

SOMMAIRE

<i>En guise de prologue</i> : Miniatures théoriques ou les pelures du théâtre	13
FIGURES	
Les coulisses démasquées	23
La vidéo, Méphisto de la scène moderne ?	30
Petit traité des chaises : de Ionesco à Pina Bausch	37
Le nu, les avatars d'une révolte	43
Crânes rasés et torsos poilus	52
Chapeaux melon et godillots usagés	57
L'enfant : rôle et matériau	62
Jouer plusieurs rôles	68
Neige	70
Mourir debout	74
TERRITOIRES	
Le laid : de la séduction à l'académisme	81
Vidéo, la scène vide ?	100
L'air et les lumières	108
Le théâtre des romans	114
La langue brute, un effet de réel ?.....	120
Le public en scène	126
DÉBUT ET FIN	
Etre en retard, être à l'heure ?	135
Les saluts ou le protocole de la fin	141
Au-delà de cette ligne... ..	148

MINIATURES THÉORIQUES OU LES PELURES DU THÉÂTRE

Au terme de ses voyages, sur le chemin du retour, ce fils prodigue sans père qu'est Peer Gynt effeuille la vie comme un oignon. Et les pelures retracent, séparément, les événements traversés, les performances et les échecs, elles reconstituent le zigzag d'une vie sans boussole. A les regarder de près, chacune a son sens, chacune parle vrai, mais ensemble font-elles un tout ? Dans la réponse négative gît le drame et ce constat d'échec entraîne la conclusion ultime : Peer a raté le noyau, le centre de son être, il n'y est pas parvenu et il doit être refondu... Certes, la sanction infligée consacre sa défaite, mais faut-il pour autant renier les exploits accomplis et les satisfactions éprouvées ? Faut-il déplore les instants habités au nom du vide sur lequel débouche leur déclinaison dépourvue d'orientation ? Peer, à force d'énumérer les pelures, fait le constat du chemin parcouru – il a cru dans la sagesse chinoise selon laquelle “le pas fait le chemin” mais découvre également que la voie lui a échappé. Seule la voie mène à l'essence, mais rares sont ceux qui y parviennent. Peer, sans succès, a essayé. Faut-il lui jeter la pierre au nom de cette défaite qui rassurerait tous ceux qui, prudents, n'ont même pas fait le voyage ? Peer s'est fourvoyé, mais il n'a pas abandonné. Le tas de pelures qui désigne sa vie le confirme. Il a vécu, sans sens ultime peut-être, mais avec l'exaltation des instants assumés simplement, les uns après les autres. Si sa vie, certes, n'a pas d'architecture, elle est au moins une somme d'événements, d'engagements, d'errements.

S'il n'est pas parvenu à lui donner un sens, il a connu, en revanche, la fièvre de l'intensité régulièrement renouvelée. Il n'y a pas eu de visée ultime, il y a eu oubli dans le présent. Peer n'est pas un constructeur, il est un dépensier : deux logiques qui s'opposent, irréductibles.

Les "pelures" que ce volume réunit rappellent Peer et son oignon. Chacune renvoie à une porte ouverte, à une question formulée, à un doute éprouvé sans pour autant parvenir à un sens ultime, à cette lumière finale qui entraîne l'arrêt du temps et la victoire sur le démon. Mais, pour reprendre une belle formule de Brook, combien de fois les aiguilles de la vie n'ont-elles pas cessé de bouger pour la durée d'un spectacle ou l'étonnement d'une expérience ? "Pelures" successives qui, chaque fois, ont procuré l'illusion de toucher, provisoirement, "le noyau" pour rechuter ensuite... Pour éviter une pareille expérience, Barthes, après avoir vu *Mère Courage*, a cessé d'aller au théâtre : il avait rencontré son rêve secret. S'ils ne sont pas nombreux les spectateurs animés d'une telle intransigeance, d'autres, tout de même exigeants, cherchent les spectacles ou les aventures qui cristallisent leur attente, qui s'érigent en événements. Ils relancent périodiquement le désir de théâtre et invitent à poursuivre le chemin. Alors tout en étant de l'art, le spectacle prend le sens d'un repère et se convertit en expérience singulière. Expérience bâtarde et féconde où se mêlent le bonheur proprement théâtral procuré par le plateau autant que les informations concrètes dispensées : le théâtre a à voir avec la socialité et son temps. Ils en sont indissociables... c'est pourquoi chaque spectacle unique se constitue en "pelure" de ce moi d'art qu'est le moi d'un spectateur à long terme. Voilà pourquoi j'aime dire en paraphrasant Prospero que "je suis fait de l'étoffe des spectacles que j'ai vus", mais qu'en même temps ces spectacles forment ma "bibliothèque intérieure" construite selon les principes d'un amateur fervent et désordonné.

C'est en consultant cette bibliothèque que je me suis livré à l'exercice de ces miniatures théoriques

proposées ici. La miniature se définit par la précision du trait et la réduction du champ, équivalent ancien du gros plan actuel. Mais elle ne tient pas du fragment avec tout ce qu'il comporte comme ouverture et implique comme brisure, non, la miniature concentre et rend lisible de manière parfois microscopique, il est vrai, un paysage ou un visage. Ici la portée du choix a un rôle décisif, conséquence d'un désir de focalisation qui appelle le regard de près. La miniature est une pincée du réel... isolée et, en même temps, représentative de ses enjeux. A travers le temps, le désir de consulter certains protocoles du théâtre – l'horaire des représentations ou la manière de les accueillir – s'est manifesté pour ce qu'ils révèlent comme constance et font découvrir comme variation discrète d'un pays à l'autre, d'une époque à l'autre. Le protocole reste indispensable, mais nullement immuable, les sociétés et le temps l'affectent. Surprendre leurs effets n'est pas sans intérêt.

Ces miniatures concernent certaines "mythologies" de la scène contemporaine repérables d'un spectacle à l'autre, sceaux du présent qui, par-delà les grands choix théoriques, reviennent d'un metteur en scène à un autre, se détachent comme des symptômes d'une époque pour disparaître ensuite. Le but secret consiste non pas à dresser un panorama ou un catalogue, mais à dégager et identifier ces points de fixation, points capitons autour desquels s'organise le paysage théâtral d'une époque. Certains frappent par leur visibilité qui frôle la stéréotypie, d'autres restent plus cachés et il faut les repérer, les discerner, les observer. Pour y parvenir, il est indispensable d'avoir recours à la "bibliothèque intérieure", constituée des spectacles vus ici ou ailleurs, à leur connaissance directe qui, seule, permet de saisir la diffusion d'une récurrence, la constitution d'une "figure" inscrite au cœur même de la représentation. Ainsi des constantes se détachent et elles témoignent d'une réverbération qui atteste l'impact du temps présent. Cette bibliothèque relie, plus ou moins explicitement, les artistes en quête soit de parentés soit de postures polémiques.

Autour de ces foyers ponctuels que les miniatures théoriques réunies ici tentent d'isoler et de commenter, se constituent des réseaux ou se précisent des portraits. Le regard de près, loin des grandes envolées théoriques ou de la sécurité des outils passe-partout, décèle et dégage "les nœuds" poétiques – ou, au moins, quelques-uns – à même de tisser la tapisserie de la scène moderne. La miniature fait l'économie du lien pour se concentrer, justement, sur le nœud... La miniature cherche à capter la Figure qui, d'un côté, se rattache aux pratiques concrètes de la scène et, de l'autre, reste chargée d'imaginaire. Les Figures sont des repères à partir desquels la carte de la scène moderne peut être imaginée.

Les Figures participent d'un contesté et pourtant bien réel *Zeitgeist*, esprit du temps, qui concerne aussi bien les données intellectuelles d'une époque que les choix concrets, de travail théâtral, opérés par les artistes. Les Figures les apparentent et elles dégagent des préoccupations communes. Elles constituent une sorte d'ensemble poétique de la scène propre à une période dont la longévité varie de cinq à quinze ans. Puis, les Figures peuvent soit basculer dans un cliché dépourvu de leur charge première soit être abandonnées après un usage abusif. La Figure a une durée de vie limitée.

Les Territoires, malgré la mondialisation généralisée, préservent leurs charges symboliques, même dans le champ culturel. Un territoire qui se définit par rapport à un héritage autant qu'à des options historiques finit par dégager, voire imposer, une identité nationale, certes mouvante, mais tout de même repérable. Le territoire porte la marque du passé avec lequel le théâtre travaille sans jamais l'oublier tout à fait. On décèle des homogénéités qui se constituent sans qu'elles excluent pour autant des manifestations de résistance individuelle. Le territoire préserve sa vitalité tant qu'il y a combat, affrontement et non pas uniformité. La scène allemande cultive une esthétique qui permet sa reconnaissance, mais des artistes de la génération

précédente comme Grüber ou Stein ont longtemps avancé des choix opposés. Tout territoire pur est dangereux. Mais cela ne doit pas nous empêcher de l'identifier en tant que tel d'un côté, et de l'assimiler, de l'autre côté, à un champ ambigu qui permet un enracinement et engendre le risque d'un embrigadement esthétique. Définir les territoires de la scène allemande et, par opposition, de la scène française, permet de dégager des éléments d'identification et, en même temps, de procéder à des comparaisons polémiques. D'autres cultures théâtrales finissent par constituer aussi des territoires propres – russe, polonais – et c'est une preuve de force par rapport à des pays qui soit portent trop la marque de l'influence étrangère, extérieure, soit, finalement, s'avèrent inaptes à dessiner un territoire. Territoire qui se trouve au carrefour d'une culture léguée, d'un destin historique et d'une expérience individuelle.

Par ailleurs, le théâtre s'engage dans un véritable effort de déterritorialisation artistique, en contestant les frontières des arts, en cultivant une mobilité transgressive, en développant des ensembles hétérogènes. Tout a débuté par "le théâtre des romans" qui a entraîné l'échappée du théâtre hors de son domaine pour chercher ailleurs "son manger", comme dit Ariane Mnouchkine. Il accédait ainsi à un territoire voisin et se livrait à un passionnant travail d'hybridation. Le travail sur les langues participe d'une approche similaire et souvent la scène moderne témoigne justement de la déterritorialisation linguistique actuelle. Elle finit par se réclamer ainsi de "l'impureté" propre à ce que l'on qualifie de post-dramatique avec tout ce qu'il comporte comme métissage. Le déterritorialisation entraîne l'émergence de ce que j'appelle "les formes orphelines", équivalent des maladies rares, non localisables, à origine incertaine. Un travail de déterritorialisation, dans un autre champ, il est vrai, intervient aussi lorsque les spectacles, de manière récurrente, déplacent le public de la salle vers la scène. Au sein de la géographie héritée du théâtre intervient une

mutation et elle ne reste pas sans retombées sur les rapports qui s'instaurent entre le jeu et le regard, appelés à cohabiter dans un espace jadis réservé aux seuls comédiens et aujourd'hui partagé avec les spectateurs. Ici il ne s'agit pas d'indifférence à l'égard des territoires comme lorsque le public circule sans place assignée, mais, bien au contraire, d'une surenchère liée à l'investissement symbolique d'un territoire autrefois homogène, actuellement devenu hétérogène : la scène.

La pratique autant que la pensée du théâtre ne peuvent se passer aujourd'hui d'une réflexion sur les territoires dans une double acception du terme : territoire d'une culture nationale, territoire d'une pratique artistique. Cela conduit à un travail sur la mixité, sur l'affiliation à une tradition et sur l'appétit d'insoumission libertaire. Tous deux également nécessaires.

“Se donner du mal pour les petites choses, c'est parvenir aux grandes, avec le temps”, écrivait Beckett. Pour une fois, il fait état d'un optimisme inattendu lorsqu'il légitime le travail sur le petit par la perspective du grand... Il accorde sa confiance à des décisions et des travaux dépourvus d'ampleur au nom d'un hypothétique accomplissement dans l'architecture finale dressée dans la durée. Possible, mais pas certaine, cette confiance dans l'addition des actes minuscules comme chemin qui mène vers la majesté d'une construction. Tchekhov en doutait et considérait ses volumes de nouvelles comme une réunion de récits qui attestent la variété des regards portés sur le réel sans parvenir pour autant à la vision globale du roman. Plus proche de lui, ces miniatures forment un ensemble composite mais en même temps chacune a sa logique interne, répond à un désir et part d'un constat. Comme des monades autonomes, les miniatures s'entassent et, sans lien direct immédiat, elles constituent une multitude, et “non pas un chaos” selon la belle phrase de Nietzsche citée en exergue. C'est elle, par sa disparité, qui fournit les données d'une vision où le particulier ne s'estompe pas comme dans toute

approche panoramique et, faute de dégager des articulations ou des lignes de force, elle procure la satisfaction due à la persistance du concret. Elle permet la reconnaissance de la matière théâtrale ou de l'identité des artistes, comme dans toute collection privée constituée dans le temps et marquée par la subjectivité d'un désir. Ce livre est une "chambre d'Isabella", un cabinet de curiosités. Il se situe dans le territoire incertain qui permet le dialogue entre le paysage public et le choix privé.