



L'analyse de spectacle : méandres d'un enseignement atypique

Anne-Françoise Benhamou

► To cite this version:

Anne-Françoise Benhamou. L'analyse de spectacle : méandres d'un enseignement atypique. Théâtre/Public, 1988, 82-83, p.18-21. hal-01099961

HAL Id: hal-01099961

<https://hal.science/hal-01099961>

Submitted on 5 Jan 2015

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.

L'analyse de spectacle : méandres d'un enseignement atypique

[*Théâtre/public* n° 82-83 "Théâtre et enseignement", 1988]

*Qui de la salle ou du plateau
Qui de celui qui parle ou de celui qui rêve
Est l'écho*
Louis Aragon

*Nous avons bâti sur du sable
Des cathédrales périssables*
André Gide

Un objet de mémoire, voilà ce que devient, dans l'instant poignant et joyeux où les acteurs reparaissent devant le rideau pour saluer, une représentation théâtrale. Chaque spectacle vu est comme un deuil de plus. Mais si le travail du deuil est, selon Freud, travail d'une objectivation, celui de la théâtrologie, foncièrement et résolument plongé dans la mélancolie, se refuse à liquider l'objet perdu, et s'obstine à nier l'irréparable de la perte. Notes, photos, enregistrements, autant de rites conjuratoires dressés comme des écrans devant la seule certitude du spectateur : que le spectacle vivant est un spectacle mortel.

La sémiologie théâtrale, consciente de cette contradiction, a elle-même défini, à maintes reprises, les limites et les conditions de son entreprise¹. Il ne s'agira donc pas ici de fonder à nouveau la légitimité d'une réflexion qui choisit de constituer en objet (scénique/textuel) ce qui relève largement d'une expérience "relationnelle" : la représentation théâtrale. Qu'il y ait là de l'ineffable (que d'autres appelleraient du "tripal"), nul spectateur ne l'ignore ; et parvenir à saisir, par une analyse rigoureuse des éléments d'un spectacle, un projet esthétique global qu'on puisse formuler, n'épuise aucunement ce qui un soir s'est échangé entre le plateau et tel spectateur. Tant il est vrai qu'au fond une appréciation de valeur, née sur le moment du plaisir et de la curiosité, ou au contraire de l'ennui et du désintérêt, est la base implicite, la légitimation occulte, de ce travail complexe de conservation ou d'interprétation auquel

¹ Cf. notamment P. Pavis, "La notation de la mise en scène théâtrale" in *Voix et images de la scène*, Presses universitaires de Lille, 1985. Sur les liens étroits du théâtre et de la mémoire, voir le livre de Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Actes Sud, 1987.

nous nous livrons. Et ce jugement de valeur, fondé sur la sensibilité éveillée quelques heures par la sensibilité mise en jeu de l'autre côté de la rampe, fondé aussi, il faut bien l'avouer, sur le hasard des affinités électives (qui n'a jamais été séduit par un acteur ou une actrice ?), et encore sur l'apport culturel propre du spectateur, ce jugement de valeur englobe ce que, justement, il est si difficile de décrire ou de nommer. D'où cette position paradoxale qu'il faut souvent assumer lorsqu'on analyse une représentation : la défense et l'illustration d'un spectacle par la justification minutieuse de sa cohérence, par le décortiquage de ses choix, passe sous silence ces éclairs de désir et d'intelligence, ces pointes d'émotion qui ont donné l'envie de penser cette cohérence, de réfléchir à ces choix, de définir cette esthétique. Non seulement parce qu'une approche systématique exclut l'anarchie du regard sur le spectacle (souvent dispersé et intuitivement partial – car il n'est pas sûr que le bonheur au théâtre ait toujours à voir avec la reconstitution d'une totalité, et l'attention y flotte souvent du tout à la partie) ; mais aussi parce que cette archipelisation de la sensation et de l'intellect est fort peu pédagogique. Et quand on songe alors combien la photographie est trompeuse (un spectacle photogénique n'est pas nécessairement un bon spectacle et réciproquement), quand on éprouve la difficulté à écrire ce qui tel soir, a fait pour soi l'aura de tel acteur, on se sent saisi d'un grand désarroi théâtrologique.

Ajoutons tout de suite que ce désespoir peut trouver quelque consolation à la lecture de bien des travaux sur le théâtre, d'orientations très diverses. Les descriptions offertes par les volumes des *Voies de la création théâtrale*, et de nombreux textes à visée moins exhaustive suffisent à prouver qu'une expérience forte de spectateur peut laisser des traces qui font résonner, quitte à la dire aussi en creux, cette vibration si difficile à nommer². Je ne donnerai qu'un exemple parmi tant d'autres, mais illustre : les articles de Roland Barthes sur le Berliner Ensemble témoignent en France pour longtemps de la rupture décisive effectuée par la représentation brechtienne. Entre les lignes lumineuses de la description et de l'interprétation court ici la mémoire d'un trouble : une sorte de trauma positif³, mais qui, comme l'autre, se dit plus entre les mots qu'avec eux.

Que le théâtre appartienne avant tout à une expérience de la mémoire, on peut s'en consoler en se disant que, de Freud à Proust, le siècle nous a suffisamment prouvé la

² "Inscrit en creux" dans cet article, le souvenir exemplaire des textes de Bernard Dort.

³ Cf. Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964. D'une manière plus générale, il me semble que la rupture brechtienne hante, souvent comme un remords tacite, toute la pensée de Barthes, bien au-delà de l'époque à laquelle il s'intéressa au théâtre. Cf. notamment "Reproches de Brecht à R.B." in *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975 ; "Brecht et le discours : contribution à l'étude de la discursivité" in *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984.

souveraineté du souvenir. Il n'en résulte pas moins, pour revenir à des préoccupations plus immédiates, un problème de pédagogie massif autant qu'atypique, dès qu'il s'agit de mener, dans le cadre d'un travail universitaire, une analyse de spectacle avec des étudiants. Nous ne sommes guère habitués, en effet, à travailler sur un objet mémoriel, du moins en commun ; car la mémoire convoquée sur le divan ne se doit ni à l'exhaustivité, ni à l'objectivité. Or le principe même du discours universitaire exige, pour la bonne transmission d'un savoir, un référent stable, indiscutable, extérieur à ses détenteurs – ce que n'est nullement le souvenir d'une représentation. Je ne veux pas dire par là que le spectacle n'a aucune existence en dehors de la subjectivité de chacun des spectateurs ; puisqu'aussi bien les acteurs refont tous les soirs les mêmes gestes et redisent les mêmes mots dans le même cadre, rigoureusement défini⁴. Mais cet objet qu'est la représentation avec ses composantes fixes (et assez facilement "objectivables" : décors, costumes, éclairages, interventions sonores,...) et ses éléments changeants (voix, gestes, "présence", qualité d'émotion et d'intensité du jeu, écoute sur le plateau...), cet objet n'est pas au centre de la classe lorsque nous en parlons, lorsque nous le travaillons, lorsque nous élaborons en commun un discours à son endroit. C'est en cela que le problème posé par l'analyse de spectacle, en tant que pédagogie, est atypique : quand on étudie un texte, une image, voire un film (et j'y comprends les "bandes vidéo" enregistrées à partir d'un spectacle théâtral), on peut revenir à l'objet pour argumenter, prouver, structurer ou déconstruire, pour le plus grand plaisir de l'exégèse et pour le plus efficace déroulement de l'enseignement. Pour dire les choses très rapidement, la présence effective de l'objet du commentaire me semble la condition *sine qua non* du développement d'une rhétorique. Il en va tout autrement quand l'objet est irréductiblement ailleurs – en l'occurrence lorsqu'il se trouve réparti, *membra disjecta*, dans une collection de mémoires. C'est pourquoi l'analyse de spectacle, dans le cadre institutionnel de l'Université, se heurte à des obstacles inconnus à l'explication de texte (et qu'ignore aussi l'analyse filmique). Elle met en déséquilibre – ce qui n'est pas le moindre de ses mérites – l'axiome d'objectivité traditionnellement associé à la transmission du savoir (à juste titre, certes ; et chacun sait que les pédagogues marquants sont ceux qui bousculent l'axiome par des transgressions ponctuelles et stratégiques, et non par un rejet qui livrerait leur discours à un arbitraire inacceptable).

Que se passe-t-il lorsque, après avoir envoyé un groupe d'étudiants voir un spectacle, on doit "faire cours" sur une représentation ? Il s'agira naturellement, dans un premier

⁴ C'est parler trop vite : chacun sait qu'un spectacle peut être très différent d'un soir à l'autre. Mais c'est néanmoins la différence d'une variation.

temps, d'objectiver ensemble une expérience malgré tout partiellement commune⁵, de tenter tant bien que mal de placer dans ce centre encore vide un référent partageable, sur lequel étayer un discours admissible pour tous. Tout va à peu près bien quand il s'agit d'un décor, d'une série de costumes, de principes d'éclairage ou de bande son : ce sont des éléments assez faciles à repérer, à mémoriser, à noter, et donc susceptibles d'une analyse objective généralement consentie sans trop de peine. On peut encore définir de grands choix dramaturgiques et esthétiques, et à l'extrême rigueur s'entendre sur une nomenclature des types de jeu. Ce qui est déjà beaucoup. Mais il ne me semble pas possible de s'enfermer, sous prétexte qu'il faut enseigner, dans une démarche qui occulterait une part essentielle de ce qui fait l'expérience spectaculaire : le fragmentaire de la vision et de l'écoute, l'indéfinissable du jeu d'acteur, le surgissement obscur de l'émotion.

Il est nécessaire, certes, d'analyser, de rationaliser, de comprendre et de faire comprendre ; d'appliquer sa sympathie et son savoir à faire ressurgir, autant qu'il se peut, ces cathédrales englouties que sont, selon l'expression d'Antoine Vitez, les mises en scène contemporaines. Et comment le faire autrement qu'en formulant les principes de leur architecture à l'aide des fragments de la mémoire ?

L'analyse est nécessaire, même si elle est utopique, parce que plus que pour un autre art peut-être, elle permet de s'approcher de la réalité de la création. Cette proposition paraît peut-être paradoxale puisque, comme on l'a dit, l'objet spectacle se dérobe et pour de multiples raisons fait obstacle au discours. Mais, à l'inverse, est-il un art plus livré à la réflexion et au commentaire, dans sa gestation même, que le théâtre ? Le travail des répétitions, qui consiste en l'ajustement progressif de diverses démarches artistiques, ce moment où chacun intègre le geste de l'autre pour fonder le sien, comporte une part considérable d'autoréflexivité. Rien ne s'y crée que dans le dialogue, dans la conscience aiguisée par l'autre de ce "Non pas – mais" que Brecht recommandait au comédien⁶. Non que le peintre ou l'écrivain ne pensent pas ce qu'ils font ; mais au théâtre, comme il faut bien accorder des éléments hétérogènes, le questionnement réflexif est au centre du travail, de l'échange qui est le travail. Qu'il soit institutionnalisé (travail à la table) ou non, qu'il soit vécu comme loi du plateau ("ça fonctionne", "ça ne fonctionne pas") ou loi du sens, qu'il soit verbalisé (débat dramaturgique) ou agi (propositions de jeu, d'accessoires, etc.) n'y change rien : ce

⁵ Là encore, j'omets volontairement des différences parfois fondamentales : outre le fait que nous n'avons pas vu le spectacle le même soir, ni par conséquent avec le même public (ce qui compte aussi), nous n'avons pas occupé les mêmes places dans la salle ; dans le cas d'une salle à l'italienne, c'est, bien entendu, une divergence de "point de vue" considérable.

⁶ *Écrits sur le théâtre*, tome 1, L'Arche, 1972 (1963), pp. 332-333. Nul acteur n'est tenu d'être brechtien évidemment, ni de montrer en jouant aussi ce qu'il choisit de ne pas jouer ("non pas - mais"). Mais nul acteur n'ignore, quand il se déplace sur un plateau, que son choix exclut mille autres possibles.

questionnement est la quête même de la répétition. C'est pourquoi l'analyse de spectacle peut, dans le meilleur des cas, malgré le deuil de son objet, restituer dans son langage la dynamique de la création. En ramenant à la conscience tous ces choix qui ont fait le spectacle, en formalisant et en radicalisant les principes de cohérence de la mise en scène, l'analyse peut faire comprendre – avec son maximalisme propre – ce qu'est, pour une bonne part, le travail théâtral.

L'analyse d'une cohérence est nécessaire, mais pas suffisante : ce qu'on parvient à décrypter, à justifier, à réorganiser en système n'est pas toujours en rapport avec la conviction d'un bonheur esthétique. Pour n'en donner qu'un exemple, choisi dans les spectacles de la saison : la dramaturgie du *Marchand de Venise* mis en scène par Ronconi était claire, intelligente, brillante ; ses choix contestables peut-être, mais cohérents ; la représentation se prêtait à une analyse poussée et précise. Mais l'impression de demi-échec donnée par le spectacle⁷, la gêne issue de sa "lourdeur" (son trop de lisibilité), comment passer dessus ? Au nom de quoi reprocherait-on à un spectacle d'être trop lisible, si l'on fait, par démonstration en acte de sa lisibilité, l'éloge implicite d'un autre ? Ce n'est pas seulement de polysémie que manquait le spectacle de Ronconi ; il souffrait d'un décalage avec son propre projet qui finissait par créer un manque de théâtre. Manque que les catégories confuses de l'émotion et de la subjectivité expriment malgré tout plus nettement qu'un ultime et possible retournement dialectique de l'analyse.

Mais dès que l'on fait intervenir dans le travail sur un spectacle ces éléments moins "palpables", dès que l'on recourt à l'impression, qu'on se réfère à l'expérience émotive (même précisément reconstituée), comment éviter que le débat ne tourne au heurt sans issue des subjectivités et des goûts, autour de cet objet fragmentairement réparti dans les mémoires ? C'est la pente fatale de tout débat sur un spectacle ; on s'enlise dans le j'aime/je n'aime pas dès qu'on a eu l'imprudence d'introduire le témoignage de l'émotion – l'époque, il est vrai rend cette pente plus glissante encore –. Et même dans le cadre d'un enseignement, on ne peut pas tout régler par l'argument d'autorité.

De fait, l'absence d'un référent tangible à quoi le débat puisse se référer concrètement crée à tous moments le risque d'une telle impasse. On peut convaincre de la valeur d'un texte en l'expliquant, puisqu'il est possible de le relire au fur et à mesure, puisque l'expérience esthétique n'est pas prisonnière du passé, qu'elle continue à se dérouler parallèlement au discours de l'analyse, et pour ainsi dire de manière homogène. Mais on ne revient pas de la même façon sur le plaisir ou l'ennui de quelques heures révolues. L'idée même qu'on puisse se retourner sur sa sensation apparaît sujette à

⁷ J'en excepterais pour ma part l'interprétation bouleversante de Jean-Luc Boutté dont l'intelligence et le "concret" renvoyaient à la lecture de Ronconi une charge d'émotion qui lui rendait toute sa "profondeur de champ".

caution ; les deux groupes d'étudiants avec lesquels je travaille, les uns à forte formation littéraire, les autres tournés vers une pratique d'acteur, partagent au moins cette suspicion vis-à-vis de la remise en cause de leur plaisir et de leur satisfaction : un littéraire, déjà expert en rhétorique, et connaissant son usage pervers, ne reviendra pas aisément sur ses désaccords dramaturgiques ; un étudiant praticien ne se laissera pas plus convaincre de changer son appréciation sur une performance d'acteur⁸. L'argumentation alors pourra intéresser, mais toujours avec le risque d'apparaître comme illégitime : au théâtre, bien plus que pour la littérature par exemple, l'idée d'une spontanéité du plaisir esthétique, voire d'une innocence nécessaire du spectateur, est fortement ancrée. Nul n'admet facilement qu'un spectacle puisse réclamer du spectateur, comme le disait Corneille à propos d'*Héraclius*, "d'être vu plus d'une fois pour en remporter l'entière intelligence"⁹. Et pourtant, le bénéfice le plus évident d'un enseignement centré sur l'analyse de spectacle est qu'il habitue à l'idée d'un goût évolutif, et qu'il dynamise cette évolution.

C'est pourquoi il me semble qu'on peut concevoir un tel enseignement, malgré l'investigation mémorielle qu'il suppose, comme avant tout prospectif : il s'agit moins de prouver quoi que ce soit sur une expérience de toutes façons révolue dans le plaisir ou le déplaisir (même si on peut ainsi l'éclairer et l'enrichir), que de déplacer légèrement, pour un usage ultérieur, les catégories du goût. Pas pour les mettre ailleurs : pour qu'elles se mettent en mouvement. Ces moments inquiétants où chacun se replie sur une expérience subjective – encore un exemple tiré d'un spectacle récent : Dominique Valadié jouant la Lune dans *Le Soulier de satin*, moment de jeu que je trouvais admirable mais que certains étudiants rejetèrent violemment, mon argumentation esthétique et dramaturgique ne dissipant en rien le déplaisir qui avait été le leur –, ces moments qui mettent en péril une possible transmission (de quoi ? d'une émotion personnelle intense ?) sont à moyen terme productifs. C'est le spectacle suivant qui profitera des désaccords en forme d'impasse ouverts sur celui-ci. Car, encore une fois, l'analyse ne rattrape jamais le plaisir. Elle le reconstruit, et nous fait ainsi toucher la double nature du plaisir de théâtre : celui du moment, celui bien différent et purement mémoriel de l'après coup – dédoublement dont Proust a admirablement parlé à propos de "la Berma dans *Phèdre*"¹⁰. Et comme l'Analyse (l'autre) nous montre que l'interprétation éclaire le vécu sans jamais se confondre avec

⁸ Ajouterai-je que l'enseignante que je suis n'a guère de confort à remettre en question sa position professorale ?

⁹ Examen d'*Héraclius*. Et pourtant, combien avons-nous vu de spectacles, depuis Corneille, qui ont fait "des personnes des plus qualifiées [...] se plaindre que leur représentation fatiguait autant qu'une étude sérieuse". (*Ibid.*) ?

¹⁰ *À la recherche du temps perdu*, t. II : *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, pp. 447- 448, p. 481 et *passim*.

lui, mais ouvre par là, pour l'expérience, d'autres avenirs qui seront décalés par d'autres paroles, ainsi l'analyse de spectacle ne vise pas tant peut-être à rejoindre son objet du moment qu'à découvrir au désir de théâtre le champ de ses possibles.