit autre chose. Lorsqu'il évoque cela arrive – l'éventualité d'une parole exacte sur le théâtre, la figure qui apparaît n'est pas celle du conteur mais celle du « poète ». Ce que ce mot désigne est d'abord l'écrivain, l'auteur de textes dramatiques, présenté comme le seul capable de dire le vrai du théâtre. « Des trois participants [...] – spectateur, comédien, auteur – le poète dramatique est toujours celui

qui en parle le mieux[19]. » Jouvet n'a pas en tête des études critiques qu'auraient écrites les auteurs, mais leurs pièces lorsqu'elles comportent des propos métathéâtraux. Les grands exemples sont Molière, Paul Claudel, ou Jean Giraudoux.

18 Dans d'autres cas, le même mot est pris dans son sens plus précis d'auteur d'une œuvre poétique.

> Gérard de Nerval a quitté cette vie, le 26 janvier 1855, sur les bords de la Seine, dans une petite ruelle dite de la Vieille Lanterne. On a construit depuis sur cet espace le théâtre Sarah Bernhardt ; limite de la salle et de la scène, près de la boîte du souffleur, à ce point de jonction où circulent les effluves d''une pièce, est l'emplacement exact du soupirail où était pendu le corps du poète, à la lisière même de l'au-delà dramatique. « [...] Personne n'a tiré le verrou sur la porte des esprits ». Et il conclut : « Dans ces domaines insolites [nous devons entendre l'entre-deux, le passage entre la scène et l'assistance], seuls comptent les mots et les gestes des poètes[20]. »

19 On pourrait croire que le metteur en scène ne fait confiance qu'aux écrivains et parmi eux seulement à ceux qui approchèrent le théâtre (Claudel donnant sa voix à Léchy Elbernon, Nerval faisant vivre Aurélie) mais d'autres figures anonymes semblent d'autant plus compétentes qu'elles ont du mal à s'exprimer. Dans l'un de ses textes les plus précis sur le sujet de la transmission, un texte difficile à lire, on trouve cette définition étonnante du spectateur : « Le spectateur est un poète sans mots, impuissant à se traduire[21]. » Examinons-la de plus près. Première partie de la proposition : le spectateur est « un poète ». La notion semble correspondre à ce que Claude Lévi-Strauss appelle, à propos de l'auditeur de concert, le « créateur en creux » : celui qui assiste talentueusement au spectacle avec une riche imagination, un certain talent, spontané ou plus ou moins cultivé, pour l'expérience esthétique. Deuxièmement : de ce « créateur », on précise qu'il est « sans mots ». L'intelligence mise en jeu n'est pas de nature discursive celle du public, logiquement, ressemble à celle du comédien. Que nous apprend cette formule ? D'abord que

l'importance accordée par Jouvet au texte est tout sauf un textocentrisme. C'est parce que l'effet du théâtre n'est pas facilement énonçable et ne passe que très partiellement par les répliques dites sur scène qu'il faudra ensuite d'autres phrases pour le traduire convenablement. Ensuite que ces phrases, si elles se construisent, seront des phrases écrites ou du moins dûment travaillées : parler d'un poète « sans mots », c'est dire une impasse expressive et une tension vers une parole qui ne sera pas bavardage. Jouvet donne ainsi consistance au rêve d'un témoin théâtral qui pourrait s'exprimer « latéralement, *en style* » – pour parler comme Merleau-Ponty[22] – c'est-à-dire substituer au « jugement esthétique » un compte rendu de son « expérience esthétique » pour reprendre les termes de Jean-Marie Schaeffer. Si tous les articles, même médiocres, sont bons à prendre – Jouvet le concède parfois – car ils accompagnent les spectacles et retardent leur effacement, pour que la critique fasse mieux qu'assurer cette simple survie, il faudra qu'elle prolonge l'action sous une forme différente, en un corps textuel conducteur du mouvement de *métamorphose* qui, à ses yeux, caractérise le phénomène théâtral.

Parenthèse : la double hélice de l'action : la mise en scène comme commentaire, l'écrit comme scène continuée

20 « *Je ne crois plus à la mise en scène*[23]. » Nous qui avons hérité d'un rapport névrotique avec le texte, considéré par certains théoriciens comme une donnée a-théâtrale et peut-être anti-théâtrale, nous qui entretenons souvent un rapport fantasmatique à la mise en scène, pouvons-nous comprendre quoi que ce soit à la façon dont Jouvet pense leur articulation ? L'une des études les plus éclairantes est sans doute celle qui s'intitule « À propos de la mise en scène de *La Folle de Chaillot* ». Il y donne officiellement et prématurément congé à la toute moderne conception « cinématisante », autonome et plastique, du travail scénique. À celle-ci il oppose non l'absence de décor (il évoque longuement dans ces pages le talent de Christian

Bérard) mais un travail qui ne fixe jamais rien, maintient tout dans un état « dissolu » et « incohérent » jusqu'au passage devant le public[24]. Sur quoi fonde-t-il sa préférence pour une intervention mineure de la régie ? « La mise en scène, dit-il, ne peut être qu'un affranchissement, une libération de l'œuvre dramatique ». On pourrait voir là une prise de position datée (rigide, étroite) sur la supériorité et l'intangibilité du texte, mais le texte chez lui n'est pas sacralisé. Si le travail effectué au cours du temps par les gens de théâtre constitue bien une sorte de reprise collective d'une matière littéraire initiale assez stable « ces continuelles métamorphoses, cet héritage qui passe de mains en mains à tout instant, cette perpétuelle dépossession et repossession d'un ouvrage de théâtre, c'est la mise en scène » –, si, selon ses propres termes, la mise en scène « est un commentaire », la pièce écrite n'est pas l'alpha et l'oméga, elle « est [...] elle-même un commentaire [...], un commentaire de sensations, de sentiments et d'émotions[25] ». À ces deux modes éphémères d'existence du dramatique, celui du livre et du plateau, l'idée du « poète sans mots » (qui finira par se traduire...) ajoute une troisième composante, celle du spectateur du spectacle, dont seule la pratique correspond au sens propre du mot « commentaire » : la reprise, l'analyse, la glose...Dans une telle conception d'ensemble, le temps de l'assistance et l'après-représentation peuvent prolonger directement, sans solution de continuité, le processus de création. l'entretien infini de l'action théâtrale, laquelle intègre l'action scénique mais ne se réduit pas à elle, s'organise fondamentalement sur le modèle du jeu verbal : « [...] tout le théâtre, écrit Jouvet, est un vaste commentaire, une ample et continuelle « commentation » : tous les participants du théâtre sont des commentateurs[26]. » Loin d'être un élément figé et paralysant, le verbe apparaît ici comme l'outil même du mouvement, un facteur de métamorphose.

21 Cette conception du spectacle comme texte scénographié épure le geste artistique et réinscrit un art tenté par le visuel dans l'ensemble des pratiques de dramatisation, celles des enfants, celles des spectateurs, celles de tous les joueurs

mimétiques – et d'une bonne part des animaux. Le récit verbal peut subir un « épaississement » dramatique, prendre une consistance spatiale qui capte et fixe le regard, mais la mise en scène (c'est elle que désignent ces périphrases) n'est qu'un moment privilégié dans la suite des « commentaires ». A la recherche d'une expression prolongeant mentalement le jeu, Jouvet joint l'exigence d'une scène légère comme un « état d'esprit ».

Le spectateur réincarné. L'ère des témoins poétiques

22 Et une critique nouvelle, c'est vrai, s'est développée. Dans un espace qui n'était plus le journal, mais la revue spécialisée[27]. Ça ne s'est pas fait immédiatement. À quelques rares exceptions près[28], il a fallu attendre les années 1980 pour voir apparaître des textes traduisant dans leur contenu et surtout dans leur forme l'expérience du spectateur. Ayant vaincu deux (fortes) résistances :

23 Le courant brechtien, qui en principe aurait dû accorder beaucoup d'importance au public, a contribué à refouler toute écriture directement fondée sur l'expérience du spectacle. Au lieu de voir dans le critique un spectateur qui écrirait, on voyait en tout spectateur l'auteur d'un jugement critique. Les grands commentateurs brechtiens vécurent une période que l'on peut dire schizophrénique. « Barthes et Dort, qui avaient appris à aimer le théâtre en assistant aux spectacles de Dullin, de Pitoëff et de Jouvet, décidèrent d'oublier leur passion pour ce théâtre d'acteurs de peur de s'enliser dans une nostalgie floue[29]. » Épinglant dans *La Nouvelle Revue Française* les collaborateurs brillants de *Théâtre populaire*, Jacques Lemarchand qui refusait de voir en eux de vrais critiques les taxait mi-figue mi-raisin de « sociologues de talent[30] ».

24 Vint ensuite – et elle dure encore –la mythologie technicienne, selon laquelle l'image visuelle, fixe, animée, sonorisée, saurait restituer la vie et le mouvement des spectacles. On a multiplié les reportages photo, les films, les captations vidéo, les documents électroniques, au risque de

faire oublier les capacités du langage à faire imaginer la scène.

25 En 1985, le premier numéro de la revue *L'Art du théâtre,* animée par Georges Banu, se présente comme l'emblème d'une période de retour aux mots et d'une nouvelle circulation entre les trois temps de la vie théâtrale : avant, pendant, après la représentation[31]. Antoine Vitez, qui se réfère explicitement à Louis Jouvet, indique que la critique « fait partie du théâtre, lieu impur, où les actions sont toujours polémiques », défend le texte contre l'image : « Écrire sur le théâtre plutôt que le photographier ». L'engagement est au présent, mais c'est dans un rapport assumé au modèle du théâtre d'art que s'inscrit la revendication du lien provocateur à la littérature. « Le théâtre d'art se nourrit de l'humus des textes. Et, en même temps, il produit des textes grâce à un goût pour les revues dont tous les principaux animateurs reconnaissent la portée[32]. »

26 En 1987, un article de Georges Banu – en fait une conférence donnée lors d'un colloque sur la critique – évoque ce que lui-même appelle, en empruntant une expression au peintre et scénographe Gilles Aillaud, « le regard à mi-pente », autrement dit un point de vue qui ne serait ni complètement interne ni complètement externe au travail théâtral[33]. Par opposition à la critique « de l'intérieur », émise par les spécialistes et les techniciens du sérail, l'auteur définit une « critique de l'extérieur [...] qui, toujours, partant du spectacle, fait sa matière des échos, des associations que le spectacle suscite chez le critique en tant que spectateur averti. » Ainsi, précise-t-il, en une formule qui peut rappeler sur un mode plus distancié les complémentaires de Jouvet, « l'activité critique du théâtre » et « l'activité de la critique théâtrale » s'articulent. L'article reprend aussi, mais avec d'autres termes, la thématique de la forme, du rapport à la poésie. Cette réflexion comprend deux temps : « Être extérieur [...], écrit d'abord G. Banu, c'est concevoir la scène comme lieu qui engage une *écriture* [souligné par nous] ». Cependant, et ce deuxième point est aussi important que l'autre, « la critique *n'est pas de la*

littérature [souligné par nous] ». Elle ne doit pas se constituer en objet textuel autonome. « La grande question concerne la manière de maintenir le contact avec l'œuvre [ici, bien sûr, théâtrale] ». Le danger est « l'excès de subjectivité ». Retrouver les mots en poète n'est pas composer un poème, c'est mettre en forme une expérience elle-même directement façonnée par la scène.

27 Pour comprendre plus précisément en quoi a consisté cette écriture littérairement travaillée sans devenir littérature, j'ai choisi cinq articles reconnus comme de grands « papiers », appartenant tous au registre de la critique « spectatrice » évoquée par G. Banu. Ils font entre trois et dix pages. Les dates de parution s'échelonnent entre les années 1950 et les années 1990 (respectivement 1953, 1972, 1984, 1987, 1989). De façon à leur garder une valeur générique, je ne les ai pas identifiés [on trouvera les noms des auteurs et les références bibliographiques p. 105]. L'étude montre qu'ils présentent, malgré les différences des époques et des styles, quelques grands caractères communs :

28 – Le texte affiche d'emblée une dimension narrative, ou, pour être un peu plus exact, se présente comme une tentative de narration, une gageure, donnée comme telle, dans sa difficulté : celui qui a vécu l'événement va s'efforcer de le faire revivre et comprendre. Chaque début affiche l'étrangeté de ce qui a suscité l'écriture, l'étrangeté qui a suscité l'écriture.

> En considérant la scène [...] immense, ouverte à tous les vents comme une nef sombre traversée de lueurs, de visages ou de drapeaux...
>
> J'irai voir le spectacle [...]. Je ne croirai pas que je doive relire la pièce de Goethe avant d'entrer dans la salle, dans le gymnase, dans le préau, ni que je doive l'avoir lue un jour, ni que je doive avoir lu Marlowe ni Thomas Mann...
>
> [...] une station le long d'un itinéraire dont on ne connaît ni le point de départ ni le terme. Nous sommes dans le cabaret de Tikhone. Mais où et quand ?
>
> L'homme est assis, ni près ni loin, au cinquième rang peut-être. Il n'a pas ôté son pardessus, il se tient là, pétrifié.

> On ne raconte pas ça. On dit : quelque chose a passé. Est passé. S'est. Passé. On dit : quelque chose. Un Ange. C'est peut-être mal commencer. On dit : un Couteau.

29 – Le texte présente toujours une grande cohérence d'ensemble, visible typographiquement, avec un rythme bien marqué : soit une dynamique continue, une série de vagues successives, un sur-place très élaboré, une suite de fragments descriptifs volontairement assez minces, etc. La forme est travaillée, le discours constitue un univers, se donne des qualités quasi-physiques (sécheresse, calme, nervosité…)

> […] dans cet air vaste et circulant, le corps de l'acteur n'est ni dressé ni accablé, et je crois qu'il y a là une réussite très rare au théâtre, où d'ordinaire la chair reste trop insolite, coincée entre les plans verticaux, privée de distances normales, obligée à des gestes sans mesure avec le milieu.
>
> Alors arriveront les sept voyageurs […]. Alors entreront deux des sept disparus […]. Alors, grimpant déjà par-derrière sur le seul gradin vide, se hissant sur la marche supérieure comme des garnements faisant le mur pour des cerises […].
>
> Ici les murs sont bel et bien concrets. Maints objets aussi. Comme la paille qui recouvre le plancher brut de la scène. Toutefois, certains objets privilégiés sont ostensiblement faux. La hache de Méric est vert émeraude. Certes, il s'agit bien d'une hache. Elle pourrait tuer. Mais elle ne s'abattra pas sur le visage de Maria.
> Une hache vert émeraude ne tue pas.
>
> Je me suis assis derrière l'homme assis. Sur l'une des banquettes recouvertes d'un linceul blanc qui, par vagues, conduit jusque sur la scène, ou, derrière un voile lacté, un autre homme en pardessus lit, comme à lui-même, une lettre […]. De nouveau la loupiote s'éloigne et l'homme la suit. Il lit et il cherche la lumière, voilà cet homme. Et dans la salle, assis comme les spectateurs, l'épouvantail le regarde.
>
> On y revient toujours à ce qui passe : couteau, lame-ange-corps multipliés du grand champ vide-lourd Woyzeck. Et qui demeure. […]
> Nous voilà sans doute loin de ce qu'il fallait dire pour que.

Des anges et d'un couteau...

30 – On note une grande mobilité des pronoms personnels utilisés pour désigner le locuteur (je/nous/on), développés en quelques mots (le public/le spectateur/les spectateurs). Une forme-sujet sans subjectivisme, une desidentification partielle, par intermittence, et, cependant, une présence affirmée du plus intime, du privé, de « l'aveu » dit Georges Banu.

31 – On note un travail, à chaque fois différent, d'étrangéisation du temps, par exemple un usage rhétorique du futur, ou la présence simultanée de différents univers temporels, ou la constitution d'un présent qui n'est pas le présent usuel...

32 – On remarque la triple progression d'éléments documentaires, d'éléments d'interprétation et de données énigmatiques (très nombreuses comparaisons, périphrases, tâtonnements, corrections, questions, changements de points de vue...)

33 Entre récit de rêve et note ethnographique, cette critique a redécouvert les grandes techniques du conte, dont Walter Benjamin disait qu'il avait la rare fonction de transmettre les expériences : « [Le récit] ne se livre pas. Il garde sa force rassemblée en lui, et offre longtemps encore matière à développement[34]. » *Par un travail sur l'écriture, elle a augmenté cette force.* Mais, comme le dit le même essai, nous ne sommes plus au temps des narrations faciles. Les cinq exemples analysés s'éloignent déjà de notre monde. Aujourd'hui, des semblants de poèmes affectent de construire le souvenir d'expériences qui sans doute n'ont pas eu lieu. Une prolifération de gloses rédigées au plus près des créations scéniques, commandées par les créateurs, sont intégrées à leurs travaux, et d'autant que ceux-ci comportent peu de texte. Panique ? Anxiété grandissante ? La durée se volatilise, entraînant la disparition de toute mémoire théâtrale avant même la prestation, sous l'effet de la cinétique décrite par Peter Sloterdijk – la peur de Jouvet recyclée sur un rythme contemporain. Dans ce contexte, la critique telle que nous

l'avons évoquée n'est plus ce qui peut convenir aux nouvelles métamorphoses. Celle qui apparaît est d'un tout autre style. Non plus une lutte contre le temps, ni un arrêt, ni une fixation volontariste de l'instant, mais une sorte d'accompagnement discrètement stabilisant de la « fuite dans le fugitif ». Plus de textes imagés, plus d'images sans légendes, mais un mouvement reproduisant avec des matériaux divers celui du regard et du jeu. Avec des constructions légères. Des poétiques de passage, quelles gardent le support papier ou se servent des moyens mobiles proposés par l'électronique. De nouveaux espaces où s'inscrivent d'autres cohortes d'entreparleurs pour s'entretenir de la scène. « Même un texte du monde abîmé a, ça et là, la structure de quelque chose de tramé, de tissé, de maillé, de consonant[35]. »

Question ouverte : la place des textes critiques dans un art subtilement textué

34 La réflexion sur la façon dont, affronté au cinéma, le théâtre a dû préciser et affermir l'image qu'il avait de lui-même, dont il a perçu l'existence d'un lien d'une nature imprévue entre lui et la forme écrite, un lien passant par l'assistance plutôt que par le répertoire, éclaire l'apparition de la critique moderne. Cependant, la leçon la plus intéressante n'est pas de nature historique et ne concerne pas la critique en elle-même. Cette enquête s'inscrit en fait dans une recherche beaucoup plus large visant à définir les bases de la séance dramatique dans la culture occidentale. Sans pouvoir développer ici ce qui fonde notre hypothèse, indiquons que les deux notions entre lesquelles doit selon nous s'organiser la réflexion sont d'une part le texte, d'autre part le visage[36]. Contrairement à ce qu'on peut penser, c'est le second pôle, le visage, qui assume la fonction de stabilisation ; et c’est, nous l’avons vu, le premier pôle, le texte, qui permet la transformation.

35 Les diverses péripéties de la théorie théâtrale durant les dernières décennies témoignent d’une prise de distance par rapport aux images pétrifiées de l’œuvre dramatique et

d'une certaine prise de conscience de dimensions insoupçonnées des phénomènes d'écriture : la sémiologie la plus rigide, faisant de tout spectacle un « texte » au sens le plus statique du mot, a pris acte de ses impasses. L'anthropologie dite « théâtrale » piétine faute de reconnaître la place essentielle du langage. Les disciplines qui aujourd'hui peuvent permettre d'avancer ont pour point commun de s'intéresser à la réalité textuelle et de l'appréhender d'une façon nouvelle. La plus classique, la poétique du drame, s'affronte aux exemples modernes et révise les idées reçues, y compris sur les plus anciens. La génétique théâtrale prend par définition en compte la dimension de changement : il n'y a pas a priori pour elle de hiatus théorique entre la genèse textuelle et celle de la mise en scène. Elle convient magnifiquement à cet art de métamorphose[37]. Enfin, l'approche anthropologique de la représentation – celle que nous tentons d'effectuer –, en déplaçant résolument *la question du dramatique* du seul domaine littéraire à celui des pratiques culturelles de base, permet de réinscrire le moment du spectacle dans le théâtre du langage qui fonde toute société (Pierre Legendre) et d'approfondir l'hypothèse d'une relation très étroite entre l'existence de l'écrit et celle d'une scène *non rituelle* (Jack Goody). Elle seule peut entreprendre *d'étudier* la mémoire des expériences théâtrales, et en particulier *le rôle* de la critique – des conversations aux articles – dans le tissage très fragile d'un art qui va de texte en texte, et vit de cette fragilité.

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE

Roland BARTHES, « Le Prince de Hombourg au TNP », *Les Lettres Nouvelles,* mars 1953, reproduit in *Écrits sur le théâtre,* textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, coll.« Points/Essais », 2002, p. 23-32.

François REGNAULT, « La méditation du spectateur devant

'Faust' », *Le Spectateur,* Paris, BEBA, Nanterre/Amandiers, Théâre national de Chaillot, 1986, p. 21-26.

Jean-Pierre THIBAUDAT,*Si de là-bas, si loin* », *Libération,* 1987, reproduit in *Chroniques d'un chasseur d'oubli,* Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 156-159.

Bernard DORT, « Au pied du mur, ou le voyage immobile », *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll.« Le temps du théâre », 1988, p. 117-126.

Didier-Georges GABILY, « Notes éparses sur les *Fragments forains* » [1989], reproduit in *Mouvement,* n° 3, décembre-janvier-février 1998-99, p. 48-49.

Notes

1. Louis JOUVET, *Le Comédien désincarné,* « Préface », Paris, Flammarion, 1954, p.17.

2. *Ibidem,* respectivement p.10 et p.12.

3. Voir en particulier « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », in *Le Jeu du théâtre. Le Spectateur en dialogue,* Paris, PO.L, 1984, p. 243-275.

4. Évelyne ERTEL, article « Critique dramatique », *in* Michel Corvin (dir), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

5. Louis JOUVET, « De Molière à Giraudoux », *Témoignages sur le théâtre,* Paris, Flammarion, coll. Bibliothèque d'esthétique, p. 192.

6. *Ibidem,* p. 193.

7. *Ibid.,* p. 196.

8. *Ibid.,* p. 194-195.

9. André BAZIN, « Théâtre et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Paris, Cerf, coll.« 7e ART », 1985, p. 160.

10. L. JOUVET, « Présentation des classiques à l'écran », *Témoignages sur le théâtre, op. cit.,* p. 129.

11. L. JOUVET, « Le royaume des imaginaires », *ibidem,* p. 167.

12. *Idem,* « Le comédien parle », *ibidem,* p.11.

13. *Loc. cit.,* p.12.

14. L. JOUVET, *Le Comédien désincarné, op. cit.,* p. 244.

15. L. JOUVET, « Découverte de Sabbattini » [Rio de Janeiro, 1941], in *Louis Jouvet et la scénographie,* Avignon, Maison Jean Vilar, 1987, p.

XXVII-XXVIII.

16. *Ibidem,* p. XXXII.

17. Jindrich HONZL, « La mobilité du signe théâtral », traduit in *Travail théâtral,* n° 4, Lausanne, La Cité, été 19/1, p. 5-20.

18. Sur ce point, voir M.-M. MERVANT-ROUX, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur,* Paris, CNRS Editions, coll.« Arts du spectacle/ Spectacles, histoire, société », 1998, p. 224-225.

19. L. JOUVET, *Témoignages sur le théâtre, op. cit.,* p. 186.

20. *Idem,* « Découverte de Sabbattini », *loc. cit.,* p. XXXVI.

21. *Idem,* « Les actes du théâtre », *Le Comédien désincarné, op. cit.,* p. 267.

22. Maurice MERLEAU-PONTY, « Notes de travail », in *Le Visible et l'invisible, suivi de Notes de travail,* texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1964, p. 242.

23. L. JOUVET, « À propos de la mise en scène de *La Folle de Chaillot* », *Témoignages sur le théâtre, op. cit.,* p. 149.

24. *Ibidem*, p. 155.

25. *Ibid.,* p. 150.

26. *Ibid.*

27. Selon Marco CONSOLINI (Théâtre populaire, *1953-1964, Histoire d'une revue engagée,* Paris editions de l'IMEC, 1998), une revue théâtrale est encore du théâtre, continué sous une autre forme.

28. Voir *Un siècle de critique dramatique,* Chantal MEYER-PLANTUREUX (dir.), Bruxelles, Éditions Complexe, 2003.

29. M. CONSOLINI, *op. cit.,* p. 56.

30. « L'Écolier limousin et le Petit Organon », in *La Nouvelle Revue Française,* n° 26, mai 1955.

31. *L'Art du théâtre,* Paris, Actes Sud / Théâtre national de Chaillot, n° 1,1985.

32. Georges BANU, *in* Jean-François DUSIGNE, *Le Théâtre d'art, aventure européenne du XXe siècle,* Paris, Théâtrales, 1997, « La préface d'un passeur », n. p.

33. G. BANU, « Le regard à mi-pente », *in Théâtre/Public,* n° 75, Gennevilliers, mai-juin 1987, p. 25-28.

34. Walter BENJAMIN, « Le Conteur », trad. Maurice de Gandillac, *in Œuvres III,* Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2000, p. 124.

35. Peter SLOTERDIJK, *La Mobilisation infinie* [1989], trad. Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois, coll. « Points/Essais », 2000, p. 142.

36. Ce travail sera mené dans le séminaire 2004-2005, « Le texte et le visage », organisé dans le cadre de l'ARIAS.

37. Un numéro spécial de la revue *Genesis* (J.-M. Place) consacré au théâtre, est en préparation pour l'automne 2005 sous la direction de Nathalie Léger. Le séminaire 2004-2005 de l'ITEM (CNRS-ENS), sous la direction de Dominique Budor et Almuth Grésillon, portera sur les « Genèses théâtrales ».

Auteur

Marie-Madeleine Mervant-Roux

Du même auteur

Soundspaces, Presses universitaires de Rennes, 2015
Théâtre : un lieu où l'on entend *in Les nouveaux chemins de l'imaginaire musical*, Collège de France, 2016
Les témoins de la scène et les témoins de la salle. Retour sur une étude d'*Hamlet* avec le public *in Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001
Tous les textes

© Presses universitaires de Rennes, 2005

Conditions d'utilisation : http://www.openedition.org.inshs.bib.cnrs.fr/6540

Référence électronique du chapitre

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Les mots du « poète sans mots », ou le grand texte de la salle* In : *La critique, le critique* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005 (généré le 25 mai 2020). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org.inshs.bib.cnrs.fr/pur/28680>. ISBN : 9782753546288. DOI : https://doi-org.inshs.bib.cnrs.fr/10.4000/books.pur.28680.

Référence électronique du livre

BANETH-NOUAILHETAS, Émilienne (dir.). *La critique, le critique.* Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005 (généré le 25 mai 2020). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org.inshs.bib.cnrs.fr/pur/28660>. ISBN : 9782753546288. DOI : https://doi-org.inshs.bib.cnrs.fr/10.4000/books.pur.28660.

Compatible avec Zotero