

Université Lumière Lyon 2
U.F.R Lettres et Arts

Rhétorique du discours de mise en scène

par Judith BERNARD

Thèse de doctorat de Lettres et Arts

Spécialité Études théâtrales

Sous la direction de Christine HAMON-SIRÉJOLS

Présentée et soutenue publiquement le 22 décembre 2000

Devant un jury composé de : Denis PAVIS Christine HAMON-SIRÉJOLS Catherine
KERBRAT-ORECCHIONI Patrice PAVIS

Table des matières

Remerciements . .	1
Introduction . .	3
I L'interaction de répétition : une « œuvre ouverte » .	15
Approche interactionniste et rhétorique des antichambres... .	15
I . Organisation structurale de l'interaction : l'insaisissable discours .	17
A . Structures et limites d'une « histoire conversationnelle » .	17
B . Poétique de la variation : un cheminement spiralÉ .	29
C . Une fonctionnalité organique : à la recherche du vivant. .	42
D . Impasses pragmatiques .	50
II . Approche éthologique : la petite République des répétants . .	57
A . Cadre .	58
B . Partenaires . .	63
C . Relations . .	75
III . Le matériau sémiotique . .	93
A . Une verbalité chaotique . .	94
B . Matériel paraverbal et non-verbal : le texte animé . .	106
II Dramaturgie : la relation métatextuelle . .	117
I . La fonction dramaturgique .	118
A . La Dramaturgie éclatée .	118
B . La dramaturgie restreinte .	136
C . « Dramaturgie étendue » : la relation métatextuelle .	160
II . Typologie des objets et des approches dramaturgiques . .	175
A . Le texte-document .	176
B . Le monument-discours . .	203
C . Le monument-récit . .	225
Conclusion (provisoire) : à la recherche du personnage... .	252

III Rhétorique du metteur en scène : à la recherche du personnage .	255
Prologue : une notion polémique .	256
1) La rhétorique écartelée .	256
2) Rhétorique spéculative, impromptue . .	262
I . Rhétorique de « l'argumentation » . .	264
A. L' <i>inventio</i> du discours de mise en scène . .	264
B . Les formes de l'argumentation . .	277
II . Rhétorique des figures . .	365
A. ENcore une notion polémique . .	365
B. L' <i>Elocutio</i> du metteur en scène . .	369
Epilogue : la rhétorique de l'inconscient .	419
Rêve et mot d'esprit : de l'intimité subjective au jeu social .	419
L'accomplissement du désir... de mettre en scène .	420
Règne des associations libres . .	423
Le travail du rêve . .	424
Procédés de figuration : condensation et déplacement . .	426
Le travail de la censure : les règles de l'art .	430
IV L'avènement dialectique du signe théâtral .	433
I. Préalables théoriques : pour une sémiologie de la répétition .	436
1) L'acteur comme signe : icône, symbole ? .	436
2) La périverbalité, matériau sémiotique du jeu de l'acteur . .	438
3) Application : le désir de Tartuffe selon Mnouchkine .	447
4) La dialectique générative du signe théâtral . .	456
II. Procès génétique du signe théâtral . .	463
A. Du discours au jeu . .	463
B. Du jeu au jeu . .	474
C. Du jeu au discours .	485
III. Jugement esthétique : valeur des signes et règles de l'art .	494
A. Valeur des signes .	494

B. Les règles de l'art .	511
Conclusion .	527
Filmographie / bibliographie .	537
A. Théâtre .	537
I . Documents audiovisuels .	537
II . Témoignages sur la pratique théâtrale . .	538
III. Théâtre : essais - théorie .	540
B. Linguistique - sémiologie .	543
C. Rhétorique - poétique . .	545
D. Philosophie - esthétique . .	546
E. Principales pièces citées commentaires critiques .	547
Annexes : scripts de répétitions . .	553
Patrice Chéreau, Dans la solitude des champs de coton, Bernard-Marie Koltès Paris, 1995. . .	553
Patrice Chéreau, Henri VI, Richard III, Shakespeare, Paris, 1999. . .	574
<i>Leçon I : " Travail à la table " . .</i>	574
<i>Leçon II : " Scène de groupe " . .</i>	584
<i>Leçon III " Monologue " .</i>	597
<i>Leçon IV : " Le chœur des femmes " . .</i>	607
<i>Leçon V : " Paroles d'élèves " .</i>	616
Klaus Michaël Grüber, Iphigénie en Tauride, Goethe, Berlin, 1998 . .	622
Klaus Michaël Grüber, Les géants de la montagne, Pirandello, Répétitions au Conservatoire National d'Art Dramatique, Paris, 1998. .	627
Jacques Lassalle, Dom Juan, Molière, Paris, 1993. .	629
Ariane Mnouchkine, Tartuffe, Molière, Paris, 1995. .	631
Giorgio Strehler, La trilogie de la villégiature, C. Goldoni, Paris, 1978 .	661
Jean-Pierre Vincent Tout est bien qui finit bien W. Shakespeare Paris, 1996. .	666
<i>Séance d'ouverture .</i>	667
<i>Lecture en continu de l'acte I . .</i>	668
<i>Lecture en continu de l'acte III . .</i>	670

<i>Lecture de l'acte IV .</i>	673
<i>Lecture de V, 1 .</i>	676
<i>Lecture de I, 3 .</i>	677
<i>Relecture de I, 3 .</i>	677
<i>Relecture de I, 3 .</i>	678
<i>Lecture de II, 2 . .</i>	679
<i>Lecture de III, 1 et 3 . .</i>	679
<i>Relecture de III, 1 et 3 .</i>	680
<i>Lecture filée de III, 1, 2, 3 et 4 . .</i>	680
<i>Lecture de III, 5 et 6 . .</i>	681
<i>Lecture de III, 7. . .</i>	681
<i>Relecture de III, 7 .</i>	681
<i>Lecture de IV, 2 .</i>	682
<i>Lecture de IV, 4. .</i>	683
<i>Lecture de V, 2 et 3 .</i>	683
<i>Relecture de la scène finale .</i>	685
<i>Lecture de I, 2 .</i>	685
<i>Relecture de I, 2. .</i>	686
<i>Lecture de II, 1 . .</i>	686
<i>Relecture de II, 1 .</i>	687
<i>Relecture de I, 2 .</i>	687
<i>Lecture de IV, 1 .</i>	688
<i>Lecture de IV, 3 .</i>	688
<i>Relecture de IV, 3 .</i>	688
<i>Lecture de V, 3 .</i>	689
<i>Relecture partielle .</i>	689
<i>Lecture de II, 1 . .</i>	691
<i>Lecture de II, 2 . .</i>	693
<i>Lecture de IV, 2 .</i>	694

<i>Lecture de III,5 . .</i>	695
<i>Lecture-jeu de III, 7 .</i>	695
<i>I,2 . .</i>	696
<i>II, 1 . .</i>	697
<i>II, 3 . .</i>	698
<i>I, 1 .</i>	699
<i>II, 3 . .</i>	702
<i>II, 3, suite (Paroles - Lefeu - Bertrand) .</i>	704
<i>II, 3, suite (Paroles - Bertrand) . .</i>	704
<i>II, 4 . .</i>	705
<i>II, 5 (Hélène - Bertrand) . .</i>	707
<i>III, 2 .</i>	708
<i>III, 6 .</i>	709
<i>III, 7 : Jeu . .</i>	709
<i>Première séance sur le grand plateau (après plus d'un mois de travail dans le studio de répétition). .</i>	710
Antoine Vitez L'Ours A. Tchekhov (Leçon au Conservatoire) Paris, 1976 .	730

Remerciements

Je tiens à remercier Christine Hamon, qui a dirigé ce travail dans sa longue maturation, et dont les commentaires et les suggestions m'ont été extrêmement précieux pour orienter et préciser ma recherche.

Je remercie également vivement Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui a porté un regard rigoureux et stimulant sur les étapes essentielles de ce travail, et qui m'a soutenue par ses marques d'intérêt et ses encouragements.

Je remercie particulièrement Jean-Pierre Vincent, qui le premier, et avec une remarquable hospitalité, m'a ouvert les portes des répétitions qu'il animait, me permettant de découvrir cette parole de mise en scène qui allait devenir l'objet de toute ma recherche.

Je remercie en outre Fabien Bouilly, pour ses judicieux conseils bibliographiques qui m'ont ouvert de prolifiques horizons, et pour son vigilant travail de relecture ; Mireille Losco, dont le soutien sans faille et les innombrables conseils m'ont été infiniment secourables ; Geneviève Pruvost et Guillaume Bridet qui n'ont jamais manqué à l'appel lorsque j'ai eu besoin de leur aide amicale ; mes parents, Dominique et Jeanne Bernard, pour leur scrupuleux travail de relecture et le souci du mot juste qu'ils m'ont appris à rechercher ; ma sœur, Flora Bernard, pour son aide technique et sa bienveillante attention, et mon frère Matthieu Bernard : ensemble, ils ont soutenu mes efforts de leur constante sollicitude, et ont su, au long de nombreuses conversations, m'aider à démêler bien des fils.

Je remercie enfin Raphaël Schneider, qui a accompagné chaque jour l'élaboration de cette recherche et en a subi les redoutables exigences : je le remercie pour les références cinématographiques vers lesquelles il a su m'orienter, mais aussi pour son écoute vigilante et patiente, son enthousiasme et sa confiance, qui m'ont permis, au fil des ans, de mener à bien cette entreprise.

Introduction

Entreprendre cet essai de rhétorique du discours de mise en scène, c'est un peu s'atteler à l'improbable tâche de raisonner le chaos. C'est aller sonder l'épars et le profus, le fragmentaire, le presqu'inarticulé, qui font la matière des répétitions, pour y découvrir les lignes de force qui vont peu à peu s'organiser en spectacle. Il ne s'agit pas là de prétendre percer le « secret alchimique » de la création artistique : s'il existe, il est, par nature, irréductible à la connaissance rationnelle. Mais il s'agit néanmoins de se donner les moyens de penser les modalités de la venue au monde de la représentation théâtrale. Sans aller jusqu'à l'affirmation d'une utopique « théorie de la pratique », on peut, à tout le moins, tenter d'élaborer les outils méthodologiques et conceptuels propres à organiser la saisie et la compréhension du processus de création qui se joue en répétition. Le mystère du théâtre est, à cet égard, plus troublant, plus ambigu qu'un autre art : tandis que de plus en plus, il fait mine d'offrir sa genèse aux regards indiscrets, ouvrant ses portes aux caméras de documentaristes, aux chercheurs, ou plus largement aux spectateurs, dans le cadre de répétitions publiques dont la mode actuelle ne laisse pas de surprendre, il continue de se dérober à toute entreprise de rationalisation : quelque chose, dans le discours des artistes sur leur propre pratique, dans cette rhétorique qui se déploie en marge des lieux de création, semble vouloir tenir les curieux à l'écart, et comme interdits sinon d'observation, du moins d'intellection. Il y aurait comme un sacrilège, une répréhensible *hybris*, ou tout simplement un contre-sens, à prétendre instituer leur pratique en objet de science, fût-elle humaine, et à vouloir estomper cet « excédent de mystère »¹, qui toujours demeure. Face à cette réticence de la pratique à se laisser « arraisonner », la théorie se montre elle-même fort réservée, lorsqu'il s'agit de tourner

son regard vers la pratique, dans son déroulement processuel : discrète (« cela ne nous regarde pas ») ou désabusée (« il n'y a rien à en dire »), elle paraît souvent vouloir se tenir résolument, et peut-être prudemment, du côté de la réception des œuvres. Si le bien-fondé de la critique génétique dans le domaine de la littérature est désormais établi de manière incontestable, en matière de théâtre, il paraît encore assez déraisonnable de se livrer à l'observation du processus d'élaboration de la représentation : une telle entreprise suppose en effet d'aborder le théâtre d'une manière inédite, qui ne place ni le texte, ni la représentation (comme produit fini) au cœur de son investigation, mais se tient dans l'entre-deux instable et dynamique tendu entre ces deux pôles. On y observe des pratiques, et non des œuvres ; la mise en scène n'y est plus envisagée comme production résultative, mais comme processus et comme travail. Cet entre-deux peut-il faire l'objet d'une observation analytique, qui dépasserait le témoignage individuel, plus ou moins impressionniste ? Peut-il faire l'objet d'une observation transversale, en mesure de détecter, dans la multiplicité des pratiques, des principes structurels ? L'approche française du théâtre a semblé longtemps préférer répondre par la négative à ces questions.

Pour s'en convaincre, il n'est que de prêter un peu attention au statut de l'art du metteur en scène dans l'Hexagone, art dont on dit volontiers qu'il ne s'enseigne pas, ce dont atteste, d'ailleurs, l'absence à l'heure actuelle d'institution vouée à cette fonction². Cet état de fait est pourtant en passe de connaître de sensibles mutations : ici et là, depuis quelques années, des projets voient le jour, qui s'efforcent de mettre en place les conditions de possibilité d'un enseignement de la mise en scène³. Une telle entreprise engage un changement d'état d'esprit radical, puisqu'elle suppose l'institution de l'art de la mise en scène en objet de savoir, susceptible d'une transmission, et donc d'une théorisation. Voici l'« exception artistique »⁴ mise à mal, et le génie théâtral soumis à la question : il faut désormais se défaire de préjugés romantiques qui prônent le règne d'une intuition inaccessible à la conscience, l'absence totale de règle ou de méthode, et faire

¹ La formule est de Luc Bondy : "Mettre en scène, malgré toutes les études et toutes les discussions méthodologiques, se nourrit toujours d'un certain excédent de mystère. Je ne parle pas de mystères que l'on va dénicher dans les profondeurs, et que l'on ramène ensuite pour les analyser, mais des véritables mystères qui naissent au cours d'un tel travail, dont il est certes possible d'une certaine manière de percevoir la naissance, mais dont la formulation définitive échappe à la paraphrase verbale." In Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, Arles, Actes Sud, 1996, p.237.

² Il est à noter que cette idée selon laquelle la mise en scène « ne peut pas s'enseigner » tient plus d'une pétition de principe issue de la théorie que d'un constat de praticien : dans le numéro de *L'Art du théâtre* intitulé « Le metteur en scène en pédagogue », les rédacteurs ont conçu un questionnaire destiné à être soumis à différents metteurs en scène, questionnaire dans lequel était formulée cette question : « Pourquoi pensez vous que l'on peut enseigner le jeu, *et pas la mise en scène* ? ». Cette formulation, préjugant à l'évidence de la position des metteurs en scène sur la question, a suscité des réponses qu'elle ne prévoyait sans doute pas. Ainsi Antoine Vitez a répondu : « On *peut* enseigner la mise en scène », et Jean-Pierre Vincent est allé plus loin : « Je pense qu'on peut et qu'on *doit* enseigner la mise en scène ». Cf. *L'Art du théâtre* n°8, hiver 1987-printemps 1988, p. 9 et p. 46.

^{3 2} S'il existe de grandes écoles de mise en scène à Moscou, à Berlin, et même à Cuba, l'idée d'une transmission de cet art semble encore en France à ses balbutiements : l'ENSATT travaille actuellement à la mise en place d'une section mise en scène, et il existe par ailleurs un Institut nomade de la mise en scène, fondé par Josyane Horville en 1997.

face à la réalité des pratiques créatrices pour en dégager les principes structurels. Il faut donc entrer dans les salles de répétition, rendre compte de ce qui s'y produit peu à peu, afin d'observer quelles sont les modalités concrètes du travail du metteur en scène. Signe des temps, l'Académie Expérimentale des Théâtres a consacré en 1996 un volet de son travail au recueil de témoignages et d'échanges relatifs aux répétitions : la publication à laquelle ce travail a donné lieu, présentée par Georges Banu, outre qu'elle est une mine de témoignages fort instructifs, constitue à nos yeux un tournant décisif dans les études théâtrales européennes, faisant la part belle à l'exploration de la fabrique du théâtre, dans ses tours, ses détours, ses retours. Mais la présentation même de cet ouvrage, qui prend la forme d'une succession de témoignages individualisés (certes mis en perspective par la présentation de Georges Banu) invite à pousser plus avant la réflexion. De même, les propositions de « critique génétique » du spectacle, qui commencent à voir le jour, mais s'en tiennent à chaque fois à l'observation de l'élaboration d'un spectacle, ou au travail d'un metteur en scène, appellent, nous semble-t-il, une investigation en amont susceptible de fonder les bases méthodologiques d'une telle approche du théâtre, ne serait-ce que pour déterminer nettement ce qui pourrait faire obstacle à une théorisation plus générale de « l'art de mettre en scène en répétant ».

L'éclatement de cet art en une multiplicité de pratiques impropres à intégrer un « système » constitue évidemment l'obstacle majeur qui s'oppose à une entreprise comme la nôtre : les metteurs en scène eux-mêmes arguent de cette pluralité pour récuser la pertinence de toute notion de méthode, et justifier ainsi leur réticence à toute velléité d'investigation. Tous pourraient sans doute soussigner la formule de Luc Bondy, « *ma méthode, c'est moi* » : « Le problème délicat en ce qui concerne le métier est qu'il n'y a apparemment pas qu'un métier, mais des milliers de possibilités pour un metteur en scène de s'exprimer, de transmettre quelque chose, de susciter quelque chose chez le comédien, pour aboutir à une mise en scène. Il n'y a là en effet non pas un métier, mais des milliers. Je crois qu'il est très difficile d'objectiver le métier. [...] Par exemple je suis incapable de dire : j'ai une méthode. Je ne peux pas, je n'y arrive pas, c'est que je n'en ai probablement pas. Ma méthode, c'est moi »⁵. Certes, il n'y a pas *un* art de la mise en scène, mais des metteurs en scène, développant chacun le « génie » propre de leur savoir-faire, étant à eux-mêmes leur propre « méthode ». Il nous a semblé pourtant, au fil de notre aventure en forme de pérégrination chez les uns et chez les autres, observer des structures récurrentes, à commencer par l'omniprésence de la parole, outil de communication fondamental d'une pratique de création collective. Les propos de Luc Bondy le révèlent déjà, d'ailleurs, qui mettent en avant ces « milliers de possibilités » dont dispose le metteur en scène pour accomplir une tâche qui, elle, relève de toute façon d'une vocation constante : « s'exprimer, transmettre quelque chose, susciter quelque

⁴ Nous empruntons cette notion d'« exception artistique » à Jean-Marie Schaeffer, qui ne l'emploie que pour la récuser: « la modalité d'action que les théories de l'« exception artistique » prétendent réserver aux artistes - à savoir le fait d'agir *sans qu'on puisse abstraire les règles de l'agir* - se retrouve [...] dans toutes les activités humaines qui reposent sur l'apprentissage d'un savoir-faire. », in *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris, Gallimard, 1996, p. 38. C'est nous qui soulignons.

⁵ Luc Bondy: *La Fête de l'instant*, *op.cit.*, p. 88.

chose chez le comédien, pour aboutir à une mise en scène ». Voici donc le plus petit dénominateur commun à tout travail de mise en scène : une parole qui est à la fois expression, transmission et stimulus pour le jeu de l'acteur. Le rôle central de cette médiation langagière est lié à la nature du programme de travail propre à la création théâtrale : « sa caractéristique, souligne Anne Ubersfeld, contrairement aux autres programmes artistiques, est de mettre en œuvre des pratiques artistiques que son auteur n'exécutera pas lui-même »⁶. On nuancera cette affirmation en rapprochant ce programme de celui d'un chorégraphe ou d'un chef d'orchestre, qui eux aussi délèguent et distribuent l'exécution de la « partition » - au sens large - à un ou plusieurs praticiens. Comme le metteur en scène, ils doivent s'en remettre à la communication verbale pour informer et infléchir les modalités de cette exécution, et il y aurait sans doute d'intéressantes comparaisons à faire entre la rhétorique du metteur en scène, celle du chef d'orchestre, et celle du chorégraphe.

En tout état de cause, la parole semble être le principal outil de travail du metteur en scène en répétition, et constituer « l'objet » par lequel il est le plus commode de saisir les modalités de son art. Travailler sur cette parole, telle qu'elle se déploie en répétition, ce peut donc être le plus sûr moyen de pouvoir parler de l'activité de création théâtrale, qui passe nécessairement par elle - mais pas seulement par elle. Entendons-nous bien : tenir la « parole de mise en scène » pour une objectivation possible des pratiques de création théâtrale relève d'une opération sélective : c'est un prisme qui diffracte quelque chose du processus créatif - mais pas le « tout » du processus créatif ; se concentrer sur cet objet, c'est nécessairement consentir à un tropisme de l'attention, qui tendra à ne tenir compte, dans l'élaboration du spectacle, que de ce qui concerne la direction d'acteurs. Car il faut bien le dire, ce qui se joue en répétitions, dans la parole de mise en scène, c'est essentiellement la relation entre le metteur en scène et les comédiens : or, si le jeu d'acteur est le pivot de la représentation théâtrale, il n'est pas le support exclusif de ses modalités de présence et de signification. Costumes, accessoires et maquillage, dispositif scénique et décors, musiques et travail de sonorisation sont évidemment des composantes essentielles de la représentation, qui s'élaborent, elles aussi pendant le temps des répétitions. Mais à la différence du jeu d'acteur, leur mise en forme progressive est très peu tributaire d'opérations langagières : si elles peuvent faire l'objet d'un discours, c'est le plus souvent d'un discours en aparté, fréquemment hors de l'espace propre des répétitions, entre le metteur en scène et l'artiste-artisan chargé de travailler à sa création. Les bornes temporelles de la répétition ne sont évidemment pas toujours aisément identifiables ; on peut néanmoins s'en tenir aux bornes spatiales, en considérant la répétition comme ce qui se déroule dans l'espace où se rassemblent les praticiens pour travailler de concert. En ce sens, les composantes de la représentation autres que le jeu d'acteur ne se « répètent » pas, comme un acteur répète : elles se façonnent peu à peu, mais dans un hors-champ de la répétition qui les éloigne de notre domaine d'investigation. L'une ou l'autre de ces composantes peut en outre ne pas intervenir dans la création théâtrale : spectacles sans costumes, sans maquillage, sans décors ou sans musique sont aisément concevables. L'acteur, en revanche, paraît être la composante première, essentielle, et définitoire de la représentation théâtrale ; et son travail

⁶ Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996. p. 240.

s'accouche nécessairement par le langage - fût-ce le langage des signes. *Une relation de parole entre un metteur et un acteur*, donc : il semblerait qu'on touche ici à un principe « quintessentiel » de la création théâtrale, pierre de touche des diverses pratiques par delà leurs différenciations esthétiques, et c'est ce principe que nous tâchons de cerner lorsque nous parlons de « rhétorique du metteur en scène ».

Mais la notion de rhétorique est sujette à certains malentendus qu'il convient de désamorcer avant de poursuivre ; aussi prendrons-nous ici les mêmes précautions que celles formulées par Gérard Genette au seuil de sa *Poétique* - ou « théorie générale des formes littéraires » - à laquelle nous sommes infiniment redevable sur le plan de la méthodologie : mettant nos pas dans les siens, esquissant une « poétique » du discours de mise en scène, nous dirons après lui qu'il « s'agit moins ici d'une étude des formes [...] au sens où l'entendaient la rhétorique et la poétique de l'âge classique, toujours portée, depuis Aristote, à ériger en norme la tradition et à canoniser l'acquis, que de l'exploration des divers *possibles du discours*, dont les œuvres déjà écrites et les formes déjà remplies n'apparaissent que comme autant de cas particuliers au delà desquels se profilent d'autres combinaisons prévisibles, ou déductibles »⁷. Les « œuvres » qui nous intéressent ne sont pas écrites, elles ne sont que parlées, enregistrées ou transcrites par nos soins ou par d'autres ; il faut en outre entendre le terme d'*œuvre* dans son sens premier (activité, travail) pour qu'il soit propre à qualifier les pratiques langagières qui nous intéressent. Mais l'étude de leur forme, chaque fois singulière, doit se tenir dans la même prudence : il n'est nullement question ici de prétendre dégager un modèle canonique offert à d'éventuels disciples, délivrant des « recettes » à efficacité garantie, ou des lois constitutives d'un code de conduite du « bon metteur en scène ». Si notre recherche s'inscrit dans la perspective d'une théorisation de l'art de la mise en scène, que - *par ailleurs* - des projets pédagogiques réclament, notre visée n'est ni prescriptive, ni normative : elle a pour horizon le recensement des pratiques avérées, dont il s'agit d'abstraire les structures.

Ces pratiques, quelles sont-elles ? Des faits de parole, des jeux de langage, le déploiement chaotique d'une oralité aux mille facettes : souvent, cela parle beaucoup, en répétition, vite, et dans tous les sens. Et puis cela bouge, aussi, comme dans toute communication orale : le corps engagé tout entier dans la profération de la parole « parle » à sa manière, joint le geste au mot, ou l'y substitue. Pour explorer ce matériel complexe, fugace, infiniment volatil, il faut d'abord le figer en traces pérennes, et partant, le dénaturer : l'écrire, l'enregistrer, le filmer, c'est à chaque fois le reconstruire, *l'informer*. Il faut donc se résoudre à ne travailler que sur des artefacts, conditionnés par au moins deux procès : le premier, lié à la présence d'un témoin extérieur à la répétition, éventuellement appareillé (caméra ou magnétophone) dont il est inutile de dire qu'il infléchit probablement la forme du matériau qu'il a l'ambition de capter ; le second, lié à la retranscription sous forme graphique, dans les pages du présent ouvrage, de ce matériau irréductible à la seule traduction linguistique : mouvements, mimiques, intonations, caractéristiques vocales, toutes « unités » à la fois inhérentes à la communication orale et constitutives du signe théâtral chez l'acteur, qui sont particulièrement rétives aux entreprises de transcription. Comme nos prédécesseurs, nous nous sommes heurtée à

⁷ Gérard Genette, « Critique et Poétique », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.11.

cet obstacle, sans nous résoudre à en faire un écueil ; quelques ruses, donc, permettront d'ouvrir notre texte pour le rendre capable d'accueillir ces unités sémiotiques récalcitrantes. Pour les unités paraverbales (ce qui relève de l'audible), des signes graphiques adjoints au texte, flèches ascendantes ou descendantes marquant le vecteur intonatif, caractère gras exprimant l'intensité vocale sur certains mots, soulignés en cas de chevauchements de différents segments d'énoncés⁸. Pour les unités non-verbales (ce qui relève du visible), de maladroitesses - et forcément subjectives - descriptions verbales et, exceptionnellement, des photographies... Est-il besoin de préciser que de cet outillage, nous ferons toujours un usage partiel, ne mettant en lumière que les unités qui nous auront semblé particulièrement significatives, laissant toujours dans l'ombre d'autres unités, plus discrètes, plus récalcitrantes encore?

Cette rhétorique-là ne sera donc pas exclusivement verbale ; mais elle ne sera pas non plus exclusivement orale, car pour mieux la cerner, telle qu'elle se présente dans l'interaction de répétition, nous projeterons sur elle les lumières que nous offrent, par ailleurs, les écrits des praticiens sur les répétitions, leurs dires sur leur propre pratique. Face à la rhétorique proprement créative qui se déploie dans les salles de répétition, nous poserons la rhétorique « métathéâtrale », qui inscrit déjà dans la langue et ses figures des éléments de *réflexion* (comme un miroir) de la pratique. Ces « lumières » ne seront pas seulement des outils de déchiffrement ; elles feront l'objet, elles-mêmes, d'un déchiffrement, dans la mesure où elles nous paraissent véhiculer, au delà (ou en deçà ?) d'une investigation sur l'activité théâtrale, une *mythologie* de l'art théâtral - entendons: un ensemble de croyances qui détermine un ensemble de pratiques. Ces croyances, il ne s'agit pour nous ni de les infirmer ni de les confirmer, mais de les identifier et de les explorer comme telles, et d'observer leurs incidences effectives sur les pratiques. Il s'agit en somme d'une approche structuraliste, et nous tâcherons de nous tenir devant les pratiques et les discours à la manière d'un ethnologue, « qui fait profession de méfiance à l'endroit de tout sens immédiat », et ne s'en remet aux « significations que l'indigène attribue aux règles de sa vie sociale, aux récits mythiques sur lesquels il les fonde [...] qu'à titre de conduites complémentaires offrant un appoint d'information, peut-être une indication utile, pour la tâche jugée seule essentielle, qui est de construire la structure du système de ces règles, de ces mythes »⁹. Deux modalités du discours théâtral s'entre-croisent donc dans notre étude, et s'éclairent réciproquement : l'une orale et créative, dont nous esquisserons les règles propres, l'autre plus réflexive, écrite, dont nous explorerons les mythes. Ce que nous appelons la *rhétorique du discours de mise en scène* est à entendre dans cette bivalence: elle tient ensemble les discours œuvrant concrètement à la mise en scène, et les discours *sur* la mise en scène.

Le terme de *discours* est probablement aussi sujet à controverse que celui de

⁸ On rencontrera donc les graphèmes suivants : □ : vecteur intonatif « stable », forte intensité vocale ; □ : vecteur intonatif ascendant, forte intensité vocale ; □ : vecteur intonatif descendant, forte intensité vocale ; □ : vecteur « stable », faible intensité vocale ; □1 : vecteur ascendant, faible intensité vocale ; □obliquo droitbas1 : vecteur descendant, faible intensité vocale ; ● : en fin d'énoncé, forte intensité vocale pour l'ensemble de l'énoncé ; ○ : en fin d'énoncé, faible intensité vocale pour l'ensemble de l'énoncé.

⁹ Jean-François Lyotard, in *Discours, Figure*. Paris, Klincksieck, 1971, p. 35.

« rhétorique », puisque nous l'employons pour désigner d'une part l'ensemble des paroles actualisées en répétitions (dans une spontanéité, voire une anarchie, qui nous éloignent de la conception traditionnelle du discours formalisé), et d'autre part l'ensemble des propos tenus par les praticiens en dehors des répétitions, sur leur travail (que leur caractère éclaté et fragmentaire éloignent également de la définition habituelle du discours, comme forme cohérente et close sur elle-même). C'est précisément parce que nous visons, par delà les actualisations inopinées ou dispersées, des formes récurrentes, apparemment structurelles, susceptibles de s'organiser en un texte relativement stable, que nous maintiendrons le terme de « discours » comme un point de mire, zone de convergence des lignes de fuite dessinées par les paroles des uns et des autres ; cet horizon, nous ne prétendons pas l'atteindre, mais il nous semble utile de l'avoir en vue.

Pour cerner ces discours, il nous faut un corpus : il a semblé indispensable d'y poser des contours de principe, afin de délimiter une zone de travail pertinente, c'est-à-dire relativement homogène, et de rendre l'entreprise tout simplement possible. Nous avons fait le choix d'introduire un critère discriminant dans la collecte de notre matériel : nous n'en retenons que les répétitions développant un travail sur un texte préexistant, selon le principe de ce qu'on appelle communément le « théâtre de texte » ; il ne sera pas ici fait état des expériences de création collective d'un texte, ni des formes de théâtre sans texte, ni non plus des formes théâtrales mobilisant le texte comme un accessoire « secondaire » - on songe, notamment, aux formes qu'on dit « scéno-centristes », telles que celles proposées par Robert Wilson, ou dans la mouvance du Danz-Theater. Sans doute ces pratiques artistiques suscitent-elles le déploiement d'une rhétorique dont il serait passionnant d'entreprendre l'analyse, et notre étude aurait tout à gagner à s'intégrer à une entreprise comparatiste qui serait à même de dégager les spécificités langagières propres à l'élaboration de chaque « type » de théâtre. C'est là une vaste perspective de recherche, pour le moins inexplorée, un édifice à construire auquel nous ne pouvons apporter qu'une première pierre. Le choix de ce théâtre « logocentriste » pour constituer notre corpus pourra sembler d'arrière-garde, puisqu'il fait mine d'ignorer les innombrables expériences théâtrales proches de la performance qui renouvellent la scène contemporaine et caractérisent pour une part la modernité, voire la post-modernité de l'esthétique théâtrale. La persistance, pourtant, de cette approche plus « classique » du théâtre, et la réussite de certaines de ses réalisations récentes, atteste de sa vitalité, par delà les modes et les tendances : sans prétendre cette fois qu'il puisse s'agir d'une quelconque « quintessence » du théâtre, le « théâtre de texte » semble du moins constituer une des actualisations de la création théâtrale les plus pérennes en Occident. Et puisque nous en sommes à ces précisions géographiques, il convient de préciser que les pratiques artistiques sur lesquelles nous nous pencherons sont pour l'essentiel, sinon françaises, du moins très majoritairement francophones, et toutes, européennes... La pierre que nous posons est décidément bien petite. Les metteurs en scène qui seront évoqués ici (par ordre d'entrée sur la « scène du monde » : Giorgio Strehler, Claude Régy, Antoine Vitez, Roger Planchon, Jacques Lassalle, Bernard Sobel, Peter Stein, Ariane Mnouchkine, Matthias Langhoff, Jean-Pierre Vincent, Patrice Chéreau, Klaus-Mickaël Grüber, Georges Lavaudant, Luc Bondy, Daniel Mesguich, Stéphane Braunschweig, Stanislas Nordey... la liste n'est pas exhaustive) ne constituent pas à proprement parler une « génération » d'artistes : nés pour la plupart entre les années 30

et les années 40 - mais Strehler est né dans les années 20, et Nordey dans les années 60 - ils ont en commun d'être européens, et d'avoir pratiqué le théâtre « de texte », au moins occasionnellement, sinon toujours, en français. L'importance donnée à certains d'entre eux dans notre étude, qui pourra faire ombrage à d'autres beaucoup plus allusivement évoqués, ne doit rien à une quelconque hiérarchisation en termes de valeur et d'importance de leur production : les effets de surreprésentation ou de sous-représentation du travail des uns et des autres sont, à chaque fois, liés à l'ampleur relative du matériel dont nous disposons à leur sujet.

On érodera encore les contours de notre « pierre » à l'édifice de la recherche sur les répétitions en précisant qu'on s'est en outre posé une limite chronologique, cantonnant notre corpus aux répétitions des années 80-90. La délimitation de cette période n'a, à nos yeux, rien d'arbitraire, puisqu'elle correspond au recul, au début des années 80, des pratiques de création collective, ainsi qu'au discrédit jeté sur une forme de dramaturgie « exogène », fondée sur des idéologies désormais récusées. Les deux dernières décennies semblent ainsi constituer une période relativement cohérente où le metteur en scène reprend les rênes de la mise en scène, admis à nouveau comme organe directeur de la représentation, sans toutefois pouvoir asseoir son autorité sur un discours de « savoir » sur le monde : se définit donc une nouvelle rhétorique du metteur en scène, qui ne peut se tourner vers la « langue de bois » des utopies politiques, et doit fonder la légitimité de ses propositions tout en reconnaissant la précarité de sa position.

En termes méthodologiques, plusieurs types d'approches de la répétition sont envisageables, et ont été sollicités. La plus évidente consiste à assister soi-même aux répétitions d'un spectacle, si possible dans leur totalité, afin de s'immerger dans le vécu du travail, d'en capter toutes les formes, les impasses et les progrès, en consignnant autant que faire se peut la parole de mise en scène. C'est l'exercice auquel nous nous sommes livrée pour le travail de Jean-Pierre Vincent sur la mise en scène de *Tout est bien qui finit bien*, de Shakespeare au théâtre de Nanterre-Amandiers en 1996, et pour le travail de Philippe Vincent sur *La mission* de Heiner Müller, au théâtre de la Croix-Rousse à Lyon en 1998. Une autre modalité consiste à dépouiller les témoignages publiés de praticiens ou de témoins de répétitions : le numéro spécial d'*Alternatives Théâtrales*, « Les répétitions, un siècle de mise en scène », qui rassemble un nombre considérable de témoignages, est évidemment une mine, à quoi il faut ajouter le journal de bord établi par Odette Aslan relatif aux répétitions des *Trois Sœurs* de Tchekhov mis en scène par Matthias Langhoff en 1994, et, dans un autre genre, celui établi par Eloi Recoing à partir des répétitions du *Soulier de Satin* de Claudel mis en scène par Antoine Vitez en 1987. Enfin, il faut évoquer le précieux matériel constitué par les documentaires audiovisuels, de plus en plus nombreux : ainsi il est possible d'avoir un aperçu sur le travail de Giorgio Strehler, de Jacques Lassalle, de Patrice Chéreau, d'Ariane Mnouchkine, de Klaus-Mickaël Grüber, et, dans une certaine mesure, d'Antoine Vitez et de Georges Lavaudant. « Dans une certaine mesure », parce que les documents audiovisuels dont nous disposons concernant ces deux metteurs en scène sont d'une nature très particulière : Georges Lavaudant nous est montré répétant une scène du *Cercle de craie caucasien* (Brecht) au sein d'un film de fiction, *La naissance de l'amour*, de Philippe Garrel (1993). Il s'agit d'une fausse répétition, esquissée par Lavaudant à la demande du

cinéaste ; la « scène », manifestement un peu improvisée, nous a cependant semblé suffisamment proche des répétitions réelles auxquelles nous avons pu assister pour être intégrée, de manière très ponctuelle, à notre propos. En ce qui concerne Vitez, nous nous référons notamment à un document filmé lors d'une leçon au Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique, sur une scène de *L'Ours*, de Tchekhov. Il s'agit donc d'un travail pédagogique et non pas d'une séquence de répétition à proprement parler ; le document offre néanmoins un remarquable contrepoint au *Journal de Bord* d'Eloi Recoing, puisque la vidéo donne accès à la « parole » de Vitez, dans son déploiement chaotique et circonvolutoire, dans une « oralité » donc, dont les témoignages publiés ne permettent pas de se faire une idée juste. La frontière entre mise en scène et pédagogie est d'ailleurs mince, puisque concernant Chéreau, nous disposons entre autres des documents audiovisuels rendant compte de son travail avec les élèves-comédiens du Conservatoire, pour la mise en scène de *Henry VI* et *Richard III* (Shakespeare), travail à propos duquel Chéreau dit lui-même qu'il a procédé de la même manière que pour la préparation d'un spectacle « professionnel ». Aussi convoquons-nous ce matériel plus nettement pédagogique au sein de notre corpus, en prenant les précautions qui s'imposent, sans nous résoudre à l'exclure ; bien des metteurs en scène se présentent, d'ailleurs, comme des « pédagogues », qu'ils travaillent ou non au sein d'institutions vouées à la formation de l'acteur.

D'autres précautions s'imposent en ce qui concerne l'évaluation de notre corpus : les sources de « première main » (lorsque nous assistons directement aux répétitions) y côtoient les sources de « seconde main », et les unes et les autres ne se manipulent évidemment pas de la même façon. Chaque type d'approche de la répétition offre à la fois des ressources incontestables, et des limites dont il convient de rendre compte. Les témoignages de répétition publiés par des comédiens, des metteurs en scène, des « assistants » ou des témoins universitaires, esquissent un vaste panorama des différentes pratiques, et offrent un copieux matériel d'étude ; mais ils sont, par ailleurs, évidemment partiels, voire partiiaux, nécessairement subjectifs, et parfois si « écrits » - on pense notamment au témoignage d'Eloi Recoing sur la mise en scène du *Soulier de satin* - qu'ils ne laissent plus rien deviner du processus concret des répétitions, et de la réalité de la parole qui s'y est tenue. Assister soi-même aux répétitions permet alors de percevoir le procès dans son déroulement exhaustif, ce qui est un atout considérable ; mais la prise de notes manuscrites, seul outillage du témoin oculaire, est d'un secours très partiel, pour qui veut se faire l'analyste des répétitions. Outre qu'une telle captation écrite délaisse la plupart des formes de l'oralité, consignante dans l'urgence des indications qu'elle a tendance à nettoyer de leurs aspérités, de leurs détours et de leurs accidents, elle ne saisit le visible que de manière très fragmentaire : écrire, c'est évident, empêche de voir. Voir les répétitions réclame un autre outil, audiovisuel, qui capte dans le même temps l'audible et le visible, et peut saisir dans l'instant leur interrelation. Mais alors deux écueils - au moins ! - se font jour. Soit on envisage une captation vidéo exhaustive, livrant le matériel famélique de la totalité des répétitions - il y faut alors au moins deux caméras, l'une axée vers la salle où se tient le metteur en scène, l'autre orientée vers la scène où jouent les comédiens : on est tenté de dépouiller ce matériel dans le détail, s'adonnant à la critique génétique d'un spectacle. Si la démarche est passionnante, concevable et sans doute instructive, elle ne coïncide pas totalement avec notre propos, qui recherche des

structures transversales, par delà la réalisation de tel ou tel spectacle, par delà le profil artistique de tel metteur en scène ou de telle équipe. Les documentaires audiovisuels réalisés par d'autres, sur divers metteurs en scène, offrent alors un point d'appui pour balayer du regard différentes pratiques de mise en scène. Mais ils ont les défauts de leurs qualités : synthétiques, ils sélectionnent - par le travail du montage qui fait disparaître de précieuses transitions, et par le travail du cadrage qui abandonne dans le hors-champ l'un ou l'autre des interactants. Et d'une manière générale, on n'insistera jamais assez sur l'influence, impossible à mesurer, de la présence en répétition de ce dispositif de captation, souvent très envahissant, sur l'objet dont il prétend se saisir et qui en définitive lui échappe, ne serait-ce que parce qu'il le dénature. En somme les sources à partir desquelles nous élaborons notre corpus sont indéniablement fragiles ; mais ce constat ne doit pas nous dissuader d'entreprendre cette étude : c'est en les multipliant et en les confrontant que l'on peut critiquer ces sources les unes par les autres, et c'est en les embrassant du regard que l'on peut espérer percevoir l'émergence de quelques invariants, quel que soit le support et les modalités de captation.

Une fois ce matériel rassemblé et évalué, plusieurs axes d'analyse s'offrent à celui qui entend en rendre compte de manière organisée : inventorier ces axes, explorer leurs ressources et forger les outils qu'ils réclament est une des tâches essentielles que notre recherche s'efforce d'accomplir. L'architecture de notre étude, divisée en quatre parties, ne correspond pas à une chronologie des répétitions, mais bien à une logique analytique qui envisage le même objet sous plusieurs angles de vue.

Le premier mouvement décrit la répétition comme une interaction communicative, et mobilise les outils de la linguistique interactionniste : cette approche pragmatique vaut pour toutes les répétitions, quel que soit le type de spectacle qu'il s'agit d'élaborer, et permet d'esquisser une recherche sur la spécificité de « l'interaction de répétition » dans le champ des communications verbales et non verbales. Outre qu'elle s'intégrerait utilement à une recherche comparatiste identifiant les principales différences dans l'organisation concrète des répétitions, en fonction du « genre » de théâtre dont il est question, une telle approche permet notamment d'observer précisément la manière dont s'organise en répétition cette fameuse relation de pouvoir, entre metteur en scène et comédiens, dont d'aucuns disent qu'elle fait du metteur en scène un « *démiurge* » aux prérogatives contestables. Cette (dis)qualification mérite, nous semble-t-il, d'être à la fois nuancée et approfondie, à partir d'analyses rigoureuses qui se substituent profitablement à de vains (et assez abstraits) procès pour « abus de pouvoir ».

Le deuxième mouvement de notre étude aborde la répétition comme un travail sur le texte de théâtre : nous entrons là dans la particularité de notre corpus, exclusivement consacré au théâtre de texte. Discours sur le texte qu'il s'agit de porter à la scène, la parole de mise en scène y est vue comme parole « critique », métatextuelle : ce sont alors les catégories de la poétique et de la critique (littéraire) qui permettent d'inventorier les différentes formes de la relation au texte manifestées dans la répétition de théâtre. Les metteurs en scène s'y débattent avec de nouvelles modalités de lecture du texte qui ne peuvent plus se satisfaire des « grilles » dramaturgiques jadis si prisées ; les contradictions entre une démarche se réclamant de l'ouverture du texte, de son irréductible polysémie, qu'il convient d'explorer pour la restituer, et la quête d'une vérité

dernière qu'il y faut pourtant débusquer, par delà les apparences, s'y font jour, donnant une idée plus précise du statut du texte de théâtre dans le théâtre de texte d'aujourd'hui.

Le troisième mouvement observe la parole de mise en scène dans sa dimension conative, c'est-à-dire sa vocation à produire un effet, à faire « faire » quelque chose à son allocutaire - en l'occurrence à faire *jouer* le comédien. La parole du metteur en scène y est considérée dans sa dimension argumentative, mais aussi figurale: il faut solliciter conjointement les catégories logiques et poétiques de la rhétorique, pour analyser ce discours voué à la direction d'acteurs, dans son ampleur, ses formes et ses fonctions supposées. C'est alors notamment l'occasion d'interroger la valeur pragmatique des figures (en général) et de la métaphore (en particulier) dans cette parole qu'on dit si souvent « poétique », et de tenter de décrire la dynamique du travail du *figural* dans l'élaboration du spectacle.

Le quatrième mouvement, enfin, s'efforce d'étudier la relation effective entre cette rhétorique et le jeu d'acteur : joignant à l'analyse du discours (du metteur en scène) une analyse des signes dans le jeu de l'acteur, il mobilise les outils de la sémiologie pour cerner, autant que possible, l'interaction - postulée ou réelle - entre l'un et l'autre. Ce faisant, nous sommes amenée à reconsidérer certains concepts issus de l'analyse sémiologique des spectacles, à en forger d'autres que la spécificité du procès créatif réclame, et à poser les bases d'une sémiologie de la répétition. L'analyse de ce que nous appellerons la dialectique générative du signe de théâtre, qui prend en compte les opérations de production, de sélection et d'évaluation des signes dans le jeu d'acteur, introduit par ailleurs à une esquisse des qualités esthétiques prisées par les praticiens contemporains, telles, en tout cas, qu'elles sont formulées en répétition.

Cet appareil critique disparate, empruntant à diverses disciplines théoriques (linguistique, poétique, rhétorique, sémiologie) des outils conceptuels qu'elles n'ont pas forgés pour notre objet, et qu'il nous faut parfois distordre pour les adapter à notre propos, pourra faire l'effet d'une entreprise iconoclaste. La richesse et la complexité du procès créatif en répétition nous y appelle, et ce n'est pas par excès de zèle, mais bien parce que nous nous trouvons démunie face à un « objet » vivant, protéiforme et relativement inexploré qu'il nous a fallu chercher des alliés partout où il s'en trouvait. Cette transgression des clivages théoriques habituels est périlleuse : elle produit des incertitudes et des frottements, donne lieu à des chevauchements autant qu'elle ouvre des béances qui appellent le comblement. Tenter d'arraisonner le chaos des répétitions condamne peut-être à consentir soi-même à céder au chaos : toute théorie entreprenant de questionner un tel objet se trouve bientôt elle-même mise à la question. Et sans doute la théorie est-elle prête à s'y mettre en jeu : à accueillir ce nouveau « texte », qui toujours se dérobe et se multiplie, qui vient s'immiscer entre celui de la pièce écrite et celui de la représentation, puisqu'après Barthes on admet que le texte ne soit pas une « structure » mais une « structuration », non pas « un objet » mais « un travail et un jeu », non pas, enfin, « un ensemble de signes fermés doués d'un sens qu'il s'agirait de retrouver », mais « un volume de traces en déplacement »¹⁰. La théâtrologie ne s'est pas fait faute d'intégrer cette dynamique à sa conception de la représentation : Bernard Dort l'affirmait

¹⁰ Roland Barthes, « L'Aventure sémiologique » (1974), in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 9.

déjà, qui invitait à voir dans la représentation théâtrale moins un « système de signes » que la *dérive des signes*¹¹, et Patrice Pavis lui emboîte le pas, qui propose « qu'on s'autorise à considérer la mise en scène non comme œuvre organique, cohérente et achevée, mais comme un processus mis en place, quoique de manière épisodique et instable, processus où l'on perçoit encore les hypothèses, les tentatives et les ébauches du metteur en scène »¹². À rendre ainsi justice à la dimension processuelle, énergétique et inachevée de la représentation, on a eu tendance à déplacer le lieu ultime de la signification, pour le situer sur cette utopique scène où le regard et l'imaginaire du spectateur rencontrent cette « œuvre ouverte » qu'est le spectacle ; face à cette « théorie de la réception », et comme son pendant naturel, il nous a semblé qu'une observation, à défaut d'une théorie, de la production s'imposait. L'une et l'autre se rejoignent et se ressemblent, dans le fond, car le metteur en scène en répétition est le premier spectateur, qui « parle » sa perception, et verbalise ce que son imaginaire et son regard lui donnent à voir. À la différence du spectateur, toutefois, le metteur en scène agit en retour sur la forme de ce qui s'offre à ses yeux ; mais précisément il l'informe de manière à ce que le processus demeure à la fois signifiant et énergétique, une fois qu'il se sera retiré de la salle et que le rideau se sera levé sur la représentation. On se propose donc ici d'explorer les « mille et une façons » - le compte n'est peut-être pas exact - dont il procède pour élaborer cette œuvre ouverte, dans le creuset d'une parole poïétique où la dérive des signes prend sa source.

¹¹ Cf. Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

¹² Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, pp. 282-283. C'est nous qui soulignons.

I L'interaction de répétition : une « œuvre ouverte »

Approche interactionniste et rhétorique des antichambres...

Ce premier mouvement de notre réflexion pourra faire l'effet d'un fort long préambule : avant d'entrer de plain-pied dans l'analyse détaillée des formes de la parole de mise en scène, il nous a en effet semblé souhaitable de poser quelques balises dans notre champ d'investigation, afin de faire apparaître les structures (spatio-temporelles, relationnelles...) qui l'organisent, c'est-à-dire le contexte dans lequel cette parole se déploie. Il s'agit en fait de cerner ce que « répéter » veut dire, en mettant à jour, dans un premier temps, les « formes » et les « fonctions » de la répétition de théâtre. La linguistique interactionniste, qui s'attache à la description des discours actualisés dans des situations concrètes de communication, nous fournira les outils de base nécessaires à cette caractérisation formelle. Curieusement, cette discipline qui a inventorié bon nombre de situations conversationnelles-types, n'a à ce jour pas porté sa réflexion sur l'objet que lui offre la répétition de théâtre ; pourtant, si l'on s'en réfère aux critères d'identification de l'interaction communicative tels qu'ils sont établis par Catherine Kerbrat-Orrecchioni - « il

faut et il suffit que l'on ait un groupe de participants modifiable mais sans rupture, qui dans un cadre spatio-temporel modifiable mais sans rupture, parlent d'un objet modifiable mais sans rupture »¹³ - il est indiscutable que la parole qui se développe au fil des jours dans le cadre des répétitions répond globalement à ces critères et peut, à ce titre, faire l'objet d'une étude de type interactionniste. Aussi entreprenons-nous d'appliquer cette méthode descriptive, lui empruntant certains de ses outils conceptuels - l'analyse de l'organisation structurale, du contexte, du cadre participatif, du matériau, du système des tours de parole - afin de poser les bases d'une spécification typologique de notre objet, et de dégager les éléments remarquables de la répétition en tant qu'interaction.

Mais s'en tenir à cette approche descriptive formelle, même en guise de préliminaire à une investigation plus approfondie, s'avère impossible : les faits de structure observables dans l'interaction de répétition demeurent parfaitement obscurs si on ne les rapporte pas au sens que leur prêtent les praticiens eux-mêmes. Et la vocation de notre étude n'est pas strictement linguistique : l'essentiel pour nous n'est pas tant de décrire les jeux de langage avérés dans l'interaction de répétition, que d'interroger les croyances qui leur sont associées, qui fondent leur sens et leur donnent forme. Aussi cette approche interactionniste doit-elle être complétée et éclairée par les éléments constitutifs d'une rhétorique métathéâtrale, nourrie par des artistes qui théorisent - voire mythifient - la répétition de théâtre en espace utopique de la parole créatrice. C'est ainsi dans un jeu de miroirs entre l'interaction de répétition telle qu'elle se donne à voir, et son « mythe » tel qu'il se donne à lire ou à entendre, que nous avons quelque espoir de saisir ses principes structurels, et d'éclairer ses paradoxes. Se choisir une telle alliée - cette rhétorique des antichambres, qui se déploie à l'écart de la scène, parole écrite des metteurs en scène, ou confiée à la caméra, entre deux séances de répétition - est une manière de s'outiller pour aborder notre objet sans être trop démuné. Mais la méthode a son revers : la prise en compte de ces discours en aparté, qui révèlent notamment combien la répétition est conçue comme une stratégie de résistance au principe de structuration, soutient notre propre entreprise de rationalisation en même temps qu'elle en dénonce les limites. Les points aveugles que nous oppose notre objet sont ainsi redoublés par cette parole qui les revendique comme autant de cautions d'une créativité d'autant plus féconde qu'elle n'est pas réductible à des recettes rationalisables. C'est là toute la limite d'une démarche qui puise dans les abords de son objet ses propres outils d'investigation : en même temps qu'un outil, c'est évidemment un nouvel objet d'étude que nous drainons en nous en saisissant, objet à nouveau énigmatique, qu'il convient d'interroger avec la même rigueur que celui pour lequel on l'a convoqué. S'il est tentant, et commode, de donner à la phénoménalité concrète des répétitions le sens « idéal » que les praticiens lui attribuent, pour échapper à l'obscurité des faits, c'est alors l'édification-même de ce sens à travers la rhétorique métathéâtrale qui doit retenir notre attention, et dont il faut construire la structure.

¹³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, Volume I, Paris, Armand Colin, 1990, p. 216.

I . Organisation structurale de l'interaction : l'insaisissable discours

A . Structures et limites d'une « histoire conversationnelle »

1) Parole de mise en scène et interaction de répétition

Si l'on s'en tient rigoureusement à la taxinomie établie par les linguistes interactionnistes, les répétitions de théâtre, qui se présentent comme une suite d'interactions rassemblant les mêmes personnes en un même lieu, constituent une *histoire conversationnelle*¹⁴ ; mais le terme a des implications problématiques. D'une part la forme « conversationnelle » a tendance à faire signe du côté de l'égalité des partenaires dans l'interaction, et à laisser entendre une sorte de gratuité de l'échange, aspects que nous ne retrouverons pas dans l'interaction de répétition. Et d'autre part la notion d' « histoire » induit celle de continuité, et s'inscrit dans une perspective qui vise l'exhaustivité : il nous faudrait, pour rendre justice à ces présupposés, envisager les échanges constitutifs de la parole de mise en scène dans leur totalité. Or, cette totalité n'est pas si commode à circonscrire précisément : le premier et le dernier jour de répétition offrent des bornes facilement repérables, qui permettent une délimitation pragmatique de l'interaction, mais dont il faut relativiser la pertinence comme « limites » de la parole de mise en scène ; celle-ci, entendue comme toute la matière verbale qui participe à l'élaboration de la représentation, déborde de toutes parts l'interaction de répétition au sens strict, en amont, notamment. Elle prend en effet bien souvent sa source dans des échanges qui précèdent la période de répétition à proprement parler, entre le metteur en scène et les différents participants : des rencontres préparatoires peuvent avoir lieu, de façon plus ou moins formalisée, et des échanges peuvent circuler *via* une relation épistolaire. On peut se référer notamment à la collaboration entre Yannis Kokkos, Georges Apperghis et Antoine Vitez avant les répétitions du *Soulier de Satin*, dont le journal de bord établi par Eloi Recoing rend partiellement compte : un entretien entre le compositeur et le scénographe du spectacle, au cours duquel ils relatent différents aspects de leur collaboration avec Antoine Vitez fait état de cette lente genèse de la parole de mise en scène, avant le début des répétitions, et qui en élabore, selon les termes de Georges Apherghis, le *substrat* :

Et il y avait une chose, plus importante que toutes les autres : les innombrables conversations que nous avions à trois ou à deux, Antoine avec Yannis, ou Antoine avec moi, ou Yannis avec moi, sur la politique, le théâtre, le théâtre et la politique, les idées, la pensée, pourquoi monter telle pièce, qu'est-ce que ça veut

¹⁴ La notion, proposée par S. Golopentia dans « L'Histoire conversationnelle », Working Paper n°149, Urbino : Centre International de Sémiotique et de Linguistique, 1985, est reprise par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *Les Interactions verbales*, Volume I, *op.cit.*, p. 218.

dire, comment la monter ? Ça formait une sorte de substrat, sur lequel le rêve pouvait se construire, sans qu'on ne l'aborde jamais, ensuite, dans le travail.¹⁵

Dans les cas de collaboration à long terme, de spectacle en spectacle, comme celle qui a associé Yannis Kokkhos et Antoine Vitez, les bornes de l'histoire conversationnelle propre à un spectacle sont tout simplement impossibles à définir, pour ce que l'ensemble des œuvres sur lesquelles les praticiens se penchent de concert forment une vaste histoire, à la fois artistique et amicale, au cœur de laquelle des échanges ne cessent pas de circuler, qui sont à la fois souvenir du travail commun passé, et promesse de l'œuvre à venir : commentant le travail du scénographe, Antoine Vitez nous laisse entrevoir un fragment de cette infinie conversation :

Je ne savais comment le dire, ce que nous cherchions, ce que nous cherchons depuis plusieurs années, Yannis et moi ensemble, et Yannis pour lui-même, et soudain, tout récemment, dans une conversation, en Italie, voulant décrire le spectacle de Pénélope et Mélisande que nous allions faire, et comprendre en même temps celui d'Électre et celui du Triomphe de l'Amour, que nous avons faits, et ce qui les unit profondément, les mots sont venus à ma bouche : réalisme enchanté.

16

L'histoire conversationnelle où s'est formée peu à peu la mise en scène de *Pénélope et Mélisande* s'entre-tissait donc avec l'histoire d'autres spectacles qui l'ont précédée et, qui sait, en préparait d'autres à venir... Aussi paraît-il bien vain de prétendre chercher l'alpha et l'oméga de l'histoire conversationnelle propre à un spectacle : l'origine de cette parole est aussi improbable que son terme, noyés l'un et l'autre dans un fondu-enchaîné avec d'autres histoires conversationnelles. Il faut en effet remarquer que la parole de mise en scène peut continuer de cheminer après le dernier jour de répétition, puisque la représentation, une fois donnée au public, est un « objet » évolutif sur lequel la parole des praticiens continue d'avoir prise. Certains metteurs en scène en effet considèrent que l'époque des représentations est encore un temps de travail et d'élaboration, où le spectacle cherche sa forme : ainsi Jacques Lassalle, par exemple, est-il connu pour continuer à donner des indications très précises à ses comédiens après chaque représentation publique.

Même envisagée de manière plus serrée, en s'en tenant aux échanges qui circulent entre le premier et le dernier jour de répétition « officielle », la parole de mise en scène semble échapper au strict cadre d'une interaction institutionnalisée, dans la mesure où elle peut être proférée en dehors du lieu de travail, dans des situations non formalisées, entre les praticiens rassemblés à titre privé : il faut ainsi souligner l'importance des pauses, dîners, moments informels où la parole continue de circuler, les impressions de s'échanger. Yannick Mancel introduit l'ouvrage de Jacques Lassalle, justement intitulé *Pauses*, par une remarque sur la fécondité résolutive de ces temps de latence entre deux services :

¹⁵ Eloi Recoing : *Le Soulier de satin, Paul Claudel, Antoine Vitez: Journal de bord, Editions Le Monde, 1991. Entretien réalisé en mai 1990. p. 15.*

¹⁶ in Yannis Kokkhos, *Le scénographe et le héron, ouvrage conçu et réalisé par Georges Banu, Actes Sud, 1989, p. 155. C'est nous qui soulignons.*

La “pause” est presque toujours, pour le metteur en scène, l'acteur ou le technicien, entre deux “services” de répétitions, le moment privilégié où s'interroge et se digère la recherche intuitive, où se décante le foisonnement des propositions, où se rationalisent les fulgurances nées de l'improvisation, où se résolvent aussi parfois, dans le désordre des conversations à batons rompus - souvenirs intimes, confidences, anecdotes cocasses, commentaires graves et passionnés sur l'actualité-, les inévitables crispations de la quête.¹⁷

Il est remarquable que ce temps non institutionnel de l'échange est particulièrement propice à la formulation des réactions des comédiens, de leurs difficultés ou de leurs plaisirs dans le travail de répétition. Il semblerait que leur présence sur le plateau ait tendance à les priver d'une parole véritablement personnelle, occupés qu'ils sont avec le matériel verbal de leur texte, et qu'il faille qu'ils en sortent pour que leur soit rendue la liberté de s'exprimer en leur propre nom. Si certains metteurs en scène aspirent à marquer plus nettement la frontière entre temps de travail et temps de vacance, elle reste apparemment assez poreuse, et difficile à maintenir : à la question que lui pose Georges Banu, de savoir s'il reste ou non avec ses comédiens après les répétitions, Luc Bondy fait cette réponse :

Avant, je restais presque toujours. Quelqu'un comme Bruno Ganz a besoin de le faire. Moi, aujourd'hui, je distingue de plus en plus le temps des répétitions de l'autre temps, privé. Je n'aime pas parler après les répétitions, et surtout pas au restaurant, de ce qui vient d'être fait. C'est odieux, cela casse tout.¹⁸

En marquant ainsi sa méfiance pour la conversation « hors-service », Bondy laisse entrevoir combien elle semble pourtant difficile à éviter, intégrée qu'elle est à des habitudes que certains praticiens, comme Bruno Ganz, ont besoin de maintenir. La suspicion de Luc Bondy à l'égard de cette pratique conversationnelle périphérique est sans doute intimement liée à sa conception de la mise en scène, qui privilégie une parole susceptible de créer de « pures situations de jeu », recherchant l'innocence et l'inattendu de l'instant, et se refuse à s'installer dans un commentaire qui prétendrait maîtriser le sens de ce qui est fait. D'autres praticiens plus disposés à rationaliser leur pratique ne souscriraient probablement pas à un tel clivage entre parole de jeu et conversation périphérique.

Ajoutons, au titre de la parole de mise en scène qui échappe au strict cadre de l'interaction de répétition, celle qui se produit au cours d'entretiens avec des interlocuteurs « extérieurs », chargés par exemple de diffuser un discours sur le spectacle en cours d'élaboration (journalistes, responsables de communication...). Sans doute ces échanges sont-ils à verser dans l'immense matériel de l'histoire conversationnelle d'un spectacle, puisqu'ils peuvent infléchir le rapport du metteur en scène à son propre travail : à l'occasion d'un entretien un metteur en scène peut être amené à produire un discours beaucoup plus élaboré que la parole spontanée qui a cours au sein des répétitions, discours qui informe à la fois son propre travail et celui des praticiens qui l'entourent.

¹⁷ in Jacques Lassalle, *Pauses. Textes réunis et présentés par Yannick Mancel, Actes Sud, coll. Le temps du Théâtre, 1991, p. 13. C'est nous qui soulignons.*

¹⁸ In Luc Bondy, *La Fête de l'instant, dialogues avec Georges Banu, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1996. p. 92.*

Il apparaît donc que la parole de mise en scène, conçue dans sa globalité, excède largement les strictes limites de l'interaction de répétition réduite aux seuls temps de « service » ; mais ce matériel appréhendé dans son exhaustivité paraît pratiquement insaisissable, dans la mesure où il se développe dans un contexte privé auquel nous n'avons pas toujours accès, en tant que témoin universitaire. En outre il nous confronte au problème de la délimitation sémantique de notre objet : qu'est-ce qui, dans les échanges privés qui se développent en marge des répétitions, relève d'une parole de mise en scène, qu'est ce qui s'en éloigne ? Suffit-il qu'il y ait un lien de concomitance temporelle avec la répétition pour que tout propos soit jugé relatif à la mise en scène ? Quels sont les critères au nom desquels on peut catégoriquement distinguer les propos qui concourent à l'élaboration collective du spectacle de ceux qui n'y entrent pour aucune part ? Ces questions, étroitement liées à notre recherche, demeurent en suspens ; elles nous conduisent à concentrer l'essentiel de notre étude sur le matériel qui se développe au cœur de l'interaction de répétition, dans le temps des services, tout en ayant conscience du caractère quelque peu arbitraire d'une telle restriction.

2) Scénario global : du travail à la table à la mise en espace

Envisagée au niveau global, c'est-à-dire comme suite d'interactions conversationnelles s'étalant du premier au dernier jour de répétition, l'interaction de répétition présente des variantes considérables d'une équipe à l'autre : certains metteurs en scène choisissent en effet de segmenter le temps de répétition en plusieurs périodes, soit pour des obligations liées à d'autres travaux, soit dans le souci de permettre des périodes de maturation du travail. D'autres optent pour un travail en continuité, rassemblant toute l'équipe sur une période qui peut varier, chez les professionnels, de six à dix semaines. Notons que les impératifs économiques et les contraintes techniques ont tendance à conduire à la concentration des répétitions sur une seule période de travail, brève si possible, alors que le désir des praticiens semble plutôt pencher pour des formes de travail intermittentes, comme en atteste ce témoignage de Jacques Lassalle :

Expérience faite de tous les cas de figure, c'est probablement la formule divisée (deux ou trois semaines, puis plus tard six ou sept semaines) qui me paraît la meilleure. Au théâtre, l'entre-deux, la réflexion vagabonde des lectures connexes, la mémorisation solitaire, bref le temps du rêve et de la maturation, ne comptent pas moins que le temps du travail collectif. Mais pour des raisons tant économiques que techniques cette division souhaitable n'est qu'exceptionnellement possible.¹⁹

De tels propos permettent de rappeler, s'il en est besoin, que l'analyse de tout procès créatif est amenée, à un moment ou à un autre, à rencontrer sur son chemin les contraintes, les limites, les obstacles qui infléchissent l'entreprise artistique, en bousculent les intentions, en mutilent les désirs. Là comme ailleurs, le principe de « plaisir » se heurte à ce principe de « réalité » dont il faut bien tenir compte si l'on entend parler d'une création (surtout collective) pour ce qu'il y entre toujours, pour une certaine part. Mais précisément parce qu'il s'agit là d'un principe irréductible, indépendant du vouloir des

¹⁹ Réponse au questionnaire sur les répétitions établi par Georges Banu, "Répétitions en acte" in *Les Répétitions, un siècle de mise en scène, Alternatives théâtrales n°52-53-54, décembre 96/janvier 97, p. 59.*

praticiens, il ne saurait constituer un critère d'analyse, distinguant les uns des autres, et réclamant d'être commenté et approfondi.

Dans l'un ou l'autre de ces cas de figure, répétitions fragmentées ou d'un seul tenant, on peut observer une évolution sensible de la forme de l'interaction au cours des répétitions, qui fait apparaître deux étapes relativement distinctes : le travail à la table et la mise en espace. Leurs désignations respectives indiquent assez clairement les différences pratiques qui les distinguent : tandis que la première rassemble des praticiens assis autour d'une table, pour une tâche qui consiste en la lecture plus ou moins approfondie et commentée du texte, la seconde investit l'espace du plateau, marque plus nettement la séparation entre metteur en scène et comédiens. À une forme essentiellement conversationnelle succède donc une interaction de type mixte, alternant des interventions discursives et des interventions « de jeu ». Encore convient-il de remarquer que la frontière entre ces deux étapes de travail ne relève pas d'une ligne de démarcation étanche : l'une évolue vers l'autre progressivement, et se développent entre ces deux types de travail des formes intermédiaires parfois difficiles à caractériser. Les répétitions de *Tout est bien qui finit bien* de Shakespeare mis en scène par Jean-Pierre Vincent nous ont ainsi permis de prendre la mesure de la variabilité des types d'interaction au cours de travail de répétition : le travail à la table se déroulait dans un local du théâtre manifestement affecté à cet usage, pourvu d'une très grande table mais aussi d'un espace susceptible d'accueillir les propositions de jeu. Durant les premiers jours l'ensemble de l'équipe demeurait assise, occupée à lire et à commenter le texte, puis peu à peu, le metteur en scène fut amené à se lever de plus en plus souvent, jouant telle ou telle réplique, s'éloignant de la table. Au bout de deux semaines quelques éléments symbolisant des fragments de décor étaient disposés dans l'espace provisoire du studio de répétition, et certaines scènes étaient jouées par les comédiens, texte à la main, tandis que d'autres ne faisaient encore l'objet que de lectures commentées, à la table. Ce n'est qu'à l'issue d'un mois de travail dans ce local que l'équipe se transféra sur le grand plateau des Amandiers, pour s'affronter - non sans difficulté - aux dimensions réelles qui allaient être celles du spectacle.

Ce glissement progressif du travail à la table vers la mise en espace est sans doute observable dans la plupart des pratiques de mise en scène ; on le retrouve dans les répétitions de Patrice Chéreau dirigeant les comédiens du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans un montage de *Henry VI* et de *Richard III* de Shakespeare²⁰. Le metteur en scène propose ainsi un exercice de lecture spatialisée où les comédiens se répartissent d'un côté ou de l'autre de la table selon qu'ils interprètent un personnage issu de la lignée de Lancastre ou de celle des York, afin d'expérimenter dans l'espace l'énergie des scènes d'insultes et d'invectives entre les deux clans.

S'il est difficile d'établir nettement la limite entre l'une et l'autre forme d'interaction, on peut toutefois s'attarder sur l'importance relative de ces deux étapes chez différents praticiens. Elle semble en effet être tributaire du type de démarche adoptée par le metteur en scène, qui peut développer une conception plus ou moins « littéraire » de son activité :

²⁰ Ces répétitions ont été filmées, donnant lieu à un documentaire audiovisuel réalisé par Stéphane Metzge: *La leçon de théâtre*, 5 x 25mn, produit et diffusé par la Cinquième. Le script intégral de ce documentaire figure en annexe de notre étude.

le travail à la table constitue en effet un enjeu d'autant plus considérable que le metteur en scène place le texte de théâtre au cœur de son travail, dans un respect de sa littérarité qu'il lui faut alors explorer dans ses moindres nuances. Jacques Lassalle peut être cité en exemple de cette approche privilégiant massivement l'étude du texte, quitte à différer sa mise en jeu sur le plateau : c'est ici sa propre pratique qu'il commente (sous les espèces d'un « il » qu'il qualifie lui-même de « ruse misérable » pour « préserver une apparence de distance »)

Les premiers jours, en répétition, il se battait sur chaque mot, chaque fragment de situation, au risque de souligner les obscurités d'un texte, ses graisses ou ses artifices. De la même façon, il pouvait donner l'impression de différer trop longtemps l'épreuve du plateau. Mais il pensait que la liberté du jeu s'accomode mal de préliminaires approximatifs.²¹

Le souci de ces « préliminaires » peut toutefois transiter par d'autres formes de communication que le travail à la table, et du coup, ne pas induire le prolongement de cette période ; ainsi Jean-Louis Martinelli préfère-t-il envoyer à ses comédiens des matériaux (textes à lire, photographies à regarder) avant le début des répétitions, qui, elles, démarrent très vite sur un travail d'expérimentation sur le plateau. Le travail à la table se trouve de fait réduit à la portion congrue (« on ne fait pas, ou quasiment pas, de travail à la table », affirme le metteur en scène), et c'est là sans doute plus qu'une caractéristique anecdotique, l'effet d'une stratégie esthétique. Jean-Louis Martinelli s'explique en effet de cette organisation temporelle en des termes qui montrent sa méfiance à l'égard du type de travail préparatoire que suscite « la table » :

Quand on bute sur le sens, en répétition, on peut toujours s'arrêter pour parler. Mais je ne crois pas que le sens doive être l'approche préalable au travail de plateau. Certes, avant les répétitions j'ai lu la pièce, je l'ai oubliée, et j'ai la plupart du temps des grands axes de ce que je souhaite, toujours, en tout cas, de ce que je ne veux pas avoir. C'est ce que j'appelle des garde-fous dans le travail. Il est intéressant de démarrer un travail en ayant ces idées en tête, certes, mais en étant prêt à se laisser dériver par ce que l'on peut ressentir concrètement face aux acteurs. Dans un deuxième temps, la plupart du temps vers le milieu des répétitions, j'éprouve le besoin [...] de confronter mes a priori avec les résultats des premières expériences du plateau [...] Je suis persuadé que le jeu doit se trouver dans les émotions et dans la sensation plutôt que dans l'application d'un mot d'ordre. J'essaie plutôt de me servir de l'analyse d'une pièce comme instrument de vérification que comme tremplin.²²

Entre la méticulosité exégitique préalable revendiquée par Lassalle, et la stratégie d'affrontement direct du plateau défendue par Martinelli, c'est, au delà de l'importance ou de l'absence du travail à la table, une certaine conception de l'art de la mise en scène qui

²¹ Jacques Lassalle, *Pauses*. p. 45.

²² Jean-Louis Martinelli, *Rêves de sable, Notes, entretiens. Créations du théâtre de Lyon 1987-1993. Coéd. Paroles d'Aube-Théâtre de Lyon, 1993. Propos recueillis par Jean Verdeil, février 1992, p.34. Il est à noter que Jean-Louis Martinelli considère qu'une fois la distribution des rôles faite, les « trois-quarts » du travail sont faits: cette conception peut également expliquer le fait qu'il ait tendance à se passer du travail à la table, dans la mesure où il compte essentiellement sur les comédiens pour l'élaboration du spectacle...*

semble se jouer. Pour le premier, la lettre du texte est première, et semble devoir être débattue jusqu'à épuisement avant que d'aborder l'expérimentation dans l'espace, tandis que pour le second elle est, sinon secondaire, du moins seconde, dans le temps des répétitions, soutenant des opérations de vérification, d'évaluation après coup, de propositions de jeu qui ne pouvaient pas émaner de la seule exégèse : celle-ci est d'ailleurs rejetée pour ce qu'elle est identifiée à l'élaboration d'un « mot d'ordre » qu'il s'agirait ensuite d'appliquer par le jeu, « mot d'ordre » qui n'est probablement pas dans le propos de Jacques Lassalle lorsqu'il se fait le défenseur des préliminaires que permet la table : la façon dont il décrit lui-même cette première étape du processus créatif permet d'en juger :

Le premier jour on lit, on "lit" seulement : l'acteur dans sa pensée, loin de toutes proposition de jeu. Les jours suivants (entre deux et cinq), on analyse le texte, on compare les versions, les traductions, on précise la fable, les situations.²³

Commence à sourdre ici l'épineuse question de la fonction dévolue à ce type d'activité préalable, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, mais qui nous fait déjà sentir combien la « forme » des répétitions semble être tributaire du sens que les praticiens attribuent à chacune des activités qui la constituent, et plus profondément, de la manière dont ils conçoivent leur art...

Si des choix artistiques divergents paraissent devoir infléchir les options pragmatiques privilégiées par les praticiens dans l'organisation temporelle des répétitions, on ne saurait cependant, là encore, négliger les éléments de contrainte, de « réalité », qui la déterminent indépendamment de leur désir. Ainsi peut-on se référer à cet exemple issu du travail de Patrice Chéreau avec les élèves du Conservatoire : à la suite d'une série de lectures, que peut-être la timidité des jeunes élèves impressionnés par ce début de travail avec un nouveau « professeur » a rendu maladroites, le metteur en scène annonce la fin anticipée du travail à la table, et préconise une distribution précoce, peut-être provisoire, des rôles :

Vu que, si je comprends bien la lecture n'est pas votre sport favori, euh, il va falloir qu'on se mette... on va retravailler encore deux trois jours comme ça ; je pense que très vite il va falloir qu'on aboutisse à une distribution plutôt déf- pas définitive mais plutôt définitive pour une stricte raison de technique qu'est d'apprendre du texte. Parce que je pense que j'aurai pas la- j'aime pas beaucoup quand on a le texte à la main et je sais pas, y a des gens que ça arrange, moi ça m'arrange pas trop, j'espère que lundi en tout cas, lundi soir je pourrai vous dire un peu sur quelle distribution on partira pour les deux pièces.²⁴

On se doute qu'ici le programme de travail, son évolution rapide vers une mise en espace doit plus à la prise en compte des limites de l'exercice de la table (qui n'est pas le « sport favori » de ces élèves) et des impératifs techniques (il faut rapidement apprendre le texte) qu'à un choix artistique. Les propos de Chéreau nous apprennent au passage que l'une des formes intermédiaires entre la table et la mise en scène, qui consiste en la mise en

²³ "Répétitions en acte", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 60.

²⁴ *La leçon de théâtre I, "travail à la table".*

espace avec le texte à la main, n'est guère appréciée de ce dernier, qui juge qu'il faut « s'en libérer » le plus vite possible. Cette étape relativement contraignante pour la mise en espace, puisque le comédien se trouve « entravé » par un accessoire qui limite ses gestes et bloque son regard, doit évidemment son existence aux difficultés pour les comédiens à apprendre le texte, notamment lorsque la distribution n'a pas été préalablement établie. Notons que si certains metteurs en scène exigent que le texte soit su avant le début des répétitions (exigence paraît-il rarement respectée par les acteurs), d'autres ont une position beaucoup plus souple, considérant que c'est dans le fil du travail, par imprégnation progressive, que cet apprentissage doit se faire, permettant du même coup de fixer les indications de mise en scène en même temps que la mémoire du texte. Jacques Lassalle illustre cette position faisant la part belle à la mémoire lente, plus disposée semble-t-il à accueillir les indications de jeu - mais alors c'est la capacité, chez l'acteur, à faire des propositions de jeu qui peut en pâtir :

Durant la période d'exploration (quatre à six semaines), le metteur en scène n'exige rien. La mémoire n'est pas innocente. Elle ne fixe pas que le texte. Idéalement, donc, l'acteur qui ne sait pas encore son texte est plus disponible. Mais seul le grand acteur peut déjà proposer sans savoir, chercher sans retarder, reprendre, se reprendre sans désarçonner son partenaire.²⁵

Ce sont ici et les vertus, et les limites d'une telle étape de travail qui sont mises à jour : en somme le texte à la main rend le comédien (sauf si c'est un « grand » comédien...) relativement passif, à la fois très ouvert aux indications fournies par le metteur en scène, et très peu enclin à en proposer de lui-même. On comprend dès lors que cette forme de « lecture-jeu » soit certes tolérée, éventuellement valorisée comme c'est le cas ici, mais non point trop encouragée, par des metteurs en scène qui, nous le verrons, affirment pour la plupart avoir besoin des propositions de jeu des comédiens pour imaginer leur mise en scène ou pour critiquer leurs indications.

Ces derniers propos permettent également d'apercevoir un autre élément d'organisation du scénario global de l'interaction : Jacques Lassalle distingue, dans sa propre pratique, une période qu'il qualifie d'exploratoire (les quatre ou six premières semaines) qui consiste en « l'élaboration avec les acteurs » de la mise en scène, de la période de « fixation scénique », sur le plateau, avec l'ensemble de l'équipe (les trois ou quatre dernières semaines). Cette transition peut coïncider avec le passage de l'équipe du lieu de répétition à la « vraie » scène où sera effectivement donné le spectacle, dans laquelle chacun doit prendre ses marques. Si chaque metteur en scène développe sa propre conception du calendrier des répétitions (déterminé également par des impératifs techniques, lorsque la salle de spectacle n'est pas libre...) on peut observer chez tous cette évolution vers la « fixation », en fin de parcours, avec l'introduction d'éléments techniques tels que les lumières ou la musique, qui imposent une forme relativement stable à la mise en scène. Libre à chacun ensuite de décider du moment où doit se faire cette bascule vers la « fixation », et des procédures qui y conduisent : on se souvient que Martinelli affirmait « vérifier » à mi-parcours la pertinence des propositions de jeu à la lumière des « garde-fous » que sa première lecture de la pièce avait fait naître, et l'on peut supposer que cette évaluation s'impose au seuil d'une étape de travail qui va

²⁵ "Répétitions en acte", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 60.

crystalliser les propositions de jeu dans leur forme définitive.

Ainsi, au seul niveau du scénario global de l'interaction de répétition, des variantes relativement importantes sont observables d'une équipe à une autre : outre les impératifs techniques ou économiques, qui peuvent abrégé certaines étapes que d'aucuns eussent souhaité plus longues, en allonger d'autres en différant la rencontre avec la salle de spectacle, certaines stratégies artistiques peuvent distinguer les praticiens, selon qu'ils privilégient les préliminaires exégétiques ou la rencontre directe avec le plateau. Toute une gamme d'approches se déploie, déterminant différentes conceptions du scénario global, qu'on ne peut décrire qu'en termes de tendances générales. Ajoutons encore que ce scénario peut varier, chez un même praticien, en fonction de la nature du texte, de l'ampleur de la distribution, de la connaissance qu'il a de son équipe de travail... Déjà un certain nombre d'obstacles viennent se dresser contre notre entreprise de description formelle « des répétitions » en général, obstacles qui tiennent notamment à l'absence de systématisme dans la pratique de la création théâtrale. Cet état de fait, souvent revendiqué par les artistes eux-mêmes, n'a pas fini de nous donner du fil à retordre, et nous fait mieux comprendre ce que Luc Bondy, que nous citons en introduction, voulait dire lorsqu'il affirmait, à propos de la mise en scène, qu'il n'y a pas « un métier, mais mille métiers... »

3) Scénario local : quelques invariants contractuels

Pour ce qui est de l'interaction de répétition au niveau local, c'est-à-dire envisagée à l'échelle d'un fragment pertinent - par exemple, une journée de répétition - il devient plus difficile encore de dégager un scénario susceptible d'être généralisé. D'abord parce que, suivant que l'on se situe au début ou à la fin de l'interaction globale, à une date plus ou moins éloignée de la représentation publique, la forme de l'interaction change sensiblement, on l'a vu. Ainsi Jacques Lassalle distingue-t-il les journées de la période d'élaboration (un seul service, 13h-20h) des journées de la période finale (deux services, 14h-18h : « travail analytique » puis 20h-24h : « synthèse et continuité »). Notons qu'il est extrêmement rare d'entendre un metteur en scène se prononcer avec autant de précision sur sa méthode, et qualifier en des termes si minutieux les différentes formes de son travail et leur organisation dans le temps : peut-être ici le type même des questions (il s'agit toujours de ses réponses au questionnaire sur les répétitions de Georges Banu) a-t-il induit chez son zélé destinataire des réponses techniques, relevant d'une démarche toute rationnelle, qui a peu cours dans la rhétorique habituelle des metteurs en scène...

Notre propre démarche, à vocation généralisante, est ensuite rendue difficile du fait que l'organisation du travail au niveau local est déterminée par une multitude de paramètres : chaque metteur en scène développe ses propres stratégies, en fonction de son tempérament, du type de texte adopté, du temps dont il dispose, de son degré de familiarité avec les comédiens... Ouvre-t-il la séance par des exercices ou aborde-t-il directement le texte, combien de temps est en moyenne consacré à une scène, voire une réplique, sont-elles abordées dans leur ordre d'apparition dans la pièce, ou selon une autre logique, quel volume de texte est en moyenne traité par jour ? Aucune de ces questions ne saurait recevoir une réponse générale pertinente : l'immense diversité des pratiques, et leur variabilité chez un même praticien, interdit d'y répondre. Tout au plus

peut on observer certains caractères généraux, invariants parce que contractuels : les répétitions qui se déroulent dans un cadre institutionnel s'organisent en « services » d'environ quatre heures, entre lesquels des pauses sont marquées, pauses dont on a pu entr'apercevoir la fécondité.

4) Anti-méthode et règne de l'impromptu

A) OBSOLESCENCE DES PROGRAMMES

Ce qui ressort essentiellement de l'étude du scénario de l'interaction de répétition est en définitive l'absence d'organisation systématique : non seulement il n'y a pas de modèle valable pour tous, mais en outre chaque metteur en scène peut lui même s'aventurer chaque jour dans des formes de travail non préméditées, et dont la fécondité même en terme de production de jeu est censée reposer sur leur caractère impromptu. Ce refus du systématisme dans les méthodes de travail est sans doute un phénomène d'époque et d'idéologie : si les années 60-70 ont pu voir éclore des théorisations en forme d'utopie de ce que devaient être les répétitions de théâtre - « répétition générale d'une nouvelle pratique sociale », commente Georges Banu²⁶ - les années 80, qui ont vu resurgir la figure du metteur en scène en « maître penseur », en même temps que s'effondraient les rêves collectifs, ont rendu à l'individu la liberté d'inventer et de disposer à sa guise de sa propre méthode de travail. Georges Banu, introduisant l'ouvrage sur les répétitions dont il a supervisé la réalisation, parle en effet d'un « délitement des programmes à suivre » :

Il ne s'agit plus d'un modèle de travail, mais d'une expérience de travail. La répétition n'est plus fléchée, le chemin est à déterminer. La répétition s'individualise...²⁷

La transition ne s'est pas faite sans difficulté semble-t-il, particulièrement en Allemagne où Luc Bondy a manifestement beaucoup déstabilisé les comédiens de la Schaubühne en introduisant sa « non-méthode » : Udo Samel, comédien allemand, témoigne ainsi de cette rupture :

Pour les comédiens allemands, il est très fascinant de travailler avec Luc Bondy, parce qu'il possède la force de briser cette volonté qui consiste à vouloir faire exactement tout selon un plan préétabli. Il crée un chaos indescriptible et c'est ainsi qu'il nous perturbe et nous libère.²⁸

B) VERTUS DU HASARD

Ce chaos, finalement caractéristique de la plupart des pratiques de mise en scène, semble même être l'effet d'une stratégie créatrice : si le désordre perturbe, il libère ; au systématisme des programmes de travail, les metteurs en scène contemporains opposent ainsi les valeurs de l'aventure, dont les hasards sont censés permettre des découvertes

²⁶ "La répétition, ou autoportrait d'un metteur en scène avec groupe", *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 7.

²⁷ *Op. cit.*, p. 6.

²⁸ *In Luc Bondy, La Fête de l'instant, entretiens avec Georges Banu, p.60.*

que la préméditation risquerait d'exclure : « L'aventure théâtrale se méfie comme de la peste des déclarations d'intention », affirme Jacques Lassalle²⁹ ; et de poursuivre : « Nous verrons donc, le moment des répétitions venu, jour après jour avec les comédiens ». Si le programme des répétitions ne s'invente qu'au dernier moment, « jour après jour », sans règle et sans méthode, c'est d'abord pour le metteur en scène le moyen de s'affranchir de ses propres présupposés : c'est sa propre liberté, intellectuelle et artistique, qu'il vise dans cette « démission ».

Il ne voulait pas être l'otage de ses propres préalables. Il croyait de moins en moins aux maquettes, aux intentions programmées, aux régies d'avance formulées.³⁰

C'est du même coup pour le metteur en scène le plus sûr moyen de garantir la fécondité de son travail : se fait jour l'idée que le théâtre ne peut advenir que de cette impréparation - ou du moins de ce refus d'en maîtriser la genèse : les répétitions, « espace de découvertes, de hasards, de correspondances imprévues, sans lesquels le théâtre n'advient pas »³¹, sont ainsi conçues comme une jachère savamment préservée de toute entreprise de culture trop stratégiquement programmée. Il y faut toujours maintenir la place pour le hasard, auquel les praticiens semblent attribuer une fécondité poétique inépuisable : « L'essentiel, on ne l'atteint que par hasard, pas lorsqu'on le vise »³², et le maître d'œuvre de ce chantier de l'aléatoire doit montrer tous les signes de l'innocence. Sa vocation semble être moins de « diriger » une œuvre collective que d'aménager les conditions de son avènement, en préservant l'espace des répétitions des velléités de production rationnelle, véritable « menace » qui pèse sur la création théâtrale :

Luc (Bondy) - malgré toute la préparation théorique - met particulièrement l'accent sur la création, en répétition, d'une espèce de havre, d'un espace protégé de nature à ne rien exclure, où la menace qui rôde sans cesse autour de nous est écartée, menace de la détermination, de la généralité qui risque de nous dévorer avant même que quelque chose de particulier ait pu naître. Luc est un rejeton tardif et anachronique de la spontanéité et du commencement en tant qu'événement, un avocat singulier du provisoire, du droit à l'innocence des gestes.³³

C'est encore cette fécondité de l'innocence que Jacques Lassalle met en avant pour justifier le « contrat d'errance » qu'il affirme passer avec ses comédiens, et vanter les vertus créatrices de l'impréparation :

Une répétition trop "programmée" est presque toujours terne sinon stérile. Une

²⁹ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 94

³⁰ *Op.cit.* p. 96. Comme précédemment, pour parler de son propre travail, Lassalle "troque le je pour le il"...

³¹ *Ibid.*, p. 96.

³² Luc Bondy, *op.cit.*, p. 109.

³³ *Propos de Dieter Sturm, dramaturge, membre fondateur de la Schaubühne, recueillis par Frederick Zeugke, dramaturge à la Schaubühne, in La Fête de l'Instant, p. 233.*

répétition qui débute sous le signe de l'irrésolution est souvent productrice, donc heureuse. Le théâtre ou le bon usage de l'innocence...³⁴

Bientôt l'impréparation des *modalités* de travail se confond avec l'impréparation des *contenus* : s'il ne faut pas trop en savoir sur la façon dont on va travailler telle scène ou telle autre, c'est parce qu'il ne faut pas trop en savoir sur ces scènes en général. Programmer l'ordre des scènes abordées, le temps qu'on y consacra, le type d'exercice souhaitable, c'est déjà trop en dire sur ce qu'elles sont susceptibles de porter, qu'elles contiennent en puissance et que la grâce des répétitions ne fera découvrir que si on ne les cadre pas trop. L'impréparation revendiquée par les gens de théâtre a tous les airs d'un contrat passé avec le hasard, comme une manière de considérer que ce que l'on cède en maîtrise (du temps, de l'objet), on le gagne bientôt en trouvaille, en découverte... En « savoir », en somme, mais un savoir qu'on n'aura pas prémédité, auquel on aura consenti à renoncer pour qu'il naisse de lui-même. Ainsi ne faut-il pas s'étonner d'entendre l'un des élèves du Conservatoire commenter ainsi le cheminement des répétitions aux côtés de Patrice Chéreau, depuis l'innocence liminaire, riche de tous les possibles qu'il appartient à chacun d'explorer, jusqu'aux derniers jours où tout se précipite dans l'urgence des ultimes préparatifs, et où cette fois, à l'issue du parcours, le metteur en scène « sait tout », et où l'on n'a plus la place pour « ne pas savoir » :

Lui les premiers jours c'est : "je sais pas". J crois qu c'est le mot qui dit le plus souvent, "je sais pas", et euh, ça nous met dans une sorte d'état comme ça où on s'dit ben nous non plus on ne sait pas, et finalement, comme on s'fait confiance et ben on va chercher. On cherche et puis alors après finalement ça s'affine, et les derniers jours ça devient une sorte de - j'sais pas quel mot dire, une sorte de... J'sais pas, il manque que de la fumée, et ça fait un cartoon, quoi, c'est Tex Avery. C'est-à-dire que c'est quelqu'un qui court partout, qui sait tout et qui dirige tout à la fois, aussi bien le son, que la lumière, que les comédiens, et là on n'a plus, on n'a plus presque la place pour ne plus savoir.³⁵

Le « contrat d'errance », selon l'heureuse formule de Lassalle, passé avec des élèves comédiens assoiffés de connaissance et d'encadrement pédagogique, est ici peut-être encore plus désarmant que pour des comédiens aguerris³⁶, et le contraste entre l'innocence première et la maîtrise absolue qui sont les attributs successifs - et paradoxaux - du metteur en scène, plus spectaculaire pour qui les découvre pour la première fois... Car ce dont ce jeune comédien s'étonne ici, et qu'il attribue à Patrice Chéreau, est probablement le fait de la plupart des metteurs en scène. Cette approche aléatoire, rétive à toute préméditation abusive, nous paraît même pouvoir être étendue à toute pratique de création artistique : Luc Bondy en effet, pour s'expliquer sur sa manière jugée « chaotique » d'animer les répétitions, s'en réfère à la distinction proposée par Claude Lévi Strauss, qui pose l'artiste (tout artiste) en bricoleur, pour l'opposer à

³⁴ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 21.

³⁵ *La leçon de théâtre V, "Paroles d'élèves"*.

³⁶ Notons que ces « comédiens aguerris » peuvent néanmoins montrer bien des résistances aussi, à travailler avec un metteur en scène revendiquant une posture de recherche perpétuelle: on raconte que Roland Bertin, sociétaire de la Comédie Française, aurait dit à Jacques Lassalle avec qui il répétait: « Je suis dans ma loge; lorsque vous saurez ce que vous voulez, vous m'appellerez... ».

l'ingénieur, toujours soucieux des règles de son propre savoir-faire. Georges Banu en réponse développe ce commentaire :

Il distingue entre l'ingénieur, qui se trouve en possession d'un plan bien déterminé dont il poursuit l'accomplissement de manière systématique et l'artiste dont la perspective est moins certaine et qui cherche appui dans le hasard des découvertes faites ici ou là.³⁷

Aussi ne s'agit-il pas tant pour nous de prétendre rationaliser ce qui par principe s'y refuse, que d'observer le sens que prêtent les praticiens eux-mêmes à cette anti-méthode : il s'agirait, à en croire le discours des metteurs en scène sur leur art, et en poussant un peu à l'extrême, d'une confiance en la « génération spontanée » de la théâtralité. Il y aurait là comme une mythologie poussant les praticiens à s'en remettre au règne du « vivant », à la faveur d'une foi qui viendrait supplanter les idéologies programmatiques des années 70, où chacun se devait d'être acteur du sens à venir. Le registre quelque peu « mystique » dans lequel nous aventurons notre vocabulaire ici n'a, lui, rien d'innocent : à la clef de cette « innocence » préconisée par les metteurs en scène, c'est bien une forme de révélation qui surgit, révélation théâtrale et non divine, mais qui partage avec la transcendance divine la force d'une évidence qui se révèle d'elle-même, à son heure, selon sa propre loi, forcément impénétrable, et non point par les efforts qu'on aura fait pour la convoquer. Cette conception mystique de l'art de la mise en scène, qu'on retrouvera bientôt dans les propos d'Ariane Mnouchkine sur l'art de l'acteur, nous paraît irriguer les propos de Jacques Lassalle sur le cheminement des répétitions :

...il est un jour aussi où la représentation, longtemps attendue, devinée, approchée, à nouveau échappée, dans les contours fuyants d'un reflet d'eau, émerge, s'arrache des lambeaux de nuit qui l'enveloppaient encore, accepte la pleine lumière. Alors, soudain, tout prend sens et nécessité. Je sais, aussi fort, aussi absolument que j'ai su ne pas savoir jusque-là. Il a fallu beaucoup de patience, de confiance réciproque, de sincérité intérieure, d'acceptation de l'incertitude et du provisoire, d'avancées non pas linéaires mais hélicoïdales, par cercles successifs et superposés. Il a fallu savoir attendre, dans la certitude que "Rien dans l'inattendu qui ne soit secrètement attendu par toi." (Bresson)³⁸

Ainsi soutenu par la citation de Robert Bresson, le propos du metteur en scène retrace bien ce cheminement de la création théâtrale depuis l'innocence féconde, égarée, parfois douloureuse mais patiente, jusqu'à la certitude, sereine ou intraitable, dont il était déjà question à propos de Chéreau. Mais ici le passage du « non-savoir » au « savoir » se produit sous les espèces d'une grâce longtemps attendue, qui brusquement donne sens et nécessité à ce qui jusque là n'était qu'obscur aventure. Entre celle-ci, pleine d'incertitudes et celle-là, qui vient lui donner sens et lumière, c'est un chemin non pas linéaire mais « hélicoïdal » qui se trace jour après jour, selon les termes de Lassalle, et cette spirale réclame qu'on s'y attarde un peu...

B . Poétique de la variation : un cheminement spiralÉ

³⁷ In *La Fête de l'instant*, p.109.

³⁸ Cf "*Répétitions en acte*", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p.63.

En effet si l'on se penche davantage sur le contenu du travail qui se développe en répétition jour après jour, se dessine, par delà l'inorganisation formelle revendiquée par les praticiens, une structure repérable dans la plupart des cas : que les scènes soient abordées dans l'ordre de la pièce ou non, elles subissent presque toujours un traitement cyclique, chaque segment de texte étant travaillé une première fois, puis le tout étant repris, segment par segment, dans l'ordre ou le désordre, autant de fois que le temps de répétition le permet. Le cheminement du travail décrit ainsi un parcours qu'on pourrait qualifier non pas de circulaire, mais de spiralé : la parole de mise en scène en effet, qui ne cesse de revenir sur les mêmes objets - les mêmes segments de texte, de jeu - se développe pourtant dans des formes chaque fois nouvelles, et ce faisant elle « avance ». Paradoxalement peut-être, la parole de *répétition* ne se *répète* nullement, et son déploiement ne correspond en aucun cas à une pédagogie du ressassement : sur une même scène en train de se construire, le discours du metteur en scène pourra, de proche en proche, développer des analyses de nature différente, des commentaires et des digressions sans rapport les uns avec les autres, et passer par toutes les formes, y compris celles de l'auto-contradiction. La parole de mise en scène présente ainsi tous les signes d'une variation infinie sur le même thème : comme une vville, elle permet un mouvement qui n'a pas de terme.

Cette « infinitude » se manifeste, nous semble-t-il, dans l'absence de clôture sémantique repérable dans l'interaction de répétition : bien des thèmes abordés, des pistes de travail esquissées, se trouvent abandonnés sans que leur invalidité soit véritablement avérée, c'est-à-dire constatée et commentée ; bien des propositions, noyées dans le flot, ne sont pas explicitement prises en compte, des éléments d'interprétation apparaissent sur le plateau sans être relayés par la parole de mise en scène, insensiblement des options se substituent à d'autres... Bref, la représentation publique finit par mettre un terme de fait à un échange verbal qui présente tous les signes de l'inachèvement : elle constitue une limite formelle à l'interaction de répétition, sans témoigner nécessairement d'une clôture sémantique du processus qui a permis son élaboration. C'est ce que dit Giorgio Strehler lorsqu'il affirme :

Il y a une chose que je ne porte jamais c'est de la certitude que les choses sont comme ça et ne peuvent pas être autrement. Alors le spectacle se modifie chaque moment, en répétition ou hors répétition, jusqu'à un certain moment. À ce moment il faut l'arrêter.³⁹

Si véritablement aucune certitude n'est possible quant aux options de mise en scène retenues, alors ce moment où « il faut arrêter » le processus d'élaboration ne correspond pas au sentiment d'une clôture interne de l'interaction, à l'idée que le spectacle a trouvé sa forme achevée, mais bien au terme que l'échéance de la représentation publique vient poser de fait au travail préparatoire. Aussi la parole de mise en scène doit-elle être comprise comme un discours infiniment ouvert, qui tend vers un achèvement que la représentation concrétise de manière aussi provisoire qu'illusoire : dans le temps qui sépare les praticiens de la représentation publique, un tel « discours » ne cherche pas à trouver une forme stable, mais transite par une multitude d'énoncés possibles, toujours

³⁹ *Propos recueillis par Odette Aslan dans son documentaire sur les répétitions de La trilogie de la villégiature, de Goldoni, mis en scène par Giorgio Strehler à la Comédie Française, document audiovisuel CNRS, 1978.*

provisoires, et donc renouvelables à l'infini. On pourra juger cette analyse contradictoire avec la précédente, qui mettait l'accent sur la « révélation » de la représentation à ses auteurs, qu'on aura pu prendre pour une « vision » de sa forme *définitive*. Qu'on ne s'y méprenne pas : Jacques Lassalle, qui s'épanchait sur la grâce de ce moment où le spectacle « s'arrache des lambeaux de la nuit », est sans doute celui des metteurs en scène qui consent le moins à l'idée d'une « finitude » possible de l'œuvre, ou en tout cas, de sa parole sur elle : jusqu'aux représentations publiques, et pendant celles-ci encore, le metteur en scène se tient dans une frénétique insatisfaction qui le fait revenir sur tel ou tel fragment, proposer à ses comédiens, de soir en soir, de nouvelles indications. « Il n'est pas de plus grande souffrance, affirme-t-il, que de revoir un spectacle après sa rencontre avec le public, même si les possibilités de poursuivre le travail ont été aménagées »⁴⁰. Poursuivre le travail, encore et toujours, explorer d'autres possibilités, des voies nouvelles, suppose un perpétuel renouvellement de la parole de mise en scène, qui soutient cette entreprise infinie, et sa constante mue en des énoncés inédits.

Qui dit « énoncés inédits » dit naturellement variation, mais aussi contradiction possible des énoncés entre eux ; c'est là la règle du jeu, qui semble inquiéter bien davantage les comédiens à qui ces énoncés sont destinés que les metteurs en scène qui les profèrent. Si certains acteurs font preuve d'une certaine souplesse, consentant à cette variabilité éventuellement contradictoire comme au tribut à payer pour une recherche toujours plus exigeante, d'autres paraissent s'en plaindre et s'y prêter moins volontiers. Ce témoignage, recueilli par Stéphane Metge, d'une élève du Conservatoire à propos de la façon de travailler de Patrice Chéreau est à verser dans la première catégorie :

...Et aussi des allers et retours : c'est-à-dire que dans une séance de travail il t'amène dans une direction, et puis le lendemain il va te dire ah non, finalement j' préférerais qu'elle soit un peu plus faible là dessus, elle est trop autoritaire etc, alors que la veille il t'avait dit d'être autoritaire ou dans un truc plus fort, donc c'est quand même en mouvement, ça change, on n'est pas- c'est pas un boulot statique, quoi, on cherche.

Face à cette indulgence devant les « allers-retours » de la parole de mise en scène, il faut dresser le témoignage indirect des doléances qu'ils suscitent, rapporté par celui qui s'en rend coupable, et qui s'en explique : c'est encore Jacques Lassalle, peut-être plus enclin que d'autres à (ab)user de la variabilité des indications scéniques, qui s'exprime ici :

Les comédiens me disent souvent d'une répétition à l'autre : "vous changez tout, on ne s'y reconnaît plus". Cela m'étonne toujours. Aujourd'hui n'est pas hier. Chaque jour a sa couleur. Il y a bien des tableaux sous le tableau. Je ne me contredis pas, j'ajoute ou je retranche.⁴¹

⁴⁰ Jacques Lassalle raconte d'ailleurs volontiers cette éloquente anecdote, selon laquelle, tandis qu'il assistait, dans une insatisfaction bruyante, tourmentée, à une représentation de son propre spectacle, une spectatrice agacée lui aurait soufflé : " Monsieur, si vous n'aimez pas, vous n'avez qu'à partir". Depuis lors, le metteur en scène a semble-t-il opté pour une position plus discrète : "J'ai appris à me faire violence. Je reviens chaque fois que cela m'est possible au théâtre, dans un coin retiré, à l'écart du public - c'est encore au dessus de mes forces de m'asseoir au parterre - et vaille que vaille, je prends des notes et les communique aux acteurs, qui le plus souvent en font cas, au mieux, les réclament." In "Répétitions en acte", *op. cit.* p. 63.

⁴¹ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 75.

Ici l'argumentation aphoristique n'est guère éclairante, et ne permet que d'attester que Lassalle, comme tous les metteurs en scène pour lesquels nous disposons d'un corpus important, est enclin à l'auto-contradiction ; ailleurs Lassalle justifiera plus abondamment ce recours à la variation, selon une argumentation qui, curieusement, contredit légèrement ces propos : si l'on en croit la plupart des praticiens, en effet, les options variables ne peuvent *que* se cumuler : la soustraction (« je retranche ») serait une opération étrangère à la mathématique théâtrale. Et ce qui justifie la multiplication d'indications de mise en scène variables et parfois contradictoires relèverait moins d'un travail de correction par effacement et substitution, que d'une sédimentation progressive et inéluctable.

1) Labilité, indélébilité

A) « TOUT FAIT TRACE »

On pourrait postuler que le perpétuel renouvellement de la parole sous des formes variables soit lié à la fondamentale labilité des énoncés oraux : oublieuse d'elle-même, l'oralité n'en finirait pas de produire des propositions nouvelles, sur des chemins que jamais elle ne balise, pour ce qu'elle est incapable de laisser aucune trace. Mais le portrait que cette hypothèse dessine en creux, d'un metteur en scène en amnésique, contraint de réinventer chaque fois des propositions sans mémoire, n'est guère convaincant. Il semblerait au contraire qu'une foi en l'indélébilité de toute parole prononcée motive le metteur en scène à produire toujours plus d'indications, susceptibles de nuancer, complexifier, enrichir à l'infini le jeu de l'acteur. Nous voici à nouveau dans l'espace mythique qu'esquisse la rhétorique du discours de mise en scène, qui veut croire, semble-t-il, que chaque parole entendue par le comédien fait *trace* dans son imaginaire, puis dans sa mémoire consciente et inconsciente, et nourrit son jeu, même à son insu. Si Eloi Recoing, par exemple, n'accorde cette indélébilité qu'aux indications comprises par les comédiens...

Des choses dites en répétition, certaines ne peuvent être comprises, entendues du public. Mais si les acteurs les pensent et les comprennent, leur jeu, d'une manière ou d'une autre, en portera la trace.⁴²

Daniel Mesguich quant à lui semble étendre ce pouvoir de faire trace à tout l'environnement langagier qui berce le comédien en répétition :

Plus tard, aux représentations, ce n'est pas ce que fait l'acteur qui détermine le spectacle, mais tout le reste, toutes les 'circonstances' qui l'ont amené à faire, précisément, cela.⁴³

Il nous semble que l'on peut voir dans ces « circonstances » censées déterminer le spectacle, entre autres, toute la matière verbale qui a travaillé à sa genèse, toutes les indications qui ont amené le comédien à faire ceci ou cela, et dont le jeu semble être moins l'interprétation que la trace.

⁴² Eloi Recoing, *Journal de bord des répétitions du Soulier de Satin, mis en scène par Antoine Vitez.*

⁴³ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère, Paris, Seuil, coll. Fictions et Cie, 1991.*

B) SÉDIMENTATION ET MÉTAPHORE PICTURALE : LA REPRÉSENTATION PALIMPSESTE

Ce *credo* en une indélébilité de la parole de mise en scène sous forme de « trace » dans le jeu d'acteur induit une conception du travail d'élaboration de la représentation sous la forme d'une sédimentation : une nouvelle strate de travail n'annule pas ce qui l'a précédée : elle s'y superpose, et la représentation est constituée du cumul de ces dépôts imaginaires. Cette conception ne relève pas seulement de la rhétorique des metteurs en scène sur leur propre travail : si certains comédiens se plaignent ou s'avouent perturbés par la multiplication à l'infini de propositions variables, ils sont nombreux à percevoir et reconnaître la vocation cumulative des indications de mise en scène : ainsi le comédien Pierre Laroche, parle-t-il d'une « surimpression de stimuli »⁴⁴ pour évoquer son propre cheminement en répétitions. À propos de Luc Bondy, Nada Stancar déclare :

C'est vrai qu'il est capable de dire une chose, puis son contraire, pas pour qu'on choisisse, mais plutôt pour qu'on accumule.⁴⁵

Certes, il convient de marquer ici combien ce processus cumulatif d'indications contraires sied particulièrement au projet artistique de Luc Bondy : volontiers enclin à explorer la sphère intime, ses impasses et ses contradictions, à observer le travail de l'inconscient comme contrepoint aux motivations explicites des personnages, il a en quelque sorte tout à gagner à multiplier des indications susceptibles de se nuancer les unes les autres. Mais il semble que ce processus cumulatif vaille aussi pour d'autres démarches artistiques, liées ou non à l'investigation psychologique, et que beaucoup d'autres comédiens témoignent de cette faculté de la parole de mise en scène à faire trace: Jean-Pierre Jorris en vient ainsi à définir la représentation publique comme « La grande répétition de un ou deux mois conçue comme l'avancée progressive d'un tableau. [...] le tableau final constitue l'aboutissement, mais qui contient ces esquisses et qui les prolonge. Les esquisses des répétitions, ce sont les diverses options, les propositions, les trouvailles d'improvisation, les retours en arrière, les 'effacez-tout-et-on-recommence'... qui restent présents dans le résultat final »⁴⁶.

Aussi ne faut-il pas s'étonner d'entendre très fréquemment les praticiens recourir à des comparaisons vers la peinture pour qualifier le processus d'élaboration de la représentation : Valérie Lang, parlant du travail avec Stanislas Nordey, évoque « les improvisations pendant des heures dont il ne reste rien à part, *comme en peinture, une couche fondamentale de mémoire de travail* »⁴⁷. Même témoignage chez Jean-Marc Eder, comédien, à propos du travail de Stéphane Braunschweig :

Il y a des moments où l'on s'est engagé sur une piste, puis il se rend finalement

⁴⁴ Témoignage recueilli in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p.116.

⁴⁵ In *La Fête de l'instant*, p. 30.

⁴⁶ Jean-Pierre Jorris, « Ensemble au cœur des choses », entretien conduit par André Curmi in *Théâtre/Public* n°64-65: « La direction d'acteur », juillet-octobre 1985, p. 58.

⁴⁷ "Traverser ensemble une poésie", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 118.

compte qu'elle est fausse, et là on efface tout. Pour moi, le moment où l'on renonce à ce qui se construisait est terrible. Alors qu'en réalité, rien n'est réellement effacé parce que cela va devenir une sous-couche du résultat final. ⁴⁸

Et ce même *credo* encore, et son analogie picturale, chez Jacques Lassalle :

Par couches successives, nous faisons apparaître, l'acteur et moi, la mémoire du personnage et son présent. Sous la toile repeinte d'aujourd'hui, j'essaie de préserver les craquelures et le vernis déteint de la veille. Tout théâtre est palimpseste. ⁴⁹

On voit que l'idée d'une indélébilité des strates de travail nourries par le perpétuel renouvellement de la parole de mise en scène est une foi partagée par les metteurs en scène et les comédiens. Il y va là d'un *credo* des praticiens qui veulent voir dans la représentation une sorte de palimpseste de la totalité des étapes qui a permis son avènement, et dans les comédiens des « palimpsestes ambulants » (E. Recoing). C'est cette utopie qui donne à la parole de mise en scène tout son prix, l'identifiant non pas seulement à l'outil communicationnel par lequel s'élabore un processus de création collective, mais à la matière constitutive de cette création même, *transmuée en trace dans l'objet créé*.

Comment comprendre alors la distinction que propose Georges Banu entre « metteurs en scène qui effacent (comme Bondy ou Vitez), et metteurs en scène qui n'effacent pas (comme Strehler) », si de toute façon en répétition tout fait trace ? Il semblerait qu'il veuille qualifier par ces mots la distinction repérable entre metteurs en scène dont les propositions semblent se poursuivre et se compléter dans un discours univoque et « constructif » - sur un mode linéaire - et ceux qui orientent au contraire tour à tour le comédien dans des directions de travail totalement différentes, qui semblent annuler à chaque fois la tentative précédente. En effet, parlant de Bondy et de Vitez, il propose cette analyse :

Bondy, comme Vitez, construit et en même temps efface pour mettre constamment l'acteur dans un état de "non-installation". Dès qu'un acteur a le sentiment que la scène est réglée, il s'installe. Bondy veut déséquilibrer constamment l'acteur. ⁵⁰

La logique de l'effacement semble liée chez Bondy à un désir de « déséquilibrer l'acteur » ; c'est là une dynamique de l'instabilité qui caractérise particulièrement le metteur en scène suisse, sur laquelle nous reviendrons, mais qui ne rend pas totalement compte des motivations de certains metteurs en scène à « annuler » ce qui a pu être fait précédemment pour repartir sur d'autres bases : on peut en effet observer un tel processus, par exemple, dans les répétitions des *Trois Sœurs* mis en scène par Matthias Langhoff, et dont Odette Aslan rapporte le circonvolutoire cheminement. Tout au long des répétitions, certaines options de mise en scène sont ainsi mises en places, creusées et développées, pour être, au bout de quelques jours ou de quelques semaines, purement et

⁴⁸ "La jubilation tourmentée de la répétition", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 120.

⁴⁹ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 75.

⁵⁰ "Écouter la différence", entretien avec Mark Blezinger, in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p.45.

simplement annulées : aussi Odette Aslan fait-elle cette remarque générale :

Chaque fois qu'un acteur fait de telles propositions ou que Matthias Langhoff lui-même propose un jeu avec un objet ou un nouvel arrangement des personnages dans l'espace, le metteur en scène laisse éclore un moment de vie puis le pousse jusqu'à ses extrêmes conséquences. Il se peut qu'il efface tout le lendemain au bénéfice d'une nouvelle proposition. Qu'on ne s'étonne donc pas de trouver dans ce journal de bord des jeux de scène qui, essayés, disparaissent, et dont il ne reste aucune trace visible dans le spectacle.⁵¹

Ainsi, ce qui est « effacé », ce sont des « jeux de scène », des propositions « avec un objet » ou un « arrangement des personnages dans l'espace », qui sont esquissés voire développés, puis abandonnés, et dont il ne reste aucune trace « visible » dans le spectacle. Si Odette Aslan prend le soin de préciser qu'il n'y a pas de *visibilité* de ces étapes de travail abandonnées, c'est peut-être pour signaler qu'elles peuvent, malgré tout, persister sous une autre forme : en toute fin de parcours, elle signalera ainsi que « le spectacle est fait de concrétions, comme un coquillage. Il a été constitué par strates, avec des matériaux hétérogènes. La réalisation définitive *porte trace* des excroissances rejetées »⁵². Pas de visibilité, donc, mais une trace, tout de même, sous une forme ou sous une autre : à commencer par la trace que laisse nécessairement, dans la mémoire de l'acteur, une indication de jeu, une proposition scénique qui aura été explorée, et dont son corps, son imagination, sa manière de jouer, donc, portera le souvenir, même si elle n'est pas retenue. Aussi faut-il bien comprendre de quoi est fait le mythe de l'indébité de la parole de mise en scène : il ne postule pas que toute option de jeu esquissée se conservera telle quelle jusqu'à la représentation - au contraire, rien n'est plus labile qu'une proposition scénique, et le travail de chaque scène consiste souvent en un effacement préalable de ce qui a été tenté auparavant - mais il veut croire que chacune de ces étapes de travail fait trace dans la mémoire consciente et inconsciente de l'acteur, et que c'est le cumul de ces sédiments qui nourrit la richesse de son jeu. C'est aussi la manière dont Banu finit par interpréter la posture « effaçante » de Bondy, en s'appuyant sur ces propos de Nada Strancar :

Nada Strancar dit : "Bondy, comme d'autres metteurs en scène, propose et en même temps efface non pas pour déstabiliser l'acteur, mais pour produire un effet d'accumulation". L'acteur prend conscience que toute solution est hypothétique. Il n'y a pas une seule solution.⁵³

Les options de mise en scène peuvent sembler s'annuler les unes les autres, il n'y a pas, en définitive, d'effacement possible : dans le processus sédimentaire de l'imagination, tous les possibles se cumulent et cohabitent, et c'est là un enjeu fondamental de la mise en scène contemporaine. Faire mine d'effacer, tout en comptant bien sur le pouvoir de faire trace de telle ou telle proposition, c'est se donner les moyens de multiplier les pistes interprétatives, et c'est s'en remettre à une esthétique de la pluralité des sens à laquelle

⁵¹ Odette Aslan, « Matthias Langhoff, Trois Sœurs », in *Théâtre/Public* n°122, mars-avril 1995, p.18. C'est nous qui soulignons.

⁵² *Idem*, p. 59.

⁵³ « *Ecouter la différence* », *Entretien entre Georges Banu et Mark Blezinger*, in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 45.

les praticiens d'aujourd'hui semblent particulièrement attachés.

2) Idéologie et esthétique de la pluralité des sens

L'hypothèse de Georges Banu pour expliquer la variation des propositions de jeu ouvre sur l'idée, fondamentale dans la mise en scène contemporaine, de pluralité des propositions interprétatives : « il n'y a pas une seule solution ». Ce principe pourrait être érigé en adage fédérateur d'un certain nombre de pratiques de la mise en scène actuelle : la pluralité des sens possibles, l'intégration de la contradiction, semblent en effet constituer pour bien des metteurs en scène un idéal à maintenir le plus longtemps possible pendant les répétitions, soucieux de ne pas trancher, afin de ne pas « fermer le sens ». Cette attitude face au répertoire théâtral semble marquer une rupture par rapport au travail de relecture critique que les années 70 ont vu éclore, qui consistait en la production d'une interprétation relativement univoque du texte (par exemple le prisme interprétatif de la « lutte des classes »), dont toute la mise en scène prétendait établir la cohérence. Il semblerait que désormais cohérence et univocité soient des valeurs moins prisées qu'elles ne l'étaient jadis. Encore convient-il de nuancer cette observation : d'une part, elle est plus ou moins valable selon que l'on se penche sur le travail de tel ou tel artiste - il se trouve que ceux d'entre eux sur lesquels nous disposons du plus riche matériel appartiennent plutôt à la catégorie, fort nombreuse, des « penseurs de la pluralité ». Peut-être cependant convient-il de marquer une nuance particulière en ce qui concerne les recherches d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil : son travail sur le *Tartuffe* de Molière, auquel nous avons accès sous la forme d'un documentaire audiovisuel, montre un fort « parti pris » interprétatif, une option de mise en scène qu'on pourrait qualifier d'univoque, puisqu'il s'agit de dénoncer à travers la figure de l'imposteur de Molière l'intégrisme musulman : décors, costumes, maquillages dénotent explicitement le monde de l'Islam, dans une transposition systématique et orientée dont la metteur en scène ne se cache nullement. Dans une séquence montrant une réunion de travail de type administratif, la metteur en scène répond aux questions, un peu embarrassées, de ses partenaires, sur l'orientation de son spectacle en gestation, avec une netteté sans équivoque. Une telle fermeté dans le propos nous a paru suffisamment rare pour devoir être évoquée ici, d'autant que la relative gêne qu'elle suscite chez les partenaires de travail (administration, programmation, diffusion...) nous paraît être symptomatique d'un certain état d'esprit du milieu théâtral, quelque peu méfiant en matière de ce qu'on appelait il y a peu encore « l'engagement » :

- **Ariane Mnouchkine** : C'est sur le fanatisme, oui, voilà, on va pas le cacher, sur le fanatisme religieux.
- **Interlocuteur** : Euh, l'intégrisme, c'est un mot que t'emploies ?
- **Ariane Mnouchkine** : Voilà, non, Molière ne l'emploie pas le mot intégrisme. Euh, oui, il parle de fanatisme donc, on voit des fanatiques
- **Interlocuteur** : En...
- **Ariane Mnouchkine** : En noir et blanc.
- **Interlocuteur** : En noir et blanc ?

- **Ariane Mnouchkine** : Non non, j'rigole.
- **Interlocuteur** : Non mais j'veux dire en... en...
- **Ariane Mnouchkine** : Qu'est ce que tu me demandes, qu'est ce que tu me demandes, qu'est-ce que tu me demandes vraiment ?
- **Interlocuteur** : Mais non mais parce que il t'arrive- il t'est arrivé de travailler avec des inspirations indiennes, indonésiennes et...
- **Ariane Mnouchkine** : Oui.
- **Interlocuteur** : ... et donc euh tchéchènes etc, et donc on parle de fanatisme religieux...
- **Ariane Mnouchkine** : Religieux oui.
- **Interlocuteur** : Les gens, ils peuvent imaginer une allure qui va du mormon du XIXème siècle jusqu'au... à l'ayatollah
- **Ariane Mnouchkine** : Eh ben voilà oui, et ben disons que ce sera peut-être un petit peu moins mormon que...
- (rire)
- **Interlocuteur** : Non mais c'est juste pour nous faire rêver un peu...
- **Ariane Mnouchkine** : Non mais, tu as raison. J'veux dire- Bon, on commence là, donc, c'est vrai que comme je voulais aller vite je voulais vite laver, si tu veux, les clichés molieresques, etc, donc on a été vite au cœur du sujet, si je puis dire, bon. Mais c'est vrai que- et puis après tout, il faut- c'est quand même une pièce où Molière parle aux gens de son temps et donc aujourd'hui il doit parler aux gens de notre temps...
- **Interlocuteur** : Oui.
- **Ariane Mnouchkine** : Or les gens de notre temps- est-ce que tu as peur, en ce moment, est-ce que tu as peur des mormons ?
- **Interlocuteur** : Non.
- **Ariane Mnouchkine** : Ou est-ce que tu as peur des intégristes ?
- **Interlocuteur** : Non.
- **Ariane Mnouchkine** : Voilà, donc on va pas- on va pas faire semblant. En ce moment l'intégrisme dangereux, qui fait peur, qui ruine la vie de millions de gens c'est celui-là. Il s'agit d'un intégrisme violent, anti-femmes, c'est clair, net, et c'est pas...⁵⁴

C'est sans doute clair, et net, mais pas tout à fait « politiquement correct » ; à la question « est-ce que tu as peur des intégristes ? » (le terme semble valoir « naturellement » pour les intégristes musulmans, auxquels la metteuse en scène pense), l'interlocuteur avait d'ailleurs dûment, on l'aura remarqué, répondu par la négative - ce dont la metteuse en scène n'a pas souhaité tenir compte. À l'exception donc de la position d'Ariane Mnouchkine, qui tranche et surprend par le caractère très affirmé et volontairement univoque de l'option interprétative privilégiée dans sa mise en scène du *Tartuffe*, les

⁵⁴ ... metteurs en scène présents dans notre corpus semblent préférer s'en tenir à des "Au soleil même la nuit", documentaire réalisé par Catherine Vilpoux et Eric Darmon, 1995.

positions plus prudentes, moins tranchées, moins « engagées ».

Notons bien que cette position artistique, qui récuse la référence à une transcendance sémantique stable et univoque, ne prend pas nécessairement la forme d'une abolition du discours de parti-pris sur le texte de théâtre : il ne s'agit pas d'une non-lecture, qui s'abandonnerait à la lettre du texte sans la moindre conscience fédératrice, mais plutôt d'une lecture qui entend préserver la complexité et l'hétérogénéité sémantique du texte de théâtre. Le cas de Jacques Lassalle, dont on a vu qu'il pouvait faire preuve de contradiction dans la succession de ses indications de mise en scène, est à cet égard relativement éclairant. Dans un entretien avec Bernard Dort, filmé par Jeanne Labruno, il livre ses réflexions concernant la mise en scène du *Dom Juan* de Molière à laquelle il travaille. Nous choisissons de retranscrire cette séquence dans son intégralité, comme un pendant à la séquence où Mnouchkine s'expliquait de son option interprétative tranchée : c'est ici très exactement l'image inversée de ce que l'on a pu observer tout à l'heure qui se déploie, et une posture très représentative, nous semble-t-il, des pratiques actuelles, qui se met en discours :

Lors de notre première rencontre j'évoluais entre les deux ou trois grands termes de l'alternative Dom Juan [...], qui se situe entre trois grandes tentations : la tentation Jouvet, tentation pascalienne, la recherche de Dieu ; la tentation de Vilar : la tentation de l'athée optimiste, et puis la tentation marxiste qui de Meyerhold à Brecht, à Chéreau⁵⁵ à Besson, fait de Dom Juan le parasite social dont une société en voie de transformation doit se délivrer. J'étais pas beaucoup plus avancé que ça : je savais vaguement que nous aurions à nous définir entre ces trois pôles [...] Il me semble que nous avons retrouvé une sorte d'innocence vraie. Nous sommes partis de là où semble partir Molière, un jeune homme qui n'a que deux convictions : "je ne crois que ce que je vois", et "je ne vis que dans l'instant qui m'est donné, et dans l'assouvissement du désir que j'éprouve" [...] Voilà par exemple un des préjugés que je pouvais avoir : Dom Juan comme le premier héros véritablement, le premier intellectuel du théâtre français, enfin, un héros, un libertinage des idées. Un libertinage de l'esprit. Je crois qu'il faut prendre Dom Juan au pied de la lettre et que c'est d'abord un homme de plaisir, un homme de désir, en ce sens, il est déjà un héros de Mozart et de Da Ponte. Je crois que la sensualité, en tout cas au premier et au deuxième acte, définit Dom Juan. Ensuite, il n'est pas programmé, il ne conceptualise pas sa vie et son action : il éprouve, il vit, pleinement, absolument, en cours de route il tire les conséquences de ce qui lui arrive. Voilà, c'est l'expérience qui se transforme en pensée, et pas l'inverse : il ne vérifie pas une conception du monde, il l'invente et la construit au fur et à mesure de ses désirs, de ses pulsions. C'est l'aventure d'un corps et d'un désir avant d'être l'aventure d'une conception du monde. Et ça ç'a été je crois très intéressant. Ça explique aussi tout ce qu'il y a de contradictoire apparemment, de successif dans l'itinéraire de Dom Juan, et pas du tout de linéaire, pas du tout d'homogène.

À lire un peu entre les lignes, il semblerait que Lassalle, tout en faisant honneur aux grandes « lectures » qui ont précédé son propre travail, laisse entendre à demi-mot

⁵⁵ Jacques Lassalle se réfère ici à différentes mises en scène de *Dom Juan* : celle de Louis Jouvet en 1947 au Théâtre de l'Athénée, celle de Jean Vilar en 1953 à Avignon, celle de Patrice Chéreau au théâtre de Satrouville en 1969.

combien ces postures artistiques sont des pôles répulsifs plutôt qu'attractifs : il s'agit de « tentations » auxquelles le metteur en scène est parvenu à opposer « une innocence vraie » qui lui permet de prendre la pièce « au pied de la lettre ». Voici resurgir cette innocence dont on a vu précédemment qu'elle se devait d'être le point de départ d'une recherche artistique productive, ce non-savoir initial susceptible d'enclencher et de nourrir le processus créatif. Et cette lecture elle-même - Dom Juan en expérimentateur de la vie, en être libre qui ne serait conditionné par aucune conception programmée - nous paraît une subtile mise en abîme de la démarche du metteur en scène, qui n'entend pas par son travail « vérifier une conception du monde », mais aventurer un désir qui ne reculera ni devant le contradictoire, ni devant l'hétérogène. Ce Dom Juan-là pourrait presque être tenu pour le parangon de bien des metteurs en scène actuels...

A) LA CONDITION POST-MODERNE

Il s'agit là d'une idéologie de la pluralité, de la mobilité et de la complexité du sens qui n'est pas sans rapport avec la faillite des utopies collectives, et un certain état de la pensée du monde qui a renoncé à l'élaboration d'un discours univoque qui s'afficherait comme dépositaire du sens. Dans l'histoire du théâtre et de la mise en scène, il semblerait que cette crise corresponde au début des années 80, où l'engagement et le didactisme deviennent peu à peu suspects, comme l'idée, plus générale, d'assigner au théâtre un « grand but ». C'est le principe même d'idéologie, conçue comme un système de sens censé assujettir le discours, qui est récusé, pour ce que son univocité est perçue à la fois comme naïve et totalitaire. On peut y voir un symptôme de ce qu'on identifie désormais comme la « condition post-moderne », qui prend racine à la fin des années 50, caractérisée selon Jean-François Lyotard par une « crise des récits » susceptibles de légitimer les pratiques et les savoirs. Tandis qu'il analyse le statut du savoir (et non de l'art) dans nos sociétés, le philosophe développe des analyses qui nous semblent relativement adaptées à l'étude des pratiques artistiques. Faisant état de la « désuétude du dispositif métanarratif de légitimation », il livre ces observations :

La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périple et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs etc., véhiculant avec soi des valences pragmatiques sui generis.⁵⁶

L'histoire de la mise en scène de *Don Juan* telle qu'elle est rapportée par Jacques Lassalle semble parfaitement illustrer cette dissolution de la figure du grand héros (l'athée optimiste de Vilar) et des grands buts (la quête spirituelle, la lutte des classes) dans un éclatement en « valences pragmatiques » : il n'est désormais plus un héros ni même un contre-modèle, mais une pulsion en marche qui donne des réponses provisoires à des situations temporaires, offrant le spectacle de la contradiction et de la complexité. Et c'est avec lui tout le théâtre, ou disons l'art de la mise en scène, qui perd sa prétention à discourir sur le sens de monde, pour devenir le lieu où son éclatement se donne en spectacle. Un des metteurs en scène actuels les plus enclins à occuper (et à théoriser) cette posture artistique post-moderne est sans doute Bernard Sobel : à l'évidence il n'y a

⁵⁶ Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne*, Paris, Minuit, 1979, pp. 7-8.

pour lui nulle transcendance à laquelle on puisse référer le sens d'une œuvre (celle d'un dramaturge ou d'un metteur en scène) :

On a consommé beaucoup de transcendance et on ne sait plus quoi inventer. Ce qu'il y a à inventer, c'est qu'il n'y a pas de transcendance à inventer.⁵⁷

On pourrait certes s'étonner de ce qu'un homme qui se revendique comme un « citoyen communiste », par ailleurs conseiller municipal de la ville de Genevilliers, s'illustre dans des propos empreints d'un tel scepticisme ; mais il suffit de s'en remettre à sa définition du marxisme - « la vraie attitude marxiste est une attitude de doute radical et constant »⁵⁸ - pour se défaire de cette première impression... Et de suivre pas à pas le cheminement de sa pensée pour se faire une idée de ce que devient le théâtre pour un esprit post-moderne : parlant de Shakespeare, dont il a mis en scène *Vie et Mort du Roi Jean*, il en vient à cette conclusion :

J'ai pu alors imaginer que Shakespeare, dans un contexte historique précis qui n'est pas sans rappeler celui que nous sommes en train de vivre, désirait aider ses contemporains à se libérer de ce que, pour aller vite, j'appellerai "une opinion". Il désirait leur rendre praticable la plasticité de la vie, la débarrasser du poison qu'est l'existence d'un sens préexistant, d'une signification des choses selon laquelle il conviendrait d'agir. Travailler sur Shakespeare rend caduque l'idée : "il faut des utopies". Répéter cette phrase comme une vérité, c'est ne pas percevoir le poison qu'elle contient.⁵⁹

Comme il apparaît ici, le refus des utopies, la méfiance à l'égard d'une « signification des choses selon laquelle il conviendrait d'agir » ne ruine pas nécessairement la légitimité de l'engagement pragmatique, ni la vocation de l'art à « aider les contemporains » ; simplement cet engagement ne peut aller dans le sens de la délivrance d'un message : « Je n'ai pas à communiquer un sens, à faire savoir ce que la pièce signifie » poursuit Sobel. La mission que s'assigne l'artiste consiste alors en « l'affirmation », sur scène, de « la complexité et de l'incertitude »⁶⁰ ; non pas pour s'y laisser méduser en une fascination désabusée, mais parce qu'« aujourd'hui, c'est le non-savoir qui est positif et fécond. »⁶¹

Ce détour par des considérations sur la pensée post-moderne mériterait dans doute de plus amples développements, faute de quoi il risque de s'apparenter à une oiseuse digression sur l'air de temps. Il nous faut cependant y recourir, sans davantage nous y attarder, dans la mesure où il nous permet de mettre en lumière un facteur déterminant de la structure de l'interaction de répétition, en l'occurrence l'absence de structuration du discours de mise en scène autour d'un axe sémantique univoque : il explique en partie ce

⁵⁷ Bernard Sobel, *Un art légitime*, Actes Sud, coll. *Le temps du théâtre*, 1993, p. 71.

⁵⁸ B. Sobel, *op.cit.*, p. 38.

⁵⁹ B. Sobel, *ibid.*, p. 24.

⁶⁰ B. Sobel, *ibid.*, p. 48.

⁶¹ B. Sobel, *ibid.*, p. 50.

cheminement spiralé de la parole qui développe infiniment des formes variables, parfois contradictoires, sur des objets récurrents. C'est cette post-modernité, nous semble-t-il, qui constitue le « théâtre » où vient s'épanouir ce que nous avons identifié comme une poétique de la variation, où prend place la scène de la pluralité des sens ; c'est elle qui contribue à donner au discours de mise en scène sa forme : une constellation d'énoncés qui semblent s'ignorer les uns les autres, gravitant, sans le surplomber, autour du texte de théâtre, astre pris « au pied de la lettre ».

B) LE DROIT À LA PRÉCARITÉ

Une telle conception du discours de mise en scène laisse entrevoir combien il se refuse à faire discours, justement : il est une parole qui prétend échapper toujours à tout autre centre que celui qu'offre le texte de théâtre, et qui ne procède d'aucune autorité :

La mise en scène, en tant qu'elle est remise en scène, se fait rempart contre la mainmise d'un centre extérieur, fixe, stable, transcendant. Et de quel droit un sens privilégié, une morale, un message, auraient-ils échappé au terrible mouvement de la mise en scène pour se retrouver, seul et en sécurité, à l'arrivée, maquillés en résumé ou en résultat de tout ce mouvement ?⁶²

À la spirale de la parole de mise en scène, qui chemine inlassablement autour du texte de théâtre sans jamais dessiner de discours univoque, il faut en effet superposer la spirale du mouvement de remise en scène perpétuelle : sauf dans le cas particulier de la création de pièces contemporaines (sur lequel nous reviendrons), la mise en scène est toujours *remise* en scène, retour du discours sur un objet déjà commenté, qui charrie avec lui plusieurs strates (éventuellement contradictoires) de significations que le metteur en scène ne peut ignorer. À l'issue d'un siècle d'histoire de la mise en scène, l'art théâtral est devenu celui d'une mémoire que chaque subjectivité, chaque époque, chaque utopie est venue nourrir, à laquelle ses héritiers doivent en quelque sorte payer leur tribut, en exhibant la relativité de leur parole. Le statut de la parole du metteur en scène y prend un tour bien singulier : certes, il est le maître d'œuvre, et occupe une position de pouvoir, puisque c'est à sa seule subjectivité que s'en remettent les praticiens qui travaillent avec lui pour élaborer le spectacle. Mais avant d'explorer les signes de pouvoir dont sa position dans l'interaction est affectée, il convient de marquer combien la rhétorique métathéâtrale l'institue comme sujet précaire :

...le metteur en scène 'moderne', comme ses pères, joue. Mais lui sait qu'il joue. La qualité première de ce rejeton à qui désormais toute naïveté est interdite, de cet enfant né adulte, est de ne jamais trouver son nom, de ne jamais s'autoriser d'une seule parole.⁶³

⁶² Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, p.120. L'importance de la notion de "remise en scène" varie évidemment d'un artiste à l'autre : il est vrai que chez Mesguich, cette conscience de la relativité de toute nouvelle parole, cette exhibition de la mise en scène comme commentaire intégrant les commentaires qui l'ont précédée est centrale. Mais les propos de Lassalle à propos de l'histoire de la mise en scène de *Dom Juan* nous confirment que cette préoccupation fait partie intégrante du travail du metteur en scène, qu'il la signifie ou non sur le plateau de son propre spectacle, et qu'elle contribue à forger l'instabilité du discours de mise en scène.

⁶³ D. Mesguich, *op. cit.* p. 99.

Là encore, il est possible d'étendre cette conception de la position du metteur en scène à celle de tout artiste « post-moderne » : si l'on en croit l'analyse de Roland Barthes, qui date pourtant des années 70, cette précarité est le lot inexorable de tout créateur :

Etre artiste aujourd'hui, c'est là une situation qui n'est plus soutenue par la belle conscience d'une grande fonction sacrée ou sociale ; ce n'est plus prendre place sereinement dans le Panthéon bourgeois des Phares de l'humanité : c'est au sommet de chaque œuvre devoir affronter en soi ces spectres de la subjectivité moderne, que sont, dès lors qu'on n'est plus prêtre, la lassitude idéologique, la mauvaise conscience sociale, l'attrait et le dégoût de l'art facile, le tremblement de la responsabilité, l'incessant scrupule qui écartèle l'artiste entre la solitude et la grégarité.⁶⁴

Mais tandis que l'analyse de Barthes nous laisse entrevoir un portrait de l'artiste en mélancolique hanté de spectres et de scrupules, les metteurs en scène contemporains nous montrent ce tremblement comme une fébrilité créative, cette précarité comme une « qualité », et revendiquent haut et fort leur « non-savoir » comme une potentialité énergétique inépuisable : « Il s'agit au théâtre, nous dit Bernard Sobel, de transformer le non-savoir en énergie »⁶⁵. Le non-savoir n'est plus un manque douloureux, mais une tension gonflée de possibles, presque un plaisir : « Le plaisir est dans la quête, nous dit Lassalle. Seul le doute est fécond, l'errance fertile »⁶⁶. Aussi l'absence d'autorité dans le discours de mise en scène - le fait qu'il ne se réclame d'aucune transcendance idéologique, sociologique, philosophique - n'est-elle pas perçue comme une faille, ni même un mal nécessaire, mais est posée par les praticiens eux-mêmes comme un droit (ce « droit à l'innocence des gestes » dont parlait D. Sturm à propos de Luc Bondy), qui peut faire l'objet d'une revendication : « Je revendique l'errance, le tatonnement, la contradiction, le retour en arrière » (J. Lassalle). Et cette précarité de l'instance de discours n'est pas perçue comme l'effet d'un désenchantement inéluctable, mais semble même recherchée et valorisée comme une innocence issue d'un processus de purification : la *catharsis* liée au théâtre n'est plus, dans les propos de Dieter Sturm, là où on l'attend. Avant de permettre aux spectateurs de se « purifier » de leurs passions, elle engage les praticiens à se purifier d'abord de leur propre savoir, elle réclame « un nettoyage cathartique et spontané de toute forme de savoir, et surtout de tous les noms et de tous les concepts ».⁶⁷

C. Une fonctionnalité organique : à la recherche du vivant.

Au delà de cet arrière-plan idéologique, qui exige des metteurs en scène qu'ils troquent la

⁶⁴ Roland Barthes, *À propos d'Antonioni*, Bologne, 1980, cité par Daniel Besnehard, in *Journal du TNS* n°12, cité par Jacques Lassalle in *Pauses*, p.35.

⁶⁵ B. Sobel, *op. cit.*, p.48.

⁶⁶ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 96.

⁶⁷ *La Fête de l'instant*, p. 233.

« naïveté » des donneurs de leçons contre l' « innocence » des sages, s'esquisse encore un autre horizon qui vient donner sens à la structuration aléatoire de l'interaction de répétition. Il s'agit cette fois d'un art poétique plus ou moins commenté, mais partagé par un grand nombre de praticiens, qui semble opposer la théâtralité à toute forme d'intention de signification. Dans cette innocence, où se rejoignent et se confondent absence de préméditation organisationnelle de l'interaction de répétition, refus d'une transcendance sémantique qui fasse autorité, et recherche infinie de la pluralité des sens, gît le Graal poursuivi par les gens de théâtre : le « vivant ».

1) La création : processus biologique

C'est notamment cette recherche qui motive la multiplication et la variation des indications de jeu proposées par le metteur en scène : Georges Banu nous a déjà implicitement introduit à cette idée en évoquant la « non-installation » nécessaire dans le travail de répétition : « Certains construisent et en même temps effacent pour mettre l'acteur dans un état de non installation ». La non-installation du metteur en scène dans un discours induirait ainsi la non-installation du comédien dans un « jeu » - qui dès lors qu'il est figé n'en est plus un. Varier les énoncés permettrait de maintenir le mouvement, métaphore de la vitalité. Sans doute parce que la représentation doit elle-même pouvoir demeurer un « être vivant », (« cet ensemble organique qu'est tout bon spectacle » selon Luc Bondy⁶⁸) susceptible de naître devant chaque nouveau public comme pour la première fois, sous la forme d'un événement unique qui ne soit pas la stricte exécution d'un programme, il importe que sa gènèse elle-même garantisse ce pouvoir de renouvellement. Sans doute aussi parce que la mise en scène cherche à faire naître des émotions, chez le comédien et le spectateur, et que ces motions-là sont les plus précaires qui soient, il importe que rien jamais ne se fige : c'est encore Luc Bondy qui se fait le théoricien le plus proluxe de cette vitalité désirée :

Il faut déstabiliser les acteurs afin de garder les émotions en vie car autrement elles ont tendance à se coaguler comme des gouttes de sang. C'est terrible... Produire des sentiments au théâtre, c'est l'entreprise la plus précaire. Il faut que ça passe, que rien ne se fixe et seulement ainsi, la mémoire, elle, peut les retenir.

⁶⁹

Ainsi la poétique de la variation est-elle indissolublement liée à la foi en l'indélébilité de la parole de mise en scène, et fonctionne comme une sorte de caution du vivant : tandis que les propositions verbales éclosent et meurent comme les cellules constitutives du tissu organique de la représentation, leur pouvoir de faire trace dans l'imaginaire du comédien garantit leur viabilité par delà leur caducité apparente. Les comédiens sont à la fois maintenus dans une instabilité qui permet l'invention, la réinvention perpétuelle, et tenus pour une mémoire vive dont la représentation sera l'exutoire. Ainsi comprise, la parole de mise en scène ne doit donc pas mettre en place un programme circonscrivant précisément les éléments constitutifs de la représentation, mais accumuler des pistes qui sont autant d'expériences vécues dont chaque représentation puisse être un souvenir

⁶⁸ Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, p. 173.

⁶⁹ Luc Bondy, *op.cit.*, pp. 124-125.

singulier, une résurrection spontanée.

Nous voici introduits au champ sémantique du vivant, où les praticiens puisent abondamment les métaphores susceptibles de rendre compte de leur expérience et de leur recherche : l'idée des répétitions comme espace en jachère où le hasard seul devait pouvoir œuvrer nous laissait déjà deviner cette utopie d'un processus biologique - après le champ en friche, c'est l'image du corps comme organisme vivant qui est sollicitée : ici les « gouttes de sang » qui ne doivent pas coaguler, ailleurs le motif de la respiration vient illustrer cette biologie du théâtre : « Le plus beau spectacle, nous dit Bondy, c'est le spectacle qui a une respiration »⁷⁰ ... Et pour finir, conclusion logique de la métaphore biologique, le metteur en scène en démiurge : « Le but même de ce métier est étrange [...] : diriger pour faire vivre ». « La mise en scène, c'est une création profane, mais je tiens à le préciser : elle imite Dieu dans la Création »⁷¹. Sauf que ce dieu-là, on l'a vu, ne s'institue pas en transcendance prescriptive : c'est le Dieu de la genèse et non celui des Commandements, c'est un dieu innocent, qui n'accouche de sa propre Création que pour autant qu'il en ignore le devenir, et qu'il ne prétend pas en régenter la forme - puisque, dans cette rhétorique de la création théâtrale, le dirigisme est incompatible avec le vivant :

La mise en scène trop dirigiste, trop visible, produit un effet pervers [...] parce que le rythme de la vie, comme le rythme d'une grande écriture, est étranger à ce qui est trop réglé.⁷²

Cette quête du vivant détermine l'essentiel des aspects structurels de l'interaction de répétition : elle n'explique pas seulement la variabilité des propositions de jeu, mais aussi le refus d'une autorité, d'une règle (« le rythme de la vie est étranger à ce qui est trop réglé ») et la revendication d'impréparation : si les programmes de répétition sont désormais obsolètes c'est, selon Lassalle (citant Renoir), encore au nom de la vie : « le malheur vient du plan, cela interdit les surprises de la vie ».⁷³

Chez Bernard Sobel également, on rencontre le champ sémantique du biologique illustré par le motif du corps humain : la question qui hante son travail, pendant le temps des répétitions, est : « comment faire pour ne pas calcifier ? »⁷⁴. Contre cette ossification qui menace à chaque instant, la première ressource où puiser de la vitalité est d'abord « le texte, vivant, chaud »⁷⁵. Et la mission de la mise en scène n'est plus seulement de maintenir sa propre vie à l'abri de la calcification, mais de lutter contre le travail mortifère qui opère partout hors de la scène :

Je crois vraiment que, seul, le théâtre peut dire cette "calcification" permanente

⁷⁰ *Ibid.*, p. 183.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 118-119.

⁷² *Ibid.*, p. 175.

⁷³ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 69.

⁷⁴ B. Sobel, *op.cit.*, p. 70.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 65.

de la vie, parce que lui seul peut redonner matière à la langue, la montrer comme une présence charnelle, matérielle, et non comme quelque chose d'utilitaire, capable d'agir quelquefois comme du poison, de devenir du calcaire empêchant la circulation du sang dans les artères.⁷⁶

Il semblerait ici que l'élément mortifère à combattre par le processus biologique de la création théâtrale soit la langue de bois, qui fige le monde, pour les besoins de la persuasion, dans une illusion de signification : pour Bernard Sobel, la mission du théâtre est précisément de dissoudre cette illusion :

Le théâtre réside justement dans un regard de la langue sur elle-même et dans le fait que les mots disent sans cesse : nous ne signifions aucune vérité. Ce qui ne signifie en rien qu'aucun sens ne soit fabriqué, mais celui-ci disparaît en même temps qu'il se fabrique. C'est cette fluidité, cette plasticité que le théâtre peut restituer. C'est là qu'est l'utilité de notre travail.⁷⁷

C'est donc son propre horizon esthétique et idéologique que l'interaction de répétition dessine et imite par sa forme : de même que, selon Sobel, la scène montre aux spectateurs combien les mots « ne signifient aucune vérité », et comme le sens meurt dès qu'il advient, la parole de mise en scène n'en finit pas d'exhiber sa précarité, sa plasticité, et son scepticisme à l'égard du sens. Peut-être même que si le théâtre *peut* dire la caducité du langage face à un monde qui ne signifie rien, c'est justement *parce que* sa genèse se nourrit de cette caducité. Le processus biologique de la création théâtrale se dote ici d'un enjeu téléologique : l'interaction de répétition *doit* procéder d'une fonctionnalité organique *afin* de produire une œuvre elle-même suffisamment vivante pour remettre en cause la calcification du monde (du langage, de la pensée).

2) Règne du sens vsrègne du vivant

L'opposition qui se dessine peu à peu, à travers cette étude de la rhétorique métathéâtrale, montre l'interaction de répétition comme le siège d'une bataille où le vivant aurait à lutter contre les forces mortifères du sens. Elle explique notamment la méfiance développée par les praticiens à l'égard de l'analyse dramaturgique, sur laquelle nous reviendrons longuement. Pour l'heure, il convient de noter combien l'activité qui consiste à réfléchir sur le sens (du texte, de ce qu'on en fait) est devenue suspecte auprès de ceux qui ont à l'incarner, et même auprès de ceux dont la fonction est de le commenter : c'est en effet dans les propos de Dieter Sturm, qui collabore avec Luc Bondy en tant que dramaturge, que l'on rencontre l'expression la plus radicale de cette méfiance : le règne du sens a pour lui des airs d'aliénation intime, avec laquelle il faut se débattre :

Il faut dire que je suis plus profondément, et plus désespérément empêtré dans le royaume du sens que ne l'est Luc. C'est déjà un lieu commun de dire que la lourdeur de sens est la mort de toute découverte, de toute superficialité artistique dont nous nous nourrissons tous.⁷⁸

Si ce « royaume du sens » menace les praticiens de théâtre - plus que d'autres artistes, peut-être - c'est sans doute parce que la mise en scène est une pratique créatrice

⁷⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁷ *Ibid.*, pp.38-39.

traversée par le langage de part en part : elle prend sa source dans le texte, qui sera proféré sur le plateau, et réclame pour engendrer son œuvre d'être constamment « parlée ». Il semblerait que metteurs en scène et dramaturges craignent par dessus tout que leur propre parole se confondent avec cette langue de bois que leur art prétend stigmatiser :

Dans le royaume permanent du signifiant et du signifié dans lequel nous évoluons, dans ce monde de signaux lançant perpétuellement des appels et perpétuellement condamnés à répondre, sur ce continent complètement refroidi des jugements déguisés en opinions, la liberté de sens est un lieu de chaleur auquel nous aspirons.⁷⁹

La parole de mise en scène, elle même déterminée, comme toute parole, par la relation signifiant-signifié, doit donc s'efforcer d'édifier ce « lieu de chaleur » qu'offre la liberté de sens, pour fuir le « continent refroidi des jugements déguisés en opinion ». Si le metteur en scène conçoit sa parole comme une perpétuelle remise en cause du système de représentation dans lequel elle est prise, et travaille à dissoudre ses propres certitudes autant que celles des comédiens avec lesquels il a affaire, c'est encore pour se donner les chances de créer du vivant : là où il échoue, par exemple s'il se heurte à d'indéfectibles certitudes chez le comédien qu'il dirige, il en résulte un « point mort » dans la représentation :

Ce qui le bloquait vraiment était toujours la confrontation avec une certitude bien arrêtée, ou peut être aussi avec la tranquillité inébranlable d'une personne, ou avec le côté grande maîtrise, sûr de soi d'un acteur par rapport à son propre métier, quelque chose qui se considérait comme une vision du monde achevée, se réfléchissait dans son pareil et ne voulait pas en démordre. [...] Cela a toujours été la fin provisoire de l'activité de Luc, la fin de son attention en tant que metteur en scène, et s'il n'était pas possible de résoudre cela, il restait dans la représentation qui s'ensuivait un quelconque point mort, qui exprimait ce moment d'échec dans les répétitions comme une cicatrice désensibilisée dans le tissu.⁸⁰

La métaphore du vivant n'est pas bien loin, et vient éclairer la posture de précarité dont les praticiens se réclament : contre les vertus vitales de l'innocence et de l'instabilité de la parole, la certitude et la maîtrise travaillent comme un poison mortifère, nécrose de la répétition qui se muera en « cicatrice désensibilisée dans le tissu » de la représentation. On devine ici combien une parole de metteur en scène ou de dramaturge qui se ferait discours sur le texte, prétendrait en détenir le sens, et organiser son interprétation, figerait immédiatement l'espace des répétitions en une banquise infertile. On comprend mieux dès lors que l'analyse dramaturgique fasse l'objet d'une suspicion farouche, et qu'elle puisse être jugée vaine, voire antinomique avec l'enjeu de la mise en scène, qui doit consister non en une *interprétation-exegèse*, mais en une *interprétation-incarnation*. On

⁷⁸ Dieter Sturm, dramaturge, membre fondateur de la Schaubühne, dans un entretien avec Frederick Zeugke, dramaturge, publié dans *La Fête de l'instant*, p. 234.

⁷⁹ Dieter Sturm, *op. cit.*, p. 234.

⁸⁰ D. Sturm, *ibid.*, pp. 240-241.

peut juger de cette méfiance dans ces propos de Jacques Lassalle, qui n'est pas le moins littéraire, pourtant, des metteurs en scène : « L'exégèse est triste quand elle est bête. Souvent hors sujet, quand elle n'est qu'intelligente »⁸¹. Voici donc l'intelligence mise hors-jeu du processus de création théâtrale, et ce sont peu à peu toutes les valeurs liées à l'intellection qui sont récusées, au profit d'une supposée *maïeutique de l'impensé*. Chez les comédiens plus encore que chez les metteurs en scène, on rencontre cette suspicion à l'égard des œuvres de la pensée, estimées impuissantes à produire du jeu :

Il peut y avoir cinquante philosophes dans une salle pour expliquer qui est Hamlet, c'est l'acteur qui réalise l'incarnation, l'accouchement d'Hamlet. C'est un processus biologique, magique, vivant, humain.⁸²

Face au philosophe : l'acteur, face à l'explication : « l'accouchement » et « l'incarnation » - face à l'élaboration d'un sens, l'avènement du vivant : on retrouve évidemment cette utopie de la création théâtrale comme processus biologique, quasi-magique, dans lequel la pensée n'aurait nul mot à dire. Car ce n'est pas d'une complémentarité qu'il est question ici, entre le règne de la pensée et celui du vivant, mais bien d'une opposition, qui se dessine en filigrane dans ces propos de Valérie Lang, parlant du travail de Nordey :

Ce que nous cherchons à donner, ce n'est pas du sens mais du vivant⁸³

On est en droit d'interroger la pertinence de cette prétendue opposition, qui nous paraît relever de la pensée mythique que Barthes avant nous a identifiée : cette « grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible » est abordée dans les recherches qu'il expose dans *Littérature et Réalité*⁸⁴ : parlant de la critique littéraire (avec laquelle nous verrons que la mise en scène a une parenté indéniable, bien que conflictuelle), il en vient à cette remarque générale :

[...] dans l'idéologie de notre temps, la référence obsessionnelle au "concret" (dans ce que l'on demande rhétoriquement aux sciences humaines, à la littérature, aux conduites) est toujours armée comme une machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier - et réciproquement.⁸⁵

C'est dans cette réciproque - l'idée que ce qui signifie ne peut vivre - que gît l'argumentation plus ou moins explicite de ceux des praticiens qui récusent la vocation de la pensée à structurer le processus de création théâtrale : à bien y regarder, cette « référence au concret », que Roland Barthes associe à l'idéologie de notre temps, est fréquemment convoquée dans le discours des praticiens sur lequel nous nous sommes déjà penchée. Elle apparaissait, en effet, comme une arme de guerre, non pas forcément

⁸¹ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 53.

⁸² Jean-Marie Petiniot, "l'acteur en répétition est comme l'homme devant la mer", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 145.

⁸³ Valérie Lang, "Traverser ensemble une poésie", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 118.

⁸⁴ Roland Barthes, "L'effet de réel", in *Littérature et réalité*, ouvrage collectif, Paris, Seuil, 1982.

⁸⁵ *op.cit.*, p. 87.

contre le sens, mais du moins contre son univocité ou sa calcification : plutôt que d'assujettir la figure de Dom Juan à une transcendance sémantique quelconque, Lassalle ne choisissait-il pas d'en faire « l'aventure d'un corps et d'un désir », prenant l'option de la sensualité « qui définit » Dom Juan au fur et à mesure, plutôt que d'interroger sa conception du monde ? Bernard Sobel ne rapatriait-il pas lui aussi son théâtre vers le territoire du concret, en affirmant que lutter contre la calcification du sens passe par une activité qui consiste à « redonner *matière* à la langue, la montrer comme une présence *charnelle*, matérielle, et non comme quelque chose d'utilitaire » ? La « lecture concrète », nouvel horizon esthétique des metteurs en scène contemporains ?

3) Le sensuel avènement des sens

Entendons-nous bien ; il ne s'agit nullement ici d'affirmer que le sens déserte désormais la scène théâtrale, et donc la conception des répétitions, accaparées l'une et l'autre par une lucidité post-moderne qui les détournerait de tout projet de signification. Un tel projet (la signification) demeure, dans toute entreprise de mise en scène, et nous aurons amplement l'occasion de le constater en observant, par exemple, le rôle des raisonnements, de l'argumentation, et de la persuasion qui travaillent la parole de mise en scène en l'assujettissant nécessairement à l'édification d'un sens, fût-il pluriel ; mais ce projet de signification est postulé comme un processus qui ne se satisfait d'aucune préméditation. Le sens est un horizon, éventuellement le produit de l'œuvre, en aucun cas un préalable qui déterminerait l'orientation du travail. Aussi cette « utopie de l'absence de sens » dont parle Dieter Sturm à propos de son travail avec Luc Bondy n'est-elle qu'un espace transitoire, nécessaire à la créativité théâtrale, garant d'une fécondité optimale, mais appelé à se réduire comme peau de chagrin : cette utopie est « un préalable pour qu'il puisse trouver et inventer ». Ensuite, la théâtralité (le sensuel avènement des sens) fait son œuvre :

Nous - j'entends les gens qui travaillent au théâtre, metteurs en scène, acteurs, etc. - devons sans cesse nous défendre contre le fait que ce que nous faisons avant même que nous ne sachions ce que c'est, semble vouloir signifier, car cela représente une grande restriction de la liberté. Luc et moi pensons que c'est bien plus excitant, et surtout plus sensuel quand, par un mouvement des gens sur la scène, plusieurs sens ou de nombreux sens se constituent lentement, affluent et gagnent lentement la compréhension.⁸⁶

Notons au passage que la récurrence des sèmes de la sensualité, de la chair et du corps n'est certainement pas indifférente dans cette rhétorique métathéâtrale ; ils apparaissent on l'a vu chez Lassalle (la sensualité définit Don Juan), chez Sobel (le théâtre restitue la dimension charnelle de la parole), ici chez Bondy, *via* son assistant dramaturgique et débouchent à chaque fois sur une bienheureuse et salutaire pluralité de significations. En passant ainsi du singulier au pluriel le sens offre cette antanaclase miraculeuse : démultiplié en « des sens », il ouvre à la fois sur la signification - inoffensive parce que plurielle - et sur la sensualité - qu'un art de la présence ne peut que rechercher.

Aussi, si l'on abstrait un peu de cette rhétorique ses présupposés, le mouvement de

⁸⁶ D. Sturm, *op. cit.*, pp. 234-235.

signification qui structure l'interaction de répétition n'est-il pas vertical et transcendant, mais horizontal et ascendant : le sens ne précède pas le travail, il n'en oriente pas le cours ; il en advient, à condition que les praticiens n'aient pas prétendu en réglementer le cours. Il s'agit d'une « sémantisation spontanée » opérant comme un processus biologique :

Le travail théâtral montre que le flux de la vie produit du sens, mais que la mise en scène ne découle pas d'un sens préétabli. On dit parfois que le théâtre communique du sens. Non. Le théâtre ne communique pas de sens. Il en produit.

87

En bref, si l'on rétablit la logique qui préside à cette conception, et pour synthétiser ces vastes considérations, il conviendrait de formuler ainsi le processus de création théâtrale : l'interaction de répétition est aménagée comme un espace libre de sens, et donc « astructurée », afin que le flux de la vie puisse s'y épanouir, et engendrer de lui-même « des » sens.

4) Critique (provisoire) du jugement...

Un autre éclairage sur ce refus d'une sémantisation préalable et univoque du discours de mise en scène, refus qui, selon nous, lui donne sa forme spiralée, inachevée, peut être puisé dans le principe d'une critique généralisée du jugement, qui semble également être un pilier de la pensée contemporaine - on songe notamment à la position soutenue par Gilles Deleuze dans *Critique et Clinique*⁸⁸, qui compte notamment un chapitre intitulé « Pour en finir avec le jugement ». On se souvient que le terme est apparu dans les propos de Dieter Sturm, qui stigmatisait ces « jugements déguisés en opinion » qui forment le continent refroidi où la créativité dépérit, et l'idée semble assez communément admise aujourd'hui, selon laquelle le jugement serait incompatible avec la pratique créative

Le témoignage de l'un des élèves du Conservatoire à l'issue de son travail avec Patrice Chéreau est à ce titre tout à fait éclairant. Tout frais émoulu de sa formation d'acteur où, nécessairement, des jugements sont formulés par les « pédagogues », que leur mission conduit à se tenir dans une position évaluative, il a ce commentaire qui souligne l'absence de jugement dans le travail de direction d'acteur que suppose l'élaboration d'un spectacle :

Au niveau de la direction d'acteur y a quelque chose qui m'a beaucoup touché, c'est qu'il y a pas de jugement a priori sur le travail des gens, et par rapport à nous c'est très agréable parce qu'on a tous plus ou moins de l'expérience mais assez peu en définitive, et qu'on ait fait des écoles ou des compagnies, ou travaillé avec des metteurs en scène etc, on a-, on est toujours en face, souvent, très souvent en face de personnes qui jugent l'état d'avancée de notre travail, où en est et comment on se démerde avec nos acquis, avec nos faiblesses et avec euh, et là, dans tout le début du travail y a euh vraiment, que ce soit une volonté

⁸⁷ Bernard Sobel, *op. cit.* p.25.

⁸⁸ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.

ou pas j'en sais rien, mais en tout cas il y a un non jugement du travail des gens, tout en essayant de les amener vers le mieux de ce qu'ils peuvent proposer, de ce qu'ils sont. Il y a vraiment une liberté, ça apporte vraiment une liberté de comportement dans le travail, et de jeu.

En même temps que la confirmation de notre hypothèse, selon laquelle le processus créatif (à la différence du processus pédagogique) suppose l'abolition du jugement, se fait jour dans ce témoignage un ajustement de cette pétition de principe : minime, fugace, il se produit lorsque le comédien précise que le non-jugement vaut pour « tout le début du travail », laissant supposer que des étapes ultérieures du procès créatif le convoquent davantage... Cet ajustement prendra toute sa mesure lorsque nous envisagerons la question du *jugement esthétique*, dont on se doute que des artistes attachés à produire une œuvre ne peuvent guère faire l'économie ; on retrouve ici la scansion du temps de répétitions en deux étapes, même si elles ne sont pas toujours clairement identifiables, l'une conçue comme éclosion proliférante de propositions de jeu, l'autre comme « fixation scénique », comme disait Lassalle, qui suppose sélection (d'une forme plutôt qu'une autre), élimination, refus... Et donc, *jugement*, puisqu'il faut bien évaluer ces formes, d'une manière ou d'une autre, pour décider qu'elles n'ont pas leur place dans le spectacle en train de s'écrire.

D. Impasses pragmatiques

L'étude de la rhétorique métathéâtrale nous a permis d'être plus au fait de ce que les metteurs en scène pensent et disent de leur propre art, qui vient donner sens à l'(in)organisation des répétitions ; il s'agit, on l'a vu, d'une rhétorique dont les fondements sont quasi-mythiques : règne du vivant, vertu de l'innocence, génération spontanée de la théâtralité pourvu qu'on abolisse les dogmes, les systèmes et les programmes. Bonheur de la précarité, de l'éphémère et de l'instable... Mais à trop se fier à ces considérations qui relèvent, à l'évidence, d'un horizon de pensée utopique, on finit par se contenter d'un éclairage très relatif, piégeant notre entreprise de rationalisation dans une abstraction poétique plus prompte à répandre l'ombre qu'à mettre de l'ordre. Aussi est-on tenté d'y opposer quelques considérations (bassement) pragmatiques, que certains témoignages de comédiens nous ont déjà permis d'entr'apercevoir : face à la mythologie d'un processus biologique, miraculeusement spontané, développée par les metteurs en scène, et relayée par certains comédiens d'ailleurs, se trouve en effet le comédien « en travail », aux prises avec la réalité d'une pratique, en devoir d'accoucher d'un jeu pour lequel il réclame quelques repères stables.

1) Limites de l'indétermination : le « seuil de jouabilité »

En quittant momentanément les observations de niveau macrostructural, pour nous plonger dans le vif du sujet d'un « échantillon local », il est assez fascinant d'observer l'écart qui se creuse entre l'utopie d'une parole infiniment créative, instable, précaire, et sa crispation dans un moment d'impasse de la répétition. Le travail de Patrice Chéreau dirigeant Pascal Gréggory dans *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie Koltès⁸⁹, nous en offre un exemple éloquent : apparemment aux prises avec le début de la

pièce (peut-être la première réplique du client) Pascal Grégory, manifestement bloqué, échoue à jouer la réplique. S'ensuit alors cet échange, symptomatique, nous semble-t-il, des écueils de la parole de mise en scène conçue comme discours ouvert ; la séquence est un peu longue, mais nous semble offrir un contrepoint concret nécessaire pour contre-balancer l'abstraction idéalisante de la rhétorique métathéâtrale, et en nuancer les postulats :

- **Patrice Chéreau** : Où est le problème, là ?
- **Pascal Grégory** : Le problème c'est que je comprends tout, ça, là je comprends tout, moi, mais avec les mots qui sont écrits là, à ce moment précis, je n'arrive pas à l'exprimer avec ces mots-là. Voilà le problème est là, c'est un problème simple, qu'il va falloir que je ré- C'est dingue !
- **Patrice Chéreau** : En fait tu mélanges toujours la violence éventuellement du désir à la violence tout court. Tu vois, c'est là où je disais, j'veux dire le- quand ça t'arrange tu ne peux parler du désir que sous la forme d'une violence qu'on te fait. À partir du moment où le mot "souffrance" est prononcé, à partir du moment où j'arrive à faire bifurquer - parce que Dieu merci on ne passe pas son temps à se poser la question "qu'est-ce que tu proposes", et "qu'est-ce que tu veux", "qu'est-ce que tu demandes" - à partir du moment où j'arrive à faire bifurquer dans la 4, le sujet sur le désir inavoué du client, qui est exalté par le refus, je tourne autour de ce désir, et il oublie son désir dans le plaisir qu'il a d'humilier le vendeur, parce que donc je tourne depuis très longtemps sur l'idée qu'il y a un désir, et ce qu'il faut faire grandir dans la réplique, à partir de "vous, vous ne risquez rien", c'est le profond sentiment de culpabilité.
- **P.G.** : hum...
- **Patrice Chéreau** : Comme quelqu'un qui s'était protégé, et qui découvrirait en fait que dans toutes les- tous les comportements qu'il a depuis le début ne sont que des aveux. La culpabilité la plus grande, et la souffrance la plus grande étant d'être coupable quoi qu'il arrive, étant- sur : "un désir comme du sang a coulé à vos pieds hors de moi, un désir que je ne connais pas et ne reconnais pas, un désir que vous êtes seul à connaître et que vous jugez". C'est-à-dire que quand tu dis : "pour rien sans que j'ai rien..."
- **Pascal Gregory** : En même temps quand, quand-
- **Patrice Chéreau** : oui ?
- **Pascal Gregory** : ...quand je dis : "un désir que vous êtes seul à connaître et que vous jugez"... en même temps il le connaît pas mon désir non plus.
- **Patrice Chéreau** : Ah ben, si tu penses ça tu peux plus jouer la réplique.
- **Pascal Gregory** : Ben, c'est ça qu'est...
- **Patrice Chéreau** : Ah ben non, non, non, j'veux dire, alors si tu... oui, si, tu peux

⁸⁹ Les répétitions de ce spectacle ont été filmées par Stéphane Metge, et diffusées sous la forme d'un documentaire intitulé "*Une autre solitude*". Le travail de montage ne nous permet pas en l'occurrence d'établir avec certitude la scène sur laquelle Chéreau et Grégory travaillent : le début de la séquence correspond au début de notre transcription.

toujours essayer, mais alors à ce moment là c'est... tu peux pas dire ça si tu penses qu'il ne le connaît pas.

- **Pascal Greggory** Ben je sais bien... Mais qu'est-ce qui lui a fait dire, qu'est-ce qui lui a fait dire au Dealer qu'il connaît son désir ? À quel moment ? Je lui ai jamais montré mon désir.
- **Patrice Chéreau** : Bon, enfin...
- **Pascal Greggory** : Dis-moi !
- **Patrice Chéreau** : Non mais enfin, écoute, j'veux dire, sinon, qu'est-ce qu'on fait depuis le début ? De quoi on parle depuis le début ? (*silence*) hein ? Quel est le monsieur qui dit pour la première fois le mot sexe dans la pièce ? À cet endroit-là ?
- **Pascal Greggory** : J'le dis là, moi...
- **Patrice Chéreau** : Ben oui !
- **Pascal Greggory** : Dans cette réplique là.
- **Patrice Chéreau** : Dans cette réplique-là. Ben oui.
- **Pascal Greggory** : Mais je lui en ai pas parlé avant...
- **Patrice Chéreau** : Ben, enfin ! Oui, non, m'enfin...j'veux dire... C'est pas au vieux singe à qui on apprend à faire la grimace. Non, t'en a pas parlé, et alors ? Tu deviens naïf là, brusquement, j'comprends pas...
- **Pascal Greggory** : Non, je cherche...
- **Patrice Chéreau** : Mais comment ça tu cherches ?
- **Pascal Greggory** : Je cherche parce que cette réplique me fait peur, c'est pour ça, alors, je cherche, je cherche, je cherche tout, tout, tout, un maximum de de de renseignements, de trucs, de... Parce que je ne sais toujours pas comment l'aborder cette réplique. Je le saurai, hein, comment faire, mais je ne sais toujours pas comment le... Parce que pour moi le- c'est en la travaillant- mais c'est pas encore clair la venue de ça, c'est pour ça, parce que je ne sais pas... Je ne comprends pas - peut être que je suis borné, hein ? -
- **Patrice Chéreau** : Mais non, mais non, mais non, mais c'est parce que tu ne veux pas comprendre ! Il faut mettre un nom très simple sur ce truc, c'est tout ! Il faut mettre un nom très très simple sur ton désir dans cette réplique-là, sinon tu rends la tâche impossible !
- **Pascal Greggory** : Bon ben d'accord.
- **Patrice Chéreau** : Non, non, mais tu comprends ce que je veux dire ?
- **Pascal Greggory** : d'accord.
- **Patrice Chéreau** : Ça parle que de ça !
- **Pascal Greggory** : d'accord !
- **Patrice Chéreau** : J'veux dire, à partir de, à partir de, à partir de ce moment-là, dès l'instant où les mots "brute" et "demoiselle", "coquette" et "brutes" ont été prononcés, et moi je relance "brute" et "demoiselle", j'veux dire, on ne parle que d'une chose

totalemment euh... qu'est un désir euh... Totalemment érotisé. C'est ce que je vais dire ensuite sur toute la réplique du pantalon, ensuite. J'veux dire à un moment donné la clef, elle est dans la réplique. La clef elle est absolument dans la réplique quand tu dis "devant vous je suis comme ces hommes travestis en femmes qui se déguisent en hommes, à la fin on ne sait plus où est le sexe". Et après avoir dit "on ne sait plus où est le sexe"...

- **Pascal Gregory** : toi, tu ne réagis pas, alors, à ce que je te dis là...
- **Patrice Chéreau** : Mais je ne parle que de ça moi, depuis le début, moi. Qu'est-ce que tu
- crois que je vends et que j'achète ?
- **Pascal Gregory** : Donc on oublie ces histoires de drogue et tout ça...
- **Patrice Chéreau** : Mais pas du tout, pas du tout, mais là on parle de sexe, excuse-moi. On parle de drogue quand ça nous arrange. Mais à un moment donné, j'veux dire, si on veut pas perdre pied dans ce moment-là de la pièce, on ne peut penser qu'à ça. On n'a pas à le dire au spectateur, c'est autre chose, parce que si ça n'était que ça, ce serait pas intéressant. À un moment donné le désir dont on parle c'est un désir entièrement - non pas forcément sexuel - mais érotisé.
- **Pascal Gregory** : hum
- **Patrice Chéreau** : J'veux dire si tu ne mets pas un nom sur ce désir, c'est sûr que c'est impossible à jouer !
- **Pascal Gregory** : Bon, j'veais essayer de le faire.
- **Patrice Chéreau** : hum ?

Cet échange est évidemment très chargé, nous semble-t-il, d'un implicite lié à la relation affective intense qui unit les deux partenaires (à la ville comme à la scène) - Chéreau ne joue pas sans un plaisir plus ou moins pervers avec la question de la relation érotique entre les deux personnages qu'ils incarnent, devant des caméras qui n'en « perdent pas une miette ». Mais au delà de cette dimension relativement anecdotique, cette séquence nous paraît représentative de bien des formes caractéristiques de la parole de mise en scène : à commencer par la récurrence de la référence au texte lui-même, seul « centre » susceptible d'organiser un discours qui se refuse, on l'a vu auparavant, à s'en remettre à toute autre transcendance sémantique, et notamment au principe d'une interprétation univoque et fédératrice. Aussi la parole ne cesse-t-elle de graviter autour de ce pôle magnétique, censé détenir toutes les « clefs » de l'interprétation : certains segments sont isolés comme des repères de bifurcation thématique (« souffrance », « vous, vous ne risquez rien ») certaines expressions censées détenir tout l'enjeu dramatique et psychologique de la scène (« un désir comme du sang a coulé à vos pieds hors de moi », « Devant vous je suis comme ces hommes travestis en femmes qui se déguisent en hommes, à la fin on ne sait plus où est le sexe »). Notons pourtant que si cette centralité de la « lettre du texte » dans le discours de mise en scène s'exhibe ici de façon manifeste sous la forme de nombreuses citations, c'est précisément parce qu'elle n'allait pas de soi pour l'acteur, qui analysait d'abord sa difficulté à jouer en révélant l'écart creusé entre les commentaires métatextuels et les mots du texte : « je comprends tout ça [...] mais avec

les mots qui sont écrits [...] je n'arrive pas à l'exprimer ».

C'est en fait un autre diagnostic que Pascal Gréggory va proposer peu à peu, lié non à l'inadéquation des indications de mise en scène avec la lettre du texte, mais à leur impuissance à dégager une logique fiable dans un texte retors : tandis que Chéreau parcourt la surface du texte, suivant ses méandres et ses « bifurcations » passant de la « souffrance » au « désir inavoué », « exalté par le refus », puis « oublié » dans le « plaisir qu'il a d'humilier le vendeur », pour déboucher sur la « culpabilité », Gréggory interroge davantage la logique profonde de la scène, et notamment la psychologie de son personnage : le client a-t-il ou non montré son désir, à quel moment - et sans doute la question implicite est-elle en définitive : « y a-t-il un désir chez le client ? ». C'est là une des questions fondamentales qui hante le texte de Koltès, dont l'irrésolution donne à la pièce toute sa force et son intensité, question à laquelle sans doute tous les praticiens qui entreprennent de le mettre en scène doivent se confronter. Or cette question ne traverse pas le metteur en scène et le comédien de la même manière : tandis que Chéreau a sans doute, jusqu'à ce jour des répétitions, évité d'y répondre, afin de préserver l'indétermination, la pluralité des sens, et parce que la revendication de la précarité de sa parole l'y engageait, Gréggory se heurte à un seuil de « jouabilité » d'une telle indétermination : « dis-moi ! » réclame-t-il, en quête d'un « maximum de renseignements ».

Sa stratégie est payante : brusquement le metteur en scène postule l'évidence de la réponse, et se range du côté de la nécessité de la détermination sémantique : « si tu penses ça tu ne peux plus jouer la réplique ». Ce qu'il faut penser, donc, pour jouer cette réplique, c'est qu'il y a bien un désir sexuel de la part du client, qui explique son « sentiment de culpabilité », se trahit par des aveux déguisés, se cache derrière le non-dit. Mais ce que cette conversation révèle, c'est que le non-dit réclame d'être dit, précisément, par la parole de mise en scène, pour pouvoir être joué, et que l'indétermination dans laquelle le discours prétend demeurer est une utopie que la réalité pratique du jeu rappelle bientôt à l'ordre. Si comme l'affirme Chéreau « on parle que de ça depuis le début », la réalité du désir du client n'a pas été affirmée avec assez de netteté pour être entendue par le comédien : il apparaît qu'un discours qui se refuse à se stabiliser et à se clore sur des conclusions, même provisoires, si créatif qu'il se réclame, peut parfois n'induire qu'égarement et perplexité, inaptés à produire du jeu. Chéreau manifestement s'en rend compte ici, et se voit contraint de quitter cette posture de parole précaire censée faire sa force. Et le metteur en scène de troquer le « bonheur de la quête » pour la violence de l'assertion : « Comment ça tu cherches ? » « Tu ne veux pas comprendre », et la pluralité des possibles, l'intégration de la contradiction, pour la détermination radicale : « il faut mettre un nom très simple sur ton désir ». Cette indication tranchée semble parfaitement satisfaire l'acteur, même si elle paraît annuler tout ce qui a été dit avant : « Donc on oublie les histoires de drogue et tout ça... ». On ne sera pas surpris de voir Chéreau répondre par la négative ; dans la parole de mise en scène, on s'en souvient, rien ne se perd, rien ne s'efface, tout se cumule - il n'y a donc pas de contradiction qui viendrait annuler l'option précédente. Ici, plutôt que le cumul des options, c'est leur hiérarchisation différenciée suivant les moments du texte et du travail qui est mise en avant : « là on parle de sexe », « on parle de drogue quand ça nous arrange ».

On voit que la coprésence des sens, s'il elle n'est pas totalement abolie, est relativisée, pour pouvoir être jouée : « à un moment donné, si on ne veut pas perdre pied dans ce moment-là de la pièce, on ne peut penser qu'à ça ». L'univocité de l'interprétation, même provisoire, est un passage nécessaire au jeu de l'acteur, dont la vocation à être un perpétuel palimpseste de toutes les indications qui lui ont été données peut aussi se muer en piège paralysant toute possibilité de jeu...

2) Le « flou artistique »

Anne-Françoise Benhamou évoque également le problème soulevé par l'indétermination maintenue dans la parole de mise en scène : parlant du travail d'Alain Ollivier sur *Les Serments indiscrets* de Marivaux⁹⁰, pièce dans laquelle il se refuse à toute investigation psychologique, par exemple sur la motivation qui pousse Lucile à refuser de se marier, elle en vient à interroger ce que nous avons identifié comme un « seuil de jouabilité ». « Si les personnages sont de pures fonctions, s'inquiète-t-elle, comment les jouer ? »⁹¹. Mais elle quitte bientôt cette question d'ordre pragmatique pour aborder une interrogation engageant davantage la pertinence intellectuelle et la valeur artistique d'une posture qui se refuse à produire des réponses. La question qui se pose est celle du pouvoir, ou du devoir, de proposer une interprétation stable en réponse aux énigmes du texte : « Ce qu'on ne comprend pas dans un texte appelle-t-il une réponse nette ? Affirmer un point de vue en face d'une énigme, est-ce fermer le sens ou au contraire ouvrir une piste de lecture qui permet au sens de naître ? »⁹². La formulation même de ces questions laisse assez entendre laquelle des deux options leur auteur tendrait à privilégier : le choix d'une posture interprétative, l'affirmation d'un point de vue, ne sont pas associés dans ces propos à la fermeture du sens mais au contraire à l'ouverture d'une piste par laquelle il est susceptible d'advenir. Ainsi, tandis que bien des metteurs en scène mettent un point d'honneur à se « purifier » de tout savoir qui serait susceptible d'éclairer les énigmes du textes, et se refusent à occuper une position d'exégète, un vigilant témoin de leur travail comme Anne-Françoise Benhamou semble réclamer qu'ils n'abandonnent pas tout à fait le projet d'une lecture qui organise le sens du texte et préserve leur œuvre d'un flou artistique fort dommageable. À propos de sa collaboration avec Stéphane Braunschweig sur le *Conte d'Hiver* de Shakespeare, Anne-Françoise Benhamou conclut en effet que « si une réponse univoque est impossible, le flou artistique ne peut tenir lieu d'interprétation, car l'ironie de Shakespeare fait appel à une vraie réflexion. Il faudra définir avec précision le sens qu'a pour nous l'ambiguïté finale de la fable pour en trouver la traduction

⁹⁰ A.-F. Benhamou, "Une éducation dramaturgique", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54.

⁹¹ Article cité, p. 34. Il est intéressant de remarquer que si A.-F. Benhamou pose cette question au sujet d'une pièce de Marivaux, elle a préalablement souligné que cette dramaturgie présentait des points communs, et soulevait des problèmes analogues, à celle de Koltès que nous évoquions dans l'exemple précédent: "Le problème que me pose le texte de Marivaux est exactement le même que celui que je rencontrerai plus tard avec les pièces de Koltès (dont Marivaux n'était pas pour rien un auteur de prédilection): faut-il entrer ou non dans une investigation du psychisme des personnages (investigation que l'intrigue appelle et barre tout à la fois dans un véritable *double-bind*)?".

⁹² *Ibid.*, p.34.

scénique »⁹³. On voit qu'apparaît ici implicitement la notion de pertinence intellectuelle : la variabilité infinie des pistes interprétatives, le refus de toute clôture sémantique, peuvent en effet être considérés comme symptomatiques d'un « flou artistique » qui aurait fait l'économie d'une « vraie réflexion ». Peut-être ne sont-ce là que réactions d'universitaires, soucieux de rigueur et plus enclins au discours univoque que ne le sont les artistes ; c'est en tout cas la vision qu'ont les gens de théâtre de ce mode de pensée et de parole qui probablement infléchit notre propre travail. Dans la mesure où le texte de théâtre constitue pour les uns (les universitaires) et les autres (les metteurs en scène) un objet commun, un combustible inépuisable pour produire des « commentaires » pourtant incomparables (des exégèses textuelles d'un côté, des mises en scène de l'autre), il n'y a pas lieu de s'étonner de ce que les deux approches fassent l'objet de comparaisons comme celle que propose Daniel Mesguich :

Le théâtre, comme l'Université, tient un discours, propose une interprétation mais, à la différence de l'Université, ne s'y tient jamais, ne s'en tient pas là, n'y adhère que provisoirement. Pour une certaine Université, c'est le crime suprême

94

Va pour cette terrifiante (et un peu mythique) université, qui voit dans la caducité de la parole de mise en scène un « crime ». La petite guerre entre « l'artistique » et « l'intellectuel » continue de nourrir un feu somme toute assez inoffensif ; loin de nous le dessein d'y jeter de l'huile.

3) Vers un nouveau pacte de lecture ?

Lorsque l'on quitte le point de vue de la genèse du spectacle, pour interroger la réception des œuvres théâtrales, il apparaît que le refus de la transcendance sémantique dont témoignaient les metteurs en scène n'est pas sans perturber les codes de lecture auxquels les spectateurs croient pouvoir se fier. Cette perturbation même est préméditée et souhaitée par les praticiens : lorsque Bernard Sobel définit ainsi sa posture : « Je n'ai pas à communiquer un sens, à faire savoir ce que la pièce signifie », il n'ignore évidemment pas que ce faisant il trompe une attente légitime du public - d'autant plus surpris que cette posture de la part de Sobel constitue un retournement radical par rapport à la période où ce même metteur en scène s'adonnait, avec talent, à la mise en scène « brechtienne », particulièrement prompte à « signifier » de façon très explicite... Mais pour se justifier il cite un extrait de *De la poésie dramatique* de Diderot, adressée aux gens de théâtre :

Il est une impression plus violente, et que vous concevrez si vous êtes nés pour votre art et si vous en pressentez toute la magie : c'est de mettre un peuple comme à la gêne. Alors les esprits seront troublés, incertains, flottants, éperdus ; et vos spectateurs, tels que ceux qui, dans les tremblements d'une partie du globe, voient les murs de leurs maisons vaciller, et sentent la terre se dérober sous leurs pieds.⁹⁵

Si pour le metteur en scène, s'affronter à l'innommable, faire face à cette formule : « Cela

⁹³ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁴ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, p. 129.

ne signifie rien, voilà le véritable contenu de la vérité »⁹⁶ est une attitude énergique et créative, pour le spectateur il peut s'agir d'une expérience pour le moins désarmante... Il n'est que de considérer les réactions de ces derniers lorsqu'ils ont l'occasion de « demander des comptes » au metteur en scène, concernant tel ou tel effet de mise en scène, lors de rencontres qui échouent souvent à se constituer en dialogues. Ainsi au cours d'une rencontre avec Yves Beaunesnes à l'issue d'une représentation de *Yvonne, Princesse de Bourgogne*, de Gombrowicz, mis en scène au T.N.P de Villeurbanne, telle spectatrice (par ailleurs étudiante en arts du spectacle), posant - innocemment - la question de savoir « ce que signifiaient ces décors mobiles qui s'élevaient et descendaient depuis les cintres », n'a pu obtenir d'autre réponse que celle-ci : « Mais je ne sais pas ce que ça signifie, ça ne signifie rien, c'est comme ça... Il ne faut pas chercher à comprendre ». Tous les spectateurs ne s'abandonnent pas aussi facilement à cette a-signification de la scène théâtrale, surtout quand elle est revendiquée comme une provocation par un metteur en scène qui joue de la désinvolture comme d'une arme susceptible de parer à tous les coups : ainsi les rencontres avec Philippe Vincent à l'issue de ses spectacles débouchent-elles très fréquemment sur des apories, confrontant des spectateurs en « mal de sens » à un metteur en scène se refusant à tout discours qui prétendrait sinon l'établir, du moins le postuler. Cette poétique de l'aléatoire, liée au refus de se tenir dans une position de maîtrise du sens de la part des artistes, dont nous avons exploré les tenants et les aboutissants, semble ainsi donner lieu à un nouveau contrat de lecture qui met à mal l'horizon d'attente dans lequel se tient « le public », si tant est qu'il soit possible d'employer encore un terme qui prétend fédérer une réception désormais reconnue comme éparse, irréductible à une communauté d'écoute et de compréhension, et que peut-être l'a-structuration du discours théâtral contribue à éclater, dans une ultime onde de choc.

II . Approche éthologique : la petite République des répétantants

C'est à des considérations plus concrètes que nous aimerions revenir maintenant, afin de poursuivre une enquête qui vise à circonscrire la répétition de théâtre en tant qu'interaction de communication, rassemblant dans un lieu précis des individus amenés à produire ensemble une « œuvre », la représentation. Avoir décrit la parole de mise en scène comme un insaisissable « discours » sans début ni fin, variable, infiniment renouvelable, nous a introduits à la mythologie du processus créatif, mais ne suffit évidemment pas à rendre compte des caractéristiques formelles de l'interaction de répétition. Quelques réflexions sur l'espace et le temps où cette parole se déploie, les

⁹⁵ Bernard Sobel, *op.cit.*, p. 39.

⁹⁶ Bernard Sobel élabore cette formule à la suite de Malcolm Evens, qu'il cite, et qui a intitulé un ouvrage sur Shakespeare: *Signifying nothing*, avec en sous-titre: "Véritable contenu de la vérité dans le texte de Shakespeare". *op.cit.*, p. 83.

relations qui se nouent entre praticiens, nous paraissent indispensables pour cerner la spécificité de ce type d'interaction, à travers une approche éthologique qui complètera utilement l'approche structurale qui prédominait jusqu'à présent.

A . Cadre

1) Un « huis-clos amoureux » ?

Les répétitions, on le sait, se déroulent le plus souvent dans un lieu explicitement affecté à cet usage, qu'on peut donc qualifier d' « institutionnel » : qu'il s'agisse de la salle de répétition d'un théâtre, ou d'un espace récupéré à cet usage, il est le lieu d'un rendez-vous clairement formalisé. C'est en tout état de cause un lieu fermé au public (sauf cas exceptionnel de répétition publique), ce qui apparente l'interaction de répétition à des interactions institutionnelles à caractère privé, comme les réunions de travail au sein d'une entreprise, ou d'un groupe de recherche. Mais à la différence de ces réunions de travail, qui constituent un rendez-vous ponctuel, même si elles peuvent éventuellement rassembler pour un objectif commun les participants sur un rythme hebdomadaire ou mensuel, les répétitions de théâtre prennent la forme d'un rendez-vous quotidien renouvelé pendant environ deux mois. C'est toute la conception du travail collectif qui est engagée dans cette organisation du cadre spatio-temporel : tandis que dans les entreprises ou les laboratoires, les réunions de travail ont essentiellement pour vocation de permettre à chacun de communiquer à ses collaborateurs les résultats d'un travail qu'il a le plus souvent mené seul, fonctionnant comme mise en commun d'expériences individuelles, les répétitions de théâtre entendent mettre en pratique une véritable *recherche collective*, dans laquelle le groupe se désolidarise le moins possible⁹⁷.

Mais pour comprendre la spécificité du cadre spatio-temporel des répétitions, il faut encore prendre en considération certains détails, qui peuvent sembler anecdotiques, mais qui, à nos yeux, ne sont pas sans conséquence sur la forme et la nature des échanges qui s'y développent. C'est tout d'abord la configuration architecturale des salles de répétition, dénuées pour la plupart de fenêtres, et donc de lumière naturelle, qui nous a frappée : certes, la chose s'explique sans peine lorsque la répétition se déroule sur le plateau où sera donnée la représentation. Mais, même lorsqu'il s'agit d'une autre salle, située dans le théâtre ou non, il s'agit, dans tous les cas que nous avons observés, d'une pièce *aveugle*. Paradoxe ou secrète alchimie d'un art de la « représentation », qui s'efforce de donner à voir en se privant d'abord de tout regard direct sur le monde extérieur. À cette clôture spatiale, et même visuelle, il faut ajouter le sentiment d'une « clôture temporelle », induite par la fréquence, la durée des rendez-vous (six à huit heures par jour) et souvent le fait qu'ils s'inscrivent de manière décalée sur l'emploi du temps de travail canonique. À l'exception de rares metteurs en scène matinaux⁹⁸, craignant peut-être cette coupure d'avec le monde extérieur (et qui de ce fait passent presque pour des excentriques), la tendance est à une répartition des services de

⁹⁷ Cf. ultérieurement, in "un groupe conversationnel nombreux", les exigences des metteurs en scène relatives à l'assiduité de tous les comédiens à toutes les répétitions...

répétition sur l'après-midi et la soirée, libérant les praticiens un peu avant minuit lorsque tout va bien... Ce décalage n'est pas insignifiant, puisque c'est lui, notamment, qui fait du monde du théâtre ce « monde à part », « délibérément coupé, par ses horaires, des gens qui 'travaillent normalement' »⁹⁹. Dans ce huis-clos, inquiétant ou rassurant selon les points de vue, qui prive - ou préserve - ceux qu'il abrite de toute lumière naturelle, et même du temps social, familial, se développent évidemment des relations sensiblement différentes de celles qui se tissent entre simples collaborateurs. On y est, semble-t-il, plus enclin aux rapports fusionnels qu'ailleurs : Anne-Françoise Benhamou évoque ainsi cette « intimité absolue qui a à voir avec un huis-clos amoureux », et laisse entendre le malaise suscité par cette fermeture sur tout témoin extérieur à cette « petite communauté résolument autarcique et si satisfaite, apparemment, de l'être ». Cette intimité exclusive de toute ouverture sur le monde n'est pas sans choquer : « Jusqu'à quel point, s'interroge-t-elle, le théâtre doit-il s'enfermer pour parvenir à ses fins ? Le geste artistique ne peut-il exister sans un égocentrisme confinant au cynisme ? »¹⁰⁰. Les praticiens eux-mêmes, sans aller jusqu'à ces qualifications péjoratives, témoignent avec lucidité de cette autarcie : ainsi Marcel Maréchal parle-t-il de « couvent », et de « petite République » pour évoquer ce monde à part, régi par des lois qui lui sont propres, où l'on se retire pour répéter.

Au delà d'une éventuelle affectation de marginalité, on peut voir dans cette façon de fermer le rideau sur le temps et l'espace réels le tribut à payer, ou le rituel initiatique, pour pouvoir lever l'autre rideau, sur l'autre monde, celui de la fiction qu'il s'agit de faire advenir sur le plateau : il faudrait ainsi renoncer au réel pour mériter le symbolique... Ou bien encore, hypothèse non moins poétique, ce geste ne serait pas celui de la privation, mais de la protection : il faudrait, pour pouvoir s'adonner à cet art peut-être encore un peu satanique, en tout cas toujours démiurgique, s'abriter du regard du monde non initié, et jusque de sa lumière - dangereux symbole d'une transcendance à laquelle on prétend s'égaliser ?

Ce qui nous semble intéressant dans cette clôture de l'espace des répétitions sur lui-même, dans ce simulacre d'étanchéité au monde réel, c'est le poids qu'il donne à la parole de mise en scène : elle devient le seul vecteur par lequel l'en dehors s'immisce dans ce champ clos. Toute la rumeur du monde y est portée, incarnée, et médiatisée par la voix du metteur en scène : peut-être, d'ailleurs, ce monde n'est-il tenu à distance que pour être mieux raconté, re-présenté. Car si représenter est bien présenter l'absent, alors il faut que l'objet soit perdu d'abord, occulté d'une manière ou d'une autre, pour être figuré, restitué par signes, ceux du langage, puis de l'image. On aura amplement l'occasion de constater combien cette fonction (narrer le monde) est primordiale dans la parole de mise en scène.

⁹⁸ Du moins en France, puisqu'en Allemagne, par exemple, on répète, traditionnellement, le matin et l'après-midi, les soirs étant laissés libres pour les représentations.

⁹⁹ Anne-Françoise Benhamou, "Une éducation dramaturgique", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 32.

¹⁰⁰ A.-F. Benhamou, article cité, p. 33.

2) Proxémique : aire de jeu et aire du je

Il est délicat de tenter d'étudier l'organisation proxémique d'un groupe conversationnel, lorsque l'on se penche sur une histoire conversationnelle faite d'une multiplicité d'interactions. Les places occupées par les participants connaissent bien sûr une extrême variabilité d'un jour à l'autre, et tout au plus peut on dégager une évolution générale dans la structure spatiale du groupe : on peut notamment observer le passage d'un rapport relativement égalitaire et informel, lié au « travail à la table » où comédiens et metteur en scène sont sur un pied d'égalité en termes de proxémique, à un rapport de plus en plus clivé : se dessine progressivement un espace de jeu nettement distinct de l'aire conversationnelle, face auquel se tient le metteur en scène. À mesure que ce clivage se renforce, il détermine une distribution spécifique des positions de parole dans le groupe conversationnel : il semblerait que la prise de parole personnelle soit plus difficile pour ceux qui occupent l'aire de jeu, qui est aussi celle de la profération du texte, et qu'il faille en sortir pour retrouver le « je » d'une énonciation assumée en nom propre : rares sont les conversations qui se déroulent sur le plateau, une fois que la répétition a commencé et qu'il a été investi par les acteurs jouant leurs rôles.

Le cas de figure peut néanmoins se produire, où le metteur en scène, pour donner ses indications, monte sur le plateau, important avec lui une forme conversationnelle où l'énonciation spontanée retrouve ses droits ; mais alors le plus souvent il s'adresse en privé au comédien, à voix basse, et légèrement à l'écart de l'aire centrale de jeu. C'est notamment la forme de proxémique privilégiée par Matthias Langhoff¹⁰¹, qui rend presque impossible l'enregistrement de sa parole (sauf à le faire consentir à s'équiper d'un micro-portatif) : après avoir observé le jeu de l'acteur depuis une place parmi les fauteuils des spectateurs, il l'interrompt à voix haute, puis le rejoint sur scène, au plus près, et s'adresse à lui comme on confie un secret, dérochant sa parole aux oreilles indiscrettes. Chez Langhoff, c'est toute la direction d'acteur qui est conçue comme parole intime, livrée dans le cadre d'une relation interpersonnelle¹⁰². Mais on retrouve ce type d'adresse privée de façon ponctuelle chez d'autres metteurs en scène ; dans la plupart des cas les énoncés produits dans ce contexte échappent à notre perception, autant qu'à celle des autres partenaires de jeu. Seuls les documentaires réalisés pour la télévision, disposant d'un équipement technique de qualité au niveau de l'amplification du son, sont susceptibles de nous livrer ces mystérieux énoncés qui échappent aux témoins *in situ*. Ainsi *Au Soleil même la nuit*, le documentaire sur le travail d'Ariane Mnouchkine autour du *Tartuffe* nous a permis d'avoir accès à cette parole conçue pour se dérober aux tiers : parce qu'elle était équipée, pour les besoins du documentaire, d'un « micro-cravate », ses

¹⁰¹ Nous nous référons ici à une captation vidéo des répétitions de *L'Île du Salut*, d'après *La Colonie pénitentiaire* de Kafka, document réalisé par Jacque Bablet. C.N.R.S., août 1996.

¹⁰² Il est à noter qu'en outre, le nombre d'indications contribuant à la direction d'acteurs est très faible chez ce metteur en scène. Selon le témoignage de Martial di Fonzo Bo, interrogé sur son travail dans le rôle titre de *L'Inspecteur général* mis en scène par Langhoff, l'apport du metteur en scène consisterait pour une très large part en l'établissement d'un univers, *via* une scénographie massive et l'adjonction de nombreuses bandes sonores, laissant à la discrétion des comédiens les partis pris de jeu, d'interprétation des personnages. Témoignage recueilli au cours d'une rencontre avec Martial di Fonzo Bo à l'Université de Lyon II, mars 2000.

interventions en forme d'adresse privée ont pu être captées : une occurrence de cette forme de parole nous a semblé révélatrice de son statut. Travaillant sur la scène 3 de l'acte III, Mnouchkine dirige Shahrokh Meshkin Ghalam (Tartuffe) et Nirupama Nityanandan (Elmire) dans la scène de séduction déguisée. Tandis que Shahrokh peine à trouver le corps et la voix de Tartuffe dans cette scène où il doit manifester un désir plein d'assurance (c'est en tout cas la direction de jeu indiquée par Ariane Mnouchkine) la metteur en scène multiplie les indications à distance, sanctionnant les propositions du comédien par des refus et des critiques. Pour finir (provisoirement, car le travail sur cette scène ne s'arrêtera pas là), Mnouchkine monte sur le plateau, invite Shahrokh à s'approcher d'elle, et dans un coin à l'écart, entame ce petit dialogue privé :

- **Ariane Mnouchkine** : Shahrokh ! (*elle est remontée sur le plateau, lui fait signe de venir auprès d'elle, ils s'éloignent vers le fond de scène*) ;(*À voix basse*) Tu as jamais été dragué ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Euh ouaih c'est...
- **Ariane Mnouchkine** : Toi, quelqu'un, on t'a jamais dragué toi ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Ouais, des fois...
- **Ariane Mnouchkine** : Et c'est pas comme ça ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : C'est pire.
- **Ariane Mnouchkine** : Alors pourquoi tu l'fais pas ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui.
- **Ariane Mnouchkine** : Y a jamais quelqu'un qu'a essayé de te draguer, en croyant que ça allait te plaire évidemment ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui.
- **Ariane Mnouchkine** : Pourquoi tu joues pas ça ? Tu comprends ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui, absolument.
- **Ariane Mnouchkine** : Il faut jouer ça (*on entend les rires de Nirupama et Juliana, restées dans l'aire de jeu*) Qu'est-ce qu'il y a ?
- Nirupama, riant toujours, montre du doigt Juliana qui rit aussi)
- **Ariane Mnouchkine** (*sourit, reprend Shahrokh par le bras pour le rapprocher d'elle ; à nouveau à voix basse*) : Hein ? Il faut drag- C'est-c'est-c'est vraiment, c'est comme ça, c'est du sirop, puis (*elle joue avec les mains, les approches du corps de Shahrokh*) <ça yest, j'vais lui plaire, là comme ça >(*elle le touche, fait semblant d'épousseter ses épaules*) <mais là je fais rien de mal je tate votre habit, oh, chatouilleuse> (*elle esquisse des chatouilles*), <ih ih>, tu vois ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Hum
- **Ariane Mnouchkine** : Mais- drague. Sauf que bon il a un bonnet, il a un habit ecclésiastique donc, et puis on est au théâtre donc il y a une pureté de gestes, mais c'est exactement comm- je suis certaine qu'on t'a fait ça à toi.
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui, plusieurs fois.

- **Ariane Mnouchkine** : Bon, alors (*elle s'éloigne*)
- Shahrokh se retourne vers l'aire de jeu, prend sa respiration, reprend le jeu.

Il est évidemment impossible de conjecturer la représentativité d'une telle occurrence ; il apparaît en tout cas pour cet exemple que l'aménagement d'une sphère de parole privée a pour vocation de permettre un échange plus confidentiel, relatif à l'expérience intime du comédien, dans laquelle Ariane Mnouchkine entend aller puiser matière à jouer. On conçoit aisément que cette question, « Tu as déjà été dragué, toi ? c'était comment », proférée devant le reste du groupe, eût pu incommoder le comédien plutôt que l'aider à trouver la voie de son personnage. Cette séquence de travail laisse entrevoir l'ambivalence du statut de la parole dans l'interaction de répétition : conçue comme outil d'une recherche collective, et particulièrement chez Ariane Mnouchkine qui entend maintenir étroitement la solidarité de sa troupe, elle est aussi sonde de l'intime, réclamant des comédiens des aveux, des confidences, ou la mise en jeu d'affects difficiles à solliciter publiquement.

Il ressort ainsi que le clivage de l'espace de répétition et la mobilité des partenaires de l'interaction permettent de définir deux statuts de la parole de mise en scène : l'une est proférée « publiquement », c'est-à-dire conçue pour être entendue par tous même s'il elle ne s'adresse qu'à un, quitte à ce que l'intime soit mis en partage. C'est en tout cas l'option que semble privilégier Jacques Lassalle, qui affirme « préfère(r), s'adressant au groupe, concerner chacun, de façon très personnalisée, très intime ». ¹⁰³ Pour ce metteur en scène, le second statut de parole, qui prend la forme d'une adresse privée, semble devoir être évité :

Il choisit de partager avec tous, et ne cède que très exceptionnellement aux demandes, pourtant fréquentes, qu'elles soient ou non formulées, de l'entretien privé avec tel ou tel acteur ou actrice. ¹⁰⁴

L'entretien privé, qui a manifestement la préférence de Matthias Langhoff, et qui rend notre entreprise de captation tout simplement impossible parce qu'il privatise la parole de mise en scène dans le huis-clos d'un tête-à-tête impénétrable, sera évidemment peu représenté dans notre étude, de même que les metteurs en scène qui y ont majoritairement recours.

Notons toutefois que la distinction entre ces deux statuts de parole, selon que l'adresse est publique ou privée, ne vaut que pour les mises en scène impliquant plusieurs comédiens ; en se penchant sur le cas relativement particulier où le metteur en scène ne dirige qu'un acteur, avec lequel il joue, on peut cependant encore observer une différenciation de l'espace et du statut de la parole. Ainsi, au cours d'une séance de travail où Patrice Chéreau dirige Pascal Gréggory, on peut observer un déplacement des deux partenaires hors de l'aire de jeu, pour commenter une difficulté sur la scène en cours :

- (Pascal Gréggory , debout dans l'aire de jeu, joue. Patrice Chéreau, assis au premier rang des spectateurs, le regarde)

¹⁰³ "Répétitions en acte", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 62.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 62.

- **Patrice Chéreau** : (se levant) Tu va beaucoup trop vite, tu vas beaucoup trop vite !
- **Pascal Greggory** : (lui tourne le dos, s'éloignant) Ouais, parce que c'est... pfouhhh (geste des bras)
- **Patrice Chéreau** : (le suivant) Hein ?
- **Pascal Greggory** : (s'éloignant toujours de l'aire de jeu) (?)m'énervé...
- **Patrice Chéreau** : (maintenant à sa hauteur) Quoi ?
- **Pascal Greggory** : (se retourne vers lui) C'est trop colérique, trop (geste d'un poing lancé) ?
- **Patrice Chéreau** :Tu vas trop vite surtout, tu vas trop vite.... surtout... Tu peux pas tirer la réplique...
- **Pascal Greggory** : (il s'assied) C'est trop simple.
- **Patrice Chéreau** : Cette réplique tu peux la tirer...
- **Pascal Greggory** : C'est trop simple tout ce que j'ai fait.
- **Patrice Chéreau** : C'est trop simple, oui, beaucoup...
- **Pascal Greggory** : Je le sais, je le sens.
- **Patrice Chéreau** : Ouais, ok. Ben ça va, c'est déjà bien...

Ainsi, même lorsque il n'y a pas de partenaires alentour justifiant l'éloignement pour définir un espace privé, le comédien semble éprouver le besoin de quitter l'aire de jeu pour penser son propre travail et commenter sa difficulté : si de prime abord son déplacement a tout l'air d'une fuite, d'une tentation de démission, bientôt il se retourne et tente d'ouvrir le dialogue en prenant l'initiative d'une analyse de son propre jeu. Cette posture (le comédien comme instigateur du dialogue) est suffisamment rare pour attirer notre attention sur le clivage symbolique de l'espace qu'elle a nécessité : pour pouvoir être à l'initiative de l'échange, posture conversationnelle qui relève la plupart du temps du rôle du metteur en scène, il a fallu au comédien cette distance prise par rapport à l'aire de jeu. En scène, il semble beaucoup plus démuné, ou tout entier livré au texte, qui le dépossède en quelque sorte de sa propre parole.

En somme on peut dégager deux proxémiques distinctes dans l'interaction de répétition : l'une « à distance », voix projetée par dessus la rampe, traversant le clivage salle-scène, déterminant des positions de parole nettement hiérarchisées, l'autre « privée », petite sphère mobile s'isolant de l'ère de la représentation par le chuchotement ou l'éloignement, où une forme d'échange plus égalitaire peut se développer.

B . Partenaires

1) Un groupe conversationnel nombreux

La répétition de théâtre, comme toute interaction, rassemble au moins deux partenaires : un comédien et un metteur en scène (qui peut également jouer lui-même, comme c'est le

cas dans la mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* par Patrice Chéreau). Autour de ce binôme fondamental se greffent le plus souvent d'autres interactants, à commencer par les autres comédiens, lorsqu'il s'agit d'une pièce à plusieurs personnages, qui sont fréquemment présents même lorsqu'ils n'ont pas à travailler eux mêmes sur scène. Cette assiduité, spontanée chez quelques comédiens, est réclamée par certains metteurs en scène, au nom du caractère collectif du travail de recherche. Odette Aslan note ainsi à propos de Langhoff que « le travail langhoffien est fondé sur la présence constante de tous à toutes les répétitions »¹⁰⁵, mais sans préciser dans quelle mesure cette exigence est formulée comme un principe catégorique ou non. La plupart des metteurs en scène ne formulent pas explicitement d'exigence impérative à ce sujet, et la position défendue par Jacques Lassalle peut sans doute être généralisée à beaucoup de metteurs en scène :

Si je souhaite la présence de tous à toutes les répétitions, je ne l'impose pas. Chacun, en dehors des présences exigées pour son rôle, doit se sentir libre de son temps, et plus encore de ses désirs. On apprend beaucoup en regardant les autres, c'est vrai, mais les occasions de le faire sont assez nombreuses pour qu'elles ne soient pas imposées.¹⁰⁶

Si chez la plupart des metteurs en scène, la présence de tous à toutes les répétitions est un souhait du metteur en scène, mais non une obligation - et notons que le « souhait » de qui détient le pouvoir institutionnel et dirige l'interaction a tout de même beaucoup de poids - elle peut devenir obligatoire dans certains cas « extrêmes » : Georges Banu relève ainsi trois grandes figures de la mise en scène chez qui la « stratégie communautaire » fait l'objet d'un impératif catégorique :

Les stratégies communautaires divergent. À cet égard est symptomatique le désir impératif de Strehler que la distribution dans sa totalité soit présente au point qu'il fit un casus belli de la demande d'absence de l'administrateur du Français appelé à un rendez-vous avec le ministre de tutelle. Brook refuse aussi la scission du groupe selon les scènes à traiter car, chez lui comme chez Mnouchkine, la méthode même de travail à base d'improvisations l'exige.¹⁰⁷

Notons toutefois que la méthode de travail n'explique pas seule cette exigence d'assiduité : le documentaire sur les répétitions du *Tartuffe* montre ainsi une séquence où Ariane Mnouchkine réclame à Myriam Azencot des explications sur son absence lors d'une séance de travail qui n'a même pas commencé, la metteur en scène ayant jugé son comédien insuffisamment préparé psychologiquement : c'est donc pour n'avoir pas entendu le grand discours de réprimande de Mnouchkine que la comédienne doit fournir une justification (d'ailleurs fort légitime : elle était en essayage de costume), et nullement parce qu'elle aurait manqué au travail d'improvisation collective. Il semblerait qu'au Théâtre du Soleil, où toute absence doit être dûment justifiée, la notion de troupe soit,

¹⁰⁵ Odette Aslan, in *Théâtre/Public* n°122, p.58.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁷ Georges Banu, "La répétition, ou autoportrait d'un metteur en scène avec groupe", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 13.

plus qu'un cadre de travail, un idéal rigoureux qui exige certains sacrifices et une discipline sur laquelle Ariane Mnouchkine ne transige pas... Un tel principe, dans certaines circonstances, peut paraître relever d'une exigence tyrannique. Anne-Françoise Benhamou rapporte ainsi cette anecdote des répétitions d'*Othello*, mis en scène par Christian Colin, où s'étant trouvée dans la position d'assistante, elle a eu à gérer le planning de travail :

Au deuxième jour des répétitions, Gilles David, qui joue une série de tout petits rôles, m'annonce qu'il sera absent une demi-journée. Angoissée, je commence à protester ; très gentiment il me rassure : le metteur en scène lui a accordé une après-midi - son fils est né le matin même. Dès le soir, il est à nouveau là et ne décollera plus des répétitions. Une fois de plus, je me demande ce que le théâtre a à gagner à ce maximalisme : y a-t-il vraiment un profit artistique à ce que les artistes soient totalement coupés de leur vie, de leur réel ? Et eux, le veulent-ils ?

108

Ce maximalisme laisse d'autant plus perplexe que la présence des comédiens aux séances où ils ne sont pas personnellement en travail sur le plateau ne donne guère lieu à des contributions de leur part à ce qui s'invente sur scène. La « recherche collective » passe essentiellement par la relation entre le metteur en scène et le(s) comédien(s) en scène, et les interventions verbales des comédiens-spectateurs sont extrêmement rares. Il semblerait que leur présence systématique soit davantage nécessaire pour attester de leur solidarité avec ceux qui sont « en travail »¹⁰⁹, et entretenir l'idée d'une équipe de travail fusionnelle, que pour nourrir d'une façon ou d'une autre la recherche artistique.

À la présence des comédiens il faut encore ajouter, dans bien des cas, celle d'un dramaturge, et/ou d'un assistant à la mise en scène, dont le rôle quelque peu ambigu sera exploré ultérieurement. Si bien que le nombre de personnes présentes régulièrement peut s'élever, comme dans le cas des répétitions de *Tout est bien qui finit bien* mis en scène par Jean-Pierre Vincent, à plus de vingt personnes¹¹⁰. Un tel effectif peut laisser imaginer un vaste « polylogue »¹¹¹ où chacun viendrait apporter sa pierre verbale à l'édifice de la création collective ; en réalité, comme on l'a déjà aperçu, les rôles interlocutifs sont assez nettement distribués pour réduire considérablement le volume des propositions : si au cours du travail à la table les comédiens prennent volontiers l'initiative de l'échange et disposent d'un espace de parole spontanée relativement important, bientôt la mise en

¹⁰⁸ A.F. Benhamou, "Une éducation dramaturgique", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 35.

¹⁰⁹ À ce titre, il est assez fascinant d'observer, dans les répétitions du Théâtre du Soleil, où le caractère fusionnel de la troupe atteint sans doute son paroxysme, la participation physique des comédiens qui assistent au travail de leurs homologues sur scène : vivant eux aussi la scène dans leur corps, ils se tendent, se contractent, s'agitent à l'unisson avec ceux qui jouent, dans une expérience de *sympathie* assez spectaculaire...

¹¹⁰ À la troupe déjà nombreuse des comédiens il faut en effet ajouter un assistant à la mise en scène et un conseiller dramaturgique, et trois "stagiaires" - en l'occurrence des universitaires, dont nous étions, et dont la présence était motivée par tel ou tel projet de recherche...

¹¹¹ Nous empruntons à la linguistique conversationnelle cette notion qui désigne les interactions verbales à plus de deux locuteurs.

espace et la tâche qui est la leur (jouer), les prive d'une telle « marge de manoeuvre ».

Parmi les personnes susceptibles de participer à l'interaction de répétition, il faut aussi évoquer les autres membres de l'équipe artistique qui concourent à l'élaboration du spectacle, tels que scénographe, responsable du son, de la lumière, des costumes... Très variable en fonction de la manière de travailler de chacun, la présence des membres de l'équipe artistique et technique à toutes les répétitions peut faire l'objet d'une demande explicite de la part du metteur en scène : ainsi Jean-Louis Martinelli, soucieux de lutter contre un phénomène « d'hyperspécialisation » des individus et des domaines d'activité, réclame que toute l'équipe assiste aux répétitions :

On se laisse contaminer par l'hyperspécialisation alors que l'acte théâtral doit être rassemblé. C'est pour ça que j'insiste pour qu'aux répétitions tout le monde soit là, c'est-à-dire que l'accessoiriste assiste aux répétitions, que celui qui s'occupe du son assiste aux répétitions, que celui qui a le savoir de la lumière assiste aux répétitions, que le décorateur soit là pendant les répétitions, pour qu'il y ait un acte qui rassemble, et l'acte qui rassemble c'est la production de l'acteur.¹¹²

Cet « acte qui rassemble » - qui n'est guère possible que lorsqu'il s'agit d'une équipe permanente - n'est néanmoins pas celui d'une parole collective : le statut d'interactant de ces membres de l'équipe artistique n'a rien de comparable à celui du metteur en scène. En premier lieu, et en dépit des utopies fusionnelles qui se dessinent à l'horizon de la rhétorique des metteurs en scène, leur présence est plus épisodique que celle des comédiens, puisqu'ils ont à travailler ailleurs pour donner forme à leur contribution au spectacle (création et confection des costumes, décors, collecte de sons, conception de la musique, etc.). Ensuite leur statut même dans l'interaction de répétition se distingue par une relative « passivité » : ils viennent moins apporter des contributions verbales à la recherche collective, que puiser dans le travail en cours matière à leur inspiration. Il semblerait que leur prise de parole dans le groupe conversationnel se fasse le plus souvent sous la forme d'apartés directement - et discrètement - adressés au metteur en scène. Sensiblement différent est encore le statut des techniciens du spectacle, dont l'apparition en répétition est plus tardive ; les exigences techniques de leur fonction peuvent les amener à s'adresser directement aux comédiens, à voix haute et de loin (lorsqu'ils sont par exemple occupés à la régie, ou à la mise en place des éclairages dans les cintres) pour donner des indications de placement ou des repères sonores.

De telles observations nous invitent à reconsidérer la notion de « forme conversationnelle » qui serait le creuset d'une création collective : dans bien des cas il n'y a nullement polylogue, et la recherche ne passe pas tant par une interaction purement verbale entre tous les praticiens que par l'interaction entre la seule parole du metteur en scène et jeu de l'acteur.

2) Un cadre participatif contrasté

A) FIGURE DU METTEUR EN SCÈNE EN HYPER-ÉMETTEUR

¹¹² J.-L. Martinelli, *Rêves de sable, entretien avec Léon Azatkhanian*, p. 30.

On aperçoit ici combien l'organisation du groupe conversationnel de l'interaction de répétition est complexe, et les rôles interlocutifs différenciés : les notions d'émetteur et de récepteur ne suffisent pas à en rendre compte de manière fidèle. Il faudrait ainsi distinguer, au sein de la position d'émetteur, plusieurs types d'adresse, suivant qu'elle est interpersonnelle (un seul destinataire) ou collective (partie ou totalité du groupe), et suivant qu'elle est privée (en aparté) ou publique (à voix haute, audible par tous).

Un tableau récapitulatif du rapport des interactants à la fonction d'émetteur (s'agissant ici de l'émission d'énoncés personnels, spontanés, à l'exclusion donc de la profération du texte de théâtre), montre le metteur en scène en position d'hyper-émetteur en quelque sorte : occupant tous les types d'adresse possible, il est le seul à pouvoir s'adresser régulièrement à la totalité du groupe.

Type d'adresse → Interactant ↓	inter- personnelle		collective
	aparté	publique	
Metteur en scène	X	X	X
Comédiens	x	x	
Équipe art. et tech.	x		

Nous ne rendons compte à travers ce schéma que d'une tendance générale de la répartition du statut d'émetteur, qu'il faut nuancer et compléter à bien des égards : comme on l'a dit, les rôles interlocutifs sont répartis de façon nettement plus égalitaire pendant la période du travail à la table. Si nous avons fait le choix d'étudier le cadre participatif de la deuxième période (mise en espace), c'est parce qu'elle nous semble plus significative à plus d'un titre : outre qu'elle représente dans la majeure partie des cas une durée largement supérieure à celle du travail à la table, elle fait apparaître la spécificité de la structuration du groupe conversationnel dans l'interaction de répétition. Par ailleurs, ce tableau fait ressortir la position dominante du metteur en scène en tant qu'émetteur de propositions « personnelles », et passe sous silence la position d'émetteur d'énoncés « prédéterminés » ; si l'on prenait pour critère le volume de « texte » (au sens large) proféré par les interactants, la position des comédiens dans ce tableau serait sinon supérieure, du moins sensiblement égale à celle du metteur en scène...

B) LE COMÉDIEN OU « L'INTERACTEUR »

Il faudrait s'attarder sur le cas de figure où le comédien se trouve en position d'émetteur d'énoncés « non-prédéterminés » : nous l'avons représenté au moyen d'un petit « x », pour exprimer la relative rareté de cette position, et marquer la spécificité du rôle interlocutif qui est le sien dans ce type d'occurrence. Il nous semble en effet que la prise de parole par les comédiens, en dehors du travail à la table, n'est le plus souvent pas l'effet d'une initiative spontanée, mais résulte d'une demande clairement formalisée de la part du metteur en scène. C'est ce qui se produisait dans le fragment de répétition que nous avons déjà observé, où Ariane Mnouchkine sollicitait une confiance du comédien, au moyen d'une question (« tu t'es jamais fait draguer, toi ? »). Ce qui vaut pour l'aparté vaut

aussi pour les interactions plus ouvertes : lorsque, dans les répétitions de *Tartuffe*, nous voyons s'esquisser une prise de parole personnelle de la part d'une comédienne, c'est à la suite d'une sollicitation de la part d'Ariane Mnouchkine, et dans le contexte bien spécifique d'une impasse de travail : depuis plusieurs jours, et à l'issue de cette séance de travail en particulier, l'équipe échoue à distribuer convenablement les personnages de Damis et de Valère, auxquels chacun essaie de donner forme sans y parvenir...

- **Ariane Mnouchkine** : Bon, on va aller dormir, parce qu'il est extrêmement tard...(sourir, le visage plongé dans les mains) Je sais pas trop quoi dire, là...pour ce soir, j'dois dire... Quelqu'un a quelque chose à dire, un p'tit mot éclairant ou euh ?
- (les comédiens se taisent, gênés ; long silence)
- **Nirupama Nityanandan** (voix basse) : J'me disais qu'il faut- que c'est peut-être (inaudible)
- **Ariane Mnouchkine**: Ben oui mais euh...
- **Myriam Azencot** (à voix basse) : Qu'est-ce qu'elle a dit ?
- **Juliana Carneiro da Cunha** (à voix basse) : Il faut monter l'exigence.
- **Ariane Mnouchkine** (voix forte) : Il faut monter l'exigence.. hein ? oui ? dis-nous, dis-nous ?
- **Nirupama Nityanandan**: Non pas... pas toi... si on a une tempête à traverser, et on doit nager, on doit nager-
- **Ariane Mnouchkine**: Bien sûr oui, mais y a un moment où y a rien à faire, Damis et Valère, ils doivent être- ils doivent être magnifiques. Autrement, euh, c'est destructeur pour nous tous, c'est destructeur, au fond on l'accepte pas. (se prenant la tête dans les mains) Oh la la quel métier ! quelqu'un a quelque chose à dire ?...

On contestera peut-être la représentativité de cet extrait : les problèmes de langue d'acteurs d'origine étrangère comme le sont souvent les comédiens du Théâtre du Soleil (c'est le cas de Nirupama), le charisme d'Ariane Mnouchkine, figure à la fois maternelle et autoritaire, qu'on pourrait dire « castratrice », expliquent en partie l'hésitation, la faible intensité de la voix, et finalement l'inachèvement de la proposition de la comédienne, rapidement interrompue et peu prise en compte dans la réponse de Mnouchkine. Cet extrait révèle néanmoins à nos yeux certains traits caractéristiques des conditions de la prise de parole par les comédiens ; il apparaît en effet que cette parole est souvent sollicitée lorsque le travail de répétition trouve un point de blocage, et que le metteur en scène s'en remet à cette autre voix pour tenter de trouver une issue. Il va sans dire qu'un tel contexte, culpabilisant pour les comédiens qui ne peuvent pas ne pas penser qu'un tel échec relève aussi d'une impuissance de leur part à trouver dans le jeu des solutions, est relativement inhibant. Pire encore est le cas où le metteur en scène s'adresse au comédien en travail - et manifestement en difficulté - pour obtenir qu'il s'explique sur « ce qui ne va pas » : l'espace de parole ainsi ouvert au comédien est un cadeau empoisonné... Certes, il va pouvoir s'exprimer en son nom propre, disposer, même temporairement, de ce droit à produire des énoncés personnels, mais dans une situation qui oriente nécessairement sa parole vers l'autocritique, l'aveu d'impuissance. C'est ce

qui se produisait dans la séquence de répétition déjà produite ici où Patrice Chéreau sollicitait la parole de Pascal Gréggory en ouvrant l'échange par un « Où est le problème, là ? » qui induisait une réponse autodépréciative (« je comprends tout, mais je n'arrive pas ») ; c'est encore ce qui se produit dans cet extrait de répétition du *Tartuffe*, où après avoir cru trouver en Martial Jacques un Damis très convaincant, il semblerait qu'il ne soit en définitive pas assez « magnifique » (puisque c'est ainsi, selon Mnouchkine, qu'il devait être). Ariane interrompt une scène qui commençait juste :

- **Ariane Mnouchkine** : Top ! Alors Martial, raconte un petit peu, qu'est-ce qui t'a empêché ?
- **Martial Jacques:** (*silence*)
- **Ariane Mnouchkine** : Martial dis-moi un petit mot, dis-moi un petit mot !
- **Martial Jacques** (*inaudible*)... c'est dans le corps, le problème...
- **Ariane Mnouchkine** : Oui, c'est toujours dans le corps.
- **Martial Jacques:** Le problème, c'est que-
- **Ariane Mnouchkine** : hein ?
- **Martial Jacques:** J'ai pas le corps de Damis.
- **Ariane Mnouchkine** : J'ai ?
- **Martial Jacques** : J'ai pas le corps de Damis.

Cette parole en forme de confession publique ne s'accouche pas si facilement : il faut à Mnouchkine plusieurs demandes pour l'obtenir, et l'on se doute qu'il en coûte à Martial de faire cet aveu cuisant, qui se soldera par son éviction du rôle de Damis... Cruel fonctionnement de cette interaction où les comédiens ne disposent d'un espace de parole propre que pour l'autocritique.

Il semblerait, quoi qu'il veuille en dire, que le metteur en scène n'abandonne pas si facilement la position d'émetteur principal, prérogative de sa fonction dont sans doute il veut se montrer digne : après son propre aveu d'impuissance dans la séquence où Nirupama prend la parole (« Je n'sais pas quoi dire, là ») Mnouchkine ne laisse guère à sa comédienne le temps de formuler une piste de travail, et sa proposition en reste du coup à l'aphorisme peu constructif (« dans la tempête, quand il faut nager, il faut nager »), qui permet à Mnouchkine de rebondir sur une parole à nouveau magistrale : « il faut qu'ils soient magnifiques, sinon c'est destructeur pour nous tous ». Entre temps l'intervention de la comédienne est pour ainsi dire niée : par deux fois le metteur en scène lui oppose un « oui mais » peu propice à la légitimation de cette prise de parole. En somme ce qui se dessine derrière le terme « d'interaction de répétition » n'est pas *stricto sensu* une forme conversationnelle, où chacun pourrait prétendre à une égale légitimité dans la prise de parole, mais bien une allocution du metteur en scène à laquelle les comédiens ne peuvent répondre que par le jeu. Ce constat vient apporter une nuance éclairante aux discours de metteurs en scène qui revendiquent une grande disponibilité aux « propositions des comédiens » : il faut naturellement entendre ces propositions comme des propositions *dans le jeu*, et non pas comme des énoncés verbaux suggérant des pistes de travail. C'est en tout cas ce qui appert de ce témoignage de Jean-Louis Martinelli sur son travail

de répétition :

Dans un premier temps, j'essaie d'écouter tout ce qui se dit, tout ce qui se fait, tout ce qui se propose. Le plateau doit être un champ d'expérimentation tous azimuts, que ce soient les propositions des acteurs, ou les miennes. Je crois que la règle du jeu c'est : on dit OUI d'abord, puis ça fonctionne ou pas. En tout cas, il faut tout essayer. L'acteur qui me dit "Ça je ne le sens pas" m'irrite, "fais-le, après on verra". De même que l'acteur qui dit : "J'ai une idée", je lui dis : "l'idée je ne veux pas la connaître, fais-le, mais je ne veux pas savoir ce que tu as en tête". Il faut faire.¹¹³

La première affirmation de Martinelli (écouter tout ce qui se dit, tout ce qui se fait, tout ce qui se propose) se résout donc en définitive en un principe beaucoup plus réducteur (ne vaut que ce qui est *fait*), qui ne laisse à l'acteur que le seul jeu sur scène comme marge de manœuvre propositionnelle : s'il est interactant c'est en tant qu'acteur qui *fait* et non en tant que locuteur qui propose verbalement.

Une nuance, toutefois, à ce constat qui tend à réduire au strict minimum la vocation de l'acteur à produire des énoncés verbaux personnels : dans les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton*, la position de Chéreau comme metteur en scène et comédien semble égaliser la relation de chacun au statut d'émetteur, et nous trouvons une occurrence de prise de parole de Pascal Gréggory qui ne relève nullement de l'autocritique, mais bien d'une proposition de mise en scène :

- **Pascal Gr é ggory** : Dans le fond j'ai l'impression que ce qu'il faudrait c'est que le Dealer soit plus près de moi, j'ai le sentiment, il s'en va et que je fasse ça ou alors que je le toise, tu vois ?
- **Patrice Chéreau** : Oui.
- **Pascal Gréggory** : Mais refaisons-le alors, non ?
- **Patrice Chéreau** : "Mais, aujourd'hui je comprends davantage de choses, que je reconnais davantage de choses que je ne comprends pas, que je suis resté dans ce lieu et à cette heure"- j'te colle, hein ? - "tant de temps" - c'est ça, hein ? Qu'est-ce que ça dit ça pour toi, ça va ?
- **Pascal Gréggory** : Ah moi ça va.
- **Patrice Chéreau** : Ça va ?
- **Pascal Gréggory** : Je...je vois l'animal qui tourne autour de moi, quoi.
- **Patrice Chéreau** : voilà c'est ça. "Mais aujourd'hui que je comprends davantage de choses" (*rire*)

Notons que cette prise de parole intervient dans un moment de répétition où c'est le jeu du Dealer, donc de Chéreau, qui est travaillé, et où Gréggory occupe davantage la position du « regardant ». Du coup, c'est tout le rôle interlocutif du metteur en scène qui lui revient, depuis le pouvoir décisionnel (« refaisons-le ») jusqu'à la lecture interprétative de la scène (« je vois l'animal qui tourne autour de moi »), tandis que Chéreau montre les signes de l'exécutant, reprenant le jeu en réponse à la demande de Gréggory, ne

¹¹³ J.-L. Martinelli, *op.cit.*, p. 35.

délaissant son texte que pour esquisser une autocritique (« j'te colle, hein ? ») et ouvrant à son interlocuteur un véritable espace de parole (« qu'est-ce que ça dit pour toi ? »). Finalement c'est toujours autour de la fonction de metteur en scène (qui que ce soit qui l'occupe) que se développe un espace de parole spontanée et personnelle, tandis que le statut de comédien est celui d'un « interacteur » plus que d'un interactant verbal¹¹⁴.

C) CÔTÉ RÉCEPTEURS : DES TÉMOINS À CHARGE ?

Pour ce qui est de l'analyse des positions de récepteur, il convient de distinguer nettement récepteurs ratifiés (qui font officiellement partie de l'interaction, et seront amenés à un moment ou à un autre à y prendre part, c'est-à-dire les praticiens) et récepteurs non ratifiés qui ne sont pas censés prendre part à l'interaction : c'est évidemment cette seconde position que nous occupons, en tant que témoin universitaire, position qui est celle aussi d'une éventuelle équipe de tournage lorsqu'il y a réalisation d'un documentaire, et que peuvent encore occuper d'éventuels spectateurs, dans le cas, de plus en plus fréquent, de répétitions publiques. Cette pratique, relativement « à la mode » suscite une méfiance certaine de la part de quelques metteurs en scène qui tiennent à préserver l'intimité secrète du travail de répétition des regards indiscrets ; Jacques Lassalle considère ainsi que la présence de témoins extérieurs est une menace au bon déroulement de la répétition, et fait cette réponse à la question de Georges Banu sur les éventuels stagiaires ou invités conviés à assister au travail :

Le moins possible. Tout regard étranger, amical ou pas, "initié" ou pas, met gravement en danger une répétition, risque de la transformer en représentation prématurée. À moins que le metteur en scène se donne lui-même en représentation et ne songe qu'à instrumentaliser ses acteurs, à les transformer en cobayes.¹¹⁵

Que dire alors, de la présence d'une caméra ? En effet, pour être « passive » sur le plan interlocutif cette présence peut n'être pas sans conséquence, nous semble-t-il, sur l'interaction de répétition. Elle peut ainsi donner lieu à ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni nomme des *tropes communicationnels* : « Il y a trope communicationnel chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie normale des destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des indices d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect. »¹¹⁶ ...

¹¹⁴ Dans le même ordre d'idée, il faudrait ajouter le cas des répétitions d'*Alceste*, mis en scène par Jacques Nichet (Document audiovisuel du Centre Régional des Documents Pédagogiques des Pays de la Loire) : nous y voyons l'un des acteurs prendre largement la parole pour commenter les enjeux qui traversent la scène, tandis que le metteur en scène se contente d'acquiescer à ses interprétations. Or il s'agit de Vincent Winterhalter, qui se définit lui-même, dans un entretien filmé dans le même documentaire, comme un metteur en scène. Invité à participer dans ce spectacle comme comédien, il semblerait qu'il ne délaisse par pour autant les prérogatives locutoires du metteur en scène, que Jacques Nichet abandonne d'ailleurs particulièrement facilement dans les séquences de répétition que montre ce documentaire - serait-il intervenu dans le choix des « rushes » appelés à entrer dans le montage, privilégiant les moments qui ne trahissaient pas une posture trop nettement autoritaire de la part du metteur en scène?

¹¹⁵ "Répétitions en acte", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 61.

L'auteur des *Interactions verbales* note que ce « trucage énonciatif » est particulièrement « fréquent au théâtre » dans l'interaction intra-fictionnelle, et qu'il est en outre « omni-présent dans la relation extra-scénique... » où les acteurs font mine de s'adresser les uns aux autres, tandis que tous leurs énoncés sont en réalité proférés à l'intention du public. Il faudrait ajouter que la présence d'un tel trope communicationnel est hautement probable dans les répétitions publiques: il y a fort à parier que les témoins, sans être les destinataires désignés, n'en sont pas moins pris en compte dans le discours exprimé, qui leur est indirectement destiné, le locuteur cherchant, consciemment ou non, à donner une certaine image de lui-même et de son travail. Dans ce sens les comédiens risquent de se trouver « instrumentalisés », réduits à n'être que les tiers d'un échange qui fait mine de s'adresser à eux quand il ne vise qu'à « passer la rampe » pour être reçu et apprécié par des témoins de l'ombre sur qui il convient de faire impression...

Sans doute cette hypothèse du metteur en scène en cabot plus soucieux de brio que de créativité dans l'élaboration de son spectacle est un peu excessive, et doit être ramenée à de fugaces fragments de répétitions. Mais en tout état de cause, il ne faut pas se laisser duper par l'impression d'intimité directement offerte au regard, sans la médiation d'un sujet et d'un outil qui la captent, que peuvent susciter les documentaires audiovisuels dont nous disposons pour pénétrer l'interaction de répétition : si les interactants semblent le plus souvent ignorer l'existence des témoins, ici ou là, un regard vers la caméra, ou un commentaire relatif à sa présence nous rappellent que nul n'a oublié son encombrant travail de captation. Dans le documentaire sur les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton* nous trouvons ainsi une remarque de Chéreau relative à la présence de la caméra :

- **Patrice Chéreau** : (*marche à grands pas, puis se retourne*) : Il y aurait presque une façon de reculer ou d'avancer ou de bouger, à peine, qui lui dise, qui le fixe, qui le cloue à sa place...
- **Pascal Greggory** : Oui, oui, oui.
- **Patrice Chéreau** : Tu vois ?
- **Pascal Greggory** : Oui.
- **Patrice Chéreau** : Une toute petite chose...
- **Pascal Greggory** : Oui.
- **Patrice Chéreau** : Et ça stoppe immédiatement l'autre. C'est rien, hein, tu vois, mais, hein...
- (déplacement de regard : lentement vers le sol, puis à nouveau, et très rapidement, vers Greggory puis trois pas)
- Ah. Il a pas réagi. Non ? Tu veux pas ?
- **Pascal Greggory** : Tu veux que je fasse vraiment un mouvement ?
- **Patrice Chéreau** : Oui mais là je me sentais arrêté par rien, hein, sauf ton respect...

¹¹⁶ C. Kerbrat-Orecchioni : *Les Interactions verbales*, Tome I : *Approche interactionnelle et structure des conversations* », Paris, Armand Colin, 1990, rééd. 1998 : pp. 92-94

- **Pascal Gregory** : D'accord. Non, non, non, mais parce que j'ai pas fait grand chose, hein.
- **Patrice Chéreau** : (*Rire*) T'as pas fait grand chose, t'as rien fait du tout j'veux dire. On peut regarder la cassette (*rire, regard vers la caméra*). On a les preuves maintenant. "Insatisfaits d'être hommes et insatisfaits d'être animaux" (*pause*). Ah ben j'ai rien fait moi par contre...

Pour anecdotique qu'elle puisse paraître, cette séquence n'en est pas moins révélatrice de ce qui nous semble être « l'arrière-plan » du consentement des praticiens à travailler devant témoin : *témoin*, justement, le terme à des connotations judiciaires que la remarque de Chéreau, essentiellement facétieuse, fait surgir également : la cassette où se fixe peu à peu la répétition peut fournir des « preuves », susceptibles d'arbitrer un conflit, si ludique soit-il... Il y a dans cette demi-plaisanterie comme un retour du refoulé, l'aveu que ce regard extérieur, apparemment accepté sans heurt, demeure néanmoins perçu comme une hypothétique instance de jugement. Il est d'ailleurs des moments où ce « refoulé » ne l'est plus du tout, et peut brusquement exploser en imprécations contre la présence de l'équipe de tournage : une séquence du *Portrait de Patrice Chéreau* le montre en plein travail d'acteur (il travaille alors à son rôle du Dealer, dans sa version de 1990 de *Dans la solitude des champs de coton*), interrompant brutalement sa tirade pour lancer à la caméra des insultes, se plaignant avec violence de ce qu'on « ne peut pas se concentrer avec tout ça », et finissant en invectives contre les témoins « qui font vraiment chier jusqu'au bout »... Fabienne Pascaud, l'instigatrice de ce documentaire, écope du coup, lors d'un entretien en tête à tête avec le metteur en scène, de remarques relatives au secret des répétitions qu'il est coupable de violer, remarques dont il est peu douteux qu'elles sont des reproches directs adressés à la journaliste :

Toutes les répétitions devraient se passer à huis-clos, dans le secret. C'est pas parce qu'il existe maintenant la télévision qu'il faut absolument tout montrer... Non non mais c'est directement lié à vous. Elles se passent évidemment dans le secret, les répétitions, de même que on a jamais filmé ou vu, on a jamais vu un auteur en train d'écrire, ni un compositeur en train de composer. On a vu une fois un peintre en train de peindre, c'était Picasso avec Clouzot, mais c'est l'exception qui confirme la règle, et encore ne l'a-t-on pas vu faire une très très grande toile parmi les plus belles qu'il ait faites. C'est forcément secret ; et il faut le retenir parce qu'on a tendance à l'oublier. C'est vrai que c'est très intéressant à voir, si on a la patience, c'est paraît-il intéressant à voir les répétitions (cut : scène d'énerverment contre la présence de la caméra pendant le travail de la Solitude) Mais à un moment donné les répétitions c'est secret. C'est secret parce que- pour des tas de raisons. Si on doit engueuler quelqu'un, si on doit piquer une colère contre quelqu'un c'est pas la peine qu'il y ait du monde, sinon, ça devient une autre colère. Si on doit dire à quelqu'un « je n'aime pas ce que tu fais », quelquefois on est obligé de lui dire, ou « je pense que tu te trompes », il faut le dire sans témoin. Et vice et versa d'ailleurs, quand l'acteur dit : « je ne comprends rien de ce que tu me fais faire », j'veux dire on ne va pas le dire, ça prend un autre poids si brusquement il y a quinze personnes dans la salle. Ça devient sordide en plus.¹¹⁷

Il est intéressant d'observer l'évolution de l'argumentation défendant le « secret »

nécessaire des répétitions dans ces propos : Chéreau semble en effet d'abord arguer du fait que le processus créatif, par principe, ne se montre pas, qu'il s'agisse d'une création littéraire, musicale, ou encore picturale (en dépit du « cas » Picasso), se référant implicitement à une forme de tabou dont on peut penser que la transgression a des incidences dommageables sur la qualité de l'œuvre produite. Ainsi, l'œuvre de Picasso dont la genèse a été filmée par Henri Georges Clouzot n'est pas une « très grande toile »... Mais bientôt les propos de Chéreau suivent un autre cours : si la répétition ne doit pas être montrée, c'est parce qu'elle est le siège d'une recherche collective qui peut passer par les formes du reproche, du conflit, de l'incompréhension entre metteur en scène et comédiens, qui deviennent « sordides » en présence de témoins. Nous sommes donc là dans un tout autre registre, puisque les procès créatifs auxquels le metteur en scène se référerait d'abord en exemple ne sont nullement des entreprises collectives, et ne sont donc guère susceptibles d'exhiber ces violences indécentes... Ce qu'en définitive ce commentaire ne dit pas, ou déguise sous une argumentation versatile, c'est que ce sont les impasses mêmes de la création qu'il ne sied pas de montrer, indépendamment du contexte relationnel, des éventuelles altercations qu'elles peuvent susciter : la séquence où Chéreau explose en effet en imprécations contre la caméra n'est pas le lieu d'une « scène » entre comédien et metteur en scène, pour la bonne raison qu'il est alors l'un et l'autre, et travaille « seul » à ce moment. Il nous paraît davantage être un moment de difficulté de l'acteur, peinant dans la reprise délicate d'un rôle qui, de son propre aveu, lui pose bien des problèmes : manifestement insatisfait de son propre jeu, on peut penser qu'il transfère la sévérité de son propre jugement sur l'équipe du tournage, soudainement coupable d'intrusion, et peut-être même d'évaluation critique d'un jeu qui devrait pouvoir se chercher à l'abri des regards indiscrets : car s'il faut abolir le jugement pour que puisse se développer le procès créatif, il faut évidemment supprimer toutes les instances susceptibles de porter un regard potentiellement évaluatif, sur ce qui est en train de naître, et qui peut-être, est *empêché* d'advenir par la présence d'intrus...

Pour moins encombrant qu'il soit, équipé le plus souvent d'un seul bloc-notes, tapi dans la pénombre des fauteuils de spectateurs, c'est aussi tout de même à cette inconfortable instance de jugement que peut être identifié un observateur issu du monde universitaire (avec lequel il n'est pas rare que les artistes, et notamment les metteurs en scène, entretiennent des rapports ambigus), dont le travail d'analyse peut être confondu avec celui d'une évaluation critique... De là les efforts considérables - et souvent vains - de tels témoins pour se faire le plus discrets possibles, et atténuer le désagréable sentiment d'être *persona non grata* au cœur de ce processus créatif qui semble réclamer la plus totale intimité. Les témoignages d'Anne-Françoise Benhamou relatifs à des expériences analogues à la nôtre (être présente aux répétitions en tant que témoin, à des fins de recherche universitaire, mais sans être partie prenante du processus créatif) rendent compte de manière très éloquente de cet irréductible malaise : invitée par Gildas Bourdet à assister à une semaine de raccords précédant la reprise de *Britannicus*, elle en

¹¹⁷ *Propos recueillis par Fabienne Pascaud, dans "Portrait de Patrice Chéreau, épreuve d'artiste", document INA, 1990. Il est à noter tout de même que celui qui se fait le plus ardent défenseur du secret des répétitions est aussi celui qui s'est le plus volontiers laissé filmer, en répétition ou en tournage, et ce tout au long de sa carrière, puisque que c'est celui des metteurs en scène pour lesquels nous disposons du matériel audiovisuel le plus important...*

rapporte ces impressions :

Dès mon arrivée à l'Idéal-Ciné, où ont lieu les raccords, se produit ce que je craignais : la sensation de violer une intimité en pénétrant en répétition m'est presque intolérable. Non parce qu'on me le ferait sentir : je ne suis ni bien ni mal accueillie, je ne suis - excepté par Bourdet qui m'a invitée mais qui a autre chose à faire - pas accueillie du tout. Tout se passe comme si je n'existais pas et je comprends dès la première minute qu'il faut que je me fasse de la couleur des murs. [...] Très mal à l'aise (je m'habille entièrement en noir pendant une semaine sans parvenir à devenir imperceptible), j'aggrave encore mon cas en prenant beaucoup de notes. De temps à autre, j'entrevois une lueur de paranoïa briller dans l'oeil d'un des comédiens quand son regard s'arrête sur moi, tapie dans les gradins. [...] Ces premières sensations de répétition ne se démentiront jamais : l'impression d'un événement d'une intimité absolue, qui a à voir avec un huis-clos amoureux, où tout observateur est de fait dans l'obscénité¹¹⁸

On retrouve ici les considérations sur la spécificité du cadre spatio-temporel que nous évoquions précédemment, cette autarcie fusionnelle qui fait de tout élément extérieur un intrus... Mais ici on voit combien le statut de l'universitaire est celui qui sans doute est perçu de la manière la plus hostile : prendre des notes, c'est, selon Anne-Françoise Benhamou, « aggraver son cas »... Un tel scribe n'est plus le bienveillant spectateur trop tôt entré voir le spectacle, qui demeure malgré tout partie prenante de la relation théâtrale, il devient corps étranger qu'à défaut de pouvoir exclure on s'efforce de nier. Rien n'est plus étrange apparemment, que les animaux diurnes que nous sommes, manquant toujours de lumière dans les salles obscures des répétitions, pour consigner compulsivement ce qui se dit et se fait, et qui « font pensée de tout » comme d'autres font « théâtre de tout ». Rien n'est plus éloigné, semblent penser les praticiens, du processus créatif que le processus analytique auquel nous sacrifions, et rien, ont-ils l'air de dire, n'est plus vain. Si paranoïa il y a, il convient de marquer combien elle est réciproque, et comme elle rend la cohabitation de l'une et l'autre espèce en salle de répétition peu naturelle.

On pourrait passer tout cela sous silence, et considérer que ces éléments du contexte relationnel de la recherche n'intéressent guère son objet, la parole de mise en scène ; mais cette parole, précisément, ne nous est accessible que dans la mesure où les praticiens consentent à nous la livrer. Il va sans dire que dans un tel climat, lorsque le metteur en scène monte sur le plateau pour s'adresser plus étroitement à ses comédiens, l'observateur ne se sent nullement autorisé à les y rejoindre pour entendre ce qui s'y dit ; que son souci de ne jamais parasiter le travail, afin de ne pas dénaturer son objet, le réduit à une discrétion qui lui fait perdre parfois un précieux matériel, et qu'en définitive ce matériel qui nous échoit n'est que la part visible d'un iceberg d'autant plus difficile à embrasser qu'il est assez glaçant pour son observateur...

C. Relations

¹¹⁸ A.-F. Benhamou, article cité, p. 32.

1) Les « communautés passagères »¹¹⁹

A) RELATIONS STRUCTURALES

En termes d'analyse fonctionnelle, les relations propres à l'interaction de répétition peuvent être qualifiées de « structurales » : déterminées par le site (le lieu de répétition) et le programme (monter un spectacle), elles distribuent des rôles interactionnels stables et nettement distincts : chacun sait en quoi doit consister sa contribution à l'interaction. Evidemment cette distribution des rôles interactionnels se limite à une fonctionnalité duale mettant en relation d'un côté un metteur en scène (un « hyper-émetteur ») et de l'autre des comédiens (des « interacteurs »)¹²⁰ : l'époque des troupes organisées selon les « emplois » n'est plus, qui affectait à chaque comédien un type de rôle stable, comme on peut le voir, par exemple, dans la troupe de *Six personnages en quête d'auteur*. Pourtant, si nous opérons ce glissement de la notion de rôle interactionnel vers celle de rôle au sens théâtral du terme, c'est que ce second type de distribution n'est pas sans conséquence sur le premier : Anne-Françoise Benhamou observe en effet, à propos de la mise en scène d'*Othello* par Christian Colin, avec André Wilms dans le rôle titre, que les relations dans l'interaction de répétition sont souvent tributaires de la structure de la pièce :

C'est lui (André Wilms) qui pendant deux mois cimentera l'équipe par son humour affectueux. Je découvre à cette occasion à quel point la structure d'une pièce retentit sur celle d'un groupe et sa dynamique : André est au centre de l'attention générale, tandis que François Clavier, qui joue Iago et peine à apprendre son texte (Iago est le plus long rôle du théâtre de Shakespeare et de loin le plus abondant en monologues !) travaille énormément seul, en s'imposant une hygiène de vie draconienne qui le coupe des autres.¹²¹

Certes, de tels phénomènes de structuration du groupe, les éventuels déséquilibres qui peuvent apparaître, sont aussi et surtout le fait de tempéraments plus ou moins « charismatiques ». Il va sans dire que le caractère des premiers rôles (plus présents, plus en vue) influence le climat général des répétitions, et la nature des relations qui s'y développent : Anne-Françoise Benhamou note à nouveau ce phénomène concernant les répétitions du *Conte d'hiver* mis en scène par Stéphane Braunschweig, à propos de Pierre-Alain Chapuis, qui interprète le rôle de Léontès :

Toujours là un quart d'heure au moins avant chaque répétition, il remâche son texte, assis sur le gradin, la brochure sur les genoux, emmitouflé comme un sportif avant l'épreuve dans son blouson de motard et son écharpe blanche. Comme André Wilms l'avait fait pour Othello, il donne le ton à l'équipe par sa

¹¹⁹ Nous empruntons cette formule à George Banu, "La répétition, ou autoportrait d'un metteur en scène avec groupe", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 12.

¹²⁰ Nous laissons de côté les autres praticiens, dont on n'a vu que la contribution à l'interaction *stricto sensu* - le volume d'énoncés préférés dans le cadre de la répétition - demeurerait négligeable.

¹²¹ A.-F. Benhamou, "Une éducation dramaturgique", *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 35.

courtoisie et son acharnement au travail. Sa connivence artistique profonde avec Stéphane est pour beaucoup dans l'avancée constante du travail.¹²²

Il y aurait ici beaucoup à dire sur les relations privilégiées que certains metteurs en scène entretiennent avec leurs comédiens « fétiches », poursuivies de spectacle en spectacle, qui constituent le noyau affectif du travail : une telle fidélité ne s'explique évidemment pas par le seul plaisir qu'il y a à travailler avec des gens qui sont aussi devenus des amis, mais aussi par la fécondité artistique propre à une telle relation de sympathie.

B) TROUPES OU FAMILLES D'ACTEURS

Aussi, nombreux sont les metteurs en scène qui tentent d'établir une certaine continuité de spectacle en spectacle afin de former une « famille » habituée à travailler ensemble. Cette quête ne va pas forcément chez tous jusqu'à la nostalgie de la troupe permanente, qui suscite une certaine méfiance chez les praticiens, en raison des « effets secondaires » qu'elle est susceptible de générer : Georges Banu dénonce ainsi « l'habitude, la sclérose, une excessive transparence réciproque » qui lui sont associées¹²³, et Jacques Lassalle avoue s'en effrayer, tout en recherchant la continuité dans le travail qu'une « famille » d'acteurs permet :

La troupe, par son caractère tribal, prédéterminé, son mixte d'obligations, de dépendances et de compromis, m'a toujours effrayé. Je lui préfère une famille d'acteurs disparates, que l'on quitte et que l'on retrouve avec d'autant plus de bonheur. La seule choralité, les seuls consensus qui m'importent au théâtre sont les fruits d'une conquête et non d'un préalable.¹²⁴

On le voit, les raisons qui le conduisent à rejeter l'idée d'une troupe permanente sont en somme les mêmes que celles qui le faisaient condamner le principe d'une programmation excessive du plan de répétitions : comme le programme de travail, la troupe institutionnelle est un cadrage contraignant, « prédéterminé », un préalable stérilisant pour qui ne jure que par « la conquête » et l'aventure... Certains metteurs en scène, pourtant, passent outre ces effets secondaires, et n'ont de cesse de vanter les mérites de la troupe : Jean-Louis Martinelli déplore le manque de moyens de théâtres qui ne peuvent garantir la survie économique d'une équipe à long terme, alors que l'un des enjeux majeurs pour le théâtre aujourd'hui est « de reconstituer la troupe »¹²⁵. Si pour Luc Bondy aussi, « en France, l'absence de troupe, sauf celle de la Comédie Française, reste un fait regrettable »¹²⁶, ce n'est pas comme pour Martinelli pour des raisons de cohérence d'un répertoire, de continuité et de longévité dans les programmations d'un théâtre, mais parce qu'« il est utile que les acteurs se connaissent entre eux, de même

¹²² A.-F. Benhamou, article cité, p. 38.

¹²³ Georges Banu, in *La Fête de l'instant*, p. 77.

¹²⁴ "Répétitions en acte", in *Alternatives théâtrales n°52-53-54*, p. 58.

¹²⁵ Jean-Louis Martinelli, *Rêves de sable*, entretien avec Léon Azathkanian.

¹²⁶ Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, p. 76.

que le metteur en scène a besoin de les connaître »¹²⁷. En ce qui concerne le degré de connaissance des acteurs entre eux, une certaine familiarité est, selon le metteur en scène suisse, souhaitable, parce qu'elle économise une précieuse énergie et permet d'aborder sans détour le travail théâtral : « S'il y a cinq, six, sept acteurs qui se rencontrent pour la première fois, il y a autre chose qui se passe entre eux que ce qui devrait se passer pour le bon démarrage des répétitions »¹²⁸. Pour ce qui est du degré de familiarité entre metteur en scène et comédien, l'argumentation proposée par Bondy nous intéresse encore davantage, soulevant la question du type de parole induit par des rapports familiaux :

L'acteur et le metteur en scène qui se rencontrent pour la première fois doivent d'abord apprendre à communiquer, à échanger, à s'accorder, et cela risque de prendre tellement de temps qu'il n'en reste plus pour le travail pour lequel ils ont décidé de se rencontrer. Lorsqu'on répète avec une troupe, personne n'éprouve plus le besoin de demander ou de donner des explications complètes. Il reste de l'incertitude, les acteurs la prennent en charge eux-mêmes et apportent leurs propres réponses. Ils inventent. Lorsqu'on fait appel à l'explication intégrale, elle se voit toujours sur scène ; celle-ci s'appesantit alors, devient besogneuse, poussive, sans légèreté¹²⁹

On le voit, les habitudes de travail en commun ne sont pour Bondy nullement un facteur sclérosant, mais au contraire une source de confiance réciproque féconde pour le spectacle : la connaissance mutuelle des praticiens offre au metteur en scène la possibilité de ne livrer que des indications allusives, les comédiens sachant qu'il leur appartient d'apporter leur propre réponse à ce qui est demeuré ambigu. La voie est ainsi ouverte pour une parole de mise en scène strictement suggestive et non pas explicite, et ce laconisme a le double mérite de ne pas lester le spectacle d'une dimension par trop explicative, et de permettre (en invitant les comédiens à l'invention) une véritable création collective.

Il est évident qu'aujourd'hui, les conditions économiques qui sont celles du monde du théâtre - et notamment l'absence de moyens dévolus à la rémunération de troupes permanentes - qui amènent les comédiens à rechercher auprès du cinéma, de la télévision, ou d'autres emplois, de quoi subvenir à leurs besoins, ne sont pas favorables à l'établissement de troupes durables. Et sans doute les mentalités actuelles y sont aussi moins disposées, les années 80 et leur fameux esprit d'individualisme ayant rangé au rang de vieux souvenirs les utopies collectives des années 70, évoquées ici par Bondy :

Il est important pour le métier que dans un pays il existe des ensembles forts, comme dans les années soixante-dix en Allemagne. On éprouvait alors le sentiment d'appartenir à une certaine culture et l'effet était celui de la communication à l'intérieur de ces ensembles et aussi entre eux. Mais maintenant tout se disloque.¹³⁰

¹²⁷ Op.cit., p. 77.

¹²⁸ Ibid., p. 77.

¹²⁹ Ibid., p. 77.

Malgré cette « dislocation » se préservent des familles de travail, à géométrie variable, et s'entretiennent certaines fidélités, injectant un peu de continuité dans ce que George Banu appelle les « communautés passagères »¹³¹.

2) La fusion : intimité et tensions

Il est du coup difficile d'établir des généralités sur le caractère plus ou moins personnel des relations entre les praticiens d'un même groupe : il n'est pas rare que les équipes de travail associent autour d'un « noyau affectif » (terme que nous avons employé pour qualifier la relation privilégiée entre un metteur en scène et un ou plusieurs comédiens proches), des éléments extérieurs, suivant les besoins de chaque distribution. Aussi le type de relation est-il très variable au sein d'une même équipe en début de parcours ; mais dans tous les cas, la spécificité du cadre spatio-temporel, ainsi que la nature du travail, précipitent les relations vers la fusion et l'intimité - ce qui peut induire de violents conflits. Quand bien même les participants ne se connaissent pas, le tutoiement, indice de familiarité, est la plupart du temps de rigueur, et ce dès le premier jour de répétition. À ce principe nous n'avons rencontré, parmi le matériel dont nous disposons, qu'une exception, dans les répétitions du *Dom Juan* dirigées par Jacques Lassalle qui vouvoie Jeanne Balibar. La solennité du contexte (le Français) ne suffit pas à expliquer ce phénomène puisque Strehler, dans la même position, tutoyait ses comédiens lorsqu'il a mis en scène la *Trilogie de la Villégiature* à la Comédie Française. Il s'agit là d'une caractéristique propre à Jacques Lassalle, qui semble craindre que la « familiarité » ne se confonde bientôt avec une privauté inconvenante : à la question de la nature des relations qu'il entretient avec ses comédiens, c'est en ces termes qu'il formule sa réponse :

D'amitié, le plus souvent possible ; d'intimité, de familiarité, jamais. Sauf, peut-être, avec les amis de jeunesse, j'ai toujours préféré le "vous". Le "tu", même quand il m'est demandé, me fait peu ou prou violence.¹³²

On se doute que si Lassalle éprouve le besoin de se justifier de cette inclination au vouvoiement, et s'il fait état des demandes de comédiens en faveur du tutoiement, c'est que cette seconde pratique langagière est monnaie courante dans les répétitions. Ce tutoiement quasi-systématique, qui peut aussi être un phénomène lié au milieu artistique, et particulièrement celui du théâtre, où chacun se sent membre d'une même « famille », n'est guère étonnant si l'on songe à la spécificité du travail qui rassemble les praticiens : il s'agit pour les comédiens de travailler sur une matière toujours éminemment personnelle, dans une relative impudeur qui ne s'épanouit guère au sein de relations distantes et

¹³⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹³¹ Notons toutefois que dans ce paysage théâtral « disloqué », le Théâtre du Soleil mené par Ariane Mnouchkine brille par la force de cohésion dont il fait preuve ; mais une telle solidarité interne réclame des sacrifices que d'aucuns ne pardonnent pas toujours à Ariane Mnouchkine - induisant du coup, des départs et un « turn over » assez important. Précisons que pour pouvoir se consacrer entièrement à la très lente maturation des spectacles du Soleil, les comédiens ne vivent, pendant les longs mois de préparation que réclame la méthode « Mnouchkine », que des allocations-chômage (dont l'impérieuse nécessité apparaît ici), sans avoir la possibilité d'aller « courrir les cachets »...

¹³² Jacques Lassalle, « Répétitions en acte », in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 62.

formelles. Un tel travail est en quelque sorte un don de soi auquel chacun doit consentir sans retenue, quelle que soit la nature de la relation initiale entre les praticiens : si la relation intime ne précède pas nécessairement le travail, elle est commandée par lui. Dans ces propos de Luc Bondy, on voit qu'elle peut être exigée, au nom de la fécondité du travail artistique :

Il ne doit y avoir personne qui refuse de se mettre à la disposition des autres, en révélant tout ce qu'il a de plus secret et d'intime en lui, afin d'obtenir en commun un maximum de vérité.¹³³

Naturellement une telle intimité ne va pas nécessairement de pair avec des rapports de sympathie : ce n'est pas parce que chacun se livre que tous s'entendent, et les anecdotes concernant les conflits personnels au sein d'une équipe sont nombreuses. Niels Arestrup, sans doute plus coutumier du fait pour des raisons de « tempérament impulsif » (qui lui a d'ailleurs valu un procès, et bien des plaintes...), souligne cet aspect souvent passé sous silence :

Au fil du travail, on s'aperçoit qu'on ne s'entend pas, qu'on ne se plaît pas ; il faut faire avec, pourtant. Comme dans n'importe quelle entreprise. Au nom de quelle utopie le théâtre, le cinéma, vivraient-ils des relations privilégiées qu'on ne connaît nulle part ailleurs ?¹³⁴

L'aura du monde du spectacle, le mythe de ses « bienheureuses familles » véhiculé par les médias, ont tendance à occulter la dimension conflictuelle qui peut traverser ces relations de travail ; et l'intimité fusionnelles propre aux équipes théâtrales ne va nullement dans le sens d'un apaisement de ces heurts. Au contraire, comme au sein d'une « vraie » famille, la violence des conflits a tendance à croître avec l'étroitesse des liens... Ainsi, dans l'équipe du Théâtre du Soleil, étroitement soudée, éclate un violent conflit qui n'a pas échappé à la caméra d'Eric Darmon, entre Myriam Azencot et Ariane Mnouchkine, à qui la comédienne reproche de ne pas l'avoir distribuée dans le rôle de Dorine ; s'ensuit une véritable scène de ménage, entre deux femmes qui « se connaissent depuis trente ans », avec force cris et menaces (Myriam : « y a des blessures qui sont irrémédiables » - Ariane : « Non ma chérie, que tu fasses pas Dorine, ça doit être rémédiable »), règlements de compte (Ariane : « je suis pas un ballon de foot [...] y a des moments ou moi aussi je peux être pleine d'un sentiment d'injustice parfois, dans vos revendications, dans vos acrimonies ! »), violence (Ariane : « moi je veux que tu continues à venir aux répétitions Myriam, parce qu'autrement, dans ton estomac, il va se développer un tel nid de vipères, que effectivement, je vais être mordue, à chaque pas que je fais, que je te croise » - Myriam : « tu devrais déjà être tombée »), hystérie (Ariane : « Fais attention Myriam, parce qu'un jour je vais tomber morte, et tu regretteras ! Vous me regretterez tous ! Un jour, vous allez vraiment me faire claquer, et vous regretterez ! »), piques acerbes (Ariane : « pour combler ton narcissisme, Myriam, mais, il faut les pyramides ! »), et bien sûr, vieilles blessures :

· **Ariane Mnouchkine** : Tu me diras un jour que tu es heureuse de ton rôle, tu me le

¹³³ Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, p. 91.

¹³⁴ Propos recueillis par Fabienne Pascaud, *Télérama* n°2590, 1er septembre 1999.

diras un jour ! ? Tu me le-

- **Myriam Azencot** : Mais pour Eschyle j'te l'ai dit !
- **Ariane Mnouchkine** : Tu me l'as pas dit ! Pour Eschyle Tu me l'as même pas dit !
- **Myriam Azencot** : Mais tu m'as même pas dit qu'j'étais bien ! ! Moi j'ai besoin d'une carotte, j'ai pas besoin que du baton !
- **Ariane Mnouchkine** : Dans Eschyle je t'ai pas dit que t'étais bien ? !
- **Myriam Azencot** : non ! Non !
- **Ariane Mnouchkine** : Myriam ? !
- **Myriam Azencot** : non !
- **Ariane Mnouchkine** : Mais c'est un scandale !
- **Myriam Azencot** : Ben vas-y. Tu dis jamais que je suis bien !

... et l'on en passe...¹³⁵. Cette « scène de ménage » nous paraît d'autant plus éloquente qu'elle s'ouvre sur une parole d'amour (Myriam accroche Ariane par un : « Ariane, je t'aime, et tu le sais »), et est ponctuée d'appellatifs tendres (« ma chérie ») qui marquent combien l'intensité affective des relations n'est nullement un rempart contre les discordes qui peuvent survenir dans une équipe théâtrale : jalousie, vexation, ego bafoué, paraissent ainsi les inévitables rejets émotionnels d'un art qui met nécessairement en jeu les affects des uns et des autres.

Naturellement, comme c'est le cas ici, un des grands vecteurs de conflit au sein de l'interaction de répétition concerne la relation « verticale » entre metteur en scène et comédien, qui met en jeu l'autorité de l'un et la sujétion plus ou moins consentante de l'autre.

3) Rapports de pouvoir

Pour analyser les rapports de pouvoir au sein des interactions communicatives, Catherine Kerbrat-Orecchioni propose le concept de « taxème »: construit à partir de l'étymon grec *taxís* (« place »), le terme désigne tout fait sémiotique valant à la fois comme « indicateur » de place et comme « donneur » de place, fonctionnant donc comme marqueur de position haute ou basse¹³⁶. En termes d'analyse taxémique, l'interaction de répétition présente une très forte dimension inégalitaire : le metteur en scène jouit à l'évidence d'une position haute liée à sa fonction (il dirige le travail, et se trouve être, indirectement, l'employeur de praticiens qu'il a choisis et dont il est libre de se défaire), mais aussi éventuellement à sa position institutionnelle (lorsqu'il dirige la structure qui sert de cadre à la création). Lorsqu'en outre il jouit d'une certaine notoriété, que son âge et son expérience l'auréolent d'un savoir-faire reconnu, il se confond avec une figure de l'autorité difficilement contestable. Cette position « haute » du metteur en scène se traduit

¹³⁵ La « scène » (très longue) figure dans son intégralité dans le script du documentaire, édité en annexe.

¹³⁶ C. Kerbrat-Orecchioni: *Les interactions verbales*, Tome II: « La relation interpersonnelle et la politesse dans les interactions verbales », Paris, Armand Colin, 1992, p. 75.

par le rôle interlocutif qui est le sien : il est responsable de la forme de l'interaction, en imposant une langue et un style, responsable de la structuration des échanges, dans laquelle il occupe très majoritairement la position émettrice, c'est à lui que reviennent la responsabilité de l'initiative des thèmes, ainsi que la responsabilité décisionnelle... Il peut encore être facilement l'auteur d'interruptions violatives, de poursuites autoritaires, et son discours enfin se caractérise par la surreprésentation d'actes de langage de type injonctif (ordre, interdiction, conseil, autorisation, suggestion) ou évaluatifs (critique, raillerie, invective, blâme, reproche...) qui sont tous des taxèmes de position haute. À ces taxèmes, il faut enfin ajouter la fonction poétique de sa position : instigateur du spectacle, responsable de tous les choix qui détermineront sa forme, il est l'inventeur d'un monde, créateur volontiers tenté de s'abandonner à l'omnipotence démiurgique : Patrice Chéreau dessine ainsi le portrait de ce despote que chaque metteur en scène risque de devenir, avec le temps :

Le risque c'est de devenir de plus en plus con. Il y a des exemples, ça c'est vu. Devenir très imbu de soi-même, parce que on recrée un monde sur le plateau et on se met à penser qu'on a tous les pouvoirs, implicitement on se met à penser qu'on a tous les pouvoirs. D'abord on risque de penser que le monde qu'on crée sur le plateau est plus intéressant que le vrai qui est à l'extérieur, il faut quand même rester relativement modeste... À force d'interrompre tout le temps on prend des mauvaises habitudes, hein, à force d'interrompre tout le monde, tout le temps, en disant « non pas ça pas ça. »..¹³⁷

A) FIGURES DE L'AUTORITÉ : « LES EXIGENCES DE L'ART »

Si cette relation de pouvoir est structurelle dans l'interaction de répétition, elle prend des formes plus ou moins spectaculaires suivant la personnalité des metteurs en scène. Certains d'entre eux n'hésitent pas à occuper une posture nettement autoritaire, qui se traduit par une parole de mise en scène indiscutable : les indications n'y sont pas négociables, et les propositions de jeu des comédiens peuvent être sanctionnées par des refus catégoriques ; c'est cette figure autoritaire qui se dessine dans les témoignages de Mark Blezinger à propos du travail de Klaus Mickaël Grüber :

Pour Grüber, l'acteur est d'abord une présence humaine qui doit raisonner selon la loi du verbe, sans psychologie aucune. Pour les acteurs qui ne le connaissent pas, c'est extrêmement déstabilisant, dangereux, voire traumatisant, parce qu'en fait il leur interdit tout. L'acteur passe par une sorte de rituel d'initiation. Il ouvre la bouche, il dit une phrase et il entend dans la salle quelqu'un qui dit "Non, ce n'est pas cela !". Et ensuite il ne sait plus quoi faire.¹³⁸

On le voit c'est, au delà d'une position de pouvoir exploitée pour elle-même, une exigence esthétique radicale qui induit cette fermeté dans la direction d'acteur ; c'est d'ailleurs souvent cette exigence esthétique - l'idée que l'art (c'est-à-dire l'idée que s'en fait le metteur en scène) implique des lois avec lesquelles on ne transige pas - qui est mobilisée dans l'argumentation des metteurs en scène qui ont à se justifier d'une brutalité dont ont

¹³⁷ *Propos recueillis par Fabienne Pascaud dans Portrait de Patrice Chéreau.*

¹³⁸ *Mark Blezinger, "Ecouter la différence", in Alternatives théâtrales n°52-53-54, p. 47*

leur fait grief : ainsi dans la « scène de ménage » qui oppose Myriam Azencot et Ariane Mnouchkine, ce mobile ne tarde pas à apparaître dans les propos de la metteur en scène : c'est au nom de « l'art pur », de « l'œuvre », du « beau » que Mnouchkine impose une distribution non négociable...

Donc, avec toi je te le dis nettement parce qu'on se connaît depuis trente ans et qu'on va continuer à se connaître pendant trente-, etc.bon, mais ne me demande pas non plus, mon amour, moi aussi je t'aime, mais ne me demande pas, y a un moment Myriam où, je vous aime, vous m'aimez, ou vous n'm'aimez pas, etc., mais y a des moments comme ça de choses qui sont de l'art pur et où quelque chose comme ça est mieux. Et à ce moment-là, si moi je me dis, ah oui mais il faut pas que je laisse Myriam, alors je vais faire ta-ta-ta, etc., alors que pour moi, pour l'œuvre, pour toi je sens que c'est mieux ainsi, tu me demandes quelque chose que je ne peux pas faire, non seulement que je ne peux pas faire, mais que je ne dois pas faire ! Parce que si je le faisais Myriam, tu serais plus ici depuis longtemps ! Je trouve que tu es en train de devenir une comédienne formidable, mais, pour Dorine, Myriam, que je sais que tu voulais faire, et bien ce sera plus beau, si Myriam fait Madame Pernelle, et que Juliana fait Dorine.

Ces positions nettement autoritaires se retrouvent ainsi plus fréquemment chez les metteurs en scène qui ont développé une conception de leur art intransigeante et radicale, ne souffrant aucun compromis, qui peut faire de la brutalité « un devoir » (« Non seulement je ne peux pas, dit Mnouchkine, mais je ne dois pas »). Aussi rencontre-t-on plus souvent chez ceux-là des discours de type magistral, qui sont de véritables « leçons » (de théâtre, de vie, de politique...) qui viennent ponctuer l'interaction de répétition, et asseoir l'autorité du metteur en scène comme celle d'une *instance de savoir*. Une anecdote rapportée par Rolf Michaëlis nous montre ainsi Grüber en pédagogue autoritaire : lorsqu'il monte *La mort d'Empédocle* (Hölderlin), le désaveu d'une partie des comédiens issus de la Schaubühne - collectif réuni autour d'idéaux socialistes - face au choix de Grüber d'interpréter la solitude des isolés alors qu'eux veulent montrer leur solidarité, suscite un conflit sur le plateau entre comédiens ; c'est un débat auquel Grüber ne participe d'abord pas, malgré les demandes des intervenants, et le départ de deux comédiens. Enfin, le metteur en scène prend la parole, « avec une colère froide » selon le témoignage de Rolf Michaëlis, non pour arbitrer les points de vue, mais pour affirmer sa position de façon catégorique :

Pour moi c'est un problème politique : celui qui prétend ici que la solidarité peut être une chose facile doit d'abord me montrer comment on pourrait représenter cela. La réalité est notre devoir, sa richesse, sa bizarrerie, ses contradictions. Il n'existe pas de connaissance imaginaire. Cette drôle de tendresse n'existe pas. Apprenez d'abord à connaître l'histoire avant de venir me parler de cette subjectivité superficielle. Ce n'est rien d'autre qu'un déni de la réalité. [...] Il y a deux cents ans, Hölderlin dans sa tour en savait bien plus sur ce sujet que tous ceux qui parlent légèrement de solidarité. Et c'est de ça que parle Empédocle : "Et le ciel, vouête d'airain/nous accable, une malédiction paralyse/les membres des hommes(...)/et il n'est plus qu'apparences."¹³⁹

L'interprétation des membres de la Schaubühne se trouve ainsi purement et simplement

¹³⁹ Rapporté par Mark Blezinger, article cité.

réduite à néant, taxée de « déni de la réalité », alors que la réalité, justement, est érigée par le metteur en scène en « devoir », et leur posture idéologique renvoyée à un idéalisme naïf. Le pédagogue se fait ici méprisant (« cette drôle de tendresse n'existe pas »), condamnant la position de ses disciples pour leur « légèreté » et leur « superficialité », et s'appuie sur une double autorité : il est celui qui *sait* (ce qu'est le réel, ce que doit montrer le théâtre...), et il est celui qui *cite* (puisqu'en dernier recours ce sont les vers d'Hölderlin qui viennent clore le débat, ce qu'en rhétorique on appelle précisément... *l'argument d'autorité*). Notons qu'une position aussi catégorique ne put se solder que par le départ des comédiens irréductibles à ce point de vue.

Ici c'est une proposition d'interprétation qui est violemment récusée, ailleurs, c'est la qualité d'engagement des comédiens dans leur travail qui est mise en cause, et fait l'objet de sévères remontrances : Anne-Françoise Benhamou rapporte ainsi ce témoignage des répétitions du *Saperleau* de Gildas Bourdet, mis en scène par l'auteur :

Il inaugure son retour au pouvoir ¹⁴⁰ par une lettre ouverte aux acteurs, qu'il leur lit, et qui commence à peu près par ces mots : "Je sais bien qu'en Pologne il se passe des choses très graves (c'est alors le coup d'état de Jaruzelski) mais ce qui arrive ici est à mes yeux plus grave encore" ; et s'ensuit une violente critique de leur jeu et de leur engagement théâtral. L'assemblée est consternée, une des actrices pleure silencieusement pendant toute la lecture. ¹⁴¹

Cette fois la réalité n'est pas convoquée comme devoir du théâtre ; c'est le théâtre (et ses praticiens) qui ont des devoirs, au delà de toute considération sur ce qui se passe dans la réalité. Et il y a là une « gravité » à laquelle nul ne saurait se dérober, qui réclame un engagement absolu et autorise la violence à celui qui entend la faire respecter. Chez Mnouchkine aussi, on rencontre ces « leçons » qui viennent appuyer, en les justifiant après coup, des interventions plus ou moins brutales de la metteur en scène : interrompant une scène en cours de travail elle s'adresse d'abord en ces termes à Renata Ramos Maza, qui semble peiner...

Renata tu suis pas, suis, fais comme les garçons, ils le font très humblement, ils se suivent l'un l'autre, ils vomissent dans les coins, ils se couvrent d'eau, et et qu'est-ce tu veux que j'te dise, c'est beau comme travail, alors arrête de bouder, travaille, fais pas la gueule, je trouve que tu fais un peu la gueule. Arrête ! arrête ! Ça me fatigue et ça ne te fait pas avancer. Prends les choses, prends, profite des moments comme ça, profite. (long silence, soupir) Allez ! Oui Rainer, ça vient, il y a quelque chose, allez ! (la scène reprend)

À la fin de la séance de travail, au cours du bilan auquel la metteur en scène a invité les comédiens, Renata ne tarde pas à engager son autocritique concernant ce qui s'est passé sur scène ; Mnouchkine en profite pour produire un sermon sur le devoir des acteurs :

- **Renata Ramos Maza** : Il faut Il faut- je suis là pour faire du théâtre, il faut pas que

¹⁴⁰ Le metteur en scène s'est en effet absenté pendant le début des répétitions pour achever l'écriture de la pièce, déléguant ses responsabilités à Alain Milianti.

¹⁴¹ Anne-Françoise Benhamou, "Une éducation dramaturgique", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 33.

j'oublie ça...

- **Ariane Mnouchkine** : hein ?
- **Renata Ramos Maza** : Il faut pas que j'oublie ça, avant tout...
- **Ariane Mnouchkine** : Oui. Moi je pense qu'il faut- même quand on est comme ça, on a des mauvaises humeurs, on a le droit d'avoir des mauvaises humeurs mais- ou d'être triste, ou d'être- de toutes choses- mais c'est vrai que quand on est sur le plateau... Faut quand même profiter, hein, ça passe très vite les moments sur le plateau. Y a beaucoup de gens qui n'y sont pas sur le plateau, y a beaucoup de gens qui n'ont pas le droit d'être sur un plateau, y a beaucoup de gens qui aimeraient, qui auraient le droit, qui seraient très bien sur un plateau et qui n'y sont pas... Chez nous ou dans d'autres pays... Alors les moments sur le plateau faut vraiment... On peut pas y amener des choses inutiles. Ça veut pas dire qu'on n'a pas le droit de ressentir des choses, je t'ai dit mais la non, là... là c'est sacré.

À nouveau c'est un discours à forte dimension éthique qui vient appuyer la position du metteur en scène « autoritaire » : de même que Grüber se réclamait du « devoir de réalité » du théâtre, imposant des options de mise en scène non discutables, de même que Gildas Bourdet convoquait la « gravité » de la chose théâtrale qui exige un engagement total, ici Mnouchkine invoque le « sacré » de la scène de théâtre, et les privilèges de ceux qui y ont accès et qui sont *en devoir* de s'en montrer dignes : de la figure du pédagogue autoritaire on glisse peu à peu vers celle du prédicateur qui formule des devoirs au nom du sacré.

Face à ces figures magistrales et autoritaires, on est bien en peine de détecter parmi les acteurs des stratégies de résistance ou de contre-pouvoir : tout laisse à penser qu'ils sont demandeurs de ce rapport violemment hiérarchisé, puisqu'ils y consentent avec une soumission qui ne laisse pas de surprendre - de choquer ? - les éventuels témoins de répétition, comme Anne-Françoise Benhamou :

Les acteurs ont-ils besoin d'un maître ? Quel est cet art qui ne craint pas de réclamer un tel rapport au pouvoir ? Jusqu'à quel point la mise en scène peut-elle s'arroger ce droit (ce devoir ?) de cruauté ? À moins qu'elle ne fasse par là que répondre au désir qui vient du plateau ?¹⁴²

B) LES DISCIPLES CONSENTANTS

Sans aller forcément jusqu'à la sacralisation des enjeux de pouvoirs qu'induirait la figure du metteur en scène en prédicateur, il est bien clair qu'ils s'articulent selon la logique d'une relation pédagogique, le metteur en scène tirant son autorité du fait qu'il est identifié à une instance de savoir (ou qu'il se pose comme tel). Aussi le respect qu'on lui montre est-il identifiable à celui que suscite toute instance de parole dont la suprématie est reconnue comme légitime, du fait de son savoir-faire, ou de son prestige, qui fonctionne comme caution d'une compétence indiscutable. C'est dans ce sens que va le témoignage d'une des comédiennes du Théâtre du Soleil, qui paraît légitimer la violence de la méthode de travail au nom de sa vocation pédagogique :

¹⁴² Anne-Françoise Benhamou, article cité, p. 33.

Dans le fond j'aime cette manière de travailler même si parfois elle peut paraître cruelle, enfin cruelle c'est peut être trop fort comme mot. Ici c'est un Théâtre-Ecole, le conservatoire c'est une école de théâtre.

Nous ne nous attarderons pas ici sur le subtil distingo entre « Théâtre-École » et « école de théâtre » ; nous intéresse davantage le fait qu'il semble qu'au nom de cette dimension pédagogique du travail théâtral - les répétitions étant alors davantage perçues comme apprentissage de l'art du théâtre que comme préparation d'un spectacle - des rapports de pouvoirs parfois brutaux puissent être acceptés sans réticence. Notons tout de même que cette conception de la pédagogie qui paraît y associer naturellement la violence est en elle-même assez discutable : « l'école de l'Art » prendrait ainsi des droits que celle de la République ne s'autorise guère plus... Mais comment expliquer, autrement que par une intraitable volonté d'apprendre, le spectaculaire degré de soumission des comédiens aux injonctions de ces metteurs en scène un peu tyranniques ? Dans cet extrait de répétitions de *Tartuffe*, Ariane Mnouchkine vient de sermonner Jocelyn qui peine à faire des propositions de jeu pour le personnage de Damis, et à se nourrir de ce que deux autres comédiens avant lui ont proposé :

- **Ariane Mnouchkine** : Alors reprends, reprends le cri, et puis cours de désespoir. Tant que tu proposes pas mieux Jocelyn, prends ce que les deux d'avant toi ont fait. Tant que tu proposes pas mieux, fais ce qu'ils...
- (intervention de Jocelyn, inaudible)
- **Ariane Mnouchkine** : *(se levant, criant)* : Mais lâche-la !! *(elle marche sur lui, il recule)* Lâche-la ton image d'avant, ne viens pas me dire j'arrive pas à lâcher mon image d'avant, lâche-la ! Il vient me dire : "j'arrive pas à lâcher l'image que j'avais avant", écoutez quand même !...
- (Il reprend aussitôt la scène : il crie, court en fond de scène, se tourne face public)
- **Ariane Mnouchkine** : Non, non, n'écarquille pas les yeux !

Ce qui est frappant dans ces séquences de répétition où Mnouchkine s'emporte et devient violente, est non seulement l'absence de rébellion de la part de ceux qui en font les frais, mais leur faculté à reprendre immédiatement le jeu : la blessure narcissique que les blâmes peuvent occasionner est aussitôt absorbée dans une nouvelle tentative de jeu, et le rythme de travail, intense, ne laisse aucune place pour les caprices d'un égo mortifié. Il semblerait, même, que les éclats violemment réprobateurs du metteur en scène aient des vertus stimulantes sur les acteurs, et qu'ils y répondent en redoublant d'ardeur dans leur travail sur scène ; c'est ce que note Anne-Françoise Benhamou à propos de « l'électrochoc » prodigué par Gildas Bourdet à son équipe du *Saperleau* :

Les acteurs, eux, sont galvanisés par cette violence : ils donnent tout ce qu'ils peuvent sur le plateau, les répétitions décollent, et au bout du compte personne ne semble tenir rigueur au metteur en scène d'avoir pratiqué cet électrochoc, au contraire. Mon malaise n'en est que plus grand : le processus me paraît typiquement pervers.¹⁴³

Pervers ou pas, le processus est douloureux, et l'absence de contestation face à ces

¹⁴³ A.-F. Benhamou, article cité, p. 33.

réprimandes brutales ne signifie nullement l'absence de souffrance : pendant la lecture de la lettre aux acteurs de Bourdet comme sur le plateau des répétitions du Théâtre du Soleil, les larmes coulent, symptômes de ces blessures qui ne se disent pas. Et, tandis qu'elles coulent, le travail continue : ainsi chez Mnouchkine lorsque Brontis se trouve empêtré dans son personnage, impuissant à proposer à la metteur en scène des éléments de jeu qui la satisfassent, elle perçoit sa souffrance, mais n'interrompt nullement son travail :

- **Ariane Mnouchkine** : Brontis, bon. Euh, Juliana, tu veux aller avec lui, un peu ?
(l'acteur est prostré, manifestement en difficulté, sa partenaire lui touche la main, il pleure)
- **Ariane Mnouchkine** : Reprenons. Et, est-ce qu'on peut essayer ça, c'est que tu sais comme dans, euh pour l'instant juste un petit exercice, comme dans Cyrano, tu sais, c'est lui il arrive pas à parler, parce que-, et c'est toi qui parles pour lui, hein, et toi, reçois ce qu'elle peut donner à ce moment là, et de temps en temps, quand tu sens que tu peux, que c'est vrai, quand tu sens la passion, tu pars, hein pour te... C'est pas grave que tu pleures, c'est bien que tu pleures, allez (*elle lui prend la main une seconde*) Allons-y.

Ainsi les pleurs sont acceptés, et même valorisés (« c'est bien que tu pleures »)... Signes peut-être d'une mortification par laquelle il faut passer pour accéder à cet art jugé « sacré » ? La capacité des comédiens à « encaisser » des blâmes en ne les contestant jamais serait ainsi le signe de leur humilité devant le rite initiatique qui leur est proposé, et le prix à payer pour recevoir « la grâce ». Ici, il est nécessaire d'intégrer cette violence du travail de répétition dans la perspective plus vaste de la conception du jeu de l'acteur qui est celle d'Ariane Mnouchkine. Car parmi les « leçons » dont la metteur en scène ponctue son travail, il en est qui ne sont pas des sermons blâmant les comédiens, mais bien plutôt des homélies sur l'art de l'acteur :

Ça ne se comprend pas, tu veux que j'te dise, on pourrait se dire ça, ça ne se comprend pas, ça se re- ça se- ça se reçoit, ça se travaille, ça se tente, et un jour c'est là, quelque chose est là... Et puis ça disparaît le lendemain, et il faut le retr-, mais ça ne-. Comprendre ! Est ce que tu comprends les nuages ? non... Tu comprends les nuages, non, ben tu les vois, et tu les aimes, alors- alors fais ça, Nicole, fais ça. Regarde ça (elle indique l'aire de jeu) regarde ça comme on regarde les nuages, voilà, c'est comme ça c'est une force comme ça. Ça viendra. Mais, vraiment, ne soyez pas trop cérébral, quand même, hein, Rainer...

Le champ sémantique de la spiritualité mystique est ici abondamment convoqué, qui semble faire de l'art de l'acteur une grâce, qui ne se « comprend pas » mais « s'aime » et se « reçoit », et qui a lointainement quelque chose à voir avec l'aspiration céleste, puisqu'« il faut regarder la scène comme on regarde les nuages », d'où « quelque chose » advient, comme une révélation : un jour, quelque chose est là. Dans une autre séquence de répétition, Ariane Mnouchkine n'hésite pas à qualifier de « divine » cette expérience au cours de laquelle un acteur a la révélation de son personnage, et ne manque pas d'insister sur cette notion du « recevoir » qui semble fonder sa conception du jeu de l'acteur :

Nous, évidemment, nous recevons comme ça de l'invention, nous, nous, nous croyons que c'est eux qui inventent, or au fond, ce n'est pas eux qui inventent, c'est le personnage ou le masque, qui découvre ou qui reçoit, et nous nous nous, pour nous ils font, donc après ceux qui n'ont pas encore cette expé- enfin qui n'ont pas encore reçu cette divine expérience ou qui l'ont reçu très peu ou très rarement, de voir qu'est-ce que c'est que recevoir, vous allez, vous ne recevez pas vous faites, puisque vous avez vu faire, est ce que c'est clair ce que j'essaie de dire ? Bon. Et donc j'ai beau dire moi, on a beau se dire, vous avez beau dire quand vous êtes là, j'ai reçu, j'ai senti, j'ai pas pensé, euh, c'était facile, nous on entend on s'dit : "ah oui voilà ils ont dit ça, mais quand même, c'est bien ce qu'ils ont fait", or au fond ils n'ont pas fait, ils ont reçu. Quand ces trois là, même Duccio, quand ils étaient en rade, c'est quand ils cherchaient quoi faire, est-ce que j'ai raison, là ? On dirait autrement, quand vous ne saviez pas quoi faire. Et vous ne saviez pas quoi faire quand vous ne receviez pas ce qu'il y avait à faire.

Une telle conception relativise quelque peu la violence des blâmes dont les comédiens ont à subir les cuisantes morsures : d'abord parce que ce qui leur est promis (cette « divine expérience ») semble valoir tous les sacrifices, ensuite parce que la mortification par laquelle ils passent est valorisée, et enfin parce qu'au fond, leur volonté de bien faire n'est pas en cause : ils n'ont ni à construire, ni à inventer, ils n'ont qu'à recevoir, et ce don-là ne se commande pas. Ils n'ont que le devoir de ne pas chercher à *faire*, ce qui atténue quelque peu leur responsabilité dans l'avènement d'une théâtralité dont ils peuvent être habités, mais qu'ils ne peuvent faire naître.

À bien y réfléchir, une telle conception finit même par abolir, *en théorie*, la relation de pouvoir qui semble assujettir l'équipe autour d'Ariane Mnouchkine, car dans cette perspective la metteur en scène est elle-même impuissante à faire naître cette théâtralité en forme de grâce, et n'est auréolée que du pouvoir dont elle parle, mais qui ne dépend pas d'elle. C'est là certes un grand pouvoir, mais ce n'est que celui du prédicateur, pas celui du démiurge, auxquels bien d'autres metteurs en scène s'identifient.

En tout état de cause, pour mieux comprendre la soumission des comédiens à un pouvoir qu'on peut juger tyrannique, il convient de noter que leur puissance symbolique se joue en définitive sur un autre terrain que celui de l'interaction de répétition : leur pouvoir est celui du jeu, et en dernier recours, au moment des représentations, ils sont les maîtres sur le plateau. C'est alors au metteur en scène, nous le verrons, qu'échoit la souffrance d'être totalement dépossédé de son œuvre, et de faire l'expérience d'une impuissance souvent inacceptable. Pour les comédiens, quel qu'ait été le prix qu'ils auront payé pour en arriver là, on peut penser que la satisfaction, et parfois la gloire, que la représentation publique leur procure rachète bien des peines et des humiliations...

C) FIGURES DE LA PRÉCARITÉ

Face à ces rares personnalités qui développent une relation doublement autoritaire (comme instance de pouvoir et comme instance de savoir), nombreux sont les metteurs en scène qui au contraire mettent un point d'honneur à marquer la précarité de leur posture ; sans doute s'agit-il d'un phénomène d'époque, analysable dans la perspective d'une précarisation globale des instances de discours, liée à cette « post-modernité » qu'on a déjà évoquée. Georges Banu analyse ainsi l'apparition de ce type de posture

en vertu de la loi du droit d'auteur.

interlocutive comme une façon « d'intégrer les inquiétudes du temps » :

Contesté durant la décennie antérieure comme maître penseur, le metteur en scène abandonne ensuite la posture de celui qui impose, ou même propose, pour se placer du côté de la fragilité et de la précarité, surtout de l'écoute, ouverture absente jadis. Ce nouveau mode d'intervention est une manière d'intégrer les inquiétudes du temps.¹⁴⁴

Certains témoignages concordent avec ce constat « d'ouverture », d'une disponibilité plus grande du metteur en scène à l'écoute des propositions des acteurs, comme ceux d'Anne-Françoise Benhamou relatifs au travail de Stéphane Braunschweig ;

le plaisir est au rendez-vous, peut-être parce que celui du metteur en scène, c'est de rester ouvert à toute interprétation, curieux de toute proposition, même si elle contredit à première vue sa propre logique. Qu'elles viennent des acteurs ou de moi, il n'est aucune intervention sur le sens du texte qu'il n'écoute, ne réfléchisse, et le cas échéant, n'intègre à sa lecture - ce qui donne une grande sérénité au déroulement du travail car les conflits et les tensions n'en sont nullement les moteurs.¹⁴⁵

Evidemment, il est difficile de faire le départ entre ce qui relève d'un phénomène d'époque - précarisation généralisée des instances de parole et de pouvoir - et ce qui relève d'un fait de tempérament (le plaisir, la disponibilité, l'écoute amicale semblent être des « caractéristiques » propres à la personnalité de Braunschweig autant qu'au contexte historique de son travail...). En tout état de cause, il nous semble qu'il convient de distinguer le phénomène de précarisation de la parole de mise en scène, de sa conséquence possible - mais non nécessaire - qui serait une place plus grande faite aux propositions (verbales) des acteurs. En effet, parmi les exemples dont nous disposons, le style qui domine dans la parole du metteur en scène est bien celui de la modalisation du pouvoir, par l'exhibition de signes de précarité, mais ces failles creusées dans ses énoncés n'en réduisent guère le volume (au contraire) et ne consistent que très rarement en la cession de la parole. La chose est frappante dans un extrait de *La naissance de l'amour* (1993), film de fiction de Philippe Garrel dans lequel apparaît une séquence de répétition - certes, fictive, dans la mesure où il s'agit là d'une commande de Garrel pour son film, et non d'un « vrai » travail de mise en scène - mais présentant néanmoins toutes les caractéristiques d'une interaction de répétition authentique : on y voit Georges Lavaudant diriger une scène du *Cercle de craie caucasien* de B. Brecht, et à en juger par son comportement, conforme en tous points à ce que nous avons pu observer dans nos corpus « authentiques », il improvise et rejoue assez spontanément son rôle de metteur en scène, multipliant dans son discours les marques de précarité :

- **Com é dien** : "Votre grâce-"
- **Georges Lavaudant** : Prends-le- t'es peut-être pas obligé- je sais pas, peut-être la première fois t'es peut-être pas obligé de de venir sur elle...
- **Comédien** : Non

¹⁴⁴ G. Banu, "La répétition, ou autoportrait de metteur en scène avec groupe", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 6.

¹⁴⁵ A.-F. Benhamou, article cité, p. 37.

- **Georges Lavaudant** : En fait c'est mieux que tu restes au fauteuil la première fois, je sais pas, hein, c'est des choses (*il a rejoint le comédien, l'a pris par le bras pour le conduire au fauteuil*)... à l'intuition, (*à l'enfant, se penchant vers lui, main sur son épaule*) mais c'est très très important que tu la regardes, hein ? très très important que tu restes le regard sur elle, sur Michèle, hein ? On reprend juste juste ce moment, là, juste ce moment où on- allez. Allez la la fin, euh, Bernard, la fin.
- **Comédien** : "En outre, ma cliente ne dispose pas d'autant de force que cette personne, qui est habituée à exécuter un travail physique..."
- (*pendant cette réplique, Lavaudant fait signe à l'enfant de regarder Michèle et murmure : regard sur elle*)
- **Comédien** : "Elle m'a bien... Elle m'a bien- elle m'a- elle m'a..."
- **Georges Lavaudant** : C'est rien, c'est rien, vas-y... vas-y vas-y, enchaîne, enchaîne, c'est rien !
- **Comédien** : "Elle m'a l'air bien nourrie. Tirez."
- **Georges Lavaudant** : Allez. (*Chuchottant à l'enfant*) : Reste sur elle, reste sur elle !
- **Comédien** : "Qu'est-ce qui te prend ?"
- **Georges Lavaudant** : Prends le peut-être plus à toi, Marie, prends-le carrément, essaie de te le réapproprier, prends-le carrément, prends-le comme ça, j'sais pas, exagère peut-être cette chose... (*pendant ce temps, il les a rejoints à grands pas, a pris l'enfant dans ses bras, l'a soulevé de terre, le serrant contre lui*) Prends-le devant... Plus- (*geste sur lui*). La même chose, juste cette chose, allez. Tirez pour de vrai, j'sais pas, c'est à dire, tirez peut-être moins long, mais tirez pour de vrai, qu'il y ait peut-être une vraie chose d'inquiétude si tu veux, hein ? C'est à dire, faites, presque, faites lui mal, mais peut-être plus court, qu'on voit que réellement c'est, je sais pas, quelque chose de de malsain, de dangereux, hein ? Allez, la même chose, Bernard.
- **Comédien 2** : "En outre, ma cliente ne dispose pas d'autant de force que cette personne, qui est habituée à exécuter un travail physique."
- **Comédien** : "Elle m'a l'air bien nourrie... Tirez !"
- (elles tirent violemment, l'enfant regarde comme indiqué, et la "prise" est bonne)

Au titre des signes de précarité de cette parole, on relève un nombre impressionnant de marqueurs d'hésitation : l'adverbe de modalité « peut-être » ne compte ainsi pas moins de sept occurrences, dans une séquence pourtant relativement brève, l'expression « je sais pas » apparaît cinq fois, développée une fois par cette auto-justification : « c'est des choses... à l'intuition ». La locution adverbiale « c'est-à-dire », indice d'une reformulation, peut également être perçue dans ses deux occurrences comme l'exhibition par le metteur en scène de sa difficulté à formuler, justement. De nombreuses modalisations dans ses énoncés semblent avoir pour vocation de minimiser les « erreurs » ou les difficultés des comédiens plutôt que de les sanctionner (ainsi le metteur en scène préfère, plutôt que l'impératif négatif : « ne viens pas vers elle », une suggestion : « t'es peut-être pas obligé de venir vers elle » ; lorsqu'un d'entre eux bafouille, il est aussitôt disculpé : « c'est rien,

c'est rien. ») ou de minimiser la tâche réclamée (« on reprend *juste* ce moment », « *juste* cette chose », « faites-lui *presque* mal »). Enfin, la multiplication des phatiques (« si tu veux », « hein ? »), qui semblent vouloir s'assurer de la bonne compréhension et de l'accord des comédiens, et le pronom collectif « on » (« on reprend ») s'efforcent de définir un espace de travail commun où la fracture fonctionnelle entre metteur en scène et comédiens tend à disparaître au profit d'une solidarité harmonieuse et sécurisante.

Mais cette fracture fonctionnelle demeure, à n'en point douter : si le metteur en scène n'en finit pas de creuser dans son propre discours des failles qui en marquent la précarité, elles ne constituent nullement pour les comédiens des espaces vacants où glisser leur propre parole : la seule occurrence d'énoncé personnel produit par un comédien est ce « non » qui veut dire « oui » (il est l'approbation du comédien à la suggestion interro-négative du metteur en scène), et la marge de manœuvre de l'acteur consiste, ici comme ailleurs, à répondre en exécutant l'indication de mise en scène proposée. Et le metteur en scène a beau se montrer fragile, il n'en est pas moins omniprésent, interrompant la scène à chaque instant, manipulant le corps des acteurs tout en parlant (il emmène l'un au fauteuil, soulève l'enfant et le serre contre lui) ; il chuchotte, certes, mais l'impératif (« reste sur elle ! ») n'en est pas moins catégorique... Le fait que cette séquence de répétition ait été « jouée » pour les besoins d'un film de fiction n'invalide nullement, à notre sens, les analyses qu'on peut en faire : les marques de précarité y sont peut-être légèrement surreprésentées, mais ceci témoigne bien de *l'image* que les metteurs en scène entendent donner de leur posture et de leur travail, image qu'une analyse un peu fouillée relativise considérablement. En filigrane de ces précautionneuses modalisations, même dans ce fragment reconstitué, c'est tout de même la toute puissance du metteur en scène qui est lisible, au delà du déni dont elle peut faire l'objet...

Aussi la posture interlocutive du metteur en scène présente-t-elle souvent ce visage paradoxal, où les marqueurs de précarité cotoient les signes de pouvoir ; et lorsque Jacques Lassalle affirme que « c'est de sa précarité que le metteur en scène tire sa force »¹⁴⁶, il y a fort à parier qu'il ne parle pas seulement de sa force d'expression artistique (l'idée que ses propres contradictions font la richesse de ses propositions) mais aussi de sa relation avec les comédiens, où la précarité exhibée est aussi une stratégie de pouvoir. Figure ambivalente, le metteur en scène demeure instance décisionnelle, instigateur et censeur du jeu, mais dans le même temps il relativise son pouvoir en justifiant ses interventions, en argumentant sur ses prises de position, et en s'excusant, même, d'être critique : ici Patrice Chéreau dirige Pascal Grégory, et tout en tâchant d'avoir des égards pour lui, ne démord pas de sa position critique :

- **Pascal Gr é ggory** : «Un désir comme du sang à vos pieds a coulé hors de moi, un désir que je ne connais pas,»
- **Patrice Chéreau** : C'est abominable, hein ?

Pascal Grégory : «et et et ne re- et ne reconnais pas, que vous êtes seul à connaître, et que vous jugez □

¹⁴⁶ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 27.

- **Patrice Chéreau** : Non, ne commente pas, il est faux le commentaire que tu fais là.
- **Pascal Gréggory** : Non non non, mais c'est parce que je cherche, c'est pour ça...
- **Patrice Chéreau** : D'accord, oui oui, non mais évite.
- **Pascal Gréggory** : Mais je commenterai pas.
- **Patrice Chéreau** : Non non mais parce qu'il est, ça donne, ça- (*il se rapproche*) tu clôs, excuse-moi, c'est parce que le fait de-, le commentaire que tu donnes me- me- me révèle la chose que tu penses, or elle est un peu fausse.
- **Pascal Gréggory** : hum hum
- **Patrice Chéreau** : et elle va t'empêcher de continuer, parce que tu clos... la pensée, comme si tu disais : "voilà, j'ai défini", non, garde l'écho de-, l'horreur de la pensée, faut que tu en gardes l'écho en toi, il y a pas d'apaisement après avoir dit ça, c'est le contraire...
- **Pascal Gréggory** : 'Scuse-moi, oui.
- **Patrice Chéreau** : Tu vois, ça continue, sinon tu coupes le fil, en faisant ça. Enchaîne

Pascal Gréggory : "Un désir comme du sang a coulé hors de moi, un désir que je ne connais pas et ne reconnais pas et que- et que vous êtes seul à connaître, et que vous jugez□"

La négociation par le metteur en scène de sa propre position de pouvoir se fait ici très subtile : sa première intervention, sans doute formulée de manière trop sévère (le jeu est jugé « faux », adjectif sans appel...) suscite une réaction d'auto-défense du comédien (« c'est parce que je cherche ») qui pourrait constituer le germe d'un conflit. Dès lors, Patrice Chéreau conjugue conciliation et contradiction dans un jeu d'équilibriste assez acrobatique, dont sa réplique « d'accord oui oui, non mais évite » est une délicieuse illustration ; c'est qu'il lui faut à la fois ménager la face de Pascal Gréggory (d'où, sans doute, le fait qu'il se rapproche de lui, qu'il s'excuse, qu'il revienne sur sa critique en la nuancant : de « faux », le jeu est devenu « un peu faux » - Pascal Gréggory a eu raison de faire appel...) et néanmoins ne pas céder sur son exigence, et sur la légitimité de sa sanction : d'où l'argumentation développée à plusieurs reprises en faveur de sa position (« il ne faut pas clore, ce n'est que le début de l'idée... ») qui prend soin au passage de se présenter comme une aide proposée au comédien (sinon cela « va [l']empêcher de continuer ») et non comme un réquisitoire contre sa proposition initiale. Et comme à chaque fois, la position interlocutive du comédien se trouve réduite, peu à peu, à son strict minimum : sa défense ayant été entendue mais jugée peu concluante (« je cherche »/ « évite »), ne lui reste que le *mea culpa* (« Scuse-moi »), la promesse de bien faire (« je commenterai pas ») et le jeu, qui exécute sans tarder l'indication du metteur en scène, comme en témoigne la modification prosodique observable entre la première et la deuxième proposition.

Dans le monde du théâtre d'aujourd'hui, où la précarité dans la prise de parole semble vécue, sinon comme un devoir, au moins comme une vertu, la position interlocutive toute-puissante du metteur en scène fait l'objet d'une sorte de procès que les praticiens, soucieux de se justifier, s'intendent à eux-mêmes. Ainsi on rencontre sous la

plume de Daniel Mesguich un vibrant (et périlleux) plaidoyer pour la parole de mise en scène, dans lequel il entend renverser les signes du pouvoir en prouvant que le metteur en scène se fragilise à mesure qu'il parle :

... Oui, aux répétitions, je parle "beaucoup". Le metteur en scène qui donne beaucoup d'indications, qui se veut pointilleux, rigoureux, qui intervient sans cesse, s'il paraît, dans un premier temps, tyrannique parce qu'il semble lancer des injonctions, des commandements, montre avant tout cependant qu'il est attentif. Et s'il parle beaucoup, il s'expose beaucoup ; plus il dit, plus il est dit ; c'est en intervenant qu'il est le plus vulnérable, le plus "préhensible", et même s'il semble édicter des lois, elles ont le mérite, ces lois, d'être formulées, donc contestables : si elles ont été énoncées, ce n'était que pour être jouées, mises en pièces. [...] La place du metteur en scène est toujours une forteresse imprenable, mais sa parole ouvre une brèche en elle, par où l'acteur peut s'engouffrer, au lieu que son silence la fortifie. C'est l'écoute qui est liberté, le silence qui est tyrannie. Car c'est toujours, quoi qu'en disent certains, l'acteur qui, littéralement, met en scène la parole du metteur en scène. Plus cette parole fait défaut, plus elle manque à l'acteur.¹⁴⁷

À nouveau ce rêve d'une abolition de la fracture fonctionnelle au sein de l'interaction de répétition : mais tandis que chez d'autres, la multiplication d'indices de précarité dans la parole du metteur en scène donnait forme à un espace commun de recherche, de difficulté - où en somme, et comme dirait Koltès, comédiens et metteur en scène semblaient se trouver à *égalité d'impuissance*, dans ces propos de Mesguich la formule peu à peu se retourne. C'est à égalité de puissance que se retrouvent les uns et les autres, hissés au pouvoir de *mettre en scène* : à chacun ses prérogatives, et tandis que le metteur en scène « en titre » porte à la scène de sa propre parole le texte de théâtre, le comédien porte à la scène de théâtre la parole du metteur en scène... Celui qui règne en maître dans l'interaction de répétition, qui sert de théâtre à sa parole, ne triomphe que pour mieux céder ensuite le pouvoir à ceux qui feront théâtre de ses mots, en scène, et sans lui.

III . Le matériau sémiotique

Avant de nous immerger totalement dans l'analyse du texte de mise en scène à proprement parler, il convient de marquer une dernière étape dans l'approche descriptive de l'interaction de répétition : il s'agit d'en explorer le matériau sémiotique afin d'identifier la nature des différents signes par lesquels la communication se réalise entre metteur en scène et comédiens. Il ne suffit pas en effet de dire que l'interaction de répétition présente une forte dominante verbale pour rendre compte de la totalité des phénomènes signifiants à l'œuvre dans les échanges propres à la répétition théâtrale : parce qu'elle est orale, la communication a recours à des éléments sémiotiques paraverbaux et non verbaux auxquels il nous faut faire un sort. Parce qu'elle est improvisée ensuite (le metteur en

¹⁴⁷ D. Mesguich, *L'éternel éphémère*, pp. 47-48.

scène n'y lit pas des indications qu'il aurait préparées par écrit à l'avance), cette communication prend la forme d'une verbalité qui peut être hésitante, bredouillante, incorrecte sur le plan grammatical ou syntaxique.

Loin de nous le projet de rendre compte exhaustivement de tous les caractères formels propres à l'expression orale spontanée : ils sont innombrables, et constituent à eux seuls un vaste champ d'investigation que la linguistique conversationnelle avant nous a entrepris de baliser. Aussi notre attention se veut-elle sélective : à la recherche d'éléments révélateurs de la spécificité de l'interaction de répétition, nous ne nous concentrerons que sur les plus significatifs des « effets d'oralité » que présente la parole de mise en scène.

A. Une verbalité chaotique

1) L'oralité et ses « figures »

Les extraits de répétitions qu'on a eu l'occasion de rencontrer jusqu'à présent nous ont permis d'apercevoir, sans les analyser encore, les « scories » qui affectent naturellement le matériel verbal lorsqu'il se prononce à mesure qu'il s'invente, et qui donnent au discours parlé cet aspect moins lisse et moins organisé que ne l'est l'écrit. Nous avons tenté, dans la mesure du possible, de restituer dans nos transcriptions cette rugosité de la langue orale, ses « ratés », ses tremblements et ses silences... Il ne s'agissait évidemment pas seulement pour nous de produire un effet « couleur locale », en faisant entendre le *bruissement de la langue* tel qu'il se manifeste réellement dans l'interaction de répétition ; retranscrire fidèlement cette matérialité de la parole, les heurts dans lesquels elle s'accouche, c'est aussi se donner les chances d'interroger les conditions et les enjeux de sa profération. C'est apercevoir les deux scènes sur lesquelles cette parole joue, l'une relevant du théâtre de la pensée, l'autre du théâtre de la relation.

A) BÉGALEMENTS ET RÉPÉTITIONS : LE THÉÂTRE DE LA PENSÉE

Le spectaculaire d'un discours improvisé, c'est en effet la coïncidence du temps de la production cognitive et du temps de la production verbale : la parole de mise en scène, comme toute parole spontanée, donne ainsi à voir et à entendre le processus de sa propre élaboration, et inscrit son effort pour naître à elle-même dans sa forme même. Dans l'interaction de répétition plus qu'ailleurs peut-être, où le metteur en scène joue toujours son propre pouvoir, qui passe par son omniprésence locutoire, le silence de la réflexion n'est guère permis : il faut parler, et puisqu'il faut bien penser aussi, pour ne pas dire n'importe quoi, l'une et l'autre opération doivent se dérouler simultanément, quitte à ce que cette parole y perde un peu en qualité formelle. Ainsi, par exemple, dans la parole de Chéreau, le fréquent bégaiement sur l'article ou la préposition nous paraît-il symptomatique de l'effort pour trouver le *mot juste* sans pour autant céder au silence de la recherche - il est d'ailleurs souvent suivi d'une impulsion dans l'intonation qui marque l'importance du terme finalement produit : ces efforts peuvent concerner, comme c'est le cas dans l'exemple qui suit, la qualification d'une intention de jeu : le bégaiement qui

précède le terme de « force » dans l'énoncé de Chéreau semble à la fois préparer sa découverte, et mettre en garde sur les nuances qu'il convient d'y apporter, nuances que tout le discours du metteur en scène tente d'articuler :

- **Patrice Chéreau** : Tu vois ? Ça je crois que c'est un truc d'une incroyable violence que tu as ressenti...
- **Pascal Gréggory** : Oui.
- **Patrice Chéreau** : ...dont il faut que tu retrouves de- de- de- la **force**, et surtout une sorte de chose irréductible... qui est pas seulement - bien sûr qu'il faut, c'est de la colère, et c'est de l'indignation, mais c'est une indignation transformée en une chose plus souveraine.¹⁴⁸

On pourrait ainsi voir le bégaiement comme un affleurement, dans le discours, du processus heuristique dont il est le creuset : à la fois un symptôme (la recherche du mot juste induit un ralentissement dans l'énonciation, qui se traduit dans ce cas par cette forme de « sur-place » de la langue qu'est le bégaiement) et un signal, qui avertit l'interlocuteur de l'attention qu'il convient d'apporter au mot qui va être produit. Il devient ainsi un très bon indicateur de la hiérarchisation du propos, jouant comme prodrome annonçant un motif-clef : l'exemple suivant confirme cette hypothèse :

L'idée c'est ce que Bernard....euh Koltès avait dit, c'est-à-dire dans un hangar qu'est un peu comme celui-là, dans un lieu à New York, enfin hangar c'est pas sûr parce que je mélange avec Quai Ouest, mais qui sont des lieux de- de- de- de drague, évidemment, qu'un mec lui avait dit : "j'ai tout ce que tu veux".

Si l'effort porte apparemment sur la qualification du lieu où se déroule l'action, il est d'autant plus important qu'il engage souterrainement la caractérisation de tout l'enjeu de la pièce : le terme de « drague » peut en effet être considéré comme un motif-clef de *Dans la solitude des champs de coton*, et en même temps (ou conséquemment), il réclame d'être manipulé avec toutes les précautions que Koltès emploie à le déguiser dans son texte... Par cette hésitation dans sa propre énonciation, le metteur en scène met en scène sa lecture de la pièce, il la joue en émettant des signes (à la fois symptômes et signaux) qui organisent sa réception. Le bégaiement suivi d'une impulsion intonative vaudrait ainsi comme un roulement de tambour (qu'on aurait mis en sourdine), susceptible d'attirer l'attention sur « le clou » du discours. Car le terme ainsi accouché, mis en lumière, est rarement anodin : c'était tantôt la « force » dont le jeu de Gréggory devait être porteur (lorsque justement Chéreau explique que l'un des principaux enjeux de cette nouvelle mise en scène de sa part consistait à mettre en lumière la fragilité du Dealer auquel le Client s'affronte), puis le motif de la drague (éloquent quand on sait que la remise sur le métier de cette pièce avait principalement pour projet de travailler sur la relation de désir entre les deux protagonistes, que ses précédentes mises en scène avaient occultée). Dans le prolongement de cette thématique de la séduction, c'est ici la connotation sexuelle (à travers le motif du viol) qui est livrée selon la même mise en scène de la parole :

- **Patrice Chéreau** : Tu dois te trouver, à mon avis, pire que au début de la réplique

¹⁴⁸ In *Une œuvre ouverte*, Pascal Gréggory, Millepays, 1998, p. 148.

- **Patrice Chéreau** : 'sorte de panique et une impression de- de- de- de viol,...

Sans doute ne faut-il pas vouloir entendre tous les bégaiements, bafouillements et autres « ratés » susceptibles de se produire dans les interventions des uns et des autres comme des effets de mise en scène de la parole : il en est de plus révélateurs que d'autres, et notre démarche d'investigation nous fait naturellement privilégier les plus significatifs.

Il est notamment remarquable que ces caractères formels de l'oralité varient d'un metteur en scène à l'autre : ainsi, cette forme de « sur-place » de l'énonciation observée dans la parole de Chéreau sur des micro-segments de phrase prend elle une autre dimension chez Jacques Lassalle. Étendu à des segments de phrase plus importants, le phénomène donne lieu à des séquences répétées produisant un effet d'anaphore : dans cet extrait de répétition du *Dom Juan* de Molière, il dirige Jeanne Balibar dans le rôle d'Elvire s'adressant à Dom Juan pour « sauver son âme »...

Il y a quelque chose de fragile encore, il y a quelque chose qui n'est pas assuré, il y a quelque chose qui affirme d'autant plus qu'on est moins sûr, enfin - Parce que si elle est trop protégée, vous voyez, si elle est trop nimbée, si vous avancez avec une petite- une petite cage autour de vous...

À l'évidence il ne s'agit plus ici de bégaiement, puisque les segments font l'objet d'une formation complète, mais il y a pourtant un travail de la répétition (au sens littéral !) dans l'énonciation, répétition dont la fonction heuristique nous semble être comparable à celle du bégaiement. La dynamique de production de l'énoncé est sensiblement différente de celle qui était à l'œuvre dans la parole de Chéreau : tandis que chez ce dernier, la recherche du mot juste donnait lieu à un phénomène qu'on pourrait dire « explosif » (où la répétition d'un segment finissait par libérer le substantif recherché, seul, et mis en valeur par ce préalable), ici l'énoncé se cherche lui même selon une trajectoire spiralée qui a tout l'air d'une variation sur le même thème. Mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit que si Lassalle procède par répétition d'une structure phrastique initiale (« il y a quelque chose », « si elle/si vous ») c'est pour y adjoindre des prédicats de plus en plus complexes : l'adjectif « fragile » se précise ainsi en « qui n'est pas assuré » et se nuance enfin en « qui affirme d'autant plus qu'on est moins sûr ». De même, l'adjectif « protégée » évolue en « nimbée » et se développe en « avancer avec une petite cage autour de soi ». Nous aurons l'occasion de revenir sur le travail de la métaphore dans un tel énoncé, et sur la dimension rhétorique de ces variations. Pour l'heure, ce qui nous intéresse ici est la lisibilité, dans un effet d'oralité, du procès heuristique qui œuvre au cœur même de l'énonciation : les énoncés complexes dont le metteur en scène a besoin pour diriger avec précision sa comédienne ne surgissent pas *ex nihilo*, et réclament du temps pour advenir peu à peu. Et ce temps est un temps de parole, car c'est dans la langue que la langue naît à elle-même, et non dans le silence de la recherche : la répétition d'un segment phrastique n'est ici nullement une forme de ressassement stérile, mais au contraire un outil langagier hautement productif : à la fois un étau qui soutient le locuteur dans son effort pour chercher le mot juste, et un levier capable de soulever des énoncés de plus en plus complexes.

B) AUTO-INTERRUPTIONS ET REPENTIRS : LES MÉNAGEMENTS DE FACE

Un autre type de « scorie » remarquablement présent dans la parole de mise en scène est représenté par les phénomènes d'auto-interruption et d'auto-correction qui y abondent. Le surgissement d'une telle rupture dans la production de l'énoncé nous intéresse particulièrement lorsqu'il a valeur d'un « repentir » ; nous nous référons ici au sens artistique, et plus précisément pictural de la notion, qui renvoie au travail préparatoire du peintre sur sa toile, qui vient corriger un trait par effacement et superposition d'un autre trait. Dans le cas de la parole de mise en scène, entendue dès qu'elle est proférée, l'effacement n'est pas possible : le premier « trait » inscrit sa trace, et ne peut être qu'interrompu, puis corrigé par l'adjonction d'un nouveau terme. Aussi la parole de mise en scène, comme toute forme orale spontanée, offre-t-elle en palimpseste les traces de son cheminement, de ses errances et de ses retours. Dans cet exemple, Chéreau corrige par une auto-interruption une première indication de jeu dont il semble ne pas se satisfaire :

La façon dont tu vas dire toute la première réplique doit être une façon de te faire désirer, automat-, obligatoirement. Tu vois ? Ce que tu as un peu perdu maintenant depuis la table. Il y a une sorte de froideur impitoyable mais qui doit être séduisante.¹⁴⁹

On peut déduire de la forme de cet énoncé l'histoire de son élaboration : la présence du verbe « devoir » (« la façon de dire la première réplique *doit* être une façon de... »), et de l'adverbe « obligatoirement » nous laisse deviner que l'idée à transmettre au départ est celle d'une séduction *nécessaire* du Client dans toute la première réplique. Nécessaire par rapport à l'enjeu dramatique de la pièce tel que Chéreau le définit : s'il entend la travailler dans le sens d'une exploration des rapports de désir, il faut bien que le processus soit enclenché à un moment ou à un autre par un effet de séduction ; mais cet effet de séduction, et c'est là sans doute l'autre sens de cette « nécessité », ne procède pas d'une stratégie consciente, organisée et maîtrisée par les protagonistes, et relève bien plutôt d'un destin tragique, qui meut les héros koltésiens en souffrance, contre leur gré, les jetant les uns vers les autres dans une parade nuptiale qui est aussi une lutte à mort... Ce qui nous oriente vers cette interprétation de l'arrière-plan de l'énoncé est justement le demi-lapsus « automat-(iquement) » qui y surgit et le révèle ; sans doute du fait de sa connotation mécaniste, il est, sitôt proféré, jugé impropre à nourrir le jeu de l'acteur, et bientôt corrigé en un « obligatoirement » qui renvoie moins à l'automate et restaure le personnage comme sujet, ouvrant à l'acteur davantage d'espace pour son interprétation.

Il n'est pas indifférent que le « repentir » soit une façon de ménager ici l'espace de jeu de l'acteur ; une forme très fréquente de repentir que nous rencontrons dans notre corpus consiste en effet dans la transformation d'un impératif de la deuxième personne adressé à l'acteur, en un impératif de la première personne du pluriel, où le metteur en scène s'inclut dans l'effort qui doit être fourni ; ainsi dans les répétitions de *Dans la solitude*, bien des séquences de travail sont inaugurées par un « Reprends- reprenons » tout à fait révélateur. S'il n'y a pas auto-interruption, le caractère minimal de la transformation dans l'énoncé laisse entendre le travail d'auto-correction qui se réalise au cours de sa profération ; et ce qui est corrigé concerne, comme dans l'exemple précédent,

¹⁴⁹ Documentaire cité.

la « face » de l'acteur. Tout à l'heure il s'agissait de lui ménager un espace de jeu qui ne soit pas trop réducteur (travailler sur « l'obligatoire » plutôt que sur « l'automatique ») ; ici l'enjeu est plus d'ordre relationnel, et concerne la fracture fonctionnelle entre celui qui dirige et celui qui exécute. En s'incluant dans un impératif pluriel, le metteur en scène relativise l'autorité de sa position, et n'abandonne pas l'acteur à la solitude de son effort. Le fait que Chéreau soit aussi acteur dans ce travail ne suffit pas à expliquer ce passage au pluriel (d'ailleurs la première forme qui surgit est toujours l'impératif de la deuxième personne) puisqu'on rencontre aussi ce type d'auto-correction dans les interactions où le metteur en scène ne fait « que » diriger. Ainsi chez Ariane Mnouchkine, un certain nombre d'auto-corrections portent sur la personne de l'impératif, comme dans cet exemple où telle scène du *Tartuffe* tarde à prendre forme sur le plateau de la grande salle :

- **Ariane Mnouchkine** : Y a une erreur quelque part, y a une erreur, y a une erreur et je crois qu'on- que vous êtes- on est enfermé dans cette erreur, y a une erreur.

La question de la responsabilité de cette « erreur » semble surgir en filigrane dans l'hésitation sur la personne : deux analyses de la difficulté coexistent dans l'énoncé de Mnouchkine, l'une avortée, mais aisément reconstituable, selon laquelle les comédiens seraient en cause (« vous êtes- [enfermés dans une erreur] ») et que la metteur en scène ne mène pas à son terme sans doute pour ne pas leur faire abusivement « porter le chapeau », et l'autre selon laquelle la mise en scène elle-même est en défaut (« on est enfermé dans une erreur »). La suite du travail donnera raison aux deux analyses, puisqu'à la fois, Ariane Mnouchkine affinera le diagnostic en imputant la difficulté de la scène au travail sur l'espace :

Ariane Mnouchkine : Bon, stop. Il y a quelque chose qui me manque, mais je sais pas quoi. Hein ? Pas seulement dans l'entrée, y a quelque chose qui manque- on pouvait- on pouvait le prévoir, y a un p'tit truc dans l'espace, j'me sens pas totalement à l'aise, moi...Mais...en même temps c'est tellement défini par le texte ! Tu vois "prenons une chaise afin d'être un peu mieux", euh il ne peut pas être loin d'elle puisque euh il la touche enfin, y a quelque chose- z'avez l'air au milieu de nulle part, là, vous sentez pas que vous êtes un peu au milieu de nulle part ? Bon, commençons, reprenons.

... et parallèlement à cette mise en cause d'une donnée de mise en scène (qui incombe à sa propre responsabilité, même si celle-ci est limitée par les impératifs du texte), Mnouchkine resserre le travail sur la figure de Tartuffe, auquel Shahrock peine à donner corps. Immédiatement après la remarque de la metteur en scène sur l'espace, après une très brève reprise de la scène, le nouveau diagnostic tombe :

- **Ariane Mnouchkine** : Non. (*Soupir*). C'est essentiel, ça, Sharokh, c'est-c'est vraiment- tu le prends pas- c'est- tu as pas vu l'état essentiel que j'ai demandé, et donc tu te trompes. C'est presque dans ton corps, regarde.

Ainsi la séquence dans sa globalité et sa continuité révèle ce que l'énoncé de Mnouchkine, dans son hésitation, laissait entendre sans oser le dire tout à fait : si son discours mettait en avant une responsabilité partagée (« on est enfermé dans une erreur ») ou anonyme (« y a une erreur »), dans les faits, ce n'est nullement la mise en

espace qui est transformée (les placements restent strictement les mêmes), mais c'est bien l'analyse avortée, au cœur de ce micro-chiasme (« vous êtes enfermés dans une erreur ») qui se confirme et se précise en une sanction individualisée : « tu te trompes ».

C) INACHÈVEMENTS : LA SCÈNE DE L'AUTRE

Les phénomènes d'auto-interruption tels qu'ils sont apparus dans nos exemples ne donnent pas toujours lieu à un travail d'auto-correction : il est aussi des débuts de proposition qui demeurent inachevés, et qui laissent le discours en attente de clôture. C'est par exemple ce qui se produit dans l'intervention de Jacques Lassalle dirigeant Jeanne Balibar, où apparaissent des structures hypothétiques *en souffrance* : après ce premier début de phrase demeuré en suspens - « Parce que si elle est trop protégée, vous voyez, si elle est trop nimbée, si vous avancez avec une petite- une petite cage autour de vous... » - la séquence se poursuit sans parvenir à se clore...

Ce qui est beau, comme tout- comme tout- comme tout le langage mystique du XVIIème, c'est que, justement, c'est d'autant plus charnel... qu'on est dans le spirituel, voilà. On peut atteindre à une brûlure, à une sensualité formidable(s), dans l'impunité absolue... D'ailleurs regardez la peinture religieuse, les extases, enfin- Le corps est tout entier engagé, brûlé, dévoré, raviné, décimé... Mais il ne le sait pas puisque... c'est l'amour divin. Je vous assure. Alors qu'évidemment si on part d'une espèce de sublimation initiale euh- vous voyez ? C'est pour ça que je vous invite à cette- ... On va y arriver très bien, Jeanne.

À nouveau la structure hypothétique (« si on part d'une espèce de sublimation initiale... »), s'interrompt avant d'avoir engendré la proposition principale à laquelle elle est normalement subordonnée. Peut-être faut-il y voir une application zélée de la règle d'économie qui régit la production orale des énoncés, et qui veut que, dans l'urgence de la communication, ce qui peut sembler déjà acquis par l'auditeur, et qu'il serait trop long de formuler, soit passé sous silence. Mais l'effet d'une telle forme ne se limite pas au seul gain de temps dans la communication ; cette béance dans le discours peut aussi s'apparenter à une forme de démission du locuteur, devant la complexité des opérations cognitives et linguistiques qu'il faudrait produire pour clore ce qui a été enclenché, ou encore - et ceci nous intéresse davantage - de retrait devant quelque sujet un peu « tabou » sur lequel il ne sied pas de s'étendre...

En quoi la proposition principale passée sous silence dans ces deux commencements de phrase transgresserait-elle un tabou ? Il faut, pour le comprendre, conjecturer un peu ce qu'elle eût été s'il ne l'avait tue, en nous aidant de tout ce que son énoncé laisse transparaitre ; l'argumentaire de Jacques Lassalle repose sur la notion d'extase mystique, et le motif autour duquel il s'organise est celui d'un *abandon innocent* qui livre tout entier le corps en même temps que l'âme : c'est vers cet état qu'il veut manifestement orienter le personnage d'Elvire, et donc le jeu de la comédienne. Aussi les images de la protection du corps (« si vous êtes trop protégée », « nimbée », « si vous avancez avec une petite cage », « si on part d'une sublimation initiale »), à l'opposé de l'horizon d'attente qu'il exprime, ne peuvent-elles avoir de sens que comme *compte-rendu* du jeu de la comédienne tel qu'il se donne à voir, et que Lassalle entend modifier. D'où viendraient, sinon du plateau, ces expressions particulièrement imagées, et pourtant

rejetées ? En somme ce que le metteur en scène fait comprendre à Jeanne Balibar sans oser lui dire tout à fait pourrait se résumer comme suit :

“Vous jouez ainsi (*protégée, nimbée*), or si vous jouez ainsi, ce n’est pas conforme à ce que je souhaite voir (*abandonnée à l’extase*)”

Le fait même que nous ayons pu reconstituer l’implicite du discours (figuré par l’italique) marque bien qu’il se laissait entendre en filigrane dans l’énoncé manifeste : l’inachèvement des structures hypothétiques n’est que formel, et la substance de la proposition principale absente est en fait dispersée dans la totalité de l’énoncé. Il y a bien là pourtant un double travail d’occultation : le compte-rendu du jeu de la comédienne est déguisé sous des tournures hypothétiques (« vous faites ceci » disparaît au profit de « si vous faites ceci ») et le reproche qu’exprimerait nécessairement la proposition principale, si Lassalle allait au bout de sa formulation hypothétique, est passé sous silence. En masquant son reproche derrière l’exposé de son souhait, le metteur en scène pratique ainsi un subtil ménagement de face. De surface, devrait-on ajouter, car ce faisant, il délègue à son interlocutrice la responsabilité de la clôture des formes inachevées : comme nous venons de le faire, la comédienne peut aisément reconstituer le contenu latent du discours, et mesurer l’âpreté du reproche qui lui est fait à l’aune des soins que le metteur en scène prend à le déguiser... Notons bien que ce travail d’occultation/révélation autour d’un reproche indicible est particulièrement spectaculaire dans la parole de Jacques Lassalle, plus prompt que d’autres metteurs en scène, peut-être, à verser dans ce que nous sommes tentée d’appeler « l’intransigeance précieuse », où la radicalité des exigences n’a d’égale que la délicatesse formelle avec laquelle elles sont exprimées.

Si nous n’avons pas inclus ce cas de figure dans les formes de ménagement de face que permettaient, comme on l’a vu, l’auto-interruption et le repentir, c’est qu’il nous paraît relever d’une stratégie locutoire sensiblement différente : tandis que dans les exemples précédents le metteur en scène gardait l’entière responsabilité de son énoncé, et en assurait la clôture en en comblant les failles au fur et à mesure, ici le metteur en scène ouvre une véritable brèche dans sa propre parole. Et c’est dans cette brèche que s’ouvre la *scène de l’Autre*, à deux niveaux : d’abord parce que c’est la face de cet Autre (en l’occurrence, le destinataire) qui réclame que le discours s’interrompe, et modifie son cours, ensuite parce que par cette interruption, cet Autre dispose tout à coup d’une responsabilité dans la clôture sémantique et syntaxique de l’énoncé.

Mais *l’Autre du discours*, ce n’est pas forcément son destinataire : ce peut aussi être ce qui, au cœur de l’instance de parole même, surgit, et la fait déchoir de sa maîtrise. Ce sont par exemple les affects susceptibles de venir submerger le sujet qui parle, et qui ne lui permettent plus de clore ses propres énoncés ; ainsi dans cette séquence de répétition, où Ariane Mnouchkine commente la prestation de Martial Jacques, particulièrement inspiré dans le rôle de Damis :

Ben, écoute Martial, je vais te dire, euh, c’est pas seulement que c’était bien mais moi ça me euh, je dois dire que ce qui me euh... euh pfouhh chais pas comment te dire, ça me... quand je pense euh comment tu étais y a quelques mois encore, et que je te vois travailler comme ça, ça m’émeut (rire gêné)... Voilà. (il se détourne, marche vers le fond de scène, se retourne en larmes, un sourire maladroît sur le visage, se rassied, on lui tend un mouchoir. Le silence se

prolonge, Ariane semble émue, un peu maladroite, elle lui adresse quelques sourires un peu timides, le silence, toujours, plusieurs minutes. À un moment, dans un mouvement du visage, Martial croise le regard de la caméra, se détourne et pouffe de rire. Tout le monde se détend et rit aussi)

Les formes de l'inachèvement, particulièrement nombreuses dans ce passage, n'ont évidemment pas le même sens que celles qui apparaissent dans les énoncés de Jacques Lassalle : ici le terme manquant, et qui finit par surgir après plusieurs tentatives (« ça me- », « ce qui me- », « ça me-... ») est précisément le verbe « émouvoir », attestant que ce sont les affects en jeu qui ont détourné le discours de son cours normal, creusant en son sein ces béances inhabituelles. Même si la metteur en scène parvient en définitive à clore l'énoncé, ses failles ont été entendues, instaurant dans l'interaction un moment de silence où le malaise le dispute à l'émotion : il faudra ce rire libérateur pour restaurer le fonctionnement « normal » de l'interaction, et pour rendre à la metteur en scène la maîtrise de la fonction émettrice.

D) TRAVAIL DU FIGURAL ET DISCOURS ORIGINEL

L'analyse à laquelle nous avons procédé ici des « dysfonctionnements » susceptibles d'apparaître dans les interactions verbales est assez éloignée de celle habituellement proposée par la linguistique interactionniste : les effets de répétition, d'inachèvement ou de reformulation y sont globalement interprétés comme des opérateurs fonctionnels d'un point de vue interactif. Il s'agit alors de régulateurs de l'échange, par lesquels le locuteur adapte la profération de son discours au degré d'attention de l'allocutaire, les segments répétés correspondant, par exemple, à une baisse d'attention de l'auditeur, qu'il convient de reconquérir. Nous n'excluons nullement cette hypothèse, ni cette autre, qui voit dans ces « ratés » de possibles taxèmes : indices d'une précarité, réelle ou affectée, dans l'énonciation spontanée, de tels effets peuvent être versés parmi les outils dont dispose le metteur en scène pour relativiser sa position de pouvoir. Ils n'en demeurent pas moins, dans le même temps, les traces perceptibles du travail du langage sur lui-même pour assurer l'avènement d'une pensée et sa transmission sensible, dans le cadre d'une relation que la parole se doit de nourrir et de préserver.

En somme, et parce qu'ils ne sont pas des signes linguistiques qui associent de façon stable et systématique tel signifié à tel signifiant, les effets d'oralité constituent un champ sémiotique complexe, qui ne produit pas de la signification mais du sens, qui ne relève pas de la logique arbitraire du langage mais de l'énergétique du *figural*. Nous entrons là dans les distinctions établies par Jean-François Lyotard dans *Discours, Figure*¹⁵⁰ qui nous offrent de précieux outils pour rendre compte des anomalies propres à la « parole parlante »¹⁵¹. Dans les exemples que nous avons observés - bégaiement, répétition, auto-interruption, repentir, inachèvement - se produit au fond toujours le même type de phénomène : le verbal, au moment de sa profération, se trouve affecté par une

¹⁵⁰ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*.

¹⁵¹ La notion de « parole parlante » appartient à Merleau-Ponty, qui l'oppose à celle de « parole parlée ». J.-F. Lyotard reprend cette opposition à son compte, et la développe : à la parole parlée correspond « la *ratio* de la langue, l'ordre : la langue », tandis qu'à la parole parlante se rattache « le désordre du rêve, de la poésie, de la figure : le mouvement » (*op. cit.* p. 56)

force qui le détourne de son cours normal, et qui, selon les cas, duplique des segments, en télescope certains, en interrompt d'autres... Au lieu d'un énoncé présentant les qualités formelles requises à l'écrit (correction et clôture syntaxico-sémantique), on a affaire à une langue défaite, travaillée de l'intérieur par un désordre manifeste qui donne à *sentir* ce qui se joue en deçà et au delà de l'énonciation. Les scories que cette tectonique de la parole fait apparaître sont des figures, au sens que Lyotard leur donne : « la figure est une déformation qui impose à la disposition des unités linguistiques une autre forme »¹⁵². Cette déformation n'est pas fortuite ; elle est *information*, puisqu'en infléchissant la forme du discours, la figure délivre du sens : le travail du figural dans la parole consiste en effet à « défaire le code, sans pourtant défaire le message, mais au contraire en délivrant le sens, les réserves sémantiques latérales, que masque la parole charpentée »¹⁵³. Ainsi en défigurant le verbal, la figure montre ce qu'il échoue à signifier, et déploie du sensible à l'intérieur du sensé. Si ces réserves sémantiques latérales, sur lesquelles nous avons spéculé, se prêtent mal à une interprétation univoque, c'est précisément parce qu'elles débordent la langue et sa logique de signification : elles sont, selon l'hypothèse lyotardienne à laquelle nous souscrivons pleinement, l'en-dehors de la langue rapatrié en elle. Par la figure qui affecte la verbalité, « quelque chose de l'espace de référence, [...] venant se loger dans le discours, y produit des anomalies et s'y rend ainsi visible »¹⁵⁴. L'*espace de référence* du discours, c'est, selon nous, ce qui se joue à l'origine et à l'horizon de cette parole : à l'origine, une pensée qui se cherche, à l'horizon, une relation qui se travaille. « Théâtre de la pensée » et « théâtre de la relation » sont ainsi les deux dimensions de l'espace de référence qui viennent infléchir la forme des énoncés et organiser leur mise en scène ; on aurait pu aussi parler du « théâtre des affects » s'agissant de la séquence où la parole de Mnouchkine se trouve suspendue du fait de l'irruption de l'émotion. Nous avons préféré l'identifier comme « scène de l'Autre », expression qui eût pu seoir à l'ensemble de ces formes, puisque finalement, dans ces figures, c'est toujours « l'autre du discours qui prend forme en lui »¹⁵⁵.

Cette visibilité de l'espace de référence dans la parole elle-même, son affleurement symptomatique dans les énoncés, est au fond sans doute le propre de tous les énoncés oraux spontanés à vocation heuristique : une pensée qui se cherche et qui se dit *dans le même temps* manifeste toujours dans sa forme le travail que son avènement réclame. Mais il faut bien comprendre ici que, dans notre hypothèse, le « dire » participe pleinement de ce travail de recherche : il n'est pas l'outil de transmission d'un objet de pensée qui lui préexisterait dans une improbable transcendance, mais bien le matériau par lequel cet objet advient. Il s'agit en un sens d'un « discours originel » où les opérations cognitives coïncident totalement avec les opérations de phonation, les unes et les autres s'originant mutuellement. Car la parole est « opérante » aussi, et non pas

¹⁵² *Op. cit.* p. 61.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 59.

seulement opérée par la pensée qu'elle exprime ; c'est l'enseignement que Jean-François Lyotard tire de la pensée de Merleau-Ponty, qu'il cite :

Comme le monde est derrière mon corps, l'essence opérante est derrière la parole, opérante aussi, celle qui possède moins la signification qu'elle n'est possédée par elle, qui n'en parle pas mais la parle, ou parle selon elle, ou la laisse parler ou se parler en moi, perce mon présent.¹⁵⁶

Est opérante, donc, une parole *possédée* par la signification, qui la laisse parler d'elle-même et percer le présent de l'énonciation. La production de sens ne serait pas une opération maîtrisée par la parole après-coup, mais un processus énergétique porté par elle, qui la traverse et la troue, pouvu qu'elle consente à cette ouverture. Car ce processus n'est possible qu'à condition de renoncer à l'éloquence, qui est clôture de la langue sur elle-même : c'est par ses failles et ses scories que le discours peut s'égaliser à « l'origine qu'il veut dire »¹⁵⁷, c'est-à-dire à l'espace de référence dont il prétend rendre compte, c'est par son ouverture qu'il peut lui donner forme et le rendre sensible. Si nous prenons le soin de développer ces considérations sur le « discours originel » à quoi peut être identifiée, à notre avis, la parole de mise en scène, c'est pour infléchir, par avance, la notion de « rhétorique » vers laquelle tend tout notre exposé : cette rhétorique du metteur en scène devra moins être comprise comme déploiement d'une éloquence sure d'elle-même (multipliant les « fleurs de rhétorique » comme autant de vains ornements), que comme travail, dans le discours, du figural qui porte la trace d'une pensée en train de se construire. La parole de mise en scène, on n'y instera jamais assez, relève d'une « pensée à haute voix » : le metteur en scène y construit sa pensée en même temps qu'il la formule. Rien de comparable avec les prises de parole magistrales de pédagogues, ou même de chercheurs, chez qui en général le savoir précède son énonciation : le discours peut y être plus ou moins improvisé, les objets de pensée qu'il véhicule ont été le plus souvent préalablement élaborés, en dehors de la relation où ils sont formulés. Dans l'interaction de répétition, au contraire, il y a peu de savoirs préconstruits : la pensée et la parole se développent dans un seul et même mouvement, dans le cadre de la relation. La parole n'est donc pas le simple outil de transmission d'objets qui lui préexistent, elle est le creuset de leur avènement : « Répéter, nous dit Peter Brook, c'est penser à haute voix ». Et Eloi Recoing, de répondre en écho : « C'est en parlant que les idées s'élaborent, en s'exposant à brûle-pourpoint les choses que s'imposent les lignes de fuite du projet »¹⁵⁸. C'est le « pourpoint » de la langue qui est en quelque sorte brûlé par cette impréparation, c'est le code qui est perforé à *bout-portant* (sens premier de « brûle-pourpoint ») par l'énergie cognitive qu'il soutient et dont il subit les à-coups. Le chaos qui affecte la verbalité est celui d'une pensée qui se cherche et d'une relation - au sens de ce qui relie, mais aussi de ce qui *relate* - qui se travaille.

¹⁵⁶ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 158 (souligné dans le texte). Cité par Jean-François Lyotard in *Discours, Figure*, p. 54.

¹⁵⁷ *Discours, Figure*, p. 54.

¹⁵⁸ Eloi Recoing, *Journal de bord des répétitions du Soulier de satin*, mis en scène par Antoine Vitez, p. 23.

2) Niveaux de langue : les effets d'hybridation

L'analyse du matériel verbal à laquelle nous procédons ici serait incomplète si elle ne proposait pour finir une évaluation du niveau de langue ; mais une telle évaluation, concernant l'interaction de répétition, ne va pas sans difficultés tant les résultats de nos observations sont contrastés. Le contexte de l'interaction n'est pas d'un grand secours pour en permettre une qualification globale, dans la mesure où il présente des caractéristiques favorisant les deux extrêmes du niveau de langue : tandis que le caractère institutionnel de l'interaction, qui rassemble à titre professionnel des praticiens autour d'un objectif clairement déterminé devrait élever le niveau de langue vers une forme soutenue, le cadre spatio-temporel et la nature du travail, qui favorisent les rapports fusionnels et l'intimité, tendent à infléchir ce niveau vers la familiarité. En outre, des paramètres individuels viennent brouiller le tableau et multiplier les formes possibles : chaque metteur en scène développe son propre idiolecte, selon des habitudes et des stratégies locutoires extrêmement variables. Ainsi, face à un Jacques Lassalle à l'éloquence soignée, qui maintient avec ses partenaires de travail la distance élégante que permet le vouvoiement, on peut opposer un Jean-Pierre Vincent nettement plus familier, adepte du tutoiement systématique, et gourmand d'expressions argotiques. Entre ces deux pôles se déploie une multiplicité de postures possibles, qui peuvent varier selon la nature des liens entre les partenaires, les stratégies esthétiques, l'appartenance du metteur en scène à tel ou tel groupe socio-culturel, et aussi le type de texte travaillé, qui peut sensiblement infléchir le niveau de langue de l'exégèse qu'il suscite.

Ce dernier paramètre n'a pas nécessairement l'influence qu'on lui prête : quiconque s'est livré à l'écriture critique a pu faire l'expérience de la contamination qui peut se produire entre le style du texte commenté et celui de l'exégète - souvent le lexique, et même la cadence, le phrasé du texte originel gagnent la plume, ou la voix de celui qui en fait entendre sa propre lecture. Dans l'interaction de répétition ce phénomène est loin d'être systématique, et le travail, dans la parole de mise en scène, d'une intertextualité omniprésente n'induit nullement un nivellement de la langue « par le haut ». Les citations du texte de théâtre qui viennent se mêler à l'énoncé propre du metteur en scène tissent un matériel verbal contrasté, qui frappe justement par la mixité du niveau de langue. On peut ainsi observer cette hybridation dans les énoncés de Patrice Chéreau relatifs à *Dans la solitude des champs de coton* :

Et ce qui me semble c'est que pour toi, il faut jouer à fond l'idée de l'objet désiré en fait, dans l'ombre, tu vois, et ne rentrer dans la lumière qu'à tes conditions ; "c'est pourquoi j'emprunte provisoirement", et là, des pieds qui arrivent dans l'obscurité, "l'humilité et je vous laisse l'arrogance". À la fois il est bien forcé, d'emprunter l'humilité, d'être humble, et de lui laisser l'arrogance, parce que le silence de l'autre est d'une arrogance totale. <J'accepte que vous soyez arrogant>¹⁵⁹, tu parles, il est arrogant depuis dix minutes, l'autre ! Y a une vraie arrogance dans le fait de- de- de- ne pas apparaître.

¹⁵⁹ Nous faisons apparaître entre crochets (<...>) les segments d'énoncés qui relèvent d'une production hypertextuelle (reformulation transformative du texte de théâtre), figure qui sera développée parmi les formes de la rhétorique théâtrale, ultérieurement.

La citation du texte koltésien qui est au cœur de cet énoncé (« c'est pourquoi j'emprunte provisoirement l'humilité, et je vous laisse l'arrogance ») relève d'un niveau de langue soutenu, qui irradie dans une certaine mesure son environnement syntaxico-sémantique proche : Patrice Chéreau reprend à son compte ce lexique (« humilité », « arrogance ») et même une certaine rigueur dans la construction de la phrase (« et ne rentrer dans la lumière qu'à tes conditions ») qui fait preuve d'un niveau de langue soutenu. Mais dans le même temps son commentaire emprunte à des formes plus relâchées, relevant d'une oralité plus familière : les expressions « jouer à fond », « tu parles », « il est arrogant depuis dix minutes, l'autre » contrastent ainsi avec le niveau de la citation qu'elles viennent commenter. L'effet produit par l'hybridation du niveau de langue dans cet énoncé n'est pas indifférent : il semble permettre de déjouer la stratégie locutoire du personnage, et dégonfler la baudruche de ses effets rhétoriques. Il y a dans la familiarité de la glause de Chéreau comme une défense contre le pouvoir de fascination de la « belle langue », un contre-pouvoir pour n'en être pas dupe, et ne pas prendre le personnage au *pied de la lettre*.

Aussi la familiarité du niveau de langue ne nous paraît-elle pas seulement un « symptôme » d'oralité ; certes, la production orale des énoncés, qui se fait dans l'urgence de la communication, a tendance à se satisfaire de formes beaucoup plus relâchées que ne l'autorise l'écrit. Mais dans le cas de la parole de mise en scène, et particulièrement de celle qui prend explicitement pour objet le texte de théâtre, les expressions familières peuvent porter les indices d'une stratégie de *familiarisation*. Le recours à des termes empruntés à l'argot, à des images triviales et à un vocabulaire qui peut confiner à la grossièreté pour parler des personnages et de leur parcours, permet en quelque sorte de les faire déchoir de leur statut d'abstraction fascinante, de les priver de l'auréole prestigieuse que leur confère leur existence purement « littérale », et d'entrer dans un rapport familial avec eux.

Cette stratégie nous paraît plus particulièrement sensible dans les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton*, où le niveau de langue (extrêmement soutenu) proposé par Koltès pour faire parler le Client et le Dealer joue comme un paradoxe dans une situation nettement triviale (une scène de drague ou de deal entre deux inconnus, la nuit, dans la rue...). La glause parfois familière de Chéreau peut alors avoir pour effet de restaurer la trivialité de la situation qui se joue derrière l'élégante rhétorique des personnages : la séquence suivante, où Chéreau dirige une scène où sa doublure donne la réplique à Pascal Grégory, nous paraît confirmer cette hypothèse :

- **Doublure** : “Dites-moi donc, vierge mélancolique...”
- **Patrice Chéreau** : [?] sinon t'en n'auras pas. Pense que tu dis ça à un taulard, qui peut te foutre un poing dans la gueule, tu vois ? j'veux dire, c'est des gens à qui naturellement on ne dit pas “vierge mélancolique” comme ça quand on les croise dans la rue le soir, tu vois ?

Dans la bouche de Chéreau, ce « poing dans la gueule » et ce « taulard » peuvent surprendre : il semblerait que leur grossièreté et le monde de violence qu'ils connotent soient conçus pour corrompre la « vierge mélancolique » de la langue koltésienne, et démasquer la féroce brutalité qu'elle déguise. Face aux circonvolutions de l'écriture,

l'argot aurait valeur de langue « naturelle » levant le voile sur une vérité cachée derrière le « culturel ».

L'analyse de toutes ces caractéristiques propres au matériel verbal de l'interaction de répétition nous a naturellement amenée à esquisser une investigation de la rhétorique du metteur en scène : en interprétant les effets d'oralité et de niveau de langue comme des « figures », ce sont à chaque fois des stratégies expressives que nous avons fait apparaître, anticipant sur l'analyse des figures de rhétorique que nous réservons pour un chapitre ultérieur. Ce sont ici les caractères spécifiques de l'oralité qui ont retenu notre attention : il nous paraissait important de ne pas nous en tenir à l'approche descriptive ni même strictement interactionniste, point de départ de notre travail mais non fin en soi, pour commencer à débusquer derrière les aspects formels de la parole les enjeux (relationnels mais aussi heuristiques, esthétiques) qui la motivent.

B . Matériel paraverbal et non-verbal : le texte animé

L'étude du matériel verbal, quand bien même elle s'attarde sur les « anomalies » liées à la production orale des énoncés, s'apparente finalement à une analyse du discours qui n'épuise nullement le potentiel sémiotique de l'oralité : dans notre contexte où la parole est proférée de vive voix, animée et gestualisée, la production et la circulation du sens opère évidemment par bien d'autres voies que la seule disposition d'unités linguistiques. Il faut ainsi tenir (et rendre) compte de tout le *matériel paraverbal*, constitué des unités sémiotiques transmises par le canal auditif, mais qui ne relèvent pas de la langue : ce sont les phénomènes intonatifs, les pauses, l'intensité articulatoire, le débit, les caractéristiques de la voix, que de simples transcriptions font disparaître et qui jouent pourtant un rôle considérable dans l'interaction de répétition. Il faut encore y ajouter le matériel non-verbal, dont les unités sont transmises par le canal visuel : regards, postures, mimiques, gestes... L'un et l'autre matériels (vocalité et gestualité) venant s'adjoindre au verbal dans un même mouvement, dans le même *procès d'animation* - au sens où ce qui anime, c'est le souffle de la voix (dimension paraverbale), et *donc* celui du mouvement du corps (dimension non verbale) - nous proposons de les fondre, pour plus de commodité, dans une même notion : le « périverbal ». Le terme n'est pas très heureux, dans la mesure où il connote une extériorité presque accessoire, alors qu'il prétend désigner une dimension constitutive de l'expression orale, qui n'est pas autour d'elle mais en elle. Disons que cette « extériorité » n'est pertinente que par opposition au matériel strictement verbal (les unités linguistiques), et qu'elle rend compte, à défaut d'une meilleure solution, de la manière dont nous avons fait apparaître dans nos transcriptions les unités sémiotiques du paraverbal et du non verbal : par de petits graphèmes satellites, *autour du texte*.

1) Mixité de l'interaction ; la double « périverbalité »

Les aspects périverbaux de la communication orale ont déjà fait l'objet d'études approfondies dans le cadre de la linguistique interactionniste, qui en a établi les différentes fonctions dans la gestion des échanges verbaux : ainsi, une baisse intonative annonce la fin d'un tour de parole, indication nécessaire pour le successeur ; un regard,

une posture donnent des indications sur l'allocutaire d'un énoncé... Leur potentiel expressif y a été également exploré : les caractéristiques prosodiques et mimo-gestuelles ont ainsi été identifiées comme révélatrices de l'état affectif du locuteur, permettant en outre la détermination des significations implicites des contenus.

A) PÉRIVERBALITÉ DANS L'ÉCHANGE DE MISE EN SCÈNE : VERS UNE TYPOLOGIE DE L'ORALITÉ ?

De tels phénomènes sont tout à fait observables dans le cadre des échanges entre metteur en scène et comédien, et confirment pleinement les analyses de la linguistique interactionniste : le metteur en scène utilise en effet ces outils périverbaux pour indiquer la fin de son « allocution », et signifier à qui elle s'adresse. Les caractéristiques prosodiques et mimo-gestuelles de son énonciation traduisent naturellement son état (la lassitude, l'enthousiasme, l'émotion y sont perceptibles) et peuvent signaler l'implicite de son discours (lorsqu'il ironise, par exemple)... On peut en outre, à partir de l'étude des caractéristiques périverbales propres à chaque metteur en scène, esquisser une typologie de l'oralité, distinguant différentes approches de la parole de mise en scène. Georges Banu pose ainsi les bases d'une observation typologique¹⁶⁰ en dressant le critère de l'intensité vocale comme ligne de partage entre les metteurs en scène qui se distinguent par une voix projetée (Jean-Pierre Vincent, Antoine Vitez, Giorgio Strehler... nous y ajouterions Ariane Mnouchkine) et ceux qui se caractérisent par une voix soufflée (Patrice Chéreau, Luc Bondy, Jacques Lassalle... nous y ajouterions encore Matthias Langhoff). Une telle typologie exige de tenir compte d'autres critères, comme le débit (c'est-à-dire à la fois le volume des énoncés par rapport aux énoncés du texte joués sur le plateau, et le rythme de profération de ces énoncés) : on peut alors opposer la prolixité d'un Peter Stein au laconisme d'un Klaus Michaël Grüber. Mark Blezinger, qui a eu l'occasion d'observer le travail de l'un et de l'autre en tant qu'assistant contractuel à la Schaubühne, remarque à propos du premier qu'il peut parler pendant deux heures et demie pour un quart d'heure de jeu¹⁶¹ : ce flux ininterrompu de paroles relève de ce que Blezinger appelle la « méthode du coaching », aux antipodes de la méthode de Grüber : « Contrairement à beaucoup de metteurs en scène, Grüber parle peu. Chacune de ses paroles a une grande force métaphorique »¹⁶². Il ne donne que « quelques indications qui peuvent avoir l'effet d'un coup de hache »¹⁶³. Ces considérations sur la variabilité du débit de parole selon le metteur en scène observé amène Georges Banu à proposer deux grands modèles de parole de mise en scène : « l'oralité romanesque - continue, accompagnatrice, pédagogique » - et « l'oralité poétique - fragmentaire, énigmatique, discontinue ». La généralisation est tentante, et l'on voudrait pouvoir verser chaque grande figure de la mise en scène dans l'une ou l'autre de ces catégories, mais elle est en définitive difficile à

¹⁶⁰ "Autoportrait de metteur en scène avec groupe", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 8.

¹⁶¹ Mark Blezinger, "Ecouter la différence", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 46.

¹⁶² *Op.cit.*, p. 45.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 47.

mettre en pratique : ces deux tendances ne sont pas si nettement clivées, et l'on sera par exemple surpris de rencontrer en plein cœur d'une parole « romanesque », prolixe, accompagnatrice, une soudaine rhétorique de l'énigme (par exemple chez Antoine Vitez), ou désemparé de constater que le recours à l'énigme, justement, peut relever d'une technique « pédagogique » empruntant à une forme de maïeutique. Il faut bien reconnaître en outre qu'il est malaisé d'identifier de nombreuses figures de l'oralité « laconique », autres que Grüber, modèle de la catégorie et son seul représentant. Enfin, il nous semble qu'une typologie de l'oralité ne saurait faire l'économie de cette autre dimension de la périvèrbalité qu'est la gestualité développée par le metteur en scène : la façon dont il engage plus ou moins son propre corps dans ses indications de mise en scène, montre ou ne montre pas à l'acteur des modèles de jeu à exécuter nous paraît en effet déterminante pour qualifier les différents types d'oralité observables dans l'interaction de répétition.

B) PÉRIVERBALITÉ DANS L'INTERACTION FICTIONNELLE

Cette dimension (la gestualité) et ce qu'elle engage (« montrer » à l'acteur) nous introduit au deuxième « niveau » de périvèrbalité, essentiel dans l'analyse de l'interaction de répétition. En effet, les considérations qui précèdent, qui valent pour toutes sortes de communications orales, ne rendent pas compte de l'importance et de la spécificité du rôle de la périvèrbalité dans la mise en scène théâtrale. Si dans toute communication orale il y a du périvèrbal, distribué également entre tous les membres de l'interaction, dans l'interaction de répétition il y a deux niveaux d'échanges qui déterminent deux valeurs distinctes de la périvèrbalité : le premier niveau concerne les échanges entre metteur en scène et comédien, qu'on vient de voir, où la périvèrbalité se développe spontanément, comme appoint sémantique et fonctionnel à la réalisation de la communication ; le deuxième niveau concerne les échanges entre personnages, sur le plan de la fiction théâtrale, qui réclame pour advenir sur la scène qu'une périvèrbalité soit *créée*. Cette deuxième interaction (fictionnelle) est organisée par la première, dont la fonction essentielle et d'informer la périvèrbalité scénique : mettre en scène consiste en somme à doter un matériel exclusivement verbal (les énoncés du texte) des caractéristiques périvèrcales dont sa forme initiale est privée, mais qu'elle postule : la parole déployée par le metteur en scène a pour projet d'amener le comédien à « jouer » le texte, c'est-à-dire à produire les signes périvèrbaux susceptibles de l'animer.

Aussi l'étude du périvèrbal dans notre propre corpus se complique-t-elle sensiblement du fait qu'il ne s'agit pas tant d'une forme conversationnelle classique que d'une interaction mixte où deux types d'intervention alternent, dans lesquelles le périvèrbal n'a pas les mêmes incidences. D'un côté, le metteur en scène *parle* : il délivre un message qui transite essentiellement par le verbal, constitué d'énoncés improvisés, auquel s'adjoint naturellement le matériel périvèrbal propre à toute expression orale spontanée ; de l'autre, le comédien *joue* : à partir d'une verbalité prédéterminée et stable (les énoncés du texte, ou « T »), il module les caractéristiques périvèrcales de son énonciation conformément aux indications données par le metteur en scène, afin de révéler l'état affectif supposé sien et les significations implicites de ses énoncés, tels qu'ils ont été qualifiés par la parole du metteur en scène. On observe ainsi un échange qui

fonctionne, à première vue, selon une alternance contrastée : *une demande essentiellement verbale suscite une réponse essentiellement périverbale*. Dans la parole de mise en scène, le périverbal n'est (la plupart du temps) qu'un appoint au message, dans le jeu de l'acteur, le périverbal est le message-réponse¹⁶⁴.

2) Chevauchements

On peut synthétiser ces considérations sous la forme d'un tableau faisant apparaître les différences entre les deux types d'intervention ; la zone grisée représente la fonction « message » :

	Metteur en scène	Comédien
Fonction interlocutive	demande	réponse
Matériel verbal	improvisé, essentiel	prédéterminé (T)
Matériel périverbal	spontané, secondaire	commandité, essentiel

La radicale différence de nature qui oppose ces deux types d'intervention est sans doute ce qui autorise dans l'interaction de répétition des chevauchements entre l'un et l'autre, que le fonctionnement traditionnel d'une interaction verbale a tendance à proscrire : dans le cours d'une conversation « normale », si deux interventions sont produites simultanément, ce chevauchement est perçu comme un dysfonctionnement de la communication, et la poursuite de l'intervention fait l'objet d'une négociation entre les partenaires. Or, ce qui fait écart dans les communications standard semble presque la norme dans l'interaction de répétition.

A) L'ORCHESTRATION SIMULTANÉE

Dans le travail de mise en scène en effet, il n'est pas rare de voir le metteur en scène préférer des indications alors même que le comédien est en train de jouer son texte, ainsi qu'en témoigne par exemple Georges Banu, à propos du travail de Peter Stein :

Il répétait en parallèle avec les comédiens. Sans interrompre le travail du comédien, il donnait des indications. Il ne disait pas : "Maintenant tu joues, maintenant je parle". Il y avait une sorte d'imbrication.¹⁶⁵

L'imbrication dont parle ici Georges Banu, qui donne lieu à de fréquents chevauchements dans l'énonciation, est un phénomène récurrent dans l'interaction de répétition : observable chez la plupart des metteurs en scène, il devient particulièrement spectaculaire chez Patrice Chéreau, dont la manière de diriger les acteurs s'apparente au travail d'un chef d'orchestre. Tandis que les comédiens jouent leur texte, comme des musiciens interpréteraient une partition, le metteur en scène envoie des signaux, gestuels, intonatifs et verbaux, qui se greffent sur leur « musique » au fur et à mesure, pour en

¹⁶⁴ Nous nous situons là au niveau du travail de mise en scène, au cœur de la relation metteur en scène-comédien; ensuite, dans la représentation qui met en relation le comédien-personnage et le spectateur, le verbal est à nouveau porteur du message, même si le périverbal conserve une importance déterminante.

¹⁶⁵ Georges Banu, entretien avec Mark Blezinger, in "Ecouter la différence", Alternatives théâtrales n°52-53-54, p. 45.

infléchir le cours. En chef d'orchestre, il engage tout son corps, l'énergie de sa voix, la mobilité de ses gestes, au moment même où se déchiffre la partition, et en accompagne l'interprétation dans une proximité presque gémellaire. Une telle approche de la direction d'acteur conduit très fréquemment le metteur en scène à se tenir au plus près du plateau, très souvent parmi les acteurs, au beau milieu de la scène dans laquelle il circule avec frénésie. On peut ici proposer en exemple la répétition de la scène I, 3 de *Richard III* avec les élèves comédiens du Conservatoire¹⁶⁶ ; hélas les limites de notre entreprise de transcription se font ici cruellement sentir : s'il nous est à peu près possible de signaler par un trait de soulignement les énoncés qui se superposent (et encore ces effets de chevauchements parasitent-ils souvent l'intelligibilité des énoncés, au point de réduire certains fragments de notre script à d'hypothétiques reconstitutions, indiquées par des parenthèses), les déplacements et la gestualité du metteur en scène, qu'on en entend s'agiter mais qui est souvent hors-champ, doivent faire l'objet d'une reconstitution imaginaire. En outre, les nombreuses coupures de montage, rendues presque imperceptibles par de rapides effets de fondus enchaînés, perturbent encore davantage la lisibilité de la séquence, que nous livrons ici malgré tout pour donner un aperçu, même lacunaire, du travail d'orchestration et des effets de superposition de propositions qu'il induit¹⁶⁷ :

- **Richard** : “Sachez le ce que j’ai dit je le soutiendrai en sa royale pr é sence...”
- **Patrice Chéreau** : OK, là tu peux bouger maintenant.
- **Richard** : “...quand bien même.”
- **Patrice Chéreau** : Oui vas-y !
- **Richard** : “quand bien même je risquerai...”
- **Patrice Chéreau** : Oui, vas-y viens là viens là, oui !
- **Richard** : “quand bien même je risquerai d’être expédié à la tour. Il est temps d’en parler. On a complètement oublié mes services”

¹⁶⁶ Pour se convaincre de la représentativité d'une telle séquence, malgré ses spécificités (relation pédagogique, contexte de la Manufacture des Œillets où il peut sembler plus difficile de parler à distance, du fait des phénomènes d'écho), on peut croiser d'autres références relatives au travail de Chéreau : ainsi le portrait (document audiovisuel) que lui a consacré Fabienne Pascaud le montre animant une répétition de *Hamlet*, sur le grand plateau des Amandiers, s'agitant et se déplaçant parmi ses comédiens ; François Régnauld, dans un bref article paru dans *L'Art du théâtre* n°6, signale également cette proximité physique de Chéreau vis-à-vis de ses comédiens : « Patrice Chéreau, lui, commence par être tout à fait proche des acteurs, il reste autour d'eux, presque pour les protéger [...] et puis il s'éloigne petit à petit, et les derniers jours, il se trouve à la place du spectateur ». Cette observation nous permet de faire remarquer le caractère relativement transitoire de cette proxémie : lorsque la représentation approche, la proximité (et les chevauchements entre indications de mise en scène et jeu d'acteur) ont tendance à se raréfier, pour disparaître totalement.

¹⁶⁷ Le générique de ce documentaire, qui livre les noms des jeunes comédiens sans préciser le rôle qu'ils interprètent, ne nous permet pas de savoir "qui est qui" ; nous n'avons pu reconstituer que le nom du comédien qui interprète Richard III (Jérôme Huguet) que sa carrière par la suite a mieux fait connaître. Aussi n'avons nous la possibilité de désigner les uns et les autres que par le nom des personnages qu'ils interprètent.

-
- **Marguerite** : “Je me les rappelle trop bien, démon ! Tu as tué mon époux Henri à la tour... et mon pauvre fils Edouard-
 - (... ?)
 - **Richard** : “Avant que vous fussiez-”
 - **Patrice Chéreau** : “Avant” beaucoup plus tôt,
 - **Richard** : - reine”
 - **Patrice Chéreau** : “Avant”, beaucoup plus tôt.
 - **Richard** : “Avant que v-” d’accord “Avant que vous fussiez reine”
 - **Patrice Chéreau** : Attends pour “je me les rappelle” : n’accélère pas toi, tu es sur ton rythme à toi, tu vois, qui n’est pas le leur, c’est eux qui doivent accélérer et toi qui dois ralentir, tu vois ? Vous devez être sur deux vitesses...
 - ...Vas-y, tu sais que Edouard veut pas que tu te (fasses voir), hein ?
 - **Richard** : “ Vous avez oublié mes services”
 - **Marguerite** : “Je me les rappelle trop bien démon, tu as tué mon époux Henri à la tour-”
 - **Patrice Chéreau** : Oui allonge, oui.
 - **Marguerite** : “...mon pauvre fils Edouard et-”
 - **Patrice Chéreau** : Vas-y !
 - **Richard** : “Avant que vous fussiez reine-”
 - **Patrice Chéreau** : Oui, vas-y, oui.
 - **Richard** : “que dis-je, avant que vous n’ayez [...] j’étais la bête de somme pour ses grandes affaires”
 - **Patrice Chéreau** : Oui, continue à avancer, bien.
 - **Richard** : “Pour (... ?) ce sang royal j’ai dépensé le mien”
 - **Marguerite** : “Oui, mais un sang plus précieux que le sien- que le tien”
 - **Richard** : (...)seulement
 - **Patrice Chéreau** : Oui, voilà.
 - **Richard** : “...vous et votre mari ”
 - **Patrice Chéreau** : Bien.
 - **Richard** : “...conspiriez pour la maison de Lancastre, et vous aussi Rivers, votre mari n’est-il pas tombé dans le parti de Marguerite à Saint Alban ? Laissez moi vous remettre en mémoire ce que vous étiez, et ce que vous êtes, et ce que je fus, et ce que je suis...”
 - ... **Marguerite** : “La reine goûte peu de joie, c’est vrai-” (*voix très calme, débit lent*)
 - **Patrice Chéreau** : Pas mal. Avance...
 - **Marguerite** : “...car je suis la reine, et privée de toute joie, mais **je n’y tiens plus !** (*dans une course*) Ecoutez moi, pirates querelleurs ! Si vous ne ployez plus devant

moi comme des sujets devant leur reine...”

- **Patrice Chéreau** : Oui...(rocailleux)
- **Marguerite** : “...ne frissonnez vous pas comme des mutins devant celle que vous avez déposée ?”
- **Richard** : “Hideuse sorcière ridée...que fais tu la devant mes yeux ? ”
- **Marguerite** : (voix rocailleuse) “La seule récapitulation de tes forfaits, un mari, et un fils, voilà ce que tu me dois”

Il s'agit bien là d'orchestration puisque le metteur en scène donne notamment des indications de *tempi*, selon deux registres distincts, eux-mêmes quasi-simultanés : l'un rapide pour Richard (qui doit interrompre la réplique de sa partenaire) et l'autre lent, pour Marguerite (la comédienne doit « ralentir », est encouragée lorsqu'elle « allonge » une syllabe). À bien des égards, la parole du metteur en scène « mime » le jeu qu'elle indique, au moment même où elle le réclame : de même que ses propositions s'enchevêtrent avec le jeu des acteurs, Chéreau réclame que s'enchevêtrent les répliques des comédiens, la rapidité de son propre débit est un signe pour la rapidité du débit de Richard, son propre corps indique à l'acteur ses places, esquisse ses déplacements en même temps que lui, et lorsque sa propre voix se fait rocailleuse (fin de la séquence) la comédienne y entend une indication pour sa propre intonation, adoptant à son tour ce registre vocal grave et grinçant. La séquence s'enrichit encore de ce qu'en plus d'indications de jeu, Chéreau produit des évaluations au fur et à mesure de ce qui se produit sur scène (« oui », « voilà », « pas mal... »), qui elles aussi, se superposent au jeu sans attendre que se fasse un silence qui risquerait, qui sait ?, de rompre le fil d'une énergie en train de s'inventer.

Mais en vertu d'un principe de mimétisme qui semble déborder les seules modalités d'interaction internes à notre objet, l'étude de telles formes d'imbrication induit dans notre propre travail des effets de chevauchements : l'analyse de ces chevauchements entre parole de mise en scène et jeu de l'acteur nous fait ici regarder trop avant vers la sémiologie théâtrale, le procès de suggestion et d'évaluation des signes de l'acteur, et nous engage un peu précocement dans la voie d'une description de la phénoménalité scénique, champ éminemment complexe auquel nous préférons réserver un chapitre entier, ultérieur. Nous aurons ainsi l'occasion de revenir sur ces chevauchements, en observant cette fois en détail leur rôle dans l'accouchement du signe théâtral. Pour l'heure nous nous contenterons d'indiquer l'existence de ce phénomène de chevauchement, et de signaler son importance, puisqu'il semble être une caractéristique marquante de l'interaction de répétition, à la fois omniprésent et si peu usuel dans le champ de la communication « standard » qu'il réclame, de la part de ceux qui n'y sont pas encore aguerris, un véritable apprentissage. Le témoignage d'une élève-comédienne, fraîchement « initiée » grâce à son travail avec Patrice Chéreau, permet de mesurer l'importance du phénomène, et son caractère non-naturel, perçu comme un véritable « code » auquel on ne s'accoutume qu'à la longue :

Patrice, quand tu fais ta scène, il est presque dans ta scène à toi, c'est-à-dire qu'il est presque sur le plateau ; tu ne peux pas- j'veux dire tu n'es jamais libre, tu peux pas- c'est comme si, la répétition, il y avait un corps, physique, quel'un

qu'était là, à côté de toi, et qui fait des gestes, comme un chef d'orchestre, qui te parle, parfois même quand tu fais ta scène- c'est à la fois agréable, mais il faut s'y faire quand même, parce que c'est vrai que quand t'as quelqu'un qui fait des gestes à côté de toi, on sait jamais en plus très bien ce qu'il veut dire, si c'est à toi qu'il s'adresse, si c'est aux autres qu'il s'adresse, s'il faut resserrer, s'il faut que j'avance, s'il faut que j'ralentisse, donc c'est un truc à gérer, c'est un code en fait qu'il faut gérer au début, qu'il faut comprendre, qu'on comprend pas tout de suite, et puis au début on est toujours très paranoïaque, on se dit : "c'est pas bien ce que je fais, c'est pas bien". Et puis en fait, non, il est là, il t'accompagne, il est très très présent à côté de toi, alors ça a des avantages, extrêmes, parce que toi t'as presque rien à faire, puisque lui il te met en orchestre ton texte...¹⁶⁸

Entre accompagnement et invasion, entre soutien et aliénation, l'omniprésence de la parole de mise en scène, qui peut venir poser sa marque sur chaque fragment de jeu, fonctionne ainsi comme un texte second dont il faut accepter le déroulement, simultanément à la profération du premier, le texte de théâtre : elle réclame de l'acteur une très grande disponibilité, une souplesse presque acrobatique, capable de le maintenir en tension entre deux paroles, celle qu'on doit dire et celle qu'on entend, l'une étant déterminée par l'autre, au fur et à mesure de leur production réciproque. À l'évidence l'apprentissage de cette double communication qui fait se superposer les deux niveaux d'échanges qu'on a identifiés plus haut ne va pas sans peine : le témoignage d'une autre comédienne de la promotion du Conservatoire concernée par ce travail avec Chéreau souligne ainsi les difficultés qu'il lui a fallu surmonter pour s'y adapter :

Déjà les moments, voilà, là, où il parle, où il soutient vachement, il y a plein de moments finalement après la connaissance, la découverte d'une scène, où là, qu'il soit là, c'est super sécurisant, et il te guide et tout, après quand t'essaies de te lâcher, le fait de l'entendre te sort de- te ramène à la réalité, et moi ça m'a vachement perturbée. Il y a eu une petite période, où à chaque fois j'm'arrêtais, j'revenais, et j'comprenais qu'il fallait qu'en fait je reste et que juste il soit là comme une voix dans mon esprit mais que je reste dedans, et j'ai eu un petit peu de mal.¹⁶⁹

Ainsi le texte second que déploie la parole de mise en scène devrait être perçu comme une « voix dans l'esprit », qui ne détourne pas l'acteur de son jeu mais l'infléchit « de l'intérieur », qui ne le ramène pas à la réalité mais modifie son parcours intime en tant que personnage... C'est là la vocation idéale, l'horizon utopique d'un tel type d'orchestration simultanée, dont on se doute que dans la pratique, il ne va sans heurts. En termes d'horizon utopique il faut aussi souligner que cette tendance au chevauchement entre indications et jeu ne peut contribuer qu'à la non-installation de l'acteur dans un faire, non-installation dont on a déjà eu l'occasion d'observer qu'elle était ardemment poursuivie par les praticiens : sans doute la précarité dans laquelle elle maintient l'acteur est-elle garante d'une tension vivante dans son interprétation, en même temps qu'elle est censée lui fournir une multiplicité de points d'appui, réglant jusqu'au moindre soupir, qui seront autant de balises lorsque cette voix s'éteindra et qu'il n'aura plus que les spectateurs pour

¹⁶⁸ La leçon de théâtre V, "Paroles d'élèves".

¹⁶⁹ La leçon de théâtre V, "Paroles d'élèves".

témoins.

B) LE JEU DU METTEUR EN SCÈNE

Ce que ce phénomène révèle également du rapport du metteur en scène à la pièce qu'il monte est son engagement total dans la fiction, qui lui fait jouer, même sous la forme d'esquisses, tous les rôles : il est « dans ta scène à toi » comme disait la jeune comédienne, acteur au même titre que ceux qu'ils dirigent, impliqué dans la répétition avec la même énergie de jeu que celle qu'il attend de ses partenaires. En tout metteur en scène, il y a un comédien, qui ne « sommeille » guère, précisément, parce que c'est en lui qu'il puise les indications destinées aux comédiens sur le plateau : « l'acteur en lui ne cesse de dialoguer avec les acteurs sur la scène », nous dit Jacques Lassalle, qui affirme travailler avec eux dans une « empathie profonde, intuitive »¹⁷⁰. Certes il serait abusif de généraliser cette empathie, et les pratiques de chevauchements qu'elle induit, à tous les metteurs en scène : d'autres, comme Matthias Langhoff, se tiennent dans une plus grande distance, ne serait-ce que par rapport au plateau où se déroule l'expérimentation scénique, et distribuent leurs indications de manière plus ponctuelle, plus posée, distinguant nettement le temps du jeu et celui de la parole qu'il suscite en retour, pour le relancer. Mais il serait également erroné de postuler que cette proxémique plus distante, plus clivée, enferme le metteur en scène dans une parole qui ne serait que « discours », l'excluant de toute expérience de jeu : nous disposons d'un exemple puisé dans les répétitions de *La Mort d'Empédocle*, mis en scène par Klaus Mickaël Grüber et relatées par Rolf Michaelis, qui montre le metteur en scène dans une posture ambiguë, à distance et pourtant jouant un « rôle », simultanément au déroulement de la scène :

- Lorsque Bruno Ganz en arrive aux vers :
- “Et quand l’orage souterrain s’éveille en fête
- Et s’élançe vers les nuées où siège
- Son parent proche, le Dieu tonnant, et qu’il vole
- À la joie d’en haut...”
- Grüber questionne abruptement, avec la voix irritée d’un visiteur déconcerté : “De qui s’agit-il ? de qui ? N’était-ce pas lui qui hier encore parlait de sciences naturelles, de physique ?” Et de secouer alors longuement la tête. Pendant ce temps, Ganz n’a pas cessé de parler.¹⁷¹

La complexité d’une telle superposition tient ici au fait que le metteur en scène « joue un rôle » qui n'appartient pas à la fiction qu'il met en scène, pour orienter le travail de l'acteur : prenant la « voix irritée » d'un « visiteur déconcerté », il renvoie l'acteur aux contrastes (aux contradictions ?) que les discours de son personnage font surgir. En « spectateur naïf »¹⁷² au zèle intempestif, il ne lui délivre pas explicitement des indications, mais lui fait subir « en simultané » un interrogatoire portant sur l'identité de

¹⁷⁰ Jacques Lassalle, "Répétition en fête", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 62.

¹⁷¹ Rolf Michaelis, "Chaque phrase une catastrophe", *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 21.

¹⁷² C'est la qualification que Michaëlis propose lui-même.

son personnage, et la cohérence de ses énoncés. Cette séquence complexe, où se joue une forme de *maïeutique simultanée* donne ainsi un aperçu des diverses techniques dont dispose le metteur en scène pour « accoucher » le matériel périvocal manifesté par l'acteur, et travailler à son orchestration. Elle montre le metteur en scène « en jeu », dans l'une des postures fictionnelles qu'il peut adopter : tantôt il joue lui-même le personnage qu'il tente de faire naître chez le comédien, accompagnant cette expérience de commentaires qui peuvent la transmettre, tantôt il joue au spectateur, ici naïf et intransigeant, ailleurs bon public, au rire sonore, ou à l'émotion volubile, et formule toutes ses réactions en retour. On le verra ainsi au fil de cette étude en acteur qui révèle ses « trucs », en personnage de la pièce qui confie ses affects bien au-delà de ce que le texte en dit, ou encore en spectateur qui commente à haute voix : il se définira peu à peu comme celui qui, toujours, *parle son expérience*. Il est temps ici d'aborder la première de ces expériences que le metteur en scène n'en finit pas de transmettre par sa parole, celle qui fonde le projet d'un spectacle et traverse de part en part son élaboration : sa *lecture* du texte de théâtre. Nous entrons alors dans une étude qui empruntera essentiellement ses outils et ses méthodes à l'analyse du discours, délaissant provisoirement les modalités pragmatiques de l'interaction que nous retrouverons, en toute fin de parcours, dans le dernier chapitre.

II Dramaturgie : la relation métatextuelle

À l'orée de tout spectacle, du moins dans le champ d'étude que nous avons défini, s'est nouée la rencontre d'un metteur en scène avec un texte de théâtre : une expérience de lecture, liminaire, qui le déterminera à le porter à la scène, un jour ou l'autre. Le « passage à l'acte » n'est pas nécessairement immédiat, et parfois plusieurs années peuvent séparer cette première rencontre avec un texte, l'éventuel désir de s'y affronter, et sa mise en spectacle effective : bien des projets de mise en scène peuvent ainsi demeurer à l'état de rêves aussi longtemps qu'il faut pour que les circonstances, enfin, s'avèrent favorables, que le projet atteigne sa maturité, et que le temps de lui donner forme semble venu. Une fois le temps venu, l'équipe assemblée, et le projet concrètement enclenché, cette expérience de lecture ne s'achève pas, bien au contraire : elle se rappelle au souvenir de celui qui la fit, en même temps qu'elle se renouvelle, prend des voies insoupçonnées, trace de nouveaux chemins... Elle n'en finit pas d'irriguer la parole de mise en scène, au point qu'une proportion considérable des énoncés proferés en répétition sont analysables comme étant constitutifs d'une *activité de lecture qui se verbalise*. Qu'est-ce à dire ? La lecture est une activité protéiforme, qui va du déchiffrement littéral primaire à « l'interprétation » la plus émancipée de la lettre du texte, en passant par tous les stades de la coopération interprétative, de l'analyse, de l'exégèse... Le champ qui s'ouvre à nous s'avère immense, recouvrant toute parole en lien plus ou moins étroit avec le texte, et pourquoi pas, toute la parole de mise en scène, qui toujours, plus ou moins, est parole autour, ou à partir d'un texte.

I . La fonction dramaturgique

Avant de s'aventurer dans l'exploration des multiples aspects de ce que nous appellerons la « relation métatextuelle », il convient de se mettre au clair avec une notion concurrente, qui a cours dans les études théâtrales, et parfois aussi - plus rarement - parmi les praticiens : le travail sur le texte de théâtre est versé dans ce qu'on a coutume d'appeler « l'analyse dramaturgique », ou plus abstraitement « la dramaturgie », terme polysémique, qui porte avec lui différents âges de son histoire, et draine le cortège de connotations dont chaque époque l'a affecté.

A . La Dramaturgie éclatée

1) Déflation de la dramaturgie

A) DÉCLIN DE LA LECTURE IDÉOLOGIQUE ET PROCÈS DU « DRAMAPURGE »

Ce n'est pas le sens originel de la notion, qui renvoie à l'art de la composition des pièces de théâtre, qui nous intéressera ici, mais sa complexification au XXème siècle. L'apport des théories brechtiennes, qui identifient la dramaturgie à la « structure idéologique et formelle de l'œuvre »¹⁷³, envisagées dans un rapport d'influence réciproque étroit, infléchit en effet la notion dans le sens d'une cohérence idéologico-esthétique : Brecht définit ainsi les éléments constitutifs de la « dramaturgie » épique, qui concerne à la fois les principes structurant l'œuvre écrite, et les moyens scéniques permettant sa traduction sur le plateau, déterminés par l'effet qu'on cherche à produire sur le spectateur. On voit dès lors apparaître l'idée d'une pratique totalisante où texte et mise en scène sont déterminés par un horizon idéologique et esthétique préalables, envisagée du point de vue de l'instigateur de l'œuvre (auteur, metteur en scène), ou du point de vue de la réception qui s'attache à la décrypter pour la reconstituer. Dans les années 70, le rôle de cette dramaturgie idéologique a pris des proportions considérables, infléchissant nombre de spectacles dans le sens d'une démonstration à vocation politique. Le témoignage de Dieter Sturm, dramaturge associé à la Schaubühne, s'il nous entraîne dans le territoire de la création théâtrale allemande où peut-être le phénomène a connu une ampleur plus remarquable encore qu'en France (qui s'inspirait de ce modèle allemand), rend compte en termes éloquentes de ce qu'il appelle lui-même une « hypertrophie de la dramaturgie » : « Soudain tout - plus ou moins, j'exagère bien sûr - était conception. Et le dramaturge, en tant que gestionnaire de celle-ci, se hissa soudain dans l'imaginaire des gens de théâtre à la fonction de celui qui pour le moins autorise, voire qui octroie la permission »¹⁷⁴. Dieter Sturm « exagère », comme il le confesse lui-même : la réalité, plus complexe, plus subtile,

¹⁷³ Voir à ce sujet, par exemple, les articles "Dramaturgie" et "Analyse dramaturgique" dans le *Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis, Ed. Dunod, Coll. Lettres Sup, 1996.

des pratiques de l'époque, et particulièrement de sa propre contribution dramaturgique, présente évidemment un certain écart avec le totalitarisme qu'on leur prête aujourd'hui. Mais c'est ce renversement même qui nous intéresse, au sein du discours des praticiens, qui les fait se retourner avec un certain dédain contre les principes qui ont pu structurer leur travail dans les décennies précédentes, et en donner une vision relativement caricaturale. C'est ainsi le début des années 80 qui a vu émerger en France le terme de « dramapurge »¹⁷⁵, qui cristallise à la fois la dénonciation de cette fonction et son déclin annoncé : cette autorité est désormais perçue comme abusive, confondue avec une instance de sélection du bon grain (marxiste dialectique) de l'ivraie.

Fleurissent alors les discours et les pratiques qui viennent s'inscrire en faux contre cette prééminence de la dramaturgie, conçue comme discours idéologique préalable, aliénant toute créativité dans la maîtrise d'un savoir politique : Luc Bondy fait, en Allemagne, figure de précurseur de ce mouvement contestataire qui récuse cette conception de la dramaturgie au nom du droit à la liberté créatrice :

Il ne se démarquait pas seulement de ce qu'il y avait d'étroit, de borné, de contraire à l'art, mais de toute espèce de réalisation artistique qui était mise au service d'une conviction, d'une conception du monde consciente d'elle-même. Il ne voulait pas que se perde l'érotisme, la polysémie ou le caractère aventureux.

176

Dans cette analyse de la position de Bondy à l'égard de toute dramaturgie préalable, on retrouve les éléments déjà observés relatifs à la post-modernité qui constitue désormais le contexte des créations artistiques : toujours, elle détermine une vocation du sens à se faire pluriel (la « polysémie ») et du coup, à tendre vers la sensualité « des sens » (« l'érotisme »), et toujours, elle invite à préférer « l'aventure » à tout préalable. Avec le déclin des idéologies, donc, ou des « méta-récits », comme dit Lyotard, dans cette ère du soupçon à l'égard de tout système (de sens ou de formes) préalable, la conception de la dramaturgie qui a prédominé dans les années 60-70 ne peut désormais qu'être récusée : si, conformément aux propositions définitionnelles de Patrice Pavis, la dramaturgie est un principe « d'articulation du monde et de la scène, c'est-à-dire de l'idéologie et de l'esthétique », elle ne saurait faire l'objet d'un discours fédérateur dans le contexte actuel d'une perception du monde irréductible à une interprétation univoque : tout au plus « l'idéologie » contemporaine de la pluralité des sens peut-elle donner lieu à un procès de métissage de diverses esthétiques.

Ce désaveu de la lecture idéologique censée commander à l'élaboration du spectacle, illustré par Bondy en Allemagne, est tout à fait général en France dans les années 80, qui voient éclore et se multiplier les prises de position plus ou moins véhémentes contre le « Dramaturg », figure-cible en laquelle on prétend expier toute une époque du théâtre : on peut évoquer ici les propos d'Antoine Vitez, qui datent de 1984, et nous paraissent représentatifs, dans leur violence même, de ce retournement inexorable -

¹⁷⁴ Entretien avec Frédéric Zeugke, également dramaturge à la Schaubühne, publié dans Luc Bondy : *La Fête de l'instant*, p. 243

¹⁷⁵ La formule est due aux comédiens travaillant autour de Georges Lavaudant au TNP de Villeurbanne.

¹⁷⁶ Dieter Sturm, entretien avec Frederik Zeugke, in *La Fête de l'instant*, p. 244.

pour lui, la notion elle-même est devenue irrecevable : « Je suis tout à fait opposé à la notion même de dramaturge »¹⁷⁷. Le prisme par lequel est dénoncé ce statut obsolète est celui de la professionnalisation inacceptable d'une fonction de toute façon assumée par tout artiste, et en premier lieu par le metteur en scène :

La fonction même de Dramaturg, née de la division du travail dans le système bureaucratique allemand, n'est nullement nécessaire au théâtre. Elle donne du metteur en scène l'image d'un simple exécutant d'une pensée préalablement mise au moins par un spécialiste de la pensée. Etre artiste, c'est justement penser et mettre en œuvre sa pensée, ou bien agir et théoriser son action.¹⁷⁸

Dans ce refus de la division du travail, et donc des pouvoirs, il n'est pas impossible de lire en filigrane la revendication par le metteur en scène des pleins-pouvoirs : se refusant à être l'exécutant d'une pensée préalable, établie par les « spécialistes de la pensée », il réclamerait pour lui seul la responsabilité de penser son œuvre et de la manifester. La question est difficile à trancher, de savoir si cette contestation massive de la dramaturgie dans sa version « idéologique » a conduit à une concentration des pouvoirs décisionnaires dans les mains du metteur en scène, ou si elle a donné lieu au contraire à un éclatement de la fonction analytique à l'ensemble des membres d'une équipe artistique : c'est cette deuxième hypothèse que Vitez entend privilégier - c'est du moins la pratique qu'il revendique :

Comment qualifier le rôle de qui contrôle, oriente, informe, met en garde, examine, etc., s'il s'agit d'une profession ? Car évidemment mes amis autour de moi ne font pas autre chose, l'assistant, le scénographe, les acteurs ou d'autres... Mais je n'instituerai pas ce rôle.¹⁷⁹

Si chacun peut jouir en partage de la responsabilité du sens, et réclamer sa part dans les décisions de jeu, alors l'institution du dramaturge comme titre devient soit incompréhensible, soit insupportable : c'est une manière de lui octroyer un pouvoir discrétionnaire qui a tôt fait de se confondre avec la figure du « flic », que Vitez dénonce avec netteté :

On ne se rendait pas compte que le Dramaturg, dans l'acception est-allemande du terme, n'était autre qu'un flic ! On aspirait au flic, sans le savoir.¹⁸⁰

Deux ans plus tard, en 1986, la revue Théâtre/Public publie un numéro consacré à la dramaturgie. L'ensemble des articles qui constituent cette publication semblent symptomatiques de la fin d'une période de mutation, où la sanction des formes passées appelle la reconnaissance de pratiques nouvelles : on y prend définitivement ses distances avec la dramaturgie comme activité spécifique du Dramaturg, on y procède à une véritable autocritique de ces « grands rêves rationalistes - totalisants et donc

¹⁷⁷ Antoine Vitez, "Sur le dramaturge", réponse à un questionnaire de l'ATAC (Association technique de l'action culturelle), in *Écrits sur le théâtre 4*, la scène 1983-1990, Paris, P.O.L., 1997, p. 35.

¹⁷⁸ *Op.cit.*, p. 35.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 35-36.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

totalitaires »¹⁸¹ - qui ont pu présider à cette activité qui voulut faire du théâtre une « science », et l'on tâche enfin de décrire le champ nouveau de l'activité dramaturgique : pluralité, non des sens, mais des praticiens susceptibles de s'y livrer. Comme dans les propos d'Antoine Vitez, l'activité dramaturgique s'y veut redistribuer à l'ensemble d'une équipe, dans laquelle les comédiens doivent aussi avoir la part belle : l'article d'introduction qui ouvre cette publication, signé par Michèle Raoul Davis, est tout à fait explicite à ce sujet :

L'acteur est certes dramaturge à part entière quand il invente, avec l'assistance de tous les protagonistes de l'entreprise, le spectacle réel, le seul que les spectateurs verront jamais.¹⁸²

Même son de cloche dans l'article proposé par Bernard Dort, qui entend la dramaturgie non comme une science, mais comme une « conscience et une pratique » qui « concerne, en dernière analyse, le jeu de l'acteur » :

C'est à lui que revient en définitive le pouvoir de décision et de communication : le jeu est la chair même de la dramaturgie.¹⁸³

Si un poste demeure, officiellement affecté à cette fonction, les prérogatives en sont désormais strictement limitées : l'activité du dramaturge concerne essentiellement la période qui précède les répétitions, et ne doit plus constituer, quand leur processus est entamé, une autorité indiscutable :

Si le dramaturge joue encore un rôle qui peut être déterminant dans la phase préalable, il n'a plus pendant les répétitions qu'à être un œil et une oreille suspendus aux propositions, aux demandes du plateau, extérieur et en "sympathie" avec lui, sans complaisance, mais avec la conscience aiguë que dès lors que l'acteur est sur le plateau, c'est là que tout se fait, tout se joue.¹⁸⁴

C'est désormais de la scène que le sens advient, constituant peu à peu ce que nous appellerons une « dramaturgie expérimentale », où le sens est d'abord ouvert, offert aux découvertes du plateau. Mais il faut bien pourtant qu'un choix se fasse, que la responsabilité du sens, en dernier recours, soit assumée par quelqu'un : ici resurgit la figure du metteur en scène comme instance suprême de décision : là encore la place dévolue au « dramaturge » se restreint, clairement identifiée comme seconde par rapport à la prééminence du metteur en scène. Bernard Dort ne manque pas de souligner les ambiguïtés, voire les dangers de cette restriction de la place du dramaturge, qui risque de à son tour de « restreindre la responsabilisation des praticiens, au lieu de l'étendre » :

On a un dramaturge. C'est à lui qu'échoit la charge du sens. On lui fait sa part... et puis on est quitte. Après, c'est le metteur en scène qui a le dernier mot. Au pire : le dramaturge s'exprime dans le programme, et le metteur en scène dans le spectacle.¹⁸⁵

¹⁸¹ Michèle Raoul-Davis, « Profession 'dramaturge' », in *Théâtre/Public* n°67, janvier-février 1986, p.4.

¹⁸² *Op.cit.*, p. 6.

¹⁸³ Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », in *Théâtre/Public* n°67, p. 9.

¹⁸⁴ Michèle Raoul-Davis, « Profession 'dramaturge' », p. 6.

Il sera intéressant d'interroger ce qu'est devenue la place du dramaturge - on préfère aujourd'hui souvent dire « assistant dramaturgique » - dans les années 90, afin d'explorer un peu cette ambiguïté liée au déclin de sa fonction : la question de la redistribution des « pouvoirs dramaturgiques » à l'ensemble de l'équipe, ou au seul metteur en scène, ne cesse en effet de se poser, en même temps que celle du rôle exact de cet « assistant » dans l'interaction de répétition¹⁸⁶. Mais avant de nous livrer à cette enquête, il nous semble utile d'interroger ce qu'est devenue l'analyse dramaturgique en termes de *contenus*, la nature des interprétations qui sont désormais volontiers proposées, la manière dont elles s'articulent au monde : l'époque des utopies est révolue, certes, et la lecture idéologique des textes est morte en même temps que ces idéologies elles-mêmes. Est-ce à dire qu'il n'y a plus aucun préalable de sens, aucun « discours » - sur le monde et sur le sens des œuvres - susceptible de fédérer les pratiques théâtrales ?

B) PERSISTANCE D'UNE OPTION INTERPRÉTATIVE GLOBALE

On se souvient avoir déjà observé que cette méfiance envers un axe d'interprétation préalable et univoque n'engageait nullement les praticiens à se faire les serviteurs aveugles et bornés d'une lettre du texte jamais interprétée : ainsi Lassalle faisait-il état d'une certaine interprétation de *Dom Juan* (une sensualité en marche, l'aventure d'un désir), Mnouchkine affirmait dénoncer à travers la figure de Tartuffe les dangers du fanatisme, incarné dans le monde de l'Islam... On pourrait encore évoquer l'option interprétative privilégiée par Patrice Chéreau dans sa mise en scène de *Richard III* avec les élèves-comédiens du Conservatoire, qu'il livre en ces termes à la caméra de Stéphane Metge :

Quelquefois on a tendance à faire - et les Anglais le font souvent, y compris avec des grands comédiens, comme Yann Mac Cullen - des versions très caricaturales de Richard, très très dictatoriales, dans le sens très caricatural du terme - c'est-à-dire quelque chose entre le fascisme, Hitler et Mussolini. Or dans la pièce il y a deux scènes incroyables de séduction, où cet homme apprend la séduction, et séduit réellement. [...] ça m'a conduit au choix de Jérôme pour jouer le rôle et à la façon dont je le dirigeais, j'essayais de l'amener au rôle, c'est que c'est un personnage séduisant. Et que le mal est séduisant - et que si le mal- tout le problème est là - si le mal est séduisant, c'est bien le problème du mal, c'est bien ça le problème...

Face aux interprétations (dé)passées de *Richard III*, qui y voyaient le prodrome et le parangon des dictateurs du XX^{ème} siècle, Chéreau dresse un « personnage séduisant », métaphore du Mal dont toute la force réside justement dans son irrésistible pouvoir attractif... Est-il abusif de proposer un parallèle, décidément manifeste à nos yeux, entre ces options interprétatives globales, qui récusent la lecture politique d'une pièce au nom de recherches à la fois plus individualisées et plus universelles, articulées autour de catégories humaines et métaphysiques qui s'incarnent dans un sujet se découvrant lui-même au fil de son parcours ? À l'exception d'Ariane Mnouchkine, qui se distingue

¹⁸⁵ Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », p. 10.

¹⁸⁶ Cf. ultérieurement, « la dramaturgie restreinte ».

d'ailleurs des autres praticiens sur lesquels nous travaillons par de multiples aspects, notamment dans les modalités de travail en répétition, et qui propose une lecture politique, « engagée », de *Tartuffe*, les metteurs en scène mettent en avant les motifs du désir, de la sensualité, et d'une aventure obscure à elle-même, indépendamment de préoccupations d'ordre social qui paraissent ne plus devoir être la priorité des artistes... S'il s'agit ici de l'analyse dramaturgique de grands classiques (Molière, Shakespeare), il semblerait que l'on puisse faire des observations analogues en ce qui concerne l'interprétation des textes contemporains : ainsi, l'histoire de *Dans la solitude des champs de coton*, et de ses mises en scène successives par Patrice Chéreau, semble décrire une trajectoire qui part du politique pour aller vers « l'individu universel ». En 1990, le metteur en scène admettait certes qu'on puisse voir dans cette pièce l'affrontement de « deux clochards métaphysiques »¹⁸⁷, mais que leurs attributs vestimentaires et langagiers inscrivait nettement dans une réalité sociale contrastée - Chéreau, affublé d'un ventre et d'une moustache postiches, y avait tous les airs d'un « beauf » peut-être ivrogne, donnant la réplique à un Laurent Malet en « punk » probablement junkie...¹⁸⁸ En 1995, toute connexion vers la réalité sociale abolie, Patrice Chéreau et Pascal Gréggory apparaissent en figures d'une humanité (à peine une masculinité) livrée à d'inavouables désirs, condamnée à des pulsions hostiles indépendamment de tout état civil...

L'hypothèse que nous proposons, qui postule la fin du politique dans l'analyse dramaturgique est évidemment abusive ; l'exception d'Ariane Mnouchkine n'est pas négligeable, et il est encore des metteurs en scène qui s'attachent à interroger avec ardeur le politique au sein de leur travail artistique ; mais qu'on se souvienne, justement, des propos de Bernard Sobel relatifs à son travail de metteur en scène. Pour ce marxiste déclaré, l'analyse dramaturgique ne saurait consister en l'application d'un mot d'ordre préalable, en la vérification de la pertinence de la « dialectique de la lutte des classes » pour lire le monde et écrire le théâtre : justement, pour lui, « la vraie attitude marxiste est une attitude de doute radical et constant », l'utopie est un « poison », et « le travail théâtral montre que le flux de la vie produit du sens, mais que la mise en scène ne découle pas d'un sens préétabli »¹⁸⁹.

Bref, l'ensemble des observations que nous avons faites, et que nous rappelons rapidement ici, sur l'a-structuration de la répétition, le refus d'une transcendance sémantique préalable, a pour conséquence première le recul massif de la « dramaturgie »

¹⁸⁷ Entretien réalisé par Samra Bonvoisin, publié dans *Théâtre Aujourd'hui* n°5, "Koltès, Combats avec la scène." Paris, C.N.D.P., 1995.

¹⁸⁸ Rappelons que Chéreau reprenait alors le rôle dans lequel il avait dirigé Isaach de Bankolé en 1987. L'analyse que nous en proposons relève de notre propre interprétation de spectatrice, mais cet ancrage de la dramaturgie dans la réalité sociale est par ailleurs attesté, nous semble-t-il, dans un article de Patrice Chéreau de 1987 publié dans le numéro d'*Alternatives Théâtrales* consacré à Bernard-Marie Koltès: "... il n'y a rien de plus concret que cette pièce-ci. Cette discussion a eu réellement lieu, ces deux-là se sont bien rencontrés (...) Vous les avez même sûrement croisés un jour: ils ne se vouvoient peut-être pas, mais ils étaient là, en chair et en os, au coin du Boulevard Clichy et de la rue des Martyrs, entre l'Avenue A et la 4ème rue Est." *Alternatives Théâtrales* n°35-36, juin 1990.

¹⁸⁹ Bernard Sobel, *Un art légitime*, p. 25.

au sens de préalable idéologique. Le discours des metteurs en scène manifeste certes une option interprétative globale, mais qui fait signe, le plus souvent, du côté « des sens »... dans tous les sens du terme.

Et il convient encore d'ajouter ceci, qui relativise et précise le rôle de l'analyse dramaturgique dans l'interaction de répétition : les options interprétatives que nous avons citées en exemple ont été chaque fois formulées dans le cadre de ce que nous avons appelé la « rhétorique des antichambres » : parole adressée à un témoin extérieur, quel qu'il soit, membre de l'équipe d'administration ou de production (dans le cas de Mnouchkine), journaliste, spectateur ou lecteur. Mais dans le cours des répétitions, tel que nous avons eu l'occasion de l'observer, de tels propos, analytiques, fédérateurs d'une idée d'ensemble du spectacle, n'ont guère cours. Si ces options interprétatives peuvent infléchir au coup par coup les indications de jeu, il n'est pas dit qu'elles soient formulées de manière synthétique et explicite aux acteurs - et il n'est pas dit que les metteurs en scène souhaitent même les transmettre à leurs partenaires de travail aussi clairement qu'à ces interlocuteurs qui n'ont pas prise sur le procès créatif.

C) LE TRAVAIL DU NON-DIT ?

C'est là pure conjecture de notre part, mais il nous semble que le travail du non-dit dans la répétition, revendiqué par plusieurs metteurs en scène, ait quelque chose à voir avec cette option interprétative globale : tout se passe comme si ce « moteur » de la recherche du metteur en scène constituait, dans la parole de mise en scène, une « structure absente », informulée, ou, noyée dans le flot d'une parole anarchique, rendue invisible aux yeux des comédiens - pour que ce sens n'advienne jamais à la clarté d'un message ? Pure conjecture, bien sûr, puisque par nature, le non-dit ne peut faire l'objet que d'hypothétiques reconstitutions, mais, par nature aussi, il suscite la curiosité et invite à l'enquête : ainsi, en suivant la piste de Patrice Chéreau, qui dit lui-même que « le metteur en scène n'est pas là pour tout dire »¹⁹⁰, qui livre par ailleurs à la caméra de Stéphane Metge son analyse dramaturgique pour Richard III (il s'agit de montrer le Mal comme séduisant), qui l'a conduit à choisir Jérôme Huguet dans le rôle éponyme, on aborde le corpus des répétitions où il est en scène, armé d'un certain savoir, et déterminé à passer la parole du metteur en scène à son propre crible : par chance, un épisode entier des *Leçons de théâtre* est consacré aux indications données au comédien pour son monologue liminaire (acte I, scène 1 : voir dans les annexes, le script de *Leçon III*, « Monologue »). Durant les 25 minutes d'images qui constituent cet épisode, pas une fois la notion de « séduction » n'affleure dans les propos du metteur en scène : il semble bien que l'on tourne autour, lorsque Chéreau engage le jeune comédien à ne surtout pas jouer « la fourberie » au moment où il s'adresse à son frère Clarence avec une apparente sympathie - c'est ici le moment où la « spirale » de la parole de mise en scène tourne au plus près de ce que Chéreau a lui même révélé (seul face à la caméra) être l'axe interprétatif de son travail :

Et là il faudrait faire un- là il faudrait faire un changement mais phénoménal et tu joues le bon frère. C'est très difficile que ça ne passe pas pour la fourberie la plus

¹⁹⁰ in *Portrait de Patrice Chéreau, épreuve d'artiste*, entretien réalisé par Fabienne Pascaud et Pascal Aubier, I.N.A., 1990.

suprême. Il faut impérativement que le mal ait le visage du bien. Il n'y a, à l'app- à l'œil, aucune différence entre lui et un honnête homme. Sinon c'est trop facile, il fait (rire sardonique) <Je suis Richard III>. On doit être troublé, on doit se dire : "attends c'est pas possible que cet homme qui se comporte comme ça ait décidé de la mort de son frère". C'est horriblement difficile parce que une fois que tu as dit tout ça : "Plongez au fond de mon cœur, pensées, car voici Clarence"... et peut-être qu'il faudrait même voir le moment où il change, qu'il se concentre...

Que le Mal ait la figure du Bien, qu'il n'y ait aucune différence visible entre Richard et un honnête homme, ce sont là des indications qui s'approchent du motif de l'illusion, mais sans aller jusqu'à la *séduction* - et pour cause : cette option dramaturgique, pour une très large part, transite par le choix d'un comédien (un jeune homme sémillant) à qui il n'est pas forcément habile de faire connaître son propre pouvoir de séduction, d'autant que la séduction prêtée à Richard est en effet une séduction obscure à elle-même, l'objet d'une découverte et d'une conquête, et non d'un acquis maîtrisé. Qu'on en juge par les propos tenus par Chéreau lors des toutes premières séances de travail à la table : là encore, le motif de la « séduction du mal » n'est pas le vecteur explicite du travail ; il affleure, certes, mais noyé dans le flot, rendu secondaire par l'ampleur des considérations relatives à d'autres aspects de la pièce, et par la manière même dont il est présenté :

Ce qui m'a fait choisir de monter Richard III c'est d'abord que c'est une pièce que j'veux monter que j'ai envie de monter depuis longtemps ; [...] Et puis deux trois scènes la question par exemple de comment résoudre la scène de Lady Anne avec Richard au début ? Ce sont des scènes comme ça, dont on se dit comment l'auteur lui-même va les résoudre, c'est-à-dire que cet homme, et Richard lui-même se demande comment il peut y arriver. Et il prend comme pari de séduire la femme dont il a tué le mari, et le beau-père, et de la séduire au moment de l'enterrement, sur le cercueil de l'homme qu'elle aime, sur le cercueil d'Henry VI, donc, du Roi Henry VI. Et il y arrive ; c'est un mystère mais c'est un mystère intéressant à résoudre ; ça fait partie des choses intéressantes quand on va se poser la question entre comment comment mettre ça en scène ; je l'ai jamais vue de façon totalement convaincante ; je prétends pas être prêt à le faire mais on va voir, on va se poser la question ; il y a cette scène évidemment, il y a la scène des spectres à la fin, il y a la scène des trois reines, c'est principalement la scène des trois reines, qui est une scène que je trouve incroyablement bouleversante, si vous avez lu la pièce, où les trois se disent <j'avais un Edouard et ton Edouard l'a tué, j'avais un Clarence et ton Edouard l'a tué, tu avais un Richard et mon Richard l'a tué>, et puis dans Henry VI il y a cette scène du père et du fils, voilà, qui font partie des choses dont j'me dis, ça vaut le coup un jour de tenter d'essayer de voir comment on peut raconter ça, essayer de comprendre qu'est ce que Shakespeare a voulu, et d'essayer de toucher par ça quelque chose du génie de l'auteur, quoi.

L'ampleur du fragment que nous rapportons ici (encore l'avons-nous copieusement amputé) révèle comment peut se noyer le « poisson » dramaturgique dans le flot d'une parole prolixe et circonvolutoire : tandis qu'il était aisé de le pêcher dans l'exposé beaucoup plus sommaire, et synthétique, que le metteur en scène en livrait à la caméra - au cours d'un entretien très ultérieur à cette séquence - le motif de la séduction du mal comme axe d'interprétation est rendu accessoire par un motif concurrent, prééminent

(« c'est principalement la scène des spectres », jugée « incroyablement bouleversante ») et surtout se trouve éclaté en sous-motifs qui occultent la question du mal : c'est le « pari » de la séduction, la découverte de son efficacité, son « mystère » qui sont ici proposés comme énigmes à résoudre sur scène...

Naturellement, travaillant ici sur un documentaire audiovisuel qui suppose des procédures de troncation, prélevant des séquences, en négligeant d'autres, rien ne permet de garantir que l'option dramaturgique, présentée par Chéreau comme axe de son travail sur cette pièce, n'a en effet à aucun moment fait l'objet d'une formulation explicite. Cette enquête ne peut se conclure que sur des hypothèses, concernant le travail du non-dit en répétition, que Chéreau n'est pas le seul à revendiquer. On retrouve en effet dans les propos de Bondy des allusions aux « secrets » que le metteur en scène doit savoir garder face à ses comédiens :

...il est indispensable de pratiquer une certaine économie qui vous fait ne pas tout dire, afin de laisser de la place pour l'imagination. Pour donner plus de liberté aux comédiens, il faut aussi apprendre à garder des "secrets", à les distiller.¹⁹¹

« L'économie » dont doit faire preuve le metteur en scène en matière d'indications de jeu ne concerne pas seulement la place laissée à l'imagination des comédiens : « il faut aussi apprendre à garder des secrets », non pour leur imagination mais pour leur *liberté* - il nous paraît hautement probable, de la part d'un metteur en scène tel que Bondy, qui se méfie plus que tout autre, peut-être, de l'aliénation qu'induit un sens trop maîtrisé, trop « conscientisé » - que cette liberté ait quelque chose à voir avec une « innocence dramaturgique » préservée chez l'acteur. Si le sens lui advient, finalement, c'est à son heure : « les indications doivent arriver au bon moment »¹⁹², une fois que « l'utopie de l'absence de sens - pour un instant ouvert »¹⁹³ aura fait son œuvre créative et stimulante. Aussi les « secrets » du metteur en scène ne peuvent-ils être donnés dans la pleine lumière d'une révélation prématurée, et seront-ils « distillés » au fur et à mesure, dans une vaste parole pleine de détours où il ne sera plus possible de les reconnaître comme pierres de touche, « centre » du discours de mise en scène - on se souvient que, selon Daniel Mesguich, la mise en scène se fait « rempart contre la mainmise d'un centre extérieur, fixe, stable, plein, transcendant »¹⁹⁴ ; contre le « plein », il entend lui aussi dresser le vide, les trous d'une parole parfois lacunaire : « Le metteur en scène doit savoir ne pas vouloir tout dire »¹⁹⁵. Ainsi la seule observation de l'interaction de répétition rend-elle l'option dramaturgique globale d'une mise en scène pratiquement insaisissable : volontairement occultée, ou distillée de proche en proche parmi d'autres options, elle se

¹⁹¹ Luc Bondy, *op.cit.*, p. 80.

¹⁹² Luc Bondy, *ibid.*, p.80.

¹⁹³ Dieter Sturm, in Luc Bondy, *ibid.*, p. 234.

¹⁹⁴ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, p. 120.

¹⁹⁵ Daniel Mesguich, *op.cit.*, p.121.

disperse en un vaste rébus que seule la « rhétorique des antichambres » permet de reconstituer.

2) Vers une dramaturgie expérimentale

Peut-être aussi cette option interprétative globale ne peut-elle faire l'objet d'un discours clairement formalisé en répétition pour la bonne raison qu'elle n'est d'abord *pas perçue comme telle* : nous avons pris le soin de faire remarquer que la formulation de l'analyse dramaturgique par le metteur en scène (notamment dans l'exemple de Chéreau) était ultérieure au procès de répétition que nous retranscrivions - sans doute en était-elle aussi le fruit.

A) INNOCENCE LIMINAIRE

Ce ne sont en effet pas seulement l'aspect idéologique, l'injonction à produire une lecture politique, qui sont récusés dans le principe de l'analyse dramaturgique telle qu'elle a pu être conçue dans les années 70, mais plus profondément l'idée d'une option interprétative *préalable* à l'expérimentation, sur le plateau, avec les comédiens, des pistes de sens qui s'offrent aux praticiens. Avant cette expérience-là, nul savoir n'est possible : cette « innocence liminaire » a déjà été évoquée dans le premier mouvement de notre réflexion ; il convient de marquer qu'elle ne concerne pas seulement le spectacle, la forme qu'il va prendre, les enjeux qui seront les siens, le sens qu'il produira. Elle touche, plus profondément, la relation au texte, objet d'abord purement énigmatique aux yeux du metteur en scène, qui s'y attelle moins par volonté d'en « dire quelque chose », que par fascination pour son mystère. C'est encore dans les propos de Patrice Chéreau que l'on rencontre une illustration évidente de cette posture :

De toutes façons, une mise en scène ne démarre qu'avec cette conviction profonde qu'on est terrassé devant le texte et qu'on ne sait pas par quel bout le prendre, et qu'on ne sait pas le faire et que de toutes façons Shakespeare sera toujours perpétuellement plus fort que vous, ou Koltès ; encore une fois ça ne tient pas forcément à des classiques.¹⁹⁶

À partir de ce « terrassement », l'interaction de répétition ne saurait commencer autrement que sous la forme d'une aventure obscure à elle-même, une avancée dans le noir, ignorante de son propre but. Le metteur en scène n'y surplombe pas le texte dans une proposition de lecture qu'il aurait élaborée dans le temps de sa préparation plus ou moins solitaire, il se montre surplombé par lui, et par le désir même qui l'a poussé à choisir ce texte, presque à son insu. Et bientôt, dans les propos de Jacques Lassalle, la tâche de la mise en scène devient précisément d'éclairer le mystère qui a enclenché son processus :

Oser s'avancer dans le noir. Consentir à la part du risque. [...] l'exploration jour après jour de ce qui, en nous, au delà des seules raisons objectives, dans l'obscur secret du désir, a choisi ce texte, ce texte-là, constitue la quête obstinée, jamais assouvie, de sa mise en scène.¹⁹⁷

Restent tout de même, affleurant au dessus du magma du « secret du désir », quelques

¹⁹⁶ in *Portrait de Patrice Chéreau, épreuve d'artiste.*

« raisons objectives », qui peuvent faire l'objet d'un discours, dès le début des répétitions. Mais ce discours, on l'aura compris, ne saurait être univoque, prescriptif, fermé : l'interaction de répétition, si elle concède une place à l'analyse dramaturgique, entend bien qu'elle s'y fasse plurielle, et virtuelle, appelée à être sanctionnée, évaluée, rejetée ou préservée selon que le jeu, sur la scène, en aura montré la fécondité ou non :

Je présente plusieurs conceptions dramaturgiques. Le choix n'est jamais préalable. Il sera le fruit de l'exploration et du questionnement quotidien. Bref, une conquête et pas un "Blue Print", pas la simple exécution d'un programme fixé d'avance.¹⁹⁸

L'analyse dramaturgique n'est donc plus le fruit d'une opération de lecture réflexive que le travail sur le plateau viendrait illustrer : elle tire son savoir de ce que la scène lui apprend, au fur et à mesure de l'expérimentation. La « lecture » de la pièce de théâtre est bel et bien lecture *en acte*, qui s'élabore peu à peu dans la pratique de la mise en scène, et ne la précède pas : « L'expérimentation, nous dit encore Lassalle, ne résulte pas de la conceptualisation, elle y conduit. »¹⁹⁹ Ici bien des témoignages convergent, et l'on retrouve des commentaires sur cette dramaturgie expérimentale chez de nombreux praticiens : dans le témoignage d'Eloi Recoing à propos du travail d'Antoine Vitez, par exemple :

Il faut se méfier en général des bonnes idées dramaturgiques préalables. C'est en accomplissant des actions concrètes fondées sur des motivations simples que l'on découvre les axes fondamentaux d'une scène.²⁰⁰

Parce que c'est le jeu des comédiens, en scène, qui permet de « découvrir les axes fondamentaux d'une scène », de dégager une interprétation, de faire advenir du sens, la dramaturgie semble être, paradoxalement, davantage le fruit d'une élaboration collective qu'elle ne l'était à l'époque où la création collective était un idéal revendiqué : certes la nature des propositions des uns (les acteurs, en jeu) et de l'autre (le metteur en scène, en parole) diverge fondamentalement, leur contribution au travail du sens ne prend pas la même forme, mais il est remarquable qu'au moins ce travail du sens, parce qu'il est désormais dévolu au procès aventureux des répétitions et ne relève plus d'un préalable intellectualisé, est distribué en partage aux praticiens rassemblés pour le faire éclore. C'est sur cette « co-responsabilité » que Dio Kanguélari met l'accent lorsqu'il se fait le témoin du travail de Leftéris Voyatzis, metteur en scène à Athènes où manifestement, la dramaturgie préalable n'a pas davantage cours qu'en France :

Soucieux de rendre les comédiens responsables et coresponsables, et de souligner le rapport d'interdépendance entre toutes les personnes impliquées, il n'élabore pas à l'avance la dramaturgie du spectacle. Il souhaite qu'elle découle

¹⁹⁷ Jacques Lassalle, *Pauses*, p.178.

¹⁹⁸ Jacques Lassalle, "Répétitions en acte", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54.

¹⁹⁹ Jacques Lassalle, "Respirations", article paru dans le *Cahier du Théâtre National de la Colline*, numéro consacré à la mise en scène de *L'homme difficile*, mars-avril 1996.

²⁰⁰ Eloi Recoing, *Journal de Bord des répétitions du Soulier de Satin*, p. 85.

de leur propre participation active : il est en effet convaincu que la véritable compréhension d'un texte théâtral ne se fait pas à travers une approche théorique, mais en enclenchant un processus de réactions impulsives.²⁰¹

La conception actuelle de « l'analyse dramaturgique » présente donc des écarts considérables avec ce qu'elle a pu être dans les années de règne du dramaturge, et il convient d'y prendre garde, tant le terme même de « dramaturgie » semble renvoyer naturellement à une époque où elle a été instituée en instance de savoir préalable, pourvoyeuse d'une exégèse autoritaire et univoque. Désormais émancipée de la prééminence du politique, elle s'ouvre à la pluralité des sens, et rejetée comme préalable théorique, elle n'advient à elle-même que par le lent travail du procès collectif des répétitions, dans le va-et-vient entre les propositions de jeu sur scène et les enseignements qu'en tire le metteur en scène. C'est assez dire que s'intéresser à « l'expérience de lecture » du texte, à ce qui, dans la répétition, est parole sur le texte, est une manière d'éclairage sélectif sur une relation toujours triangulaire, où le plateau chaque fois intercède entre le metteur en scène et la lettre.

Il est pourtant une période où l'expérimentation sur le plateau est tenue à l'écart, différée, une période où les propositions des acteurs, censées informer la compréhension et l'interprétation du texte, ne peuvent encore advenir : le travail à la table, dans ses préliminaires purement discursifs, où il faut bien parler du texte avant que d'en avoir exploré les possibles scéniques. Là peut-être gît une pratique de la dramaturgie plus « classique », mettant en relation le metteur en scène avec le texte, sans autre entremise que sa propre expérience de lecture.

B) LES PROTOCOLES D'ENTRÉE DANS LE TEXTE

Il est ainsi tentant de mettre cette conception de la dramaturgie expérimentale à l'épreuve d'une vérification, celle du premier jour de répétition, moment fatidique de la rencontre collective avec le texte, présidée par la parole du metteur en scène - alors proliférante, limitée par aucune réponse - tout entier attaché à ce périlleux exercice de style : parler de ce sur quoi il prétend, si on l'en croit, ne rien savoir encore... Et si nous parlons de protocole, c'est qu'il semble bien y avoir, par delà les pratiques individuelles et le refus des modèles préalables, un certain nombre de structures récurrentes dans ce cérémonial de la première fois. Notre enquête s'appuie ici sur trois exemples de première journée de répétition - celle de *Tout est bien qui finit bien* (Shakespeare - Jean-Pierre Vincent), de *Richard III* (Shakespeare - Patrice Chéreau), et de *Rosmersholm* (Ibsen - Jacques Lassalle²⁰²) - qui permettent d'isoler une étape du travail où la relation avec le texte est primordiale, sinon exclusive, et d'en savoir un peu plus sur ce qu'il en est de la dramaturgie dans la répétition.

²⁰¹ Dio Kanguélari, "Que le chemin soit long", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54., p. 178.

²⁰² Ce corpus nous est transmis par Yannic Mancel, qui a recueilli et retranscrit - sous les espèces d'une écriture polissée que la vocation éditoriale de l'exercice exigeait - les propos du metteur en scène pendant la première journée de répétition. Le texte, d'abord publié dans la *Revue du T.N.S* n°14 (janvier 1987) figure dans *Pauses*, pp. 111 à 123.

Échos dans le monde actuel

Premier point de passage apparemment obligé de ce « discours d'ouverture » : les échos que le texte rencontre dans l'actualité des praticiens concernés par sa mise en scène. La nécessité de le mettre en scène, « aujourd'hui », doit apparemment faire l'objet d'une démonstration, fut-elle sommaire, allusive, et appelle du coup une rapide analyse de ses enjeux en même temps qu'un point de vue sur le monde actuel. Chez Jean-Pierre Vincent, la connexion est explicite, limpide : « nous ne montons pas cette pièce pour faire plaisir à Shakespeare mais parce qu'elle trouve un écho aujourd'hui ». Quel écho ? Cette pièce, qui relate le parcours plein d'embûches d'une femme prête à tout pour faire aboutir ses désirs, a longtemps été jugée « trop moderne » pour être jouée : des critiques proches du féminisme à la fin du XIX^{ème} siècle viennent attester ce point de vue. Mais désormais l'époque est prête : « Depuis trente ans, la transformation des rapports entre les hommes et les femmes, la montée du féminisme » a modifié le contexte ; c'est ce féminisme désormais en place qui « détermine l'actualité de la pièce ». Et si cela ne suffisait pas à justifier que l'on mette en scène ce texte aujourd'hui, un autre argument, peut-être plus ironique, vient appuyer sa nécessité : se référant au texte source (extrait du *Decameron* de Boccace), Jean-Pierre Vincent propose cette « analyse » :

La pièce est tirée d'une nouvelle de Boccace issue de la troisième journée, consacrée aux nouvelles portant sur la question : "comment parvenir à ses fins grâce au courage, à la persévérance et aux ruses". La fin du XX^{ème} siècle, c'est la merde généralisée, mais Tout est bien prouvé qu'il ne faut pas se décourager.

Chez Patrice Chéreau, l'actualité de Shakespeare n'est pas « démontrée », mais postulée, et devra faire l'objet d'une enquête, subjective, menée par chacun au fil de la lecture qui suivra : elle permettra « d'entendre les pièces » et de « réfléchir à ce que ça nous raconte *aujourd'hui*, à nous, à vous en particulier ». Chez Lassalle enfin, elle s'exprime par un détour, et se fait implicite : ouvrant son allocution sur le constat de ce « qu'Ibsen se joue beaucoup ces temps-ci », et sur la nécessité de l'inscrire au répertoire du TNS, il enchaîne en reliant l'auteur de *Rosmersholm* à Schnitzler et Tchekhov, « auteurs-charnières de ce moment de la conscience européenne qui voit s'éteindre, dans l'inquiétude et l'espérance mêlées, un siècle et peut-être une civilisation ». Parce qu'on ne peut supposer que l'argument tacite de cette inscription d'Ibsen « qui se joue beaucoup en ce moment » au répertoire du TNS relève d'un pur instinct grégaire, on est invité à penser que cette démarche se fonde sur les échos qui peuvent résonner entre deux « fins de siècle », marquées par « l'inquiétude et l'espérance » au moment où s'éteint (peut-être) une civilisation²⁰³ ...

²⁰³ Cette fin de siècle (le nôtre) paraît décidément propice à des considérations sur la "fin d'un monde", et à la mise en scène de pièces datant de la fin du siècle précédent: il n'est pas indifférent de rencontrer la même expression dans les propos de Langhoff, qui lors de la première journée de répétitions des *Trois Sœurs*, fait ce commentaire tissant lui aussi des analogies entre l'époque de la pièce et l'époque actuelle: "C'est la fin d'un monde. Sans être lui-même révolutionnaire, Tchekhov présentait un grand changement. Aujourd'hui, après l'échec du bolchévisme et l'écroulement du 'monde nouveau', la Russie réapparaît sous une autre forme. Nous nous trouvons dans un moment singulier pour observer ce qui se passe dans les pays de l'Est." Propos rapportés par Odette Aslan, *Théâtre/Public* n°122, p. 8.

Point de préalable idéologique, donc, chez ces metteurs en scène en train de lever le voile sur un projet qui n'est qu'à son aube, mais tout de même, chez Vincent et chez Lassalle, une certaine « vision » du monde, celui de la pièce mis en relation avec celui d'aujourd'hui, même de façon allusive, implicite : une certaine noirceur, à n'en point douter (inquiétude de la fin d'une civilisation pour l'un, « merde généralisée » du XXème siècle pour l'autre) que vient éclairer un espoir (« espérance » chez Lassalle, que la suite de son allocution développera : la pièce, identifiée à un « théâtre de la plaisanterie », sera saluée pour atteindre « à une vigueur, à une énergie extraordinairement salubre et tonique, parce qu'elle nous délivre de tout le fatras de nos 'certitudes' antérieures » ; chez Jean-Pierre Vincent, le succès de la quête d'Hélène, et peut-être aussi de celle des femmes en général, qui « prouve qu'il ne faut pas se décourager »...). S'il n'y a plus d'utopie à mettre en œuvre par le biais d'une dramaturgie idéologiquement orientée, la nécessité du théâtre continue malgré tout de s'inscrire, dans le discours des praticiens, dans une actualité qui le déborde : s'il n'a plus vocation à instruire, voire à changer le monde, le théâtre ne se referme pas non plus dans un « art pour l'art » que son en dehors ne concernerait pas. À défaut de solutions pour un monde meilleur, il semble vouloir prodiguer quelques raisons d'espérer.

Mais c'est là la raison donnée aux partenaires de travail, pour solliciter leur adhésion au projet, susciter une cohésion à l'orée du travail de création ; non point la raison pour laquelle le metteur en scène affirme avoir choisi le texte, celui-là, pas un autre.

L'énigme, objet du désir

C'est ici le deuxième point de passage obligé du cérémonial d'ouverture : l'exhibition d'un désir, relié presque toujours à l'énigme, au mystère du texte. Chez Lassalle comme chez Jean-Pierre Vincent, l'élection de « l'objet du désir » transite par un rapide passage en revue de la bibliographie de l'auteur, au sein de laquelle s'aménage l'espace privilégié du texte retenu : après avoir évoqué les différentes périodes de l'œuvre d'Ibsen, et notamment la dernière (« un théâtre beaucoup plus subjectif, [...] qui n'obéit plus à une volonté déclarée de doter la Norvège d'un grand théâtre national [...], ni à une quelconque ambition de réformer la société ou de la libérer de ses interdits »), Lassalle livre sa préférence (« son goût ») pour cette dernière, « plus mystérieuse, plus ambivalente » - et de poursuivre :

...plus je lisais ce texte, plus j'avais le sentiment d'être en présence d'un secret, profond, étrange, et qui pourtant en revenait toujours à la figure de Rebekka. Qu'est-ce qu'écrire, qu'est-ce que mettre en scène, si ce n'est, éternel Œdipe, partir d'un secret, s'engager en aveugle dans le labyrinthe d'une enquête dont, sans le savoir, nous détenons déjà la clé ?

Ainsi le contrat d'errance est-il posé, relié à un désir : l'énigme est à l'origine du projet, elle est son seuil et ce qui le provoque. Chez Jean-Pierre Vincent, moins d'éloquence raffinée - et pas le travail de réécriture opéré par Yannic Mancel, ici très sensible - mais en somme, le même propos : *Tout est bien qui finit bien* est mis en relation d'opposition avec les autres pièces de Shakespeare, aux « thèmes saturés, évoqués presque toujours de manière exhaustive » tandis que l'histoire d'Hélène est une « pièce énigmatique et suggestive, avec des contradictions internes ». Chez Patrice Chéreau enfin, le désir de

monter *Richard III* est « un vieux rêve », dont l'ancienneté n'entame rien de l'énigme sur lequel il porte :

Ce qui m'a fait choisir de monter Richard III c'est d'abord que c'est une pièce que j'veux monter que j'ai envie de monter depuis longtemps ; et en général dans ces cas là on rêve pendant des années de monter une pièce et puis quand on arrive à la monter on découvre qu'on n'y est pas prêt du tout ; qu'on ne l'a pas travaillée parce qu'on a rêvé seulement...

S'ensuivent les considérations qu'on a déjà aperçues sur le « mystère » de la séduction de Richard, énigme pour le personnage lui même, puis pour l'auteur et pour le metteur en scène qui ont à l'explorer, énigme d'autant plus stimulante pour Chéreau qu'il affirme n'en avoir jamais vu de mise en scène « vraiment convaincante ». Voici donc le metteur en scène à nouveau érigé en Œdipe se tenant devant le Sphinx qu'est pour lui le texte : ayant fui les oracles qui prétendaient asservir son destin à un sens préalable, il se retrouve face à l'énigme non point redoutée mais recherchée, désirée, dans une aventure qui a des airs de quête de vérité.

C) « CHOIX DRAMATURGIQUES » OU QUÊTE D'UNE VÉRITÉ ?

On jugera peut-être excessive cette parabole qui fait du metteur en scène un nouvel Œdipe, modèle mythique revendiqué par Lassalle mais que ne cautionneraient pas nécessairement les autres metteurs en scène. Surtout, cette parabole semble promettre à ceux que nous y inscrivons le destin tragique d'une quête de vérité qui finit par se retourner contre celui qui l'entreprend. Certes le « tragique » est une notion par trop funeste pour qualifier une entreprise artistique qui passe par bien des bonheurs, se déroule souvent sous le signe du désir et du plaisir, et s'accomplit quelquefois en des résolutions scéniques fort heureuses. Nous éprouvons le besoin pourtant d'aller puiser dans cette notion l'idée d'une force qui agit les praticiens, non point forcément à leur insu, mais indépendamment de leur gré, et les livre en effet à une quête de vérité qu'il nous paraît intéressant d'interroger.

Cette perspective permet de reconsidérer la conception de la dramaturgie telle qu'elle est pratiquée actuellement, pour laquelle Patrice Pavis invite à préférer l'expression de « choix dramaturgiques », riche d'un pluriel susceptible de marquer le métissage des options interprétatives et l'ouverture du sens qui caractérise les pratiques actuelles de la mise en scène. Ce n'est nullement le pluriel qui nous dérange dans cette proposition terminologique, puisqu'il nous paraît en effet rendre justice à la richesse et à la complexité des approches dramaturgiques actuelles, mais le terme de « choix » : il incite à se représenter les metteurs en scène en sujets d'une pensée libre de tout préalable, sélectionnant par l'opération d'une volonté toute consciente d'elle-même, une ou plusieurs options selon des critères relatifs, et reconnus comme tels. Or, si le metteur en scène est un Œdipe, s'il se tient face au texte comme face à l'énigme du Sphinx, la « solution » qu'il propose ne relève pas du « choix » d'un possible (une véritable énigme ne connaît qu'une solution) mais bien de l'*intuition d'une vérité*.

Cette vérité cachée derrière le texte de théâtre, que les metteurs en scène se mettraient en devoir de poursuivre, pourra sembler contradictoire avec bien des propos tenus sur lui, et sur la pratique de mise en scène, qui tous dessinaient l'espace d'une

pluralité des sens que le théâtre n'en finissait pas de manifester. C'est là un paradoxe, que nous ne voulons pas réduire mais explorer : car les options retenues en répétition nous paraissent bien souvent relever de l'intuition d'une vérité ; elles ne s'opposent pas à d'autres options équivalentes, que l'on négligerait au nom de quelque critère esthétique, mais au « faux », à « l'erreur ». On rencontre des motifs de s'en convaincre sur les deux versants de notre corpus, rhétorique métathéâtrale d'un côté, parole de mise en scène de l'autre. Ainsi pour cette dernière, quelques uns des propos tenus par Lassalle lors de la première journée de répétitions de *Rosmersholm* tiennent lieu de premiers indices : après avoir assuré la connexion de la pièce avec une « actualité » susceptible de justifier sa mise en scène « aujourd'hui », après avoir également confié son « goût » pour cette pièce mystérieuse, le metteur en scène expose les diverses pistes interprétatives dont elle a pu faire l'objet, lecture psychanalytique d'une part, politique d'autre part, qu'il semble tenir à une égale distance en les citant concurremment, et en sanctionnant la seconde en ces termes : « cette dimension se révèle une fausse piste ». Voici donc déjà l'émergence, dans la parole de mise en scène, et précisément dans l'analyse dramaturgique, de la notion du « faux », dont l'antonyme (le vrai), même s'il ne surgit pas explicitement, se laisse pourtant aisément identifier dans les propos qui suivent, où Lassalle expose sa propre « lecture » de la pièce :

Le regard d'Ibsen sur la réalité est terriblement décapant, parce qu'il nous fait prendre conscience [...] de notre difficulté, de notre quasi-impuissance à ne pas mettre entre ce que nous voyons et la façon dont nous le percevons, dont nous l'interprétons, une sorte d'écran, de filtre qui le réfracte et l'altère. Ibsen nous fait faire tout le chemin qu'il fait faire à ses personnages, tout le chemin d'une révélation de nous-mêmes, par delà les faux semblants. Il nous mène à découvrir ce que nous savons déjà mais que nous passons notre temps, notre vie, à délibérément ignorer sur nous-mêmes.²⁰⁴

Jusque là, rien qui fasse explicitement signe du côté d'une « vérité » de l'œuvre, mais une « révélation » tout de même : Lassalle montre là une certaine assurance dans son interprétation - qui, comme souvent chez ce metteur en scène, est une parabole sur l'art de la mise en scène : après *Dom Juan* aventurier « des sens », voici Ibsen qui nous révèle la dangerosité de l'interprétation comme cécité partielle - mais elle ne semble pas encore à ce stade exclusive d'autres hypothèses : c'est un peu plus loin que le champ des possibles se referme :

C'est cela le secret obscurément pressenti de l'œuvre. Les obscurités apparentes ne sont pas importantes : il est très facile de leur donner des réponses mais ce sont les certitudes apparentes dont il faut se méfier. Une simplicité apparente en cache une autre, qui est encore plus décantée, plus essentielle, mais qui demeure cachée précisément parce qu'elle est essentielle et peut-être inacceptable.²⁰⁵

Si ce n'est pas encore tout à fait la « vérité » du texte, c'est du moins « le secret » (« c'est cela », et pas autre chose), qui a à voir avec « l'essentiel », inacceptable et caché, peut-être, mais tout de même révélé par le metteur en scène : il est un sondeur

²⁰⁴ *Propos recueillis par Yannic Mancel, in Pauses, p. 118.*

²⁰⁵ *Op. cit., p.118.*

d'obscurité qui se présente à l'orée des répétitions avec une énigme, infiniment désirable, mais une réponse aussi, qui se cachait derrière des pistes interprétatives par trop systématiques, « faux-semblants » exposés pour être rejetés.

Du côté de la rhétorique métathéâtrale, on peut aussi prélever quelques indices de cette « quête de vérité » poursuivie par les metteurs en scène dans leur analyse dramaturgique : ils commencent à émerger de ces propos de Patrice Chéreau sur sa mise en scène d'*Hamlet*, en cours de réalisation au moment de son entretien avec Fabienne Pascaud :

Ce qui stimule et ce qui décourage, c'est que par moments elle est tout à fait inatteignable comme pièce, c'est-à-dire qu'il y a encore des moments où je me pose des questions, on se dit : "est-ce que on est sûr d'avoir la bonne interprétation, est-ce que on comprend tout à fait ?".²⁰⁶

Indice minime, mais indice tout de même : le metteur en scène révèle ici son inquiétude quant à « la bonne interprétation » de la pièce, « la bonne », c'est-à-dire une seule, qui soit juste, par opposition à toutes les erreurs que l'on peut faire à son sujet. Car des « erreurs » dans une mise en scène, il peut y en avoir, et non pas quant à la seule réussite esthétique du spectacle, mais bien quant à la « juste » interprétation du texte : les mises en scène précédentes d'un même texte permettent ainsi de baliser le territoire du « vrai » et du « faux » en matière d'interprétation, et les « bêtises » des prédécesseurs servir de repoussoir dans la quête menée par les Œdipes qui suivent :

À un moment donné, la référence d'une mise en scène on peut toujours la critiquer, on peut toujours dire : ça en tout cas ce n'est pas ça, il s'est trompé, quelqu'un est allé au feu avant vous... Et dans le cas d'*Hamlet*, tellement de personnes l'ont fait qu'on peut rester tranquille en disant : "je ne ferai pas les bêtises qu'ils ont faites les autres".²⁰⁷

Si l'idée de « se tromper » peut venir troubler qui entreprend la mise en scène d'un immense classique, comme *Hamlet* (dont l'auteur ne s'offusquera cependant pas qu'on se soit « trompé » sur son œuvre), elle devient douloureusement préoccupante dans le cas d'une pièce contemporaine, dont l'auteur est vivant, et fort proche, de surcroît. Les nombreux témoignages de Patrice Chéreau relatifs à son travail en « compagnonnage » avec Bernard-Marie Koltès attestent de ces difficultés à rejoindre la vérité d'un texte, dont l'auteur est toujours là pour signaler qu'elle est ailleurs que là où le metteur en scène a cru la trouver :

...À un moment donné, la logique de l'auteur est une logique totale, souveraine, qui n'appartient qu'à lui ; j'en suis arrivé à des interprétations et à certains moments je me suis vu prendre des interprétations totalement fausses, parce que je voyais dans le sourire de Bernard, qui ne voulait pas me dire que c'était faux, m'enfin que vraiment c'était pas tout à fait ça qu'il avait écrit, mais c'était pas grave parce qu'il défendait la mise en scène contre vents et marées euh parce que on était amis. Il est arrivé plein de moments qu'il me dise- "qu'est-ce tu penses de cette scène ?", il me dit c'est bien et après il m'explique tout à fait

²⁰⁶ *Portrait de Patrice Chéreau, épreuve d'artiste.*

²⁰⁷ *Documentaire cité.*

autre chose qui n'est pas du tout dans la scène, que je n'ai pas mis en scène et qui me prouve que je me suis totalement trompé. Ça m'est arrivé trois fois sur Quai Ouest, et je me suis dit, "bon, d'accord". Mais il avait commencé par me dire que c'était très bien. « C'est très bien parce que le sens de la scène, le voilà », et il me dit le contraire. Ben donc je me suis trompé, c'est tout.²⁰⁸

Et Chéreau a beau avoir toutes les raisons de penser que son « erreur » n'est pas grave (puisque l'auteur continue de défendre la mise en scène « contre vents et marées », plus au fait apparemment que le metteur en scène des droits de la mise en scène à se faire création à son tour, discours second à partir du discours premier qu'est le texte), elle n'en reste pas moins « erreur », les interprétations « totalement fausses », et leur auteur enfoncé dans un pénible constat d'échec : « je me suis trompé ». La fréquentation des auteurs vivants permet en effet aux metteurs en scène de pressentir cette « logique totale, souveraine » qui préside à l'écriture d'un texte, qu'ils croient devoir reconstituer quand ils le portent à la scène. Aussi leurs options interprétatives y sont-elles bien moins des « choix » que des intuitions de vérité, plus ou moins informées par les savoirs latéraux que les auteurs peuvent délivrer. Un cas très spectaculaire « d'intuition de vérité » quant à l'interprétation du texte se manifeste dans la première mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* par Patrice Chéreau : suffisamment proche de Koltès pour connaître sa fascination pour la communauté noire, et savoir qu'il avait écrit le rôle du Dealer pour un noir, le metteur en scène se situait dans l'évidence d'une vérité sûre d'elle-même en confiant le rôle à Isaach de Bankolé, et conséquemment, s'est cru en position d'imposture, ou d'erreur, lorsqu'il a repris lui-même le rôle. À ce stade de sa première reprise de la mise en scène, une telle évidence est encore incontestable, et lorsque Fabienne Pascaud lui demande si « c'est une nécessité qu'il soit noir ? », Chéreau a cette réponse catégorique :

C'est écrit, c'est écrit 25 fois dans le texte, métaphoriquement, mais c'est écrit 25 fois.²⁰⁹

Qui s'est lancé dans l'analyse détaillée (toujours vertigineuse) de la pièce sait assez que le travail de la métaphore la rend, justement, irréductible à une interprétation aussi tranchée, et que l'idée que le Dealer soit noir (effectivement l'idée de l'auteur) n'y est nullement posée avec évidence dans la lettre du texte, qu'il faut éclairer de savoirs latéraux pour pouvoir l'explicitier. Ce que Chéreau tient ici pour une certitude, une vérité incontestable n'est rien d'autre qu'une interprétation, relative, discutable, certes étayée par un autre texte de Koltès (sur l'hostilité héréditaire des chiens et des chats, que Chéreau cite à l'envi), attestée en outre par le vœu de l'auteur... Mais est-ce là la référence à laquelle doivent se fier les metteurs en scène ? Lorsque quelques années plus tard il reprend la pièce, et le rôle du Dealer, en assumant cette fois totalement de « n'être pas noir », c'est une toute autre analyse dramaturgique qu'il propose, mettant l'accent sur le désir et la haine qui enchaînent l'un à l'autre deux inconnus presque semblables. « L'opposition d'espèces », qui lui paraissait être le moteur de la pièce, disparaît au profit d'une communauté de souffrance et de désir... Et le plus fort, dans cette

²⁰⁸ Documentaire cité.

²⁰⁹ Documentaire cité.

évolution de l'analyse dramaturgique d'une même pièce par un même metteur en scène, c'est que cette nouvelle interprétation se présente à nouveau comme « la vérité » du texte, son sens caché, décrypté à partir d'une lecture minutieuse du texte : en 1990, il était écrit « 25 fois dans le texte » que le Dealer était noir - en 1995, c'est un autre mot qui manifeste par le nombre de ses occurrences son rôle de moteur dramatique :

Le problème est complexe parce que Bernard a tout mis en œuvre pour extirper de la Solitude la situation de base, pour que n'apparaisse jamais au premier plan un rapport de désir érotique entre les deux hommes. En fait, j'en ai bêtement pris conscience, au cours des lectures à la table avec Pascal (Gréggory) : le mot le plus prononcé par le Client, comme par le Dealer, c'est le mot "désir", et c'est cela qu'il faut mettre en scène.²¹⁰

La « situation de base » désormais perceptible est aussi la « vraie » situation, qui n'était cachée que parce que l'auteur a voulu « l'extirper », ou la déguiser, mais qui surgit dès que l'analyse dramaturgique ne se laisse pas duper par ses masques :

À partir du moment où nous étions deux blancs sur scène, nous donnions l'impression d'une compréhension mutuelle. Du coup arrivait à la surface la vraie situation de départ de la pièce avec laquelle Koltès entretenait des rapports délicats : une histoire de drague entre deux hommes qui devenait plus apparente, et j'émetts l'hypothèse que c'est cela qui le dérangeait.²¹¹

Ainsi aura-t-il fallu attendre la disparition de l'auteur (mort en 1989) pour que le metteur en scène puisse dégager la « vraie » signification d'une pièce que son auteur avait volontairement occultée, parce qu'il entretenait avec elle des « rapports délicats ». Nous entrons ici, précisément, dans le domaine des « rapports délicats » susceptibles de se tisser entre metteur en scène et dramaturge (au sens ancien du terme : l'auteur de la pièce, disons le *Dramatiker*), qui lorsqu'il est vivant, peut intervenir dans le procès de l'analyse dramaturgique, selon des modalités extrêmement singulières. C'est là le territoire de ce que nous appelons la « dramaturgie restreinte »...

B. La dramaturgie restreinte

L'analyse dramaturgique n'est pas seulement éclatée, presque défaite à force d'être dispersée dans le long procès des répétitions, réduite à ne tirer son savoir que de ce que la scène lui apprend, contestée dès lors qu'elle tenterait d'établir un préalable par trop univoque ; elle est aussi restreinte, dans l'interaction de répétition, cantonnée dans des places formellement affectées à cette fonction, et sitôt désignées, circonscrites, limitées. Trois postes dramaturgiques, « lieux » où un discours sur le texte peut raisonnablement se tenir, sont ainsi clairement identifiables dans la répétition de théâtre, même s'ils ne sont pas toujours représentés : l'auteur, quand il est vivant, le traducteur, le cas échéant, et enfin « l'assistant dramaturgique », quand il y en a un. Et pour chacun d'eux, une place se fait, pleine d'égards et de restrictions, délimitant une fonction souvent ambiguë.

²¹⁰ Entretien réalisé par Samra Bonvoisin, in *Théâtre Aujourd'hui* n°5, p. 55.

²¹¹ *Théâtre Aujourd'hui* n°5, p. 48.

1) Présence de l'auteur

La création de textes contemporains semble poser aux metteurs en scène qui s'y attellent des problèmes spécifiques, en matière d'analyse dramaturgique. Il semblerait que leur « marge de manœuvre » en terme d'interprétation y soit moins importante, et qu'ils se heurtent aux réticences des auteurs devant les choix que la scène appelle, et à leur crainte de voir leur œuvre « défigurée et condamnée ».

A) UN RIVAL ?

Se joue là un vieux et plus ou moins virulent procès intenté contre « l'excès de pouvoir des nouveaux maîtres de théâtre [...] que seraient devenus, à l'orée des années 60, et que seraient restés depuis, les metteurs en scène », accusés « de s'affirmer aux dépens du texte », de « dissoudre celui-ci dans l'ébriété du spectaculaire », et parfois même, paraît-il, de « génocide d'auteurs »²¹². Evoquant son travail avec Michel Vinaver, dont il a mis en scène bon nombre de pièces²¹³, Jacques Lassalle s'efforce de se faire l'avocat de la cause des auteurs, en produisant la position de Vinaver en ce qui concerne la création d'une pièce (entendue comme mise en scène d'un texte encore jamais monté) :

Dans l'exposé nuancé de ses arguments, on peut trouver largement matière à réflexion et à débat - cette idée, par exemple, selon laquelle si une œuvre tombée dans le domaine public permet, sollicite même une multiplicité d'éclairages et de réappropriations scéniques, une pièce nouvelle au contraire, a besoin pour n'être pas d'emblée défigurée et condamnée, d'une sorte de représentation neutre, objective, seulement fonctionnelle.²¹⁴

Mais cette représentation « neutre, objective, seulement fonctionnelle », si elle est un idéal d'auteur, se dérobe bientôt pour qui veut la mettre en pratique, et la prudence, la réserve, la discrétion de l'analyse dramaturgique qu'elle réclame, se révèlent un pari difficile à tenir - pour Lassalle lui-même sans doute, qui ne manque pourtant pas de faire honneur à cette pétition de principe. Le travail de la mise en scène, si prudent soit-il, réclame des choix que le texte pouvait laisser en suspens, et les droits de la scène semblent entrer en concurrence avec ceux du texte : aussi l'amicale « collaboration » dont Lassalle fait état avec Vinaver se voit-elle traversée d'oppositions tenaces :

... là où la lecture préserve l'ambivalence, les attractions et les dérives du sens, la représentation impose un choix. Il a la contrepartie positive dans le jeu des incarnations successives et contradictoires de l'acteur. Je fais mieux que m'y résigner. Cela, plaisamment, nous oppose quelquefois.²¹⁵

²¹² Ce sont les termes mêmes dans lesquels Lassalle rend compte de ce "procès", in *Pauses*, pp.195-196. Il attribue, sans pouvoir certifier cette source, l'expression de "génocide d'auteurs" à Arrabal.

²¹³ Il s'agit en effet d'une longue et fidèle collaboration: en 1978, *Théâtre de chambre* et *Nina c'est autre chose*, puis *À la renverse* (1980), *Dissident, il va sans dire* (1985), et *L'émission de télévision* (1990), à quoi il faudrait encore ajouter la commande à Vinaver d'une traduction des *Estivants* de Gorki, mis en scène en 1983.

²¹⁴ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 196

Sans doute las de se trouver aux prises avec les doléances des auteurs, Lassalle clôt cet exposé sur un plaidoyer pour la délicate posture du metteur en scène de textes contemporains, qui permet de comprendre les enjeux de la relation, souvent difficile, entre metteurs en scène et auteurs :

[...] il faudra bien, un jour, écrire sur le risque nécessaire, mais parfois oublié, que nous prenons, nous autres, metteurs en scène hantés nous aussi d'écriture, à célébrer, quand ce n'est pas à révéler, l'œuvre des autres. Oui, écrire de l'humilité, de l'exigence, de la générosité qu'il faut, pour affronter contre vents et marées l'humeur changeante des publics, la frivolité des "professionnels de la profession", et la douleur des auteurs vivants.²¹⁶

Se fait jour ici l'idée d'une rivalité possible entre deux instances « hantées d'écriture »... Peu importe que cette écriture soit conçue comme écriture littéraire (lorsque les metteurs en scène écrivent aussi des pièces de théâtre, ce qui est précisément le cas de Lassalle) ou comme écriture scénique : c'est bien la concurrence entre deux fonctions créatives, réclamant chacune la préséance, qui paraît devoir compliquer cette relation entre metteur en scène et auteur. Aussi, à la question que lui pose le questionnaire de Georges Banu, sur la présence ou non en répétition de l'auteur, s'il s'agit d'un contemporain, Lassalle fait cette réponse restrictive, qui semble avoir tiré les leçons d'expériences plus ou moins heureuses :

Je ne souhaite l'auteur, ou son délégué, que les premiers jours autour de la table, et les tous derniers temps avant la première. Une seule exception : Nathalie Sarraute. Parce qu'elle est si heureuse et n'intervient, avec quelle précaution, quel scrupule, qu'à propos de son texte. Ce qui entraîne de merveilleuses conséquences, jamais explicitement imposées par elle, sur le jeu et sur l'espace.

217

La place de l'auteur est donc strictement délimitée dans le temps (les premiers et tout derniers jours) parce qu'elle est strictement délimitée dans sa fonction : si Nathalie Sarraute fait l'objet d'une heureuse exception, c'est parce qu'elle est « heureuse », justement, en répétition, n'intervient « que » sur son texte, et fort prudemment. La légitimité des auteurs à intervenir sur les options scéniques se trouve donc nettement, bien qu'implicitement, récusée, et le rôle de chacun clairement délimité : aux auteurs, éventuellement, le droit de prendre la parole sur leur propre texte, tant que ces interventions ne prétendent pas infléchir le sens du spectacle, et celui de découvrir le « produit (presque) fini », une fois donc qu'il n'est plus possible d'en modifier le cours. Aux metteurs en scène, tout le reste, c'est-à-dire beaucoup.

B) LA « PYTHIE »

Sensiblement différents sont les témoignages de Chéreau sur sa relation aux auteurs contemporains : peut-être parce que lui ne se targue pas d'écrire, cette « rivalité »

²¹⁵ Jacques Lassalle, *op.cit.*, p. 195.

²¹⁶ *Ibid.*, p.197.

²¹⁷ "Répétitions en acte", in *Alternatives théâtrales n°52-53-54.*, p. 61.

possible n'apparaît nullement dans ses propos, non plus que la volonté de circonscrire étroitement la place de l'auteur dans les répétitions. Au contraire, il semblerait que le metteur en scène ait eu à souffrir du silence énigmatique des auteurs, de leur réticence à participer au procès d'élaboration du spectacle. Lui qui a conduit la difficile entreprise de mettre en scène presque tous les textes d'un auteur contemporain, en la personne de Bernard-Marie Koltès, au fur et à mesure de leur production, évoque aussi la difficulté pour les metteurs en scène de porter à la scène des œuvres encore jamais montées : non parce qu'il y faut affronter la « douleur des auteurs vivants », mais parce que de telles pièces sont livrées « sans mode d'emploi ». À la différence des grands classiques comme *Hamlet*, qu'il cite en exemple, dont les mises en scène précédentes sont autant de points d'appuis ou de repoussoirs, riches d'instructions dont chaque nouveau metteur en scène peut bénéficier, les créations semblent laisser le metteur en scène fort désemparé : nous retrouvons ici l'entretien conduit en 1990 par Fabienne Pascaud :

- **Patrice Chéreau** : Les pièces contemporaines, comme je dis toujours, elles sont livrées sans mode d'emploi.
- **Fabienne Pascaud** : Oui, mais l'auteur est vivant
- **Patrice Chéreau** : Ah mais c'est encore pire ; ça n'arrange pas, parce que la pièce n'a jamais été montée. À un moment donné, la référence d'une mise en scène on peut toujours la critiquer, on peut toujours dire : ça en tout cas ce n'est pas ça, il s'est trompé, quelqu'un est allé au feu avant vous... [...] Mais une pièce, l'auteur est vivant, mais il est totalement énigmatique [...] J'ai été souvent confronté à ce genre de situation, que ce soit avec Genet une fois, ou avec Koltès, de très nombreuses fois, où les réponses de l'auteur sont à la fois magistrales et en même temps énigmatiques : c'est un oracle qu'il faut déchiffrer.

Cet oracle qu'il faut déchiffrer, ce peut être un simple sourire, comme l'a déjà rapporté Chéreau à propos de sa collaboration avec Koltès, dans lequel le metteur en scène devine son « erreur », mais que nulle information explicite de l'auteur ne vient corriger. Il semblerait qu'ici la restriction du rôle de l'auteur dans l'interaction de répétition soit le fait de son propre désir, de sa propre conception des fonctions dévolues à chacun : on se souvient que dans le témoignage de Chéreau précédemment rapporté, le metteur en scène se présentait comme demandeur d'un avis à l'auteur, l'interrogeant sur ce qu'il pensait de telle ou telle scène qu'il avait mise en place ; et que les réponses de Koltès ne s'y faisaient nullement impérieuses, contestataires : si l'auteur indiquait le sens qui présidait à son écriture pour telle scène, sens qui s'avérait « contraire » à ce que Chéreau avait mis en place, Koltès n'en disait pas moins que « c'était très bien », et même, si l'on en croit le souvenir que le metteur en scène en rapporte : « c'est très bien parce que le sens de la scène, le voilà ». Si l'on peut se fier à cette conjonction de subordination - c'est très bien *parce que* le sens de la scène (est tout autre) - alors il apparaît que pour l'auteur, pour Koltès en tout cas, l'écart creusé entre le sens de la scène telle qu'elle est écrite, et celui qu'elle prend lorsqu'elle est mise en place n'est nullement dommageable à son écriture, au contraire. Si Koltès limite ses interventions à des avis qui n'ont aucune prétention à réorienter le spectacle, c'est peut-être à la faveur d'une conception de la mise en scène qui se réjouit des écarts, des frottements qui peuvent se jouer entre la scène et

le texte. Mais cette ouverture a quelques limites, et la restriction du rôle dévolu à l'auteur peut à nouveau être le fait du metteur en scène, passant en force sur une option de mise en scène malgré le désaveu de l'auteur : même si Chéreau ne l'évoque pas ici, il est utile de rappeler qu'il a eu à affronter un tel désaveu concernant l'option de mise en scène qu'il a retenue lors de la reprise de *Dans la solitude des champs de coton*, en interprétant le rôle du Dealer que Koltès avait écrit pour un acteur noir. Cette fois l'auteur n'a pas eu son mot à dire, ou du moins ce mot n'a-t-il pas été respecté, et la délimitation de son rôle dans la création de la pièce lui fut imposée indépendamment de ses *desiderata*.

De telles affres dans la relation metteur en scène/auteur, ces désaveux indéchiffrables, ou qui viennent toujours trop tard, ne sont apparemment pas nouvelles, et semblent être nées avec la « mise en scène » telle qu'on la conçoit depuis un siècle. Chéreau rapporte ainsi cette anecdote à propos du travail de Stanislavski avec Tchekhov, qui illustre pleinement l'incompréhension qui peut régir ces rapports auteur/metteur en scène :

Je cite simplement l'exemple de Tchekhov avec Stanislavski, l'auteur était vivant, j'veux dire, mais il parlait par énigmes, c'était comme la pythie de Delphes. Quand on lui disait qu'est-ce que vous avez pensé de la mise en scène de La Mouette²¹⁸ que les acteurs du Théâtre d'Art avaient joué exprès pour Tchekhov revenu de Yalta, parce qu'il était malade, et il était venu un jour à Moscou pour voir, et euh, Tchekhov a dit euh- bon il était très mécontent parce qu'il trouvait ça trop tragique et ce n'était pas suffisamment comique, bon il avait écrit une comédie, mais surtout qu'il fallait que Trigorine ait un pantalon à carreaux. Et l'auteur avait dit seulement ça, et euh, Stanislavski lui a dit : "Mais pourquoi ?", et Tchekhov lui a dit : "Mais c'est écrit dans le texte". Ce n'est pas écrit nommément dans le texte, mais bon, "c'est écrit dans le texte", voilà.

L'anecdote est plaisante, et ce « pantalon à carreaux » vraiment énigmatique dans ce compte-rendu elliptique, mais au delà de ce détail pourtant jugé essentiel par l'auteur, se lit un autre désaveu qui tient à une dimension fondamentale de l'analyse dramaturgique : l'auteur ne conteste pas seulement l'oubli, la négligence, ou l'incompréhension quant à un élément de costume, mais toute l'orientation du spectacle en terme de genre : il avait écrit une comédie, que Stanislavski a mis en scène comme une tragédie. Ce malentendu-là nous semble plus décisif (même si Chéreau le relègue au second plan pour les besoins de l'anecdote) parce qu'il touche à un aspect essentiel de la relation au texte, sur lequel nous reviendrons, qui consiste en sa qualification générique : une telle opération évaluative, analytique, est évidemment un effet de lecture et d'interprétation, dont les incidences en termes de réalisation scénique sont considérables. Et l'on comprend qu'ici les auteurs et les metteurs en scène puissent être amenés à s'affronter, et à mettre en concurrence leurs droits respectifs à décider du genre de l'œuvre.

2) Présence du traducteur

Nettement plus heureuse est la relation susceptible de faire se réunir en des duos plus ou moins fidèles metteur en scène et traducteur ; là encore nous sommes au plus près du texte, et même en plein cœur de la dramaturgie, puisque si l'on en croit Jacques Lassalle,

²¹⁸ L'anecdote est en fait liée à la mise en scène des *Trois Soeurs*, et non à celle de *La Mouette*.

« le travail de traduction, c'est le moment dramaturgique par excellence »²¹⁹. Mais cette fois, nulle concurrence entre les deux instances « d'écriture » : on pourrait s'en étonner, dans la mesure où la traduction est bien souvent considérée comme *une mise en scène dans la langue*. « Traduire, dit encore Lassalle, c'est déjà représenter, présenter autrement »²²⁰. À ce titre, elle devrait faire du traducteur l'égal du metteur en scène, et donc potentiellement un rival, ayant pour lui le privilège de l'antériorité - il travaille en amont de la mise en scène - en position de faire des choix dramaturgiques que le metteur en scène pourrait ne pas cautionner. Mais ici la « science » de la langue n'est pas en concurrence avec celle de la scène : elles se trouvent à égalité de pouvoir, parce qu'elles sont aussi à *égalité de précarité*, pourrait-on dire.

A) DES INSTANCES À ÉGALITÉ DE PRÉCARITÉ

Metteur en scène et traducteur sont en effet l'un et l'autre soumis à la même double tension : assujettis à une écriture première, définitive, et l'un comme l'autre soumis au règne du provisoire, de l'éphémère :

Si toute traduction, comme toute mise en scène, n'est qu'une appropriation provisoire, contingente du texte, elle n'est légitime que si elle passe par une volonté d'épouser le texte, de s'en imprégner, de s'y perdre. Le traducteur, comme le metteur en scène, doit être travaillé par cette double-tension, de l'absorption en l'œuvre originale, de la perte d'identité dans l'autre, et tout autant par la volonté d'en préserver l'ici et maintenant, l'occasion, les partenaires de la représentation (interprètes et publics) et la persistance du désir qui fait qu'on s'est intéressé à ce texte-là et que nous l'interrogeons à partir d'une altérité fondamentale, de langue, de temps, d'espace, de sensibilité et de savoir. Dans cette série d'interrogations s'inscrivent, bien entendu, toutes les questions propres à la mise en scène.²²¹

On comprend mieux, en filigrane de ces propos sur les destins parallèles de la mise en scène et de la traduction, certains aspects de la relation difficile avec les auteurs, qui eux, laissent à la postérité une œuvre non contingente, stable et définitive : traducteurs et metteurs en scène se rejoignent ainsi dans une égale conscience de la relativité de leur travail, dans la précarité d'une œuvre greffée sur celle d'un autre, celle-ci intemporelle, aux virtualités infinies, tandis que celle-là est toujours affectée du signe du provisoire, née sous l'étoile de l'éphémère - étoile funeste bien qu'aimée et revendiquée :

Si le texte original peut engendrer une multitude de représentations différentes, ce n'est vrai d'aucune de ses traductions.. Si la Locandiera de Goldoni peut susciter une multitude de représentations, le texte français de Daniele Aron, peut-être, ne le peut pas - et c'est le contraire d'une réserve à son endroit. Chaque traduction est porteuse de l'occasion qui l'a suscitée : son destin rejoint

²¹⁹ "Du bon usage de la perte", entretien avec Georges Banu publié dans *Théâtre/Public* n°44, mars-avril 1982, rééd. in *Pauses*, p. 294.

²²⁰ *Op. cit.*, p. 296.

²²¹ *Ibid.*, p. 294.

tout à fait celui de la mise en scène. On ne peut les fixer en modèle, ni l'une, ni l'autre. Idéalement, à chaque époque, sa représentation. À chaque représentation, sa traduction.²²²

« Idéalement », donc, puisque la relation metteur en scène-traducteur n'a à souffrir d'aucune jalousie, d'aucune rivalité, « à chaque représentation sa traduction » : ces frères d'infortune que sont le metteur en scène et le traducteur n'ont de cesse de se retrouver, et puisqu'ils savent leur œuvre liée au contingent, suscitent à chaque nouvelle occasion une nouvelle traduction.

B) BIENHEUREUSE MÉDIATION DE LA TRADUCTION

Il est frappant en effet de constater l'appétit de la mise en scène à susciter, et presque à dévorer (puisque'elles sont denrées aussi périssables que les mises en scène), de nouvelles traductions. On retrouve Jacques Lassalle encore, en fervent consommateur de ces nouvelles traductions, qu'il affirme susciter de façon systématique :

Chaque fois qu'il avait travaillé sur un texte étranger [...] il en avait suscité une nouvelle traduction. Non qu'il sous-estimait les traductions existantes, mais il pensait que mettre en scène c'était déjà traduire, donc générer de quelque façon un texte neuf, encore inouï, contingent à sa représentation et donc peut-être aussi éphémère, aussi périssable qu'elle.²²³

Ce systématisme se fonde ainsi sur la nécessité d'appuyer la représentation d'un texte sur une version comme elle contingente, c'est-à-dire, comme elle, actuelle, fruit de son époque. Et l'on comprend mieux ici que la traduction soit en effet « le moment dramaturgique par excellence », en ce sens qu'elle tisse des liens entre le texte, son mode de représentation, et son en-dehors actuel, son contexte :

Toute traduction est un travestissement, un coup de force opéré sur le texte original, un coup de force qui ne renvoie pas seulement à la subjectivité du metteur en scène, mais aussi à son contexte. C'est l'époque qui traduit autant que l'individu. [...] Susciter un nouveau texte, c'est reconnaître que ce texte, quelle que soit sa qualité, est une représentation de l'œuvre aussi datée, contingente, donc provisoire que le spectacle lui-même.²²⁴

La traduction jouerait ainsi comme premier *coup de force* opéré sur le texte original, violence liminaire pour le rapatrier dans la langue de ceux qui le mettent en scène, mais aussi dans leur époque : elle serait un premier déplacement de l'œuvre, permettant et préfigurant cet autre déplacement qui consiste à le porter à la scène, selon des modalités qui sont aussi, on a eu l'occasion de le constater à travers l'évocation de la « douleur des auteurs vivants », des violences. Ces violences sont autant de manières de réduire l'altérité radicale d'un texte, qui parvient aux praticiens à travers les siècles qui les sépare de son écriture, lorsqu'il s'agit d'un « classique » : ainsi pour les mises en scène de Shakespeare, Jean-Pierre Vincent souligne-t-il auprès de ses partenaires de travail, lors

²²² *Ibid.*, p. 296.

²²³ *Ibid.*, p. 101.

²²⁴ *Ibid.*, p. 295.

de la première journée de répétition, l'immense bénéfice qu'il y a à pouvoir travailler avec une traduction, privilège dont les Anglais sont privés, et qui les contraint à travailler dans une langue qui leur est aussi lointaine que « pour nous, la langue de François Villon »²²⁵. En l'occurrence cette traduction (de *Tout est bien qui finit bien*), est la sienne, puisqu'à la différence de ses habitudes de travail avec Jean-Michel Déprats, fidèle complice de traduction, c'est ici le metteur en scène qui a initié le processus, entrepris le mot à mot, sur lequel le traducteur est venu apporter un regard critique. Cette réversibilité des rôles nous paraît encore une fois révélatrice de l'équivalence, de l'égalité des fonctions entre metteur en scène et traducteur, qui fait dire à Jean-Pierre Vincent que « tout metteur en scène est traducteur d'un texte, quel qu'il soit » : l'un comme l'autre ont à se faire le « passeur », d'une langue dans une autre, d'une époque dans une autre, et ce passage est une manière de faire face, non pour la réduire mais pour la « transpercer », à « l'étrangeté » d'un texte :

Le travail de traduction est un travail d'appropriation et de familiarité, mais en fait ce travail d'appropriation suppose un détour par l'étrangeté. C'est un détour par la question : "qu'est-ce qui m'est étrange dans ce texte ? Quelle chose très concrètement m'est étrange ?" Je n'ai pas envie de m'abandonner au sentiment de l'étrange, j'ai envie de connaître, de transpercer cette étrangeté.²²⁶

Grâce à cette familiarisation préalable que permet la traduction, qui fait violence à son étrangeté, on en vient à penser qu'il est préférable de mettre en scène des textes traduits que des textes dans leur langue originale : Peter Brook avait ainsi déjà généralisé l'idée qu'il était plus facile de faire passer Shakespeare en français qu'en anglais, « parce que l'Anglais est tenu, étant donné la morale intellectuelle d'aujourd'hui, de respecter la lettre du texte »²²⁷. Est-ce la raison pour laquelle Luc Bondy choisit de monter Marivaux en allemand et Schnitzler en français ? À la question que lui pose Georges Banu sur cette habitude, il fait cette réponse :

Par une traduction, le texte, bien qu'il perde certaines de ses données, peut parfois devenir plus proche [...] Souvent, c'est en dépayasant un texte que l'on parvient à mieux le retrouver, lui ou son auteur.²²⁸

Ainsi le dépaysement imposé au texte, arraché à sa langue d'origine, est encore et toujours identifié à un travail d'appropriation qui permet de le rendre plus proche. Non pas en termes linguistiques, puisque Luc Bondy est parfaitement bilingue, mais en termes dramaturgiques : arracher *Terre Etrangère*, de Schnitzler, à la langue allemande, c'est l'extraire d'un « idiome autrichien » très difficile pour les acteurs allemands, d'une atmosphère qui ne trouve aucun écho dans « l'Allemagne d'aujourd'hui », pour la mettre en résonance avec « l'atmosphère » de la France, où une « certaine idée de la

²²⁵ Cf. le script des répétitions, dans nos annexes.

²²⁶ *Propos recueillis par Marc Dondey et partiellement retranscrits dans le cahier Nanterre Amandiers n°12.*

²²⁷ Ce sont les termes dans lesquels Jean-Pierre Vincent rapporte la position de Peter Brook, dans son entretien avec Marc Dondey.

²²⁸ *Luc Bondy, La Fête de l'instant, p. 36.*

bourgeoisie pour laquelle la notion d'adultère est encore une idée électrique »²²⁹, et qui de ce fait saura mieux rencontrer l'écriture et les thèmes de Schnitzler. On le voit, non seulement traduire à quelque chose à voir avec mettre en scène, mais encore choisir de monter un texte traduit, de la part de ce metteur en scène polyglotte, est déjà une manière d'analyse dramaturgique, de réflexion sur les liens qui se tissent entre un texte et le monde où il vient s'inscrire, sur la page ou sur la scène.

C) LES DEUX TEXTES À LA SCÈNE

Avant d'observer concrètement le rôle du traducteur dans l'interaction de répétition, la nature de sa participation à l'analyse dramaturgique, il convient de prendre un peu de recul par rapport à ce parallèle, décidément postulé par tous, entre mise en scène et traduction : pour les metteurs en scène les deux fonctions se ressemblent au point de pouvoir se confondre concrètement (ainsi Jean-Pierre Vincent est-il à la fois le traducteur et le metteur en scène de *Tout est bien qui finit bien*) ou métaphoriquement : citons par exemple Antoine Vitez, chez qui la traduction fut la vocation première, qui voit dans « l'art de la traduction une métaphore perpétuellement vécue de l'art de la mise en scène » - et de poursuivre :

La traduction et la mise en scène c'est à peu près le même travail [...] Être metteur en scène, ce n'est pas écrire une pièce ; être metteur en scène, c'est exactement comme être traducteur, c'est-à-dire être interprète : le mot "interprète" est merveilleusement à double sens en français, et ce double sens est intéressant, il nous aide à comprendre les choses. Quand on est metteur en scène on est comme un traducteur, c'est-à-dire qu'on part d'un texte qui, lui, est définitif, par définition : le texte de Shakespeare est définitif, les traductions de Shakespeare sont infiniment changeantes. Néanmoins le texte demeure. Et ce travail de la variation, c'est le travail du traducteur, et le travail du metteur en scène. C'est tout à fait le même travail : c'est un travail qui consiste à faire passer une expression dans une autre expression, ou une langue dans une autre langue.²³⁰

Pour les sémiologues du théâtre, qui ont depuis longtemps marqué les limites d'un tel rapprochement, au point de le récuser totalement, c'est au niveau de la relation entre les deux « langues » ou les deux « expressions » que le bât blesse. Ainsi Anne Ubersfeld ne transige pas : dès les toutes premières pages de *Lire le théâtre*, dans lesquelles elle pose les principes de l'étude sémiologique à laquelle elle entend se livrer, elle attribue l'idée selon laquelle « la tâche du metteur en scène serait de "traduire dans une autre langue" » à une attitude classique, « intellectuelle ou pseudo-intellectuelle »²³¹, irrecevable pour ce qu'elle suppose une « équivalence sémantique entre le texte et sa représentation ». Pour l'auteur de *Lire le théâtre*, cette équivalence est une « illusion », puisque la sémiologie de la scène donne à voir un réseau de significations qui excède l'ensemble textuel, qui de

²²⁹ *Op. cit.*, p.36.

²³⁰ *Propos recueillis par Fabienne Pascaud dans Antoine Vitez, Journal intime de théâtre, document audiovisuel de Fabienne Pascaud et Dominique Gros, Production La Sept, FR3, INA, 1988.*

²³¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Editions sociales 1977, rééd. Belin, coll. Lettres Sup, 1996, p. 13.

son côté, « dans l'infinité des structures virtuelles et réelles du message (poétique) » excède sa représentation ponctuelle. Aussi Anne Ubersfeld préfère-t-elle envisager la relation entre la représentation et le texte non comme une traduction, mais comme l'aménagement d'un espace d'intersection entre les signes de l'un et de l'autre, débordé de part en part par les effets de signification du texte que la scène n'actualise pas, et ceux de la scène que le seul texte n'actualisait pas. Dans le deuxième volume de *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld revient à la charge contre l'idée d'une équivalence entre traduction et mise en scène, avec un nouvel argument :

La représentation ne saurait être ni la traduction ni l'illustration d'un texte : elle n'en est pas la traduction (le passage d'un langage dans un autre) ; ce serait une opération inutile parce que le texte (dialogué) figure à l'intérieur de la représentation, comme signes linguistiques, au niveau phonique ; pourquoi traduire un texte que l'on entend ?²³²

L'argument, fort simple, ne souffre aucune controverse. Il laisse deviner en creux l'espace d'intervention et de créativité dont jouit le metteur en scène, et dont ne dispose pas le traducteur : si ce dernier transpose en effet, d'une langue à une autre, et d'une époque à une autre, les effets de sens d'un texte premier *qui disparaît*, le metteur en scène quant à lui porte à la scène *et* le texte lui-même, *et* les effets de lecture qu'il a suscités. Parce que le texte « figure » à l'intérieur de la représentation, il n'a pas à lui trouver d'équivalents : ce qu'il a à manifester dans une autre expression ce n'est pas la lettre du texte mais sa « dérive en lui » ; quelques propos de Lassalle relatifs à sa conception de la mise en scène marquent bien cette différence :

Je n'ai pas à mettre en scène, à "représenter" un texte, mais le rapport que j'entretiens avec lui. Ses effets de lecture. L'histoire d'un ébranlement. Un jeu de résonances et d'échos, de rêves et d'images, d'autres textes traversés. Non pas même le récit d'un récit. Sa dérive en nous. Sa mémoire.²³³

Tandis que le traducteur met en « scène » *le texte* (sur la scène d'une autre langue, d'une autre époque), le metteur en scène met en scène *sa lecture* de l'œuvre. Ce que d'une autre manière Daniel Mesguich dit encore, lorsqu'il affirme que l'acteur « met en scène la parole du metteur en scène »²³⁴ : l'acteur « dit » le texte, mais il *joue* sa lecture, et ce que la scène montre est un commentaire du texte, en même temps que le texte lui-même, donné à entendre, et non sa seule transposition dans une autre expression. Tandis que le résultat de la traduction est un seul texte, qui, parce qu'il se substitue à sa source, doit lui être le mieux possible fidèle, le « résultat » de la mise en scène est un entrelacs de signes tissés entre deux écritures également perceptibles :

Mettre en scène, ce n'est pas figurer l'en dehors d'un texte, ce n'est pas l'illustrer, l'actualiser ou le déconstruire, c'est à la lettre donner à voir l'aventure tressée de deux écritures, celle d'un texte et celle de sa représentation.²³⁵

²³² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur, Paris, Messidor, 1981, réed. Belin, 1996, p. 10.*

²³³ Jacques Lassalle, *Pauses, p.178.*

²³⁴ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère, p.48.*

²³⁵ Jacques Lassalle, *Pauses, p. 25.*

Ainsi, au delà de l'« égalité de précarité » volontiers identifiée entre ces deux instances d'interprétation que sont le traducteur et le metteur en scène, l'un et l'autre assujettis au règne du provisoire et du contingent, se redessine la suprématie du metteur en scène, qui se donne à voir et à entendre à travers sa mise en scène, qui manifeste les écarts et les frottements qui se jouent entre le texte et sa lecture : mettre en scène, ce n'est pas traduire, c'est « mettre en crise », nous dit encore Lassalle.²³⁶

D) RÔLE DU TRADUCTEUR DANS L'INTERACTION DE RÉPÉTITION

Ainsi n'y a-t-il aucune rivalité entre ces deux fonctions interprétatives, qui peuvent collaborer harmonieusement dans l'interaction de répétition. Alors qu'on se souvient que l'auteur y occupait une place finalement restreinte, une fonction équivoque que certains metteurs en scène comme Lassalle préfèrent circonscrire le plus étroitement possible, le traducteur est accueilli en répétition avec la plus grande bienveillance, et invité à participer au travail dramaturgique pour lequel on lui reconnaît une salubre compétence. Ainsi le même Lassalle, qui affirme « ne souhaiter la présence de l'auteur » que les tous premiers et les tous derniers jours de répétition, se montre-t-il beaucoup plus hospitalier à l'égard du traducteur, dont la présence est jugée nécessaire et profitable :

Il est [...] important que le traducteur soit présent aux premières répétitions afin qu'il réponde à un certain nombre de questions, souvent les mêmes que le metteur en scène lui a déjà posées. Il y a un gain de temps considérable, lorsque les comédiens peuvent interroger le traducteur sur les difficultés rencontrées, sur les raisons pour lesquelles il a pris tel ou tel parti. La connaissance des questions que le traducteur s'est posées nous aidera dans le traitement scénique du texte. Rendre transparent le travail du traducteur, c'est un moment à part entière du travail avec les acteurs.²³⁷

On le voit, il s'agit d'une présence active, censée tisser - chose plutôt rare en répétition - un lien direct entre l'intervenant et les comédiens, sans la médiation du metteur en scène. Sa connaissance du texte original, longuement étudié, rend le traducteur capable de faire émerger des pistes de signification ; les « difficultés » qu'il a rencontrées et les partis pris qu'il a adoptés pour les résoudre sont autant de marqueurs des enjeux spécifiques du texte, qu'il est important de communiquer aux acteurs qui ont à le prendre en charge. Le journal de bord tenu par Odette Aslan lors des répétitions des *Trois Sœurs* de Tchekhov mis en scène par Matthias Langhoff offre ainsi un aperçu du rôle du traducteur - en l'occurrence des traducteurs, André Markowicz et Françoise Morvan - dans l'interaction de répétition : interrogés d'abord directement par le metteur en scène, ils sont amenés à éclairer des points de culture et de civilisation russe très ponctuels : « En fin de matinée, demande Langhoff, les personnages prennent-ils le déjeuner ou un petit déjeuner tardif ? »²³⁸. Les questions peuvent être davantage d'ordre linguistique, comme dans le

²³⁶ *Op. cit.*, p. 69.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 294-295.

²³⁸ Odette Aslan, "Matthias Langhoff, Trois sœurs", in *Théâtre/public* n°122, mars-avril 1995, p.11. La réponse des traducteurs, pour ceux que cela intéresserait, fut: "copieux petit-déjeuner"...

cas du débat sur le mot « rouvre » proposé par les traducteurs, auquel le metteur en scène préfère « petit chêne », plus usité et plus immédiatement compréhensible pour le public français. Mais ce rouvre-là ne se laisse pas facilement déraciner, et les traducteurs tiennent à garder « un mot un peu mystérieux, à respecter la cadence d'une versification, et à éviter l'homophonie chêne/chaîne d'or »²³⁹. On le voit, même si traducteurs et metteurs en scène ont toutes les raisons de s'entendre, et que leur cohabitation en répétition est le plus souvent harmonieuse, ils n'en demeurent pas moins que leur travail et leurs objectifs diffèrent sensiblement, et ce « rouvre » en est un symptôme, parmi d'autres : il sera d'abord gardé dans le texte, mais Langhoff l'éclairera au moyen d'un insert allographe dans le dialogue, faisant réciter à Rodé une vingtaine de vers d'un poème traduit de Pouchkine qui s'ouvre sur ces mots : « Dans l'anse verdoie un grand chêne/ Autour de lui brille une chaîne... » - et connaîtra bien d'autres aventures que nous évoquerons à l'occasion. Les appellatifs dans la pièce de Tchekhov, qui donnent lieu par exemple à une hésitation pour la version française entre « petit grand-père » (traduction littérale), « mon vieux », voire « mon cœur », constituent eux aussi un point de divergence entre traducteurs et metteurs en scène ; Odette Aslan diagnostique cette divergence en ces termes :

Différences de choix entre des traducteurs soucieux de fidélité et un metteur en scène qui fuit la "couleur russe" et préfère les termes plus vagues dont l'acteur ait tout loisir de chercher et de préciser le sens par son jeu.²⁴⁰

Précisément parce qu'il incombe aux acteurs de faire résonner le sens de chaque mot, ceux-ci, dès la première lecture, posent de nombreuses questions aux traducteurs sur « les patronymes, prénoms et diminutifs russes ». Les traducteurs apportent des réponses précises, et ajoutent encore des indications que la seule version française du texte ne permet pas forcément de faire sentir : ainsi par exemple du personnage de Rodé, qui « serait français », et a en russe « un défaut de prononciation risible auquel il faudra trouver un équivalent »²⁴¹. C'est là typiquement un exemple de communication directe entre traducteur et acteurs, relative à des éléments linguistiques et intonatifs, et qui trouve une nouvelle illustration dans les répétitions, quelques années plus tard, de *L'inspecteur général*, mis en scène par Langhoff encore, et traduit par Markowicz toujours : relatant son expérience de comédien dans le rôle titre, Martial di Fonzo Bo évoque l'apport considérable du traducteur, présent en répétition, et la richesse de ses indications²⁴². André Markowicz a par exemple mis l'accent sur l'étrange construction phrastique des répliques des personnages, pratiquement toujours inachevée, et en outre traversée de part en part d'expressions types, de locutions figées et autres clichés qui achevaient de les déposséder d'une quelconque parole personnelle : Martial di Fonzo Bo affirme s'être

²³⁹ Article cité, p. 11.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

²⁴² Nous nous appuyons ici sur les propos tenus par le comédien à l'occasion d'une rencontre déjà évoquée, à l'Université Lyon II, en mars 1995.

essentiellement servi de ce point d'appui pour construire son personnage du Revizor, à partir de l'idée qu'il était « un être sans substance », rien d'autre que le pur reflet d'une langue, d'une communauté qui se réfléchit en lui. Le comédien évoque encore avec bonheur le souvenir d'un autre type d'intervention de la part du traducteur, où ce dernier disait simplement les répliques en russe pour faire entendre leur musicalité singulière, et accompagner les comédiens dans la recherche du rythme, de l'intonation susceptibles d'en restituer le souffle.

Ici se fait jour un autre aspect bénéfique, en termes dramaturgiques, du détour par la traduction, que les metteurs en scène n'évoquent guère mais qui nous paraît se vérifier pourtant dans l'interaction de répétition : travailler sur un texte traduit permet en effet de travailler sur deux textes, qui sont souvent l'un et l'autre présents lors du travail à la table. Si le travail de mise en scène a pour objet le texte dans sa langue-cible, des allers-retours sont possibles, vers le texte dans sa langue d'origine, par lesquels le sens d'une expression, ses enjeux, ses connotations peuvent être revisités : en cours de répétition des corrections de la traduction peuvent être opérées, à la faveur de ce que ce va-et-vient aura éclairé de sens caché que la première version ne laissait pas entendre, ou des indications de jeu pourront se nourrir de la lettre d'origine. Ainsi par exemple, dans les répétitions de *Tout est bien qui finit bien*, traduit et mis en scène par Jean-Pierre Vincent, la référence au texte d'origine s'avère-t-elle riche de points d'appuis : pour la scène II, 1 où Lefeu introduit Hélène auprès du Roi, et dans laquelle les comédiens peinent à trouver les enjeux affectifs, Jean-Pierre Vincent, qui veut « maintenir l'engagement sentimental », décide de corriger la traduction : « plutôt que “étonnement”, pour la réplique de Lefeu - “que nous puissions partager ton étonnement” - c'est “wonder” dans le texte anglais, on va mettre “émerveillement” : le terme, plus fort, correspond à l'intensité émotionnelle de Lefeu ». Les difficultés rencontrées sur scène peuvent ainsi infléchir des décisions de traduction, ou bien être résolues par la seule référence au texte-source, comme pour la scène III, 7, où Hélène expose le plan dont elle voudrait rendre complices Diana et la veuve pour « piéger » Bertrand dans son lit : dans la version française, la veuve finit par dire : « Je vois le fond de votre projet ». Pour orienter la comédienne dans la recherche d'une intonation pour cette réplique, Jean-Pierre Vincent évoque le texte anglais :

Je vois le fond de votre projet, en anglais c'est "bottom" : c'est le bas, le cul. Ce n'est pas qu'elle comprend, c'est qu'elle voit la partie basse, sombre de la chose...

La traduction permet ainsi de mettre en regard deux textes, entre lesquels il y a du jeu possible. Une circulation est possible de l'un à l'autre, qui rend la version dans la langue-cible plus mobile, plus souple : en fragilisant le texte sur lequel les praticiens travaillent, qui n'est qu'une forme provisoire, contingente, elle aménage en son sein des ouvertures, des échappatoires qui renforcent d'autant les points d'appui que les comédiens peuvent trouver pour l'interpréter. On comprend dès lors que la présence du traducteur en répétition, détenteur de la lettre d'origine, aiguilleur de cette mobilité de la lettre-cible, puisse constituer un atout remarquable dans l'interaction de répétition.

Dans le cas des répétitions de *Tout est bien qui finit bien* mis en scène par Jean-Pierre Vincent, traducteur et metteur en scène étant la même personne, la distinction des fonctions, et leur hiérarchisation dans l'interaction n'est pas possible. Mais

si chez Langhoff, dont le même Martial di Fonzo Bo rappelle qu'il est assez peu impliqué dans la direction d'acteur à ce niveau de détail, plus occupé à élaborer un univers dans sa globalité (scénographie et choix de musiques présentes dès les premières répétitions), la place du traducteur dans la direction d'acteur est d'autant plus importante qu'elle est volontiers abandonnée par le metteur en scène, il faut tout de même nuancer le constat qui voudrait faire du traducteur un interlocuteur privilégié dans l'interaction, indépendant de la parole du metteur en scène. Pour valorisée que soit la position du traducteur par le metteur en scène, elle n'en subit pas moins, le plus souvent, un discret cadrage qu'il convient de dépister au delà des déclarations de principe d'égalité et d'hospitalité : dans cette réponse de Jacques Lassalle à la question que lui pose Georges Banu sur les interventions du traducteur en répétition, commence à se faire jour cette restriction plus ou moins sensible, plus ou moins assumée, du rôle qui est le sien dans la parole de mise en scène :

L'interaction est permanente. Au départ, le traducteur est le gardien de la lettre du texte, et le garant du non-écart. Puis peu à peu, ne cessant d'informer la mise en scène, il est aussi questionné par elle... Mais au dernier stade, celui de l'écriture, de la mise en forme définitive, on peut tout aussi bien préférer la séparation radicale des pouvoirs.²⁴³

La « séparation radicale des pouvoirs », qui semble ici ne se faire qu'au tout dernier stade des répétitions, peut en fait se déceler dès les premiers temps, en tout cas chez Lassalle : car ce « gardien de la lettre du texte » dont le metteur en scène affirme qu'il ne « cesse d'informer la mise en scène » est aussi, nous semble-t-il, dès le départ informé par elle, par celui qui en est responsable, et se trouve, de ce fait, commanditaire de la traduction qui la soutiendra. Ce retour de la hiérarchisation des instances décisionnaires est ainsi nettement perceptible dans les propos suivants du metteur en scène, où la description du « traducteur idéal » qu'il propose laisse assez comprendre combien il doit être soumis à la vision du metteur en scène :

Si on réfléchit au traducteur idéal, je pense que dans un premier temps le partenaire le plus précieux, c'est un partenaire qui n'a vis-à-vis de l'œuvre aucun a priori, qui accepte de s'investir dans un travail purement philologique. Dans un second temps, le questionnement auquel je le soumetts par rapport à son travail sur le texte irrigue son imaginaire par la vision prospective du spectacle. Dès lors, il doit revoir sa traduction avec le souci de cette représentation à peine esquissée, car pour moi, le moment d'écriture, le moment de l'appropriation littéraire de l'œuvre passe aussi par l'imaginaire de sa représentation. La vision scénique et l'écriture avancent du même pas.²⁴⁴

Aussi, si le traducteur peut ensuite en répétition s'adresser directement aux acteurs, dans une « interaction permanente » comme disait Lassalle, c'est finalement pour se faire le relais d'une analyse dramaturgique entièrement commandée par la vision du spectacle que le metteur en scène lui aura soufflée : sa première approche, solitaire, du texte-source ne doit pas se risquer du côté d'interprétations trop personnelles, puisqu'il lui faut se départir de ses *a priori*, et se contenter d'un travail « purement philologique » ;

²⁴³ in *Pauses*, p. 298.

²⁴⁴ *Op. cit.*, pp. 293-294.

ensuite on le voit, ce n'est pas lui qui questionne et informe le spectacle, mais la vision prospective qu'en a le metteur en scène qui « irrigue son imaginaire » et le fait « revoir sa traduction ». La répartition des pouvoirs est pour le moins claire, et va finalement toujours dans le même sens : celui d'une suprématie du metteur en scène comme instigateur du projet, commanditaire de la traduction, guide de l'analyse dramaturgique et prophète du spectacle.

3) L'assistant dramaturgique

Reste l'épineuse question du « dramaturge », « assistant dramaturgique » ou « conseiller littéraire » : la multiplicité des titres par lesquels on peut désigner sa place atteste bien de l'ambiguïté où se tient cette fonction après la tempête de reproches dont elle a fait l'objet, et sa mutation en un statut plus précaire. N'étant plus soutenu par l'autorité d'une idéologie préalable dont il serait le garant et le médiateur, ne jouissant guère de l'auréole d'une science (littéraire, universitaire) dont la pertinence et la validité dans le cadre de la création théâtrale sont parfois mises en question, il se trouve dans la délicate position d'être à la fois sollicité pour participer aux répétitions, et tenu de se faire assez discret pour ne jamais avoir l'air de revendiquer des prérogatives qui lui sont désormais contestées. Que l'activité dramaturgique soit décrétée collective, conformément au principe d'une dramaturgie expérimentale qui s'élabore dans le concret des répétitions et la multiplicité des propositions, ou qu'elle soit l'apanage du metteur en scène, qui en dernier recours est toujours celui qui sélectionne les options qui constitueront le spectacle, le dramaturge « en titre » est fondé à s'interroger sur le sens de sa présence en répétition et la nature des interventions qu'il est en droit de faire...

A) UNE ACTIVITÉ PÉRIPHÉRIQUE

Si sa fonction dans l'interaction de répétition est difficile à définir, c'est d'abord parce que, souvent, elle la déborde de toutes parts : s'il occupe la fonction de « dramaturge » ou de « conseiller littéraire » de façon permanente dans le cadre d'une institution, ses activités concernent pour la plupart l'en-dehors des répétitions. C'est à lui que reviennent, partagées avec celui qui dirige la maison, les responsabilités rédactionnelles (établissement des programmes et plus généralement des publications du théâtre), et « littéraires » en général : choix du répertoire (suggestions pour les créations « internes », sélection pour les spectacles invités), constitution d'une documentation critique et recherches historiques autour des textes retenus pour être portés à la scène... Dans certains cas, qu'il soit titulaire ou non d'un poste officiel dans le théâtre, son activité peut recouvrir également le travail de traduction : ainsi Bernard Dort, qui occupait la fonction de « conseiller littéraire » à l'époque de sa collaboration avec Jacques Lassalle au Théâtre National de Strasbourg, était-il également l'auteur des traductions de *Woyzeck* et de *Emilia Galotti* que le metteur en scène a portées à la scène : les termes dans lesquels il rapporte la nature de son travail avec Lassalle, dont l'approche de la création théâtrale « exclut la collaboration étroite d'un dramaturge » parce que « Lassalle est son propre dramaturge » illustrent très précisément la position restreinte du traducteur telle qu'on vient de l'étudier :

Là encore, je n'ai pas participé à la réalisation du spectacle. J'ai seulement été

présent lors des premières lectures à la table. Mais c'est avant, dans l'élaboration définitive du texte français, que Lassalle et moi avons collaboré de manière proprement dramaturgique. Dans une phase essentielle : celle d'une relecture commune du premier état du texte français que j'avais établi. C'était moi qui le lisais, et Lassalle m'interrogeait. Alors, je justifiais mon texte ou je le modifiais. [...] Je restais responsable du texte français et la charge du spectacle revenait, tout entière, à Lassalle.²⁴⁵

Donc, si l'activité dramaturgique déborde du cadre des répétitions, c'est essentiellement en amont de celles-ci, dans le travail préalable qui fait collaborer metteur en scène et dramaturge et/ou traducteur ; encore cette « collaboration », rappelons-le, est-elle fortement inégalitaire, et ces propos de Bernard Dort ne contrediront pas ce constat : il est certes responsable du texte français, mais après que les indications du metteur en scène en ont infléchi la forme.

Quelle peut alors être la place du « dramaturge » dans les répétitions telles qu'elles ont cours aujourd'hui ? Chez Lassalle, la question ne se pose plus : après une seule expérience, de trois jours, où il a tâché de travailler conjointement avec un dramaturge (en la personne de Jean-Pierre Sarrazac) sur *Célimare le bienheureux* de Labiche, il a tout simplement renoncé à ce type de compagnonnage : « cela nous a guéri tous les deux » affirme-t-il :

Il comprit, pour sa part, que l'intervention dramaturgique, chez lui, n'était que le refoulé d'un désir d'écrire et de mettre en scène. Je compris pour ma part, que le "paradoxe sur le comédien" de Diderot valait aussi pour le metteur en scène, à jamais duel dans son indivisible pratique du dedans et du dehors, d'être regardant autant que regardé.²⁴⁶

Si l'obsolescence de la fonction de dramaturge est ainsi parfaitement admise et prise en compte dans la manière de travailler de Jacques Lassalle, bien des metteurs en scène continuent de recourir à ce « compagnonnage » plus ou moins heureux. Et ce n'est pas nécessairement la vocation d'écrivain du dramaturge qui fait obstacle à une collaboration heureuse ; si Lassalle diagnostique l'échec de son entreprise commune avec Sarrazac du fait, notamment, du « désir d'écrire » de ce dernier, il est d'autres dramaturges qui sont aussi des auteurs sans que cela ait des conséquences néfastes sur leur capacité à s'adjoindre à un projet de spectacle : ainsi la très fidèle collaboration qui unit Jean-Pierre Vincent à Bernard Chartreux, par ailleurs auteur de plusieurs pièces, ne semble pas souffrir de cette double vocation. Le duo, issu d'une équipe dramaturgique plus large (liée au Théâtre de l'Espérance dans les années 65-70), semble être en mesure de faire face, sans faillir, à toutes les résistances auxquelles peut se heurter la présence d'un dramaturge en répétition.

B) LA LANGUE DE L'EXTÉRIEUR

Car, si dans ce cas metteur en scène et dramaturge font état d'une harmonieuse solidarité dans le travail, c'est dans la relation avec les acteurs qu'émergent les points de blocage,

²⁴⁵ Bernard Dort, "L'état d'esprit dramaturgique", in *Théâtre/public* n°67, p.12.

²⁴⁶ Jacques Lassalle, "Répétitions en acte", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p.63.

et que resurgit le problème de l'indéfinissable position du dramaturge : interrogés à ce sujet, Bernard Chartreux et Jean-Pierre Vincent diagnostiquent d'une même voix l'irréductible réticence des acteurs à consentir à l'intervention d'une instance toujours intrusive. Bernard Chartreux fait ce simple constat, d'abord :

Il y a des acteurs qui ne peuvent pas vous considérer autrement que comme un intrus.²⁴⁷

Et Jean-Pierre Vincent développe à titre d'explication ce commentaire sur la relation metteur en scène/acteur, qui se réclame d'une sorte de huis-clos amoureux :

Tout ça est bâti sur une relation traditionnelle, un peu archaïque, amoureuse entre acteurs et metteurs en scène [...] Et le dramaturge est un troisième larron dans ce couple qui ne simplifie pas les choses.²⁴⁸

Il y a en effet toujours une extériorité de la position du dramaturge - c'est même là sa fonction - qui fait de lui une figure à part dans le processus créatif : même si la conception que Jean-Pierre Vincent expose de ce que doit être sa mission l'engage à « lui garder toujours son statut d'intervention poétique et pratique », ce qui devrait en faire l'égal, en répétition, du metteur en scène, le dramaturge reste « celui qui, tout en étant dedans (c'est aussi un homme de théâtre) est aussi dehors, reste préoccupé par la nécessité, pour le spectacle, de rester ouvert au dehors ». Cette définition de la position du dramaturge par Bernard Chartreux n'est pas sans rappeler le « paradoxe » sur le metteur en scène que Lassalle dérivait de la pensée de Diderot, qui identifiait sa propre pratique comme « indivisible pratique du dedans et du dehors ». Lorsque ce « dehors » devient l'apanage d'une seule instance, présente en répétition pour le représenter, et produire au nom de lui des interventions éventuellement critiques, on se doute que les praticiens, jaloux d'une intimité et d'une clôture sur le monde quasi-absolue, aient à son égard quelques regards malveillants. Jean-Pierre Vincent ne s'en étonne nullement d'ailleurs, qui considère que le dramaturge « est là pour gêner cette relation » :

Il est là pour gêner le confort. Où il y a gêne, il y a momentanément déplaisir, mais promesse d'un plaisir plus intense. Il est là pour que les choses qui vont de soi n'aillent pas de soi, pour que le confort du savoir-faire acquis ne se satisfasse pas de lui-même. Pour poser les questions du philosophe à l'art. Pour lui poser les questions de son inconnu.²⁴⁹

Car même dans ce cas de collaboration amicale, parfaitement consentie entre un metteur en scène et « son » dramaturge, qui pourrait faire songer à une pensée à l'unisson, menée conjointement par l'un et l'autre, et susceptible d'être exprimée indifféremment par l'une ou l'autre voix, c'est bien de deux instances radicalement différentes qu'il s'agit, qui se distinguent par deux langues étrangères l'une à l'autre. Et c'est toujours le metteur en scène (du côté de l'art) qui conserve le privilège de s'adresser aux acteurs pour leur transmettre, sous forme d'indications de jeu, ce que l'analyse dramaturgique (du côté de

²⁴⁷ "Celui qui est dehors tout en étant dedans", entretien avec Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux, in *Théâtre/public* n°67 : "La dramaturgie", p. 44.

²⁴⁸ *Op. cit.*, p.44.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 45.

la philosophie) aura dégagé de significations et d'enjeux. L'art du metteur en scène, sa « fonction précise », selon Jean-Pierre Vincent, est en effet de se faire le « traducteur universel des positions dramaturgiques, dans un langage possible pour déclencher l'imaginaire dans le corps et la sensibilité de l'acteur ». Le clivage entre dramaturge d'un côté, et équipe « artistique » de l'autre se confirme ici avec netteté : le dramaturge ne parle pas la même langue, où s'exprime dans un langage qui ne peut rien pour le jeu, et qui doit être « traduit » par le metteur en scène - effectivement, comme le postulait Lassalle, à l'interface entre le dehors (le monde, la pensée, l'intellect...) et le dedans (l'imaginaire, le jeu, la sensibilité...). Apparaît peut-être ici l'un des principaux motifs du discrédit qui pèse sur la figure du dramaturge : ce qu'on lui reproche (ce que lui reprochent certains metteurs en scène, ou certains acteurs) ce n'est pas le travail de la pensée, l'appartenance au règne de l'intellect, mais son incompétence à *traduire le matériel avec lequel il arrive en répétition en un langage qui puisse se faire jeu* : sa parole est perçue comme vaine ou intrusive, non pour les contenus qu'elle véhicule, mais pour ce qu'elle ignore les règles du jeu de la rhétorique du metteur en scène, dont on explorera bientôt les mille et une ressources, qui lui permettent de toucher la cible : l'imaginaire du comédien. Ce n'est pas sa pensée, ni tout à fait son extériorité qu'on reproche au dramaturge, c'est l'extériorité de son langage : « un acteur », dit encore Jean-Pierre Vincent, « ne peut pas travailler sur des commandements abstraits », et de poursuivre :

Le déclenchement de l'acteur pour réaliser un certain nombre de choses dites en dramaturgie ne se fait pas seulement en lui disant la dramaturgie. Il faut la traduire, il faut raconter des histoires, il faut imaginer ces abstractions, il faut ruser aussi, faire parfois de longs détours pour y arriver. Ça c'est l'art de la direction d'acteur.²⁵⁰

Nous anticipons ici quelque peu sur cette fameuse « rhétorique », qui nous intéresse tant, et dont on commence à apercevoir ici qu'elle consiste notamment en la traduction, sous toutes sortes de formes, de principes d'abord abstraits ; cette anticipation permet du moins de comprendre un peu mieux ce qui fait du dramaturge en répétition une sorte de paria - le mot est trop fort, bien sûr, mais il dit quelque chose de ce ban auquel il est tenu, auquel il se tient peut-être de son propre chef, pour ce qu'il ne parle pas la langue du théâtre, la rhétorique du directeur d'acteur...

C) IL N'Y A PAS DE DRAMATURGE HEUREUX (?)

Les témoignages que rapporte Anne-Françoise Benhamou de son expérience de « collaboratrice » sur différents spectacles, à divers titres, mais toujours rattachés à son statut d'universitaire, nous semblent attester du malaise qu'il y a à occuper cette fonction ingrate : l'étrangeté des langages entre metteur en scène et dramaturge l'amène même à parler de « névrose du dramaturge »... C'est d'abord « l'inutilité » de sa fonction qui a semblé être la source d'un profond désarroi - qui révèle bien des ambiguïtés de la part de metteurs en scène qui s'associent les services d'un dramaturge dont ils n'ont que faire. Sa première expérience l'a en effet amenée à se trouver en position d'assistante dramaturgique auprès d'un metteur en scène qui était aussi l'auteur de la pièce ; outre que dans un tel cas, la pertinence d'une intervention dramaturgique extérieure est plus

²⁵⁰ *Ibid.*, p.46

sujette à question que jamais, il s'agit d'un texte (*Le Saperleau*, de Gildas Bourdet) difficilement « dramaturgeable » : nous proposons ce néologisme à la suite de celui que suggère Anne-Françoise Benhamou elle-même :

Le malheur, c'est que dans la pièce, une brillante pochade écrite dans une langue imaginaire avec une intrigue vaudevillesque volontairement minimale, il n'y a rien à "dramaturger" : tout est affaire de jeu, de style, de comique et d'humour. C'est au fond un texte qu'on ne peut aborder que techniquement (j'emploie ce mot sans aucune valeur péjorative, pour désigner un théâtre qui repose entièrement sur l'efficacité de l'acteur et de la théâtralité). Alain Milianti s'y casse les dents avec mon aide inopérante pendant quelques semaines pendant que Bourdet finit d'écrire sa pièce.²⁵¹

Si l'on considère, selon la formule de Wolfgang Wiens, que le dramaturge a notamment pour mission de se faire « l'avocat de l'auteur »²⁵², il y a de quoi demeurer perplexe devant la décision de Bourdet de solliciter l'aide d'un dramaturge à propos d'un texte qu'il a lui-même écrit... Et plus encore s'agissant d'un texte dans lequel « il n'y a rien à dramaturger » : ce phénomène, Anne-Françoise Benhamou s'en explique très bien, n'a rien à voir avec le fait qu'il s'agisse d'une écriture contemporaine. Les textes modernes peuvent faire l'objet d'une analyse dramaturgique exactement au même titre que les textes classiques : interrogé à ce sujet, Bernard Chartreux évoque le « tronc commun » à la dramaturgie des classiques et des contemporains :

On va essayer de trouver quelles sont les tendances de fond, les formes motrices de la pièce, l'articulation au langage réel, etc. Mais avec une pièce moderne vous n'avez ni à empocher ni à lutter contre une tradition de lecture.²⁵³

Cette différence mise à part (la gestion d'une tradition de lecture), la dramaturgie contemporaine n'a pas de spécificité, sinon qu'elle réclame, elle aussi, un peu de « fond » : « trouver les tendances de fond » et les « formes motrices » ne s'avère productif que si les unes et les autres font l'objet d'une stratification complexe, et d'abord obscure, à l'intérieur de la pièce ; dans le cas de cette « brillante pochade » dont parle Anne-Françoise Benhamou, à « l'intrigue volontairement minimale », tout semble se jouer en surface : à charge ensuite pour les comédiens et le metteur en scène de trouver les ressorts théâtraux susceptibles d'animer cette virtuose mécanique, mais la place du dramaturge, dans ce passage à la scène, paraît pour le moins difficile à définir.

Cette place, ici réduite à néant du fait du caractère « non-dramaturgeable » du texte, peut faire l'objet de restrictions d'une autre nature : évoquant son travail avec Alain Ollivier sur *Les serments indiscrets* de Marivaux, texte ô combien « dramaturgeable », Anne-Françoise Benhamou soulève d'autres lièvres, qui nous confirment dans l'idée d'un statut du dramaturge pratiquement intenable. Sollicitée pour travailler avec le metteur en scène en amont des répétitions, elle voit bientôt dans cette collaboration préalable une

²⁵¹ Anne-Françoise Benhamou, "Une éducation dramaturgique", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, pp.32-33.

²⁵² "L'avocat de l'auteur", entretien avec Wolfgang Wiens in *Théâtre/Public* n°67, p.18. Wolfgang Wiens est metteur en scène et dramaturge au Thalia Theater de Hambourg.

²⁵³ "Celui qui est dehors tout en étant dedans", in *Théâtre/Public* n°67, p. 47.

« mission impossible » :

Je ne parviens pas [...] à trouver un terrain dramaturgique commun avec Alain Ollivier, dont la méfiance vis-à-vis des intellectuels n'est jamais tout à fait assoupi. Je tente un brin de sociologie historique [...] mais je sens bien que ce sont des recherches un peu vaines et que je ne parviens par là à accrocher ni la pièce, ni le metteur en scène.²⁵⁴

De là le début d'une « angoisse » qu'Anne-Françoise Benhamou généralise en « névrose du dramaturge » : au delà d'un éventuel conflit, plus ou moins avoué, et variable selon les personnes, entre les « intellectuels » et les « artistes », qui semblent se rechercher sans parvenir à travailler ensemble, c'est le statut de la parole dramaturgique qui est en question, pour ce qu'elle semble renvoyée à une inexorable vanité, d'autant plus culpabilisante que la dramaturge se sent « payée à ne rien faire » :

Mon travail [...] ne laisse aucune trace : soit il est absorbé (et me devient étranger car une idée véritablement assimilée par un autre se modifie), soit rejeté - alternative qui est à la base de la névrose du dramaturge - mais au final je ne reconnais pas ma parole dans ce que je vois.²⁵⁵

On serait ainsi tenté de reprendre les propos de Lassalle, qui écrivait qu'il « faudra un jour écrire » sur le difficile travail du metteur en scène aux prises avec « la douleur des auteurs vivants », écrire encore « de l'humilité, de l'exigence, de la générosité qu'il faut » pour s'y affronter ; sans doute faudrait-il aussi, dans le même mouvement, écrire la tourmente des dramaturges payés pour produire une parole refusée ou dissoute, toujours étrangère au processus créatif, au pire, niée, au mieux, traduite en une langue dont le dramaturge est censé être exclu, en un spectacle dans lequel il ne la reconnaît pas. À cette tourmente, d'une parole renvoyée à sa propre vanité, il faudrait encore ajouter cette autre, de jouer, en répétition, « le mauvais rôle » : celui du regard critique, auquel Anne-Françoise Benhamou est « invitée » sur le même spectacle, selon un contrat qui l'engage à une « participation ponctuelle avec renvoi lors des filages ». Extérieure au processus créatif, à ses douleurs, à ses détours, elle n'est plus « payée à ne rien faire », mais « payée pour critiquer, voire détruire [...] ce qui a pris des jours à se construire ». On se doute qu'une telle extériorité destructrice l'est aussi pour la personne qui a à s'en faire le porte-parole, et qu'elle la conduise à préférer le silence. Aussi, lorsque son regard dramaturgique la conduit à s'interroger sur la pertinence de certaines options, Anne-Françoise Benhamou préfère-t-elle « garder pour elle » ses questions : circonspecte devant l'absence d'investigation du psychisme des personnages dans la pièce de Marivaux, elle perçoit bien, sans même la formuler, que sa question est tout simplement « hors propos »²⁵⁶. Toujours l'idée d'un regard, d'une attitude, et, plus profondément, d'un langage étrangers au propos de la mise en scène semble hanter le dramaturge, au point parfois de le réduire à un mutisme douloureux.

Il y a tout de même une dramaturgie heureuse, et il faut un peu nuancer l'amertume

²⁵⁴ "Une éducation dramaturgique", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 33.

²⁵⁵ *Op. cit.*, p. 33.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 34.

de ces propos sur la « névrose » du dramaturge, qui relève aussi chez Anne-Françoise Benhamou, selon ses propres dires, d'une « éducation dramaturgique ». Diagnostiquant elle-même dans le début de son voyage en terre théâtrale un manque de « compétence dramaturgique », peu encouragée il est vrai par des premières collaborations peu propices à son acquisition, elle évoque aussi, dans la suite de ce parcours semé d'embûches, des expériences beaucoup plus heureuses : auprès de Christian Colin ²⁵⁷, d'abord, où elle « éprouve pour la première fois le confort psychologique qu'il y a à être dramaturge d'un metteur en scène lui-même porté sur la dramaturgie : on cesse d'être un *politburo* pour devenir une force d'appoint » ²⁵⁸. Auprès de Michèle Foucher ensuite, où la mise en scène d'un dialogue de Platon ²⁵⁹ installe l'assistante dramaturgique dans une position « de plein droit puisque nous sommes plongées dans l'intellect et que notre travail commun est de faire entendre la pensée ». Auprès de Stéphane Braunschweig, enfin, dont Anne-Françoise Benhamou remarque, et ce n'est évidemment pas indifférent, qu'il a la « même formation intellectuelle » qu'elle : sollicitée en amont et dans le cours des répétitions, la dramaturge participe cette fois pleinement au processus des répétitions, intervenant librement, et développant, à propos des éventuels silences du dramaturge en répétition, une toute autre analyse que celle d'un mutisme prostré :

S'il importe d'avoir une idée juste, il faut aussi l'énoncer au bon moment [...] L'art du dramaturge, ce pourrait être cela : sentir exactement quand une intervention peut redonner du sens ou de l'élan à ce que le metteur en scène et l'acteur cherchent ensemble - subordonner le regard à l'écoute. ²⁶⁰

Sans le savoir (?), en livrant ici le secret d'une dramaturgie heureuse, Anne-Françoise Benhamou nous introduit à l'art de la direction d'acteur, et de cette rhétorique du metteur en scène dont nous commençons à cerner les contours : l'importance, non seulement d'une idée « juste », mais du *moment* de son énonciation, cette subordination du regard à l'écoute, et la prééminence de l'intuition sensible (il faut « sentir » le moment) sont en effet au principe de la rhétorique par laquelle s'exprime la direction d'acteur.

D) RÔLE DU DRAMATURGE DANS L'INTERACTION

Quand place lui est faite pour s'adresser librement aux acteurs, quand sa parole peut se faire elle aussi rhétorique de mise en scène, et non plus commentaire abstrait qui réclame d'être traduit dans la langue du théâtre, le dramaturge semble ainsi accéder aux bonheurs de la mise en scène ; ce n'est pas la situation la plus fréquente, ni la plus « normale », selon Dieter Sturm, « dramaturge heureux » associé au travail de Luc Bondy - c'est en tout cas celle qui lui permet le mieux d'échapper à l'intenable posture du « critique intellectuel » :

²⁵⁷ Pour la mise en scène d'*Othello*, de Shakespeare, en 1984.

²⁵⁸ "Une éducation dramaturgique", p. 35.

²⁵⁹ *Ion*, de Platon, mis en scène par Michèle Foucher en 1988.

²⁶⁰ "Une éducation dramaturgique", p. 38.

La répartition normale, triste, qui fait du dramaturge un invité aux répétitions exclusivement rationnel, critique et analytique, qui s'occupe principalement de la formulation globale de la quintessence du travail du metteur en scène ou des intentions de l'auteur, cette délimitation est ici presque caduque. Je ne sais pas du tout si j'apporte sérieusement quelque chose au travail de Luc - ce n'est pas mesurable. Je sais seulement que j'ai l'occasion de m'y sentir vivant et libre en pensée. Et j'aimerais avoir cette sensation encore bien souvent. [...] La capacité du Luc à se laisser surprendre et à se surprendre lui-même me permet à mon tour une forme de participation particulière.²⁶¹

On le voit, ce bonheur du dramaturge, qui a l'occasion de se « sentir libre et vivant » pendant les répétitions, relève d'une exception et tient à l'ouverture particulière de Bondy, capable de se « laisser surprendre », dans une quête d'inattendu qui le rend très bienveillant à l'égard des interventions impromptues susceptibles de modifier le cours du travail : cette ouverture se traduit par un cadre participatif capable d'aménager toute la place désirée au dramaturge, invité tacitement à s'adresser lui aussi aux comédiens, au gré de son inspiration :

Une autre marque de l'ouverture de Luc est que, parmi tous les metteurs en scène avec qui il m'a été donné de travailler, il est celui qui m'accorde le plus - sans grande ostentation, simplement en permettant que cela se fasse - la liberté de m'adresser personnellement aux acteurs pendant les répétitions en cours et de participer ainsi directement au processus de répétition.²⁶²

Une telle place laissée à la parole du dramaturge, qui lui fait avoir « la sensation d'être impliqué en tout point dans le travail, d'avoir à chaque instant quelque chose à voir avec le travail de la mise en scène » fait véritablement figure d'exception. Il faut semble-t-il de la part du metteur en scène une très grande disponibilité, et une confiance qui tient de la plus étroite complicité artistique avec son dramaturge. L'ancienneté de la relation ne suffit nullement à y pourvoir, puisque dans le cas du duo Jean-Pierre Vincent/Bernard Chartreux, l'amitié fidèle qui lie les deux hommes n'induit pas, en répétition, une place interlocutive privilégiée pour Bernard Chartreux. Dans les répétitions de *Tout est bien qui finit bien* auxquelles nous avons assisté, il se tenait en effet dans la posture « classique » du dramaturge, ainsi qu'il la qualifie lui-même, c'est-à-dire dans une position très nettement distincte de celle du metteur en scène : si « dans l'étape préparatoire où l'on en est à concevoir le spectacle, il y a une certaine indistinction des fonctions », dans les répétitions, « les fonctions redeviennent spécifiques » :

C'est le metteur en scène qui va au charbon, qui a donc la charge de tirer les implications concrètes de la dramaturgie. Le dramaturge, lui, se tient nécessairement plus en retrait ; sa vision est donc légèrement décalée par rapport à celle du metteur en scène.²⁶³

Si le dramaturge semble ici ne souffrir aucunement de laisser aller le metteur en scène « au charbon », du moins se souvient-on qu'il a conscience que sa place en répétition

²⁶¹ Entretien avec Frank Zeugke, in *La Fête de l'instant*, pp. 238-239.

²⁶² *Op. cit.*, p. 241.

²⁶³ Bernard Chartreux, "Celui qui est dehors tout en étant dedans", in *Théâtre/Public* n°67, pp. 46-47.

n'est pas forcément appréciée par les comédiens. Il ne nous appartient pas d'en juger. On peut toutefois explorer le corpus de répétitions dont nous disposons pour observer la nature de ses interventions et leur « réception » par ses partenaires de travail. Outre qu'elles sont très peu nombreuses, et qu'elles se raréfient à mesure que le spectacle avance, une occurrence nous paraît représentative - au point d'être presque caricaturale - de la « langue étrangère » (au processus de création théâtrale) qui est celle du dramaturge. La scène IV, 2, au cours de laquelle Bertrand courtise Diana, qui lui tend un piège, pose bien des problèmes aux acteurs, en termes psychologiques : la question de savoir si Bertrand est sincère dans ses déclarations d'amour éternel (alors qu'il fuit une épouse en la personne d'Hélène), et surtout, lors de la séance de travail qui nous occupe ici, le degré de résistance de Diana, dont on n'en finit pas d'interroger le « désir réel », qui induirait des « hésitations » devant les assauts de séduction du jeune Comte, font ainsi l'objet d'échanges un peu perplexes. Après une nouvelle lecture de la scène, et un silence prolongé, qui témoigne de la difficulté rencontrée, Bernard Chartreux prend la parole, et propose cette analyse :

On peut reconstituer le découpage de cette scène : on a d'abord la disputatio, avec une certaine ardeur argumentative, ce n'est pas seulement une espèce d'écume de parole, et puis les négociations, et enfin le monologue.

On jugera de la vocation de cette parole à nourrir le jeu de l'acteur, à le stimuler pour sortir de l'impasse où il se trouve, par la réaction de Laurent Sauvage (qui interprète Bertrand) à cette proposition :

Moi j'ai du mal à trouver la chair de cette disputatio ; j'ai une grande difficulté à trouver le personnage...

La *chair* du personnage et celle de sa parole, c'est bien là tout le problème, auquel l'exégèse du dramaturge, sans doute fort pertinente, mais au demeurant assez intellectuelle, n'apporte guère de solution ; cet extrait de répétition a le mérite de nous éclairer sur la parole « désincarnée » dont on fait souvent reproche aux dramaturges, en nous offrant l'exemple d'une abstraction mise sur la planche de travail, dont personne, à l'heure des questionnements d'ordre psychologique sur les personnages, ne sait que faire. D'ailleurs, en réponse à cet aveu de difficulté du comédien, la séance se clôt sur une conclusion provisoire du metteur en scène, qui tente de donner raison au dramaturge tout en n'y puisant aucune solution en terme de jeu, solution que l'expérience du plateau seule, permettra de rechercher :

Il ne faut pas trop laisser primer l'implicite : le dit a beaucoup de valeur. On verra dans l'espace comment ça se passera ; je crois que ce ne sera pas facile...

À la suite du dramaturge, qui mettait en perspective l'organisation du discours des personnages, le metteur en scène met l'accent sur le « dit » : entre Bernard Chartreux et Jean-Pierre Vincent, le message dramaturgique est passé, selon lequel ces investigations psychologiques un peu hasardeuses ne devraient pas faire perdre de vue la rhétorique des personnages, le côté « joute verbale » de la scène ; mais dans son adresse au comédiens, une telle analyse, réduite à une expression beaucoup plus sommaire (« le dit a beaucoup de valeur ») ne peut encore accéder au statut d'indication de jeu. À défaut d'une expression capable de « traduire », pour toucher l'imaginaire des comédiens, l'interprétation proposée par le dramaturge, le metteur en scène ne peut que remettre à

plus tard, le moment de l'expérimentation en plateau venu, la recherche de propositions de jeu qui débloquent la scène, et les comédiens...

Ainsi en dehors de quelques rares exceptions (Anne-Françoise Benhamou aux côtés de Braunschweig, Dieter Sturm aux côtés de Bondy), où le dramaturge occupe une place interlocutive importante dans le cours des répétitions, s'adressant aux comédiens avec la même liberté que celle du metteur en scène, la présence du dramaturge en répétition se réduit le plus souvent à une présence sinon passive, du moins discrète, apportant avec parcimonie sa pierre exégétique à un édifice qui ne la réclame que très rarement. Si son apport a pu jouer un rôle considérable pendant le travail préparatoire, avant le début des répétitions, sa contribution se trouve si bien digérée par le metteur en scène qu'au moment où les répétitions commencent, ce dernier assume très bien seul la mission de transmettre les quelques préalables érudits qu'il lui paraît utile de mettre en partage avec les comédiens. Le dramaturge n'a plus alors qu'à attester, par sa seule présence, et par quelques hochements de têtes ou acquiescements sommaires, de ce que les analyses et les informations délivrées par le metteur en scène sont pertinentes, dûment vérifiées, scellées du label d'une scientificité fiable. C'est ainsi dans le sens d'une « caution scientifique » que nous interprétons la présence de Daniel Loayza lors des répétitions de *Richard III* mis en scène par Patrice Chéreau : sur la totalité du corpus audiovisuel relatif à ce travail dont nous disposons, il n'intervient que dans la (très brève) période du travail à la table, une seule fois sur sa propre initiative (et encore, sous une forme interrogative qui en atténue la portée : « tu crois que le dérapage commence là ? » demande-t-il à Chéreau qui proposait une analyse du parcours de Richard), toutes les autres fois en réponse à des sollicitations de Chéreau : soit que le metteur en scène ait livré lui-même une information, pour laquelle il demande une vérification, soit qu'il lui pose une question (d'ordre purement philologique : ainsi lorsqu'une comédienne demande la signification du mot « alacrité », Chéreau se tourne-t-il vers Daniel Loayza, avec un « alacrité, comment dire ? » auquel le dramaturge répond avec l'efficacité d'un dictionnaire.) Encore ne nous étalons-nous pas sur les interruptions dont ses interventions font l'objet de la part de Chéreau, qui s'en sert comme tremplin à sa propre parole, « force d'appui », certes, comme disait Anne-Françoise Benhamou, mais sur laquelle on prend d'autant mieux son élan qu'on a peu d'égard pour elle... On se reportera pour en juger au script qui figure en annexe (*Leçon I*, « Travail à la table »).

Nos propos sur le « statut intenable » du dramaturge, la restriction de sa place dans l'interaction de répétition pourront être pris pour un plaidoyer pour le dramaturge ; là n'est pas notre propos. Il ne nous appartient évidemment pas de nous prononcer sur la nécessité - ou non - de la présence du dramaturge en répétition, non plus que sur la place qui « doit » ou « devrait » lui être faite ; ce qui nous intéresse, et nous étonne, est cette tendance presque partout constatée qui conduit les metteurs en scène (à l'exception notable de Lassalle, et celle, jadis, de Vitez) à s'adjoindre les services d'un dramaturge *pendant* les répétitions, alors que ce dernier est manifestement tenu le plus souvent pour extérieur, voire étranger, au processus de la création théâtrale en acte. Puisque cette position est le plus souvent reconnue comme inconfortable, elle ne saurait être considérée comme une invitation à « profiter » des répétitions, à « jouir » de l'avènement progressif du spectacle - il n'y a guère de jouissance si l'on n'y prend part. Aussi

n'avons-nous, pour l'heure, pas d'autre hypothèse que celle d'une « caution » intellectuelle, dont la présence suffit à garantir le « sérieux » du travail : moins là pour travailler que pour signaler qu'il *a travaillé*, en amont des répétitions, preuve vivante et silencieuse qu'une enquête préalable rigoureuse a précédé l'époque des répétitions, et qu'on peut s'y appuyer abstraitement, presque symboliquement, sans qu'il soit besoin de l'interroger.

C . « Dramaturgie étendue » : la relation métatextuelle

À l'issue de ce premier bilan quelques conclusions s'imposent : l'analyse dramaturgique, à l'évidence, n'est plus ce qu'elle était - ôtée des mains des « spécialistes » (de la pensée, de l'idéologie), elle n'est restituée à la responsabilité du metteur en scène que pour être reversée, même de façon inégalitaire, dans la relation avec les comédiens, pendant le temps des répétitions : elle n'est plus le lieu d'un préalable censé commander l'élaboration scénique, et c'est au contraire l'expérience de la scène qui révèle peu à peu comment il convient d'interpréter le texte. Devenue expérimentale, l'analyse dramaturgique est de plus en plus difficile à isoler comme « discours », puisqu'elle est désormais, comme dit Bernard Dort, « une conscience et une pratique », qui irradie chaque moment de répétition, dans le va-et-vient entre les propositions du plateau et le retour du metteur en scène. Tout au plus peut on prélever, dans la rhétorique métathéâtrale, des synthèses dramaturgiques issues du procès de répétitions, lorsqu'il est suffisamment avancé ou qu'il est achevé : alors le metteur en scène est en mesure de produire un « discours » où sa lecture singulière de l'œuvre peut s'exprimer, le dramaturge rédiger une plaquette destinée au programme, où le spectateur pourra lire les éléments d'interprétation qui sont censés présider à l'écriture scénique - quand en fait c'est cette écriture scénique même qui a permis de les dégager. Comment cerner, dès lors, ce qui en répétition contribue à l'établissement de cette « analyse dramaturgique » ?

Il nous a semblé qu'il nous fallait changer de cible, ou du moins en élargir les contours, pour se donner les chances d'en toucher quelque chose : plutôt que de nommer « dramaturgie » ce que nous cherchions à atteindre, nous l'avons rebaptisé « relation métatextuelle »²⁶⁴ - expression suffisamment vaste pour englober ce qui semble s'étendre infiniment dans le procès de répétition, indépendamment de toute quête de globalisation dans un discours cohérent, et qui refuse de se soumettre à la prééminence d'un pôle interprétatif stable.

La relation métatextuelle, on le devine, concerne toute parole qui a pour objet le texte de théâtre : le champ est immense, et l'éclairage partiel. Immense, parce qu'on se doute qu'en répétition on ne cesse, de manière directe ou indirecte, de parler du texte, et pratiquement, toute parole de mise en scène est un commentaire du texte. Partiel, notre

²⁶⁴ Nous empruntons cette qualification à la terminologie proposée par Gérard Genette dans sa théorie de la transtextualité (in *Palimpsestes*): dans la taxinomie qu'il met en place afin de distinguer les différentes formes de la transtextualité (tout ce qui met un texte en relation avec un autre), il identifie la relation métatextuelle comme celle du "commentaire, qui unit un texte à un autre texte dont il parle", c'est-à-dire, "par excellence, la relation critique". Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.10.

éclairage l'est nécessairement, puisqu'en mettant ainsi l'accent sur le texte, la notion prétend ignorer que cette relation est aussi, et toujours, une relation à la scène : commenter le texte c'est toujours plus ou moins donner une indication de jeu, et souvent ce commentaire même est déjà profondément nourri par ce que la scène a révélé. D'ailleurs la notion de dramaturgie, à la source de notre investigation ici, recouvre « l'interprétation » dans ses deux aspects : interprétation du texte, et donc, interprétation scénique - l'une et l'autre se déterminant réciproquement, on l'a vu. C'est pourtant bien sur la première que nous voulons concentrer notre regard ; une telle entreprise a tout l'air d'une coupable dissection, qui isole parmi l'indistinct de son objet des organes auxquels seul l'organisme dans son ensemble peut donner sens. Plutôt que cette violente métaphore d'une biopsie de la parole de mise en scène pour commenter notre travail sur elle, nous préférons celle, plus artistique, d'un « éclairage » qui d'un seul objet ne révélerait d'abord qu'une face : l'autre face est là, toujours, devinée dans l'ombre, évidemment indissociable de sa partie visible. Provisoirement occultée, mais non pas niée, ni abolie.

1) Le théâtre, esthétique de la lecture

Toute relation avec un texte commence par sa lecture. Une telle proposition a l'air d'une lapalissade, si l'on ne prend garde à la polysémie du terme de lecture. Comme lecture silencieuse, celle qui a d'abord articulé la rencontre du metteur en scène avec le texte, elle ne nous intéressera évidemment guère, pour ce qu'elle est totalement insaisissable. Comme lecture à haute-voix, par quoi commencent bien souvent les répétitions, il n'y a guère à en dire, d'autant que la plupart des metteurs en scène réclament dans cette première étape une lecture « neutre », qui ne se prononce pas trop, par ses intonations et son rythme, sur les effets de sens qui traversent le texte. La lecture qui nous intéresse se tient à mi-chemin entre la première, comme relation d'une subjectivité à une lettre, et la seconde, comme oralisation, publication. Ce que nous appelons la relation métatextuelle consiste en effet pour beaucoup en une mise en voix de l'ensemble des processus à l'œuvre dans toute lecture : le metteur en scène n'est jamais qu'un lecteur qui parle sa lecture. On pourrait renverser la proposition, et rappeler que tout lecteur est en quelque sorte un metteur en scène imaginaire : la pragmatique du texte nous a en effet appris que tout texte suscite une activité interprétative de la part de celui qui entreprend son déchiffrement, activité qui déborde amplement son simple décodage syntaxique et lexical, et qui s'apparente, finalement, à une mise en scène imaginaire. C'est ici Umberto Eco, qui, avec *Lector in Fabula*, se tient, comme il dit lui-même, « à la surface de l'acte de lecture »²⁶⁵, qui nous offre les plus solides points d'appui : parce qu'il a entrepris d'explorer méthodiquement l'intervention interprétative de tout lecteur, en examinant comment il peut « tirer du texte ce que le texte ne dit pas, mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite »²⁶⁶, il nous a, sans le savoir, préparé le terrain pour une analyse de la parole de mise en scène comme lecture du texte de théâtre. Lecture, au sens du coup

²⁶⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Milan, 1979, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, ed. revue et corrigée, Paris, Grasset, 1985. P. 6.

²⁶⁶ *Op.cit.*, p. 5.

élargi de toute l'activité cognitive qu'elle suppose, depuis la coopération textuelle de base jusqu'à l'interprétation et l'élaboration imaginaire, qui supposent chez le lecteur de textes narratifs une liberté sinon aussi grande, du moins analogue quant à sa nature, à celle dont dispose le metteur en scène face au texte de théâtre. Il est intéressant de noter que ce qui a servi de point de départ à l'étude proposée par Eco est l'expérience de la pluralité de lectures que permettait un même texte chez différents lecteurs : la nouvelle d'Alphonse Allais, *Un drame bien parisien*, sur laquelle il fonde ses observations, lui a en effet d'abord été racontée ; puis sa découverte du texte original lui a permis de prendre la mesure des « curieuses divergences entre le texte original, le résumé qu'on m'en avait fait et le résumé du résumé que j'en faisais moi-même quand je la racontais ». Ces « résultats interprétatifs discordants » permettaient ainsi de vérifier que chaque lecteur construit son propre roman à partir de son expérience de lecture, « roman » pour soi, purement virtuel et parfaitement singulier, et qui demeure le plus souvent insaisissable pour ce qu'il ne s'actualise, le plus souvent, que dans le for intérieur de son auteur... Transposée dans le champ théâtral cette hypothèse semble atteindre sa toute puissance, et se vérifier d'une manière pour le moins concrète : les metteurs en scène n'y sont pas autre chose que des lecteurs qui « verbalisent », pour le porter à la scène, le « roman de leur lecture ».²⁶⁷

A) UNE LETTRE EN SOUFFRANCE

Il n'est pas sûr d'ailleurs, qu'en produisant cette étude Eco ignore tout à fait l'usage que l'on peut faire, et que nous faisons, des outils qu'il met à notre disposition : il affirme lui-même espérer « contribuer au développement d'une esthétique de la réception et de l'interprétation »²⁶⁸. La mise en scène de théâtre obéit-elle à un autre ordre que celui de cette « esthétique de la réception et de l'interprétation » ? Si, comme le propose Daniel Mesguich, le théâtre est « comme un livre dont le lecteur lui-même se donne à lire »²⁶⁹, si comme l'affirme encore Jacques Lassalle, mettre en scène consiste non à représenter un texte mais « ses effets de lecture »²⁷⁰, à l'évidence, l'esthétique théâtrale procède d'une esthétique de la lecture : « Un texte est une aventure d'écriture, dit encore Lassalle, sa représentation une aventure de lecture »²⁷¹. Aussi, tout ce que l'auteur de *Lector in Fabula* reconstitue de la coopération interprétative du lecteur, se vérifie-t-il, donné à entendre en répétition, et dans une certaine mesure, à voir, sur la scène, dans l'interaction théâtrale : dans le procès de création, et dans la représentation qui en résulte. Tout cela, et plus encore ; Eco concentre son étude sur la lecture des textes narratifs, et non pas

²⁶⁷ C'est Antoine Vitez qui emploie cette expression pour parler de son travail autour du *Soulier de Satin*: "Je sais bien que j'avance là des hypothèses qu'on ne vérifiera pas, qui sont comme le roman de ma lecture de Claudel, à partir de quoi je peux exercer mon art à moi - par nature second - sur la scène de théâtre." in *Journal de bord* des répétitions du *Soulier de Satin*, Eloi Recoing, 1987.

²⁶⁸ *Lector in fabula*, p. 7.

²⁶⁹ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, p. 26.

²⁷⁰ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 178

²⁷¹ *Op. cit.*, p. 190.

des textes dramatiques qui intéressent nos metteurs en scène : or si le texte narratif, déjà, est un « tissu de non-dit »²⁷², que dire alors du texte de théâtre, et de ses « trous »²⁷³, comme dit Anne Ubersfeld ? Le texte dramatique est marqué par l'incomplétude : c'est son destin - sa vocation à être représenté exige qu'il soit un texte « ouvert ». Une telle ouverture peut être observable, à des degrés divers, dans les textes narratifs : « un texte ouvert », nous dit Eco, « assume comme l'hypothèse régulatrice de sa stratégie » le fait que sa potentialité significatrice trouve son accomplissement dans la coopération interprétative du lecteur²⁷⁴. Pour les textes dramatiques cette ouverture n'est pas seulement assumée, elle est revendiquée, constitutive de l'œuvre, et la marque même du genre : « c'est qu'à la différence des autres écritures, souligne Mesguich, l'écriture dramatique, lettre en souffrance, glacée dans l'encre et sur la page, n'est pas finie ; que ces textes sont incomplets, qu'il leur manque, littéralement, leur destin : le théâtre ; qu'ils ne sont enfin achevés, et d'une certaine manière, lisibles, que joués sur une scène »²⁷⁵. Cet inachèvement qui fait béer les textes de théâtre, tissus d'une lettre en souffrance, est précisément ce qui fonde l'art de la mise en scène, ce qui autorise la lecture, dans ce cas, à se donner comme une « écriture », « l'interprétation comme une création »²⁷⁶.

L'exemple le plus significatif de cette béance constitutive de l'écriture dramatique réside dans la question des conditions d'énonciation : un lecteur normal, remarque Eco, peut inférer, de l'expression isolée, son contexte linguistique et les conditions possibles de son énonciation. Il peut certes le faire, quand l'expression est « isolée », mais le plus souvent dans le cas de l'écriture romanesque, elle ne l'est pas. L'omni-« présence » d'un narrateur à chaque pas de l'énonciation, capable non seulement de rapporter les éventuels dialogues de ses personnages mais encore d'en décrire les comportements, le contexte, et encore les intentions et toute la « psychologie », accompagne et soutient les inférences que le lecteur est susceptible de produire à partir des énoncés. Dans le texte de théâtre il ne reste plus que ces énoncés de personnage : le narrateur a disparu, ne subsistant que par les infimes traces que d'éventuelles didascalies peuvent révéler. Et encore, souvent sont-elles volontairement ignorées par les praticiens, habitués à ne pas s'y fier s'agissant de textes classiques, dans lesquels elles ont été ajoutées par d'autres mains que celles de l'auteur. Autant dire que la part de liberté laissée à la discrétion du lecteur dans ses interprétations y est immense, et qu'un nombre infini de possibles s'ouvre au metteur en scène à chaque pas : ce sont ces possibles que sa parole s'efforce de parcourir, non dans leur exhaustivité - sa subjectivité, toujours, opère des choix préalables dont il n'a pas forcément conscience - mais souvent, dans leur pluralité, et

²⁷² *Lector in Fabula*, p. 61.

²⁷³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 19: "Comme tout texte littéraire, mais plus encore, pour des raisons évidentes, le texte de théâtre est troué, T' [le texte de mise en scène] s'inscrivant dans les trous de T [le texte de théâtre]"

²⁷⁴ *Lector in fabula*, p. 71.

²⁷⁵ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, p. 93.

²⁷⁶ Daniel Mesguich, *op.cit.*, p.107.

parmi lesquels il faut peu à peu choisir. Par la sélection de certains possibles, aux détriments d'autres, s'élabore sa lecture de la pièce, qui organise de proche en proche, de refus en refus, sa conception dramaturgique : car la lecture, envisagée ainsi, est une affaire de sélection, et donc de fermeture progressive des sens qui d'abord s'offraient indifféremment ouverts.

B) ABUSIF LECTEUR ?

Cette « fermeture », on s'en doute, étant donné l'état d'esprit des metteurs en scène qu'on a vus si soucieux de pluralité, n'est pas sans réclamer une légitimation, ou une compensation, par quelque ruse de mise en scène qui permettra d'« ouvrir ce qu'une mise en scène - dans l'exacte mesure où elle choisit, et donc où elle délaisse, ou elle refoule - ferme »²⁷⁷. Daniel Mesguich, qui avoue choisir de dédoubler bien des personnages dans ses mises en scène pour « ouvrir », justement, ce que sa mise en scène, comme toute mise en scène, a fermé, ne manque pas de souligner l'incontournable - et l'arbitraire - de cette fermeture :

... Toute mise en scène ne se fonde jamais que sur de l'indécidable : a priori (dans le livre) Hermione, lorsqu'elle dit : "Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?", est aussi bien immobile, prostrée, qu'en train de courir en tout sens ; or, sur la scène, il faut bien que l'actrice se lève, ou qu'elle reste assise : comment le théâtre peut-il, au moins, ne pas rester aussi ouvert que le livre ?²⁷⁸

On le voit, les inférences possibles à partir des énoncés, qui permettent d'établir les conditions de leur énonciation, sont, en matière d'écriture dramatique, infiniment ouvertes, et relèvent, du coup, de l'indécidable. Mais là où la liberté est la plus grande, parmi tous les possibles auxquels aucune voix narratrice ne vient donner la préférence, l'obligation de choisir se fait plus ferme aussi : quand le lecteur d'un texte narratif a peu de possibles devant lui, parce que les stratégies textuelles organisent assez étroitement sa réception de l'œuvre, et qu'en outre il se soucie peu de choisir, parce que son imaginaire peut aisément se contenter de formes flottantes, d'options coexistantes, et finalement d'indécidable, le metteur en scène, en lecteur qui *écrit* sa lecture, dispose d'une marge de manœuvre initiale beaucoup plus grande, mais est soumis à l'injonction de choisir : les exigences de la réalité scénique l'enjoignent de trancher, selon des critères qui n'appartiennent qu'à lui, et qu'on peut toujours taxer d'arbitraire. Sans doute est-ce là ce qu'a d'abusif la mission qui est la sienne, que Jacques Lassalle analyse en ces termes :

Le metteur en scène n'est rien qu'un lecteur parmi d'autres, dont l'étrange, l'abusif (?) mission, est d'imposer à ses semblables sa propre lecture.²⁷⁹

Nous parlions de légitimation, ou de compensation, face à cet abus de lecture qui ferme l'indécidable d'un texte au nom d'un arbitraire singulier ; chez Mesguich, il y a compensation : on l'a évoqué tout à l'heure, l'idée de dédoubler les personnages est une « ruse » de mise en scène qui permet de faire coexister, sur scène, deux lectures

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

²⁷⁹ *Pauses*, p. 190.

distinctes, et partant, de laisser supposer toutes les autres lectures que la mise en scène a abusivement délaissées :

Si elle se lève, comment peut-elle aussi rester assise ? Deux Hermione simultanées et contradictoires le permettent. Entre ces deux Hermione, entre ces deux actrices, dans l'espace qui les sépare, entre la course et la prostration, toutes les Hermione du livre sont là, offertes, invisibles. Elles sont là toutes deux, sur la scène, l'une par l'autre "irréalisée" ; le "double" d'Hermione permet qu'Hermione se lève-assise, s'assoie-debout. La vue, ici, permet, par inflation, par contradiction, l'écoute "en creux", l'écoute ouverte du livre ouvert.²⁸⁰

Ainsi, si la mise en scène est représentation des effets de lecture, elle peut représenter la pluralité même de ses effets de lecture, en montrer simultanément deux, au moins, pour rappeler tous les autres possibles, innombrables, qu'il a fallu abandonner : « Deux Hermione, comme métaphore d'une Hermione infinie. Comme par deux points, l'infinité des points d'une droite »²⁸¹. Et voici le metteur en scène en paix avec l'indécidable, qui a compensé l'arbitraire d'une décision de jeu par sa propre contradiction, visible en même temps qu'elle. Chez Lassalle, le sentiment « d'abus de lecture » appelle une autre stratégie, non seulement dans le spectacle lui-même, mais dans le procès de son élaboration : il semblerait que ce soit l'élaboration collective de l'analyse dramaturgique qui permette de se dédouaner de cet abus, restituant dans la *pluralité des lecteurs* ce qu'il perd en pluralité de lectures :

Je ne sais pas de mise en scène qui ne commence par la production d'une fable, c'est-à-dire par la mise au jour d'une histoire, homologue à celle que l'auteur a imaginée, mais tout autant distincte, en ce sens que pour un temps donné, elle intègre l'espace, le temps et la voix des acteurs, dans l'imaginaire singulier d'abord, pluriel et convergent ensuite puisque nous sommes au théâtre, d'une de ses possibles lectures.²⁸²

Chez ce metteur en scène qui récuse totalement la pertinence d'un préalable dramaturgique, la « lecture », c'est-à-dire l'ensemble des choix interprétatifs qui seront faits au jour le jour, se veut sinon plurielle, du moins collective - peut-être a-t-elle ainsi des chances d'être moins arbitraire. Notons toutefois au passage le caractère quelque peu utopique de cette revendication de *collectivisme* dans la lecture de la pièce, qui postule une « connivence croissante »²⁸³, débouche sur un imaginaire « pluriel et convergent » et un « dispositif » où « chacun se reconnaît, puisque pour une part, il est l'expression du désir de chacun, suscitée, conjuguée, tressée au désir de tous par l'acte de mettre en scène »²⁸⁴. Lorsque véritablement l'indécidable surgit dans l'interaction de répétition, et que des options concurrentes se font jour, c'est tout de même, encore et toujours, le

²⁸⁰ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, p. 38.

²⁸¹ *Op. cit.*, p. 39.

²⁸² *Pauses*, p. 190.

²⁸³ *Op. cit.*, p. 235.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 235.

metteur en scène qui tranche. L'idéal en tous cas demeure celui d'une interprétation collective, et ce n'est sans doute pas un hasard si la suite immédiate des propos de Lassalle évoque cette autre « ruse » de mise en scène, qui consiste à confier dans un même spectacle « de manière successive, alternée ou rotative, un même personnage à des acteurs différents »²⁸⁵. La pluralité des interprétations possibles est là encore incarnée sur scène, non plus simultanément comme chez Mesguich, où deux Hermione valaient comme métaphore d'une Hermione infinie, mais dans la succession de figures distinctes, ne « s'irréalisant » pas les unes les autres, mais se relativisant mutuellement. C'est selon Lassalle, l'« hypothèse de traitement [...] la plus riche » pour aborder certains textes - « ceux, inachevés, foisonnants, en perpétuel devenir, de l'irréductible jeune homme qu'est Büchner », « la plus ouverte, dit il encore, parce que la plus chorale »²⁸⁶. Manière encore, donc, de rendre justice à l'ouverture d'un texte, par la choralité de son interprétation. Ruse de mise en scène, peut-être, qui permet au metteur en scène de s'exonérer du sentiment d'arbitraire, de s'émanciper d'une univocité coupable envers la lettre infiniment ouverte de la pièce, mais aussi « danger pernicieux » de ce que Lassalle appelle lui-même cette « dramaturgie éclatée »²⁸⁷ : cette lecture de la pièce qui tend vers la pluralité pourra-t-elle être à son tour « lisible » pour le spectateur ? « Y trouvera-t-il sa place ? », s'inquiète Lassalle, « Ou trop déconcerté, agressé, ignoré, s'éprouvera-t-il comme définitivement exclu ? »²⁸⁸. À force de vouloir demeurer, à l'instar du texte qu'elle entreprend de porter à la scène, « ouverte » et plurielle, la mise en scène semble s'exposer à bien des dangers : risque de « l'illisibilité » d'un spectacle qui en aura restitué tant de possibles qu'ils se brouilleront les uns les autres - risque, aussi, de la monotonie, lorsque le metteur en scène choisit de ne rien choisir. Car une autre « ruse » de mise en scène est celle qui consiste à chercher dans le jeu des acteurs la même ouverture, la même ambiguïté, la même potentialité signifiante *latente* et non pas manifeste que celles portées par les virtualités infinies du texte : c'est la position esthétique revendiquée par Claude Régy, qui nous semble aboutir, en définitive, à un suicide symbolique de la mise en scène :

Si un choix est fait par le ton d'un acteur, s'il fait passer tel sentiment ou telle intention d'une réplique, cela et rien d'autre, c'est quelque chose d'imposé. À partir du moment où l'on veut que tout puisse passer : le texte, le sous-texte, les sens contradictoires, et l'idée qu'on dit souvent le contraire de ce qu'on veut dire, de ce qu'on veut peut-être faire passer, alors il faut faire un tout autre travail. Il faut arriver à des tons ouverts, à des tons neutres - dont certains accuseront la monotonie.²⁸⁹

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 235. Notons qu'il s'agit de réflexions sur *Leonce et Lena* de G. Büchner, qu'il a mis en scène pour le Festival d'Avignon, juillet 1989, puis au TNS, décembre 1989. Il faut encore ajouter que cette option de mise en scène d'une rotation des acteurs sur un même rôle, dans un même spectacle, a aussi pour raison objective une "responsabilité d'école"; il s'agit de donner "la chance pour chacun des participants d'une reconnaissance d'importance et de qualité équitables".

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 236.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 235.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 235.

L'impasse, à terme, d'une telle conception de la mise en scène nous paraît sensible dans ces propos : bien au delà d'une certaine « monotonie », qui n'est qu'un moindre mal, c'est la vocation et le sens profond de la mise en scène qui nous semblent en question ici. Vouloir *tout* faire passer du texte suppose la plus grande ouverture, c'est-à-dire la plus grande *neutralité* dans le passage à la scène : le sens ne doit pas y être manifeste, mais demeurer, comme dans le texte, latent... Mais si tel est le projet de la mise en scène - se faire non pas le prolongement, ni l'interprétation, ni la lecture, ni le commentaire mais l'*égal* absolu du texte, que l'on entend, et que l'on peut lire, aussi - à quoi sert-elle ? La question est peut-être stupide, et la remarque perfide, mais est-ce un hasard si lorsqu'il définit sa propre approche de la mise en scène, le même Claude Régy affirme : « Ce que j'essaie de mettre en œuvre comme principe de mise en scène c'est de *ne pas mettre en scène* »²⁹⁰. Nous sommes donc d'accord : la mise en scène (que refuse, ou qui n'intéresse pas, Claude Régy : il faudra peut-être trouver un autre nom pour désigner l'activité qu'il décrit dans ces propos) consiste en une opération de lecture, *c'est-à-dire*, en une actualisation minimale de ses potentialités signifiantes, au détriment - nécessaire, pour qu'une *parole* s'articule - d'autres potentialités signifiantes, et c'est, comme dirait Lassalle, « le contraire d'une réserve à son endroit »...

2) Le metteur en scène, instance critique

Ces inquiétudes du metteur en scène en position de « publier » sa lecture, « d'imposer à ses semblables », comme disait Lassalle, « sa lecture de la pièce » marquent bien l'écart qu'il y a du simple « lecteur » auquel on l'a d'abord identifié, à la position qu'il occupe en réalité, qui l'engage à adresser cette lecture à une réception : il ne « parle » pas seulement sa lecture (au fil des répétitions), il l'écrit (sur la scène), et la vocation de sa lecture à la publication le rapproche de la position du critique littéraire, dont « l'abusive » posture (imposture ?) a finalement fait l'objet, au cours du XX^{ème} siècle, de reproches analogues à ceux que l'on a adressés au metteur en scène. Il n'est pas indifférent, d'ailleurs, que ces deux instances de lecture que sont le critique et le metteur en scène aient connu des destins parallèles : n'y a-t-il pas quelque rapprochement à faire entre l'avènement d'une critique subjective, personnelle, (dont Baudelaire esquisse les bases, et que Proust, « contre Sainte-Beuve », relaiera, suivi par Paul Valéry) et la manière dont la figure du metteur en scène, à peu près à la même époque, accède à sa pleine existence, « contre les genres bourgeois », au nom d'un art à refonder ? Dans cette époque charnière du XIX^{ème} siècle finissant, et du XX^{ème} siècle commençant, la critique subit une mutation qui présente bien des points communs avec l'avènement du théâtre d'art : récupérée par les poètes, elle est érigée, à son tour, en « art » ; le critique n'y est plus l'instance moralisatrice, normative, qui se contente d'avaliser l'académisme et de figer une tradition en la canonisant : il se tient dans ce lieu où le lecteur devient poète, où le poète écrit sa lecture des œuvres des autres... L'art de la *lecture-écrivante* est né, et mise en scène et critique littéraire chemineront désormais d'un même pas, même si la

²⁸⁹ *Propos rapportés par Marie-Claire Pasquier, "Claude Régy: Garder le secret du livre", in L'Art du théâtre n°6, Hiver 1986-Printemps 1987, p. 67.*

²⁹⁰ *Op. cit., p.62.*

critique, à chaque fois, marche devant : elles traverseront ensemble l'époque de la lecture psychanalytique, celle de la lecture sociocritique à tendance marxiste, puis récuseront ensemble ces « saints » auxquels elles se seront, à leur goût, abusivement vouées. S'il fallait trouver aujourd'hui, sinon un « modèle », du moins les prémisses, dans l'écriture critique, où se préfigure la relation des metteurs en scène au texte de théâtre, c'est semble-t-il dans ce véritable plaidoyer pour la nouvelle critique qu'est *Critique et Vérité*²⁹¹, de Roland Barthes, que nous le chercherions.

A) NOUVELLE CRITIQUE ET MISE EN SCÈNE MODERNE : « MÊME COMBAT »

La « nouvelle critique », c'est le *Sur Racine* de Barthes (1963), qui la manifeste avec le plus d'évidence, et c'est ensuite *Critique et vérité* (1966) qui en théorise les principes avec le plus de netteté : entre l'une et l'autre publications, des salves de reproches, adressées contre cette « nouvelle imposture », dénoncée avec le plus de véhémence par R. Picard, dans un ouvrage au titre éloquent : *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1965). Et voici la nouvelle critique et la mise en scène post-moderne à nouveau embarquées dans une même aventure, celle de la « déffence et illustration »²⁹² de leur bien-fondé : les divers plaidoyers que l'on rencontre ici et là dans la rhétorique métathéâtrale semblent attester de cette communauté de destin jamais démentie, même si les avatars de la critique devancent toujours de près de deux décennies ceux de la mise en scène. C'est par exemple, en 1985, le lancement de la revue *L'art du théâtre*, sous l'égide d'Antoine Vitez à Chaillot : son éditorial articule précisément la nécessité de cette publication avec celle d'une légitimation d'un art à nouveau menacé de procès pour imposture :

On défendra la fonction, l'existence même de la mise en scène, aujourd'hui à nouveau contestée dans son principe. [...] On ne permettra pas que le théâtre soit dépouillé d'une conquête historique, fondatrice de ce qu'on nommait le théâtre d'art.²⁹³

Ce sont ensuite ces « histoires de la mise en scène » dont les metteurs en scène aiment à esquisser un rapide panorama, dans lequel s'inscrit une quête de légitimation jamais assouvie : on y débusque à chaque fois les axes d'une problématique dans laquelle la nouvelle critique a eu à fonder sa légitimité, à peu près dans les mêmes termes. Aussi, ce sont ces « deffences et illustrations », venant répondre à des attaques plus ou moins explicites - si Barthes nomme et cite très clairement ses détracteurs, les metteurs en scène, eux, semblent se battre contre d'insituables, sinon d'invisibles, ennemis - ce sont ces plaidoyers, donc, qui permettent de mieux saisir la manière dont se définit désormais cette relation au texte qu'il convient de légitimer.

À l'origine, plus ou moins lointaine, mais toujours contestée par les tenants de la nouvelle critique, ou de la « nouvelle » mise en scène, le règne d'une prétendue Vérité,

²⁹¹ Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

²⁹² Voir à ce sujet le n°6 de *L'Art du théâtre*, précisément intitulé « Déffence et illustration de la mise en scène », qui date de 1987... Toujours ces deux décennies d'écart.

²⁹³ Antoine Vitez, in *L'Art du théâtre n°1*, 1985, p. 9.

stable et définitive : pour le théâtre, c'est l'époque où régnait, comme dit Mesguich, « la loi tyrannique de l'univocité et de la primauté du texte » qu'il fallait, tout au plus « incarner » :

Le mot d'incarnation dit assez lui-même à quelle métaphysique du vrai, à quel sens canonique - à la fois originel, univoque et définitif - le théâtre avait affaire, comme si une vérité embaumée et enfermée dans l'énoncé d'un texte n'attendait que de se repaître, périodiquement, du sang de l'acteur, pour oser, vivifiée, repaître en public. La réaction du "monde du théâtre" à ce vampirisme du livre, à cette loi tyrannique de l'univocité et de la primauté du texte, a coïncidé avec l'apparition du metteur en scène.²⁹⁴

À cette « vérité embaumée et enfermée dans l'énoncé du texte » répond cet autre embaumement, par l'ancienne critique, du langage des classiques, que Barthes dénonce en des termes semblables :

Nous embaumons respectueusement le langage des écrivains morts et refusons les mots, les sens nouveaux qui viennent au monde des idées.²⁹⁵

Le temps de l'ancienne critique, c'est en effet, comme au théâtre, le temps du « respect » de l'œuvre, se réclamant sinon d'une Vérité, du moins du « vraisemblable », tout aussi intemporel, et prétendument universel, dont les critères sont, selon Barthes, « l'objectivité », « la clarté », le « goût » - bref une critique qui prétend exiger, comme l'ancienne conception du théâtre telle qu'elle est dénoncée par Mesguich, une neutralité de l'interprétant qui peut confiner à son abolition :

On en vient à de curieuses leçons de lecture : il faut lire sans évoquer : défense de laisser aucune vue s'élever hors de ces mots si simples et si concrets - quelle qu'en soit l'usure d'époque.²⁹⁶

Au théâtre comme en critique, une telle conception de l'activité de « lecture » débouche bientôt sur ce que Barthes appelle un « interdit de parole »²⁹⁷ qui vient sceller les lèvres du lecteur :

Paralysé par les prohibitions dont il assortit le "respect" de l'œuvre (qui n'est pour lui que la perception exclusive de la lettre), le vraisemblable critique peut à peine parler : le mince filet de parole que lui laissent toutes ses censures ne lui permet que d'affirmer le droit des institutions sur les écrivains morts. Quant à doubler cette œuvre d'une autre parole, il s'en est ôté les moyens, parce qu'il n'en assume pas les risques.

Doubler l'œuvre d'une autre parole, c'est, on l'a compris, la tâche que s'assignent désormais les uns et les autres, décidés à faire à leur tour acte d'écriture : parce que les textes sont faits de langage, et que le langage est désormais reconnu comme symbolique, c'est-à-dire, pluriel, polysémique, ils appellent le renouvellement constant de leur lecture. À Roland Barthes qui remarque qu'il n'y a « rien d'étonnant à ce qu'un pays reprenne

²⁹⁴ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, pp. 93-94.

²⁹⁵ *Critique et Vérité*, pp. 31-32.

²⁹⁶ Roland Barthes, *op.cit.*, p. 22.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

périodiquement les objets de son passé et les décrit de nouveau pour savoir *ce qu'il peut en faire* »²⁹⁸, que « ce sont là, ce devraient être des procédures régulières d'évaluation », Vitez répond, vingt ans plus tard, que « le retour perpétuel de la mise en scène aux œuvres connues, le bêchage incessant de ce terrain-là, n'est pas autre chose que la recherche sans fatigue des variantes d'interprétation »²⁹⁹. Le problème réside alors dans le fait d'écrire, d'oser inscrire (sur la page ou sur la scène) *une* interprétation, alors que la polysémie désormais reconnue des œuvres, qui était ce qui appelait ce mouvement incessant de réinterprétation, interdit dans le même temps qu'on se prononce trop catégoriquement sur sa signification. La position du critique, comme celle du metteur en scène, tient dans un délicat entre-deux : il se situe quelque part à mi-chemin entre la lecture, rencontre avec le langage symbolique, ses potentialités infinies qui font signe du côté d'une insaisissable pluralité, et l'écriture, qui est inscription d'une parole, risque d'un sens. La mise en scène, comme la nouvelle critique, « donne une parole (parmi d'autres) à la langue mythique dont est faite l'œuvre »³⁰⁰, elle est un « discours qui assume ouvertement, à ses risques, l'intention de donner un sens particulier à l'œuvre ».

Les risques d'une telle aventure d'écriture, ce sont ceux de l'engagement personnel que suppose toute assertion : comme le metteur en scène, le critique a beau savoir que c'est la pluralité des sens de l'œuvre qui fonde sa démarche, le sens même de son métier, et la matière de son expression, il faut écrire, c'est-à-dire inscrire un sens, une interprétation plutôt qu'une autre : l'écriture, à la scène ou sur la page, part de l'indécidable mais doit finalement décider, et déclarer qu'elle décide :

Le critique peut bien douter et souffrir en lui-même de mille manières et sur des points imperceptibles au plus malveillant de ses censeurs, il ne peut finalement recourir qu'à une écriture pleine, c'est-à-dire assertive. [...] L'écriture déclare, et c'est en cela qu'elle est écriture. Comment la critique pourrait-elle être interrogative, optative ou dubitative, sans mauvaise foi, puisqu'elle est écriture et qu'écrire, c'est précisément rencontrer [...] l'alternative inéluctable vrai-faux ?³⁰¹

Cette alternative vrai-faux, on se souvient qu'elle hantait les metteurs en scène, nouveaux Œdipes soucieux de trouver *la* solution à l'énigme qu'est pour eux le texte, inquiets de n'avoir pas « *la* bonne interprétation », persuadés de « s'être trompés ». La conscience, l'inquiétude de cette alternative n'est pas contradictoire avec la nature polysémique du langage des œuvres : dire que les textes peuvent être variablement interprétés ne signifie pas qu'on puisse dire « tout », et bientôt « n'importe quoi » à partir d'elles : Barthes signalait déjà les contraintes qui venaient imposer leurs limites à la variation infinie des interprétations - « on ne fait pas du sens n'importe comment »³⁰², et Vitez ne fait que préciser cette hypothèse, lorsqu'il postule que « les familles d'interprétation d'Hermione,

²⁹⁸ *Ibid.*, p.9. Ce n'est pas nous qui soulignons, et les metteurs en scène souscriraient sans doute pleinement à cette conception de la lecture comme recherche de ce qu'on peut *faire* du texte, avec le texte...

²⁹⁹ Antoine Vitez, *L'Art du théâtre* n°1, p. 7.

³⁰⁰ *Critique et vérité*, p. 69.

³⁰¹ *Op. cit.*, p. 28.

ou de Hamlet, ou de Nina, ou de Courage, sont en nombre clos, et non point infini comme on pouvait le croire il y a peu, et que les choix de mise en scène aussi sont limités à quelques types essentiels »³⁰³. Pour la nouvelle critique comme pour la nouvelle mise en scène, le texte n'est pas un matériau inerte, indifférent, auquel on peut faire dire ce que l'on veut : il est, on l'a vu, cette énigme qui convoque, provoque son lecteur à risquer une réponse. Cette manière qu'ont les metteurs en scène d'articuler leur désir de mettre en scène au mystère de l'œuvre qui les y a convoqués, est déjà présente chez Barthes : dans l'œuvre, dit-il, « l'ambiguïté est toute pure : si prolixe soit-elle, elle possède quelque chose de la concision pythique, paroles conformes à un premier code (la Pythie ne divaguait pas) et cependant ouverte à plusieurs sens »³⁰⁴. Comme le Sphinx poseur d'énigmes, comme la Pythie diseuse d'oracles, le texte appelle un déchiffrement, réclame une réponse, à la fois libre puisqu'il y a polysémie, ambiguïté, mais contrainte, parce que toutes les solutions ne se valent pas. Si, comme dit encore Barthes, « l'œuvre est toujours en situation prophétique »³⁰⁵, il convient de ne pas se tromper sur les réponses, « critiques » ou théâtrales, qu'elle prophétise.

Mais au delà du risque « d'erreur », il y a encore, dans cet engagement personnel, le risque de se dire : choisir et interpréter un texte, de la part d'un commentateur qui assume désormais la subjectivité de sa position, et récuse l'académisme des lectures canoniques, c'est exhiber, à travers son plaisir de « lecteur », son désir d'écrire, et de trouver son propre langage. « La difficulté du modèle, résume Vitez, son opacité, provoque le traducteur à *l'invention dans sa propre langue* »³⁰⁶. Et cette langue là qu'il faut inventer, celle dans laquelle on écrit sa lecture de l'œuvre, trahit toujours, d'une manière ou d'une autre, le désir premier qui l'a fondée :

Seule la lecture aime l'œuvre, entretient avec elle un rapport de désir. Lire c'est désirer l'œuvre, c'est vouloir être l'œuvre, c'est refuser de doubler l'œuvre en dehors de toute parole que la parole même de l'œuvre [...] Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage.³⁰⁷

Aussi, pour le metteur en scène, passer de la lecture à la mise en scène d'une pièce, c'est changer de désir, passer de l'amour de l'œuvre à la quête de son propre langage, c'est, comme dit Lassalle, « la violer par amour, la trahir par fidélité »³⁰⁸.

³⁰² *Ibid.*, p. 71.

³⁰³ A. Vitez, *L'Art du théâtre* n°1, p. 8.

³⁰⁴ *Critique et vérité*, p. 59.

³⁰⁵ *Op. cit.*, p. 59.

³⁰⁶ *L'Art du théâtre* n°1, p. 8.

³⁰⁷ *Op. cit.*, p. 85.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 27.

B) UNE « TRAHISON FIDÈLE »

Viol ? Trahison ? Il y a du viol, toujours, dans le fait de « traquer, dans le texte [...] le silence, l'enfoui, l'informulé, tout ce qui résiste à l'idée même de représentation »³⁰⁹. Que l'on songe à la manière dont Jacques Lassalle, après avoir inventorié les interprétations dont *Rosmersholm* d'Ibsen avait fait l'objet, risquait sa propre parole interprétative, qui débusquait, par delà les faux-semblants, « le secret obscurément pressenti de l'œuvre », jusque là demeuré « caché », parce qu'« essentiel et peut-être inacceptable ». Que l'on songe encore à ce que Chéreau disait avoir percé de « la situation de base » de *Dans la solitude* - une inavouable relation de désir entre deux hommes - qu'il entendait montrer, bien que Koltès ait eu pris le soin de l'occulter dans une lettre toute en circonvolutions et en périphrases. Et chez Luc Bondy, enfin, cette relation au texte comme un face à face entre deux êtres qui joueraient au jeu de la vérité cachée :

Une pièce, une bonne, c'est comme les yeux de quelqu'un que l'on scrute, lorsqu'il parle, afin de découvrir ses pensées différentes, autres, celles qu'il ne dit pas.³¹⁰

Chez Luc Bondy la violence faite à l'œuvre s'arrête là : il s'agit du « courage de ne pas aller dans le sens de la narration, sans que cela suppose que l'on s'engage délibérément sur des chemins de traverses, sur des voies contre », sans aller jusqu'à « faire exploser les pièces ». Simplement « découvrir ce qu'elles cachent »³¹¹. Chez Lassalle cette découverte assume et revendique davantage les violences qu'elle réclame contre l'œuvre, au nom du désir qu'on a pour elle. La quête de sa vérité exige de la mettre à la question, et sur Racine, cette violence prend la forme d'une extraction, dans les profondeurs, de la crudité que le lisse et la beauté de l'écriture recouvrent :

Encore faut-il, sous l'artifice, retrouver la vérité ; sous le drapé, les corps ; sous l'interdit, le cri ; sous la douceur, la cruauté, sous la litote, l'excès ; sous Rome, Versailles, et sous Versailles, aujourd'hui ; sous la trompeuse apparence, l'obscur objet de nos désirs.³¹²

Ici, il faut noter que le parallèle que nous élaborons entre nouvelle critique et mise en scène s'actualise d'une manière qui n'a rien d'anecdotique : dans ses notes de travail sur *Bérénice*, de Racine, Jacques Lassalle écrit : « *Relire Roland Barthes* ». Il n'est pas indifférent que la communauté de projet et de destin entre nouvelle critique et mise en scène se cristallise ainsi dans un effet d'intertextualité entre l'une et l'autre parole. Et les propos de Lassalle relatifs à *Bérénice* illustrent bien ce que Barthes dit du changement de désir qu'il y a dans le passage de la lecture à l'écriture : l'écriture en effet « n'aime pas l'œuvre », mais son propre langage, et sa propre origine - il y a bien quelque « viol », ou quelque « trahison » à poursuivre dans l'œuvre de Racine « l'obscur objets de nos

³⁰⁹ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 44.

³¹⁰ Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, p.48.

³¹¹ *Op. cit.*, p. 104.

³¹² Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 131.

désirs », à la mettre en scène pour « donner corps à ses rêves », plus qu'à la lettre du texte : l'écriture de la lecture, reconnue désormais comme écriture subjective, est une *écriture de soi* plus que de l'œuvre commentée.

Mettre en scène c'est aussi cela : un départ à la rencontre de soi autant que de l'autre. Ce mouvement d'appropriation, cette manière de "trahison fidèle" - il y a tant de textes sous un texte -, c'est le plus juste, le plus riche hommage qui se puisse rendre à une œuvre et à son auteur, sur un théâtre.³¹³

On pourrait opposer à cette déclaration la contestation d'un Luc Bondy : « Je me révolte contre ce narcissisme, dit-il, parce que moi je préfère aimer les pièces » ; mais si l'on se souvient de la formule de Barthes, « seule la lecture aime l'œuvre », et lorsque le lecteur fait de son désir une écriture, c'est un autre désir qu'il poursuit, celui de son propre langage - ce que Bondy dit aussi, d'une autre manière : « ce qui compte, poursuit-il, ce n'est pas ce que je projette, c'est ce que je *révèle* ». Et cette révélation est toujours violence, infraction de l'œuvre : chez Mesguich elle est le fait de l'acteur, qui « aime la lettre, aime à être contre elle. S'en débattre, s'y ébattre, s'y lover, la voler, la dévoiler, la révéler. Il aime à chercher le chiffre en elle »³¹⁴. Toujours la métaphore du viol amoureux court en filigrane de ces évocations fantasmatiques de l'art de la mise en scène. *Violante* lecture de l'œuvre, qui se veut encore, chez Mesguich, exhibition de son caractère « palimpsestueux » - le mot est de Genette, et nous plaît pour ce qu'il porte à la fois de désir et de violence. Ainsi selon l'auteur de *L'éternel éphémère*, le metteur en scène « cherche sans cesse à quoi renvoient chaque ligne, chaque mot, chaque lettre ; il tient tout texte pour un palimpseste. Il part de la lettre mais, précisément, il en part, c'est-à-dire qu'il n'y reste pas, persuadé qu'elle le renvoie à une autre lettre, qui le renvoie à une autre... »³¹⁵. On pourrait voir trahison dans cette manière de « partir du texte » et de n'y pas rester, de le « mettre en crise », de l'ouvrir à d'autres textes, d'autres images... et presque souillure, pour qui se voudrait le garant du texte « pur » :

Le metteur en scène aide l'impureté à croître, il favorise l'intrusion des grains dans la machine [...] ; sa fonction à lui est d'ouvrir les livres, tous les livres ; il se fait l'artisan des rapprochements inattendus, improbables, des retournements soudains, des mouvements dans la lettre.³¹⁶

Se définit ainsi peu à peu, dans la rhétorique métathéâtrale des uns et des autres, l'idée d'une pratique de la mise en scène devenue « écriture d'une lecture » mais d'une lecture active, qui pour « mettre la lettre en mouvement » ne craint pas de malmener l'œuvre qu'elle aime, et de la « violer par amour »

Qu'en est-il alors de cette fidélité revendiquée par tous ? Comment être fidèle à ce que l'on trahit ? Dans une relation harmonique qui recherche moins le « vrai » que le

³¹³ Jacques Lassalle, *Ibid.*, pp. 182-183. L'expression "trahison fidèle" est de Victor Segalen, et donne son titre au livre de sa correspondance avec Henry Manceron.

³¹⁴ *L'éternel éphémère*, p. 74.

³¹⁵ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, p. 21.

³¹⁶ *Op. cit.*, p. 91.

: c'est ici Roland Barthes qui formule ce principe, à propos de l'écriture critique, mais plus que jamais son propos nous paraît épouser parfaitement l'activité des metteurs en scène :

La mesure du discours critique, c'est sa justesse. De même qu'en musique, bien qu'une note juste ne soit pas une note "vraie", la vérité du chant dépend, tout compte fait, de sa justesse, parce que la justesse est faite d'un unisson ou d'une harmonie, de même, pour être vrai, il faut que le critique soit juste et qu'il essaie de reproduire dans son propre langage, "selon quelque mise en scène spirituelle exacte", les conditions symboliques de l'œuvre, faute de quoi, précisément, il ne peut la respecter.³¹⁷

L'expression de « mise en scène spirituelle exacte » est de Mallarmé, empruntée à la préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*³¹⁸, et si ce n'est pas nous qui la soulignons, elle sert notre propos avec une éloquence inespérée ; ainsi le poète et le critique ont en commun cette activité de « mise en scène spirituelle exacte » qui les fait porter sur la page la forme la plus *juste* de ce qu'ils ont à dire (la parole poétique du premier, sa continuation sous forme de lecture-écrivante par le second). Le metteur en scène de théâtre ne fait pas autre chose : sa page est la scène, son encre est faite du corps et de la voix des acteurs, et sa mise en scène, au lieu d'être « spirituelle », est charnelle. Mais pour lui aussi, la justesse de son projet passe par *l'harmonie* des langages mis en rapport. « Il faut que le symbole aille chercher le symbole [...] c'est ainsi finalement que la lettre de l'œuvre est respectée »³¹⁹ dit encore Barthes ; le « symbole », c'est-à-dire la « langue plurielle », ambiguë, dont les signifiés toujours sont flottants, fuyants. Pour être fidèle, le commentaire se devra de s'écrire dans une langue aussi riche que celle du texte, et comme elle, symbolique.

La trahison, alors, change de camp : elle est du côté des commentaires qui « manquent le symbole », ce qui peut se produire de deux manières, dont la première « consiste à nier le symbole, à ramener tout le profil signifiant de l'œuvre aux platitudes d'une fausse lettre ou à l'enfermer dans l'impasse d'une tautologie »³²⁰ (ce dont archéo-critique et « archéo-mise en scène » se sont rendues coupables en prônant une lettre une et indépassable...). La seconde est plus retorse, et les temps modernes de la critique et de la mise en scène semblent davantage s'y être compromises : elle consiste « à déclarer d'une part, que l'œuvre s'offre au déchiffrement (ce en quoi on la reconnaît symbolique), mais d'autre part, à mener ce déchiffrement au moyen d'une parole elle-même littérale, sans profondeur, sans fuite, chargée d'arrêter la métaphore infinie de l'œuvre pour posséder dans cet arrêt sa "vérité" »³²¹. Pour Barthes, ce « manquement » est le fait des critiques « d'intention scientifique (sociologique ou psychanalytique) », où la

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 78-79.

³¹⁸ In *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 455.

³¹⁹ *Critique et vérité*, p. 79.

³²⁰ *Op. cit.*, p. 79.

³²¹ *Ibid.*, p. 79.

« disparité arbitraire des langages, celui de l'œuvre et celui du critique [...] fait manquer le symbole »³²². Est-ce extrapoler que de voir dans le passé récent de l'analyse dramaturgique, dévolue au règne du *Dramaturg*, et par lui, à celui d'une analyse idéologique fédératrice, à vocation en effet plus ou moins « scientifique », ce manquement au symbole dont les gens de théâtre tentent désormais de se prémunir ? Le nouvel âge de la dramaturgie se situe dans ce combat-là, qui prône *l'ouverture du commentaire*, plutôt que (mais au nom de) « l'ouverture de la lettre ». L'idée que l'œuvre est disponible aux interprétations qu'on peut en faire, que son caractère symbolique la destine à de multiples réappropriations, est désormais admise ; celle qui l'est moins, et que les metteurs en scène n'ont de cesse de revendiquer, c'est que leur propre écriture le soit tout autant - ouverte, poétique, plurielle, et non pas assujettie au règne d'un sens (unique) qu'il leur faudrait asserter.

De cela, l'observation détaillée de la rhétorique de la parole de mise en scène (la vocation poétique de ses innombrables figures, qui suscitent et préfigurent la poésie de la scène) permettra de se rendre compte. Mais avant d'en explorer les formes, il faut encore étudier les objets (les éléments textuels) sur lesquels elle travaille, pour les mettre en mouvement : puisque le propos de ce chapitre est de rendre compte de la relation métatextuelle au sein de l'interaction de répétition, il convient de tenter un inventaire - si possible exhaustif - des « lieux » où vient s'articuler cette relation ; de rendre compte, en somme, de tout ce que « lire » veut dire, et *fait dire*, en répétition... Or, nous le verrons, dans la lettre du texte de théâtre, tout peut faire l'objet d'un commentaire, d'une interprétation, d'une explicitation ; c'est de cette totalité que nous voudrions rendre compte, sans bien savoir si ce faisant nous nous écartons du champ traditionnel de la dramaturgie, ou si simplement nous l'approfondissons.

II. Typologie des objets et des approches dramaturgiques

Il y a mille façons de parler d'un texte - la fortune de la critique littéraire et son évolution au fil du temps nous l'ont suffisamment appris ; il y en a plus encore lorsque le matériel littéraire observé présente la complexité sémiotique propre au texte de théâtre. Le travail d'Anne Ubersfeld dans *Lire le Théâtre* aurait pu constituer une référence pour notre propre étude, disons un modèle théorique, puisqu'il entretient lui aussi une relation métatextuelle avec le texte de théâtre, et propose un immense réservoir de critères permettant de l'aborder. Mais la démarche est pratiquement l'inverse de la nôtre : tandis que son travail part de la théorie (la sémiologie, appliquée au texte de théâtre) pour aller à la rencontre de la pratique (il s'agit de « rendre service [...] aux gens de théâtre, metteurs en scène qui y verront pour une large part une systématisation de leur pratique spontanée ou raisonnée »³²³), notre étude s'appuie au contraire sur l'observation de pratiques avérées, dans lesquelles il s'agit d'observer des formes et des fonctions récurrentes,

³²² *Ibid.*, p. 79.

susceptibles d'être raisonnées en une théorie. Comme Umberto Eco, nous choisissons plutôt de nous tenir « à la surface de l'acte de lecture ». Aussi notre typologie des lectures possibles du texte de théâtre, telles qu'elles sont produites par les praticiens, ne recouvre pas tout à fait la typologie des modes de lecture proposée par Anne Ubersfeld. Il s'agit pour nous de repérer les éléments (formes, structures, contenus) du texte de théâtre qui font l'objet d'un commentaire dans la parole de répétition, et de les classer selon le principe cognitif qui a permis leur identification et leur qualification - ce qui revient à proposer une typologie des différentes approches métatextuelles possibles, autrement dit, un repérage des opérations de « lecture ».

A . Le texte-document

Une fois n'est pas coutume, notre plan correspond ici peu ou prou à l'ordre chronologique du procès dont il rend compte. Il est en effet frappant de constater que l'approche « documentaire » du texte que nous voudrions aborder ici domine très largement le début des répétitions, et qu'elle semble disparaître à mesure que le travail avance. Ce que nous appelons l'approche documentaire tient le texte pour un « document », disons même un *documentum* : le latin médiéval fait entendre dans ce terme l'objet textuel qui « sert à instruire », « l'enseignement » qu'il contient. Dans son sens moderne, il fait résonner encore l'idée d'un « témoignage » que Foucault³²⁴ reprend à son compte en proposant de distinguer deux types d'approche du texte, selon qu'elle institue le texte comme *document*, ou comme *monument*. Laissons pour l'heure le texte-monument, qui nous occupera ultérieurement. Le texte-document, qui nous intéresse ici, est l'objet de l'histoire littéraire, qui explore les conditions de sa production, éventuellement les étapes de sa genèse ; il est encore l'objet de la socio-critique ou de ce que nous appelons la biocritique, qui met le texte en relation « avec une psyché, consciente et/ou inconsciente, individuelle et/ou collective »³²⁵ dont il atteste d'une manière ou d'une autre.

Si nous avons éprouvé le besoin de recourir au latin médiéval pour définir la manière dont le texte est ici envisagé, c'est précisément parce que le Moyen-Age a su régler « les rapports du livre [...] et de ceux qui avaient la charge de reconduire cette matière absolue [...] à travers une nouvelle parole »³²⁶ selon des modalités subtiles profitables à notre propre entreprise taxinomique. C'est Roland Barthes, encore, qui se fait le relais de cette lumineuse classification, fort utile pour rendre compte des différents modes de maniement du texte par ces metteurs en scène qui ont, eux aussi, « la charge de reconduire cette matière [...] à travers une nouvelle parole » :

Le Moyen-Age [...] avait établi autour du livre quatre fonctions distinctes : le scriptor (qui recopiait sans rien ajouter), le compiler (qui n'ajoutait jamais du

³²³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 9.

³²⁴ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, cité par Gérard Genette, in "Poétique et histoire", *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 17.

³²⁵ Gérard Genette, *Figures III*, p. 10.

³²⁶ *Critique et vérité*, p. 83.

sien), le commentator (qui n'intervenait de lui-même dans le texte recopié que pour le rendre intelligible) et enfin l'auctor (qui donnait ses propres idées, en s'appuyant toujours sur d'autres autorités).³²⁷

Salutaire classification, qui nous permet de rendre compte des étapes les plus « humbles » de la relation au texte, à commencer par celle de son établissement, où le médiateur se fait le plus discret : envisager le texte comme document c'est d'abord avoir une relation « objectale » avec lui, le manipuler comme une matière textuelle dont on peut reconstituer la genèse, et amputer les « excroissances » afin de le rendre maniable par d'autres lecteurs...

1) Figures du metteur en scène en copiste médiéval...

A) UN SCRIPTOR QUI RETRANCHE

Scriptor, le metteur en scène l'est en quelque sorte, par l'intermédiaire de son assistance administrative, qui « recopie » en effet le texte : chaque projet de mise en scène débute par cette opération sommaire qui consiste à établir une version dactylographiée, et facilement maniable, du texte en autant d'exemplaires que l'équipe compte de membres³²⁸. Cela n'a l'air de rien, mais c'est pourtant déjà un peu plus qu'une simple procédure reprographique, dans la mesure où le *scriptor* peut s'apparenter déjà un peu au *compiler* en s'octroyant des libertés en termes de troncation qui relèvent de cette deuxième fonction - car le *compiler* cite, et donc coupe. Il n'est pas rare, en effet, que les metteurs en scène fassent recopier le texte sans les didascalies : celles-ci étant désormais déchués de leur droit à orienter et à surveiller le passage à la scène, choisir de les couper, ou même, finalement, de les laisser, alors qu'elles sont jugées le plus souvent accessoires, est une manière de se prononcer déjà sur le texte, sur sa structure. Ici donc, le *scriptor* se fait *compiler* dans le sens privatif du terme (il retranche) ; lorsque ce texte est une traduction, et plus encore quand il s'agit d'un texte ancien, d'autres coupures ont pu, à ce stade préalable du travail, être opérées. Si rigoureuse soit-elle, une traduction comme celle menée par Jean-Pierre Vincent et Jean-Michel Déprats de *Tout est bien qui finit bien* n'est pas absolument exhaustive : si elle s'attache le plus souvent à trouver en français un « équivalent d'obscurité » pour certaines répliques énigmatiques du texte d'origine, elle décide de passer outre « quelques phrases qu'il faut évidemment couper parce que rien ni personne ne pourra faire quoi que ce soit entre ce qui est vraiment de l'étrangeté extrême et le public d'aujourd'hui » affirme Jean-Pierre Vincent³²⁹. À cette activité soustractive qui concerne l'établissement préalable de la lettre du texte, il faudrait ajouter celle qui consiste, pendant les répétitions, à couper du texte. Quoi qu'il en coûte aux praticiens - car un certain souci de fidélité leur fait préférer éviter ce genre de

³²⁷ *Op. cit.*, p. 83.

³²⁸ Au Théâtre du Soleil, c'est, selon le témoignage de Jean-François Dusigne, Ariane Mnouchkine qui recopie elle-même, à la main, et en gros caractères, le texte destiné à servir de brochure aux comédiens ; manière peut-être de signifier son propre effort, son propre engagement aux côtés des comédiens qui auront à le préférer?

³²⁹ Propos recueillis par Marc Dondey, partiellement retranscrits dans la brochure *Nanterre-Amandiers* n°12, mars 96.

mutilation - il arrive que des contraintes matérielles ne leur en laisse pas le choix : ainsi pour rester dans l'exemple de *Tout est bien qui finit bien*, le premier filage intégral ayant duré 4h05, des coupures dans le texte se sont avérées nécessaires, ne serait-ce que pour permettre aux spectateurs de disposer des transports en commun pour leur retour... Et même si l'on consent à déborder totalement le calibrage habituel des spectacles, parce que l'ampleur d'une œuvre le réclame impérieusement, d'autres considérations d'ordre matériel peuvent encore venir faire fléchir le metteur en scène dans son désir de monter le texte intégralement : ainsi la version du *Soulier de satin* proposée par Antoine Vitez n'était pas non plus une version intégrale - dès les premières répétitions, la première scène de la deuxième journée fut coupée, ce qui « permettait d'économiser un ou deux acteurs, et de rendre moins acrobatique les parcours de rôles que nous élaborions alors »³³⁰. Si l'on veut rendre compte de la relation métatextuelle propre à l'activité théâtrale dans son entier il convient d'évoquer d'abord cette première activité qui fait du metteur en scène un curieux *scriptor*, soucieux comme lui de reconduire la matière du texte, mais qui, au nom de l'efficacité, voire de la possibilité, de cette reconduction, peut opérer sur lui un travail de troncation.

B) UN SCRIPTOR-MONTEUR

Une fois le metteur en scène ainsi armé de « ciseaux » qui l'autorisent à opérer des coupures dans le texte original, il n'est pas difficile de l'imaginer s'en servir non pour faire disparaître certains éléments du texte mais pour les redistribuer, selon des procédures que l'informatique a banalisées sous la forme du « copier/couper-coller ». Une forme de montage textuel peut ainsi se développer, dont certains metteurs en scène sont plus coutumiers que d'autres. Langhoff, par exemple ne dédaigne pas ce genre de liberté prise par rapport au texte, qui lui permet notamment de donner davantage d'importance à un élément trop vite expédié (à son goût) dans le texte. Odette Aslan rapporte ainsi que pour la fin du 1er acte des *Trois soeurs*, où Fedotik prend des photos-souvenirs de l'anniversaire d'Irina, le metteur en scène choisit de prolonger la durée de cet élément de jeu « à l'aide d'un montage de répliques » :

Il fait entrer plus tôt Fedotik (l'opérateur) et Rodè (qui tient le flash [...]). Il découpe les phrases de Fedotik et les insère par morceaux dans le dialogue des autres personnages attablés au fond du décor.³³¹

Une liberté en entraînant une autre, les procédures de montage auxquelles se livre le metteur en scène l'engagent bientôt à insérer, dans le texte dit sur scène, des éléments textuels allographes : l'élément déclencheur dans les *Trois soeurs* est le mot « rouvre » employé par Macha, pour lequel, ainsi que le rapporte Odette Aslan, « Matthias Langhoff déplore de ne pouvoir laisser entendre au public français que Macha fait référence à un poème immédiatement reconnaissable par les Russes ». La solution scénique est trouvée, très logiquement, dans l'intégration du poème en question au texte dit par les acteurs :

³³⁰ Eloi Recoing, *Le Soulier de satin, Paul Claudel, Antoine Vitez: Journal de bord*, Editions Le Monde, 1991. p. 48

³³¹ Odette Aslan, "Matthias Langhoff, *Trois sœurs*", article cité p.15.

Lorsque son assistante lui apporte une traduction des deux premières pages du prologue de Pouchkine, il l'intègre au dialogue : enchaînant sur les deux vers dits par Macha, à qui la suite échappe, Rodè récite une vingtaine de vers : un insert éclairant pour le spectateur.³³²

Le *scriptor* qu'est le metteur en scène s'engage ici sur la voie du *compiler* : il se tient face au texte comme face à un document que l'on peut découper et redistribuer différemment, et que l'on peut encore éclairer en l'augmentant de matériaux textuels allographes, qui sont, dans le cas que nous avons observé, d'autant plus fondés à y être introduits qu'ils sont incidemment cités par le texte lui-même : en faisant dire au personnage de la pièce le poème de Pouchkine auquel il est de toutes façons fait allusion, le metteur en scène procède un peu à la manière d'un chercheur travaillant à l'édition critique d'un texte, publiant en même temps que sa lettre « pure » les éléments textuels susceptibles d'en expliciter les allusions, les références et les sources. Finalement ni ce montage, ni les inserts allographes ne seront conservés dans la mise en scène définitive : à la fin de la troisième semaine de répétition, Langhoff décide de revenir au texte tel quel. Non que la procédure le gêne en principe : pour sa mise en scène de *Philoctète* (Heiner Müller), la même année, il n'hésite pas à introduire dans le spectacle un texte qu'il a co-écrit avec Laurence Calame. Peut-être l'écriture müllerienne, qui fait abondamment jouer l'intertextualité, appelle-t-elle plus volontiers ce type de collage - Langhoff livre ici son point de vue sur la question :

J'ai pris le texte de Müller comme un matériau, qui provient d'un autre matériau (celui de Sophocle) et qui, à mon sens, contient assez de matière vivante pour pouvoir accueillir des éléments de nature différente.³³³

Le « matériau » tchekhovien, lui, a finalement incité le metteur en scène à un autre type de montage, qui consiste en un mélange de traductions d'une part (à celle de Markowicz-Morvan, jugée « sèche », vient se greffer ici et là celle « plus nerveuse » de Thomas Brasch), et en la réintégration, d'autre part, d'éléments textuels issus de la toute première version de la pièce, avant sa création par le Théâtre d'Art : quant à ce fameux « rouvre », dont Langhoff ne se satisfait décidément pas, il opte pour une substitution textuelle : à la place des deux vers de Pouchkine dans lesquels il figure, le metteur en scène fait dire aux acteurs une chanson de guerre qui figure dans la version dite « de Yalta », premier jet de la pièce que les corrections apportées par l'auteur juste avant le début des répétitions ont légèrement modifié. D'autres phrases figurant dans la version de Yalta et supprimées par la suite seront également rétablies, et de la même façon, une scène qui n'y figurait pas et qui « fonctionne mal » est supprimée...

C) UN COMPILATOR-AUCTOR

Le travail de Langhoff qui fait circuler les éléments textuels allographes (comme ce poème de Pouchkine...) ou autographes (version de Yalta, correspondance de Tchekhov...) révèle l'importance de la documentation « critique » dans l'interaction de répétition : dans sa parole de mise en scène plus encore que dans son écriture scénique, le metteur en

³³² Article cité, p.15.

³³³ Entretien avec Jean-Pierre Morel, in *Théâtre/Public* n°122, pp. 68-69.

scène se fait *compiler*. Adressant à ses partenaires, parfois avant le début des répétitions, des textes, des photos, des images censées accompagner le texte, l'éclairer de diverses manières³³⁴, il fait encore circuler, pendant les répétitions, par voie de commentaire et de citation, une immense textualité, au sens large, dont il se fait l'aiguilleur. Et la citation se fait souvent, d'une manière ou d'une autre, *incitation* (à aller y voir de plus près) : pendant les répétitions de *Trois Sœurs*, Matthias Langhoff multiplie les références intertextuelles, dont la présence concrète, sous la forme de livres introduits dans la salle de répétition, est une invitation à la lecture : lui-même profite de chaque pause pour s'adonner à la lecture des lettres de Tchekhov, et Odette Aslan remarque un phénomène d'émulation dans cette curiosité intertextuelle : « Tous les comédiens deviennent curieux, lisent Tchekhov ou des témoignages sur la Russie, feuilletent des ouvrages laissés sur la table de régie »³³⁵. Ainsi s'établit, outre le texte lui-même, à ses entours, une textualité seconde ; textualité objective dans le sens où elle est concrètement maniable (elle est, pour l'ensemble des praticiens, un objet de lecture, au sens large qui admet qu'on lise une image, par exemple), mais aussi déjà subjective puisque la sélection de ce matériel jugé propre à informer la lecture de la pièce est déjà une opération critique sur elle, et que la manière dont elle est éventuellement rapportée, médiatisée, commentée par le metteur en scène est toujours une réécriture personnelle de ce matériel « objectif ». Aussi le metteur en scène à ce niveau de relation métatextuelle est-il un peu *auctor*, « donnant ses propres idées en s'appuyant toujours sur d'autres autorités ».

Mais la présence en répétition d'une documentation critique, forme « d'autorité » que l'on consulte, que l'on commente, ou que l'on rapporte de mémoire, ne constitue qu'une partie de cette textualité périphérique organisée autour de la pièce ; elle s'enrichit aussitôt d'une intertextualité beaucoup plus vaste, nourrie de documents non pas « critiques » mais poétiques, fictionnels, voire anecdotiques : ici s'ouvre le champ immense des procédures analogiques qui irriguent constamment le procès de lecture de la pièce. Cependant, parce que l'analogie est une pierre de touche de la fonction *rhétorique* du langage, nous préférons réserver cet aspect de la relation métatextuelle au chapitre suivant de notre étude, quitte à amputer ce chapitre-ci d'une dimension fondamentale de l'activité dont il est censé rendre compte. De cette circulation intertextuelle, nous ne retiendrons ici que ce qui relève proprement d'une documentation critique, qui s'articule à la pièce sur le mode d'une relation de commentaire encyclopédique (*l'autorité*, à proprement parler). Peut-être y a-t-il quelque arbitraire dans l'établissement de cette ligne de démarcation entre ce qui relève d'une intertextualité *analytique* et ce qui relève d'une intertextualité *analogique*, la seconde plus rêveuse, personnelle et volontiers « irrationnelle », mais qui procède, à l'évidence, aussi d'une opération de lecture. Une fois de plus notre entreprise nous conduit à ce genre de choix disruptifs - manière de « trahison fidèle », de notre part, envers notre objet qu'il nous faut aussi violenter pour l'éclairer...

³³⁴ On se souvient que pour Jean-Louis Martinelli, l'établissement préalable de cette textualité périphérique était suffisamment important pour se substituer, selon lui, au travail à la table, qu'il préfère éviter autant que possible.

³³⁵ Odette Aslan, in *Théâtre/public* n°122, p. 36.

2) Figures du metteur en scène en historien de la lettre

Présente ou non en répétition, la documentation critique a de toutes façons, la plupart du temps, irrigué le travail dramaturgique préparatoire, et permis d'organiser autour du texte un savoir dont le metteur en scène (plus souvent que le dramaturge) se fait le relais en répétition. C'est là une des procédures d'approche du texte qui se développe de manière privilégiée lors du travail à la table, mais qui peut encore venir ponctuer le processus des répétitions jusqu'au dernier moment de l'élaboration du spectacle : dans le cas des répétitions des *Trois Sœurs*, par exemple, le recours à la documentation critique, pour prendre du recul ou faire jouer entre elles plusieurs versions, en confrontant plusieurs états du texte, a lieu jusqu'au dernier moment, chaque fois qu'apparaît un point d'insatisfaction dans la mise en scène.

A) CRITIQUE GÉNÉTIQUE

L'exploration de l'histoire de la lettre du texte peut constituer une première modalité d'approche critique - critique qu'on peut qualifier de génétique : Langhoff ne fait pas autre chose lorsqu'il va puiser dans la toute première version des *Trois Sœurs* des points d'appui pour éclairer sa mise en scène. On peut évoquer également ici le cas particulier de l'œuvre de Shakespeare, significativement présente dans notre corpus : le matériau « shakespearien » qui échoit aux lecteurs contemporains, plus que tout autre texte, peut-être, est le fruit d'un établissement progressif, fait d'ajouts et de retranchements successifs, et il peut être jugé utile de reconstituer les étapes d'écriture par lesquelles il a transité. C'est l'exposé auquel se livre Patrice Chéreau lors du travail à la table autour de *Richard III* avec les élèves-comédiens du Conservatoire ; il ne s'agit évidemment pas d'une longue allocution magistrale, et bien plutôt d'une mise au point sommaire, par laquelle le metteur en scène informe, comme en passant, ses partenaires sur la relativité du matériel à partir duquel il va falloir travailler :

Il n'y a pas de textes originaux de Shakespeare, il n'y a pas de manuscrit. On a quelques textes imprimés qui ne correspondent pas tous les uns avec les autres. Ce qu'on appelle les in folio puis deux ou trois quartos ; on suppose que certains textes sont des textes écrits de mémoire ou d'après le texte du souffleur, donc avec les coupes de jeu, c'est à dire qu'il y a des versions qui ont été raccourcies, effectivement, ou bien d'autres textes qui ont été retranscrits de mémoire par des comédiens qui ont joué certains rôles ; mais il n'y a pas de version absolument probante de chaque pièce... Je pense qu'il n'y a pas non plus dans les textes originaux de divisions en actes, et en scènes, on pense que c'est postérieur, ça, et en plus les indications scéniques ne sont, la plupart, celles qui sont là par exemple, plus de la moitié ne sont pas dans le texte original.

Relativité d'un texte dont l'original ne peut être que postulé, qui connaît plusieurs versions concurrentes, qui a fait l'objet de retranscriptions de mémoire ; relativité encore d'un texte dont la forme actuelle, divisée en actes et en scènes, accompagnées de didascalies, n'est qu'un avatar de son histoire... Ce qui nous intéresse dans cette entrée en matière, qui passe par une certaine érudition quant à l'histoire de la lettre du texte, est l'usage qu'en peut faire une mise en scène : poser, à l'orée du travail de répétition, une telle relativité de

la lettre, c'est à la fois une manière de précariser l'entreprise artistique, puisque son objet de départ, son fondement, paraît n'être guère fiable - ce n'est pas tout à fait l'œuvre de Shakespeare qui nous échoit, mais un de ses avatars - et une manière d'en renforcer la fécondité, et de légitimer la liberté créatrice du metteur en scène. Implicitement, Chéreau dit ici en somme qu'il y a du jeu dès le départ entre plusieurs versions du texte - ce qui autorisera qu'entre praticiens on joue en effet avec la lettre, qu'on ajoute et qu'on retranche : en l'occurrence, le metteur en scène proposera un montage de scènes d'*Henri VI*, organisant une forme de prologue à *Richard III*. Signaler que les didascalies ne sont nullement le fait du texte original, c'est indiquer qu'on a toute liberté pour n'en pas tenir compte et réinventer à sa guise les modalités d'entrée et de sortie des personnages - ce dont le metteur en scène ne se privera pas, par exemple dans la scène III, 1, en décidant de faire entrer la reine Marguerite beaucoup plus tôt que ne l'indique la didascalie, afin de la faire errer longuement comme un fantôme autour de la scène de groupe... Et préciser enfin que la division en actes et en scènes n'est pas non plus le fait du texte original, c'est annoncer qu'on peut jouer d'une continuité du texte, ou d'un chevauchement des scènes les unes par les autres - ce qui est encore une manière de mise en scène de Chéreau pour ce spectacle, qui en effet organisera les scènes selon le principe d'un montage chevauchant, faisant débiter telle scène « par dessus » la fin de celle qui la précède... Naturellement ce « programme » de mise en scène est implicite, peut-être même est-il encore inconscient pour le metteur en scène lui-même à ce stade de travail, et nous le reconstituons ici *a posteriori*. Ce que nous cherchons à mettre en lumière, à travers le parallèle que nous établissons entre cet exposé informatif de la part de Chéreau et les options de mise en scène qu'il privilégiera, c'est « l'usage » artistique qu'on peut faire d'un savoir encyclopédique. Il nous semble que ce type d'information quant à l'histoire de la lettre du texte ne vaut pas pour lui-même dans l'interaction de répétition ; même si les comédiens à qui Chéreau s'adresse ici sont des « élèves », nous ne sommes pas sur les bancs de l'université, et ces éléments de culture littéraire ne sont pas une fin en soi. Ils ne sont livrés que pour être mis en jeu, nous semble-t-il, et leur vocation est bien plus de fonder une pratique que de constituer une culture.

La parole de Jean-Pierre Vincent autour de *Tout est bien qui finit bien* nous offre un autre exemple de « l'usage » artistique qu'on peut faire d'un savoir encyclopédique ; lui aussi aborde la lettre du texte à partir de la question de sa relativité, mais d'une autre manière. Dans le premier quart d'heure de son allocution d'ouverture, il évoque le texte-source dont s'est inspiré Shakespeare pour écrire sa comédie : une nouvelle de Boccace, issue de la troisième journée du *Décameron*. L'argument de la pièce de Shakespeare peut donc être inféré relativement à la trame narrative dont elle est issue et à sa situation dans l'œuvre de Boccace : on se souvient des propos de Jean-Pierre Vincent qui arguait du fait que la nouvelle se situe dans la troisième journée, consacrée à des récits sur l'art de parvenir à ses fins grâce à la ruse, pour déduire l'argument de la pièce (comment Hélène parviendra à ses fins), et conclure à un optimisme de cette comédie, particulièrement nécessaire en cette fin de XX^{ème} siècle. Cette manière de remonter en amont de la pièce n'a ici pas tant pour vocation de signaler qu'il y a du jeu entre les deux textes, que d'annoncer un programme de jeu, une manière de comprendre et de mettre en scène cette pièce en fonction de la quête couronnée de succès de son héroïne, féministe avant l'heure... Du jeu entre les deux textes, il y en aura pourtant aussi,

puisque cette nouvelle a également fait l'objet d'un travail de traduction de la part de Jean-Pierre Vincent, travail qui nourrira ses indications de mise en scène ici et là ; ainsi dans la scène II, 3, où Bertrand refuse d'abord, puis accepte finalement la main d'Hélène dans un retournement de situation que le comédien a du mal à jouer, Jean-Pierre Vincent se réfère, pour l'aider, à la nouvelle, qu'il cite de mémoire : « Comme un homme qui avait médité son comportement, il donna son accord » ; ici la nouvelle sert d'appui, apporte un complément d'information auquel le metteur en scène choisit de rester fidèle pour orienter le jeu de l'acteur. Ailleurs c'est l'écart qu'il marquera, en remarquant pour la scène III, 7, où Hélène foment son plan avec les florentines, que dans la nouvelle Diana n'est pas censée assister à la scène, tandis que Shakespeare l'intègre... Cette traduction réalisée par le metteur en scène, longtemps promise aux comédiens, finit par leur être communiquée en effet, ce qui permettra ensuite à Jean-Pierre Vincent d'y prendre appui pour ses indications de manière plus allusive, disant simplement à tel comédien : « pense à la nouvelle de Boccace ». Ici comme chez Chéreau, donc, « l'appareil critique » - dont fait évidemment partie le texte-source d'une pièce - est convoqué pour ses potentialités en terme de jeu et de mise en scène ; si la documentation est matière à enseignement, c'est pour ce qu'elle instruit très concrètement la pratique, et nullement à des fins théoriques.

Puisque nous sommes ici dans l'investigation des conditions de production d'un texte, et dans l'usage qu'en peuvent faire les metteurs en scène, il faudrait dire quelques mots de cette question s'agissant des textes contemporains. L'affaire est un peu particulière, puisque pour ces textes récents il n'y a guère de « documentation critique » susceptible d'éclairer les praticiens sur la genèse d'une œuvre, sinon ce qu'en peut dire l'auteur, à titre privé ou dans des publications annexes. Dans le cas de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès mise en scène par Patrice Chéreau, il est frappant de constater que la connaissance assez intime qu'il a de l'auteur fait office, pour le metteur en scène, d'éclairage sur l'œuvre - éclairage non pas « critique » (puisqu'il vient de l'auteur lui-même), ni encore moins latéral (pour la même raison), mais au moins complémentaire : dans un extrait de répétition de *Dans la solitude*, il livre à Pascal Greggory ce commentaire sur la « situation-source » qui fut, selon les dires de Koltès, à l'origine de cette pièce :

L'idée, de le faire seul au début, c'est que, à un moment donné on peut montrer - c'est ça l'idée sur laquelle j'avais partir - c'est qu'au début on peut montrer une sorte de fragilité du Dealer... L'idée c'est bien évidemment qu'il n'a rien à proposer, et qu'il y a un bluff total dans le fait de dire : "j'ai tout ce qu'il vous faut", hein ? L'idée c'est ce que Bernard...euh Koltès avait dit, c'est-à-dire dans un hangar qu'est un peu comme celui-là, dans un lieu à New York, enfin hangar c'est pas sûr parce que je mélange avec Quai Ouest, mais qui sont des lieux de- de- drague, évidemment, qu'un mec lui avait dit : "j'ai tout ce que tu veux". C'est gonfler en une heure et demie, une heure vingt, quelque chose qui a duré trois minutes, deux minutes, une minute et demie, comme ça. Qu- quelqu'un lui avait dit : "j'ai tout ce que tu veux, de l'héro, de la coke, du shit", euh, tout. Et Bernard, naturellement, Koltès avait dit : "j'veux rien"... Jusqu'au moment où il a compris que l'autre faisait la manche.

On retrouve ici la même articulation entre « critique génétique » et option de mise en

scène : les savoirs latéraux dont peuvent s'enrichir les metteurs en scène sur les sources de l'œuvre ne sont ainsi reversés dans l'interaction de répétition que s'ils permettent d'orienter ou de justifier une décision de jeu. L'anecdote à l'origine de la pièce (faisant intervenir un faux dealer qui fait la manche) telle qu'elle a été rapportée par l'auteur, et dont Chéreau se fait le relais ici, lui permet ainsi de justifier l'orientation de sa mise en scène dans le sens d'une fragilité du Dealer, fragilité que sa première mise en scène avait totalement négligée : concrètement, cette option se traduit immédiatement par « l'idée de le faire seul au début », et infléchira par la suite bien des décisions de jeu (par exemple sa profonde émotion, visible, pendant le monologue des « aveux » de désir du Client...). Pour la comédie de Shakespeare comme pour la pièce (la tragédie ?) de Koltès, éclairer l'œuvre au moyen de sa source (romanesque ou anecdotique) permet au metteur en scène de resserrer la trame dramatique autour d'un axe fort - l'argument originel - qui structurera l'enjeu de sa mise en scène.

B) CRITIQUE HISTORIQUE

Ce que nous appelons la critique « historique » vaut pour les textes en relation avec le passé - qu'ils relatent une époque passée, et/ou qu'ils aient été écrits par le passé, et concerne donc deux strates temporelles, qui ne coïncident pas nécessairement. Il convient ainsi de distinguer les investigations concernant l'époque référée par le texte, et celles concernant l'époque de sa production et de sa réception originelle. Cette distinction nous paraît d'autant plus nécessaire que ces deux démarches analytiques ne semblent pas avoir les mêmes potentialités pragmatiques en matière de mise en scène.

La première démarche, qui consiste à éclairer le texte à partir d'informations concernant l'époque référée par le texte, connaît une importance variable suivant la nature du texte choisi : s'il s'agit d'une pièce dont la vocation « réaliste » est patente, une telle érudition historique semble pratiquement indispensable pour en proposer une mise en scène « éclairée ». Dans son travail sur les *Trois sœurs* de Tchekhov, Langhoff n'a ainsi cessé de poser des questions relatives à la réalité historique qui constitue l'arrière-plan du texte, notamment en ce qui concerne la situation des militaires dans cette Russie fin de siècle (arrière-plan auquel Langhoff entend précisément donner une importance dramatique de premier plan...). Odette Aslan évoque ainsi la multitude d'interrogations que le metteur en scène formule à ce sujet en répétition, au point d'en paralyser le processus :

Comment les officiers se regroupent-ils dans cette maison ? Quelle est l'importance d'un Commandant de batterie (Verchinine) par rapport à un Commandant de brigade (feu le Général) ? Sans les réponses à ces questions, Matthias Langhoff refuse de continuer la répétition. Il en a besoin pour établir les entrées, les salutations, les réseaux interrelationnels.³³⁶

Aussi la documentation établie et apportée le lendemain par l'une des assistantes, sur l'armée russe en 1896, est-elle bien plus qu'un appoint d'érudition : ses incidences pragmatiques seront déterminantes pour la mise en scène. En revanche, s'agissant de textes qui se situent dans un rapport à l'histoire plus libre, ou fantaisiste, une telle

³³⁶ *Théâtre/Public n°122, p.15.*

documentation nous semble relever d'une érudition éventuellement utile pour comprendre le texte, mais pas nécessairement susceptible d'en orienter la mise en scène ; il s'agit alors d'un appoint d'information dont l'intelligibilité du texte s'enrichit, mais qui a peu de conséquences sur le plan pragmatique. Ainsi par exemple des drames historiques de Shakespeare : le travail à la table autour de *Richard III* montre une séquence où Patrice Chéreau et Daniel Loayza procèdent de concert à une mise au point à propos des dynasties anglaises concernées par les drames historiques de Shakespeare, mise au point qui semble avoir pour vocation d'éviter l'égaré des comédiens devant la complexité de relations familiales que l'onomastique rend plus opaque encore : ainsi l'assistant de Chéreau précise-t-il aux élèves-comédiens que le nom de « Plantagenêt » désigne indifféremment dans la pièce le clan des Lancastre et celui des York, apparentés puisqu'ils sont tous des descendants d'Edouard III, « cousins les uns des autres à des degrés divers ». Au delà de cette précision qui permet d'y voir un peu plus clair sur les relations de filiation entre les personnages, il ne semble guère y avoir d'intérêt à explorer plus avant les réalités historiques qui sont le point de départ de la pièce : Chéreau ne manque pas de souligner qu'il y a bien là du réel historique, mais c'est pour mettre aussitôt l'accent sur la manière dont Shakespeare entreprend de le figurer - pour ce qui est de l'Histoire, elle n'est évoquée que pour être jugée accessoire, impropre à informer la mise en scène :

- **Patrice Chéreau** : Shakespeare a écrit ce qu'on appelle deux tétralogies, c'est-à-dire, il a écrit deux groupes de quatre pièces. Je parle des drames historiques qui parlent de l'Histoire d'Angleterre ; toutes les scènes sont plutôt, sont pratiquement historiques, c'est-à-dire réelles, mais en un acte il y a tout le règne d'Edouard IV. Il est couronné vers la fin d'Henry VI, et normalement le règne durait combien de temps ? 22 ans ?
- **Daniel Loayza** : Oui
- **Patrice Chéreau** : 22 ans. Donc, c'est totalement et absolument contracté. Ce qui est intéressant c'est pas pour l'Histoire, ça peut pas nous apprendre à jouer la pièce... Mais ça peut simplement nous apprendre quelque chose sur les audaces de Shakespeare et la façon qu'il avait de contracter les choses. Et en même temps il prend son temps sur certaines scènes. C'est intéressant toujours chez un écrivain c'est qu'à un moment donné il prend le temps là où il a envie de le prendre, en fait et c'est ça la vraie liberté .

L'Histoire, donc, « ça ne peut pas nous apprendre à jouer la pièce » : aussi l'exposé qui sera fait de la guerre des Deux-Roses, « matière (historique) première » de la pièce, sera-t-il pour le moins sommaire, et entièrement subordonné à la vision de Shakespeare, qui prime. Patrice Chéreau propose ainsi un commentaire qui tient plus de l'analyse dramaturgique que du compte-rendu historique :

Il y a une période de trouble et de-, sanguinaire, et monstrueusement injuste dans la guerre des Deux-Roses, hein ce qu'on appelle la guerre des Deux-Roses, qui est arrivé au pire, qui est arrivé au fléau de dieu par Richard III, et qui finalement tout ceci, où les deux pièces sont prises entre- y a un très bon apparemment très bon roi ou homme presque saint qui est Henri VI, et l'incarnation du mal qui est

Richard III, et les deux finalement, aucun des deux n'a la bonne solution. Tous les deux font des mauvais rois, en fait, mais petit à petit dans l'inconscient de de tout le monde de toute l'Angleterre, il est apparu, il a fini par devenir la figure du mal, et d'un mal plutôt nécessaire puisque c'est par ce mal que les Richmond et la dynastie des Tudor va régner. C'est une vision de l'histoire, du temps, de Shakespeare, il raconte tous les soubresauts qu'il a fallu pour faire ressortir l'apparition des Tudor, en fait, Henri VII.

Commence à se faire jour ici un tropisme constant de la parole de mise en scène, qui, même si elle part d'une approche du texte qui le tient pour un « document », tend à le retrouver aussitôt comme « monument », où ce n'est pas tant le monde attesté par l'œuvre qui retient l'attention de ses lecteurs, que la relation qu'elle entretient avec lui (la « vision » de Shakespeare), puis avec elle même, dans ses propres faits de structure : la réalité historique complexe semble ainsi abandonnée au profit de la structure métaphorique oppositionnelle de l'œuvre, qui dresse un Richard, « figure du Mal », contre un Henri VI, « presque saint », comme tout à l'heure le temps historique disparaissait derrière la structure temporelle de la pièce, toute de contractions et de dilatations, au gré de la « liberté de l'écrivain ».

La mise en scène du *Soulier de Satin* par Antoine Vitez invite elle aussi à l'exploration de l'époque référée par la pièce - en l'occurrence la charnière du XVI^{ème} au XVII^{ème} siècle : on y lit, pendant les répétitions, des textes sur les esclaves au Brésil pendant la Renaissance, ou sur les rites vaudous... Mais, là encore, les connexions entre le texte et son en-dehors historique semblent se limiter à des détours ponctuels, et ne semblent productifs que s'ils suscitent des associations d'idées. Tel éclairage historique inspire ainsi à Eloi Recoing (peut-être se fait-il ici le médiateur de propos de Vitez) ce commentaire dubitatif :

On peut vouloir reconnaître sous les traits d'Isabel la fameuse Margotine, et sous ceux de Rodilard, Henri de Hoppenot. Mais quel savoir est-ce là ? Et qu'en faire concrètement dans le jeu ?³³⁷

La question de l'utilité de cette forme d'érudition historique dans le concret de la création théâtrale se pose en effet pour bien des praticiens, soucieux souvent de se documenter abondamment avant les répétitions, mais ne faisant ensuite qu'un usage très limité de ce savoir dans l'interaction de répétition. Luc Bondy, qui diagnostique dans sa propre attitude la « névrose de l'autodidacte », évoque cette boulimie de lectures - pour la mise en scène de *Don Carlos*, de Verdi, il se souvient avoir voulu « découvrir l'histoire des Habsbourg et le fonctionnement de l'Inquisition, plonger dans une biographie romancée de la marquise d'Eboli. Comment choisir ? Finalement j'ai décidé de ne pas choisir et de lire un peu partout tout ce qui me passionne »³³⁸. Mais sitôt entreprise, cette investigation historique révèle ses propres limites. Outre qu'elle met le metteur en scène en position - manifestement évitée - de « recommencer à aller à l'école », elle s'avère impropre à nourrir l'imaginaire de la mise en scène :

On ne peut pas, je ne peux pas faire de la mise en scène à partir de ce savoir-là,

³³⁷ Eloi Recoing, *op.cit.* p. 85

³³⁸ Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, p. 105.

fraîchement acquis, peu ouvert sur l'imaginaire. Seule l'association d'idées inspirée par l'histoire m'aide vraiment dans le travail...³³⁹

L'association d'idées plutôt que l'érudition, voilà la porte d'entrée par où la connaissance de l'Histoire peut venir contribuer à l'imaginaire de la mise en scène ; Luc Bondy en donne quelques exemples, qui révèlent que ce n'est pas nécessairement l'importance historique d'un événement qui l'institue comme déclencheur pour la créativité théâtrale :

Par exemple, ça me fait "planer", comme on dit aujourd'hui, le fait de lire que, lorsque Don Carlos a été gravement malade, afin qu'il guérisse, le duc d'Eboli a fait déterrer un moine canonisé avec lequel celui-ci a dû passer une semaine dans le lit. [...] Cela alimente l'imagination même si je ne vais pas monter ça. On découvre ce que le mot religion voulait dire alors. Un autre exemple, c'est l'arrestation de Don Carlos à laquelle Philippe II se résigne douloureusement [...] J'aime beaucoup le récit étonnant de la séquestration de don Carlos : la nuit, tout d'un coup, on l'enferme dans sa propre chambre que l'on transforme brusquement en prison. Ces scènes terribles habitent mon imagination et quand je regarde le décor nu de Gilles Aillaud, je me souviens d'elles, comme si je les avais imaginées.

L'anecdote plutôt que l'analyse panoramique, le resserrement sur l'expérience d'une subjectivité plutôt que l'observation des problèmes collectifs... C'est, pour Luc Bondy, le ponctuel, l'intime, ce qui dans l'Histoire est le moins « historique » qui retient l'attention, « alimente l'imagination », nourrit les rêves de mise en scène, et informe finalement la pratique. Ces rêveries-là, qui s'expriment dans l'interaction de répétition sous la forme de procédures analogiques, feront l'objet d'une étude ultérieure, et ne concernent pas à proprement parler l'approche documentaire encyclopédique dont nous nous attachons à cerner les contours ici...

Venons en à la deuxième strate temporelle susceptible d'être prise en compte s'agissant de la mise en scène de classiques : il s'agit de l'époque de la création originale de l'œuvre : *Le Soulier* a beau relater une histoire censée se dérouler entre le XVI^{ème} et le XVII^{ème} siècle, c'est bien davantage de sa propre époque d'écriture qu'il atteste, ne serait-ce que par sa forme, ce dont ces propos d'Eloi Recoing rendent compte :

Collage, impertinence, désinvolture sublime, anachronisme constant, de la vulgarité bourgeoise (dans le goût des prosateurs du début de ce siècle) à la pureté de Saint-Jean de la Croix ; toutes les formes sont ici inventoriées, et de la même façon tous les modes de jeu seront par nous employés. On devrait être surpris, saisi par la révélation de l'Art Moderne ; 1920 est là.³⁴⁰

L'époque d'écriture est là, dans la lettre, qui doit être prise en compte par les praticiens, pour saisir les enjeux d'un texte ; en remontant encore en amont dans l'histoire littéraire, pour l'œuvre de Shakespeare par exemple, ou encore pour celle de Molière, il convient d'interroger cette époque en termes de conditions de production et de réception de l'œuvre. Ainsi la question de la relation de l'auteur au pouvoir royal en place, qui détermine ses conditions d'existence et peut se trouver être le destinataire de la

³³⁹ *Op. cit., p. 105.*

³⁴⁰ *Eloi Recoing, op.cit., p. 25.*

représentation, peut être soulevée en répétition. Dans le cas des répétitions de *Richard III*, la question émane des comédiens, de savoir dans quelle mesure les drames historiques de Shakespeare faisaient l'objet d'une commande de la part de la royauté, et la part de liberté dont disposait le dramaturge pour exprimer ses positions en matière de politique. Les réponses apportées par Daniel Loayza et Chéreau tendent à circonscrire nettement cette part de liberté, soulignant par exemple le fait que Shakespeare « avait, disons, de très bonnes raisons officielles d'être très content de Sa Majesté », que « les théâtres étaient très très surveillés », et que conséquemment, il n'allait « certainement pas brocarder le pouvoir en place... ». Cette manière de situer le propos d'un auteur dans le contexte de ses conditions de production et de réception permet certes d'approfondir l'intelligibilité d'une œuvre, d'en cerner en l'occurrence les limites (en termes de liberté d'expression), mais on se doute que ces questions, posées dans le début du travail à la table, sont une manière de prendre connaissance du texte selon une modalité relativement intellectuelle qui n'infléchira guère la manière de le jouer... Comme l'érudition historique concernant l'époque référée par le texte, ce savoir-là ne peut qu'être tenu à distance de la pratique, qui n'en a que faire. La chose est particulièrement frappante pendant les répétitions du *Tartuffe*, par l'équipe du Théâtre du Soleil, où une allusion aux conditions de production de l'œuvre de Molière intervient en toute fin de parcours (pour régler la scène finale, qui pose bien des problèmes de mise en scène), allusion qui n'est faite que pour être présentée comme un contre-modèle : les comédiens, tous en scène pour le tableau final, semblent désarmés et échouent depuis un moment déjà à faire une proposition de jeu qui satisfasse Ariane Mnouchkine ; la metteur en scène fait alors ce retour :

Je dis pas du tout que c'est de votre faute... je cherche euh... faut qu'on comprenne, faut qu'on comprenne, comment on garde le concret d'un, d'une scène pareille. Il y a un moment de- je dirais de de de figuration absolue. Je suis pas certaine que c'est ce que veut Molière. Peut-être que- peut-être que oui- peut-être que- peut-être que, étant donné que c'était au Roi, tout le monde devenait figurant, mais nous on peut pas. Je suis désolée pour Molière, mais, je veux pas que tout le monde devienne figurant, et c'est un petit peu ce qui se produit, et vous vous mettez tous à jouer comme des figurants, c'est-à-dire à pas jouer au fond.

Ici, les conditions de production originale de l'œuvre - l'adresse implicite au Roi, rendue dans cette pièce plus manifeste par la tirade finale de l'Exempt sur la clairvoyance du Prince, qui sauve *in extremis* les personnages du piège où ils se sont laissés enfermer - ne sont évoquées que pour être dénoncées comme invalides s'agissant d'une mise en scène actuelle : certes, dit en substance Mnouchkine, à l'époque, les comédiens pouvaient être réduits à l'état de figurants du fait du primat politique de la réception - le regard du Roi devenant le seul actant véritable de la représentation - mais une telle abnégation vaut ici comme signe d'une défaillance de la part des comédiens, et marque un échec de la mise en scène. Evidemment cette analyse n'est pas dénuée d'une certaine ironie de la part de Mnouchkine, et il nous semble que ce qui se joue en filigrane de ce commentaire tient davantage d'une analyse dramaturgique de la scène finale que d'un parallèle entre les comédiens du Théâtre du Soleil et ceux du Roi Soleil : implicitement, la difficulté à trouver une mise en scène juste de cette scène est imputée, non aux

comédiens, mais à l'écriture même de la scène, où perce le tropisme royal qui a tendance à assujettir les personnages (à n'en faire que des « figurants ») - et c'est contre ce tropisme de l'écriture que doivent lutter les comédiens, à qui d'ailleurs Mnouchkine dit d'abord qu'ils ne sont pas du tout en cause dans cet échec de la mise en scène : « Je ne dis pas du tout que c'est de votre faute », commence-t-elle par dire, annonçant bien par là que c'est le texte lui-même qui draine avec lui ses conditions de production et de réception originelles, qu'il est bon de connaître afin de se donner les moyens de s'en émanciper.

C) BIOCRITIQUE ET CRITIQUE PSYCHANALYTIQUE

Un autre type d'analyse du texte fondée sur des savoirs latéraux consiste à interroger l'œuvre selon les échos qu'elle renvoie de la vie de son auteur ; le texte est ici un document, non en ce qu'il atteste d'une extériorité - l'Histoire, au sens large - mais en ce qu'il témoigne d'une intériorité : l'histoire, intime, individuelle, de l'auteur. C'est alors cette histoire, la biographie, qui peut être explorée, et faire l'objet d'une documentation qui servira de point d'appui dans l'analyse des différents éléments de la pièce. Naturellement, certaines œuvres invitent à ce genre d'investigation bien plus sûrement que d'autres. Pour le *Soulier de Satin*, une telle approche semble quasi-incontournable, tant l'œuvre de Claudel semble être la perpétuelle réécriture - métaphorique, cosmique, étendue au monde - du « drame amoureux initial et fondateur »³⁴¹ qui est au cœur de sa biographie. Antoine Vitez ne dit pas autre chose, lorsqu'il affirme que « dans le cas de Claudel, le fil biographique (ou historique), est à suivre pour la fabrication même de l'objet théâtral. En tout cas il m'aide »³⁴². Fil biographique ou historique, la conjonction dit assez combien l'approche biocritique est encore une manière d'intégrer l'Histoire, le contexte, et « l'en-dehors » du texte, finalement, par le prisme d'une subjectivité qui l'a perçue et vécue... Certes, il y a d'abord, au principe de l'œuvre, l'histoire d'amour qui lui a « fourni sa substance », et que Vitez devine à travers tous les duos amoureux du *Soulier* : « C'est toujours la même scène primitive que l'on joue », dit-il, et de poursuivre :

Prouhèze-Rodrigue, Musique-Le vice-roi, Isabel-Ramire, ou la série des destins possibles du couple originel Rose Vetch-Paul Claudel.³⁴³

...Couple originel dont les aventures sont rapportées avec force détails dans les répétitions, informant chaque scène de l'anecdote dont elle a pu s'inspirer. On voit ici comment la biocritique peut servir de point d'appui pour une analyse actancielle de la pièce, autour de l'axe de l'amour : elle permet de fédérer un texte pour le moins étendu, éclaté (en des dizaines de personnages, sur plusieurs décennies et quelques continents...) en ramenant son aspect disparate à une unique substance originelle, et partant, d'en accroître l'intelligibilité et la possibilité de se l'approprier de manière intime... Mais au delà de cette expérience très personnelle censée irradier l'ensemble de l'œuvre,

³⁴¹ Note d'Antoine Vitez: "Comme lorsque j'ai monté *Partage de midi*, le drame amoureux initial et fondateur me guide: l'histoire qui a fourni la substance de toute une œuvre." in Eloi Recoing, *Ibid.*, p.28.

³⁴² Lettre à Antoinette Weber-Cafisch, 5 juillet 1987, publiée dans Eloi Recoing, *op.cit.*, p.14.

³⁴³ *Eloi Recoing, Ibid., p. 57.*

c'est toute l'époque vécue par l'auteur qui s'introduit dans la parole de mise en scène grâce à la brèche ouverte par la biocritique. Aussi, lorsque Eloi Recoing remarque que « souvent, au cours des répétitions, nous évoquons la biographie de Claudel pour nourrir notre imagination et le jeu »³⁴⁴, faut-il comprendre que ces allusions débordent le champ de son expérience sentimentale pour couvrir tous les aspects de sa vie (spirituelle, politique...) et finalement baliser une époque : ainsi souligne-t-on en répétitions l'importance de ce que Vitez appelle « le fil politico-théologique » qui traverse *Le soulier de satin*, identifiée par le metteur en scène à une « œuvre de la Contre-Réforme, contre la séparation de l'Eglise et de l'Etat [...] et la dévolution des biens du clergé »³⁴⁵. Suivre ce fil pour lire le texte permet ainsi de procéder à son décryptage idéologique : la première scène de la troisième journée, qui montre les saints attachés à justifier la bataille menée par le vice-roi de Naples contre les hérétiques, suscite ainsi cette réflexion chez Eloi Recoing, qui s'appuie sur l'expérience de Claudel pour intégrer l'Histoire :

La séparation de l'Eglise et de l'Etat a vraiment été vécue par Claudel comme une menace ; l'intégrité de la France était en jeu ; le poète se voyait investi d'une mission ; le sentiment de la menace laïque l'étreignait pour de bon ; cela peut sembler dérisoire mais non pas incompréhensible ; pour certains le combat dure encore.³⁴⁶

Et c'est ainsi tout le débat théologico-politique du début de notre siècle qui est lu à travers le « leurre » espagnol, comme dit Recoing : dans la scène 5 de la deuxième journée, les propos du Vice-Roi de Naples sur le rôle de l'art dans la défense et la propagation de la foi catholique contre l'hérésie sont encore interprétés à la lumière du contexte d'écriture de la pièce, comme « une virulente critique du conformisme petit-bourgeois de l'Eglise catholique dont Claudel a tant souffert. Il ne haïssait rien tant que la bondieuserie douceuse ». Le vice-roi de Naples n'y est plus une figure du Siècle d'Or espagnol, mais « un prédicant de la Contre-Réforme, celle du début de ce siècle qui vomissait la laïcité, le radical socialisme et les instituteurs »³⁴⁷. Ainsi à chaque instant, dans la lettre du texte est entendue la voix de l'auteur, voix « datée », qui fait résonner son époque presque indépendamment de ses contenus :

Du monologue de l'ange gardien sourd un ton populaire nappé d'une voix bourgeoise vieille France. C'est la voix de Claudel mais c'est aussi celle d'Aragon. Grande parenté entre ces deux-là. Parenté de langue et de milieu. Tous deux sont nés avant 1914 et cela nous donne une voix parfaitement datée.³⁴⁸

Evidemment, ce sont là propos de dramaturge, dont la vocation est précisément d'explorer, entre autres, dans la lettre, son historicité ; et il nous est aussi impossible de

³⁴⁴ Eloi Recoing, *Ibid.*, p. 57.

³⁴⁵ Antoine Vitez, entretien avec Jean Mambrino, publié in Eloi Recoing, *Ibid.*, p.8.

³⁴⁶ *Eloi Recoing, ibid., p. 76.*

³⁴⁷ Eloi Recoing, *ibid.*, p. 54.

³⁴⁸ *Ibid., p. 35.*

savoir ce qui dans ces propos relève de la parole du metteur en scène, que d'imaginer ce que la pratique, en répétition, a pu en faire. Pour relativiser un peu ces considérations qui tendent à confondre la parole de mise en scène avec une pure exégèse historique de la lettre, il convient de rappeler que ce décryptage biocritique est très fortement lié à l'écriture claudélienne, d'une part, et que d'autre part ce décryptage ne fait pas seulement l'objet d'une analyse érudite méthodique : lui aussi peut être mis en jeu et en mouvement, tenu à distance par une rêverie poétique qui comme son modèle (le texte de Claudel) se joue des strates temporelles et des niveaux de fiction. Ainsi de la très belle scène XIII de la troisième journée, qui montre les impossibles retrouvailles de Prouhèze et Rodrigue, et qui fait faire à Eloi Recoing cette délicieuse analyse :

Le personnage de Prouhèze ignore qu'entre Foutchéou et maintenant, Rodrigue a transformé en légende et en littérature leur histoire d'amour, publiée chez Gallimard.³⁴⁹

Cette hybridation ludique des niveaux de lecture, qui immisce le monde de l'Histoire réelle - dans lequel Claudel a publié chez Gallimard l'œuvre issue de son aventure avec Rose Vetch - dans celui de l'histoire fictive - où elle devient Prouhèze, qui ignore tout de Foutchéou - montre aussi la limite d'une telle herméneutique : quoi que les praticiens aient pu reconstituer de l'histoire réelle à l'origine d'un texte, le personnage, lui, ignore le monde qui est sa matrice, et si l'acteur peut être informé de ce qui est à la source de son personnage, il ne peut, et ne doit, pas nécessairement le jouer... Le décryptage biocritique, et bientôt idéologique, du texte, a ses vertus, pour ce qu'il accroît l'intelligibilité de la lettre et de ses enjeux, mais il a ses vices aussi : lire dans telle tirade de Prouhèze (dans la scène XIII de la troisième journée) une manière, de la part de Claudel de « réhabiliter un certain nombre de concepts dénigrés par la laïcité républicaine », ne doit surtout pas conduire à faire de Prouhèze « une maîtresse théologienne ». Eloi Recoing, qui n'a de cesse d'assurer la connexion du texte avec son origine biographique, dénonce lui-même les limites d'une telle entreprise : la dramaturgie érudite souvent s'arrête où commence l'art de l'acteur, qui obéit à d'autres lois que celle de l'exégèse « objective »...

Puisque nous nous tenons ici dans l'approche du texte qui le fait « objet » attestant d'un « sujet » qui est son origine, il faudrait dire ici quelques mots de la critique psychanalytique, même si elle n'a guère cours de nos jours en répétitions. Ce qu'il convient d'en dire, d'abord, même si pour certains cela tient de l'évidence, c'est qu'à nos yeux elle se distingue de la biocritique, dans le sens où elle ne prétend pas rapatrier le sens d'une œuvre vers la subjectivité propre à son auteur, selon quelque psychanalyse sauvage qui s'octroierait le droit de se prononcer sur les forces inconscientes qui ont animé l'écriture à l'insu de son auteur, dont elles révéleraient les troubles, les angoisses, les désirs, etc. La critique psychanalytique consiste à rapatrier le sens de l'œuvre vers la question du Sujet, « dans l'absolu », indépendamment du sujet écrivain ; c'est du moins dans ce sens qu'elle peut être légitimée, et éventuellement pratiquée aujourd'hui - et encore, de manière souvent distanciée. Etant admis que les metteurs en scène actuels montrent les plus grandes réticences à assujettir leur lecture d'une œuvre à une transcendance sémantique préalable quelconque, on se doute que la critique psychanalytique, qui est une forme de « science de la lecture », à vocation explicative,

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 91.

charriant avec elle ses postulats, ses principes et ses raisonnements, ne peut qu'être jugée impropre à informer le travail de mise en scène. Non qu'elle soit totalement absente de la parole de mise en scène : dans le travail de préparation dramaturgique, souvent, les metteurs en scène rencontrent sur leur chemin les investigations auxquelles s'est livrée la psychanalyse à partir des textes de théâtre qui s'y prêtaient, et c'est en connaissance de cause (d'interprétation psychanalytique) qu'ils abordent le travail de mise en scène. Mais ces préalables-là ne sont souvent évoqués que pour être tenus à une distance raisonnable de la scène et de ses exigences esthétiques : ainsi Jacques Lassalle ne manque-t-il pas, dans son allocution préliminaire sur *Rosmersholm* d'Ibsen, d'informer son équipe de l'interprétation que Freud a pu élaborer à partir de cette œuvre, qui place la figure de l'inceste au cœur de son propos : mais dès l'abord le metteur en scène présente l'interprétation freudienne dans toute sa relativité, et semble l'isoler dans un parti pris exclusif et réducteur :

Il y a donc là [...] la figure de l'inceste. À partir de là, plusieurs interprétations sont possibles : Freud, lui, place toute la trajectoire de Rebekka, et tout le destin tragique de son amour avec Rosmer, y compris la mort de Beate, sa femme, sous le signe de cette malédiction de l'inceste. Sans en avoir une conscience claire [...] Rebekka est déjà obscurément condamnée ; ainsi s'expliqueraient donc les apparentes contradictions de comportement du personnage, cette conduite obstinément "meurtrière" d'une femme qui a voulu la mort d'une autre femme pour obtenir un homme, Rosmer, son nom, sa fortune et son domaine.³⁵⁰

Implicitement, cette « lecture » semble elle aussi déjà condamnée, drainant avec elle la « malédiction » d'un totalitarisme interprétatif dont les metteurs en scène ne peuvent que se méfier : Freud place *toute* la trajectoire de Rebekka sous le signe de la malédiction de l'inceste, et c'est là sans doute son erreur, aux yeux du metteur en scène, qui ne consent du coup à relayer l'explication psychanalytique qu'en l'assortissant d'un conditionnel qui la relativise. Cette modalisation prend tout son sens dans la suite du propos de Lassalle, qui clôt cette lecture psychanalytique par cette conclusion :

Rebekka apparaît donc totalement comme un personnage hitchcockien dont les initiatives, les silences, les détours convainquent qu'il s'agit d'une aventurière sans scrupules. Ainsi prendrait-elle conscience de son identité au contact de la "grandeur", de "l'honnêteté", de la "noblesse d'âme" de Rosmer (ce sont les propres termes d'Ibsen) et, affrontant ses crimes, elle atteindrait à une espèce de rédemption dans la mort offerte à Rosmer comme gage de son amour et de son expiation.³⁵¹

Outre que la lecture de la pièce qui veut faire du parcours de Rebekka l'histoire d'une « rédemption par l'amour » a déjà été invalidée dans les propos introductifs du metteur en scène (« cette approche paraît suspecte : il y a là quelque chose de trop simple » avait-il annoncé en préambule³⁵²), la réduction de l'interprétation psychanalytique au genre hitchcockien dit assez combien elle doit être dépassée : certes, la référence

³⁵⁰ Jacques Lassalle, *Pauses*, pp. 114-115.

³⁵¹ *Op. cit.*, p. 115.

³⁵² *Ibid.*, p. 114.

hitchcockienne, chez un cinéphile comme Lassalle, n'est pas en soi péjorative, mais il est certain que le talent du cinéaste ne se caractérise pas par la finesse et la complexité de ses intrigues psychanalytiques. Sans doute Lassalle pense-t-il ici au personnage de *Pas de printemps pour Marnie*, et plus largement à toute la veine des *Psychose*, *La Maison du Docteur Edwardes* ou *Vertigo*, dont le génie tient davantage à une redoutable maîtrise du suspense cinématographique qu'à la profondeur des analyses psychologiques qui y sont développées. Aussi cette lecture psychanalytique est-elle bien vite dépassée, et supplantée par une autre, plus complexe, qu'on a déjà évoquée : le parcours des personnages, sous l'impulsion de Rebekka, les mène vers une « révélation d'eux-mêmes », « par delà les faux-semblants », les engage à briser l'écran de mensonges et de certitudes qu'ils tissent pour se protéger du monde... « Ibsen, conclut Lassalle, nous oblige [...] à accepter, enfin dénudé, l'indécidable ultime de toute existence. Est-il possible de faire avec ? [...] Ses personnages ne survivront pas au quatrième acte ». L'interprétation psychanalytique elle-même semble être identifiée à cet écran de certitudes dont il faut accepter de se dénuder pour accepter « l'indécidable ultime de toute existence ». Il semblerait ainsi que les propositions freudiennes aient mis trop de sens, ou un sens trop clair, trop univoque, là où l'indécidable devait demeurer ; c'est à peu près en ces termes que Chéreau à son tour écarte la lecture psychanalytique pour affronter *Hamlet*. À la question que lui pose Fabienne Pascaud, de savoir si la psychanalyse « lui a servi », il fait cette réponse catégorique :

Pas du tout. Pas du tout parce que la psychanalyse d'une certaine façon ça peut servir je crois l'acteur et moins le metteur en scène ; une fois qu'on a dit que Hamlet avait des problèmes avec sa mère ou envie de coucher avec sa mère, ou souhaité, avait souhaité tuer son père et que du coup il ne se vengeait pas parce que son père avait déjà été tué et que il n'avait pas de raison de venger un acte qu'il aurait pu souhaiter faire lui-même, j'veux dire, c'est un truc, ça tout le monde peut le comprendre dans la pièce. Il me semble que la psychanalyse au théâtre ça enfonce toujours des portes ouvertes, béantes. Ça donne un nom à ce qui justement doit rester une ambiguïté ou un mystère.³⁵³

Au mieux, la psychanalyse est utile à l'acteur, pour pénétrer les arcanes de son personnage : mais cette exploration-là ne concerne pas le metteur en scène, et ne sera donc pas formulée par lui. Au pire, si l'on s'en contente, elle « enfonce des portes ouvertes », et « donne un nom à ce qui doit rester une ambiguïté ou un mystère ». Là encore, la lecture psychanalytique est prise en compte, restituée sans difficulté : elle est passée par là, et on ne saurait l'ignorer. Mais précisément, elle est *passée*, et a vocation, désormais, à être dépassée. Particulièrement sur des scènes de théâtre où l'on se refuse à tenir un discours explicatif, et où l'on entend faire la part belle à l'énigme et au mystère.

D) SITUATION BIBLIOGRAPHIQUE

Parmi la documentation dont les praticiens peuvent s'entourer pour aborder une pièce sans être trop démuni, l'ensemble de l'œuvre de l'auteur est encore le matériel textuel le plus volontiers admis, cité et crédité d'une vocation à éclairer le texte choisi pour être porté à la scène (on dira le « texte-cible »). On voit bien là qu'il ne s'agit guère d'une

³⁵³ *Portrait de Patrice Chéreau, Epreuve d'artiste.*

documentation critique, puisque la textualité périphérique ainsi constituée est encore de nature poétique, et qu'elle ne guide pas davantage les interprétations qu'on peut en faire que le texte-cible lui-même. Mais précisément parce qu'il s'agit d'une textualité poétique, suscitant des associations libres, multipliant les phénomènes d'échos entre le texte-cible et la bibliographie de l'auteur dans son ensemble, la forme d'expression que prennent de telles références est souvent celle de l'analogie, vaste canal par où toute la littérature, et bientôt l'art en général, et le monde même, entrent dans la parole de mise en scène : nous retrouverons donc ces évocations dans l'étude de la fonction analogique dans la rhétorique du discours de mise en scène. Pour nous en tenir ici à ce que nous avons appelé l'intertextualité analytique, nous ne retiendrons de la citation autographique que ce qui relève d'une *comparaison différentielle*. Tandis que l'analogie rapproche deux objets distincts sur la base d'une ressemblance, la comparaison, rappelons-le, souligne entre deux objets analogues des éléments différentiels. C'est essentiellement en ce sens que se pratique la « critique » bibliographique dans la parole de mise en scène : elle est une manière d'éclairer certains éléments de la pièce par le truchement des autres pièces, qui proposent, pour un thème analogue, un traitement différent, et permettent du coup, de cerner la spécificité d'une scène relativement à ses « homologues ». Un exemple tiré des répétitions de *Tout est bien qui finit bien* permettra de nous faire mieux comprendre : il s'agit d'une séquence de travail sur la scène V, 2, toute en rebondissements et en contradictions, où Bertrand s'explique de son refus initial de prendre Hélène pour épouse en arguant du fait (totalement inattendu) qu'il aimait ailleurs, tout en affirmant qu'il aime désormais son épouse (quand elle est crue morte). Pour tenter d'accompagner Laurent Sauvage dans la recherche de son personnage et de ses affects contradictoires, Jean-Pierre Vincent va puiser dans la bibliographie shakespearienne un modèle différentiel qui permet de mieux qualifier la thématique amoureuse en jeu dans cette scène :

Ce que tu racontes c'est : <Je ne pouvais aimer Hélène puisque j'aimais Madeleine>. Son amour pour Hélène, ce n'est pas comme dans Beaucoup de bruit pour rien, un amour réel mais refoulé : ici, Bertrand n'a aimé Hélène qu'à sa disparition. Le thème de Madeleine ne peut apparaître que maintenant : il faut que le refus de Bertrand à l'acte I soit pur : c'est une révolte de type fronde. S'il y a une motivation amoureuse ça amollit le propos de la pièce.

L'évocation un peu allusive de l'amour « réel mais refoulé » que met en scène *Beaucoup de bruit pour rien* permet ainsi à Jean-Pierre Vincent et à son comédien de s'appuyer sur un modèle différentiel pour cerner les affects de Bertrand : à la différence de Béatrix et Bénédicte, dont les dénégations un peu caractérielles sont chargées de non-dit, et d'insu amoureux, le refus de Bertrand, lui, doit être « pur », et son retournement un basculement inattendu plutôt qu'une révélation de ce qui était caché. Un autre exemple de comparaison différentielle à propos de la même scène V, 2 montre à nouveau comment ce type de procédure permet de qualifier la spécificité de traitement d'une situation : à l'ensemble des comédiens que le metteur en scène juge un peu figés dans une solennité inexpressive, Jean-Pierre Vincent adresse cette indication collective :

C'est pas Henri V ou Richard III c'est Tout est bien qui finit bien : les événements historiques arrivent comme une affaire domestique ; même le Roi de France est humain, paumé. Il faut se souvenir de cette maladresse qui vous est venue

spontanément quand vous improvisiez au début.

Cette fois le modèle différentiel est puisé dans un genre nettement distinct : en se référant ainsi aux drames historiques de Shakespeare, Jean-Pierre Vincent marque la spécificité générique de *Tout est bien qui finit bien*, qui, en tant que comédie, appelle un traitement de l'Histoire singulier. Les événements y entrent par la « petite porte », et tout Roi de France qu'il soit, le personnage n'en est pas moins humain, en proie comme les autres à l'égarement, « improvisant » des réponses maladroitement à des situations inattendues.

Nous nous tenons ici dans des exemples ponctuels, produits en cours de répétitions, où une thématique (amoureuse, historique...) est isolée dans une scène pour comparer le traitement dont elle fait l'objet à d'autres traitements possibles dans l'œuvre de l'auteur : de telles références fonctionnent pleinement comme indications de jeu, engageant les comédiens sur la voie d'une identification précise des enjeux de la scène ; à une échelle plus globale, la situation bibliographique paraît moins immédiatement convertible en indication concrète de jeu, et permet simplement de qualifier la tonalité d'ensemble de la pièce, ce qui vaut comme programme d'interprétation et de jeu. Ainsi lors des séances d'ouverture de répétitions, une telle approche, qui consiste à situer la pièce choisie parmi l'œuvre de l'auteur, permet au metteur en scène, comme on l'a déjà aperçu, de produire les raisons de son choix. On se souvient par exemple de la façon dont Jacques Lassalle, dans son allocution d'ouverture pour la mise en scène de *Rosmersholm*, avait situé cette pièce dans le parcours de son auteur, en marquant sa prédilection pour la dernière période à laquelle elle appartient : l'affirmation de ce goût reposait évidemment sur un rapide exposé des périodes précédentes, qui permettait déjà de dégager les thématiques récurrentes chez Ibsen :

On a coutume de diviser l'œuvre d'Ibsen en trois grandes périodes : d'abord une période lyrique, en quête d'un grand théâtre épique (Peer Gynt, Brandes, Empereur et Galiléen) ; puis un théâtre presque naturaliste, à caractère social, qui prend parti sur la réalité politique norvégienne de la fin du siècle (Maison de Poupée et Revenants) ; enfin un théâtre beaucoup plus subjectif, où se retrouvent certes tous les grands thèmes précédents, mais qui n'obéit plus à une volonté déclarée de doter la Norvège d'un grand théâtre National [...] ni à une quelconque ambition de réformer la société ou de la libérer de ses interdits.³⁵⁴

Vient ensuite l'évocation plus précise de la troisième période, que Lassalle qualifie en termes de « mystère » et « d'ambivalence » pour justifier sa prédilection pour cette dernière. Là encore, mais cette fois à un niveau global, la situation bibliographique d'un texte est une manière de révéler sa spécificité, et de dire, à travers tout ce qu'elle n'est pas mais qui lui est proche, ce qu'elle est. Implicitement aussi, de telles références mettent en exergue les thématiques privilégiées par un auteur, en même temps que la souplesse qu'il est capable de montrer dans leur traitement. Et ceci vaut pour les qualifications ponctuelles comme pour les qualifications globales : en se référant à *Beaucoup de bruit pour rien* ou à *Richard III* et *Henri V*, Jean-Pierre Vincent indiquait, comme en passant, que la thématique du retournement amoureux, ou celle du retournement historique, sont des points de passages récurrents de l'œuvre de Shakespeare, qu'il convient donc d'aborder en connaissance de cause ; de la même

³⁵⁴ Jacques Lassalle, *Pauses*, pp.111-112.

façon Jacques Lassalle attire discrètement l'attention de ses partenaires sur certaines thématiques (sociale, nationale...) dans *Rosmersholm* qui caractérisent l'ensemble de l'œuvre d'Ibsen, et qu'il ne faut donc pas occulter même si le primat de la subjectivité de l'auteur dans cette dernière œuvre a tendance à les faire passer au second plan. Mais le caractère général de références comme celles que produit Lassalle, leur situation (lors de l'allocution liminaire, avant même d'aborder le travail à la table) semble avoir moins d'incidences en termes de jeu, sinon qu'elles participent à l'intelligibilité de l'œuvre et permettent d'y voir plus clair sur les structures thématiques.

Il ne faut pourtant pas négliger la dimension pragmatique - même si elle demeure à ce stade purement programmatique - de ce type de commentaire. Lorsque dans son allocution d'ouverture, comme Jacques Lassalle, Jean-Pierre Vincent se livre à une allusive situation bibliographique globale, et qu'il qualifie la spécificité de *Tout est bien qui finit bien*, il propose déjà une forme d'interprétation qui a tout l'air d'un programme de mise en scène :

C'est une pièce tchekhovienne : les thèmes qui sont saturés, évoqués presque toujours de manière exhaustive dans les autres pièces... alors que Tout est bien est une pièce énigmatique et suggestive, avec des contradictions internes... La question qu'il faudra se poser c'est est-ce qu'il faut les résoudre ou les accepter ?

« Pièce tchekhovienne »... Cette qualification générique analogique est une manière d'en dire peu et d'en dire beaucoup à la fois : mettre l'accent sur « l'énigme » et « la suggestion » dans ce qu'on pourrait aussi lire comme un conte moral (terme que le metteur en scène emploiera ultérieurement) est déjà une façon de proposer un parti pris de lecture qui est aussi un programme de mise en scène, et dont les incidences en termes d'interprétation scénique peuvent être considérables.

3) PROBLÈME DE LA QUALIFICATION GÉNÉRIQUE : CRITIQUE ARCHITEXTUELLE

Le commentaire de « situation bibliographique » nous amène ainsi à aborder la délicate question de la qualification générique d'une œuvre, qualification proprement inclassable dans les catégories de « texte-document » ou de « texte-monument » : on peut en effet référer la notion de genre aussi bien à une transcendance historique qu'à une transcendance purement linguistique, le genre étant à la fois un objet daté et une forme stylistique. La qualification générique ne trouve pas non plus sa place parmi les catégories de « texte-récit » et de « texte-discours » que nous distinguerons bientôt à l'intérieur du texte-monument : une telle qualification relève en effet d'une structure capable de distribuer ces objets, et ne constitue pas un objet parmi eux. La notion de genre transcende en fait toute taxinomie, étant elle-même une structure taxinomique... Aussi situons-nous ici (à la charnière entre le « document » et le « monument ») cette procédure de lecture qui consiste à la fois en une activité d'interprétation et en une activité de classement.

A) UNE AFFAIRE DE LECTURE

La détermination générique fait appel à ce que Genette identifie comme l'architexte ; la notion recouvre pour lui « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types

de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. - dont relève chaque texte singulier »³⁵⁵. Dans le cas des textes qui nous intéressent ici, la catégorie architextuelle globale susceptible de les identifier n'est pas difficile à établir : à en juger par un certain nombre de caractéristiques formelles - structure dialoguée, absence de narrateur - ils appartiennent au genre « théâtre »³⁵⁶ ; mais on n'a pas dit grand chose une fois qu'on a dit cela, et il est encore des catégories architextuelles globales à l'intérieur de ce grand genre qu'il convient de distinguer : s'agit-il d'une comédie, d'une tragédie, d'un vaudeville, d'un drame, etc. ? La question ne relève nullement d'un vain scrupule taxinomique, et derrière son apparente abstraction, concerne au premier chef des praticiens amenés à mettre en scène un texte. C'est bien une « question », dans la mesure où cette caractérisation est le plus souvent muette au niveau du texte lui-même : « le texte, souligne Genette, n'est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique »³⁵⁷ et de poursuivre :

La détermination générique du texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public, qui peuvent fort bien récuser le statut revendiqué par voie de paratexte.³⁵⁸

La caractérisation est donc « muette », le plus souvent, de la part de l'auteur, mais non pas du côté du lecteur, ou du critique (qu'est le metteur en scène) ; aussi la critique architextuelle devient-elle une dimension essentielle de la relation métatextuelle dans l'interaction de répétition, déterminant l'interprétation de la pièce, en termes de lecture et en termes de jeu, selon des voies qui ne sont pas forcément celles que le texte se postulait pour lui-même. On se souvient de l'anecdote rapportée par Chéreau à propos de *La mouette* (en fait, à propos des *Trois Sœurs*) mise en scène par Stanislavski comme une tragédie, ce dont Tchekhov se serait offusqué pour ce qu'il avait écrit une comédie... L'affaire, au fond, n'a rien d'anecdotique : elle révèle à quel point « la perception générique [...] oriente et détermine dans une large mesure "l'horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'œuvre »³⁵⁹. Dans le domaine du théâtre cette « perception » est d'abord l'affaire du metteur en scène, et elle est d'autant plus déterminante qu'elle infléchit

³⁵⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, p.7. Genette remarque lui-même que le terme désigne chez Louis Marin « le texte d'origine de tout discours possible, son "origine" et son milieu d'instauration », proche de ce que l'auteur de *Palimpsestes* identifiera comme la catégorie de l'hypotexte. Pour ne pas brouiller les pistes, nous choisissons de nous en tenir à la taxinomie et à la terminologie de Genette.

³⁵⁶ Ce n'est évidemment pas toujours le cas des textes portés à la scène, mais c'est du moins le cas pour tous les textes concernés par notre corpus.

³⁵⁷ G.Genette, *op.cit.*, p. 11.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 11. Rappelons que dans la terminologie de Genette, le "paratexte" recouvre l'ensemble textuel où s'élabore de manière privilégiée le contrat de lecture: "titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres signaux accessoires, autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire..." (p.9).

³⁵⁹ Gérard Genette, *ibid.*, p11.

l'ensemble de sa « réception » de l'œuvre, et se traduit à la scène par l'ensemble de ses options interprétatives, devenant dès lors un enjeu fondamental de la mise en scène.

B) LE « CAS -TCHEKHOV »

À ce titre le « cas -Tchekhov » est plein de ressources et peut servir de fil rouge à notre investigation, tant il semble être le carrefour de problèmes liés à la détermination générique : apparemment, dès l'origine, l'œuvre de Tchekhov a fait l'objet d'un malentendu en termes de genres - entre comédie, ce que Tchekhov pensait avoir écrit, et tragédie intimiste - ce que Stanislavski croyait pouvoir y lire. Et peut-être ce malentendu dure-t-il encore aujourd'hui, la lecture stanislavskienne étant peu à peu devenue la référence implicite de ce qu'on appelle désormais le « tchekhovisme », érigé en un véritable « genre » : ainsi telle pièce de Shakespeare peut-elle être qualifiée de « tchekhovienne », ce qui semble vouloir dire, selon la lecture de Jean-Pierre Vincent, qu'elle est « énigmatique et pleine de contradictions internes ». Mais bien d'autres clichés sont associés au « genre » tchekhovien, tour à tour valorisés ou dénoncés : si le tchekhovisme est annoncé lors de la première séance comme un programme de lecture, dans le cours du processus des répétitions, il devient un modèle de jeu qu'il faut mettre à distance. Ainsi Jean-Pierre Vincent fera-t-il ce commentaire à l'issue de la première séance sur le grand plateau :

On est dans un rythme trop tchekhovien ; il faut accélérer. [...] Dans la scène avec Paroles, il ne faut pas trop de paresse campagnarde ; c'est un festival de conneries magistrales, un feu d'artifice de répliques. Ce qu'on a dit en répétition et en lecture doit être conservé en mémoire, mais il faut plus raconter la pièce. Rien ne doit être confidentiel. Il n'y a jamais de confiance chez Shakespeare : la confiance s'exhale vers l'univers.

La lenteur, la paresse campagnarde, le ton confidentiel, et bientôt toute la question du non-dit, du sous-texte psychologique deviennent ainsi implicitement les attributs du tchekhovisme, que Jean-Pierre Vincent entend ici délaissier au profit de la narration shakespearienne, qui fait de ses personnages des conteurs (dans une forme de pré-brechtisme) où la « confiance s'exhale vers l'univers ». Autant dire que le genre tchekhovien est, bien plus qu'une constellation de motifs, un programme d'interprétation : on glisse ici du « genre » textuel au sens strict, à une représentation plus ou moins stéréotypée du *mode de traitement scénique* qui lui est associé - en l'occurrence, un mode de jeu correspondant *grosso modo* à la conception stanislavskienne de l'art de l'acteur, dans ses premières théorisations qui mettaient l'accent sur le sous-texte. Qualifier de « tchekhovienne » une œuvre en début de répétition, ça n'est donc rien de moins que se doter d'un programme de mise en scène ; connaissant le rapport des metteurs en scène aux « programmes », aux « lectures toutes faites », on ne s'étonnera pas de ce qu'ils ne s'y tiennent guère : s'il est original de voir dans une œuvre de Shakespeare une tonalité tchekhovienne, il convient de ne pas s'en tenir là, et d'entendre aussi les autres « genres » que la pièce porte en puissance : aussi sera-t-elle également identifiée comme un « conte moral », où « l'honneur mérité » l'emporte sur « l'honneur hérité » : cette parole édifiante devra être donnée comme telle au public. Mais *Tout est bien qui finit bien* peut être aussi caractérisé comme une « pièce romanesque », ce qui conduit Jean-Pierre Vincent à déduire, en début de répétition, ce programme d'interprétation :

C'est une pièce romanesque ; donc il faut se demander quelle est la situation de vie. Il y a un imaginaire réaliste très fort qui est nécessaire pour nourrir des personnages, qui risquent sinon d'être squelettiques.

L'interprétation, donc, ne devra pas dédaigner l'investigation de la vraisemblance psychologique des personnages, qu'il faudra reconstituer pour leur donner un peu d'épaisseur (on verra que le metteur en scène ne faillira pas à ce programme de lecture psychologique, qui n'est pas loin d'ailleurs du tchekhovisme). À force de multiplier les caractérisations génériques locales (les « scènes tchekhoviennes » s'enchaînent avec des « scènes de grand comique », des « scènes de cabaret », etc.) le metteur en scène en arrive à la conclusion, à l'issue de la première mise en espace, que l'hétérogénéité fondamentale de la pièce en fait « un conte fait de bric et de broc » où règne le mélange des genres... On serait tenté de dire, à la faveur d'une tautologie sur laquelle débouche fréquemment la détermination générique, que la pièce de Shakespeare, finalement, est très *shakespearienne*... Cette « tautologie » est moins vaine qu'il y paraît, puisqu'elle peut constituer la base de bien des indications de jeu : ainsi Jean-Pierre Vincent, pour émanciper ses comédiens d'une interprétation jugée finalement trop tchekhovienne, leur demande, tout naturellement, de jouer la pièce « à la Shakespeare ». À l'issue du premier filage intégral, il se livre à ce commentaire de feed-back où quelques caractérisations délivrées au passage permettent de reconstituer ce qu'est, pour le metteur en scène, le « genre » Shakespeare :

Le travail tchekhovien de creusement des répliques doit être modifié : on n'a pas assez hiérarchisé les informations. Il faut traduire ce travail tchekhovien en Shakespeare, en action. [...] Shakespeare ne prend aucune précaution pour passer d'un univers théâtral à l'autre : le burlesque, le politique, l'émotionnel... [...] C'est une pièce sans quatrième mur : ayez toujours conscience du public à qui vous racontez cette histoire. On fait avancer une romance shakespearienne. Dès le premier mot, il faut avancer vers la fin. [...] Il faut plus de "un clou chasse l'autre". Tout ce que nous avons de Schubert, Schuman, Tchaïkovski, c'est non. Il faut le jouer Shakespeare. Pour la première scène du roi on n'a pas assez l'image d'une cour royale désertée. C'est trop propre. Il faudrait une bonne sœur avec des bandes velpeau. Comme le palais à la fin de Hamlet. [...] On ne tortille pas du cul avec Shakespeare, ça a une vigueur qu'il faut restituer, sans ça ça se retourne contre nous.

« Action » plutôt qu'introspection, vigueur, éclectisme brutal qui ne craint pas les excès et montre peu d'égard pour les transitions, narration diligente et clairement adressée au public... c'est en somme ce qui ressort de la caractérisation du genre « Shakespeare » dans ces propos, et qui se résume ainsi : « on ne tortille pas du cul avec Shakespeare ». Ce qui nous intéresse ici n'est pas tant la clause familière que les conséquences néfastes que le metteur en scène semble promettre à qui se *trompe de genre* : si l'on ne joue pas Shakespeare à la Shakespeare, « ça se retourne contre nous ». Ainsi le texte commanderait de lui-même une détermination générique pertinente, c'est-à-dire une modalité de réception et d'interprétation spécifique : manquer cela serait manquer la pièce.

Ce qui est apparu dans cet exemple d'une pièce de Shakespeare d'abord qualifiée de tchekhovienne (c'est la toute première chose que Jean-Pierre Vincent en ait dit) puis

rendue au fil des répétitions à son genre originel (shakespearien), c'est que le texte semble infléchir fortement sa réception générique, et ceci presque indépendamment de la volonté de lecture qu'on peut exercer sur lui : certes, comme le disait Genette, le texte ne « déclare pas sa qualité générique », mais elle semble si intimement distillée en lui qu'il paraît difficile de lui échapper, et de la contrarier. Dans le cas du Shakespeare mis en scène par Vincent, l'abandon progressif de la première caractérisation générique est finalement une histoire où « tout est bien qui finit bien » : le ton Shakespeare émerge peu à peu du texte lui-même, et de ce que la scène révèle et réclame, et détourne les praticiens d'une lecture tchekhovienne qui se serait retournée contre eux.

C) DIALECTIQUE GÉNÉRIQUE

Mais un autre cas de « tchekhovisme » révèle les dangers liés à une détermination générique « commandée » par le texte : lorsque Matthias Langhoff entreprend de mettre en scène les *Trois Sœurs*, il entend bien « décaper l'œuvre, la débarrasser de tout "tchekhovisme" et de toute tradition sentimentale abusive, à l'issue d'une exploration acharnée de l'écriture originale »³⁶⁰. Ainsi la tautologie générique est apparemment devenue, pour cet auteur, un écueil à éviter à tout prix : si monter Shakespeare à la Shakespeare est une vertu, monter Tchekhov de manière tchekhovienne est une erreur. Sauf que la tautologie, ici, n'en est pas une : ce qu'on a coutume d'appeler la manière tchekhovienne, correspond en fait, selon notre hypothèse, à la manière stanislavskienne (ou supposée telle) de mettre en scène Tchekhov. Ce glissement est d'ailleurs implicitement contenu dans les propos d'Odette Aslan, qui souligne que c'est par un retour à la source, à « l'écriture originale » que peut se faire ce vigoureux décapage : la lettre ne porterait donc pas en elle-même ce « tchekhovisme » sédimenté par un siècle de mise en scène, et c'est à l'écoute de son véritable genre qu'il faut se mettre. Déjà en 1984 Langhoff proposait une mise en scène de *La Cerisaie* émancipée de tout sentimentalisme larmoyant :

Modélée par une analyse socio-politique sans faille, la représentation se colorait de grotesque, de farce, de plaisir ludique. Résultat : un vaudeville grinçant qui refusait l'enjolivure ou le culte des sentiments au profit d'une énergie parfois violente.

On comprend dès lors combien la caractérisation générique est un enjeu fondamental de la mise en scène : la force de la lecture de Langhoff est ici d'avoir compris la pièce de Tchekhov comme un vaudeville (et non comme un drame sentimental). « Compris comme » c'est-à-dire interprété, ou deviné : la marge de manœuvre du lecteur en matière de détermination générique est décidément très difficile à évaluer. Pour Langhoff et ses partenaires de travail, cette manière de rapatrier Tchekhov vers le genre du vaudeville n'est nullement un placage interprétatif destiné à renouveler un peu la mise en scène de cet auteur. C'est véritablement un retour aux sources (un « rapatriement sanitaire », pourrait-on dire...), fondé sur une analyse « au scalpel » du texte, des éléments biographiques de son auteur, en lequel on (re)découvre un observateur « sans complaisance » de ses contemporains, armé d'une « lucidité implacable », donnant la

³⁶⁰ Odette Aslan, in *Théâtre/Public* n°122, p.6.

parole à des personnages « tout crus, pris sur le fait, s'exprimant sans détour »... L'énergie « parfois violente » de la mise en scène n'était donc qu'une manière de rendre justice à celle de son auteur. Pour la mise en scène des *Trois Sœurs*, même s'il n'y a pas de programme interprétatif préalable, il est certain qu'il n'est, à nouveau, pas question de tomber dans le piège du tchekhovisme : dès le début des répétitions, des procédés sont mis en place afin d'éloigner les acteurs de tout sentimentalisme. Ainsi la comédienne qui joue Olga doit-elle répéter des dizaines de fois de suite sa tirade sur les obsèques du père (on imagine qu'elle lit à haute voix les devoirs de ses élèves, interrogés précisément sur ce sujet). Même si l'exercice est pénible, ses vertus sont censées le justifier : « La répétition de la tirade d'Olga agace, le texte devient absurde. Ce procédé, familier à Matthias Langhoff et utilisé provisoirement, détache l'actrice d'une sentimentalité banale »³⁶¹. D'autres procédés viendront concourir à ce détachement, dont tous ceux, burlesques, qui consistent à encombrer le corps des acteurs d'accessoires impossibles, à entraver leurs déplacements dans l'espace, à les priver de toute contenance trop prolongée. Mais le « tchekhovisme », malgré toutes ces ruses, est là, qui guette, et ne tarde pas à se manifester en dépit de tous les épouvantails qu'on aura dressés : commentant le travail sur l'acte I pendant la première semaine de répétition, Odette Aslan fait cette analyse :

Chaque personnage a une occupation. Marie frotte le sol, le Docteur découpe des journaux, Saliony nourrit les poissons, Irina écourte les tiges de fleurs coupées, Touzenbach joue du piano. La scène devient terriblement "tchekhovienne". Matthias Langhoff veut casser cette belle image qui n'est pas tellement signifiante.³⁶²

Chassez le « genre » (d'interprétation scénique), il revient au galop... Aussi, pendant les semaines de répétition qui suivent, Langhoff continue d'opposer toutes sortes de ruses de mise en scène à cette détermination générique qui semble contaminer la scène malgré les praticiens : à la troisième semaine de travail, Odette Aslan relève encore ce genre de stratégie : « Pour éviter aux acteurs de "tchekhoviser", Matthias Langhoff propose quelques gags »³⁶³. Mais c'est alors une autre difficulté qui surgit : à force d'opposer au tchekhovisme un genre (le burlesque) censé en exorciser l'usure, c'est l'antidote même qui prend trop d'importance et envahit la scène : le filage du premier acte est sanctionné par ce commentaire de Langhoff :

Voulant échapper au tchekhovisme, nous sommes tombés dans le burlesque. Trop de chair. Tout le monde bouge tout le temps. Peut-être vous ai-je proposé trop de choses trop tôt.³⁶⁴

Trop de burlesque ne semble pas constituer une solution satisfaisante ; peut-être parce que cette approche a déjà été explorée par Langhoff pour sa mise en scène précédente de Tchekhov (*La Cerisaie*) et qu'il entend poursuivre une recherche qui ne saurait se

³⁶¹ Article cité, p. 12.

³⁶² *Ibid.*, p. 16.

³⁶³ *Ibid.*, p. 28.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 28.

contenter d'une solution systématique ; peut-être aussi parce que cet antidote-là est moins pertinent s'agissant des *Trois Sœurs*... N'y a-t-il pas quelque risque d'étouffer la lettre du texte, et de perdre Tchekhov en chemin ? C'est ce dont semble s'inquiéter Odette Aslan, livrant ses propres doutes dans ce moment de crise des répétitions :

Le sens du gag, l'ironie, la distance, la quasi-marionnettisation de certains ne permettent pas aux interprètes de chercher la vulnérabilité de personnages ancrés ni dans leur vie ni dans une réalité sociale [...] Les acteurs parviendront-ils à être au bord des larmes sans pleurer, plutôt que de feindre brusquement des pleurs gratuits et comiques ? Où introduire des failles ? Dans ce travail de mosaïque où Matthias Langhoff s'efforce de donner des tâches concrètes à chacun des acteurs pour éviter de "faire du texte", la sensibilité de Macha, éprise de poésie et de musique (elle est plutôt, dans cette mise en scène, considérée comme fille de général et un peu brusque), celle d'Andréï, violoniste, homme de lettres, peut-être futur Ivanov, seront-elles éliminées ?³⁶⁵

Finalement le processus de ces répétitions montre qu'il est aussi réducteur de ne cultiver que la « petite musique » tchekhovienne, que de ne vouloir faire entendre que sa dissonance. Rapatrier toute l'interprétation de l'œuvre vers une caractérisation générique, exclusive, systématique (le « tchekhovisme » ou le burlesque) est à chaque fois une manière de manquer l'œuvre. Aussi le processus des répétitions prendra-t-il la forme d'un parcours dialectique, où chaque fois que trop de langueur, de pauses et de sentimentalité se feront sentir, le metteur en scène dénoncera ce retour de « tchekhovisme » et lui inoculera quelques tours burlesques, avant de faire machine arrière chaque fois que l'antidote se sera avéré trop prégnant, trop visible, trop loin du texte. « Evitez les effets boulevard » dira-t-il à ses comédiens excessivement engagés dans un comique de vaudeville. Finalement l'anecdote originelle montrant Stanislavski et Tchekhov en désaccord sur le genre de la pièce resurgit : et voici que Langhoff livre à ses partenaires de travail ce diagnostic de la difficulté à échapper à des déterminations génériques réductrices :

Tchekhov pensait avoir écrit une tragédie, Stanislavski croyait à un drame ou à une tragédie. Aujourd'hui, cela dépend de notre regard. Au théâtre artistique de Moscou, les acteurs passèrent d'une interprétation morne à un jeu de vaudeville. Pris dans un dilemme analogue, nous avons de même exagérément ralenti puis trop accéléré le temps. Nous devons retrouver ce que la pièce raconte et une manière de le raconter.³⁶⁶

Le dilemme ne se résout pas si facilement : certes, se mettre à l'écoute du texte (« retrouver ce que le texte raconte »), loin de tout préjugé sur sa forme, son genre, permet de lui rendre justice, mais il faut toujours aussi trouver « une manière de le raconter », et c'est dans cette « manière » de mise en scène que resurgit l'épineuse question du genre, en termes de traitement scénique. L'enjeu de la mise en scène de Langhoff a tout l'air, en définitive, d'une lutte sans merci contre la notion même de genre interprétatif, dans ce qu'elle a de systématique et de réducteur. Et cette méfiance vaut pour l'ensemble de son travail, et pas seulement pour la mise en scène des *Trois Sœurs*.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 29.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

Dans le cadre d'un entretien sur *Philoctète* de Heiner Müller, qu'il a mis en scène la même année (1994), le metteur en scène dénonce l'ensemble des idées préconçues relatives au genre d'une œuvre :

En règle générale, un auteur est aussi la victime du théâtre qui l'a rendu populaire, ou qu'il essaie d'incarner dans ses pièces. Une idée théâtrale est plus idéologique et plus pauvre que l'œuvre elle-même. [...] Le müllerien, le brechtien, le shakespearien ou le tchekhovien sont presque toujours des moyens d'étouffer la voix de l'auteur sous le théâtre [...] Face à cette tradition d'interprétation, la méfiance est de rigueur.³⁶⁷

Ainsi la question du genre - de l'œuvre, et donc, de la lecture (scénique) qu'elle réclame, question qui se pose nécessairement aux praticiens soucieux de trouver une « manière » de raconter tel texte, fait-elle moins l'objet d'un choix, simple et exclusif, qu'elle est le lieu d'une lutte, d'une dialectique incessamment reconduite qui traverse tout le procès des répétitions. Et l'on comprend mieux aussi pourquoi une telle question est inclassable en termes de texte-document (référé à une transcendance qui lui est extérieure) ou de texte-monument (envisagé en lui-même, dans toute son immanence) : la détermination générique hésite elle-même à s'identifier comme une opération liée à l'immanence du texte (il faut se mettre à « l'écoute du texte », qui fonde de lui-même son propre genre) où à la transcendance d'un regard qui le lit et décide de lui appliquer tel genre de lecture.

B . Le monument-discours

Résumons-nous : le « texte-document » est un matériau mis en relation avec une extériorité, un objet (maniable, transformable) situé au cœur d'une constellation d'instances référentielles qui l'éclairent et l'organisent. Le texte-monument, lui, est une structure inaliénable, envisagée pour elle-même, selon ses propres lois, habitée de ses propres échos. Il est entendu que cette distinction n'est pas le fait du texte lui-même, mais des opérations de lecture qu'on applique sur lui : soit le regard du lecteur transperce l'œuvre de part en part, lisant à travers elle une époque, un auteur, éventuellement un genre... Soit il s'y étend, s'y répand, s'y abandonne pour en explorer l'intime règlement, le fonctionnement autonome, les « objets » qu'il génère, et non pas ceux qu'il reflète. La distinction pourra paraître floue ; elle l'est d'autant plus que l'une et l'autre approche peuvent étroitement s'entre-tisser dans la parole de mise en scène, qu'il serait vain de chercher une quelconque hiérarchie, non plus qu'une chronologie susceptibles de les distinguer. Elle l'est encore davantage si l'on considère que pour envisager le texte dans sa seule « immanence », il faut encore, pour le comprendre, le référer à au moins une transcendance - la transcendance linguistique - sans laquelle il n'est qu'opacité brute, et encore à ces autres données transcendantales que sont la stylistique, l'analyse des discours, la logique narrative. Nous considérerons pourtant toutes les opérations de lecture qui interrogent le texte à la faveur des ces « données transcendantales » liées au langage, comme des opérations travaillant sur son immanence, dans la mesure où le langage (ses lois et sa polysémie, sa rigueur et ses ouvertures) est la matière même de l'œuvre, et non un principe qui lui serait extérieur.

³⁶⁷ Entretien avec Jean-Pierre Morel in *Théâtre/Public* n°122, p. 69.

Etant donnée la spécificité générique du texte théâtral, nous avons pourtant cru devoir opérer une distinction entre deux structures organisant l'immanence de l'œuvre, en dressant d'une part le « monument-discours », qui correspond pour nous à la manifestation linéaire, essentiellement dialogique, du texte, et d'autre part le « monument-récit », où le texte est interrogé, construit et déconstruit, dans sa structure narrative profonde. On pourrait dire plus simplement qu'on observera d'abord la parole de mise en scène qui s'attache à ce qui est dit, et comment c'est dit, pour envisager ensuite les commentaires liés à ce qui est raconté, et comment c'est raconté. Là encore, nulle hiérarchie, nulle chronologie dans cette distinction : dans la parole de mise en scène l'une et l'autre structure peuvent être alternativement évoquées sans qu'on puisse en déduire des « niveaux » de lecture strictement hiérarchisés, et c'est là selon Eco le propre des opérations de lecture :

Le processus concret d'interprétation n'est pas analysable comme un processus temporel ou logique. Tous les niveaux ou sous-niveaux - en fait de simples cases métatextuelles - peuvent être atteints par de grands "sauts", sans nécessairement avoir à parcourir des chemins obligatoires, case par case. [...] La lecture n'est pas strictement hiérarchisée, elle ne procède pas par arbre ni par main street, mais par rhizome.³⁶⁸

Ce sont ces cases métatextuelles dont nous entreprenons l'inventaire ici, selon un ordre qui relève de notre propre logique classificatoire et non d'une logique ou d'une temporalité de la répétition, dans laquelle de toute façon « l'ordre » est un principe en voie de disparition.

1) Détermination sémantique

Abordant sur le territoire du texte-monument nous nous approchons à nouveau de la nouvelle critique, dont l'une des révolutions a précisément été de s'émanciper d'une démarche strictement historique pour interroger la structure autonome de l'œuvre et la manière dont elle construit du sens... Mais bien en amont de la critique (nouvelle), de ce qu'elle suppose de création poétique, il faut se souvenir de toutes les procédures « primaires » qu'elle suppose pour advenir. Aussi est-ce chez Umberto Eco plus que chez Barthes que nous trouverons nos premiers points d'appui ; car si le metteur en scène est identifiable à un *commentator*, intervenant dans le texte pour le rendre « intelligible », son travail consiste notamment à procéder à des opérations de déchiffrement et d'explicitation sémantique, selon des modalités où ce n'est pas tant la subjectivité poétique du lecteur qui entre en jeu, que sa compétence encyclopédique. Seul ce premier niveau de lecture permet le déploiement des suivants, où la liberté interprétative se fait de plus en plus grande, et où la créativité du lecteur se voit de plus en plus sollicitée.

L'intelligibilité d'un texte passe en effet par diverses formes d'explicitations, notamment lexicales et syntaxiques, et celles-là ont évidemment cours dans l'interaction de répétition. Les praticiens ne se lancent pas dans l'aventure de l'incarnation (même provisoire et contingente) d'un texte sans en avoir au préalable déchiffré ne serait-ce que la signification littérale - et celle-là ne s'offre pas toujours au lecteur pressé, lorsque le

³⁶⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 86

lexique est daté, par exemple, ou les tournures complexes. Aussi l'une des tâches de la parole de mise en scène consiste-t-elle tout simplement en un travail de « coopération textuelle » que toute lecture réclame :

Pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système des règles fournies par la langue et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie.³⁶⁹

Certaines de ces opérations, qui font partie du travail de tout lecteur, doivent évidemment, dans l'interaction de répétition, être verbalisées pour être mises en commun. Qu'elles portent sur de simples unités lexicales, ou sur des compositions syntagmatiques, elles présentent divers degrés de « liberté interprétative » de la part du lecteur, depuis l'explicitation définitionnelle (fortement assujettie au code de la langue) jusqu'à l'interprétation la plus subjective, et c'est en fonction de ce degré de liberté que nous les aborderons successivement.

A) NIVEAU LEXÉMATIQUE

a. Explicitation définitionnelle

Au niveau du lexème (de l'unité lexicale), les problèmes susceptibles de se poser concernent le « dictionnaire de base », c'est-à-dire la maîtrise du lexique employé par le texte de théâtre. On se souvient que l'une des élèves-comédiennes dirigée par Chéreau dans *Richard III* lui demandait la signification du terme « alacrité », terme suffisamment rare pour n'être pas immédiatement accessible au commun des lecteurs. En lui répondant, Patrice Chéreau apportait également une autre information lexicale en précisant le sens de « adouber » ; il s'agit ici d'un problème lié au lexique historiquement daté des pièces anciennes, que l'on peut rapprocher, par exemple, du cas où Jean-Pierre Vincent propose à Marc Bodnar (Paroles) un équivalent définitionnel pour sa réplique : « "Vous vous êtes enfermé dans la lice d'un adieu trop froid", littéralement, ça veut dire : "vous vous êtes enfermé dans la barrière de tournoi d'un adieu trop froid" ». Il est à noter que si les problèmes lexicaux que nous puisons en exemple dans les répétitions de *Richard III* ont été soulevés au tout début du travail à la table, ce n'est pas le cas de la proposition définitionnelle fournie par Jean-Pierre Vincent, une fois le processus de répétition déjà fort avancé. Ainsi, même cette opération apparemment « primaire » d'explicitation littérale n'est pas identifiable à un « premier niveau de lecture », et le travail à la table (pourtant très long dans le cas de cette mise en scène de *Tout est bien qui finit bien*) peut tout à fait omettre certains termes méritant une telle mise au point.

Il n'est pas utile de multiplier les exemples ici ; l'intervention du metteur en scène (ou du dramaturge), qui ne se fait jamais que le relais du dictionnaire, n'y est évidemment pas très créative. On peut toutefois s'attarder sur une distinction utile entre deux communautés de destinataires du « dictionnaire de base » ainsi établi : il y a bien sûr d'une part la communauté des praticiens, au premier rang desquels les comédiens sont les plus immédiatement concernés par la signification littérale des énoncés qu'ils auront à préférer. Mais il y a aussi, à l'horizon de la représentation, la communauté des

³⁶⁹ *Op. cit.*, p.95.

spectateurs, pour qui peuvent se poser exactement les mêmes problèmes de dictionnaire de base. On se souvient de ce « rouvre » pour lequel Langhoff tenta de trouver toutes sortes de solutions substitutives ou accompagnatives, non pas pour le rendre intelligible aux comédiens - l'explicitation en fut donnée dès sa première profération en répétition - mais aux spectateurs, pour qui il risquait, aux yeux du metteur en scène, de demeurer obscur tant il est peu usité. À en juger par le nombre d'alternatives tentées de répétition en répétition, et par la solution qui fut finalement adoptée (disparition des vers de Pouchkine au profit d'une chanson de guerre issue de la version de Yalta et adaptée par les traducteurs) le problème de la mise en commun du dictionnaire de base avec le public demeure chez Langhoff une préoccupation de premier plan.

b. Activation de la polysémie du signifiant

En bons dictionnaires (vivants), les metteurs en scène n'omettent pas de signaler, chaque fois que cela peut nourrir l'imaginaire du comédien, infléchir et enrichir le sens de sa réplique, la polysémie du signifiant, qui permet de faire jouer sens propre et sens figuré, et dans ce sens figuré encore, de faire résonner plusieurs sèmes : on se souvient peut-être de ce que Jean-Pierre Vincent puisait du mot « fond » (« je vois le fond de votre projet » dit la veuve à Hélène), qu'il rapatriait vers sa source anglaise - « bottom » - pour faire entendre tout ce qui demeurerait tapi dans ce fond : « le bas, le cul, la partie sombre... ». Si le parcours se fait ici du sens figuré au sens propre, ramenant l'expression métaphorique à sa source concrète, pour faire entendre dans le lexème une trivialité que la locution figée a tendance à faire oublier, le parcours peut se faire également en sens inverse. C'est encore chez Shakespeare que nous en puisons un exemple, dans la bouche de *Richard III* à qui il fait dire, selon la traduction adoptée par Chéreau : « Puisque le ciel a ainsi façonné mon corps, que le ciel en réponse me torde l'âme » : là où le texte de Shakespeare amorçe le passage au figuré (l'âme n'est que métaphoriquement tordue), Chéreau profite des ressources figurales de la version française, en glissant du verbe conjugué au participe passé :

Si tu veux la paraphrase de ça ce serait <Puisque l'enfer m'a fabriqué- le ciel, le ciel, qui normalement doit fabriquer des objets parfaits, m'a fabriqué un corps difforme, alors, à partir d'aujourd'hui je veux que l'enfer, en réponse, me fabrique un esprit tordu> "Me torde l'âme" c'est dans le sens <qu'il me fasse tordu, que je sois tordu>, tordu dans le sens de tordu. [...] <Le ciel m'a raté, je veux qu'il l'enfer me réussisse, mais dans l'horreur> <Que je sois vraiment tordu> Ça, pour être tordu, il est tordu, hein ? Mais c'est pas intéressant d'être tordu simplement par la nature, à cause de la bosse et du pied, et du bras, tu vois ? [...] L'intéressant c'est tordu là (geste de la main à la tête)

La détermination sémantique de l'énoncé passe ici par ce que Chéreau appelle lui-même une « paraphrase » de la réplique, qui tourne autour du verbe « tordre » et de ses acceptions au propre et au figuré ; en passant du verbe conjugué (« que le ciel me torde l'âme ») au participe (« que je sois tordu »), actualisé dans une tournure familière - « être tordu » plutôt que « avoir l'esprit tordu » - Chéreau invite son comédien à ressentir, et donc à jouer, le sème de la folie perverse que sa réplique portait en puissance.

c. Focalisation : le « mot rayonnant »

Une autre forme d'attention concentrée sur la seule unité lexicale conduit à un travail de focalisation ; il s'agit alors moins de détermination sémantique que de structuration poétique de la réplique autour d'un lexème, identifié comme point nodal du discours. Une telle pratique rejoint la théorie du « mot rayonnant » proposée par Peter Brook, et sa vocation métatextuelle déborde amplement la seule explicitation d'un lexème : en isolant dans une tirade, voire dans une scène, le mot qui irradie sémantiquement tout le discours (en quelque sorte le noyau lexical d'une isotopie), le metteur en scène appelle non seulement le comédien à marquer, dans sa profération, ce mot rayonnant comme tel, mais aussi à produire l'ensemble de sa (ou ses) réplique(s) à la faveur de ce tropisme. Ainsi Jean-Pierre Vincent fait-il entendre une telle focalisation à propos de la scène I, 4 de *Tout est bien...* où la Comtesse tente d'obtenir d'Hélène l'aveu de son amour pour Bertrand, amour « impossible » étant donné l'écart de classe qui sépare les jeunes gens : « Le mot rayonnant c'est *vassale* », fait-il remarquer sans plus d'explication, laissant aux interprètes le soin de comprendre et de traduire l'enjeu dramaturgique d'une telle focalisation. Le caractère relativement laconique du commentaire de focalisation se vérifie encore davantage en allant puiser dans le corpus de répétitions de Grüber, qui n'est pas le moins énigmatique des metteurs en scène, et pour qui ce qu'il appelle le « mot-pivot » est un centre d'attention primordial, mais d'une attention suggestive plus qu'explicative. Dans son travail sur *La Mort d'Empédocle*, de Hölderlin, à propos de ces vers :

“Et il ne corna pas vainement à mon oreille celui aux cent voix le rire vigilant, lorsque rêveur, le bouffon, alla pleurant son chemin”

... Grüber fait ce commentaire :

Toute l'accentuation porte sur 'vigilant', le 'rire vigilant', c'est là le pivot essentiel.

370

Reste à l'interprète de savoir pourquoi c'est ce terme-là, et pas un autre, qui est identifié comme le pivot de la réplique. Une telle stratégie métatextuelle, qui en dit peu, mais « n'en pense pas moins », semble vouloir responsabiliser l'acteur dans la recherche du sens, en laissant à sa discrétion le travail interprétatif susceptible à la fois de comprendre et de trouver les moyens de faire comprendre (par son jeu) l'importance dramatique d'un lexème. C'est là toute la limite du travail de détermination sémantique dans l'interaction de répétition : certes, il importe de mettre en commun le dictionnaire de base qui permet à chacun d'être au fait de la signification littérale des énoncés, mais une fois cette mise au point assurée, le metteur en scène peut choisir des voies allusives pour organiser la compréhension du texte. Il s'agit alors de privilégier des formes de commentaire qui suggèrent plus qu'elles n'explicitent, et qui mettent en scène, dans la parole métatextuelle, la vocation signifiante de l'énoncé mais non pas nécessairement sa signification littérale : manière peut-être de ne pas « fermer » le sens, de ne pas simplifier la lettre dans une explication de texte qui n'est pas, il faut tout de même le rappeler, le propos de la mise en scène... Chez Grüber plus que chez tout autre, et particulièrement lorsqu'il monte des textes dont la vocation poétique est prééminente, le recours au « mot

³⁷⁰ Rapporté par Rolf Michaelis, *“Chaque phrase une catastrophe”*, in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54. p. 23.

rayonnant », et plus généralement à la focalisation d'un énoncé sur une unité lexicale, est une manière, littéralement, de « servir sur un plateau » le matériau poétique sans l'altérer. La focalisation peut alors se concentrer sur une unité minimale, une simple conjonction, comme pour cette réplique d'Empédocle s'adressant à la Nature : « tu m'appelles, tu m'attires, proche et plus proche » pour laquelle Grüber donne cette indication :

Sois attentif au “et”. “Proche ‘et’ plus proche...” le passage au comparatif est déjà une nouvelle catastrophe.³⁷¹

Dans ce type d'indication, le métatexte semble se hisser à l'intensité poétique du texte, énigme posée sur une énigme, qui fait ressentir par les voies d'une maïeutique suggestive l'énergie du poème, mais non pas sa « signification ». Bientôt l'expression « Chaque demi-phrase une catastrophe » devient, comme dit Rolf Michaëlis, le « chiffre de l'Empédocle de Grüber », commentaire récurrent sur le texte qui en sertit la dynamique sans entamer sa puissance par de trop littérales explications. Cela tient évidemment à ce type de mise en scène, où les comédiens ne doivent pas jouer le sens, mais faire entendre le poème, dans sa matérialité brute... Mais cette manière de privilégier l'énigme et la suggestivité polysémique du texte n'est pas le seul fait de Grüber : il est certains « points aveugles » dans un texte de théâtre que les metteurs en scène peuvent choisir de livrer tels quels à la scène, et la vocation « explicative » de la parole de mise en scène a des limites, qu'elle revendique, et dont elle fait théâtre aussi.

B) NIVEAU SYNTAGMATIQUE

Il faut pourtant revenir sur les procédures explicatives de la lettre du texte, en se penchant cette fois sur le niveau syntagmatique, qui peut présenter certaines ambiguïtés lorsque surgissent des expressions anaphoriques ou déictiques : si Umberto Eco expédie un peu rapidement le problème s'agissant de la lecture de textes romanesques (« le lecteur peut immédiatement désambiguïser des expressions déictiques et anaphoriques »³⁷²), où le travail du lecteur est fortement guidé par des béquilles narratives qui structurent le texte, il en va autrement s'agissant des textes de théâtre : les déictiques, notamment, y reprennent leur toute puissance d'ouverture du texte sur son en-dehors (sur ses conditions d'énonciation), et y sont autant de « trous » que la parole métatextuelle doit combler pour le rendre intelligible : c'est Jean-François Lyotard qui suggère cet effet de béance suscitée par le déictique, rappelant « qu'on ne peut pas en donner le signifié indépendamment du désigné, s'il n'est pas replacé dans la situation spatio-temporelle dans laquelle il est prononcé. Avec ces “indicateurs”, le langage est comme percé de trous par où le regard peut se glisser, l'œil voir au dehors et s'y ancrer... »³⁷³. Cette situation spatio-temporelle, qui est un donné du récit romanesque, est, en matière de théâtre, entièrement à construire, et c'est même une des tâches principales de la mise en scène que de donner corps à ce « dehors » que l'œil peut voir par l'entremise des déictiques. Lorsque Bernard-Marie Koltès ouvre *Dans la solitude des champs de coton*

³⁷¹ *Op. cit.*, p. 23.

³⁷² *Lector in Fabula*, p. 97.

³⁷³ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, p. 39.

sur cette réplique du Dealer : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu... », c'est au metteur en scène qu'il appartient de déterminer (plus ou moins précisément, selon l'esthétique théâtrale qu'il privilégie) l'heure et le lieu que désignent ces mots sans les signifier. Pour établir ces données extra-linguistiques que la parole ne fait que montrer du doigt, il dispose d'un certain nombre de données textuelles : ainsi pour le texte de Koltès, la définition du Deal et la description de ses circonstances usuelles, produites en exergue de la pièce, permettent de déduire l'espace-temps dans lequel elle est censée s'inscrire : le genre de transaction dont il est question entre les personnages se déroule « dans des espaces neutres, indéfinis, non prévus à cet usage [...] à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci ». Une telle exergue a tout l'air d'une invitation à ne pas trop se prononcer sur les conditions d'énonciation, à demeurer dans l'indétermination quant à ce monde sur lequel les nombreux déictiques qu'emploieront les personnages s'ouvrent. Cette indétermination est l'un des éléments poétiques de la dramaturgie propre à cette œuvre, mais dans bien des cas, la question posée par les déictiques appelle une réponse plus précise : une réplique d'Hélène, dans *Tout est bien qui finit bien*, présente ainsi un pronom à valeur déictique auquel la mise en scène se doit de donner un contenu précis. Dans la scène I, 4, où l'héroïne expose son idée d'aller proposer ses soins guérisseurs au roi, la Comtesse la met en garde contre les limites de son entreprise (« Comment feront-ils confiance/ À une pauvre vierge ignorante, alors que la Faculté/ Vidée de toute sa science, a déserté/ Laissant le mal à lui-même ? ») - « Il y *là* quelque chose de plus fort » lui rétorque Hélène « que l'art de mon père, pourtant le plus grand/ dans sa profession, qui me dit que sa bonne recette sera pour moi un héritage béni/ Par les étoiles du ciel... ». Que désigne ce « *là* » où Hélène puise toute son assurance ? La mise en scène ne peut faire l'économie d'une réponse à cette question, qui orientera la gestuelle et le regard de la comédienne, et plusieurs solutions se présentent : Hélène peut choisir de montrer son cœur, siège de son amour pour Bertrand et motif profond de son entreprise, où encore sa tête, où les ressources de son intelligence et de sa ruse sont censées la prémunir d'un éventuel échec, ou encore les astres, en lesquels elle voit de fiables protecteurs... C'est encore un autre élément référentiel que Jean-Pierre Vincent affecte au déictique, et c'est par un retour au texte original que la solution sera trouvée : « Dans l'édition anglaise, remarque-t-il, ça donne : "There is something *in it*", donc ça voudrait dire dans le produit guérisseur... ». Cette orientation de la réplique vers une désignation plus concrète déterminera le metteur en scène à introduire dans le jeu de la comédienne un accessoire, la fiole censée contenir le produit guérisseur. L'exemple illustre fort clairement en quoi, comme le signale le dictionnaire de stylistique, les déictiques, ces « embrayeurs indiquant une désignation extra-discursive », sont « de nature à créer un effet de décor ou de mise en scène »³⁷⁴ : en s'appuyant sur une réalité qu'ils désignent mais qu'ils ne dévoilent pas, ils semblent fonctionner comme autant de brèches ouvertes dans le texte, et sont des appels d'air par où s'engouffre la mise en scène, sommée d'apporter des réponses concrètes aux questions qu'ils lui posent.

L'ambiguïté des pronoms démonstratifs à valeur anaphorique n'est pas moins

³⁷⁴ Jean Mazalezyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Puf, 1989; article "Déictique", p.95.

problématique, et la résolution qu'on en propose pas moins déterminante sur le plan pragmatique : la question alors ne porte pas sur le référent extra-discursif, mais sur l'antécédent infra-discursif du pronom. Evidemment, ce cas de figure est moins spectaculaire en termes de mise en scène, puisqu'il n'ouvre pas le texte sur son en-dehors scénique qu'il faut élaborer, mais il creuse tout de même des problèmes d'intelligibilité du texte, dans sa cohérence interne, qu'il faut bien résoudre pour pouvoir le jouer. Prenons à nouveau un exemple issu des répétitions de *Tout est bien qui finit bien* : à l'issue de la première journée de répétition, lorsque le metteur en scène demande à ses partenaires si « il y a des phrases qui ne sont pas claires », la première demande porte justement sur un cas de pronom anaphorique ambigu. Rémi Carpentier, qui interprète Lefeu, affirme qu'il a un « problème » avec sa réplique : « Comment faut-il entendre cela ? ». L'échange de répliques qui précède immédiatement cette question s'organise selon un ordre assez mystérieux, dans lequel il est assez délicat de déceler avec certitude l'antécédent du pronom en question :

- **H é l è n e** :
- J'affecte un chagrin, mais je l'éprouve aussi
- Lefeu :
- Notre dette envers les morts est de pleurer modérément, un chagrin excessif est l'ennemi des vivants.
- Comtesse :
- Si les vivants résistent au chagrin, l'excès de chagrin mourra bientôt.
- Bertrand :
- Madame, j'implore votre bénédiction.
- Lefeu :
- Comment faut-il entendre cela ?

... Et comment donc faut-il entendre cette dernière réplique ? Plusieurs antécédents sont possibles, et dans sa réponse à Rémi Carpentier, Jean-Pierre Vincent semble vouloir n'en privilégier aucun :

Il y a un ordre tchekhovien des répliques : la question porte sur la phrase obscure de la comtesse : “Si les vivants résistent au chagrin, le chagrin mourra bientôt”, mais c’est aussi une adresse à Bertrand : <comment osez-vous interrompre votre mère ?>.

En maintenant ainsi concurremment deux antécédents possibles, le metteur en scène engage le comédien à trouver une modalité de jeu ambivalente plus difficile à réaliser qu'à réclamer : à la fois dans la perplexité, devant la formule énigmatique de la comtesse, et dans le reproche, vis à vis de Bertrand, Rémi Carpentier aura du mal à « trouver » l'intonation adéquate, et l'ambiguïté du pronom se traduira par un jeu lui-même fort ambigu... Il est à noter, en outre, que le pronom pouvait encore faire l'objet d'une autre interprétation, sans doute plus fantaisiste, qui consistait à lui affecter non une valeur anaphorique, mais une valeur déictique : on aurait pu aussi bien choisir de faire intervenir un bruit extérieur quelconque (chant d'oiseau - de mauvais augure ?, tonnerre, tambour...)

auquel la réplique de Lefeu aurait renvoyé, « entendre » étant entendu, justement, au sens propre, et « cela », comme un déictique désignant une manifestation sonore tangible... Preuve, s'il en était besoin, que le texte de théâtre est décidément très ouvert.

2) Organisation énonciative

Nous ne reviendrons pas ici sur le phénomène bien connu de la double énonciation qui structure la représentation théâtrale : pour chaque réplique, on peut identifier deux niveaux de « communication », l'un, profond, tacite, reliant le scripteur et le public, et l'autre, manifeste, sur le plan de la fiction, reliant un locuteur à un ou plusieurs allocutaires. Le repérage du premier niveau a déjà fait l'objet d'observations dans le cadre de l'analyse du texte-document : en référant le texte à son auteur, à son époque, c'est d'une certaine manière la voix du scripteur qui est reconstituée à travers la manifestation dialogique de la pièce. Et l'on a déjà eu l'occasion d'observer que ce premier niveau de communication ne doit pas être privilégié au détriment du second, fictionnel : ce n'est pas parce que le texte de Prouhèze, dans le *Soulier de Satin*, révélait la position de Claudel sur le rôle de la béatitude dans la spiritualité chrétienne, que Prouhèze devait se faire « maîtresse théologienne ». Sa parole sur scène est celle d'un personnage, qu'il convient de situer dans un contexte énonciatif fictionnel que la mise en scène doit établir.

A) ÉTABLISSEMENT DE L'ALLOCUTAIRE

« L'ouverture » du texte de théâtre reprend ici toute son importance : dans l'immense majorité des pièces - à l'exception des cas d'apostrophe explicite - aucune précision n'est donnée quant au destinataire de telle ou telle réplique, et dans les cas où une telle précision est fournie par la voie d'une didascalie, les praticiens peuvent choisir de n'en pas tenir compte, et redistribuer les adresses à la faveur du sens qu'ils choisissent de leur donner. La tâche se complique encore du fait qu'au niveau de l'interaction fictionnelle, les personnages eux-mêmes peuvent simuler de s'adresser à tel personnage, tandis que c'est un tiers qui est le destinataire « réel » de leur propos. Nous sommes là dans la situation, fréquente au théâtre, du trope communicationnel, qui peut être institué dans la lettre du texte : la fameuse scène du bâton des *Fourberies de Scapin* est construite sur ce principe, puisque les brigands à qui Scapin fait mine de s'adresser n'existent tout simplement pas, et que le destinataire « réel » de la scène qu'il joue n'est autre que Géronte, enfermé dans le sac. Outre les tropes « commandés » par le texte, perceptibles à la seule lecture de la pièce, il faut bien sûr compter avec tous ceux que les metteurs en scène choisissent de greffer par le biais de la mise en scène.

Ce travail d'établissement de l'allocutaire est proprement incontournable, constituant un des « fondamentaux » de la mise en scène, et se vérifie de fait dans toutes les répétitions : il peut être versé au titre des « règles de l'art » communes à tous les praticiens, éventuellement formulée comme telle dans l'interaction de répétition. Ainsi Jean-Pierre Vincent a-t-il cette formule qui vaut comme principe général, à l'issue d'une scène qu'il juge insatisfaisante : « Il faut toujours se demander à qui l'on parle ». La question vaut aussi pour les scènes, où les pièces, ne montrant que deux personnages : travaillant à la mise en scène de *Dans la solitude. des champs de coton*, Chéreau prend

encore le soin de distinguer les moments de parole « pour soi » et les moments nettement adressés à l'autre. De tels choix sont déterminants en termes pragmatiques - ils infléchissent le jeu d'une manière immédiatement perceptible - mais aussi en termes dramaturgiques : l'effet de sens d'une réplique peut se retourner comme un gant suivant qu'elle est supposée dite pour soi ou dite pour l'autre. Ainsi pour cette réplique du Client : « Et si vous m'avez abordé c'est que vous voulez me frapper. Et si j'ai fait un écart, bien que ma ligne droite, du point d'où je viens au point où je vais n'ait pas de raison, aucune, d'être tordue tout à coup, c'est que vous me barrez le chemin », Chéreau fait jouer à Pascal Greggory une adresse « évolutive », glissant de plus en plus vers une parole pour soi qui en dit long sur l'état du Client :

- **Pascal Greggory** : “Et si vous m'avez abordé c'est que finalement vous voulez me frapper”
- **Patrice Chéreau** : Re-reprends, sur toi, à l'intérieur...
- **Pascal Greggory** : “et si j'ai fait un écart-
- **Patrice Chéreau** : C'est plus contre toi que contre lui...
- **Pascal Greggory** : “et si j'ai fait un écart-
- **Patrice Chéreau** : T'es pas forcé de le regarder, peut-être...
- **Pascal Greggory** : “et si j'ai fait un écart-
- **Patrice Chéreau** : Oui, parce que tu l'as fait tu vois...
- **Pascal Greggory** : “bien que ma ligne droite
- **Patrice Chéreau** : Oui.
- **Pascal Greggory** : “bien que ma ligne droite du point d'où je vais- d'ou je viens au point où je vais n'ait pas de raison, aucune, d'être tordue tout à coup, c'est que vous me barrez le chemin - c'est que vous- c'est que vous me barrez le chemin...”

La justification de « l'écart » ainsi identifiée comme une auto-justification, voire une auto-accusation (« c'est contre toi »), n'est plus une argumentation adressée à l'adversaire, dans un rapport d'hostilité déclarée, mais l'aveu à soi-même d'une faute et l'expression d'une culpabilité où le Client s'enlisera irréversiblement : c'est ici l'un des éléments du drame du personnage qui se dessine dans cette décision quant au « destinataire » de la réplique.

À mesure qu'augmente le nombre de personnages présents sur scène, la question de l'allocutaire de chaque réplique se complexifie d'autant de nouveaux possibles, réclame à chaque fois un vigilant travail d'analyse et la sélection d'options interprétatives : la « parole pour soi » y est toujours possible, ainsi qu'une adresse collective : dans cet extrait de répétition de *Tout est bien...*, où l'on travaille sur une scène de groupe de l'acte V (Bertrand y confesse devant un auditoire nombreux son amour passé pour Madeleine), Jean-Pierre Vincent demande à Laurent Sauvage de travailler sur une adresse collective, plutôt que sur la rêverie personnelle, afin de ne pas avoir l'air « trop dans la lune ». Parmi le groupe qui constitue l'auditoire, on peut encore privilégier certains destinataires, et pas toujours ceux auxquels les paroles semblent à première vue adressées : Odette Aslan cite

en exemple quelques options d'adresse retenues par Langhoff pour les *Trois Sœurs*, où se joue un véritable chassé-croisé d'adresses officielles et officieuses, tissant à travers le plateau un complexe réseau de communication :

Qui s'adresse à qui ? Le metteur en scène débusque les véritables destinataires. Salony ne menace pas Touzenbach de le tuer (ce qu'il fera effectivement au IVème acte) mais le docteur, qui vient se mêler à la conversation. Les mini-déplacements visent à rapprocher le locuteur du destinataire, pas toujours le même d'une partie de la phrase à l'autre ni clairement désigné dans le texte. 'Irina se lève tard' : Olga le fera remarquer à Touzenbach, qui se tourne vers Salony pour poursuivre sa tirade sur le travail. À l'inverse, Irina, proche de Touzenbach, fera comprendre qu'elle adresse sa réplique non à ce dernier mais à Olga - à l'autre extrémité du plateau - lorsqu'elle s'insurge contre le samovar-cadeau³⁷⁵

Reste encore, évidemment - dans certaines dramaturgies plus que dans d'autres - la possibilité de désigner un allocataire extra-diégétique : c'est la fameuse adresse « public », qui se suffit rarement à elle-même en termes d'indication de jeu. Le public, destinataire « naturel » des monologues, n'est en effet pas forcément, dans l'imaginaire des praticiens, une entité abstraite indivise : ainsi lorsque Jean-Pierre Vincent fait travailler Madeleine Marion (la Comtesse) sur sa tirade sur la passion amoureuse, lui recommande-t-il à plusieurs reprises de l'adresser « aux femmes du public », dans une « vraie complicité », tandis qu'Hélène Fabre (Hélène) adressera son monologue « Ô, étranges hommes... » aux hommes du public. Marc Bodnar (Paroles), quant à lui, adressera sa tirade sur la lâcheté (IV, 3) à « tous les Paroles en nous », non pas dans la complicité cette fois, mais dans la provocation, assumant avec insolence de contrarier « les mièvreries sentimentales des spectateurs ». Face à ces indications qui tendent à concrétiser, en l'individualisant, l'adresse-public, il faudrait évoquer celles qui semblent le tirer vers plus d'abstraction : ainsi de la réponse de Jean-Pierre Vincent à Laurent Sauvage qui lui demande à qui il s'adresse quand il dit : « je suis perdu » (II, 3) : « Tu es seul, donc tu parles au monde ». Parler « au monde », ce n'est évidemment pas parler « au public » : au lieu d'être individualisés les spectateurs semblent évaporés dans une entité beaucoup plus vaste, aux contours indécis, et la parole semble elle-même se dissoudre en quête d'un improbable écho. L'adresse est manifestement plus commode à indiquer qu'à exécuter, puisque la même réplique, quelques jours plus tard, posera un problème d'adresse, qui fera hésiter le metteur en scène quant à sa première option : « Il y a un problème de destinataire sur cette réplique : Bertrand s'adresse au monde ? à Paroles ? ».

À cet écheveau déjà complexe des options possibles en terme d'adresse, il faut enfin ajouter les cas de double-adresse, quasi-constants s'agissant des personnages de bouffons, de fous shakespeariens, pris constamment dans une relation triangulaire entre les autres personnages et le public, menant de front un dialogisme à double-entente, dans une tension directement héritée de la structure de la commedia dell'arte.

B) DÉSIGNATION DES RÉCEPTEURS

³⁷⁵ Odette Aslan, *Théâtre/Public n°122*, p.19

La désignation des récepteurs permet de répondre à la question : « qui entend quoi ? », question d'autant plus complexe qu'il y a plus de personnages sur scène. Ainsi les scènes de groupe réclament-elles une attention particulière, où le réseau des « adresses » de parole doit être complété par le réseau de leur réception - l'un et l'autre ne coïncidant pas nécessairement. La scène II, 3 de *Tout est bien*, qui rassemble autour du Roi, Hélène qui vient de le guérir, les seigneurs parmi lesquels elle est invitée à se choisir un époux, mais encore Lefeu, soulève ce genre de problème : à partir du moment où Bertrand refuse la main d'Hélène et s'en explique auprès du Roi, la difficulté consiste à hiérarchiser les interactions publiques et les interactions privées, sans que ces dernières deviennent exclusives au point de mettre certains personnages « en absence ». À l'issue d'une tentative de mise en place, Jean-Pierre Vincent analyse les difficultés de ce travail :

Le problème c'est qu'on a un ton trop confidentiel, les voix sont trop basses. Il faut toujours tourner le dos à Hélène parce que c'est difficile de supporter son regard. Hélène tu n'entends pas les détails de ce qui se dit ; donc tu es perturbée simplement.[...] On a un problème de rapport privé-public : qui entend quoi pendant cette scène ? Il y a une petite conversation privée entre le Roi et Bertrand : <Tu ne sais pas ce qu'elle a fait pour moi> Mais il ne faut pas que ce soit totalement coupé du reste. Tout le monde descend pendant les applaudissements, sur "Voici l'homme", comme ça après tout le monde participe.

L'organisation de l'interaction entre adresses privées et adresses publiques pose évidemment des problèmes de cohésion du groupe, et donc de tension de la scène : face à l'établissement d'une adresse privée (entre le Roi et Bertrand), qui risque d'isoler certains interactants dans une « surdité » peu expressive, le metteur en scène propose immédiatement un moment de ralliement (les applaudissements) où tous les personnages sont identifiés comme récepteurs. Mais c'est surtout autour de la figure d'Hélène que l'organisation allocution-réception pose problème : les personnages masculins tournent le dos à Hélène (marquant par là clairement que leurs propos ne lui sont pas adressés), et de fait, Hélène ne les entend pas. Se met en place une situation d'ironie dramatique, où le personnage ignore son propre sort tandis que les autres personnages en débattent, et que les spectateurs le découvrent ; situation fragile, improbable en terme de vraisemblance, et risquée en termes de mise en scène : une telle exclusion ne doit pas rejeter Hélène à la périphérie de la situation. À l'issue d'une première reprise de la scène, Jean-Pierre Vincent revient sur cette difficulté, et tente de définir pour Hélène une réception progressive, approximative, dans un « entre-deux » subtil :

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène ne doit pas tout de suite comprendre, sinon elle disparaît de la situation.
- **Hélène Fabre** : Qu'est-ce que j'entends exactement ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Tu devines plus que tu n'entends, et tu vas te cacher tout de suite. Si tu n'entends rien, tu perds toute énergie, tu t'abstractises. Tu les vois à travers une vitre, tu les regardes avec intensité, tu cherches à lire sur leurs lèvres.

La réception d'Hélène doit donc se tenir à mi-chemin entre deux écueils : si elle entend tout, tout de suite, elle « disparaît de la situation » - comprenant immédiatement qu'elle est violemment rejetée par Bertrand, elle se retrouverait également rejetée de la scène.

Mais si elle n'entend rien, elle est tout autant exclue de la scène, « perd toute énergie » et « s'abstrait ». Il lui faut donc se tenir dans une semi-écoute active, à la fois tendue vers l'échange qui se joue, mais isolée parce qu'il lui échappe. On voit par là qu'il ne suffit pas, pour organiser une interaction sur scène, de décider « qui entend quoi », mais qu'il s'agit encore de définir la « qualité » de la réception de chacun, qui connaît des degrés variables. Là encore, les options retenues sont déterminantes en termes dramaturgiques : ici Jean-Pierre Vincent élabore une situation de quasi-ironie dramatique, maintenant son personnage à la lisière entre l'ignorance et la découverte de son sort, en un tremblé inquiet qu'il prolonge pour en accroître l'intensité émotionnelle. Les choix de Langhoff pour la mise en scène des *Trois Sœurs* tirent davantage vers la cruauté comique : pour l'acte III où Tchekhov fait sortir Macha de la scène pendant quelques temps, Langhoff décide d'abord de la faire demeurer, en la faisant se coucher sur un lit dissimulé derrière un paravent : désormais, « une sorte de cache-cache s'organise. Macha voit tout sans être vue »³⁷⁶. En introduisant ainsi dans ces scènes un récepteur non ratifié, Langhoff se donne les moyens scéniques d'une certaine acidité, tour à tour cruelle ou cocasse : Odette Aslan note ainsi que faire rester Macha derrière le paravent « va lui faire entendre des répliques peu amènes à son endroit ou accroître les situations cocasses ». On perçoit ici combien la désignation des récepteurs ouvre au metteur en scène un vaste champ de manœuvre dans lequel il peut à loisir façonner son esthétique, opter pour l'émotion, ou la férocité, ou encore s'en priver sciemment - en définitive, Langhoff renoncera à cet effet de récepteur non ratifié et rejoindra les indications de Tchekhov en laissant Macha se coucher dans une chambre « hors-scène »... Dans tous les cas, il est perceptible que les options de « réception », comme les options d'adresse, sont bien davantage que de simples outils organisationnels de l'interaction, et engagent profondément le discours de la mise en scène.

3) « Analyse » des énoncés et qualification thématique

Il va de soi qu'un tel travail de distribution des destinataires et des récepteurs des répliques va de pair avec l'évaluation de leur contenu : c'est en fonction de ce qui se dit - au plan de l'énoncé - que se décide à qui cela peut ou doit être dit, et par qui cela peut ou doit être entendu. Dans certains cas la compréhension des énoncés « va de soi », elle semble naturelle, immédiate (liée en fait à des procédures de détermination sémantique suffisamment simples pour n'avoir pas besoin de faire l'objet de mise au point explicite dans la parole de mise en scène). Mais pour peu que les tirades soient un peu longues, la syntaxe sophistiquée, les digressions fréquentes, l'énoncé se perd : non pas dans la succession de ses segments syntaxico-sémantiques, qui peuvent être isolément compris, mais dans sa cohérence, sa cohésion autour de ce qu'Anne Ubersfeld appelle le « noyau thématique »³⁷⁷ - Erwing Goffman, note-t-elle, parle tout simplement du « sujet de la conversation », on peut encore dire : le thème du discours. Si l'auteur de *Lire le théâtre* souligne l'importance de la qualification thématique des énoncés dans la perspective d'une édification de la thématique générale de la pièce (il s'agit de repérer les récurrences

³⁷⁶ Odette Aslan, *Théâtre/Public* n°122, p.25.

³⁷⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, p.107.

thématiques dans les discours des personnages pour en déduire le « sujet » principal de l'œuvre), nous préférons nous en tenir au niveau des thématiques locales, indépendamment de leur inscription ou non dans une problématique transversale. Il ne s'agira évidemment pas de rendre compte de toutes les procédures d'étude des énoncés avérées dans la parole de mise en scène (beaucoup sont fort banales), mais de repérer une modalité d'approche de la valeur thématique des énoncés qui nous paraît très typique de la parole de mise en scène, et que nous qualifions d'*hypertextuelle*.

A) PROCÉDURES HYPERTEXTUELLES

Après le « paratexte » et « l'architexte », voici donc « l'hypertexte », autre terme emprunté à la taxinomie genettienne, celui-là absolument fondamental à notre sens pour appréhender la parole de mise en scène. Pour Gérard Genette, l'hypertextualité recouvre toutes les pratiques d'écriture reposant sur des opérations transformatives appliquées à un texte antérieur, soit qu'il s'agisse de « dire autre chose semblablement », soit qu'il s'agisse de « dire la même chose autrement »³⁷⁸ ; on négligera l'objection selon laquelle la parole de mise en scène n'est pas écriture, mais parole : son caractère oral n'interdit nullement qu'on s'en saisisse comme d'un texte, qui peut parfaitement tisser des liens « hypertextuels » avec un autre texte - en l'occurrence, le texte de théâtre. Nous qualifions donc d'hypertextuel (et nous signalons par des effets typographiques spécifiques : <...>) tout énoncé, dans la parole de mise en scène, qui consiste en une « reformulation » d'un énoncé du texte de théâtre, « reformulation » qui vise à « dire la même chose autrement ». *Autrement*, parce que, comme on l'a vu, la longueur des échanges dans le texte de théâtre, leur éventuelle sophistication stylistique, leurs détours, peuvent égarer le lecteur (ou le praticien) et lui faire perdre de vue ce fameux « noyau thématique » dont il est question ici. La procédure hypertextuelle est alors un excellent moyen, pour le metteur en scène, de « dire la même chose (que le texte) autrement (plus simplement) ». Elle peut consister en une traduction en termes simples d'une réplique jugée complexe : la transformation est à la fois qualitative (modifications lexicales) et quantitative (réduction du volume textuel), comme par exemple cette réplique de Marguerite tirée de *Richard III* :

"Si la peine ancienne est la plus vénérable, considère à la mienne le privilège de l'aïnesse, et que mes chagrins grimacent à la place d'honneur. C'est douleur, que d'être bannie ; récapitulez vos malheurs en passant en revue les miens."

Réplique que Patrice Chéreau, pour opérer un recadrage thématique, reprend à son compte, dans ses indications de mise en scène, et transforme ainsi :

<Si la douleur ancienne est la plus justifiée, alors j'ai plus de droit que vous de me plaindre.>

Dans cette procédure hypertextuelle il nous semble que c'est bien la qualification thématique de la réplique qui est en jeu : elle met l'accent sur l'enjeu principal de la réplique, qui consiste en la revendication d'une légitimité dans la plainte, au nom de

³⁷⁸ On se reportera à Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*. L'ensemble de l'ouvrage portant sur les innombrables variétés possibles de procédures hypertextuelles, il est difficile d'en extraire une définition littérale succincte, et c'est pourquoi nous préférons en livrer une "synthèse", si maladroite soit-elle.

l'ancienneté de la douleur, revendication que peut-être le niveau de langue du texte d'origine, ses figures de style (« que mes chagrins grimacent à la place d'honneur ») et ses détours (« c'est douleur que d'être bannie ») ne permettaient pas d'identifier comme noyau thématique. Dans d'autres cas les opérations de transformation-réduction d'une réplique à des fins de recadrage thématique peuvent être nettement plus spectaculaires : Jean-Pierre Vincent paraît les affectionner, qui, lorsqu'il fait une reprise de la scène I, 3 (6 pages, dans la brochure de répétition) propose un équivalent hypertextuel minimal subsumant l'ensemble des répliques d'Hélène :

Il ne faut pas jouer Hélène trop ferme et énergique ; elle doit être complètement humble, il faut la salir : ce qu'elle dit c'est : <Le problème c'est que je suis une merde>.

Et voilà les hésitations d'Hélène à avouer son amour pour Bertrand, ses longues protestations d'humilité et de modestie, son malaise perceptible durant l'interrogatoire que lui fait subir la comtesse, réduits à leur plus simple (et triviale) expression, et près de soixante-dix vers (car ses propos sont à l'origine versifiés) métamorphosés en une courte phrase. Le recadrage thématique est pour le moins efficace : le jeu d'Hélène pendant toute la scène doit s'articuler autour de ce que nous appellerons la « conscience de sa médiocrité », érigée en thème fédérateur de ses diverses répliques. Mais la formule, dans sa brièveté, sa familiarité même, nous intéresse pour d'autres raisons que la simple évaluation thématique qu'elle permet : elle relève, comme toutes les procédures hypertextuelles, d'une stratégie rhétorique de la part du metteur en scène, qui vise à « faire impression » dans bien des sens du terme, afin de communiquer sensiblement à la comédienne des intentions de jeu. Aussi retrouvera-t-on ces procédures hypertextuelles - celles qui ont une vocation de recadrage thématique, mais aussi toutes les autres, innombrables : la parole de mise en scène est, au fond, une immense pratique hypertextuelle - comme stratégies persuasives et figurales de la rhétorique du discours de mise en scène.

B) QUALIFICATION THÉMATIQUE

Une qualification thématique plus « académique » peut avoir lieu, dans la parole de mise en scène : le « thème » d'un échange ou d'une tirade est alors explicitement désigné et qualifié, selon une procédure non pas hypertextuelle, mais tout simplement métatextuelle. Curieusement, cette approche-là, beaucoup plus classique, est aussi beaucoup plus rare en répétition : la plupart des qualifications thématiques, dans notre corpus, transitent par des formes hypertextuelles, et les formes métatextuelles classiques n'apparaissent pas par hasard. Ainsi, dans le corpus de répétitions de Jean-Pierre Vincent - le plus complet dont nous disposons - le mot « thème », ou « thématique » n'apparaît que dans les analyses (et pour le coup, c'en sont vraiment) des discours de Paroles, ou du Bouffon. Nul hasard, à notre sens, dans cette coïncidence : ces deux personnages dont Jean-Pierre Vincent dit que « ce ne sont pas des personnages qui ont une histoire », sont de purs masques de paroles décidément rétifs à des analyses psychologiques, par ailleurs souvent obscurs dans leur construction argumentative. Dans leur discours, rien qui puisse être tenu pour un indice psychologique - la remarque pourrait être étendue d'ailleurs à l'ensemble des fous de Shakespeare, notamment celui du *Roi Lear*, au sujet duquel

Strehler note : « le Fou n'est rien du point de vue psychologique »³⁷⁹ ; peu de logique argumentative, dans la construction de leurs répliques, obéissant à d'obscures et fantaisistes « règles » conversationnelles. Aussi le recadrage thématique constitue-t-il le seul mode d'accès possible à l'intelligibilité (toute relative) de leurs propos, d'autant plus nécessaire qu'elle est, de prime abord, impénétrable. Ainsi des curieuses périphrases du Bouffon dans la scène I, 3, où il réclame à la Comtesse sa « permission pour la chose » - c'est-à-dire l'autorisation de se marier, parce que « son corps le réclame », mais que tout aussi bien il en est « fatigué », et compte bien être cocu, parce que de toutes façons on ne compte « qu'une femme bonne sur dix » (et encore) - ne peuvent-elles guère faire l'objet d'une étude très poussée en ce qui concerne les motivations profondes du personnage : « ses raisons n'arrêtent pas de changer », observe le metteur en scène, « tout ça c'est des prétextes à des manifestations misogynes : en fait il dit : <Je veux me marier parce que c'est toutes des salopes >». Une première qualification thématique émerge, dans cette proposition hypertextuelle, qui serait le thème de la misogynie : mais la contradiction inhérente à l'antiphrase n'échappe à personne, et l'on sent bien que cette interprétation, trop liée encore à une dimension psychologique du personnage, n'est que d'un faible secours pour prendre en charge tout le discours du bouffon. Reste à la parole de mise en scène la possibilité de cerner le noyau thématique profond autour duquel ce discours embrouillé semble articulé, en l'occurrence, « la thématique religieuse, autour du péché, de la culpabilité » jugée « très importante dans l'imaginaire du Bouffon » comme chez « le Pauvre Tom du *Roi Lear* » (qui n'est pas fou, mais le fait croire, justement, par ses propos décousus...). Il serait intéressant d'observer dans un corpus plus large que le nôtre si, en effet, les discours de « Fous » - dans les pièces qui mobilisent cette fonction dramatique - ne font pas plus souvent que les autres l'objet d'une analyse *essentiellement thématique* : le « thème » serait ainsi (comme on dit de la culture) ce qui reste « quand on a tout perdu » - de la dignité et de la cohérence d'une essence psychologique... « On » c'est-à-dire, le fou lui-même, et ses interprètes.

4) APPROCHE FORMELLE : LE TEXTE-PARTITION

Dans la parole de mise en scène la *forme* littéraire fait rarement l'objet d'une analyse descriptive détaillée en tant que telle (contrairement à ce que peut produire la critique littéraire traditionnelle) : les observations qu'on peut en faire sont entièrement tournées vers des questions d'interprétation, en termes de psychologie du personnage ou en termes d'exécution rythmique et intonative dans la profération du texte. Ainsi, lorsque pendant les répétitions de *Tout est bien qui finit bien*, Jean-Pierre Vincent remarque que la scène III, 6 (où Bertrand et ses seigneurs, désormais soldats en Italie, fomentent leur complot ludique contre Paroles) est en prose, il en conclut, sans plus de commentaire, que l'ambiance est celle du « vestiaire après le match » : la relative trivialité de la lettre (par opposition aux scènes en vers, beaucoup plus nombreuses) induit tout naturellement une certaine trivialité dans le traitement scénique (intonation familière, diction relâchée...). Dans les exemples dont nous disposons, les observations d'ordre prosodique ont pour vocation d'inviter les comédiens à une forme de fidélité, de respect de la structure de la lettre : elles peuvent consister en une simple remarque signalant une caractéristique

³⁷⁹ Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, 1974, ed française chez Fayard, 1980.

spécifique du texte, dont les comédiens sont appelés à tenir compte : ainsi dans la séance liminaire des répétitions des *Trois Sœurs*, Langhoff signale-t-il simplement que « de nombreuses virgules détachent dans une même phrase des choses assemblées n'ayant aucun rapport entre elles. Tchekhov rédige ses lettres de la même manière », et Odette Aslan en conclut - mais peut-être l'indication a-t-elle été explicitement formulée par le metteur en scène, que « les comédiens devront donc être très attentifs à la ponctuation »

380 .

Dans les écritures dramatiques dont la vocation poétique est plus nettement marquée, les remarques formelles prennent naturellement plus d'importance : ainsi l'écriture claudélienne, et particulièrement dans le *Soulier de Satin* écrit en versets, suscite-t-elle de la part de Vitez et de Eloi Recoing nombre d'observations, qui tendent toutes au « respect » du verset, fut-il acrobatique : « respecter l'unité de souffle du verset claudélien au risque de manquer de souffle, c'est ce qui permettra de trouver la souffrance à l'intérieur de l'exultation ». Cette fidélité à la prosodie originelle impose une limite à la liberté interprétative du metteur en scène et du comédien : « Claudel, imposant à l'acteur les moments de respiration, les césures petites et grandes, réduit au moindre écart le choix du diseur » : cette réduction des possibles dans les choix de l'interprète apparente la relation métatextuelle à celle de musiciens vis à vis d'une partition, disposant d'une marge d'expressivité réduite par les indications mélodiques et rythmiques. Eloi Recoing fait lui-même ce rapprochement, en accentuant toutefois le surcroît de liberté dont dispose l'interprétation théâtrale :

Respecter le verset claudélien donne une agilité et une volubilité à la parole des personnages. Un chef d'orchestre transmet l'énergie de son corps aux exécutants. Il mime la totalité de la musique. Le metteur en scène fait de même avec la musique du texte mais le temps de son exécution n'est pas donné, il est déduit.

Le temps de l'exécution, dans le texte de théâtre, est en effet laissé à la discrétion des interprètes, mais selon des modalités qui ne leur laissent pas une totale liberté : s'il doit être « déduit », c'est qu'il est postulé d'une manière ou d'une autre par le texte, et qu'il existe des « règles » permettant de l'inférer. Ces « règles », ce sont peut-être celles d'une vraisemblance psychologique, dont la logique semblait déjà à l'œuvre dans le commentaire de Vitez sur « la souffrance à l'intérieur de l'exultation » que le rythme claudélien permettait de manifester. Les qualités formelles de l'écriture ne sont en effet pas respectées dans la profération pour elles mêmes, mais parce qu'elles sont supposées être le vecteur d'un enjeu psychologique dont on peut reconstituer la teneur. Dans notre corpus, il n'y a guère que les indications de Grüber qui échappent à ce principe reliant la qualité formelle de l'écriture à un effet de « contenu » psychologique : pour ce metteur en scène, selon Mark Blezinger, « l'acteur est d'abord une présence humaine qui doit raisonner selon la loi du Verbe, sans psychologie aucune »³⁸¹. La qualité formelle de l'écriture est ainsi érigée au statut d'une matérialité pure, à laquelle les comédiens doivent se soumettre selon la seule « loi du Verbe », sans chercher à faire sens : cette matérialité

³⁸⁰ Odette Aslan, article cité, p. 9

³⁸¹ Mark Blezinger, "Ecouter la différence", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 47.

de l'écriture est d'ailleurs sensible dans cette indication que le metteur en scène donna lors des répétitions de *La Mort d'Empédocle* : « c'est de l'écriture Braille. Vous devez la toucher du bout des doigts ». ³⁸² Cette manière de considérer le texte comme un matériau que l'on peut toucher, avec lequel on est en contact sans se confondre avec lui - dans une distance qui dé-psychologise nécessairement sa profération - rappelle évidemment le singulier travail de diction qu'il avait élaboré pour sa mise en scène de *Bérénice* : l'indication collective qu'il avait adressée à ses comédiens - « ayez le cœur chaud et la bouche froide » - est désormais célèbre, et la manière dont Ludmila Mikaël l'évoque souligne l'effet de distance produit par ce décalage « thermique » :

L'alexandrin était comme devant nous. La parole était dite devant nous, mais n'était pas mêlée au sentiment, à la déchirure, qui devait être très violente à l'intérieur. Il y avait violence, déchirure, sanglot - et après on disait. C'était comme une distance. ³⁸³

Il n'est que de prêter attentions aux expressions employées par les témoins du travail de Grüber - selon lesquels c'est un metteur en scène qui a une « oreille très fine », qui dirige « en écoutant », ou encore, selon André Wilms, qui « travaille la langue française comme un compositeur : il en perçoit la musicalité » - pour comprendre à quel point l'interprétation théâtrale a chez lui une indéniable parenté avec l'interprétation musicale, qui fait du texte une partition, et de ses qualités formelles des repères d'exécution plus que des signaux appelant une interprétation psychologique ; la ponctuation y a du coup une valeur impérative, qui ne peut souffrir aucune négligence. Une séquence de répétition des *Géants de la montagne* (Pirandello), où il dirige les élèves-comédiennes du Conservatoire, révèle ainsi cette scrupuleuse attention portée à la prosodie textuelle : tandis que la comédienne profère son texte, Grüber, qui n'a pourtant pas la brochure sous les yeux, l'interrompt dès qu'un élément de ponctuation lui paraît négligé : « Là, il y a un point, après "actrice" ? » - « oui », admet la comédienne. Et le metteur en scène de donner cette petite leçon de diction :

- **Klaus-Mickaël Grüber** : Ecoute, on le sent. Si tu négliges une virgule, ou tu négliges, euh- ça, quand je dis : "dis-le à lui", ou "dis-le logiquement à lui", tu peux faire confiance à...
- **Comédienne**:... à la ponctuation ?
- **Klaus-Mickaël Grüber**: à la ponctuation, absolument.

Faire confiance au texte, c'est là sans doute un adage essentiel dans la conception que Grüber a de son art et qui le conduit à ces parti-pris extrêmes, dans lesquels l'émotion n'est pas absente, mais entièrement dévolue à la puissance poétique du texte, qui n'a besoin d'aucune fioriture interprétative pour être soutenue.

5) La rhétorique des personnages

³⁸² Rapporté par Rolf Michaelis, "Chaque phrase une catastrophe", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 23.

³⁸³ *Propos recueillis dans L'homme de passage, documentaire audiovisuel sur Klaus Mickaël Grüber, de Christophe Rüter, Production TAG/TRAUM, Arte, 1998.*

Le rapport de fascination que Grüber entretient avec la qualité formelle d'une écriture, envisagée dans sa matérialité proprement poétique, indépendamment de toute considération psychologique, nous paraît faire figure d'exception. Comme on l'a déjà aperçu, dans la majorité des cas, les caractéristiques stylistiques du texte sont envisagées à la lumière de la psychologie des personnages, qu'elles sont supposées révéler : les effets d'écriture sont ainsi interprétés comme des effets de parole des personnages, stratégies rhétoriques dont ils usent sciemment, ou, à l'opposé, faits de langage qui les trahissent malgré eux.

A) HYPERCODAGE STYLISTIQUE

Au titre de ces « faits de langage » révélateurs de la psychologie des personnages, on peut rappeler le commentaire qu'avait produit André Markowicz à l'intention des comédiens de *L'inspecteur général* mis en scène par Langhoff : la récurrence, dans les répliques, de locutions figées, d'expressions « cliché », et de tournures inachevées, dénonçait chez ces personnages une profonde vacuité, un manque à être sur lequel Martial di Fonzo Bo avait bâti toute la construction de son personnage. Le repérage de tels effets stylistiques suppose la détection de ce que Umberto Eco appelle « l'hypercodage stylistique » : il réclame une certaine compétence encyclopédique - connaissance de la langue d'origine, dans le cas des textes traduits, et de la culture d'une époque, lorsque le texte se réfère ou appartient à une époque passée - compétence sans laquelle la détection de ces « syntagmes stylistiquement connotés » est proprement impossible. Sur le plan pragmatique, un tel repérage est loin d'être indifférent : en cernant les contours de l'idiolecte d'un ou plusieurs personnages, il introduit à la reconstitution de ses déterminations socio-culturelles, voire idéologiques, propres à infléchir bien des aspects de la mise en scène (costume, type de posture et d'élocution, et plus généralement, comme dans l'exemple de *L'inspecteur général*, mode d'être, rapport au monde...). Repérer ces faits de langage qui traversent les personnages à leur insu permet au metteur en scène de tenir un discours sur le discours « commun » ; si les metteurs en scène entendent se prémunir contre les effets de « cliché » en termes de mise en scène, ils ne négligent pas de souligner ce qui, dans la parole de leurs personnages, appartient à un discours préconstitué : l'analyse, dans le texte, de l'hypercodage stylistique, leur permet alors de dénoncer l'aliénation des uns et des autres dans une langue qui les parle plus qu'ils ne la parlent. Luc Bondy cite à ce sujet l'écriture d'Otto Von Horvath, qu'il affectionne précisément pour ce qu'elle permet de jouer avec ces effets de langage relatifs au « cliché » :

Horvath reste à cet égard un auteur exemplaire car il réussit à insérer dans le dialogue des phrases caractéristiques de la petite-bourgeoisie, phrases standard, à l'instant même où les personnages croient être les plus authentiques. Ainsi il porte un regard sur eux, et nous avec lui.³⁸⁴

Ainsi, le regard des praticiens sur les personnages prend le relais du regard de l'auteur sur ses propres créatures : manière de dire, nous semble-t-il, que la mise en scène se chargera d'exhiber, à sa façon, dans le jeu des acteurs, ces effets stylistiques sensibles

³⁸⁴ Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, pp. 125-126.

au lecteur avisé.

B) STRATÉGIES DISCURSIVES

Ainsi les caractéristiques formelles du discours des personnages peuvent-elles faire l'objet d'un commentaire dans la parole de mise en scène, quand elles sont jugées en dire long sur leur relation au monde et au langage qui les entoure ; elles peuvent être encore - et bien plus souvent - analysées en termes de stratégies discursives, déployées « sciemment » par les personnages. Lorsque par exemple Langhoff remarque en tout début de répétition que « des citations latines émaillent le discours de Koulyguine », cette observation permet immédiatement de conclure au caractère « pédant » du personnage - les effets formels sont alors perçus comme indices d'une intention communicationnelle précise (en l'occurrence, l'effet d'autorité que le personnage souhaite produire sur son entourage). Un tel décryptage, parce qu'il met l'analyse formelle au service de l'investigation de la psychologie des personnages, a des conséquences immédiates en termes de mise en scène : il infléchit les intentions, et conséquemment les intonations et les caractéristiques mimo-gestuelles du jeu de l'acteur. Ainsi, dans *Tout est bien qui finit bien*, du passage du vouvoiement au tutoiement dans l'échange entre la Comtesse et Hélène (I, 3) - que l'anglais de Shakespeare permettait encore, et que la traduction a respecté : cette énalage de personne est immédiatement signalée par le metteur en scène comme l'expression d'une stratégie rhétorique de la part de la Comtesse pour piéger son « adversaire », c'est-à-dire faire avouer à Hélène son amour pour Bertrand :

Le passage du tutoiement au vouvoiement c'est de la pêche au brochet : il faut lâcher du mou, et puis serrer. [...] Au début quand la comtesse emploie le mot "mère", c'est innocemment. Et puis ensuite on passe dans l'efficacité d'un interrogatoire de police, elle a des ruses de commissaire.

On appréciera au passage les effets de rhétorique déployés par le metteur en scène pour transmettre son analyse aux comédiennes : l'énalage de personne identifiée comme une manière de « pêche au brochet » a sans doute plus de vertus persuasives qu'une analyse stylistique académique, de même que ces « ruses de commissaire », inattendues mais pour le moins imaginées, s'agissant de décrire une stratégie alternant savamment patience et menace, distance et familiarité...

La rhétorique des personnages fait ainsi l'objet d'un commentaire en tant que telle : les répliques sont analysées globalement, comme constitutives de stratégies discursives dont il convient de reconstituer la logique persuasive et les lignes de force argumentative. C'est alors pleinement au niveau de l'interaction fictionnelle et des enjeux psychologiques motivant les personnages que se situe la relation métatextuelle : les personnages y sont des rhéteurs, et leurs paroles des armes qu'ils mettent au service des causes qu'ils ont à défendre : pour la scène III, 7 de *Tout est bien qui finit bien*, où Hélène s'emploie à convaincre les florentines de prêter leur complicité à l'honnête piège qu'elle veut tendre à son époux, Jean-Pierre Vincent fait ce commentaire global :

Il y a une alternance entre la trivialité et la légende dorée dans l'argumentation d'Hélène : elle fait feu de tout bois.

Lorsqu'il s'agit d'analyser les discours du Bouffon, qui flirtent souvent avec l'irrationnel et paraissent bien fantaisistes, il y a toujours moyen d'exhumer dans le chaos de ses propos

contradictoires une logique rhétorique : dans ses curieuses explications sur ses raisons de vouloir se marier, le metteur en scène remarque qu'il « faut restituer la logique et l'énergie du syllogisme ». Ici, au lieu de se perdre à la surface proliférante des mots, c'est dans la profondeur des logiques argumentatives que la parole de mise en scène va puiser des points d'appui pour le jeu : Anne-Françoise Benhamou identifie cette approche métatextuelle, qu'elle observe chez Gildas Bourdet dans la mise en scène de *Britannicus*, à une direction « à l'intention », qu'elle juge particulièrement efficace :

Gildas Bourdet dirige énormément "à l'intention", en traduisant des répliques, voire des tirades entières, en un langage concret, presque trivial, et en privilégiant le côté attaque/riposte/ré-attaque du dialogue racinien. C'est du reste extraordinairement efficace.³⁸⁵

Ici, plutôt que de qualifier les procédures argumentatives en termes de stratégies rhétoriques, le metteur en scène les mime dans sa parole, selon des procédures hypertextuelles que nous avons déjà évoquées. Jean-Pierre Vincent ne faisait pas autre chose lorsqu'il disait à *la place* du bouffon, pour faire entendre les contradictions de son argumentation : <Je veux me marier parce que c'est toutes des salopes> - au lieu d'être métatextuelle la parole se fait hypertextuelle, mais l'enjeu demeure le même - il s'agit toujours de percer la surface du texte, pour puiser par delà son déploiement linéaire les structures argumentatives profondes qui organisent l'interaction fictionnelle.

C) PROBLÈME DE LA « VÉRITÉ »

Sur la voie de cette lecture de la rhétorique des personnages, une question vient toujours à poindre, qui est celle de la véracité de leur propos : si les personnages sont, plus que les relais du Verbe, plus que les émetteurs d'une textualité purement poétique, les sujets d'une interaction dans laquelle ils sont psychologiquement engagés, où chacun défend sa peau, son image, sa cause, alors leur bonne foi est toujours sujette à caution. Là encore, dans le texte de théâtre, nul narrateur n'est là pour confirmer ou infirmer les propos des personnages, et établir dans leur « vérité » (fictionnelle) les éléments du monde de la diégèse. Le problème qui se pose ne se réduit pas à la seule question de la *sincérité* dans l'interprétation de telle ou telle réplique, mais plus profondément celui de la « réalité » référentielle de ce monde fictionnel qui est à produire : ainsi, lorsque, dans *Tout est bien...*, le Duc évoque les flots de sang que la guerre fait couler, dit-il vrai, ou cherche-t-il à impressionner ses interlocuteurs ? Jean-Jacques Simonian, qui interprète le Duc, pose la question en répétition : « C'est un conflit très sanglant ? » - « C'est ce que le Duc dit », répond Jean-Pierre Vincent... Mais le metteur en scène ne pourra pas se contenter de cette réponse évasive : lorsqu'il sera temps de représenter sur le plateau cette guerre qui est la toile de fond des scènes italiennes, il faudra bien prendre parti et décider si l'on veut s'en remettre ou non à ce qu'en dit le Duc. Lorsque le Bouffon, revenu de la cour où la comtesse n'était pas, lui décrit Bertrand comme un « homme mélancolique », faut-il en tenir compte « rétroactivement », et le jouer tel ? Si on l'en croit, « il regarde sa botte et il chante, rajuste son col, et chante, se cure les dents et chante » (III, 2)... Sont-ce là divagations de Bouffon ou indications sur une réalité diégétique que le metteur en scène

³⁸⁵ A.-F. Benhamou, "Une éducation dramaturgique", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 32.

doit prendre au pied de la lettre ? Jean-Pierre Vincent envisagera un temps de prendre cette réplique au sérieux : « À certains moments, propose-t-il, Bertrand peut effectivement chanter : il peut avoir un comportement imprévu et fantaisiste ». Mais cette hypothèse ne résistera pas à l'expérience du plateau, et les propos du Bouffon demeureront à l'état de divagation invérifiable. Ce sont essentiellement des critères d'esthétique globale du spectacle qui permettent d'apporter des réponses à ce type de question : Jean-Pierre Vincent privilégiera (ou croira privilégier) une vision de la guerre dure et sanglante, pour nourrir ces scènes d'une énergie âpre - mais à la réception du spectacle la critique n'y verra que « guerre d'opérette », faisant finalement mentir le comte... - et la mélancolie chantante de Bertrand ne sera jamais seulement essayée en scène, où probablement une telle option ne trouvait pas sa place.

Il est aussi des répliques où le problème se pose non en terme de vérité - et donc de réalité diégétique - mais en terme de sincérité : la question de savoir si le rapport que l'Intendant fait à la Comtesse au sujet d'Hélène (I, 3) est exact ou non, n'a pas d'incidence sur la réalité diégétique : il est le seul témoin de cette « scène » qu'il évoque, et qui n'apparaît dans le récit que sous cette forme rapportée. Ici, l'analyse que propose Jean-Pierre Vincent, selon laquelle « quand il parle de dieu, de Diane à propos d'Hélène, c'est des *inventions* de sa part » n'a d'incidences que sur le jeu de Bertrand Bossard, qui interprète l'Intendant. C'est cette fois à la faveur de critères empruntés à la psychologie supposée du personnage qu'une telle décision est prise : parce qu'il est jugé « pédant » et « plein d'affectation », il y a tout lieu de croire qu'il enrichit son rapport de trouvailles personnelles afin de faire étalage de sa culture - la manière de dire les répliques en questions sera évidemment influencée par une telle conception du personnage et du statut de sa parole. De même, lorsque Laurent Sauvage demande s'il est « sincère » quand il jure un amour éternel à Diana, la réponse du metteur en scène (affirmative : « Bertrand n'est pas du tout menteur ») se fonde sur des critères de cohérence psychologique du personnage, et infléchit le jeu de l'acteur au moment de la profération de sa réplique.

D) STATUT FICTIONNEL DU DISCOURS

Une autre approche des discours des personnages consiste à les évaluer non selon les termes d'une stratégie discursive, mais selon leur valeur opératoire au sein de la fiction : la relation métatextuelle ne se fait pas de la réplique au personnage qui la profère, mais de la réplique au récit dans lequel elle prend place. Ainsi par exemple des répliques jugées « prophétiques » : pendant les répétitions de *Richard III*, Patrice Chéreau ne manque pas de rappeler à Jérôme Huguet que sa réplique - « ce jour verra Clarence étroitement claquemuré au sujet d'une prophétie qui déclare que G sera le meurtrier des héritiers d'Edouard » est une « réelle » prophétie. « Tu n'oublies pas que c'est vrai, dit-il à son comédien, cette prophétie est réelle, parce que le meurtrier d'Edouard s'appellera Gloucester, c'est-à-dire toi ». L'alternative mensonge-vérité est ici dépassée, puisque cette prophétie, produite par Richard, se vérifiera comme réelle dans la suite de la tragédie : en demandant à son comédien de ne pas l'oublier, le metteur en scène n'en appelle pas tant au travail de son personnage qu'à la conscience du récit global qui se mène à travers lui. Nous sommes ici à la charnière du texte-discours et du texte-récit,

puisque le discours est analysé en fonction de ses rapports avec le récit. De la même façon, Jean-Pierre Vincent identifie dans la réplique du Bouffon de *Tout est bien qui finit bien* - « Souvent le valet précipite la ruine de son maître... » - une prophétie annonçant les fourberies de Paroles à l'égard de Bertrand : une telle prescience du cours des événements fictionnels ne relève évidemment plus de stratégies discursives conduites par les personnages, mais bien des stratégies narratives de la part du scripteur.

Une autre manière de qualifier la valeur opératoire du discours dans la fiction consiste à lui attribuer un pouvoir « magique » sur les événements de la diégèse : là encore, la parole du personnage est mise en relation avec le récit, dans sa capacité non à le prévoir, mais à en infléchir le cours. Ainsi considérera-t-on pendant les répétitions de *Tout est bien qui finit bien* que la tirade d'Hélène sur les balles (III, 2)³⁸⁶ est une « formule magique » efficace, une incantation qui préserve *effectivement* Bertrand des blessures de la guerre. Même si cette magie est un peu mystérieuse à des esprits du XX^{ème} siècle, et se voit quelque peu modalisée par la parole de mise en scène, mâtinée d'une explication pseudo-psychologique (« [Hélène] dégage une telle énergie que ce qu'elle veut se produit » précise le metteur en scène...), l'idée est bien que « c'est grâce à elle que Bertrand n'est pas blessé ». Aussi de telles répliques (prophétiques, magiques) font-elles l'objet d'un traitement singulier en termes de mise en scène : intonation particulièrement solennelle, pause ou pose énigmatique, éclairage de circonstance permettent de manifester leur statut particulier par rapport au récit qui se conduit sur scène.

C . Le monument-récit

L'analyse de la parole métatextuelle prenant le discours des personnages pour objet nous a ainsi peu à peu amenée à la reconstitution du récit dont ces discours sont l'affleurement, et dont ils constituent les balises. Même si nous avons entrepris de séparer l'une et l'autre approche métatextuelle, il va de soi qu'on ne peut aborder une pièce de théâtre sans constamment mettre en relation ces deux structures, l'une discursive, l'autre narrative, qui s'éclairent réciproquement : c'est pourquoi s'attachant à l'une, on rencontrera toujours l'autre, et notamment au cours de cette « entrée en matière » que constitue l'*argument* d'une pièce - entrée en matière pour l'auteur, pour le lecteur, et pour le metteur en scène.

1) L'argument : effet de lecture-écriture.

A) PROJET D'ÉCRITURE

Nous nous référons ici au sens poétique, et non rhétorique, du terme : pour Aristote, l'argument est en quelque sorte l'embryon de la fable, le point de départ sur lequel s'appuie le poète pour élaborer sa pièce : « Qu'il s'agisse de sujets déjà traités ou de sujets que l'on compose soi-même, il faut d'abord en établir *l'idée générale* et après seulement faire les épisodes et les développer »³⁸⁷. Patrice Pavis rappelle qu'au Moyen-Age, l'argument a pu figurer systématiquement au début du texte de théâtre sous

³⁸⁶ "Ô vous, messagères de plomb/ Qui chevauchez la vitesse violente du feu/ Détourner votre vol, fendant l'air qui toujours se referme/ En sifflant d'être transpercé, mais n'atteignez pas mon seigneur" (Trad. Jean-Pierre Vincent et Jean-Michel Déprats).

la forme de l'*expositio argumenti* : les pièces, en latin, étaient ainsi précédées d'un résumé en français « destiné à renseigner le public sur l'histoire qui va lui être racontée »³⁸⁸. Bien au delà du problème soulevé par la maîtrise de la langue savante dans laquelle étaient écrites les pièces de théâtre, la tradition s'est plus ou moins maintenue d'aménager à la réception l'intelligibilité du récit grâce à une synthèse de son propos, fut-elle disséminée dans une préface, une adresse au Roi, ou dans ses avatars modernes, livrée sous la forme d'une définition en exergue (ainsi de la définition du deal au seuil de *Dans la solitude des champs de coton*). Cette pratique, même si elle n'a rien de systématique, signale tout de même que la connaissance de cet argument peut être considérée comme une condition nécessaire d'une « bonne » réception de l'œuvre, et qu'il ne se livre pas si facilement aux lecteurs ou aux spectateurs inattentifs. Et pour cause : cette « idée générale » qui préside à l'organisation de l'œuvre est disséminée dans structure narrative et discursive, et n'est formalisable qu'à l'issue d'une lecture profonde du texte. Et précisément, programmé ou non par une exergue de l'auteur, l'argument est un effet de lecture, déterminé par des opérations de sélection et de hiérarchisation thématiques, et de ce fait appartient autant à la subjectivité du lecteur qu'à l'intention narrative de l'auteur.

B) EFFET DE LECTURE : SÉLECTION ET HIÉRARCHISATION THÉMATIQUE

L'argument d'une pièce, envisagé au niveau de sa réception - celle des praticiens qui entreprennent de le porter à la scène - et non plus au niveau de sa genèse scripturale, est alors le lieu d'un choix interprétatif aussi déterminant en termes de mise en scène que l'est la qualification générique de l'œuvre : il s'agit de décider ce « qu'elle raconte » principalement - établir l'argument d'une pièce, c'est en somme se livrer à un travail de sélection et de hiérarchisation des thèmes et des actions présents dans l'œuvre. Dans certains cas, une telle procédure paraît évidente, identifiée à une analyse de texte « objective » dont les résultats seraient *nécessaires* : Anne Ubersfeld cite ainsi quelques pièces du répertoire classique et contemporain pour illustrer le travail de repérage de la « thématique », ou de « l'idée principale » d'un texte, qui « apparaît par le moyen de la récurrence des isotopies - c'est-à-dire des thèmes "mineurs" - définies par un sème »³⁸⁹. Pour le *Roi Lear*, par exemple, invoquant la récurrence de telles isotopies dans les discours des personnages, elle conclut aisément à l'édification de « la nature » et de « la filiation » comme thèmes principaux de la tragédie de Shakespeare. Or, si l'on se penche sur les notes de mise en scène de Strehler relatives à la même tragédie, le repérage de la thématique principale fait apparaître deux autres axes, sur lesquels le metteur en scène entend articuler son travail et sa réflexion : « la vieillesse » et la « folie »³⁹⁰. La problématique essentielle de l'œuvre diverge donc sensiblement d'un lecteur à l'autre,

³⁸⁷ Aristote, *Poétique*, § 1455 b.

³⁸⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article "Argument", p. 25.

³⁸⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, pp. 106-107.

³⁹⁰ Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, p. 288.

suivant la hiérarchisation qu'ils opèrent entre les différents thèmes concurremment présents dans l'œuvre. Encore l'écart n'est-il pas trop sensible entre les « idées générales » ainsi isolées dans la tragédie de Shakespeare, qui pourraient se combiner en un seul et même argument : *Le Roi Lear* peut être ainsi reçu comme une tragédie sur la nature et la filiation, et sur la vieillesse et la folie. Un tel argument conjugue les deux approches métatextuelles retenues par Anne Ubersfeld et Giorgio Strehler: tandis que la sémiologue du théâtre poursuit la « thématique » de l'œuvre essentiellement à travers les récurrences isotopiques dans les *discours* des personnages - explorant donc le plan discursif -, le metteur en scène nous paraît davantage tenir ensemble plan discursif et plan narratif, basant son investigation sur les structures du récit (la vieillesse y joue un rôle déterminant même si elle est rarement un objet de discours dans la pièce) autant que sur les propos des personnages (où la folie fait, elle, l'objet de nombreuses répliques).

Pour certaines œuvres très ambivalentes, la hiérarchisation thématique, et l'établissement de l'argument qu'elle détermine, peuvent être le lieu d'hésitations beaucoup plus profondes : on se souvient de ce qu'un même lecteur (Patrice Chéreau) pouvait, à quelques années d'intervalle, subsumer la même pièce sous deux arguments assez radicalement distincts : *Dans la solitude des champs de coton* était d'abord lue comme une pièce sur l'hostilité instinctive qui oppose deux êtres appartenant à des espèces distinctes (blancs et noirs comme chiens et chats), puis comme une tragédie du désir inavouable entre deux inconnus. Si un tel glissement de sens est possible, c'est bien que la détermination du principe thématique organisant la fable relève d'un « choix » interprétatif (conscient ou inconscient) de la part du lecteur : certes, il suffit d'observer les « récurrences d'isotopie », comme dit Anne Ubersfeld, mais Umberto Eco nous fait observer combien la perception même de ces isotopies est tributaire de la disposition interprétative du lecteur : pour établir l'argument d'une œuvre (la subsumer sous ce qu'il appelle une « macroproposition narrative ») il faut « proposer un topic comme clef de lecture »³⁹¹ : le « topic », dans la terminologie établie par Eco, c'est précisément le thème, non comme « structure sémantique » du texte, mais comme « instrument métatextuel », « schéma hypothétique proposé par le lecteur » qui permet « d'orienter la direction des actualisations »³⁹² : l'idée générale de l'œuvre, ou « l'argument », qu'il faudrait rebaptiser « macroproposition thématico-narrative », n'est plus ici *immanent*, gisant épars dans la structure sémantique du texte, elle est le fruit d'opérations de sélection et de hiérarchisation de la part du lecteur qui s'en empare.

C) EFFET D'ÉCRITURE (SPECTACULAIRE) : L'ARGUMENT DE MISE EN SCÈNE

Pour Aristote, donc, qui semble définir l'argument à l'intention des auteurs de drames, il s'agit du point de départ de l'écriture, socle tangible où s'édifiera la composition de la pièce. Mais sitôt que l'on passe du côté des praticiens de théâtre, l'argument change de mains et devient un effet de lecture-écriture : il appartient à la sensibilité du lecteur qu'est le metteur en scène de le définir, éventuellement à l'encontre de ce que l'intention

³⁹¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 133.

³⁹² *Op. cit.*, pp. 112-113

génétique semblait annoncer (par voie de titre ou d'exergue, par exemple) et *d'écrire* dans l'espace son spectacle à partir de ce fil rouge. L'argument est en quelque sorte deux fois premier : à l'origine de l'écriture du texte, il est aussi à l'origine de l'écriture du spectacle, préalable primordial dont rien ne permet de savoir s'il est le même dans l'imaginaire de l'auteur et dans celui du metteur en scène.

L'exemple de la mise en scène des *Trois Sœurs* par Matthias Langhoff est ici fort éloquent pour illustrer les différentes hiérarchisations thématiques possibles à partir d'une même œuvre, et la manière dont elles se manifestent à la scène : il semble que le metteur en scène ait érigé en argument (thématique principale) ce qui jusqu'alors n'était tenu que pour la toile de fond (thématique secondaire) de la pièce, ce qui transparaît dans la manière dont Odette Aslan introduit son commentaire sur les propos tenus en répétition :

Trois Sœurs ne propose pas seulement l'intrigue émouvante de trois filles à marier souhaitant revenir dans leur ville natale, elle décrit une famille de militaires et une armée sans cesse en déplacement dans un vaste Empire dont il fallait défendre les frontières.³⁹³

Si cette présentation de l'œuvre semble mettre en concurrence deux arguments - ce qui est déjà une manière d'extirper la thématique militaire de sa fonction d'arrière-plan contextuel dans laquelle une tradition d'interprétation stéréotypée l'avait confinée - le procès de lecture au fil des répétitions aura tendance à donner l'avantage à l'intrigue militaire, à laquelle Langhoff paraît plus sensible, en raison sans doute de sa biographie personnelle et de sa sensibilité artistique. « Le souci de réagir à partir d'expériences personnelles et de porter un regard critique sur le monde d'aujourd'hui » sont alors les paramètres qui conditionnent la sélection et la hiérarchisation thématique : Odette Aslan remarque ainsi que « des souvenirs d'enfance resurgi[ss]ent pendant les répétitions des *Trois Sœurs*, des officiers soviétiques, et avec eux, les militaires de tous les temps, conquérants, occupants, envahisseurs ; leur métier étant de se battre, ils ressentent toute cessation des hostilités comme une frustration. Au moment où, après la chute de l'Empire, les soldats de l'ex-Armée Rouge se repliaient, désoccupés, et s'interrogeaient sur leur sort en temps de paix, le metteur en scène prit le parti de relativiser l'intrigue sentimentale des trois sœurs de la pièce de Tchekhov, et réaffirma la présence martiale dans la ville »³⁹⁴. La suprématie de cet argument sur la thématique sentimentale se fait alors sentir de diverses manières : non content d'inscrire la présence militaire comme toile de fond du spectacle - au sens littéral du terme, puisque deux immenses toiles peintes de Catherine Rankl représentant un régiment de cavaliers du Tsar, puis des soldats d'avant la Révolution, surplomberont le décor - le metteur en scène renforce encore la présence militaire par la projection entre deux actes d'un film muet montrant les soldats de l'Armée Rouge, accompagnée d'une musique de marche militaire. Cette hiérarchisation des thématiques de la pièce se traduit encore dans les options de jeu, et dans l'attention portée aux répliques relatives à la question militaire : Odette Aslan rapporte par exemple que pour la mise en scène de la fin de l'acte IV, où Olga « étendue sur la bascule, rit doucement tandis que Verchinine philosophe », le metteur en scène veille à mettre en

³⁹³ Odette Aslan, *Théâtre/public n°122*, p. 6.

³⁹⁴ *Op. cit.*, p. 4.

valeur les propos du militaire :

Matthias Langhoff est très attentif au discours du Lieutenant-Colonel : le problème des soldats du Tsar, inactifs, ou de ceux de l'Armée Rouge, licenciés, déstabilisés, lui paraît bien plus grave que celui des sœurs.³⁹⁵

Dans le cas de la mise en scène des *Trois Sœurs*, l'effet de lecture qui fonde l'établissement de l'argument est d'autant plus spectaculaire qu'il rompt avec une tradition interprétative assez peu questionnée, et d'ailleurs très naturellement induite par le titre de l'œuvre : il y a tout lieu de penser qu'une pièce intitulée *Trois Sœurs* a pour thématique principale l'histoire de trois sœurs (en l'occurrence, leur attente d'un mari, d'un départ, d'une autre vie...) et que l'histoire des militaires désœuvrés qui gravitent autour d'elles n'est que « secondaire ». En privilégiant la thématique militaire, Langhoff déjoue le programme narratif que semblait proposer le titre, redistribue les enjeux dramatiques, et « décape » l'œuvre débarrassée de tout sentimentalisme abusif. Un tel exemple permet de mieux cerner la relativité de l'argument, pris dans une double tension entre l'intention génétique (supposée) et la réception de l'œuvre, elle-même toute subjective.

Eu égard à sa relativité, et à l'importance de ses conséquences sur le plan de l'esthétique du spectacle, l'établissement de l'argument devient donc un préambule nécessaire au procès de répétition : c'est qu'il faut bien s'entendre sur l'histoire que l'on va raconter sur scène. Résultat, comme nous l'avons dit, d'une lecture profonde du texte - c'est-à-dire d'une investigation qui ne se laisse pas égarer par les manifestations linéaires « anecdotiques » - lecture que le metteur en scène, parfois soutenu par l'aide d'assistants dramaturgiques, a menée dans le travail préparatoire, l'argument est le plus souvent exposé lors de la séance liminaire des répétitions : manière d'*expositio argumenti* que le metteur en scène propose à ses partenaires de travail afin de les renseigner sur l'histoire qu'il a décidé de raconter avec eux. Le *Journal de bord* des répétitions du *Soulier de satin* s'ouvre ainsi sur cette phrase : « Le *Soulier de satin* raconte l'histoire de soi étendue au monde »; dès les premiers instants l'argument est posé : comme origine scripturale mais aussi comme prisme de lecture. C'est ainsi à la lumière de la biographie de Claudel que l'on lira le *Soulier*, que l'on débrouillera parmi cette œuvre proliférante les fils censés constituer sa trame - fil sentimental, l'amour de Rose Vetch servant de fil conducteur pour lire tous les duos amoureux, fils théologico-politique, les positions de Claudel en la matière permettant de comprendre l'enjeu de bien des tirades. Ainsi le repérage de la thématique principale a-t-il des incidences, au cours des répétitions, sur toutes les qualifications thématiques locales, évidemment tributaires, elles aussi, du « topic » que les praticiens auront privilégié.

Chez Jean-Pierre Vincent aussi, le travail de répétition s'ouvre sur cette exposition de l'argument : *Tout est bien qui finit bien* illustre « les moyens de parvenir à ses fins grâce au courage, à la persévérance et aux ruses » - mais pas n'importe lesquelles : les ruses d'Hélène, d'une femme donc, et l'argument de la mise en scène se devine en filigrane de ces propos liminaires. Il s'agira de montrer la persévérance et le triomphe du féminin. Là encore, l'effet de lecture - par une subjectivité, par une époque - est sensible : l'argument est le lieu d'un *argumentaire* (voici que se rejoignent dimension poétique et dimension rhétorique de la notion) qui justifie le choix de la pièce par son actualité. De même que

³⁹⁵ Odette Aslan, *op.cit.*, p. 32.

Langhoff, soucieux de s'inscrire dans son époque - la fin du bloc communiste, qui vide l'Armée Rouge de son sens - lisait dans les *Trois Sœurs* une histoire de militaires démobilisés, Vincent, sensible au contexte actuel désormais acquis aux causes féministes, lit dans la fable shakespearienne une parabole sur le triomphe du féminin.

2) L'insaisissable fable

Si l'argument, perçu par les praticiens comme le lieu d'un choix interprétatif déterminant les enjeux de la mise en scène, fait l'objet d'un établissement systématique en début de répétition, il n'en va pas de même pour la fable : il faut dire aussi que depuis sa définition aristotélicienne comme « assemblage d'actions accomplies »³⁹⁶, la notion de fable pose problème du fait d'une double acception difficile à démêler. Patrice Pavis fait ainsi remarquer la contradiction inhérente liée aux définitions qui ont pu lui être rattachées, suivant qu'on la considère comme « matériau antérieur à la composition de la pièce » ou comme « structure narrative de l'histoire »³⁹⁷. D'un côté, donc, un *matériau* : la suite des actions constitutives de l'histoire, obéissant à la seule loi d'une chronologie objective, de l'autre, une *structure* : l'agencement des divers éléments en un récit, obéissant à des stratégies narratives - ellipses, dilatations et compressions temporelles, flash-back - elles-mêmes relayées par des stratégies discursives : de la suite actionnelle n'affleure que ce qu'en rapportent les personnages (ce qu'ils en savent, ce qu'ils en comprennent, ou ce qu'ils veulent bien en dire). Fidèlement à la terminologie établie par les formalistes russes, nous emploierons le terme de « fable » pour désigner le matériau actionnel premier, par opposition à ce qu'ils appellent le « sujet » : « la fable, c'est ce qui s'est effectivement passé ; le sujet, c'est la manière dont le lecteur en a pris connaissance »³⁹⁸. Toutefois, au terme dangereusement polysémique de « sujet », nous préférons celui de « récit » pour désigner le discours racontant, c'est-à-dire l'agencement dans la pièce des éléments actionnels, selon les stratégies narratives et discursives que l'auteur aura privilégiées.

Mais si nous prenons le soin d'isoler dans la notion cette première acception, qui identifie la fable au matériau narratif « d'origine », « nettoyé, comme dit Jean-Pierre Ryngaert, de tout agencement dramatique »³⁹⁹, c'est pour en montrer le caractère quasi-utopique : si, du côté de la genèse du texte, on peut concevoir la fable comme un appui tangible à partir duquel l'auteur entreprend la composition de sa pièce, comme une manière d'*inventio* auquel il lui faudrait ajouter le travail de la *dispositio*, du côté de la réception, la fable se réduit bientôt à un insaisissable concept, pratiquement inatteignable par delà la manifestation linéaire de la pièce : « une pure abstraction après laquelle nous courons »⁴⁰⁰ - pour l'atteindre, il faut en quelque sorte transpercer la structure pour en

³⁹⁶ Aristote, *Poétique*, § 1450 a.

³⁹⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article "Fable", p. 131.

³⁹⁸ B. Tomachevski, in Tzvetan Todorov : *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1965.

³⁹⁹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 49.

⁴⁰⁰ *Op. cit.*, p.52.

exhumer le matériau, dissoudre les effets narratifs et discursifs en s'armant d'une objectivité chronologique sans faille, et d'une neutralité ne cédant à aucune focalisation sur l'un ou l'autre personnage, s'attacher encore à ce qui est fait plutôt qu'à ce qui est dit par les personnages... Or c'est par leurs discours, et leurs discours seuls, que ce matériau premier nous est accessible : la structure *fait écran*, doublement - lieu d'une projection qui révèle, mais obstacle à la perception de ce dont il nous sépare.

Sans doute est-ce la raison pour laquelle l'établissement de la fable - la « mise en place chronologique et logique des événements qui constituent l'armature de l'histoire représentée »⁴⁰¹ - demeure essentiellement un exercice universitaire, dont la valeur pédagogique est précisément de se révéler impraticable, et n'a guère cours dans ces termes parmi les praticiens en répétition. Entendons-nous bien : la fable (l'histoire racontée) n'est nullement évacuée des propos de mise en scène, mais son établissement (systématique, exhaustif, et « neutre » surtout) ne fait pas à notre connaissance l'objet d'une investigation spécifique. Les praticiens, d'ailleurs, n'emploient guère le terme, en répétition, et s'il vient à apparaître dans leurs écrits, c'est davantage pour désigner le récit qu'ils entendent porter à la scène, que pour poursuivre l'hypothétique reconstitution chronologique du matériau actionnel de la pièce. On le rencontre ainsi sous la plume de Jacques Lassalle, mais dans un glissement de sens qui nous paraît significatif :

Je ne sais pas de mise en scène qui ne commence par la production d'une fable, c'est-à-dire par la mise au jour d'une histoire, homologue à celle que l'auteur a imaginée, mais tout autant distincte, en ce sens que pour un temps donné, elle intègre l'espace, le temps, la voix et le corps des acteurs, dans l'imaginaire singulier d'abord, pluriel et convergent ensuite puisque nous sommes au théâtre, d'une de ses possibles lectures.⁴⁰²

Dans ces propos on ne reconstitue ni n'établit la fable, on la *produit*. C'est assez dire la part d'interprétation, de parti pris, de point de vue que s'autorise déjà l'exercice, délaissant la reconstitution neutre pour l'imagination d'une lecture possible. À l'arrivée, non pas la « fable » de la pièce, mais *une histoire*, homologue à celle de l'auteur mais tout autant distincte - c'est-à-dire, à nouveau, un récit, et non pas le strict matériau actionnel brut d'interprétation. Nous disposons, pour nous en rendre compte, de l'exemple de la séance liminaire de répétition de *Rosmersholm* d'Ibsen, où en effet Jacques Lassalle se livre pour commencer à une sorte de récit qui a quelque parenté avec la reconstitution de la fable. Voici les termes dans lesquels il raconte la pièce à ses partenaires de travail, selon la transcription établie par Yannic Mancel :

Un homme, le pasteur Rosmer, voit arriver dans sa vie une jeune femme venue d'ailleurs, du nord de la Norvège, qui est porteuse d'un passé incertain, d'une origine tout à fait obscure, et qui représente à l'évidence le monde païen, un monde sauvage et primitif, celui du libre instinct, de la transgression innocente, du non-sentiment de la faute. Une espèce de personnage, résolument, joyeusement amoral, qui va d'abord fasciner l'ancien pasteur par son approche sensuelle et libre de la vie, et qui en retour va être "contaminée" par la vertu d'un

⁴⁰¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article "fable", p. 132.

⁴⁰² Jacques Lassalle : "Aller Simple", *Revue du TNS n°19, 4 mai 1989, article publié dans Pauses, p. 190.*

homme honnête, aspirant à des sentiments de justice, de vérité et de sagesse. Autrement dit, dans un premier temps, la double conversion, puis la rédemption par l'amour, d'un homme et d'une femme profondément différents au départ, mais qui acceptent d'échanger ce qu'ils ont de meilleur, l'exercice d'une liberté pour l'une, l'exercice d'une morale exigeante pour l'autre. Très vite cette approche apparaît suspecte : il y a là quelque chose de trop simple.⁴⁰³

Quelque parenté, seulement, entre ce récit, et l'exercice de reconstitution de la fable : certes le matériau actionnel est privilégié par delà la structure discursive de la pièce (le pasteur y voit arriver une jeune femme), mais déjà la focalisation est sensible : le récit est mené du point de vue du pasteur, et bientôt des effets d'interprétation, attribués à ce point de vue ou à celui du lecteur, viennent distribuer les éléments du matériau actionnel en un récit axiologique : Rebecca incarne le « libre instinct », la « transgression innocente », une « joyeuse amoralité », tandis que le pasteur représente la « vertu », l'aspiration à « la justice », la « vérité », la « sagesse »... Une telle approche ne débouche pas sur la fable au sens strict, mais sur une proposition d'argument de la pièce : il s'agit pour Lassalle de « la double conversion puis la rédemption par l'amour » des deux protagonistes, même si cet argument-là paraît « trop simple », et sera bientôt enrichi par d'autres interprétations.

Cette reconstitution de l'histoire à partir d'un point de vue s'apparente davantage à la conception brechtienne de la fable : pour l'auteur du *Petit Organon*, dégager la « fable » est un préalable fondamental de la mise en scène, mais qui ne consiste pas tant à reconstituer la chronologie des actions constitutives de l'histoire qu'à exprimer un point de vue sur cette histoire, et le sens qu'aujourd'hui peut lui donner :

La fable n'est pas simplement constituée par une histoire tirée de la vie en commun des hommes, telle qu'elle aurait pu se dérouler dans la réalité ; elle est faite de processus agencés de manière à exprimer la conception que le fabulateur a de la société.⁴⁰⁴

Cette analyse de Brecht brouille singulièrement les pistes, et rend l'emploi du terme pour le moins ambigu : il fait en effet se rejoindre fable et récit (puisque c'est par « l'agencement » des matériaux que s'exprime une « conception » de l'histoire), et se confondre les deux fabulateurs que sont l'auteur d'une part, et le metteur en scène, d'autre part. La fable, c'est alors l'histoire qu'entend raconter celui qui porte à la scène un texte, chaque fois nouvelle, revisitée par l'Histoire, la perception qu'il en a, et le point de vue qu'il veut exprimer sur elle - et c'est manifestement à ce sens brechtien de la notion que Lassalle se réfère, à chaque fois qu'il parle de « fable ». Un chapitre entier de son livre *Pauses*, consacré à *L'émission de télévision* de Vinaver, est ainsi intitulé « Fable » ; or, précisément, cette pièce est un véritable cas d'école, tant le décalage entre la fable (l'histoire racontée) et le récit (le discours racontant) est patent : la structure de la pièce consiste en un montage alterné entre séquences « du passé » - préparation de l'émission de télévision pour laquelle Blache et Delile sont en position de concurrence - et séquences du « présent » - après le meurtre de Blache, pendant que le juge d'instruction

⁴⁰³ Notes de répétitions établies par Yannic Mancel, in *Pauses*, pp. 113-114.

⁴⁰⁴ Bertold Brecht, *Additif au Petit Organon pour le théâtre*, cité par Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre*, article "fable", p. 133.

mène l'enquête sur le meurtre. Rétablir la fable originelle constitue pour cette pièce un enjeu d'autant plus majeur qu'elle se dérobe de manière singulière : d'une part, certaines séquences ont une situation temporelle très ambiguë (les premières scènes entre Jackie et Paul se situent-elles juste avant ou juste après le meurtre ?) d'autre part, la reconstitution de la succession chronologique et des effets de causalité est précisément la tâche du juge chargé d'éclaircir l'affaire. Mais, justement, une béance demeure au cœur de cette fable, puisqu'à l'issue de la pièce, rien ne permet de savoir avec certitude qui est le meurtrier de Blache. L'exercice d'établissement de la fable - nous nous y sommes essayée - prend alors des airs d'enquête judiciaire, et se heurte aux mêmes difficultés : fiabilité des témoignages, brouillage temporel, incertitude quant aux rapports de causalité... Il est néanmoins possible d'en produire un résumé, qui pourrait commencer en ces termes :

Il y a vingt-cinq ans, Monsieur Delile a été embauché dans une entreprise comme manutentionnaire ; ayant gravi les échelons de la société, il s'est retrouvé directeur de fabrication de la division papeterie, et a recruté Monsieur Blache, ingénieur diplômé, avec qui il forma une équipe soudée et se lia d'amitié. Il y a vingt ans, il a surpris Blache dans la cuisine avec sa femme, ses soupçons et sa jalousie l'on conduit à rompre tout rapport avec son collègue et meilleur ami ; quelques mois plus tard, Rose Delile a mis au monde Paul - qui est son père ? Delile et Blache ne se sont plus parlé pendant sept ans, puis ont renoué. Ils ont été licenciés en même temps, il y a quatre ans, lorsque la société a mis fin à l'activité de leur département : à nouveau toute relation amicale a cessé entre eux. Il y a six mois, Monsieur Blache a retrouvé du travail, une très bonne situation. Hier, Monsieur Delile a été recruté comme conseil-client chez Bricomarket. elles rencontrent Delile et sa femme, l'interrogent sur son parcours : il pourrait représenter un modèle d'espoir, puisqu'il vient de retrouver du travail. Mais Delile se montre hésitant, et parle de Blache, peut-être un meilleur modèle d'espoir...⁴⁰⁵

S'ensuivrait alors, au présent, le récit de la préparation de l'émission par Béatrice et Adèle, l'évocation de leur concurrence, et de celle de leurs candidats respectifs, puis le meurtre, et les étapes de l'enquête jusqu'aux aveux de Paul. Mais ce n'est pas cette fable-là que Lassalle poursuit lorsqu'il intitule son article « Fable », et les termes dans lesquels il l'introduit sont explicites :

Au résumé de l'auteur - ce que raconte la pièce - s'accrole la fable du metteur en scène - ce que pourrait raconter la représentation.⁴⁰⁶

La fable comme matériau actionnel primitif se trouve rebaptisée « résumé de l'auteur » - en un génitif ambigu : s'agit-il du résumé, imaginaire, dont dispose l'auteur pour composer sa pièce, ou du résumé dont sa pièce peut faire l'objet ? - lui-même rapidement évacué au profit de la fable (brechtienne) : ce que pourrait raconter la représentation. S'ensuit un

⁴⁰⁵ Contrairement aux recommandations de Monod, reprises par Jean-Pierre Ryngaert dans son Introduction à l'analyse du théâtre, qui préconisent l'écriture de la fable au passé, nous estimons préférable, en tout cas pour cette pièce, de recourir au présent pour évoquer toutes les scènes représentées dans la pièce, réservant le passé pour les actions qui ne sont que rapportées par les discours des personnages.

⁴⁰⁶ Jacques Lassalle, "Fable", Revue du TNS n°21, article publié dans Pauses, p. 119.

exercice scriptural hybride, mi-descriptif, mi-interprétatif, dans lequel Lassalle répartit en deux colonnes les séquences de la pièce, dans leur ordre d'apparition dans le texte, mais en rétablissant leur chronologie objective par une ruse de mise en page : à gauche, ce qui précède le meurtre de Blache, à droite, ce qui lui succède. À ce petit jeu, d'ailleurs, le metteur en scène s'égare, et pris au piège d'une alternance flash-back/présent apparemment systématique, situe par erreur une scène entre Jackie et Paul (séquence 12) où « la mort de Blache » est évoquée textuellement au passé, dans la colonne de gauche (réservée à ce qui précède le meurtre)... Au delà de cette méprise imputable à l'ambiguïté de la scène, et peut-être plus encore à la situation chronologique de l'exercice ⁴⁰⁷, c'est le caractère singulièrement hybride de l'exercice qui frappe le lecteur : certaines séquences sont simplement converties en récit, de manière « objective » et synthétique - nous sommes alors assez proches d'une lecture fabulaire, qui se contente de l'inventaire descriptif des actions, à cette nuance près qu'il s'agit d'une fable ponctuelle et non pas exhaustive : la séquence est envisagée pour elle-même et non pas dans sa situation chronologique globale. Pour d'autres séquences, au contraire, les éléments actionnels sont négligés au profit de l'interprétation psychologique qu'en propose le metteur en scène : la séquence 9, par exemple, où Jackie et Paul évoquent, non sans amertume, des éléments de leur biographie respective, devient sous la plume de Lassalle, le début d'une romance qui était indécélable dans une lecture « neutre » de la scène :

Aux petites heures de l'aube, Jackie et Paul découvrent les surprises de l'amour. Ce sentiment est trop nouveau pour eux pour qu'ils l'acceptent sans résistance. Je t'aime, tu m'encombres, tu m'aimes, je te tue.

À l'évidence on s'éloigne ici d'une lecture fabulaire pour basculer dans une lecture *fabulatrice* : aux éléments objectifs de la scène, Lassalle substitue ce qu'il imagine être l'enjeu affectif sous-jacent, invente déjà sa mise en scène bien plus qu'il ne poursuit le strict matériau actionnel. Dans d'autres cas, lecture fabulaire et lecture fabulatrice s'entremêlent : à la reconstitution actionnelle viennent se greffer des éléments d'interprétation psychologique et des inventions scéniques : Lassalle décrète ainsi pour la séquence 8 que « dans sa chambre d'hôtel, Béatrice écoute la Callas » - ce que le texte de Vinaver ne mentionne nullement : elle est censée lire *Télérama* - et que, « d'abord outrée, elle éclate de rire » - aucune didascalie à ce sujet, et l'éclat de rire est saugrenu dans cette scène violente entre Béatrice et Adèle, qui règlent leurs comptes... On pourrait multiplier à l'envi les exemples : la pièce comporte vingt séquences, et pour chacune d'elle, Lassalle développe une écriture distincte, de la mise en récit la plus objective à l'interprétation la plus débridée. Et c'est ce curieux exercice de style, à mi-chemin entre la lecture fabulaire et la lecture fabulatrice (embryon scriptural de mise en scène), poursuivant à la fois la reconstitution chronologique et l'ordre des scènes, que le metteur en scène appelle « fable ». C'est assez dire combien la notion est ambiguë, hybride et sujette à question.

Par son systématisme et son exhaustivité, pourtant, l'entreprise témoigne d'une

⁴⁰⁷ Il est intéressant ici de rétablir la "fable" de cette publication dans sa chronologie objective: l'article est initialement publié dans la *Revue du TNS* datée de décembre 1989-janvier 1990, tandis que la création de la pièce a eu lieu le 16 janvier 1990. Il y a donc fort à parier que cet exercice scriptural a été rédigé et livré en plein cœur du travail de répétition, dans l'urgence, et peut-être lorsque les praticiens, engagés dans les détails du texte, avaient tendance à perdre de vue la structure chronologique de la fable.

volonté de traiter de la globalité du récit dramatique, et d'y voir un peu plus clair dans la chronologie objective de ses éléments, qui nous met sur la voie de la fable au sens strict. Mais il est à noter que cet objet textuel a une vocation éditoriale particulière : destiné à une publication dans la *Revue du TNS*, adressé aux spectateurs plus qu'aux praticiens, rien n'indique qu'il a connu un équivalent oral dans la répétition. Tout porte à croire, même, que la répétition n'est pas le lieu d'une parole si méthodiquement concentrée sur le matériau fabulaire et son organisation chronologique. À Jacques Lassalle, qui affirmait qu'il ne « sait pas de mise en scène qui ne commence par la production d'une fable », nous serions tentée de répondre que d'une part, la définition de cette fable nous paraît bien flottante, et que d'autre part, nous ne savons pas, nous, de répétition où cette fable fasse l'objet d'une analyse *méthodique*. Jamais ailleurs qu'à l'université nous n'avons assisté à cet exercice qui consiste à faire l'inventaire systématique des actions, rétablies dans leur ordre chronologique. Dans le flot de la parole de mise en scène, la fable semble bien plutôt disséminée, éclatée en autant de fragments que le récit compte d'actions, abordées selon l'ordre aléatoire de la répétition, de ses exigences, de ses impasses et de ses interrogations. Plutôt qu'un préalable méthodique, l'établissement de la fable est un recours, un secours ponctuel qui vient cycliquement dégager les praticiens d'un égarement dans les manifestations discursives des personnages : on n'en part pas, on y vient, chaque fois que la répétition s'est perdue dans les méandres de la surface textuelle. Jean-Pierre Ryngaert remarque ainsi cette tendance de la répétition à perdre de vue le « récit premier », d'autant plus volatil, soulignons-le, qu'il n'a le plus souvent pas fait l'objet d'une présentation systématique préalable :

Dans la pratique, l'établissement de la fable aide tous les collaborateurs d'une mise en scène à se mettre d'accord sur ce qui est à jouer. On peut penser que c'est la moindre des choses. Or, très souvent, mieux on connaît le texte, et plus on répète, plus on perd de vue ce fameux "récit premier". ⁴⁰⁸

Aussi, se mettre en quête d'une parole de mise en scène qui s'apparenterait à la lecture fabulaire de la pièce, c'est poursuivre, fragment après fragment, des résurgences fabulaires dispersées dans l'immense flot de la parole en répétition.

3) Fragments d'un discours fabulaire

Travailler au niveau de la fable c'est poursuivre une logique - voire une chronologie - des *actions* ; chaque fois, donc, que la parole métatextuelle subsume une réplique, un échange, voire une scène entière sous un substantif ou un verbe désignant une *action*, surgit un fragment fabulaire, si minime soit-il : il faut alors être vigilant car ce fragment tient dans un seul mot : lire la fable commence par cette opération rudimentaire qui consiste à nommer une ou plusieurs actions.

A) LIRE (LA FABLE) C'EST NOMMER (LES ACTIONS)

C'est à nouveau sur les traces de Barthes que nous posons nos pas ici : dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits* ⁴⁰⁹, Barthes reprend bien sûr la distinction des formalistes russes, relayée par Todorov, entre fable et « sujet » (ou récit), et propose

⁴⁰⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, p.53.

un certain nombre d'outils pour analyser la structure fabulaire d'une œuvre : à la suite de Propp et de Greimas qui ont travaillé sur la structure du conte, il entend appliquer la méthode structuraliste au récit littéraire, et c'est à grand profit que nous reversons à notre tour ses réflexions dans le champ de l'analyse du texte de théâtre. En passant du conte au récit, le repérage de la logique des actions se complique déjà du fait de la multiplications des « actions subsidiaires », qui ne sont pas insignifiantes mais doivent être subordonnées à la suite des « grandes actions » : il nous semble que l'approche du texte de théâtre soulève précisément les mêmes problèmes de niveaux, à quoi s'ajoute encore le problème d'une « lisibilité » des actions qui n'est pas immédiate dans le texte dramatique, puisque ces dernières doivent être reconstituées à partir de ce qu'en disent les personnages. Le texte de théâtre présente encore en commun avec le récit littéraire ce « flux abondant d'autres détails », d'autres traits qui ne sont en rien des « actions », parmi lesquels Barthes isole notamment les « indices psychologiques », et les « jeux de conversations à travers lesquels les partenaires cherchent à se rejoindre, à se convaincre où à s'abuser » - les discours des personnages sont à l'évidence pour beaucoup analysables en ces termes - dans lesquels il ne faut pas se perdre si l'on veut reconstituer la seule trame des informations actionnelles. Le démêlage de ces différents niveaux suppose des opérations de classification, et notamment l'établissement de ce que Barthes appelle les « suites d'actions », ensembles cohérents et homogènes dans lesquels doivent pouvoir être insérées les actions mineures ; c'est ici que l'analyse qu'il propose nous paraît hautement secourable pour comprendre les opérations de lecture auxquelles doivent se livrer les praticiens de théâtre en quête d'une fable, et la manière dont elles affleurent dans la parole de mise en scène : s'interrogeant sur la procédure cognitive permettant d'établir ces suites d'actions, Barthes fait cette remarque :

Cette constitution de la suite est étroitement liée à sa nomination. [...] : c'est parce que je puis spontanément subsumer des actions diverses telles que partir, voyager, arriver, rester, sous le nom général de Voyage, que la suite prend de la consistance et s'individualise. Dégager les séquences, c'est ranger des actions sous un nom générique.⁴¹⁰

Il est intéressant d'observer alors que l'apparition de ces « noms génériques » dans la parole de mise en scène, capables de comprendre une série d'échanges, voire une scène entière sous une notion commune renvoyant à une « action », tarde à venir, et survient souvent à l'issue d'un long processus d'exploration, lorsqu'il convient de « resserrer » le travail en repartant sur des bases actionnelles plus tangibles : dans les répétitions de *Tout est bien qui finit bien*, ces noms génériques apparaissent au bout de la troisième semaine de répétitions, lorsque l'ensemble des scènes a déjà été parcouru dans le détail à deux reprises. Lorsque l'on aborde la toute première scène au cours de la troisième semaine de travail, elle fait enfin l'objet d'une lecture fabulaire, sous la forme d'une analyse synthétique - « C'est quelque chose entre la cérémonie mortuaire et le départ » - qui ouvre la séance de travail. Depuis le début des répétitions, l'enjeu actionnel premier de la

⁴⁰⁹ Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, rééd in *L'Aventure sémiologique*.

⁴¹⁰ Roland Barthes, "Les suites d'actions", in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 211

scène n'avait tout simplement pas été nommé, le travail portant davantage sur des « détails » de jeu, et des micro-segments de répliques : cette étonnante temporalité de la lecture fabulaire, qui semble surgir « après coup » et faire retour sur ce qui a été exploré en réajustant des enjeux actionnels non pas forcément ignorés, mais pas encore nettement formalisés, nous fait apprécier la justesse de cette notation de Barthes sur le « rythme de la lecture », qui nous paraît dire quelque chose aussi du rythme de la relation métatextuelle dans l'interaction de répétition :

Lire un récit, c'est en effet (au rythme emporté de la lecture) l'organiser en bribes de structures, c'est s'efforcer vers des noms qui résument plus ou moins la suite profuse des notations, c'est procéder en soi, au moment même où l'on dévore l'histoire, à des ajustements nominaux. Lire, c'est nommer.

La pratique de la lecture, comme celle de la mise en scène, ne sont en effet pas des exercices « scientifiques », patients et méthodiques, où chaque étape de formalisation serait clairement distincte de la suivante : l'urgence y est sensible, tendue par une double temporalité où le désir porte à chaque instant à aller de l'avant (dans le rythme emporté d'une « dévoration »), et à regarder en arrière (pour « résumer », procéder à des « ajustements »). Dans le flux de cette activité fébrile ce ne sont que « bribes de structures » qui émergent ici et là, *fragments d'un discours fabulaire* qui relève souvent, en répétition, d'une procédure de réajustement après coup : lorsqu'à l'issue du premier filage intégral de la comédie de Shakespeare il apparaît que le spectacle dure 4h05, le travail est déjà fort avancé (nous sommes à quelques jours de la première) - c'est alors seulement que le bilan actionnel du premier acte est livré par le metteur en scène, sous la forme de ces noms génériques qui articulent le récit en suites d'actions :

Dans la première partie on a des scènes à deux avec beaucoup d'informations à donner, et le temps où on les a répétées est un peu loin. Il faut penser public, être dans l'idée d'un fil du récit ; c'est traversé par une foule de choses mais ce qu'il faut restituer c'est 1) un départ, 2) une arrivée, 3) un autre départ.

Il n'est pas indifférent, nous semble-t-il, que cette lecture fabulaire synthétique soit articulée au souci du public et de sa réception de spectacle : la reconstitution de fragments fabulaires est liée à des seuils du travail, seuils d'intelligibilité, de lisibilité du récit. Le premier filage intégral, pendant lequel le metteur en scène, plus que jamais, tâche de se mettre dans la position d'un spectateur découvrant la pièce, est par excellence un de ces seuils fatidiques des répétitions, où se clôt un cycle de travail, et s'ouvre plus nettement la perspective de la réception - dans ce moment charnière le souci, sinon de reconstituer, du moins de restituer la fable est un principe qui permet de structurer le travail accompli et celui qui est à venir en fonctions d'exigences de lisibilité.

B) SEUILS NARRATIFS

On peut en effet observer que les moments de lecture fabulaire dans l'interaction de répétition sont rarement indifférents : fréquents en fin de parcours, lorsqu'il s'agit d'aménager la lisibilité du spectacle pour un public dont la venue s'approche, ils occupent également une place importante en début de parcours, notamment lors des protocoles d'ouverture des répétitions : comme on l'a déjà dit, il s'agit moins de l'établissement de la fable (inventaire systématique et exhaustif des actions dans leur ordre chronologique) que

d'une version étendue de l'argument. Le metteur en scène accueille ainsi ses partenaires de travail, et aménage pour eux l'intelligibilité de la pièce qu'il souhaite représenter, par un récit de l'histoire qu'il entend raconter avec eux, histoire dans laquelle, évidemment, des fragments fabulaires de la pièce s'organisent. Là encore, les noms génériques peuvent apporter leur vertu « synthétiques » à cette pratique de la lecture fabulaire : Lassalle résumait ainsi *Rosmersholm* d'Ibsen en ces termes : « dans un premier temps, la double conversion, puis la rédemption par l'amour, d'un homme et d'une femme profondément différents au départ »...

Mais face à cette pratique « synthétisante » de la lecture fabulaire, il faut dresser une pratique qu'on pourrait dire « substitutive », où les opérations de réduction et de synthèse sont bien moins sensibles que les opérations de *conversion* du texte en une forme narrative. Le metteur en scène s'y fait conteur, qui met en récit une scène qui n'était d'abord que suite dialogique, et recourt moins à des noms génériques subsumant les actions qu'à des effets narratifs les mettant en scène dans la parole. Là encore, ces bribes de lecture fabulaire correspondent à des seuils dans l'interaction de répétition : elles apparaissent par exemple durant le premier jour de répétition de *Richard III*, à l'orée du travail à la table. Patrice Chéreau, président au travail de lecture auquel vont se livrer les élèves-comédiens, raconte une « scène fétiche » de *Richard III*, celle où il entreprend de séduire Lady Anne en plein cortège funèbre (III, 2) : elle accompagne le cercueil où gît Henri VI, son beau-père, que Richard a assassiné. « Fétiche », la scène l'est notamment parce qu'elle constitue un véritable défi pour la mise en scène, et c'est d'abord à ce titre qu'elle est évoquée, constituant l'une des raisons pour lesquelles le metteur en scène a choisi de monter cette pièce :

***Ce sont des scènes comme ça, dont on se dit : 'comment l'auteur lui-même va les résoudre', [...] et Richard lui-même se demande comment il peut y arriver. Et il prend comme pari de séduire la femme dont il a tué le mari, et le beau-père, et de la séduire au moment de l'enterrement, sur le cercueil de l'homme qu'elle aime [...]'*⁴¹¹ . Et il y arrive ; c'est un mystère mais c'est un mystère intéressant à résoudre.**

Déjà la mise en récit fait apparaître des éléments de dramatisation narrative : le metteur en scène souligne l'obscénité de la situation (une scène de séduction sur un cercueil), et aménage une forme de suspense (du pari d'abord improbable on glisse vers le triomphe du séducteur). Plus tard, la scène fait à nouveau l'objet d'un récit de la part du metteur en scène, où l'effet de suspense est cette fois ménagé par l'extension processuelle de la narration :

C'est comme dans les Liaisons dangereuses : on voit une femme qui faiblit, petit à petit. Un moment donné, d'ailleurs, elle a des imprécations qui ne sont pas tout à fait les mêmes, au milieu de la scène : on a l'impression qu'on entend quelqu'un qui baisse la- qui baisse la- qui baisse la garde. Et puis lui-même lui donne une épée, lui-même tend sa poitrine et lui dit : tu peux me tuer, et elle ne le fait pas, et ça c'est l'erreur qu'elle commet, et là petit à petit le doute s'infiltré ; le degré d'imprécation et de malédiction de Lady Anne au début est à son état

⁴¹¹ C'est Henry VI, son beau-père, qui gît dans le cercueil, et non « l'homme qu'elle aime » ; l'amalgame est sans doute lié au fait que son époux, Edouard, Prince de Galles, a également été assassiné par Richard, peu de temps auparavant.

extrême, c'est-à-dire qu'elle est très très haut dans le- dans le refus évidemment, et pourtant, c'est pour ça que la scène est longue, et qu'il faut qu'elle soit longue, et pourtant, à la fin, elle va l'épouser, cet homme qui se hait lui même, qui est né, selon toutes les prophéties, qui est né par les pieds, qui est né avec des dents, qui est né avec des cheveux. L'impression qu'on a c'est que d'abord il se fait un pari fou a lui-même, et il découvre visiblement, chemin faisant, qu'il arrive à le tenir.

On aura remarqué que ce détour narratif s'ouvre, précisément, sur une analogie romanesque : l'évocation des *Les liaisons dangereuses* semble servir de tremplin à cette pause narrative dans la parole de mise en scène. La lecture fabulaire s'y mâtine d'analyse de discours (même évasive : les « imprécations » de Lady Anne ne sont « pas tout à fait les mêmes, au milieu de la scène », l'analyse rend compte de l'évolution de son discours, qui part « très haut dans le refus ») et d'exégèse interprétative (Chéreau décèle dans le refus de l'épée « l'erreur » de Lady Anne) et frappe, à nouveau, par les effets de dramatisation narrative : suspense et obscénité d'une scène où un monstre - Chéreau ne manque pas d'insister sur les notations tératologiques environnant sa naissance - réduit « petit à petit », « chemin faisant » les résistances de l'épouse de sa victime. Ce seuil-là est un seuil programmatique : à l'orée des répétitions, il annonce ce que devra raconter la mise en scène dans ce moment-clef du spectacle, aménage non seulement l'intelligibilité, mais *l'intensité dramatique* de la scène pour les comédiens qui auront à l'incarner.

Lorsque ces pauses narratives, qui restituent des fragments fabulaires de la pièce, apparaissent dans le cours des répétitions, et non plus en début ou en fin de parcours, elles nous paraissent également signaler des seuils dans le travail : elles viennent alors opérer un recadrage - Barthes parlait « d'ajustements » - du travail sur l'enjeu fabulaire d'une scène qui a été perdu (ou n'a jamais été trouvé), à un moment où il n'est plus possible de la jouer sans cette mise au point. Il nous semble que c'est ce qui se produit dans cette séquence de répétition de la scène 1, 2 du *Tartuffe*, où Myriam Azencot interprète Dorine se plaignant de la présence intrusive du faux-dévoit : « Il vient nous sermonner avec des yeux farouches,/ Et jeter nos rubans, notre rouge et nos mouches ». Ariane Mnouchkine, manifestement insatisfaite des propositions de jeu, interrompt le travail des acteurs avec cette apostrophe à Myriam : « Tu n'as pas vu la scène », ce que la comédienne reconnaît immédiatement. La metteur en scène propose alors une forme d'*extension narrative* de ce que disait la réplique de Dorine, qui a pour vocation de restituer l'enjeu fabulaire de la scène :

Voilà ; tu sais pas ce que c'est d'avoir quelqu'un qui n'est pas chez lui, qui n'est pas chez lui, qui rentre dans ta chambre, qui fouille dans tes tiroirs, qui écrase ton rouge à lèvres, qui range tes mèches de cheveux sous ton foulard d'un doigt sale, brutal, et qui au fond, ce type n'est même pas- qui c'est ? C'est ni ton- c'est pas ton père, c'est pas ton frère c'est pas ton mari, c'est personne ! Il vient, il ouvre tes tiroirs, et il voit tes culottes !

Là encore il s'agit d'un peu plus que d'une simple mise en récit, et d'un peu moins que l'établissement de la fable : de la fable on a bien l'inventaire des actions que les discours des personnages signalaient, mais d'une part il s'agit d'une restitution très fragmentaire - la totalité de la pièce n'est nullement prise en compte - et d'autre part il s'agit d'actions « secondaires », symptomatiques d'une « grande Action » que Mnouchkine ne synthétise

pas (« Tartuffe prend possession des lieux de manière intrusive et tyrannique » pourrait-on résumer). Cette multiplication des exemples, fragmentaires mais très sensibles, tire le récit vers l'hypotypose⁴¹² : aux notations explicitées par le texte (le rouge à lèvres) ou implicites par lui (« rentrer dans la chambre, fouiller dans les tiroirs ») viennent se greffer d'autres notations, relevant de l'invention de la metteur en scène, qui fonctionnent comme autant d'effets narratifs destinés à impressionner la comédienne : Tartuffe ne se contente plus dans ce récit de s'en prendre aux effets des femmes de la maison, il « range les mèches de cheveux sous les foulards » - ce qui introduit l'idée d'un contact physique qui rend plus insupportable sa présence intrusive - et se voit même doté d'un « doigt sale et brutal » achevant de la rendre intolérable. Ce sont des effets de dramatisation narrative analogues à ceux que nous avons rencontrés chez Chéreau à propos de *Richard III* : tandis qu'il travaillait, par son récit, à mettre en exergue l'obscénité de la scène de séduction sur le cercueil, rappelant la monstruosité du personnage, Mnouchkine fait de même avec Tartuffe, rappelant qu'il n'est « ni un père, ni un frère, ni un mari » - qu'il n'est « personne », au fond. Mais tandis que Chéreau faisait par là un « effet d'annonce » destiné à informer préalablement les comédiens sur les enjeux d'une scène qu'ils auraient à travailler ultérieurement « en connaissance de cause », Mnouchkine vient sanctionner ici le travail déjà fait sur scène qu'une comédienne « ne voit pas » - c'est-à-dire dont elle ne perçoit plus l'enjeu fabulaire - et relancer de la sorte les intentions de jeu, réajustées par ce récit qui « fait voir » (c'est le propre de l'hypotypose).

De tels effets de rhétorique ne sont pas toujours perceptibles dans la mise en récit de fragments fabulaires ; ce qui nous paraît en revanche récurrent, c'est la fonction « curative » des résurgences fabulaires dans la parole de mise en scène. Ce terme emprunté au lexique médical est évidemment maladroit, mais cherche à marquer la vocation de ces moments narratifs à recadrer et à réajuster le travail dans des moments d'égarement : dans l'exemple de *Tartuffe*, c'était la metteur en scène qui prononçait un diagnostic sur cet égarement (« tu n'a pas vu la scène ») et administrait aussitôt l'antidote adapté. Dans un autre exemple puisé dans les répétitions de *Tout est bien qui finit bien*, c'est le comédien lui-même qui fait le diagnostic de sa difficulté à jouer la scène, et qui réclame un réajustement des enjeux fabulaires : travaillant sur la scène II,5 qui met en présence Bertrand, Lefeu et Paroles, Laurent Sauvage (Bertrand) fait cet aveu : « Je suis perdu, je ne comprends pas l'enjeu de cette scène ; je règle un différend entre eux ? ». C'est bien *l'enjeu fabulaire* de la scène qui est en cause dans cette question, et Jean-Pierre Vincent ne manque pas d'y répondre, en l'intégrant dans une lecture fabulaire plus vaste :

- Oui, tu es en train de partir, mais tu rends la justice avant. Il faut ranger ses affaires avant de partir.

Point d'hypotypose ici, mais la mise en récit sommaire, sous des termes génériques désignant des actions de premier plan (« partir », « rendre la justice ») à partir de ce que

⁴¹² Rappelons ici que l'hypotypose est cette "figure macrostructurale selon laquelle un signifié n'est indiqué (...) que par des lexies véhiculant, par rapport à l'objet à dénoter, des valeurs sémantiques parcellaires, fragmentaires, et singulièrement sensibles". Mazaleyrat et Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*. Les auteurs du dictionnaire insistent sur l'effet de "spectacle" produit par la multiplication des "données concrètes très vives", qui nous paraît jouer ici autour du "blanc laissé dans le discours", que l'on peut reconstituer: "Tartuffe, tyran et intrus".

l'échange de répliques constitutif de la scène laisse supposer. À cette restitution de l'enjeu fabulaire le metteur en scène adjoint même une forme d'adage (« Il faut ranger ses affaires avant de partir ») inscrivant la nécessité de cette scène dans une logique d'actions vraisemblable, qui permettra probablement au comédien de trouver plus naturellement les intentions de jeu qu'elle réclame. Il est intéressant ici de s'attarder sur la suite des propos du metteur en scène dans cette séquence de répétition, et la manière dont il prolonge, et réoriente, la restitution de l'enjeu fabulaire de la scène :

Lefeu t'a demandé de le réconcilier avec Paroles mais il est trop en colère. Par rapport à la pièce, on commence à attaquer Paroles devant Bertrand : c'est ça l'enjeu global. On commence à effriter le bloc de confiance que tu as en Paroles. Il faut prendre en charge ce moment de la pièce.

Prendre en charge ce moment de la pièce, c'est donc ne pas se contenter de comprendre qu'on est en train de « rendre la justice avant de partir », mais aussi avoir conscience de « l'enjeu global », c'est-à-dire de l'étape que constitue la scène par rapport à un procès narratif global. C'est ici une autre manière d'approcher le matériau fabulaire de la pièce, qui consiste à mettre en perspective un élément actionnel ponctuel en l'insérant dans un processus dont il est partie prenante.

C) MISE EN PERSPECTIVE

Cette approche pourrait s'apparenter à l'établissement de la fable, puisque cette fois une action est située dans une globalité chronologiquement déterminée, et non plus considérée pour elle-même. Mais, si la temporalité est envisagée dans son ensemble, c'est le schéma actanciel qui n'est que partiellement pris en compte : le principe de la mise en perspective consiste en effet, dans nos exemples, en l'inscription d'un seul axe actanciel dans un devenir. Dans le cas cité précédemment de l'effritement de la confiance en Paroles, l'ensemble de la pièce n'est envisagé qu'à travers le prisme de la position de Paroles, qui d'adjuvant qu'il semble d'abord, glisse peu à peu vers le statut d'opposant, aux yeux de Bertrand. Jean-Pierre Vincent procède au même genre de mise en perspective, lorsque, commentant la scène I,3 (l'interrogatoire d'Hélène où la Comtesse fléchit peu à peu), il fait cette remarque : « Il y a un chœur d'approbation qui va croissant autour d'Hélène » ; l'idée resurgit bien plus tard, pendant une répétition de la scène IV, 2 : « Tout le monde finira par aimer Hélène, même Bertrand ». On pourrait multiplier les exemples indéfiniment, chaque personnage, à un moment ou à un autre, faisant ainsi l'objet d'une remarque à caractère général qui inscrit un moment de son parcours dans la perspective plus vaste de son histoire au fil de la pièce : manière de raconter la fable du point de vue de l'un ou de l'autre, mais sous la forme d'un processus plus que d'une suite d'actions.

Quelques remarques s'imposent au sujet de cette pratique de la mise en perspective : l'accent n'y est pas mis sur la fable comme succession d'actions, mais sur les caractères, et leur évolution au fil de la fable envisagée comme *processus de transformation ou de révélation de ces caractères*. C'est donc une approche qu'on pourrait dire « anti-aristotélicienne » (puisque Aristote, lui, assujettit entièrement les caractères aux exigences de la fable), nettement articulée sur la question du personnage, beaucoup plus abondamment traitée en répétition, nous semble-t-il, que celle de la fable. C'est sans

doute la raison pour laquelle ce type de commentaire abonde dans la parole de mise en scène, sous la forme d'une myriade d'occurrences, dont le moment d'émergence ne nous paraît pas particulièrement significatif. Autant la mise en récit d'un fragment fabulaire, dans le cours des répétitions, nous semblait être un symptôme et un remède lié aux moments de difficulté et d'égarement des praticiens, autant la mise en perspective nous paraît être monnaie courante dans l'interaction de répétition, comme le mode d'accès le plus fréquent, même s'il est très orienté puisqu'il s'articule à un seul axe actanciel, au matériau fabulaire pris dans sa globalité temporelle.

D) LES NON-DITS DU RÉCIT

Décidément la fable se dérobe : non seulement elle ne surgit que sous la forme de fragments dans la parole de mise en scène, mais encore ces fragments sont-ils nettement orientés : comme appoints secourables pour dépanner des acteurs enlisés dans les manifestations linéaires du texte, ils tendent souvent vers l'hypotypose, où la dramatisation - à des fins de mobilisation de la sensibilité des comédiens - l'emporte sur la structuration actionnelle de la scène. Dans le cadre des mises en perspective, ces fragments abondent, mais font passer la question de la fable derrière celle des caractères, mis au premier plan. Tout porte à croire que la fable en elle-même, pour elle-même, ne mérite pas qu'on s'y attarde, ne réclame pas d'être établie, comme si elle « allait de soi ». Sauf lorsqu'une difficulté de comédien signale que l'enjeu fabulaire d'une scène est perdu de vue, et doit faire l'objet d'une mise au point, il semble que la succession des actions représentées par la pièce, c'est-à-dire impliquées par les discours des personnages, peut-être naturellement déduite des répliques que les acteurs n'en finissent pas de proférer, et qu'ils sont donc supposés être à même de reconstituer d'eux-mêmes, chacun pour soi.

Il est pourtant un aspect de la fable qui fait plus volontiers l'objet d'une reconstitution dans la parole de mise en scène - et pour cause : il s'agit précisément des non-dits du récit, qui trouent la pièce de théâtre en passant sous silence tout le « hors-scène ». Il faut entendre l'expression dans son sens spatial et dans son sens temporel : du point de vue de l'espace, le « hors-scène » est tout ce qui est censé se dérouler simultanément aux actions représentées sur scène, mais qui n'est pas montré sur le plateau. Du point de vue temporel, le « hors-scène » recouvre une acception plus large encore, puisqu'il concerne tout ce qui est censé s'être déroulé avant le commencement de la pièce, et qui peut encore se dérouler entre les scènes, lorsque une ellipse temporelle les sépare. On le voit, la notion est directement liée au principe d'une illusion référentielle, qui veut croire en une cohérence et une continuité du monde spatio-temporel dénoté par la fiction : c'est la raison pour laquelle nous situons ici - parmi les considérations sur le matériau fabulaire - et non pas plus loin (parmi celles qui porteront sur l'organisation de ce matériau en récit) ces réflexions sur le comblement des ellipses narratives. Certes, c'est en confrontant la fable et son organisation en récit, que le lecteur peut inférer des non-dits du récit, mais précisément, ce matériel qu'il s'agit de reconstituer ne relève pas du récit, puisqu'il est passé sous silence : c'est parce que les lecteurs, ou les praticiens, veulent croire (ou font mine de penser, ou jouent à imaginer...) qu'une forme de « réalité » diégétique précède, excède, déborde de toutes parts le récit que cette reconstitution est entreprise, et c'est en

vertu des principes de l'illusion référentielle (qui repose sur une forme de ressemblance entre le monde de la fable et le monde réel) qu'elle est possible.

Reconstitution des ellipses

« Il faut supposer que la plupart des scènes sont commencées avant le texte effectif que nous avons » annonce Jean-Pierre Vincent à l'ensemble de son équipe : érigée en principe de mise en scène, la formule semble faire de la reconstitution des ellipses un passage obligatoire de la parole de mise en scène. Il est toutefois quelques débuts de scène qui commandent ce type d'élaboration plus nettement que d'autres : ainsi, la première réplique de la Comtesse dans la scène I, 3 de *Tout est bien qui finit bien* : « *Maintenant, je vous écoute* » fait supposer une antériorité que Jean-Pierre Vincent ne manque pas de reconstituer ; on supposera que l'Intendant a déjà fait de nombreuses tentatives pour livrer son rapport à la Comtesse, et que celle-ci l'a éconduit jusqu'à ce début de scène, le portant à un degré d'impatience sensible dans son jeu. Mais pour la scène IV, 4, qui s'ouvre sur une longue réplique d'Hélène s'employant à rassurer la veuve sur le bien-fondé du piège dont elle s'est rendue complice, cette antériorité paraît plus aléatoire : Jean-Pierre Vincent décide que « la veuve a dit à Hélène qu'elle ne la croyait pas, et elle a exigé qu'elle rende publique la vérité » : on aperçoit mieux ici l'intérêt de ce genre de spéculations, qui tend la scène d'enjeux psychologiques plus forts, et fait faire aux personnages un parcours plus élaboré. L'antériorité supposée de la scène donne une motivation particulière à la première réplique du personnage, évitant une entrée en matière par trop laborieuse ou récitative : dès l'abord, le personnage doit se montrer persuasif, combatif, lutter contre les résistances que son interlocuteur est supposé lui avoir opposées ; et pour cet interlocuteur aussi, le jeu se nourrit de cette antériorité - impatience pour la Comtesse, méfiance pour la veuve, qui devra faire tout un parcours psychologique pendant la réplique d'Hélène pour aboutir à sa propre première réplique, particulièrement avenante (« *Gentille dame, vous n'avez jamais eu de servante plus empressée à favoriser vos intérêts* »).

On l'a dit, cette pratique du comblement des ellipses repose sur l'illusion référentielle, c'est-à-dire sur la croyance (ludique) en la continuité spatio-temporelle du monde dénoté par la fiction, continuité dans laquelle les personnages ne sont pas de simples agents dramatiques, fonctions actancielles articulées les unes aux autres pour les besoins du récit, mais bien des essences censées exister par delà leurs apparitions dans la pièce. Sur la voie de ce postulat, bien d'autres inférences sont possibles, qui ne tablent plus seulement sur une « antériorité » de chaque scène, mais plus profondément sur une continuité de l'histoire indépendamment des coupures agencées par le récit : on peut donc faire mille et une suppositions sur tout ce qui s'est passé et qui n'est pas montré, décider par exemple, que la veuve accepte la proposition d'Hélène de piéger Bertrand parce qu'elle « ne peut plus dormir à cause des sérénades sous sa fenêtre » - sérénades tout droit sorties de l'imagination du metteur en scène. On peut décider encore, que dans la scène IV, 2 où Diana joue au jeu de la séduction avec Bertrand, tout ce qu'elle l'entend dire, « sa mère le lui a déjà dit » pour la mettre en garde, « alors elle fait des efforts pour ne pas rire », et que sa réplique sur le mariage « a été commanditée par Hélène et la veuve pendant les préparatifs » - là encore, pures spéculations de mise en scène,

puisqu'à aucun moment de la pièce ces préparatifs ne sont montrés dans un tel degré de détail. Mais on devine le plaisir, et le gain, en termes de mise en scène, à jouer à ce jeu qui consiste à prolonger le récit, à inventer les pièces manquantes d'un puzzle susceptible d'être prolongé à l'infini : plaisir pour le metteur en scène, de se faire conteur-auteur d'un monde qu'il peut prolonger à sa guise, plaisir et sécurité, pour les comédiens, de se voir ainsi baignés dans une fiction proliférante qui les environne de toutes parts, et n'abandonne pas ses personnages, comme le fait la pièce, à chaque césure du récit. Plaisir enfin, pour les uns et les autres, d'une mise en scène qui puise dans ces comblements narratifs prétexte à rire, et à doter quelques scènes d'une dimension comique qu'elles ne supposaient d'abord pas nécessairement.

De l'interprétation à l'élaboration imaginaire

Sur cette voie de l'illusion référentielle la pente est glissante : puisque les personnages y sont des essences qui existent indépendamment de leur apparition dans le récit, il va de soi que leur existence précède aussi le commencement de la pièce, et qu'on peut se livrer à toutes sortes de spéculations sur ce qu'ils furent, ce qu'ils firent, et ce qu'ils aimèrent. Cette dernière dimension - l'histoire amoureuse des personnages - semble particulièrement stimuler l'imaginaire des metteurs en scène, et c'est sur cette « comédie des amours », qu'ils affectionnent particulièrement, que nous concentrerons notre étude. Ainsi, le Roi de *Tout est bien qui finit bien* se voit-il doté d'un passé amoureux douloureux ; l'idée vient de ce discours sur « l'amour qui vient trop tard » qu'il livre à Bertrand en manière de leçon sur ses errances de jeune homme : le jeu de Bernard Freyd pendant cette tirade, jugé « trop académique » par le metteur en scène, trouve ainsi un antidote dans une proposition de Bernard Chartreux : « Peut-être que le roi a vécu quelque chose de similaire : la bague lui rappelle son "trop tard", il y aurait ici un affleurement de la vie du roi ». Cette spéculation, qui n'est d'abord qu'une solution de mise en scène ponctuelle pour donner une profondeur affective à cette tirade, est logiquement continuée pour d'autres scènes : lorsque le roi fait plus tard l'éloge funèbre d'Hélène, supposée morte à cause d'un « amour qui vient trop tard », à nouveau, la froide solennité de la situation est enrichie par ce passé amoureux douloureux, que Jean-Pierre Vincent convoque : « l'éloge funèbre d'Hélène doit être miné par un vrai désespoir : il a de vrais remords liés à son propre passé ».

Si la reconstitution du passé amoureux d'un personnage permet à Jean-Pierre Vincent de creuser quelques scènes dans le sens d'une profondeur affective émue et douloureuse, Langhoff, dans sa mise en scène des *Trois Sœurs*, en joue comme d'un condiment de mise en scène qui viendrait pimenter les situations. Odette Aslan rapporte ainsi quelques « scénarios » amoureux que le metteur en scène bâtit, en amont du récit : d'Olga, on suppose qu'elle « aurait pu épouser Koulyguine, son collègue au lycée. (Elle) aurait invité l'instituteur pour le présenter à son père, mais Koulyguine préféra épouser Macha »⁴¹³. Macha, quant à elle, est supposée avoir aimé Verchinine : « Matthias Langhoff insinue que Verchinine, autrefois surnommé là-bas le major amoureux, fut le premier amour de Macha petite fille, mais il a vieilli et elle ne le lui envoie pas dire »⁴¹⁴.

⁴¹³ Odette Aslan, *Théâtre/Public* n°122, p. 12.

Les spéculations amoureuses ne s'arrêtent pas là, puisqu'en outre, « Langhoff suppose que Touzenbach a naguère courtisé Natacha et qu'il est gêné de la voir arriver au moment où il déclare son amour à Irina »⁴¹⁵. On devine la fonction de ces amours passées, inventées par Langhoff : comme le souligne Odette Aslan, « le metteur en scène s'ingénie à semer l'embarras, à envenimer les rapports »⁴¹⁶, à verser un peu d'acide sur chacune des situations venant contrarier les romances du passé, faisant du présent un tapis de cendres et de braises où chacun se brûle ou s'est brûlé...

Cette propension des metteurs en scène à tisser une trame amoureuse précédant le présent du récit est d'autant plus spectaculaire que la reconstitution de la fable, et le comblement des ellipses, n'a rien de systématique : la thématique amoureuse semble ainsi jouir d'un privilège que ne connaissent pas d'autres aspects du récit, peut-être moins stimulants pour l'imaginaire, ou moins féconds en termes de mise en scène. Il est ainsi certaines béances de la fable auxquelles on ne touche pas, bien qu'elles soient dûment observées et notifiées dans la parole de mise en scène : chez Shakespeare, certaines énigmes fabulaires sont relevées mais identifiées comme des anomalies pour lesquelles on ne cherche pas de résolution - telle réplique du roi dans la scène finale de *Tout est bien*, où il demande à Diana : « N'avez-vous pas dit que vous aviez vu, ici à la cour, un homme qui pourrait témoigner ? », quand Diana n'en a fait aucune mention dans son discours sur scène, est rapidement expédiée : « Shakespeare pète un plomb, remarque simplement Jean-Pierre Vincent, ou alors il y a eu une erreur de manipulation : c'est une scène qui a été coupée, une réplique zappée. C'est fréquent d'ailleurs chez Shakespeare » conclut-il. Cette fréquence des anomalies fabulaires chez Shakespeare autorise Chéreau à en créer lui-même, au sein du montage qu'il élabore entre la fin de *Henry VI* (troisième partie) et *Richard III*: faisant s'enchaîner la dernière tirade de Richard dans *Henry VI* et son monologue ouvrant *Richard III*, il crée un effet d'in vraisemblance dont le metteur en scène s'amuse; à Jérôme Huguet disant sa réplique - « J'ai posé de perfides jalons par des prédictions d'ivrogne, des libelles, des songeries, pour dresser le Roi et Clarence en mortelle détestation » - Chéreau fait remarquer: « on ne sait pas quand, puisque tu étais là, sur scène... Mais par un trait de magie... ». Cette béance de la fable créée par le montage enchaîné de deux pièces ne semble pas être considérée comme dommageable: c'est « un trait de magie » que s'autorise le récit scénique, selon une fantaisie toute shakespearienne qu'il est vain de vouloir à tout prix assujettir aux règles d'une implacable logique du vraisemblable. Et tant pis pour ce qui, de la fable, demeure en suspens : dans la scène V, 3 de *Tout est bien qui finit bien*, le mariage entre Bertrand et la fille de Lefeu « semble prévu depuis longtemps » remarque Jean-Pierre Vincent, alors que pour les spectateurs, « c'est une nouvelle couleur », puisqu'à aucun moment auparavant, il n'y avait été fait allusion : « Quand est-ce que ce mariage a été prévu ? Est-ce à Paris que Bertrand a rencontré Madeleine ? » s'interroge le metteur en scène... Ces questions demeureront sans réponse, et la fable conservera ses béances.

⁴¹⁴ *Op. cit.*, p. 13.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

Langhoff aussi, dans sa mise en scène des *Trois Sœurs*, préserve certains des non-dits du récit intacts : « Pourquoi parle-t-on toujours des trois sœurs et pas du frère ? Andreï serait-il le résultat d'un faux pas ? La mère serait-elle morte en couches ? Quelle relation le docteur entretenait-il au juste avec la famille Prozorov, lui si tendre envers Irina ? » Toutes ces questions, soulevées par le metteur en scène, creusent des énigmes et se refusent à toute résolution : « Langhoff, analyse Odette Aslan, préfère ne pas trop élucubrer là-dessus. » Pourquoi la part d'élaboration imaginaire que s'autorise le metteur en scène en ce qui concerne les amours passées des personnages devient-elle ici coupable « élucubration » ? Qu'est-ce qui détermine cette ligne de démarcation à passer précisément ici, départageant arbitrairement ce qui, de la fable, sera reconstitué, de ce qui demeurera obscure énigme ? Et pourquoi, enfin, le metteur en scène formule-t-il ces questions, s'il préfère n'y pas répondre ? Peut-être s'agit-il ici de la part d'élaboration imaginaire laissée à la discrétion des comédiens, chacun décidant, en son for intérieur, quelle réponse il entend y apporter, ou peut-être même, choisissant de n'y apporter aucune réponse, nourrissant son jeu de l'opacité de l'énigme... Se prononcer trop avant sur les enjeux de ces non-dits dans la parole de mise en scène nous engagerait, à notre tour, sur la voie d'élucubrations qu'il convient d'éviter. C'est ici la part d'énigme que la parole de mise en scène conserve toujours, pour une certaine part, au seuil de laquelle notre investigation ne peut que se taire.

4) Emergences du récit

À trop montrer les praticiens se livrant à des reconstitutions imaginaires du matériau fabulaire, jouant le jeu de l'illusion référentielle, on aura tôt fait de croire qu'ils ignorent ou qu'ils négligent les stratégies narratives qui président à l'agencement du texte. C'est oublier la capacité de la parole de mise en scène à jouer alternativement, et presque simultanément, sur les deux versants constitutifs de l'histoire portée par le texte de théâtre. Au moment même où l'on s'abandonne à des investigations sur la fable, le regard se porte sur le récit, dans un va-et-vient incessant entre matériau et structure : on glisse alors de l'interprétation d'une scène en termes de motivations psychologiques des personnages, à son interprétation en termes de stratégie narrative au sein de la pièce.

Puisque l'élaboration du récit consiste en l'*agencement* du matériau fabulaire, ces stratégies narratives sont essentiellement des stratégies de construction : en se mettant au diapason des intentions de l'auteur, et non plus de celles des personnages, les praticiens identifient le statut ou la fonction d'une scène par rapport au déroulement du récit.

A) FONCTION ESSENTIELLEMENT NARRATIVE

Il semblerait que l'attention portée aux stratégies narratives soit inversement proportionnelle à l'importance des éléments fabulaires délivrés dans une scène : plus la nourriture psychologique (puisée dans l'illusion référentielle) susceptible d'irriguer la situation actionnelle fait défaut, plus la parole de mise en scène compense ce défaut de « matière » par des considérations sur l'agencement du récit. Le cas de la scène II, 2 de *Tout est bien qui finit bien* illustre parfaitement ce système de vases communicants entre

fable et récit : elle montre la Comtesse et le bouffon se livrant à un curieux exercice censé préparer le bouffon à s'introduire à la cour - voilà pour le matériau fabulaire, un peu maigre - et bientôt l'exercice semble tourner à vide, en un numéro de duettistes où Madeleine Marion, qui interprète la Comtesse, peine à trouver des repères. Plutôt que de rechercher les motivations de personnage, dans une direction psychologique qui est celle que la comédienne emprunte d'abord, Jean-Pierre Vincent, au fil des répétitions, ne proposera que des analyses glosant la spécificité et la nécessité de la scène en termes de stratégies narratives : observant d'abord le curieux effet de focalisation auquel procède Shakespeare (puisqu'il y a, comme dit Jean-Pierre Vincent, « un renversement de perspective : c'est le bouffon qui parle de la cour à la comtesse »), il réduit la scène à son rôle fonctionnel dans le récit : « Shakespeare met une gaudriole après la scène d'Hélène et du roi : c'est une force de vie, cela correspond au moment de la guérison du roi ». Cette scène serait, en quelque sorte, une « utilité », permettant de faire passer le temps qui sépare vraisemblablement la scène du roi malade (II, 1) et celle du roi guéri (II, 3). Plus tard dans les répétitions, le metteur en scène aura recours à une autre analyse, cette fois en termes de « convention théâtrale » - donc, toujours pas en vertu de la logique fabulaire : « C'est un intermède théâtral traditionnel pour utiliser toutes les possibilités de la troupe de Shakespeare ». Dans tous les cas, la scène doit être jouée comme un intermède de pure convention : elle est « hors de tout », comme dit le metteur en scène, c'est-à-dire *hors de la fable*, pour laquelle, il le rappelle à Madeleine Marion, cette scène « n'a aucune utilité ». Cette « extraterritorialité » (selon le terme de Jean-Pierre Vincent) de la scène par rapport à la fable, qui réduit les analyses qu'on peut en faire à des spéculations sur sa fonctionnalité en terme de stratégie narrative, détermine, on s'en doute, toutes les options de mise en scène qui seront retenues : jeu face public assumant et exhibant la convention théâtrale, éclairage, intonations et postures non-naturalistes, etc.

On peut rapprocher ce cas de figure d'une autre scène de *Tout est bien qui finit bien*, qui présente également une certaine « pauvreté » du matériel fabulaire : il s'agit de la scène IV, 4, où après avoir « possédé » Bertrand (mais la scène n'est évidemment pas montrée), Hélène et ses complices florentines s'apprêtent à prendre la route pour gagner la France : en somme, il s'agit simplement d'informer le spectateur que le plan conçu par les femmes s'est déroulé comme prévu, et de leur annoncer qu'on les retrouvera bientôt en France, auprès du Roi... Au plan de la fable, la scène est une étape non négligeable (puisque une action relativement importante, le retour en France de l'héroïne, s'y prépare) mais la vocation essentiellement informative des discours des personnages les rend assez peu stimulants pour l'imagination, et impropres à être abondamment nourris par des caractérisations psychologiques ; aussi la glose qu'en propose le metteur en scène concentre-t-elle ses propositions sur l'aspect fonctionnel de la scène par rapport au récit : « C'est une scène de nécessité : il fallait inscrire le départ à Marseille quelque part. Shakespeare n'a pas trouvé d'autre motivation, d'autre nœud, du coup il met la phrase-titre dedans, comme pour combler un vide ». Ce « vide », les praticiens semblent le redouter : la mise en scène, semble-t-il, a horreur du vide, et chaque fois qu'une scène paraît n'être pas suffisamment dense sur le plan de ses contenus fabulaires, la parole de mise en scène comble le manque, en tournant son regard vers les stratégies narratives dont elle est censée être le support. Et puisqu'il y a assez peu à dire sur la manière dont

Hélène annonce à ses complices qu'elles vont se rendre auprès du Roi, Jean-Pierre Vincent y détecte une stratégie de la part de l'auteur : « il faut parler du roi pour le garder présent à l'esprit du spectateur : quand il réapparaît à la fin du cinquième acte, il ne faut pas qu'il sorte d'une nuit pure et simple ». Ici ce n'est plus une scène entière qui est observée selon sa fonctionnalité dans l'ordre du récit, mais une réplique, identifiée comme un jalon narratif : l'analyse du récit porte, on le voit, indifféremment sur des éléments micro-structuraux ou macro-structuraux.

B) FONCTION ACCESSOIREMENT NARRATIVE

Ce repérage, au niveau micro-structural, des *jalons narratifs* ne vaut pas seulement pour les scènes où le matériau fabulaire paraît un peu maigre : l'analyse d'une réplique en termes de stratégie d'aiguillage du récit peut se faire concurremment à une analyse qui en explore les enjeux psychologiques, et puisque notre dernier exemple évoquait la figure du roi dans *Tout est bien qui finit bien*, nous resterons à ses côtés : pour la scène 1, 2 où il accueille Bertrand et se lamente sur sa vieillesse, Jean-Pierre Vincent fournit de copieuses indications psychologisantes (sur le rapport du roi avec ses seigneurs, avec Bertrand, sur le souvenir qu'il conserve du Comte de Roussillon, etc.), mais il propose aussi cette analyse de la scène :

Shakespeare pose des jalons : il faut prédire les situations, créer une situation qui justifie la proposition d'Hélène, donc il faut qu'il y ait encore un espoir de guérison chez le roi : il se voit comme une "mèche encrassée", pas éteinte...

Brusquement, l'analyse quitte le plan fabulaire pour se situer au niveau du récit : l'une des vocations de la scène est de montrer le Roi malade, très affaibli, mais pas totalement anéanti : sa réplique sur la « mèche encrassée » - et non pas éteinte, comme le souligne le metteur en scène - a pour fonction d'ouvrir un possible narratif, que la suite du récit réalisera en effet : la guérison du roi par Hélène. Beaucoup plus tard, quand la scène est retravaillée pour la énième fois, le même glissement du plan fabulaire au plan narratif se produit :

Quand Bertrand entre, il apparaît comme le fantôme de son père. Et puis il y a l'attrait du nouveau pour les autres seigneurs. En lui, le roi trouve un interlocuteur ; il connaît trop ses seigneurs pour pouvoir en tirer quelque chose. C'est comme s'il vampirisait Bertrand : sa présence le "ragaillardit". C'est lié aussi au désir de Shakespeare de rendre crédible sa future guérison : un remède miracle ne peut s'appuyer que sur un désir de survivre.

Que la présence du jeune Bertrand « ragaillardisse » le roi, cela est attesté par le texte - c'est ce que le roi dit lui-même ; cela est également justifié au plan fabulaire : le roi s'ennuie à la cour entouré de courtisans qu'il connaît par cœur, et ne peut que se réjouir de l'arrivée d'un nouveau venu... Mais cela est aussi montré comme nécessaire au plan narratif : à nouveau, une réplique est interprétée comme un jalon aiguillant le récit, et préparant son orientation à venir vers la guérison du roi.

C) EFFETS DE STRUCTURE

Quelques aspects saillants de la structure du récit semblent ainsi attirer l'attention des praticiens : outre ce que Jean-Pierre Vincent appelle les « jalons », qui sont des effets

d'aiguillage du récit vers un possible dont il convient d'aménager les conditions de réalisation, on peut en évoquer quelques autres, récurrents dans la parole de mise en scène. On peut notamment signaler les formes d'analyse fonctionnelle portant sur le niveau macro-structural : une suite de scènes peut ainsi faire l'objet d'un commentaire synthétique qui en observe le statut en terme de fonctionnalité narrative : la scène marseillaise, dont on a vu tout à l'heure qu'elle était essentiellement interprétée à la faveur de son statut dans le récit, est ainsi inscrite dans le déroulement global de la fin du IV^{ème} acte, inscription que Bernard Chartreux commente d'abord en ces termes : « la scène est prise dans l'ensemble du grand départ de Florence : il y a une espèce de branle-bas de combat, tout le monde se barre ». Si le dramaturge se contente ici de procéder au repérage de la suite d'actions dans laquelle la scène trouve son sens et sa pertinence - travaillant donc encore au niveau fabulaire - Jean-Pierre Vincent poursuit l'analyse en glissant au niveau des structures du récit :

Toujours chez Shakespeare, il y a un tohu bohu à la fin du quatrième acte : c'est une façon de piaffer pour le cinquième acte, quand le quatrième a éloigné le dénouement.

Ce qui se joue dans ce commentaire est un repérage du *tempo* narratif, évalué relativement aux grandes articulations structurelles du récit théâtral : le metteur en scène ne parle que de « dénouement », dont le quatrième acte a retardé la venue ; mais on peut facilement en déduire (conformément aux propositions aristotéliennes) que ce qui précède constitue le nœud dramatique, que le récit semble s'impatienter à dénouer ; les comédiens sont ainsi invités à percevoir à quel stade du récit ils se tiennent (entre le nœud et le dénouement) durant cette scène, plutôt qu'à en explorer les motivations psychologiques gisant au niveau fabulaire. Pour varier un peu les plaisirs, on peut puiser une autre illustration de ce repérage des valeurs fonctionnelles au niveau macro-structural en puisant un exemple dans le corpus d'Antoine Vitez répétant le *Soulier de Satin* : comme toujours, la médiation d'Eloi Recoing dans la transmission de ce corpus élève le niveau de langue, et présente des procédures rhétoriques qui semblent plus élaborées que celles que nous observons dans notre corpus « direct », puisque c'est par le biais d'une analogie vers la Bible que s'établit ce repérage - mais les enjeux nous en paraissent analogues :

La 4^{ème} journée est aux trois premières ce que le Nouveau Testament est à l'Ancien : parce qu'elle accomplit, dénoue, délie, épuise, et parce qu'elle est formée d'allusions aux trois premières.

Dans cette analyse, ce ne sont pas les contenus fabulaires qui sont explorés, mais bien la valeur fonctionnelle d'une partie du récit par rapport à une structure d'ensemble - en l'occurrence par rapport à ce qui précède : le modèle de référence n'est plus la dramaturgie classique, mais il est tout de même lointainement question de « dénouement », puisque la quatrième journée - la dernière, analogue, donc en termes fonctionnels, au cinquième acte d'une pièce classique - « dénoue » ce qui s'est noué précédemment, mais encore « délie », « épuise » et reprend par allusion les éléments des trois premières.

Une autre approche de la valeur de la partie par rapport à la structure du récit consiste à identifier ce que nous appellerons les effets de « singularité » : l'apparition

dans le récit de scènes présentant un caractère atypique par rapport à l'ensemble, par exemple celles qui rassemblent une seule fois dans la pièce des personnages unis par une relation « majeure » peut ainsi faire l'objet d'un commentaire dans parole de mise en scène. Durant les répétitions de *Richard III*, Chéreau, qui introduit la séance de travail sur la scène mettant en présence Richard et sa mère, ne manque pas de souligner cet effet de singularité :

Ce que je voudrais c'est qu'on réfléchisse à ce que ça veut dire pour une mère, 1) d'être la mère de cet homme-là, et 2), de rencontrer ce fils et de souhaiter avoir pu- que tu aurais pu l'étrangler quand il était dans ton ventre [...] et là tu vas souhaiter que ce soient ses ennemis qui gagnent. C'est pas simple, et en même temps ça vient d'une vie entière, ça vient d'une explosion qui vient de très loin. [...] Essayons de chercher un petit peu dans cette direction là. C'est quand même la scène, la seule, l'unique, entre Richard et sa mère.

Ce que nous appelons l'effet de singularité ne réside pas ici dans les considérations de Chéreau portant sur la fable (être la mère d'un monstre sanguinaire, souhaiter sa mort...même si c'est là une expérience sans doute bien singulière) mais dans la manière dont il met en exergue l'*unicité* de cette scène par rapport à l'ensemble de la pièce. Nous avons pourtant choisi de faire figurer le début de son commentaire pour illustrer à nouveau la facilité avec laquelle le discours de mise en scène passe du plan fabulaire au plan narratif, invitant d'abord à travailler les personnages « de l'intérieur » (en s'interrogeant sur « ce que ça veut dire pour une mère » que de souhaiter la mort de son fils, quand « ça vient d'une vie entière ») et glissant aussitôt vers une approche « extérieure » de la scène, engageant les comédiens à avoir conscience de la structure du récit qui est conduit à travers eux, qui ne passe qu'une fois par ce point fatidique - la rencontre entre le monstre et sa mère. Les effets de « première fois » ou de « seule fois » dans le récit font ainsi l'objet d'un traitement particulier, cette primeur et cette unicité étant signalées par la parole de mise en scène, et bien souvent mises en exergue par la mise en scène, sur le plateau : ainsi Jean-Pierre Vincent choisit-il de déplacer la scène II, 5 (la « seule scène Bertrand-Hélène, il n'y en pas d'autre », souligne le metteur en scène) où « pour la première fois, Bertrand fait ce qu'il dit » puisque ce sont de vrais adieux qui s'y jouent, en faisant monter les comédiens sur un praticable et en réclamant, au lieu de l'éclairage d'ambiance naturaliste, un effet de sur-éclairage : « il faut la servir sur un plateau cette scène » commente-t-il. Ainsi l'effet de singularité dans le récit doit-il être traduit par un effet de singularité au plan scénique.

À force de travailler le texte dans tous les sens, de le reprendre encore et encore, ces effets de « première » ou de « seule fois » dans le récit finissent par disparaître aux yeux des praticiens ; les signaler permet au metteur en scène de relancer le comédien, en quittant le plan des motivations psychologiques maintes fois explorées pour le hisser à la conscience des enjeux narratifs. Ainsi le premier monologue d'Hélène dans *Tout est bien qui finit bien*, qui - comme tout monologue shakespearien - à force d'être travaillé risque toujours de s'emporter en « locomotive rhétorique », comme dit Jean-Pierre Vincent, fait-il l'objet d'un recadrage narratif, à l'issue de longues séances qui lui ont été consacrées : « C'est la première fois qu'on pénètre dans ton cœur », fait-il remarquer à Hélène. « Après une scène à quatre personnages, où se mélangent informations et sentiments, tout d'un coup, sans coup férir, on a un monologue ». L'indication, notons-le, est à

double-tranchant : si l'effet de « première fois » peut assurer la comédienne d'une certaine fraîcheur, liée à la découverte de son cœur, qu'elle est censée livrer pour la première fois aux spectateurs, l'effet de singularité - après des scènes nombreuses, et « sans coup férir », survient le monologue - a de quoi l'inquiéter : le caractère abrupt de cette rupture dans l'enchaînement des scènes ne lui aura pas échappé, non plus que la difficulté à le faire « passer » auprès du public. C'est donc bien de la part du metteur en scène une manière de rendre les comédiens conscients, et responsables, du déroulement du récit qui se manifeste à travers eux.

De même, lorsque le metteur en scène signale les effets d'échos qui se jouent au sein de la pièce, tissant des analogies infratextuelles (telle scène étant une nouvelle version, ou une variation sur le schéma actanciel de telle autre : Chéreau remarque par exemple que deux apparitions de la reine Marguerite se font de la même façon, comme un fantôme qui n'est pas perçu par les autres personnages ; Bernard Chartreux note que Hélène sauve le roi *comme* Bertrand sauve le Duc...) ; ou encore les effets de condensation ou de dilatation du récit par rapport à la temporalité supposée de la fable (ainsi Chéreau signale-t-il à plusieurs reprises la liberté prise par Shakespeare par rapport à la chronologie objective)... De telles remarques ont à chaque fois pour effet de mettre l'accent sur certains aspects de la structure du récit : la parole de mise en scène, ici, ne travaille pas à nourrir l'imaginaire de l'acteur dans l'édification personnelle de son personnage, mais bien à le situer comme conteur d'un récit, conscient de sa forme globale. On pourrait aussi dire, d'une autre manière, que ce type de relation métatextuelle qui quitte le plan fabulaire pour travailler au plan narratif, détourne les comédiens d'une approche stanislavskienne (ou réaliste) de leur personnage pour les engager sur la voie d'une approche brechtienne (ou épique). Conformément aux hypothèses de Strehler, qui a toujours souhaité mener de front ces deux conceptions de l'art de l'acteur, elles ne sont, en théorie, pas incompatibles ; la parole de mise en scène, en tout cas, n'hésite pas à solliciter concurremment ces deux postures, ballottant les comédiens dans un dedans-dehors acrobatique : il leur faut chaque fois défendre leur personnage singulier, son histoire propre et ses affects, et ne jamais perdre de vue le récit global qui se mène à travers eux, dans une conscience du tout qui comprend la totalité des actants, et la totalité du récit. Les répétitions du *Soulier de satin* s'ouvrent ainsi sur cette mise en garde : « Il faut projeter dans le public l'intention biographique. Chaque acteur doit intégrer dans son jeu un "comment vous dire" la totalité de cette histoire. On n'a pas à répondre seulement de son personnage »⁴¹⁷, et les répétitions de *Tout est bien qui finit bien* sont sur le point de se clore quand le metteur en scène donne cette indication globale : « C'est une pièce sans quatrième mur. Ayez toujours conscience du public à qui vous racontez cette histoire : on fait avancer une romance shakespearienne. Dès le premier mot, il faut avancer vers la fin ». En ces seuils de répétition que constituent la séance d'ouverture d'un côté, et les dernières mises en garde avant la première, de l'autre, l'accent est mis sur une approche épique de la pièce : il s'agit de faire avancer « une romance shakespearienne », ou un « feuilleton épique » (ainsi Recoing qualifie-t-il ailleurs la pièce de Claudel), de l'adresser nettement au public, dans une totalité consciente d'elle-même. Entre ces deux piliers, le procès des répétitions s'enfoncera dans les profondeurs

⁴¹⁷ Eloi Recoing, *Journal de bord des répétitions du Soulier de satin*, p. 24.

fabulaires, explorera tous les possibles des enjeux affectifs, des motivations psychologiques des personnages, n'émergeant que de temps à autres pour reconsidérer la valeur fonctionnelle d'un segment par rapport au récit...

Conclusion (provisoire) : à la recherche du personnage...

À l'issue de ce panorama de la relation métatextuelle dans l'interaction de répétition, qui fait apparaître sa diversité, son éclatement et ce qu'il faut bien appeler son a-structuration, il nous semble que l'essentiel encore échappe : certes la parole de mise en scène relative au texte est sans méthode, ignore superbement la rigueur des exégèses universitaires, et récuse toute lecture systématique qui se fonderait sur quelque préalable immuable. Mais si elle est dépourvue de « centre » et d'ordre, il est tout de même un pôle qui magnétise la plupart de ses propositions, et qui détermine une forme de tropisme de la relation métatextuelle : le *personnage*, qui n'apparaît nulle part dans notre plan comme « objet » structurel, et qui pourtant est partout dans la parole de répétition.

Dans notre étude nous l'avons rencontré ici et là, essence psychologique susceptible de développer des stratégies discursives, « agissant » au niveau de la fable, mais il reculait dans l'ombre sitôt que nous le considérions comme strict émetteur du poème théâtral, ou comme conteur d'un récit adressé au public. Mettre toutes ces approches à niveau, les aborder successivement et linéairement, comme si elles se « valaient » quantitativement et qualitativement dans la répétition, et sans marquer ce vers quoi elles tendent la plupart du temps, c'est manquer ce qui nous semble être le cœur de la spirale, autour de quoi la parole de mise en scène gravite inlassablement : ce fameux personnage. Ce tropisme est sans doute un phénomène d'époque : la disparition des idéologies fédératrices susceptibles d'organiser la lecture du texte autour d'un axe sémantique clairement repérable, la précarité désormais revendiquée du théâtre vis à vis d'un monde qu'il ne prétend plus instruire ou changer a fait évoluer, au cours des deux dernières décennies, l'art de la mise en scène - et partant, la vocation de la parole de mise en scène.

On change de transcendance : c'est désormais la loi du Texte qui prime, qu'il ne s'agit plus d'utiliser à des fins qui lui seraient extérieures (démonstration idéologique, exhibition d'un savoir-faire spectaculaire), mais dont il s'agit d'accomplir les infinies virtualités symboliques et métaphoriques - la nouvelle critique telle que nous l'avons évoquée à travers Barthes est passée par là, fécondant à retardement la relation au texte dans le monde du théâtre. « Le temps des grandes grilles symboliques de compréhension du texte est probablement fini » remarque Danièle Sallenave⁴¹⁸, et la mise en scène contemporaine « ne croit plus à sa toute puissance de dire le monde, elle est moins jalouse de son autorité et de son originalité que de se redéfinir comme *art de l'interprétation* » constate Jean-Michel Déprats⁴¹⁹. Ces propos, datant de 1986, figurent

⁴¹⁸ "Deffence et illustration de la mise en scène", réflexion collective publiée dans *L'Art du théâtre* n°6, Hiver 1986- Printemps 1987, Ed. Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, p. 14.

⁴¹⁹ Jean-Michel Déprats, "Glissements progressifs du discours", in *L'Art du théâtre* n°6, p. 29.

dans le même numéro de *L'art du théâtre*, consacré à une « Défence et illustration de la mise en scène » qui entend dresser le bilan de la fin d'une époque de la mise en scène, et dessiner, pour les légitimer, les contours de son évolution. Plusieurs personnalités du monde du théâtre y croisent leur regard, et semble s'accorder sur cette nouvelle équation de la mise en scène contemporaine. Redéfinie comme « art de *l'interprétation* » (mais non pas des grandes interprétations systématiques), elle remet au cœur de son travail et de son propos les deux matériaux principaux du théâtre : le texte, et l'acteur, dont l'articulation se fait à travers *le personnage*. La « substance du texte » et « l'existence singulière »⁴²⁰ de l'acteur n'y sont plus les instruments d'un discours conçu au dessus d'eux, auquel le metteur en scène les assujettirait : ils sont matière infiniment signifiante, plurielle, opaque et poétique d'où part la mise en scène, et entre lesquels le metteur en scène se fait le « médiateur »⁴²¹. Cette mutation des pôles de la mise en scène, lorsque désormais « *le recentrement sur le texte et l'acteur est partout proclamé* »⁴²², ne doit pas nécessairement être interprétée comme une cession de pouvoir de la part du metteur en scène ; comme Danièle Sallenave le souligne, « dire que l'avènement du texte sur scène requiert un médiateur - et que les acteurs, pour prendre en charge le texte, ont absolument besoin d'un médiateur - c'est donner au metteur en scène plus de responsabilité et d'importance que si on lui confie le soin d'élaborer une grille d'interprétation du texte. Car ce rôle peut-être remis en cause (et on ne s'est pas fait faute de réclamer l'effacement de ce metteur en scène-là). Mais ce médiateur, nul ne peut attenter à son existence sans mettre le théâtre, l'acte théâtral, en péril »⁴²³. Voilà qui nous éclaire un peu sur l'ambivalence de la position du metteur en scène dans l'interaction de répétition, revendiquant inlassablement, on s'en souvient, la précarité de son entreprise et de sa posture artistique même, tandis que son rôle interactionnel manifeste tous les signes d'un pouvoir rarement contesté.

Devenu incontournable médiateur entre le texte et l'acteur, « artisan du signifié » comme dit joliment Jean-Pierre Vincent⁴²⁴, ou encore « archer [...] par lequel la métaphore arrive » selon Jean-Pierre Thibaudat⁴²⁵, le metteur en scène est ce passeur d'images et de symboles, de sensations et de sentiments, qui reverse son expérience du texte dans l'expérience de l'acteur, et reverse tout aussi bien cette expérience de l'acteur dans son expérience du texte... La circulation se fait ici à double sens, et le vecteur de cette circulation, bien sûr, c'est le personnage, nouveau centre de la mise en scène. Georges Banu le dit très nettement : « La disparition d'une lecture repérable de la mise en

⁴²⁰ Jean-Michel Déprats, article cité, p. 29.

⁴²¹ Danièle Sallenave, débat cité, p. 14.

⁴²² Jean-Michel Déprats, "Glissements progressifs du discours", p. 25.

⁴²³ Débat cité, p. 14.

⁴²⁴ "The go-between", in *L'Art du théâtre* n°6, p. 47.

⁴²⁵ "Puis-je vous dire une toute petite chose", in *L'Art du théâtre* n°6, p. 59.

scène s'accompagne d'un retour à la vocation originelle de la mise en scène : celle de donner de l'épaisseur aux personnages »⁴²⁶, et définit clairement la fonction désormais dévolue au metteur en scène : « l'intérêt de son intervention ne vient plus d'une grille de lecture, mais de la capacité de nourrir des acteurs, et forcément, des personnages »⁴²⁷. Parce que donner de l'épaisseur aux personnages, c'est d'abord *nourrir les acteurs*, le personnage échappe à la stricte relation métatextuelle, et n'est pleinement saisissable que dans la relation interpersonnelle qui unit le metteur en scène à l'acteur : le personnage n'est pas tant le lieu d'une opération de lecture que l'*horizon d'une relation rhétorique*, où la parole de mise en scène se fait médiation expressive, nourricière, imaginative, stimulante, encourageant, dans ce va-et-vient entre l'acteur et le texte, la naissance du personnage.

⁴²⁶ Débat cité, in *L'Art du théâtre* n°6, p.17.

⁴²⁷ *Op. cit.*, p.17.

III Rhétorique du metteur en scène : à *la recherche du personnage*

Nous voici rendus au « cœur du sujet » comme on dit, à la fois son centre névralgique et son principe organisateur, auquel notre recherche dans son ensemble doit son titre ; ce lieu - ce *topos* - de la mise en scène n'a rien pour surprendre : le metteur en scène s'y tient face au comédien, à qui il parle pour l'amener à jouer. Ce face à face, nous l'avons certes abordé déjà (nous ne l'avons même jamais quitté, puisqu'il est la condition *sine qua non* de la pratique de la mise en scène), mais selon des éclairages que l'on pourrait dire latéraux : dans le premier mouvement de notre investigation, ces deux protagonistes « principiels » ont été considérés davantage comme les partenaires d'une interaction sociale qu'il nous fallait circonscrire, interaction que par ailleurs la rhétorique des metteurs en scène *sur* leur travail permettait d'éclairer. Dans un deuxième temps, c'est davantage le face à face du metteur en scène avec le texte théâtral qui nous a intéressée, et qui mettait le comédien en position de destinataire certes, mais comme un tiers, témoin de l'entretien imaginaire qui se développe entre un metteur en scène et l'auteur qu'il entreprend de porter à la scène. Ici, il nous faut aborder désormais frontalement la relation de parole qui unit l'un et l'autre partenaires, nous aventurer véritablement dans l'inspection des formes et des fonctions de cette parole, pour tenter d'approcher les procédures verbales qui rendent possible la créativité théâtrale.

Prologue : une notion polémique

1) La rhétorique écartelée

L'usage de ce terme de « rhétorique » pour qualifier la parole mise en scène peut être jugé polémique à bien des égards : conçue alternativement ou simultanément comme art du beau discours, art de la persuasion, et système de figures, la rhétorique a souffert dans tous les cas de connotations péjoratives qui la discréditent : frivolité de l'éloquence pompeuse peu soucieuse du vrai, principe manipulateur qui fait du discours une arme de persuasion trompeuse, ou codex des écarts de langage, qui les fige en les canonisant sitôt qu'il s'en saisit... à mesure que la rhétorique se subdivise en de multiples avatars, elle prête le flanc à une critique de plus en plus soupçonneuse. Choisir d'avoir recours malgré tout à une notion si sujette à caution, c'est en tout état de cause s'engager à faire le point sur « ce qu'on entend par là », pour qu'on n'y entende plus grincer ni les gonds qui articulent les différentes acceptions entre elles, ni les soupçons qu'elles suscitent respectivement⁴²⁸.

a) Approche logique vs poétique

On ne saurait ici refaire l'histoire de la rhétorique, depuis ses fondations pré-aristotéliennes jusqu'à ses dernières aventures en passant par sa « dilution par syncrétisme », comme dit Roland Barthes⁴²⁹. On se contentera de s'en tenir ici à ses avatars les plus récents, à savoir sa refondation par deux mouvements théoriques nettement distincts, ayant revendiqué chacun pour soi l'appellation de « nouvelle rhétorique » (ce qui ne simplifie pas les choses) : d'une part, Chaïm Perelman et L. Olbrechts Tyteca ont, avec leur *Nouvelle rhétorique*, sous-titrée *Traité de l'argumentation* (1958), entrepris d'explorer les opérations logiques fondatrices d'un discours argumentatif, et d'autre part, le Groupe (Centre d'études poétiques de Liège) en publiant une *Rhétorique générale* (1970), a rénové l'entreprise essentiellement taxinomique - de classement des figures - de la rhétorique classique à la lumière de la sémantique structurale, et ce second mouvement s'est vu baptiser à son tour « néo-rhétorique » (selon Roland Barthes)⁴³⁰ ou Nouvelle Rhétorique (selon Paul Ricœur)⁴³¹ : ces

⁴²⁸ Du moins dans les milieux non scientifiques : il convient en effet de marquer que cette défiance, aujourd'hui, est le fait d'une "pensée commune", et non de la recherche universitaire. Est-il besoin de dire, pour faire entendre ici la voix de quelques "accusateurs", combien la réaction des praticiens à qui nous faisons savoir notre intention de verser nos observations sur leur travail dans une sorte de "rhétorique du discours de mise en scène" fut méfiante ? "Il n'y a pas de recette", me répondait-on, pas de "code" possible ni de système établissant les règles d'une pratique toujours singulière, unique... Preuve que la notion de rhétorique est toujours associée à l'idée d'un canon ou d'un programme, que les artistes d'aujourd'hui abordent avec la plus grande circonspection.

⁴²⁹ Roland Barthes, « L'Ancienne rhétorique », in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p.100.

nouvelles rhétoriques, l'une logicienne, l'autre poéticienne, pour différentes qu'elles soient, ont en tout cas en commun de débarrasser la notion des connotations péjoratives qui l'encombraient. La *Rhétorique Générale* entend non pas dresser un canon de l'éloquence mais analyser « les procédés de langage qui caractérisent la littérature » par opposition, non pas au « langage quotidien », mais à un « modèle théorique de la communication »⁴³². Le problème (pour nous) est qu'en développant une telle méthode de travail, le groupe □ achève de dissocier la fonction esthétique du langage de sa fonction de communication, ce qui ne laisse pas de nous embarrasser... Outre l'hypothèse d'une forme d'inaptitude de la figure à communiquer et à informer (« les procédés spécifiques de la littérature, affirment les théoriciens de Liège, ne sont pas les meilleurs moyens pour assurer une communication rapide et sans équivoque du contenu du message, pour exprimer et communiquer des informations »⁴³³), cette nouvelle « science de la littérarité » va jusqu'à affirmer que le langage ne devient poétique, et ne déploie ses figures, *que* lorsqu'il cesse d'être utilitaire : « Les [figures] ne sont donc pas de pures contraintes, des "gênes", fussent-elles "exquises", mais la seule façon de détourner le langage de son rôle utilitaire, ce qui est la première condition de sa métamorphose en poésie »⁴³⁴. Or, si l'analyse des figures actualisées dans la parole de mise en scène nous intéresse au plus haut point, c'est précisément parce que nous ambitionnons d'en interroger les vertus en termes pragmatiques, dans le cadre d'une relation de communication entre des praticiens : il est pour nous indispensable de maintenir étroitement serré le lien qui articulait originellement la science des figures et celle de la persuasion, lien que l'histoire de la rhétorique a distendu au point de le rompre tout à fait.

Cela étant dit, ce même groupe □, qui fait basculer totalement la rhétorique du côté de la poétique, ne récuse nullement la pertinence pérenne d'une articulation entre rhétorique argumentative et rhétorique figurale : l'introduction de *La rhétorique générale* entérine ainsi les propositions de C. Perelmann et L. Olbrechts-Tyteca, qui dans leur *Traité de l'argumentation*, étaient amenés à discuter du statut de la métaphore dans une perspective argumentative, et laisse ouvert un espace de recherche susceptible de réconcilier ces approches jugées pourtant antinomiques : « Il n'est pas exclu qu'on puisse faire la jonction entre les deux tendances qui ont historiquement écartelé la rhétorique traditionnelle : tendance logique, basée sur la fonction conative du langage ; tendance esthétique, réflexion sur la fonction poétique »⁴³⁵. Nous voilà rassurée, donc, et fondée à poursuivre.

⁴³⁰ *Op. cit.* p.101.

⁴³¹ Paul Ricœur, "La Métaphore et la nouvelle rhétorique", in *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p.173

⁴³² Groupe □, *Rhétorique Générale*, Paris, Seuil, 1982, "Introduction : poétique et rhétorique", pp. 8 à 27.

⁴³³ *Op. cit.* p. 21.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.12.

b) Persuasion et vérité

Une fois admise la réconciliation possible entre une approche esthétique et une approche logique (articulée à la fonction conative du langage), reste tout de même l'épineuse question de la persuasion, que cette seconde approche porte avec elle : si le rhéteur développe une logique argumentative, c'est qu'il veut persuader, c'est-à-dire « provoquer ou accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment »⁴³⁶. Dès l'origine, la *Technè Rhétorikè*, et sa vocation strictement persuasive, sont suspectées pour ce qu'elles ne se donnent à elles-mêmes aucune exigence de vérité, et confinent à la manipulation des âmes ; c'est avec la même défiance que l'on évoque aujourd'hui la rhétorique publicitaire ou politicienne, qui sollicitent une action (un achat, un vote) par tous les moyens susceptibles d'influencer les esprits ; la rhétorique est donc doublement stigmatisée, pour son indifférence à la vérité d'une part, et pour sa parenté avec le pouvoir, de l'autre. Pourtant, les premiers philosophes qui ont entrepris sa refondation à des fins de légitimation ne se sont pas fait faute d'en redéfinir la vocation, pour en éliminer les vices : côté platonicien, la « bonne rhétorique » est la recherche du vrai, qui se développe de manière privilégiée dans l'interlocution personnelle entre le maître et l'élève : elle n'est plus allocution manipulatoire devant un auditoire hypnotisé, mais « dialogue d'amour » comme dit joliment Barthes, visant une « psychagogie »⁴³⁷. Cette conception platonicienne de la rhétorique, qui la redéfinit comme une *dialectique*, suppose donc un *dialogue* - circulation entre deux instances de parole - et une *maïeutique* - art « d'accoucher » l'interlocuteur - qui constitueront le cœur de notre recherche dans le dernier mouvement de cette étude : on y verra comment la recherche du « juste » (plutôt que du « vrai ») s'y déploie sous les espèces d'un va-et-vient entre les deux instances interactives que sont le comédien sur scène et le metteur en scène dans la salle, recherche par laquelle il s'agit d'accoucher le comédien de son jeu, c'est-à-dire de son personnage. Pour l'heure c'est essentiellement le discours du metteur en scène en répétition que nous souhaitons explorer, dans ses formes et ses fonctions, aussi est-ce plutôt du côté aristotélicien qu'il nous faut nous tourner. Chez Aristote la *Technè Rhétorikè* assume d'emblée ses limites : son objet n'est pas le vrai mais le vraisemblable, et son territoire celui des interactions publiques, au cours desquelles le rhéteur se doit « d'extraire de tout sujet le degré de persuasion qu'il comporte ». En circonscrivant sa vocation et son domaine d'application, Aristote inscrit la rhétorique dans le champ de la raison pratique : elle est une logique du vraisemblable susceptible de fonder les argumentations, et donc les décisions, dans le champ des affaires publiques. Ainsi redéfini, cet art de la persuasion n'a plus de compte à rendre à la philosophie (la recherche du vrai n'est nullement son objet), et sa principale vertu est de s'opposer à la violence - Chaïm Perelman, qui se fait l'héritier de cette rhétorique aristotélicienne, souligne nettement cette valeur de l'art de la persuasion argumentative :

L'argumentation se propose d'agir sur un auditoire, de modifier ses convictions ou ses dispositions, par un discours qu'on lui adresse et qui vise à gagner

⁴³⁶ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle rhétorique, Traité de l'argumentation*, Paris, P.U.F., 1958.

⁴³⁷ Roland Barthes, "L'Ancienne rhétorique", *op.cit.*, p. 93.

l'adhésion des esprits, au lieu d'imposer sa volonté par la contrainte ou le dressage.⁴³⁸

Reste à savoir ce qui, de cette conception de la rhétorique, peut sans dommage être appliqué à notre propre objet (la parole de mise en scène), et si persuasion et argumentation sont des notions valides dans le champ de la créativité théâtrale. *À priori*, si l'on s'en tient à ce que Perelman désigne comme le champ couvert par la (nouvelle) rhétorique, c'est-à-dire « tout le champ du discours visant à convaincre ou à persuader, quel que soit l'auditoire auquel il s'adresse, et quelle que soit la matière sur laquelle il porte », tout ce qui relève de la « vie active », des « disciplines pratiques »⁴³⁹, est concerné par cette théorie de l'argumentation ; il n'y a donc aucune raison d'en exclure la pratique théâtrale dans son procès créatif. À condition bien sûr de circonscrire à notre tour dans le champ de la pratique théâtrale, ce qui nous paraît apte à recevoir une telle qualification, c'est-à-dire ce procès créatif même : lorsque nous parlons de « rhétorique du discours de mise en scène », nous ne parlons pas (malgré l'ambiguïté de ce double génitif) de la rhétorique de la représentation. La représentation théâtrale peut certes être perçue comme un « discours », travaillé, cela va sans dire, par le figural (donc un discours « rhétorique » en un sens) mais parler de persuasion ou d'argumentation à propos du *produit* d'une expression artistique semble totalement impertinent.

La rhétorique qui nous intéresse est bien celle qui se déploie dans le face à face que nous avons érigé au seuil de ce chapitre, entre le metteur en scène et le comédien à qui il parle, pour l'amener à jouer. Peut-on dire que le premier cherche à « persuader » le second, comme un rhéteur son auditoire ? L'art du metteur en scène relève-t-il d'un art de la persuasion, qui consiste, si l'on s'en tient à la définition, à « amener autrui à croire, penser, agir, conformément à des propositions qu'on aura fait admettre à la raison autant qu'au sentiment » ? On aura compris qu'à cette question nous postulons une réponse positive : on ne peut nier en effet que la parole de mise en scène, parce qu'elle est entièrement tendue vers un projet pratique (la réalisation d'une représentation) vise une efficacité spécifique : il s'agit pour le metteur en scène d'obtenir de la part des acteurs l'invention ou l'exécution d'un jeu, et de déployer pour y parvenir tous les moyens d'expression dont il dispose. Il s'agit donc bien d'un art de la persuasion, qui suscite par la parole, une « croyance », une « pensée » qui fondent une disposition à l'action, à cette nuance près - fondamentale, certes - que cette croyance, cette pensée et cette action prennent place dans le champ fictionnel du jeu théâtral. Nous sommes bien dans une activité pratique, mais qui s'inscrit dans un projet à vocation artistique où la dimension imaginaire est primordiale. Comme le souligne Anne Ubersfeld, « le performatif 'je joue' est constitutif de la schize théâtrale »⁴⁴⁰, assurant implicitement une césure radicale entre ce qui se passe sur scène et la « réalité » : « Il institue une coupure entre la parole et le réel (dans le monde), une non-vérité, ou plutôt une séparation »⁴⁴¹, et cette séparation vaut, évidemment, dès les répétitions. Et puisque Anne Ubersfeld convoque ici

⁴³⁸ Chaïm Perelman : *L'Empire rhétorique, Rhétorique et argumentation*. Paris, Vrin, 1977, p. 24.

⁴³⁹ Ch. Perelman, *op.cit.*, p. 19.

⁴⁴⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p. 42.

une célèbre référence austinienne (« le performatif »), on peut esquisser une analyse du discours de mise en scène selon les termes mis en place au cours de ses conférences rassemblées dans *Quand dire, c'est faire*⁴⁴² : le discours du metteur en scène, qui tend à faire faire quelque chose au comédien, présente une dimension *perlocutoire* fondamentale. Sa parole vise à obtenir un effet « réel », au delà de sa propre profération, et correspond en cela à la définition proposée par Austin pour les actes perlocutoires, « actes que nous provoquons ou accomplissons par le fait de dire une chose. Exemples : “convaincre”, “persuader” »⁴⁴³. Mais cette dimension perlocutoire se trouve en quelque sorte englobée, et par là même relativisée, par une dimension *illocutoire*, tacite, et néanmoins tout aussi fondamentale que la première : de même que le performatif « je joue » est constitutif de la « schize théâtrale » du côté du comédien, le performatif « Je te demande de faire comme si » organise implicitement toute la rhétorique du metteur en scène. On glisse ici dans le domaine des « énonciations ayant une valeur conventionnelle »⁴⁴⁴, qui constituent la dimension illocutoire du discours - dimension où les questions du « vrai » et du « faux » ne se posent tout simplement plus.

La restriction du champ d'application de la rhétorique au seul domaine du vraisemblable est en quelque sorte redoublée par cette inscription dans une convention - celle du jeu théâtral - dans une pratique poïétique, une *TechnèPoïètikè* qui consiste en l'art de l'évocation imaginaire : la rhétorique que nous cherchons à cerner s'abouche ainsi avec la poétique aristotélicienne, qui ne s'occupe que d'un vraisemblable fictionnel. Mais cette restriction n'invalide aucunement la nécessité d'une parole persuasive. Il ne s'agit que de « jouer », certes, mais le metteur en scène doit pourtant convaincre le comédien de jouer *comme ceci* ou *comme cela*, et fournir à « sa raison autant qu'à son sentiment » des « arguments » qui le disposent à jouer de telle ou telle manière. Le fait que la parole de mise en scène porte sur les *modalités* du faire et non sur le faire lui-même (le comédien, puisqu'il est là, est de toute façon disposé à faire... du théâtre) n'enlève rien à la vocation persuasive de cette parole.

c) Arguments et motifs

C'est toutefois avec une certaine prudence que nous manipulons la notion d'argument ; il n'est pas sûr que l'on puisse identifier totalement l'impressionnant matériel verbal déployé par le metteur en scène avec un « argumentaire ». Si, conformément aux indications du dictionnaire, un argument est un « raisonnement destiné à prouver ou à réfuter une thèse »⁴⁴⁵, s'il a pour fonction, comme le suppose Perelman, « d'accroître l'adhésion

⁴⁴¹ *Op. cit.* p. 42.

⁴⁴² J.L. Austin : *Quand dire, c'est faire*, (*How to do things with words*), Oxford University Press, 1962, trad. française Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

⁴⁴³ J.L. Austin, *op.cit.*, p. 119

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁴⁵ *Dictionnaire Le Robert*, article « argument », Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

d'un auditoire aux thèses qu'on présente à son assentiment »⁴⁴⁶, plusieurs problèmes terminologiques surgissent s'agissant de l'application de tels concepts à notre corpus. D'une part, la notion de « thèse » renvoie à l'idée d'une opinion préconstituée, déjà élaborée au moment où les arguments viennent appuyer son expression : or, on l'a aperçu et on aura l'occasion d'y revenir, le metteur en scène se refuse le plus souvent à se tenir dans cette position de maîtrise d'une doctrine préalable : il n'a pas forcément la prescience de ce qu'il entend obtenir de la part des acteurs. En outre une telle terminologie relève d'une conception très intellectuelle de la communication, qui semble reléguer l'intuitif et l'affectif dans un autre plan d'échange : en identifiant l'art de la persuasion avec une théorie de l'argumentation, Perelman définit un champ d'étude qui semble mettre en relation de purs esprits occupés à se convaincre mutuellement par les seules armes de la logique :

Ceux qui croient à l'existence de choix raisonnables précédés par une délibération ou des discussions, où les différentes solutions sont confrontées les unes aux autres, ne pourront pas se passer, s'ils désirent acquérir une claire conscience des méthodes intellectuelles utilisées, d'une théorie de l'argumentation telle que la présente la nouvelle rhétorique.⁴⁴⁷

Ces « choix raisonnables » ne sont guère le propos des artistes travaillant à l'élaboration d'une représentation théâtrale, ces « discussions » sont loin d'épuiser leur méthode de travail et l'idée d'acquérir une « claire conscience des méthodes intellectuelles utilisées » les ferait sans doute sourire, autant pour cette « claire conscience » dont il n'ont que faire que pour ces « méthodes intellectuelles » dans lesquelles sans doute ils ne se reconnaîtraient guère. L'empire rhétorique, ainsi identifié par Perelman à l'art de l'argumentation, est évidemment aussi perçu comme empire de la Raison. Or, chez les praticiens au travail ce sont moins des thèses que l'on voit fleurir que des *hypothèses*, l'intuition et la sensibilité y ont plus de droit que l'implacable raison ; aussi les « arguments » qui viennent les appuyer réclament-ils d'être rebaptisés, pour échapper à ce champ par trop restrictif de l'intellection raisonnante : c'est le terme de « *motif* » qui nous paraît le plus adéquat pour rendre compte de ce glissement de la notion vers l'idée d'une motivation sensible. L'argument du metteur en scène est un « motif » en ce qu'il tend à *motiver* l'acte du comédien ; ce n'est pas tant sa valeur logique qui est déterminante, que sa puissance d'efficacité, sa capacité à *mouvoir* le comédien *en effet*. Et puis il nous faut bien avouer que c'est aussi dans sa polysémie que le terme nous séduit : le « motif » est aussi cette figure qui tire sa force expressive d'être répétée, multipliée dans des occurrences qui peuvent en modifier le contexte, et donc la valeur. Le déploiement spiralé de la parole de mise en scène, qui tourne inlassablement autour de son destinataire, en passant par diverses modalités expressives, jusqu'à trouver le point d'efficace qui touche le comédien et le fait agir, conformément à une hypothèse de jeu dont la justesse ne se révèle tout à fait qu'au moment où elle s'incarne en effet, renvoie bien à cette instabilité de « l'argument » de mise en scène : le motif tire de son origine étymologique cette mobilité (*motivus*) qui fait défaut au formalisme de l'argument.

⁴⁴⁶ Ch. Perelman, *L'Empire rhétorique*, op.cit., p. 23.

⁴⁴⁷ Ch. Perelman, *Ibid.*, p. 22.

2) Rhétorique spéculative, impromptue

a) Le langage, instrument « fouisseur »

Il faut également prendre quelques distances avec les représentations plus ou moins figées qui accompagnent la notion de rhétorique pour pouvoir reverser ses attributs dans notre domaine d'étude : la conception traditionnelle de la rhétorique tend à situer l'orateur du côté du pouvoir et de la maîtrise, non seulement de la parole (position à laquelle le metteur en scène n'est pas totalement étranger) mais aussi de l'objectif visé par son discours ; il a la prescience exacte du résultat auquel il veut parvenir, souvent réductible à un axiome élémentaire ; ici la posture du metteur en scène diverge sensiblement : « S'il savait par avance ce qu'il cherche, il ne chercherait plus » nous dit Jacques Lassalle. Aussi la parole n'est-elle pas pour lui le simple instrument de la transmission d'un projet qui réclame d'être exécuté : elle est le lieu où le projet s'élabore. Comme le dit encore Jacques Lassalle, à propos de l'écrivain, il « doit inventer dans le même temps l'objet et l'instrument de sa recherche »⁴⁴⁸ : la mobilité évoquée précédemment trouve donc ici une deuxième explication ; les motifs se multiplient non seulement parce que le metteur en scène ignore ce qui aura, pour le comédien, une efficacité « motivante », mais parce qu'il ignore aussi souvent ce qu'il entend lui-même motiver, et que c'est dans sa parole même qu'il le cherche. Cette rhétorique n'est pas strictement persuasive, elle est heuristique : la parole de mise en scène est l'outil d'une recherche, et les figures qu'elle déploie fondent ses découvertes en même temps qu'elles les transmettent.

En réinjectant ainsi cette dimension spéculative au cœur de la rhétorique, on ne fait finalement rien d'autre que revenir au sens qu'elle prit lors de sa (re)fondation par Aristote, qui l'identifiait à la « faculté de *découvrir spéculativement* ce qui dans chaque cas peut être propre à persuader »⁴⁴⁹. Pascal Quignard montre que cette conception ne s'est nullement perdue avec le temps, et la réactive lui-même, tout en abandonnant le versant persuasif de la rhétorique : explorant dans *Rhétorique spéculative* la « tradition d'une pensée pour laquelle tout le langage, le tout du langage, est l'instrument fouisseur »⁴⁵⁰, il vante les vertus d'« images vitales, spéculatives, associatives »⁴⁵¹, et y insiste : « Le langage est par lui-même l'investigation »⁴⁵². Sans doute les metteurs en scène ne démentiraient-ils pas une telle affirmation, qui sans cesse parlent non pas seulement en cherchant, mais *pour* chercher, et l'on aura l'occasion de voir combien il est impossible de faire le départ entre les vertus heuristiques et les vertus persuasives des figures qui

⁴⁴⁸ Jacques Lassalle, *Pauses*, p.86.

⁴⁴⁹ Aristote, *Rhétorique*, cité par Roland Barthes in *L'Aventure sémiologique* : « L'Ancienne rhétorique », p. 95.

⁴⁵⁰ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995, p. 17.

⁴⁵¹ *Op. cit.* p. 21.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 22.

« fleurissent » inopinément dans leur discours.

b) Rhétorique impromptue

Du fait précisément de cette double vocation persuasive et explorative de la parole de mise en scène, elle se fait le matériau d'une rhétorique qui ne saurait être qu'impromptue... Là encore on s'éloigne sensiblement du schéma communicationnel généralement associé à la rhétorique, qui en fait un art de la préméditation : chez Aristote l'*inventio* (qui correspond grossièrement à l'élaboration des contenus de parole) est bien distincte de l'*actio* (acte de proférer cette parole) ; et il faut encore ajouter, entre les prémisses du discours et sa profération, l'étape de la *dispositio* (mise en ordre des parties du discours) et de l'*elocutio* (mise en forme verbale et figurale). Aujourd'hui encore, que l'on considère l'approche logique de la rhétorique ou son approche poétique, c'est toujours à des objets de langage prémédités que l'on s'attache : c'est évidemment le cas pour la rhétorique des figures, qui, érigée en science de la littérature, ne travaille que sur l'écrit, mais ça l'est aussi pour la théorie de l'argumentation, qui fait peu de cas des situations d'improvisation. Sont donc toujours conçus comme « rhétoriques » des discours méthodiquement élaborés, dont l'orateur détient une parfaite maîtrise au moment de leur profération - comme si l'efficacité persuasive ou la qualité figurale des formes verbales ainsi produites n'étaient rendues possibles que par leur préméditation. Chez le metteur en scène, il y a, certes, une certaine préparation intellectuelle de son travail, exploration, avant les répétitions, des pistes de signification qui pourront être suivies pendant l'élaboration de la représentation ; mais il ne saurait y avoir préméditation de son discours sur le plan formel, pour les raisons que l'on a vues : d'une part il est encore en position d'investigation au moment où il parle, et d'autre part il n'a pas la prescience de ce qui, dans sa parole, sera susceptible d'avoir un pouvoir déclencheur sur le jeu d'acteur. Aussi l'*inventio*, l'*elocutio* et l'*actio*, opérations distinctes chez le rhéteur traditionnel, sont-ils le produit d'une élaboration simultanée et spontanée chez le metteur en scène, et il ne nous semble pas que cette surimpression des étapes invalide d'une façon ou d'une autre la pertinence de la notion de rhétorique pour qualifier ce genre de discours. Le caractère improvisé de cette parole n'évacue d'ailleurs pas nécessairement toute forme de « préméditation » : il suffit d'aller puiser dans la théorie de l'inconscient telle qu'elle a pu être établie par la psychanalyse pour concevoir qu'il y a d'autres procès d'élaboration du discours que l'organisation consciente. Ainsi le rêve ou le mot d'esprit se présentent-ils au sujet qui les « produit » avec la fulgurance d'une révélation impromptue, tandis qu'ils sont le résultat d'un procès préméditatif (processus primaire et secondaire) auquel il n'a pas consciemment accès. Rêve et mot d'esprit ne sont d'ailleurs pas convoqués ici seulement au titre d'argument en faveur d'une « rhétorique impromptue » ; dans la mesure où le discours de mise en scène relève d'une oralité spontanée (que la psychanalyse sait entendre comme une forme travaillée par la « figure »), créative en ceci qu'elle s'émancipe à l'occasion de la censure d'une pensée rationnelle critique, il sera utile d'explorer ses points de contact avec une *rhétorique de l'inconscient* : l'approche psychanalytique nous semble ainsi devoir compléter utilement l'approche logique (qui interrogera essentiellement l'*inventio* du discours de mise en scène) et l'approche poétique (qui s'attachera à cerner quelques figures fondamentales de la rhétorique du metteur en scène, l'*elocutio*, en somme). On le voit, quoi qu'on ait pu dire sur la

simultanéité des opérations d'élaboration du discours dans cette rhétorique impromptue qu'est la parole de mise en scène, il nous faut, comme toujours, en disséquer les différents constituants pour pouvoir les analyser successivement. On remarquera que certains éléments de la rhétorique aristotélicienne semblent tomber au passage : de la *dispositio* il ne sera en effet plus question, dans la mesure où « l'improvisation relègue au second plan l'ordre des parties »⁴⁵³. Point d'ordre canonique, chez les praticiens de théâtre, que ce soit à l'échelle de l'ensemble des répétitions (on l'a déjà vu), ou à celle de « discours » plus ponctuels. En revanche, pour ce qui est de l'*actio*, de la façon de dire avec le corps (voix et geste) dont on se doute qu'elle occupe dans la rhétorique théâtrale une place fondamentale, nous préférons différer son étude : elle sera abordée ultérieurement, conjointement à l'*actio* du comédien telle qu'elle est suscitée par la parole de mise en scène, avec les outils sémiologiques qui s'imposent pour explorer ce champ qui ne ressortit plus de la seule analyse de discours.

I. Rhétorique de « l'argumentation »

A. L'*inventio* du discours de mise en scène

Dans la rhétorique aristotélicienne, l'*inventio* désigne le moment de la genèse du discours où le rhéteur identifie son thème et rassemble les *arguments* qui pourront le servir : il s'agit en quelque sorte de l'édification du matériel du discours. La parole de mise en scène, en genèse perpétuelle, est un discours qui est toujours en cours d'*inventio* : elle est constamment en train de rassembler ses « arguments » (ses motifs), produisant un matériel particulièrement abondant et divers. Avant d'interroger les raisons susceptibles d'expliquer une telle ampleur de l'argumentation, il convient de revenir sur la vocation argumentative de la parole de mise en scène : d'abord parce qu'elle n'est pas systématique - certaines indications de mise en scène ne sont nullement « motivées », ensuite parce que le sens que l'on peut donner à cette pratique argumentative mérite d'être explicité.

1) L'empire rhétorique : entre le nécessaire et l'arbitraire

A) INDICATION FORMELLE ET POKAZ : UNE ANTIRHÉTORIQUE ?

À l'opposé de tout ce que suppose la rhétorique, on peut en effet observer un type de parole de mise en scène qui, au lieu de motiver les actes, les décrit en réclamant leur exécution, ou plus simplement encore, les mime en exemple. Soit le metteur en scène s'y livre à l'inventaire plus ou moins détaillé des micro-actes qu'il attend du comédien : « mets ton corps ainsi, ralentis le débit à tel endroit, marque une pause ici, modifie l'inclinaison de ton buste, souris, écarquille les yeux, crispe ta main, dirige ton regard ici... » ; soit il

⁴⁵³ Cf. Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, p.102.

exécute lui-même un tel programme, afin d'être imité : dans ce second cas, il n'y a tout simplement plus de « parole » de mise en scène, puisque si matériel verbal il y a, c'est celui qui est inscrit dans le texte de théâtre, que le metteur en scène joue au lieu de le commenter. Il s'agit alors d'un « pokaz », du russe « montrer » : c'est en effet aux répétitions meyerholdiennes que remonte, sinon l'apparition d'une telle pratique dans la direction d'acteur, du moins sa cristallisation dans un terme qui n'a pas connu de traduction heureuse depuis⁴⁵⁴. Ces deux modalités d'indication de jeu, l'une verbale mais strictement formelle, l'autre par « l'exemple » mimogestuel, pour peu propices qu'elles soient à nourrir une investigation comme la nôtre, ne doivent pas être exclues de notre recensement. Elles se présentent ponctuellement, même chez les metteurs en scène les plus volubiles, notamment lorsque la méthode rhétorique échoue, ou pour nuancer un effet obtenu ; ces pratiques de direction d'acteur ne ressortissent pas de la rhétorique : dans l'indication formelle nulle argumentation n'intervient, de même que dans les cas de « pokaz » - entendu au sens strict, où le metteur en scène joue à la place du comédien, montrant l'exemple au lieu de justifier ses indications. On peut s'interroger sur l'efficacité relative de l'une et l'autre démarche - l'une, rhétorique, qui consiste à déployer une abondante argumentation pour motiver le jeu des acteurs - travaillant *de l'intérieur* pourrait-on dire, et l'autre, qui peut sembler aller plus rapidement au but en décrivant ou en montrant directement au comédien le résultat auquel il doit parvenir en termes intonatifs ou mimo-gestuels - travaillant en quelque sorte *de l'extérieur*, selon une méthode que nous qualifierons de « formaliste »⁴⁵⁵. Il est malaisé d'évaluer ces deux approches selon le seul critère de leur efficace, d'abord parce que l'efficacité en matière de production artistique est une notion assez suspecte (tout au plus peut-on parler de *rapidité* dans la production d'un résultat), et ensuite parce que l'on peut voir alternativement l'une suppléer l'autre ; dans de nombreux cas l'indication « formelle » vient apporter une finition à ce que l'élaboration rhétorique a longuement mis en place. Mais dans l'exemple qui suit c'est l'inverse qui se produit, l'argumentation rhétorique venant pallier les manques d'une indication strictement intonative non motivée. Il s'agit d'une répétition du spectacle la *Trilogie de la Villégiature*, de Goldoni, mis en scène par Giorgio Strehler à la Comédie Française : il dirige ici Catherine Hiégel (Brigida) et Ludmila Mikaël (Giacinta) dans la scène II, 10, de *Retour de villégiature*⁴⁵⁶. Brigida se sent coupable d'avoir accepté de la main de Guglielmo une lettre destinée à sa maîtresse, qu'elle doit lui remettre alors que celle-ci s'efforce avec toutes les peines du monde d'oublier celui qu'elle aime : la servante, prudente, s'enquiert d'abord auprès de Giacinta de l'efficacité de la « mécanique » - une mécanique toute métaphorique, dont Giacinta a appris le fonctionnement dans un savant ouvrage, *Remèdes pour les maladies*

⁴⁵⁴ Nous reviendrons longuement sur le problème du « pokaz » et de ses avatars dans le dernier chapitre de cette étude. Nous parlerons plus volontiers « d'ostension de jeu ».

⁴⁵⁵ Là encore nous sommes amenée à anticiper sur des considérations et une terminologie qui seront développées ultérieurement, dans le dernier chapitre de cette étude.

⁴⁵⁶ Document audiovisuel C.N.R.S, réalisé par Odette Aslan, 1978. Nous n'indiquons que les éléments intonatifs significatifs, c'est-à-dire lorsqu'ils font l'objet d'une correction de la part du metteur en scène.

de l'âme, qui enseigne que le cerveau est composé de petites « cases », et qu'il suffit pour dompter ses tourments, d'ouvrir et de fermer les cases correspondant aux pensées qu'on souhaite convoquer ou évacuer...

- **Catherine Hi é gel (Brigida)** : “Mademoiselle, l-” □
- **Giorgio Strehler** : “Mademoiselle ?” □
- **Catherine Hiégel** : “... la o...”
- **Giorgio Strehler** : “la !” ●
- **Catherine Hi é gel** : “...mécanique est-elle prête ?” □
- **Giorgio Strehler** : “la mécanique-est-elle-prête” □
- **Catherine Hi é gel** : “parce que... j'ai- j'ai quelque chose à-”
- **Giorgio Strehler** : Tu n'as pas encore trouvé le ton de la mécanique.
- **Catherine Hiégel** : Non, c'est le comique qui me gêne.
- **Giorgio Strehler** : Non, oui, non, c'est le comique, je dis pas... Le comique n'est pas... C'est- c'est- c'est écrit. Les gens, les gens rient ici. C'est un rire d'un certain type. <La mécanique est prête ?>. Je te le dis simplement parce que tu dois le savoir. Tu dois pas faire quelque chose simplement parce que les gens rient.
- **Catherine Hiégel** : Voilà, oui.
- **Giorgio Strehler** : (*Rire*) : Je connais déjà la version, c'est inévitable. <Mademoiselle, la mécanique, comment ça va avec la mécanique ?>
- **Catherine Hiégel** : “Mademoiselle, la ... la mécanique est-elle prête ? Parce que... (*rire de G.S.*)... j'ai quelque chose à vous dire.”
- **Ludmila Mikaël (Giacinta)** : “Eh bien... Parle !”
- **Giorgio Strehler** : Eh bien parle, vas-y, vas-y ! Ne laisse pas trop longs maintenant les temps : “Eh-bien-parle !”
- **Catherine Hiégel** : “Mademoiselle, la ... la mécanique est-elle prête ? Parce que- parce- parce que j'ai quelque chose à vous dire.”
- **Ludmila Mikaël**: “Eh bien parle ! (*jeu*)... Je suis tout à fait calme □»
- **Giorgio Strehler** : “Je suis tout à fait calme” □. Plus tragique un petit peu ; c'était un peu nerveux tu comprends... (*les com é diennes se remettent en place*) Allez, vas-y, vas-y la mécanique...
- **Catherine Hiégel** : “Mademoiselle, la mécanique-”
- **Giorgio Strehler** : (*cri*) Ça commence à le faire la mécanique, eh oui, maintenant la mécanique vient. Le problème c'est que je n'ai pas trouvé le mot pour t'aider dans une petite difficulté, je n'ai pas trouvé le mot. Le mot c'était qu'elle devait avoir un peu plus de peur populaire de la mécanique, tu comprends, de la peur, la mécanique ça fait toujours peur, tu comprends, ça fait docteur, je sais pas, ça fait chirurgien, instrument de torture, c'est quelque chose de pareil, tu comprends. <Et à propos, la mécanique, là, comment ça va, hein ? Elle est prête ?>

- **Catherine Hiégel** : « Mademoiselle, la ... la mécanique est-elle prête ? » (*se balance d'une jambe sur l'autre*) parce que... (*jeu sans interruption jusqu'à "calme"*)

On le voit, au nombre de reprises de la même réplique par la comédienne, la première ⁴⁵⁷ étape du travail qui consiste en des indications intonatives sommaires, ne permet pas d'aboutir à un résultat satisfaisant : l'échec est rapidement sanctionné (« tu n'as pas encore trouvé le ton de la mécanique »), mais la première piste d'argumentation ouverte par la comédienne s'avère insuffisante : le développement de Strehler sur la question du comique, s'il libère Catherine Hiégel de la prise en charge du rire suscité par le texte, demeure un peu léger s'agissant des motivations du personnage. Le metteur en scène, qui a manifestement l'intuition du résultat auquel il veut parvenir, continue à ce stade de le mimer au lieu de le commenter, ce qui laisse la comédienne à ses difficultés. Il faut pour finir que le metteur en scène fournisse une explication d'ordre psychologique afin de travailler à l'intérieur du jeu, et non pas dans ses strictes manifestations sonores. En produisant une hypothèse (le personnage éprouve une forme de peur devant la mécanique), il est amené à développer une « argumentation » - une série de *motifs* : la peur devant la chirurgie, le docteur, la torture. Ici donc, la rhétorique argumentative est venue suppléer les insuffisances de la direction « formaliste ». Mais ce qui nous intéresse dans cette séquence n'est pas tant l'inégalité de résultat suivant la méthode employée, que le tardif avènement d'une parole argumentative, dont le metteur en scène s'excuse presque : si cette argumentation a tant tardé à trouver sa formulation, c'est qu'elle n'existait d'abord pas dans la conscience du metteur en scène ; il ne s'agissait pas de sa part d'une réticence volontaire mais bien d'une faillite provisoire, d'une impuissance à trouver « le mot », comme il dit - c'est-à-dire tout ensemble l'hypothèse et ses motifs. Preuve que cette rhétorique qui est la sienne est bien, comme nous le disons, impromptue et spéculative ; elle s'invente et se cherche au fur et à mesure de son émission, et sa difficulté première est d'abord de naître à elle-même, d'advenir à sa propre puissance.

B) « LA RHÉTORIQUE EST UN HUMANISME »...

S'il semble dans cette séquence que c'est en raison de l'inefficacité de la méthode formaliste que le metteur en scène est amené à déployer une rhétorique de l'argumentation, ce n'est pas au nom de ces considérations pragmatiques que Strehler en justifie l'usage : lorsque l'on interroge le même metteur en scène sur sa façon de travailler (et d'argumenter), ce n'est en effet pas sur le plan de l'efficacité qu'il répond, mais sur un autre qu'on pourrait qualifier d'éthique. Dans un entretien réalisé au cours des répétitions dont nous venons d'observer un fragment, et qui figure dans le même document, Odette Aslan fait remarquer à Giorgio Strehler sa propension à *motiver* ses indications :

- **Odette Aslan** : - Tu dis : "tu as réussi quelque chose parce que..." ; tu donnes toujours la raison.
- **Giorgio Strehler** : - C'est nécessaire. Je ne veux pas avoir de singe apprivoisé, je ne

⁴⁵⁷ ... première dans cette séquence; le montage du documentaire ne nous permet pas de savoir depuis quand les partenaires travaillent sur cette scène.

suis pas un dompteur. Je ne suis pas un monstre dictateur qui impose des choses à tout prix. Il doit y avoir un contact humain, entre des humains qui communient entre eux. Il faut que toutes les choses soient justifiées.

Si la question posée par Odette Aslan porte sur les justifications après-coup (validant une proposition de jeu), on a vu dans l'exemple précédent que Strehler s'efforce également de motiver ses propres indications, ce qui l'éloigne de la figure du « dompteur » ou du « dictateur ». En opposant ainsi la justification au dressage et à la dictature, le metteur en scène rejoint pleinement les considérations de Perelman relatives à l'argumentation, en laquelle il voyait, rappelons-le, l'opposé d'une pratique qui consiste à « imposer sa volonté par la contrainte ou le dressage ». Aux antipodes de la manipulation et de la violence, l'usage de la rhétorique argumentative inscrit les interactants dans l'espace d'une communauté libre où l'orateur traite son interlocuteur en sujet responsable⁴⁵⁸. Et l'on peut aller plus avant encore dans la caractérisation de ce que Perelman appelle « l'empire rhétorique » : la production d'arguments (de raisons, de justifications) n'y est nullement confondue avec la référence à une vérité stable et définitive où les praticiens puiseraient le sens de leurs choix, et qui donnerait tout pouvoir à celui qui s'en ferait le formulateur - le recours à la rhétorique argumentative intervient justement là où il n'y a pas nécessité, pas de transcendance déterminante :

Au lieu de rechercher une première vérité, nécessaire, évidente, à laquelle serait suspendu tout notre savoir, aménageons notre philosophie en fonction d'une vision où ce sont des hommes et des sociétés humaines en interaction, seuls responsables de leur culture, de leurs institutions et de leur avenir, qui s'efforcent d'élaborer des systèmes raisonnables, imparfaits, mais perfectibles.

⁴⁵⁹

L'empire rhétorique - dont les bornes déterminent celles de notre champ d'investigation - se caractérise donc par quelques dimensions fondamentales : il ne s'y présente pas de vérité nécessaire, le sens est à la charge des humains, qui s'en remettent à la raison. *Relativité, responsabilité, rationalité* - piliers de l'empire rhétorique. Que l'interaction de répétition se situe, par nature, dans un espace qui n'est pas régi par l'évidence d'une vérité nécessaire, cela n'est pas douteux ; sans quoi, sans doute, les praticiens n'éprouveraient pas le besoin de consacrer tout ce temps à ce qui demeure essentiellement un travail de recherche, et de délibération par l'expérimentation en quelque sorte. Une telle interaction relève d'une activité pratique « où il y a lieu de se

⁴⁵⁸

Notons toutefois que cette éthique rhétorique élégamment prônée par Strehler ne garantit pas nécessairement le procès de répétitions contre toute forme de violence : ainsi Strehler lui-même, qui justifie et motive en effet beaucoup de ses indications, n'en est pas moins perçu comme un directeur d'acteurs violent. Le degré d'exigence de ses demandes, qui le fait intervenir impérieusement, à d'innombrables reprises, sur le moindre micro-segment intonatif (ainsi que cette séquence l'illustre, précisément), et imposer à ses partenaires un rythme de travail exténuant, fait de lui une figure autoritaire, et de ses répétitions un espace de tension où les crises de larmes sont fréquentes. Peut-être n'est-il pas indifférent que cette "défence et illustration" de la rhétorique (ici définie comme art de "motiver") soit prise en charge par l'un des metteurs en scène les plus connus pour ses accès de violence : la rhétorique y serait bien cet apanage du pouvoir, l'arme des puissants par laquelle ils s'efforcent de fonder leur autorité (perçue comme abusive) *en droit*.

⁴⁵⁹

Ch. Perelman, L'Empire rhétorique, p.176.

décider et de choisir, après réflexion, parmi les possibles et les contingences »⁴⁶⁰ ; Or Perelman relève que « parce que le domaine de l'action est celui du contingent, qui ne peut être régi par des vérités scientifiques, [...] le rôle des raisonnements dialectiques et des discours rhétoriques est inévitable pour introduire quelque rationalité dans l'exercice de la volonté individuelle ou collective »⁴⁶¹. Mais, répondra-t-on, la mise en scène de théâtre est une activité artistique, dont les choix ne sont pas nécessairement commandés par une pensée logique devant payer son tribut à la rationalité ; certes, mais c'est aussi et avant tout une pratique de création collective, qui exige que les intuitions artistiques des uns soient transmises, pour être exécutées, aux autres, et cette transmission-là réclame un langage, qui nous semble relever de la rhétorique :

L'idée d'évidence [...] s'évanouit dès que l'on prétend dépasser l'intuition subjective, dès qu'on veut la communiquer au moyen d'un langage qui ne s'impose jamais ; le choix d'un mode d'expression, s'il n'est pas arbitraire - et il l'est rarement - est influencé par des raisons qui relèvent de la dialectique et de la rhétorique. Toute activité spirituelle qui se situe entre le nécessaire et l'arbitraire, n'est raisonnable que dans la mesure où elle est soutenue par des arguments et, éventuellement, éclairée par des controverses qui, normalement, ne conduisent pas à l'unanimité.⁴⁶²

C) L'AIRE RHÉTORIQUE, CENTRE ET PÉRIPHÉRIE

« Relativité », « responsabilité », « rationalité » disions-nous... Cette formule en forme de slogan, dont les termes peuvent être perçus comme ceux d'une utopie, constitue le centre d'une aire, que la rhétorique irradie variablement suivant la position qu'on occupe par rapport à ces concepts. À mesure que l'on s'éloigne de ce centre utopique, l'empire de la rhétorique décline, et le recours à l'argumentation se fait plus rare. Il est bien clair que tous les praticiens ne se situent pas d'égale manière sur cette aire, et il peut être intéressant d'évaluer les différentes approches de la mise en scène relativement à la position qu'elles y occupent.

Prenons l'exemple de Luc Bondy : ce metteur en scène que Michel Piccoli présente comme un « grand farceur devant l'Éternel », qui revendique le plaisir de la mise en scène contre toute forme de devoir éthique (« Quand je fais de la mise en scène, j'essaie de m'amuser [...]. Dans la mesure où je m'amuse, je pense que le public s'amusera aussi, retrouvant la trace de ce plaisir premier »⁴⁶³) développe un discours de déni de responsabilité :

Je ne me donne ni n'accepte aucune raison didactique de faire du théâtre, de me présenter ainsi comme responsable. Quand, autour de moi, j'entends dire : "Nous avons une responsabilité culturelle", moi je n'arrive ni à le dire ni à me le dire [...]

⁴⁶⁰ Ch. Perelman, *op.cit.*, p. 171.

⁴⁶¹ *Ibid*, p. 171.

⁴⁶² *Ibid*, p.175.

⁴⁶³ Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, p.170.

Je ne me sens responsable de rien du tout.⁴⁶⁴

Certes, il y a là une forme de provocation ludique, une manière d'aller à contre-courant d'une forme d'austérité morale dans laquelle il ne peut guère se reconnaître ; mais plus intéressant est le fait qu'il ne « responsabilise » guère ses propres comédiens, lorsqu'il les dirige : Nada Strancar fait ainsi remarquer que « Luc décharge l'acteur de la vision globale et poétique du spectacle. Chez Vitez, l'acteur était aussi responsable de la mise en scène. Pas chez Luc qui aime que chacun assume sa propre tâche »⁴⁶⁵ : ici l'on conçoit mieux combien en effet Bondy s'éloigne du centre utopique de l'empire rhétorique, qui se fonde sur la « responsabilité » des partenaires, et leur fournit des « arguments » ou des « motifs » pour n'en pas faire des « singes apprivoisés »... Est-ce un hasard si Luc Bondy est, à notre connaissance, le seul metteur en scène à revendiquer pleinement l'art du *pokaz*, auquel il avoue avoir massivement recours, *pokaz* qui est la forme de direction d'acteur la plus éloignée de l'argumentation ? Chez le metteur en scène suisse, précisons-le, le génie de montrer sait se subordonner à l'écoute et à l'observation des propositions des acteurs, qui ne sont nullement réduits à l'état de « singes apprivoisés »⁴⁶⁶. Il semblerait en tout cas que plus un artiste se refuse à occuper une position de responsabilité - par rapport au sens de ce qu'il produit - et de responsabilisation vis-à-vis de ses partenaires, moins la dimension rhétorique de son activité est importante.

Pour ce qui est de la notion de « rationalité » que nous avons érigée, à la suite de Perelman, comme l'un des piliers de l'empire rhétorique, il faut évidemment la nuancer un peu pour la rendre pertinente dans notre champ d'étude ; certes, les revendications artistiques de Strehler, décidément très à son aise dans cet empire rhétorique dont nous tâchons de cerner les contours, mettent cette rationalité au premier plan :

Nous, nous voulons une communauté qui raisonne, nous voulons un théâtre de la raison, et non du mysticisme, un théâtre raisonnable qui aide, à travers l'art du théâtre, à construire un monde raisonnable.⁴⁶⁷

Mais cette position est un peu datée (nous ne sommes pas encore dans les années 80 qui sonnent définitivement le glas de cet optimisme vouant le théâtre à « construire un monde raisonnable »), et les pratiques artistiques plus actuelles trouvent mal leur place dans cet empire de la Raison auquel Perelman identifie l'empire rhétorique ; en revanche, dans la mesure où la répétition théâtrale est une pratique de création collective qui réclame un minimum d'accord entre les praticiens sur les formes à organiser, dans la mesure aussi où l'autorité des metteurs en scène tout-puissants a fait l'objet de nombreuses contestations, on peut comprendre qu'il soit jugé utile de produire les *raisons* de tel ou tel choix (ces raisons fussent-elles esthétiques, sensibles, pragmatiques... c'est-à-dire pas forcément strictement « rationnelles ») afin de les justifier auprès de ceux

⁴⁶⁴ *Op. cit.*, p.171.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p.62.

⁴⁶⁶ Cf. ch. IV : « Le *pokaz*, une pratique contestée ».

⁴⁶⁷ *Propos recueillis lors d'un entretien radiophonique avec Siegfried Melchinger à la Norddeutscher Rundfunk de Hambourg, le 3 mars 1974, retranscrits dans "Strehler et le critique", in Un théâtre pour la vie, op.cit., p.126.*

qui auront à les pérenniser sur scène : on le voit, cette « rationalité » comme art de produire des raisons recoupe finalement la notion de responsabilité, qui est son horizon. Aussi le déni de rationalité, comme celui de la responsabilité, va-t-il de pair, dans les pratiques que nous avons eu l'occasion d'observer, avec la raréfaction, voire l'absence totale, de rhétorique argumentative : le cas extrême est représenté, dans notre corpus, par Philippe Vincent, qui ne motive aucun de ses choix auprès de ses comédiens, et qui ne prête à la rationalisation aucune vertu en matière de production artistique - c'est la raison pour laquelle il ne peut figurer dans notre étude autrement que comme un contrepoint allusivement évoqué. Aussi faut-il bien remarquer que la place de la rhétorique argumentative dans le discours de mise en scène varie d'un artiste à l'autre, et qu'elle est tributaire de l'idée qu'il se fait de sa position en tant qu'artiste, et à sa manière de concevoir son art.

2) Ampleur de l'argumentation

Une fois mieux appréhendé le sens global qui peut-être dévolu à la vocation argumentative de la parole de mise en scène, et cernée sa relativité suivant les pratiques, reste à interroger l'ampleur - souvent considérable - du matériel argumentatif chez les praticiens qui se situent au cœur de l'empire rhétorique. Il ne suffit pas de dire que l'argumentation responsabilise l'interlocuteur à qui elle s'adresse, qu'elle « rationalise » les choix adoptés au fil du travail, pour expliquer que les metteurs en scène qui s'y livrent y déploient une telle énergie, et y consacrent un tel volume de parole. Entendons-nous bien : si nous suivons les propositions de Perelman, relève de la rhétorique tout ce qui n'est pas manipulation arbitraire ; à l'exclusion, donc, des indications formelles non motivées, toute parole proférée à l'intention d'un ou plusieurs comédiens est constitutive de l'immense argumentaire de la rhétorique du discours de mise en scène. Rappelons en effet que la nouvelle rhétorique telle qu'elle est définie par l'auteur du *Traité de l'argumentation* se veut une « théorie générale du discours persuasif, qui vise à gagner l'adhésion, tant intellectuelle qu'émotive, d'un auditoire, quel qu'il soit »⁴⁶⁸. Cette conception nous éloigne donc d'une étude qui ne prendrait en compte que l'argumentation au sens logico-cognitif le plus strict, et devrait nous permettre d'appréhender la quasi-totalité du matériel verbal auquel l'interaction de répétition nous confronte :

[...] tout discours qui ne prétend pas à une validité impersonnelle relève de la rhétorique. Dès qu'une communication tend à influencer une ou plusieurs personnes, à orienter leur pensée, à exciter ou à apaiser les émotions, à diriger une action, elle est du domaine de la rhétorique. Ainsi conçue elle couvre le champ immense de la pensée non formalisée.⁴⁶⁹

Ainsi comprise comme théorie de la communication persuasive, une telle rhétorique draine, dans notre champ d'étude, un matériel verbal considérable ; interroger son ampleur revient à poser cette question, peut-être naïve : pourquoi les metteurs en scène parlent-ils tant ? Pour « persuader », nous l'avons dit, mais c'est encore trop peu dire.

⁴⁶⁸ Ch. Perelman, *op.cit.*, p.177.

⁴⁶⁹ *Ibid*, p.177.

Sans doute y verrait-on plus clair dans les *modalités de persuasion* propres à la direction d'acteur en interrogeant le sens que les praticiens attribuent eux-mêmes au déploiement de cette parole... Il semblerait qu'il y ait là bien d'autres enjeux que ceux, abstraits et utopiques, que nous avons considérés jusqu'à présent comme fondateurs de l'empire rhétorique.

A) LA MATIÈRE NOURRICIÈRE

Il convient de remarquer d'abord que les praticiens eux-mêmes n'analysent pas le déploiement de la parole de mise en scène comme un « argumentaire », même au sens large : analyser l'interaction de répétition dans les termes de la communication persuasive est une démarche qui nous appartient, et qui ne trouve guère d'écho (en tout cas en ces termes) dans les commentaires auxquels les artistes se livrent relativement à leur pratique⁴⁷⁰. Lorsqu'ils entreprennent de qualifier la fonction de ce discours, ils l'identifient d'abord à un matériel « nutritif » indispensable pour jouer le texte - le postulat de départ étant donc que le texte lui-même ne fournit pas une matière suffisante pour permettre à l'acteur de l'interpréter. Olivier Besson propose ainsi cette curieuse métaphore, où l'on pourrait croire que les « trous » du texte théâtral (selon l'expression d'Anne Ubersfeld), loin d'être perçus par le lecteur comme des volumes habitables, sont d'abord identifiés comme caractéristiques d'une « maigreur » du texte, presque un rachitisme que la parole de mise en scène viendrait soigner en le nourrissant :

Tout se passe comme si avant les paroles qui accompagnent le travail, le texte n'avait pas l'épaisseur suffisante pour être habitable, comme si ces paroles étaient ce qui créait autour de lui un volume vital pour le rendre jouable.⁴⁷¹

Le volume de la parole de mise en scène trouve ainsi son pendant métaphorique dans le « volume vital » qu'elle crée autour du texte : ce texte ne devient habitable, un peu paradoxalement, que s'il est rempli, en son sein et alentour, le plus possible, par la parole du metteur en scène. L'image nous intéresse parce qu'elle institue la parole, dans son déploiement massif, comme un volume, un espace habitable par l'acteur : loin de limiter le potentiel de jeu en comblant tous les vides autour d'elle, la parole de mise en scène est cette matière que le comédien peut habiter, dans laquelle il peut respirer et vivre. Sans doute parce que c'est cette matière qu'il joue, et non la première (le texte), réduite à quelques signes sur une page : rappelons, encore une fois, l'heureuse formule de Mesguich, selon laquelle c'est « l'acteur, qui, littéralement, met en scène la parole du metteur en scène » : ce qu'il *joue*, c'est la parole de qui le dirige, et non le texte d'un auteur, qu'il ne fait que *dire*.

La fonction de la parole de mise en scène serait donc essentiellement de rendre le texte « jouable » ; l'activité de coopération textuelle de base, telle que la présente Eco et dont nous avons fait état dans le chapitre précédent, ne suffit pas à l'incarner : il ne suffit

⁴⁷⁰ ... sans doute en raison des soupçons qu'on a évoqués, qui grèvent la notion de rhétorique (persuasive) des connotations péjoratives que Perelman, nous semble-t-il, évacue totalement ; raison pour laquelle nous nous sentons en devoir d'y puiser massivement des mises au point et des "justifications", dans une démarche toute rhétorique, précisément...

⁴⁷¹ Olivier Besson, « Des nœuds, des fragments », in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p.127.

pas de comprendre ce que le texte dit pour pouvoir le jouer. Il faut encore que ce texte soit médiatisé, relayé par la parole de mise en scène : non seulement pour que les comédiens disposent du matériel imaginaire intermédiaire propre à « nourrir » leur interprétation, mais aussi pour que ce matériel soit harmonisé dans un projet artistique global. En tout état de cause, on passe ici de l'image d'une parole emplissant les vides du texte et de la scène à celle d'une parole emplissant le comédien lui-même. Le champ lexical de la nutrition traverse ainsi bien des commentaires des comédiens eux-mêmes sur la façon dont ils reçoivent cette parole : on peut ainsi citer, en exemple parmi tant d'autres, ces propos de Angela de Lorenzis relatifs au travail de Jacques Lassalle :

Pendant les premiers temps de l'exploration, on bâtit un fond d'images et de références communes : c'est le stade du travail où les digressions, les renvois au cinéma, à la mémoire personnelle de chacun *nourrissent et irriguent la scène ainsi que la construction d'un rôle et l'imaginaire de chaque comédien*. Ensuite, c'est aussi et surtout le temps du jeu.⁴⁷²

Partie sur la question des contenus de parole, de leur nature référentielle, analogique, sur laquelle nous reviendrons, la remarque d'Angela de Lorenzis fait bientôt surgir cette image de la nutrition qui nous paraît centrale dans la rhétorique métathéâtrale : sont ainsi successivement irrigués l'espace de la « scène » (miroir du texte, elle est un lieu sec, inhabitable tant qu'elle n'est pas investie par la parole de mise en scène), « la construction d'un rôle et l'imaginaire de chaque comédien » (que la seule lecture de la pièce semble avoir laissé, là encore, assez « sec ») ; ensuite seulement vient le temps du jeu, rendu possible par cette irrigation préalable. Outre la confirmation du champ sémantique d'une vitalité organique permise par ce flot de parole, l'image de l'irrigation a pour nous le mérite d'introduire, métaphoriquement, l'idée d'une circulation, d'une mise en mouvement - on pourrait dire aussi, d'une « motivation » au sens étymologique du terme, qui débouche sur la motion de l'acteur, le jeu. Même propos chez Sophie Hossenlopp, évoquant le travail de Matthias Langhoff, où les considérations sur les contenus de parole débouchent sur la vocation nutritive des indications de mise en scène :

Les indications de mise en scène aux comédiens sont constituées de souvenirs, d'anecdotes, d'observation sur les comportements humains, de réflexion politique ou historique. La banalité quotidienne, l'expérience singulière et le regard sur le monde sont autant de nourritures pour le jeu d'acteur.⁴⁷³

On pourrait ainsi multiplier les exemples à l'envi, et l'on aura compris que cette identification par les acteurs de la parole de mise en scène à une « nourriture pour le jeu d'acteur » n'infirme nullement, selon nous, l'hypothèse de sa vocation argumentative et persuasive : il s'agit là d'un glissement lexical et non d'un changement de nature, cette « nourriture » spirituelle ayant pour effet, comme toute argumentation, de permettre la mise en mouvement et d'infléchir sa réalisation. Toutefois, la métaphore nutritive introduit

⁴⁷² Angela de Lorenzis, « La Ligne d'ombre de la répétition », in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, pp.55-56. C'est nous qui soulignons.

⁴⁷³ Sophie Hossenlopp, « Matthias Langhoff, un théâtre du concret », in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 69. C'est nous qui soulignons.

une nuance dont il convient de tenir compte, en ceci qu'elle accorde au volume de parole une influence déterminante : si un rhéteur n'a pas nécessairement besoin de multiplier les éléments de son argumentaire (la force des arguments l'emportant sur leur nombre) en revanche le metteur en scène semble invité à penser que c'est le nombre de ses « arguments » (de ses motifs) qui fera leur force (nutritive).⁴⁷⁴

B) MULTIPLIER LES SENS

En accroissant le volume de parole, et donc le nombre de ses arguments susceptibles de motiver le jeu d'acteur, le metteur en scène multiplie évidemment les pistes interprétatives irriguant le texte et la scène ; nous ne nous attarderons pas ici sur cet autre effet de l'ampleur de l'argumentation, qui consiste en la multiplication des sens possibles. Il s'agit là bien plus que d'un effet, d'une vocation, d'un objectif - plus ou moins conscient pendant le cours du travail, mais largement commenté et théorisé par les metteurs en scène dans le cadre de la rhétorique métathéâtrale. Nous avons déjà abondamment exploré l'arrière-plan idéologique et esthétique qui conditionne une telle poétique de la variation et de la pluralité des sens, et l'on se contentera d'observer ici combien cette poétique engage le metteur en scène à déployer un volume considérable de parole : c'est ici Claude Régy qui nous livre un aperçu de la relation entre ampleur de l'argumentation et recherche de la pluralité sémantique :

Si on veut que les mots aient une multiplicité de sens il faut travailler l'imaginaire, nourrir les acteurs en apportant énormément d'images, de sensations, d'imaginaire. On se réfère à d'autres textes, à des films, à la peinture, à des faits de l'histoire mythologique ou actuelle. On injecte des tonnes de matériaux, beaucoup trop. C'est aux acteurs de choisir là-dedans ce qui les aide à trouver en eux-mêmes des échos et des prolongements souterrains à partir de là.⁴⁷⁵

Dans ces propos surgit pour la première fois l'idée qu'une telle ampleur du matériel argumentatif puisse constituer un excès : l'hyperbole (« des tonnes de matériaux ») révèle de la part de celui qui la formule une certaine lucidité concernant l'évaluation du surplus forcément accumulé par une telle propension à multiplier les motifs (c'est « beaucoup trop »). Et pourtant on a eu déjà l'occasion de constater que les comédiens étaient demandeurs de cette épaisse matière nutritive : où donc sont les « déchets » que Régy croit pouvoir déceler dans cette proliférante parole de mise en scène, voulue par les metteurs en scène, réclamée par les comédiens ? Sans doute dans ceux des arguments qui n'ont pas d'efficacité « motivante » pour les comédiens, dans ces indications de mise en scène qui se révèlent impropres à nourrir le jeu d'acteur. Car ce qui se fait jour dans ce commentaire, c'est que le matériel verbal livré par le metteur en scène fait l'objet d'une forme de sélection de la part de celui qui le reçoit : « c'est aux acteurs de choisir là-dedans ce qui les aide à trouver... ». Il ne s'agit pas, selon nous, d'une opération

⁴⁷⁴ Sans doute faut-il réserver un sort particulier au cas de Grüber, de loin le moins prolix des metteurs en scène dont nous ayons eu l'occasion d'observer le travail et la parole : chez lui, la force (figurale, comme nous le verrons) des motifs semble prévaloir sur leur nombre...

⁴⁷⁵ Claude Régy : « Travail souterrain », entretien avec Daniel Jeanneteau, in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, pp. 158-159.

consciente, intentionnelle, qui évaluerait la vertu de telle ou telle indication avant de s'en emparer pour la traduire en jeu, mais bien plutôt d'une « sélection naturelle », spontanée, quelque chose comme une structure de l'imaginaire propre à chaque acteur, qui le rend sensible à telle indication plutôt qu'à telle autre. Non point un « choix » (comme le suppose Régy), mais une réceptivité variable, dont ni le comédien, ne le metteur en scène, n'a le pouvoir de conjecturer l'orientation et les zones sensibles.

C) TOUCHER LA CIBLE

C'est donc un autre enjeu de l'ampleur de l'argumentation qui perçoit ici, lié au souci d'une efficacité communicationnelle : parce que la persuasion recherchée par le metteur en scène vise l'imaginaire de l'acteur, aussi singulier que mystérieux, unique et intangible, elle emprunte toutes les voies possibles pour venir à sa rencontre, cheminant à tâtons vers une sensibilité dont elle ignore souvent les modes d'accès. Patrice Chéreau rend ainsi compte de cette errance de la parole à la recherche du stimulus déclencheur, qui l'engage à « parler beaucoup » :

J'ai pris l'habitude de beaucoup parler pendant les répétitions, parce que je parle jusqu'à ce que ça provoque un déclic. Je sens très bien quand ça ne provoque aucun déclic : ça ne leur convient pas, ça ne se mélange pas avec ce qu'ils font, ou alors ça ne parvient pas suffisamment à casser une direction que j'ai envie de casser. Parce qu'on ne sait pas sur quoi on agit : la personne joue avec des choses secrètes qu'on ne connaît pas. L'acteur joue avec une vie privée dont on ne connaît pas toutes les arcanes.⁴⁷⁶

C'est là un aspect essentiel de la communication persuasive, et Perelman ne manque pas de relever cette articulation entre ampleur de l'argumentation et recherche d'une efficacité dont les critères sont méconnus : « l'ampleur de l'argumentation s'explique parfois par l'ignorance des thèses admises par l'auditoire. Ne sachant pas quel argument sera le plus efficace, on peut présenter plusieurs argumentations, parfois complémentaires, parfois même incompatibles ». ⁴⁷⁷ Hélas, on retrouve chaque fois que l'on va puiser dans cette théorie ce concept de « thèse » avec ses connotations intellectualisantes si mal adaptées à notre propos, et il faut bien entendu rechercher leur équivalent sensible dans les « arcanes » impénétrables de l'imaginaire de l'acteur, ces « choses secrètes » avec lesquelles il joue, et qu'il faut arriver à toucher pour déclencher une motion. Et, faisant cet écart, on ne s'éloigne pas tant des fondements de la rhétorique telle qu'elle est conçue par Aristote : il compte parmi l'*inventio*, (le matériel argumentatif du discours), non seulement les éléments propres à convaincre (la *probatio*, appareil logique de persuasion) mais aussi ceux qui sont propres à émouvoir : cette rhétorique psychologique adapte son discours au « type d'âme » qu'elle cherche à toucher, conçoit son message en fonction de sa destination, et développe l'*ethos* de l'orateur en fonction du *pathos* qu'il s'agit de susciter. La rhétorique du discours de mise en scène ne saurait cependant basculer totalement dans cette seconde catégorie de l'*inventio* : il faut prendre garde à ne pas réduire la parole de mise en scène à la recherche d'effets « d'émotion » chez le comédien,

⁴⁷⁶ *Propos recueillis par Stéphane Metge, dans le cadre du documentaire « Une autre solitude », 1995.*

⁴⁷⁷ Ch. Perelman, *L'Empire rhétorique*, p.157.

émotions qui, prises pour elles-mêmes, ne sont en définitive guère le propos de l'interaction de répétition. Il s'agit pour le metteur en scène de susciter du jeu, une « motion » plus qu'une émotion, selon des modalités qui appartiennent autant à la pensée qu'à la sensibilité affective. Aussi ces catégories aristotéliennes ne nous intéressent-elles que dans la mesure où nous nous autorisons à les confondre, afin de faire se rejoindre des procédures persuasives (les unes logiques, les autres « émotives ») qui dans la parole de mise en scène adviennent dans un même mouvement, qui ne s'adresse ni totalement à la « raison », ni totalement au tissu émotif : visant l'imaginaire de l'acteur, la parole se fraie un chemin, aléatoire, souvent sinueux, entre ces deux pôles. S'il peut éventuellement y avoir des recettes pour déclencher à coup sûr des émotions, le code d'accès à l'imaginaire est, lui, nettement moins probable, et c'est sans doute ce qui fait le génie propre des metteurs en scène que de savoir ouvrir, chez le comédien, cette porte-là. Ce qui leur fait dire aussi, que l'art de la mise en scène ne peut que difficilement faire l'objet d'un enseignement :

- La direction d'acteurs s'enseigne difficilement, parce qu'elle dépend du talent de chacun pour trouver la bonne porte afin de rentrer dans l'intimité d'un acteur et éveiller sa sensibilité.⁴⁷⁸

C'est ici Luc Bondy qui nous livre cette réflexion ; preuve que, s'il se situe à distance de ce que nous avons identifié comme le centre utopique de l'aire rhétorique, il ne s'exclut pas totalement de son empire. S'il a volontiers recours à l'ostension de jeu, il sait aussi que c'est essentiellement par la parole qu'un metteur en scène peut espérer ouvrir les vannes de l'imaginaire d'un comédien, et l'amener à produire du jeu :

- Encourager (le comédien), c'est non seulement lui fournir des informations et des idées, mais c'est trouver une parole juste. [...] Quatre-vingts pour cent de la mise en scène consiste dans l'art de rendre productif quelqu'un, sans pour autant lui imposer ses propres idées.⁴⁷⁹

Trouver une « parole juste », voilà donc la quête de la rhétorique du metteur en scène : une parole qui n'enferme pas le comédien (il ne s'agit pas « d'imposer »), qui ne l'abandonne pas non plus (il convient « d'éviter les indications abstraites qui n'ont aucun effet sur le jeu »⁴⁸⁰) mais qui, s'étant frayé un chemin dans les arcanes secrètes de son intimité, rencontre son imaginaire, « éveille sa fantaisie », et le rend « productif ». C'est là sans doute une spécificité remarquable de cette rhétorique : elle ne sollicite pas l'exécution d'une action préalablement déterminée, mais l'*invention* d'une action, laissant à l'interlocuteur la part belle : loin d'être réduit à un système de pensées ou à un organisme émotif aux réactions prévisibles, cet interactant est un interacteur, sujet d'un imaginaire que la parole vise à activer pour produire des formes qu'elle n'a pas nécessairement prévues. En cela, cette rhétorique est doublement impromptue : elle ne prémédite pas davantage sa propre forme que les effets qu'elle suscite - et doublement spéculative : tandis que le metteur en scène découvre dans la fulgurance des figures qu'il

⁴⁷⁸ Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, p. 118.

⁴⁷⁹ L. Bondy, *op.cit.*, p. 118.

⁴⁸⁰ L. Bondy, *ibid.*, p. 118.

fugaces qui lui font découvrir ce qu'il souhaite voir représenter. S'il n'y a pas de recettes pour cette « parole juste » aux effets créatifs, on peut néanmoins postuler qu'elle présente des formes récurrentes, observables dans la rhétorique des uns et des autres, et c'est à les repérer que nous voudrions maintenant nous attacher.

B . Les formes de l'argumentation

1) « Visions et raisonnements »...

Mettre en en scène, rapporte Eloi Recoing à propos du travail de Vitez, « suppose d'allier visions et raisonnements »⁴⁸¹ ; et Eloi Recoing d'associer à cette formule une citation de Claudel, extraite du prologue du *Soulier de Satin* : « L'ordre est le plaisir de la raison, mais le désordre est le délice de l'imagination ». Les deux pôles qui se distinguent dans ces propos organisent des formes qui sont à la fois des modalités de l'activité cognitive et des stratégies discursives : d'un côté, l'imagination, qui produit ces « visions » (relayées par la parole selon des procédures que nous observerons) dont parlait Vitez, et de l'autre, la raison, qui se traduit naturellement en « raisonnements ». Si, comme on l'a déjà vu, « répéter, c'est penser à haute voix », il n'y a pas lieu de s'étonner de ce que l'étude de la rhétorique de mise en scène analyse ainsi dans un même objet une opération cognitive et une stratégie persuasive ; pour y voir plus clair, on peut néanmoins tenter de qualifier plus avant les unes et les autres, en puisant chez divers théoriciens une terminologie propre à en rendre compte.

A) L'ACTIVITÉ COGNITIVE, HORIZONTALITÉ ET VERTICALITÉ

Tout d'abord, il convient d'admettre que les procédures mentales à l'œuvre dans le travail de création artistique (et donc, en ce qui nous concerne, la parole de mise en scène) puissent être analysées en termes d'opérations cognitives ; refuser ce postulat, et formuler une opposition de principe entre relation esthétique et relation cognitive, c'est réduire abusivement la relation cognitive à l'investigation scientifique. Jean-Marie Schaeffer prend ainsi le soin de réfuter cette prétendue opposition :

À ma connaissance, personne n'a jamais réussi à montrer de manière convaincante que les procédures mentales mises en œuvre dans la création artistique étaient différentes de celles mobilisées dans d'autres activités créatrices. Même la distinction fondée sur les fonctionnalités différentes des deux hémisphères du cerveau (en termes de procédure intuitive vs procédure analytique) est beaucoup trop générale pour pouvoir différencier l'activité artistique d'autres activités mentales. En fait, c'est la notion même d'activité artistique qui risque d'induire en erreur, dès lors qu'on sous-entend par cela une activité mentale spécifique.⁴⁸²

⁴⁸¹ Travaillant ensuite sur les modalités de l'activité cognitive propre à une « conduite esthétique »⁴⁸⁰, Jean-Marie Schaeffer propose ainsi une distinction entre activité

⁴⁸² Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, coll. N.R.F essais, 1996, p. 36.

cognitive horizontale (associative) d'un côté - activité de niveau 1, et relation cognitive verticale (généralisante ou particularisante) de l'autre - activité de niveau 2, et observe ces tendances :

Souvent, lorsqu'on compare l'investigation scientifique (ou savante) avec la conduite esthétique, on dit que la première suit un mouvement d'abstraction, alors que dans le cadre de la conduite esthétique l'attention est plutôt associative. Et en effet, il semblerait que dans la variante savante de la relation cognitive le mouvement soit un mouvement d'intégration ascendante : on va de la perception vers des concepts génériques qui seuls permettent de situer le particulier dans le réseau de nos connaissances explicites ; la visée est celle d'une généralité au moins relative, donc d'un niveau d'abstraction plus élevé [...]. Dans la variante esthétique de la relation cognitive, le mouvement apparaît davantage horizontal : le réseau visuel, le réseau auditif et le réseau imaginaire sont tous parcourus associativement sur leur propre niveau.⁴⁸⁴

S'il y a bien une distinction entre une activité de niveau 1 (associative) et une activité de niveau 2 (généralisante ou particularisante), elle n'introduit nullement un clivage étanche entre les activités relevant de la cognition « savante » et celle relevant de la cognition artistique : la différence se joue dans un rapport de proportions, de degré et non de nature. Si dans la conduite esthétique l'attention est « plutôt » associative, et le mouvement « davantage » horizontal, les modalisateurs indiquent bien qu'elle est aussi, bien que dans une moindre proportion, analytique et verticale. On aura compris que nous rapprochons ici les deux pôles précédemment identifiés (les « raisonnements » vs les « visions ») de ces deux vecteurs cognitifs : à l'imagination reviendraient les mouvements associatifs horizontaux, tandis que les raisonnements relèveraient de l'axe vertical des généralisations et des particularisations. Ce que nous indique ici Schaeffer, c'est que l'on trouvera davantage, dans l'activité artistique qui nous concerne, des procédures de niveau 1 (disons de type analogique) que celles de niveau 2 (qu'on pourrait qualifier d'analytiques) : au vu du corpus d'exemples dont nous disposons, ce pronostic se vérifie totalement, mais n'implique évidemment pas que nous passions totalement sous silence les formes analytiques, qui pour être minoritaires, n'en sont pas moins présentes, et qui en outre, s'entre-tissent étroitement avec les premières. Schaeffer ne manque d'ailleurs pas de signaler cette interaction possible entre l'une et l'autre modalités de l'activité cognitive : « les interrelations entre réseaux jouent souvent un rôle central dans la conduite esthétique »⁴⁸⁵.

⁴⁸³ Notons que nous glissons ici subrepticement de considérations portant sur la création artistique à des analyses portant sur la conduite esthétique, qui concerne la relation d'un sujet (quelconque) avec une œuvre; les réflexions de Schaeffer s'orientent donc vers la réception et non plus vers la création. Nous prenons néanmoins la liberté de les reverser dans notre étude centrée sur la création artistique, dans la mesure où ces réflexions nous paraissent également pertinentes pour en rendre compte. On pourrait, pour se justifier d'une telle transposition, arguer du fait que le metteur en scène se situe aussi, d'une certaine manière, dans la posture du spectateur, récepteur de son œuvre qu'il est constamment en train de remanier afin d'atteindre à l'indice de satisfaction que Schaeffer institue comme critère définitionnel de la relation esthétique : « il y a conduite esthétique dès lors qu'une activité cognitive quelle qu'elle soit devient en tant que telle le support d'une (dis)satisfaction. »

⁴⁸⁴ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, pp. 164-165. C'est nous qui soulignons.

Peut-être y a-t-il ici un rapprochement à faire avec les considérations de Luc Bondy relatives au mode de pensée caractéristique de la mise en scène théâtrale, « pensée orale » dans laquelle il identifie en effet une prédominance de « l'horizontalité » (dommageable, selon lui, à la qualité de cette pensée) :

Hélas, [...] la pensée orale reste plutôt une pensée horizontale au lieu de devenir une pensée verticale. La pensée verticale se forme en elle-même, elle existe et à plus de poids, parce qu'elle a développé le pour et le contre avec elle-même. C'est une pensée qui s'est ressassée, qui s'est remise en question, seule, tandis qu'une pensée qui se développe dans la communication, dans l'oralité, c'est une pensée que le temps efface plus vite. Cette pensée-là, une fois qu'elle avance une affirmation, ne peut véritablement susciter le contraire, ne peut se contester de l'intérieur. C'est une pensée qui n'a pas développé l'effort nécessaire pour rester à une place bien définie. La pensée verticale, qui est la pensée du grand écrit, c'est une pensée qui marque le sol, qui fait des entailles dessus. La pensée orale, par contre, est une pensée fugitive, sans traces, comme je le disais, une pensée horizontale.⁴⁸⁶

On le voit, le rapprochement que nous proposons entre les analyses de Schaeffer et les considérations de Bondy n'est que partiel : si l'on y retrouve bien l'opposition entre vectorisation horizontale et vectorisation verticale des modalités de pensée, l'horizontalité n'est pas articulée ici à l'idée d'une pensée vouée à la création artistique, mais à celle d'une pensée orale. C'est ici parce que la cognition s'élabore dans une relation communicationnelle immédiate qu'elle en « reste » à l'horizontalité, et non parce qu'elle s'inscrit dans le cadre d'une conduite esthétique. En outre, et assez curieusement, la disqualification de ce mode de pensée est patente dans les propos du metteur en scène : « horizontalité » rime semble-t-il avec superficialité et caducité, tandis que la verticalité s'auréole des sèmes de la profondeur et de l'indélébilité. Notons que si de tels propos viennent confirmer en un sens les réflexions que nous avons eu l'occasion de développer sur l'instabilité de l'argumentaire dans la parole de mise en scène, la disqualification dont elle fait ici l'objet n'engage que celui qui la formule, dans une auto-critique d'autant plus surprenante qu'elle vient répondre à une sollicitation tout à fait laudative : cet exposé de Luc Bondy sur la pensée orale fait en effet réponse à une question de George Banu qui n'augurait pas ce dénigrement, et qui saluait au contraire « l'intelligence des propos (des gens de théâtre) dans des débats ou des répétitions »⁴⁸⁷ ... En tout état de cause, l'évaluation de cette pensée orale en termes de « superficialité » ou de « profondeur » n'est pas notre propos : il s'agit pour nous d'étudier les différentes formes de la parole de mise en scène en les articulant à différentes modalités de l'activité cognitive. En l'occurrence, cette ligne de partage entre une *horizontalité* typique de la faculté à produire des analogies, qui font surgir des « visions », et une *verticalité*, caractéristique de la faculté à élaborer des inductions et des déductions, qui se traduisent en raisonnements,

485

Ibid., p. 167.

486

in *La Fête de l'instant*, p. 42.

487

La remarque de Banu, pour être exacte, est la suivante : « L'abondance des entretiens qu'accordent les gens de théâtre, l'intelligence de leurs propos dans des débats ou des répétitions, laissent supposer que la pensée théâtrale est plutôt orale, c'est une pensée relationnelle. » La pensée orale n'y est donc nullement identifiée comme une « sous-pensée ».

nous paraît un précieux outil de classement, propre à introduire un peu d'ordre dans l'énormité du matériel verbal qui se présente à nous.

B) STRATÉGIES DISCURSIVES : ARGUMENTA ET EXEMPLA

La distinction que l'on vient d'observer entre différentes modalités de l'activité cognitive nous paraît recouper pleinement cette autre distinction, cette fois au niveau des stratégies persuasives, qui sépare, dans la rhétorique aristotélicienne, les *exempla* des *argumenta*. Si les uns et les autres font également partie de l'*inventio*, et dans ce matériel, de la même catégorie (il s'agit de preuves *in technè*, c'est-à-dire de raisonnements dont la force persuasive est orchestrée par l'orateur, qui doit produire des opérations logiques pour les élaborer) ils se distinguent par les procédures logiques dont ils relèvent : les *exempla* sont des formes d'induction, des arguments par analogie (vers le réel ou le fictif), et relèvent, de ce fait, de l'axe horizontal des associations. Notons cependant qu'un tel mouvement analogique suppose nécessairement le passage par une verticalité, sensible dans la glose qu'en propose Roland Barthes :

[...] on procède d'un particulier à un autre particulier par le chaînon implicite du général : d'un objet on infère la classe, puis de cette classe on infère un nouvel objet.⁴⁸⁸

Si donc les procédures analogiques sont considérées comme relevant de ce que nous avons identifié comme l'axe horizontal (de la cognition et de la persuasion), c'est à la faveur du caractère implicite des inférences (généralisantes, particularisantes) qui les permettent. Ce qui apparaît sur le plan de la verbalisation, ce sont les objets particuliers mis en contact par l'analogie, et non les procédures analytiques verticales qui permettent une telle relation. Dans la mesure où notre étude porte sur la parole de mise en scène, et donc sur les opérations de verbalisation, les *exempla* relèveront totalement pour nous du plan horizontal des associations.

Face à ces *exempla* où la force persuasive réside dans la similitude mise en lumière, et qui donnent lieu, nous le verrons, à des développements narratifs (dès Aristote l'*exemplum* peut s'étendre en fable - *logos*), se tiennent les *argumenta* qui ne sont pas de nature inductive mais déductive : ce sont en somme les « raisonnements » d'aujourd'hui, qui emploient des « idées vraisemblables » dans le but de convaincre. Mais, on aura l'occasion de le constater, la rigueur logique de telles procédures persuasives n'est pas absolue : il peut s'agir d'un raisonnement impur, qui « participe à la fois de l'intellectuel et du fictionnel, du logique et du narratif »⁴⁸⁹. Là encore, la vanne du narratif s'ouvre grand : *via* les *exempla* ou *via* les *argumenta*, les metteurs en scène ont en somme bien des occasions de « raconter des histoires »...

2) Raisonnements

Une fois établis ces préalables théoriques puisés dans la rhétorique aristotélicienne, le *Traité de l'argumentation* de Perelman est utile, pour observer les types de raisonnement

⁴⁸⁸ in *L'Aventure sémiologique, "L'Ancienne rhétorique"*, p. 128

⁴⁸⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 130

à l'œuvre dans le discours de mise en scène. Il permet notamment d'insister sur ce qui constitue une évidence, mais qu'il n'est pas superflu de reformuler ici : la rhétorique ne produit évidemment pas ce que Perelman appelle des « raisonnements analytiques », dont les conclusions sont nécessaires parce qu'ils passent par des inférences contraignantes, mais des raisonnements *dialectiques* ; leurs prémisses sont constituées d'opinions généralement acceptées, qui constituent le domaine du vraisemblable, et leurs inférences ne sont pas contraignantes - c'est pourquoi ils nécessitent une argumentation. Observer systématiquement tous les types de raisonnement présents dans l'interaction de répétition en les référant à la typologie proposée par Perelman constituerait une tâche aussi fastidieuse que vaine : notre propos n'est pas de vérifier point par point la pertinence de son système, mais bien d'y puiser quelques outils conceptuels permettant de mettre en avant la spécificité du discours de mise en scène comme pratique argumentative. Ainsi, il apparaît notamment que ce qui fait essentiellement l'objet de raisonnements dans ce discours est la « psychée » des personnages, que ce soit leur structure permanente ou leurs états ponctuels, qu'il s'agit de reconstituer afin de motiver leurs actes ou de postuler leurs réactions probables aux actes des autres : nous nous situons alors en plein cœur de l'héritage stanislavskien, dans la droite ligne de ses hypothèses concernant le « sous-texte » que comédien et metteur en scène doivent œuvrer à reconstituer pour le révéler. Même si cet héritage a pu être considérablement relativisé par l'apport des théories brechtiennes de la distanciation, qui relèguent l'investigation psychologique au second plan, il semblerait que les principes stanislavskiens de la construction du personnage aient encore de beaux jours devant eux.

A) LES LIEUX DU VRAISEMBLABLE

On pourrait puiser des exemples de raisonnements dans la quasi-totalité de notre corpus : dès lors qu'il se situe dans ce que nous avons appelé « l'aire rhétorique », dès lors qu'il entend fonder « en raison » ses indications, le metteur en scène est toujours plus ou moins un (pseudo)-logicien : construire un personnage, quel qu'il soit, et diriger un acteur, exige à un moment ou à un autre de conjecturer la « logique » de son action, de ses comportements et de ses états, à quoi les raisonnements dans la parole de mise en scène travaillent essentiellement. Et dans une large majorité de cas, c'est une forme de vraisemblance psychologique qui détermine les inférences à l'origine de ces raisonnements ; pour s'en convaincre nous optons pour des exemples issus de la mise en scène de *Tout est bien qui finit bien* par Jean-Pierre Vincent ; le théâtre de Shakespeare n'étant pas le plus « psychologisant » du répertoire, et ce metteur en scène pas nécessairement le plus porté sur l'investigation psychologique dans son approche de la mise en scène, il est intéressant de constater que la vraisemblance psychologique occupe néanmoins une place essentielle dans la logique argumentative déployée en répétition. Et pour plus de clarté, dans la mesure où l'analyse des raisonnements réclame de s'aventurer assez profondément dans le détail de l'interprétation d'une pièce, nous ne quitterons pas cette patrie shakespearienne, suivant de proche en proche les personnages de cette pièce, leurs « états » et leurs « intentions ».

☐ *Inférence d'un état à partir d'une manifestation*

La scène 1 de l'acte III, scène brève et assez « aride », s'ouvre sur ces répliques :

- **Duc** :
- Ainsi, vous venez d'entendre point par point
- Les raisons fondamentales de cette guerre,
- Dont l'issue âprement disputée a fait couler beaucoup de sang
- Et a soif d'en répandre encore.
- Premier seigneur :
- La querelle paraît sacrée
- Du côté de votre Grâce, noire et monstrueuse
- Du côté de l'ennemi.
- Duc :
- C'est pourquoi nous sommes très surpris de voir notre cousin France,
- Dans une affaire aussi juste, fermer son cœur
- À nos demandes d'assistance.

Outre les raisonnements permettant de reconstituer les ellipses de la fable (le Roi a donc, comme il se le promettait dans la scène 1, 2, refusé son aide au Duc de Florence...) le travail d'une telle scène réclame que soit un peu exploré l'état des personnages, et notamment celui du Duc, afin de leur donner corps : il ne suffit pas de s'en remettre à ce qu'il en dit lui-même (« nous sommes très surpris ») pour nourrir le jeu de l'acteur et stimuler son imaginaire. Aussi, à Jean-Jacques Simonian qui interprète le rôle du Duc dans la pièce de Shakespeare, Jean-Pierre Vincent fournit cette indication :

Le Duc est dans un moment difficile puisqu'il demande de l'aide au Roi. (Bertrand est nommé général de Cavalerie suite à la mort d'un prédécesseur, qu'on pourrait évoquer sur le plateau par un cadavre qu'on dépouillerait de son casque : "tiens Bertrand, prends" et Bertrand : "c'est trop lourd pour moi"). Le Duc ne doit pas être en situation militaire brillante. Il colle des rustines sur le champ de bataille. Alors il est emmerdé que le Roi lui refuse son soutien : il a juste laissé les jeunes hommes venir spontanément.

Nous avons bien affaire ici à une forme d'*argumentum*, qui vise à établir « l'état » du Duc : par déductions successives, une telle proposition part d'une manifestation explicitée par le texte (des « demandes d'assistance » ont été formulées) pour inférer des causes probables (la situation militaire est donc précaire), desquelles on peut déduire les conséquences non explicitées dans la lettre du texte : le Duc a donc toutes les raisons d'être fort contrarié par le refus d'aide de la part du Roi, d'être « emmerdé », comme dit Jean-Pierre Vincent. Bien sûr, un tel raisonnement semble « tomber sous le sens » - le vraisemblable a toujours pour lui cet air d'évidence - mais si le metteur en scène a éprouvé le besoin de le formuler, c'est qu'il faisait défaut à l'acteur, et que la seule indication portée par le texte (« notre surprise ») était trop pauvre pour nourrir son jeu.

Pour évident qu'il puisse paraître, le raisonnement auquel se livre Jean-Pierre Vincent repose sur un certain nombre de prémisses qu'il n'est peut-être pas inutile

d'énumérer une fois pour toutes (elles vaudront pour l'ensemble des *argumenta* relatifs à l'état, la psychologie, et les comportements des personnages). La première, caractéristique du discours de mise en scène, postule que le personnage est identifiable à une personne : la logique comportementale ou psychologique qu'on lui applique est directement empruntée à celle des conduites humaines telles qu'elles se présentent dans la réalité, selon les principes de vraisemblance qui règlent (en général, mais pas toujours) la mimésis théâtrale. Deuxième prémisse, qui concerne la rhétorique argumentative en général, et non celle du seul discours de mise en scène, prémisse que Perelman analyse comme une liaison de coexistence : il y a un lien nécessaire entre l'acte et la personne. On peut donc inférer, à partir de l'observation d'un acte (demander de l'aide) un état de la personne (être dans une situation difficile), qui permet, éventuellement, de conclure sur un autre état. Dernière prémisse enfin, celle-là à nouveau spécifique du discours de mise en scène, mais qui concerne plutôt l'en-dehors de cette rhétorique, la façon dont elle s'adresse à l'interlocuteur : *toute hypothèse formulée sur l'état supposé d'un personnage vaut comme indication de jeu donnée à l'acteur* : derrière ses airs de commentaire, de spéculation gratuite, l'*argumentum* a toujours, fondamentalement, une fonction conative, il indique à l'acteur, sans avoir besoin de le lui dire vraiment : « joue-le ainsi ». C'est évidemment à amener le comédien à produire un jeu qui traduise l'état inféré que l'argumentation travaille : la psychologie du personnage n'est pas postulée pour elle-même, mais pour les vertus « motivantes » qu'on lui prête, en matière de jeu d'acteur. L'adhésion aux (hypo)thèses présentées, soutenue par l'argumentation, n'est ainsi pas recherchée en tant que telle, mais dans la mesure où elle incite l'acteur à jouer les « conclusions » auxquelles on est parvenu : la chose est si évidente que le metteur en scène ne prend que rarement la peine de dire « joue-le ainsi » - un tel passage à l'acte sur le plateau est tout l'horizon de cette parole, sa raison d'être et son principe, structurant au point de n'avoir pas besoin d'être formulé. Cela « va sans dire », littéralement.

Au niveau des procédures discursives de persuasion, en revanche, il est remarquable que, dans cet exemple, l'articulation logique qui soutient l'argument soit exhibée : l'hypothèse de départ (selon laquelle « le Duc est dans une situation difficile ») est en effet appuyée par un argument irrécusable : « il demande de l'aide au Roi », dont la valeur logique et persuasive est soulignée par ce « puisque » - qui traduit autant le cheminement cognitif du metteur en scène que son souci de convaincre son interlocuteur de la justesse de son hypothèse. Il lui faut en effet la lui faire admettre s'il veut obtenir son adhésion quant à sa conclusion, vers laquelle est orienté tout l'*argumentum* : le comédien devra jouer la contrariété... ou « l'emmerdement », pour rester fidèle à la terminologie plus concrète, plus familière - et cela relève aussi, nous le verrons, d'une stratégie persuasive - du metteur en scène.

Mais il ne faut pas toujours se fier aux indicateurs logiques pour retracer le cheminement de la cognition et de la persuasion : dans l'exemple que nous venons d'observer, qui présente une structure qu'on pourrait dire « classique », la proposition principale portait l'hypothèse (« Le Duc est dans une situation difficile »), tandis que l'argument venant l'étayer était constitué d'une proposition subordonnée causale (« puisqu'il demande de l'aide au Roi »). Mais dans l'exemple qui suit, il semble que l'*argumentum* fonctionne sur un schéma inverse : s'adressant à Marc Bodnar qui

interprète le rôle de Paroles, Jean-Pierre Vincent lui fournit cette indication pour travailler la scène II, 3, où son personnage se trouve réduit à faire le perroquet devant un orateur plus efficace que lui :

Paroles s'appelle "Paroles" parce qu'il fonctionne comme une machine à produire des paroles ; alors il a un problème quand un autre occupe cette fonction.

L'hypothèse de travail n'est évidemment pas la proposition principale, « Paroles s'appelle "Paroles" », qui est un fait et non une déduction ; c'est donc la subordonnée causale (« parce qu'il fonctionne comme une machine à produire des paroles ») qui annonce l'hypothèse à laquelle le metteur en scène veut rallier son interprète, pour le motiver à jouer l'embarras lorsque cette « machine » est empêchée de tourner rond... La principale devient donc un argument (comme dans l'exemple précédent, il s'agit en effet d'un fait textuel irrécusable : Paroles s'appelle en effet « Paroles »), et l'*argumentum* pourrait se reformuler comme suit, si l'on voulait lui appliquer la structure plus classique qui organisait l'exemple précédent :

- "Paroles fonctionne comme une machine à produire des paroles, puisqu'il s'appelle Paroles"
- <-----Hypothèse-----> <-----Argument----->
- "Alors il a un problème quand un autre occupe cette fonction."
- <-----Conclusion----->

Mais on peut postuler que si l'organisation discursive de l'*argumentum* tel qu'il est produit par le metteur en scène ne traduit pas tout à fait sa structure logique, c'est que cette organisation ne rend pas réellement compte des opérations cognitives qui ont permis sa formulation. Tandis que dans l'exemple précédent, l'argument avait une valeur logique forte, qui suffisait à fonder la déduction proposée (le fait de demander de l'aide permet d'inférer avec assurance une situation précaire, selon une logique comportementale assez peu discutable), ici l'argument a moins une valeur logique qu'une valeur poétique : l'onomastique choisie par l'auteur de la pièce ne livre pas avec elle ses codes et ses clefs, et l'inférence du nom « Paroles » à l'idée d'un fonctionnement mécanique ne peut se faire seule. À l'évidence, un tel raisonnement a été relayé par une opération cognitive qui n'est pas formulée ici, constituée par l'observation de la totalité des manifestations langagières du personnage dans la pièce, qui le font apparaître en effet comme un « parleur » intarissable, aussi prolixe qu'il est veule. Le metteur en scène a donc procédé à une analyse synthétique du personnage, dont le résultat se déguise ici sous la forme d'une subordonnée causale, et qui lui permet de conclure, pour l'occurrence ponctuelle sur laquelle il travaille, à un certain état du personnage (l'embarras d'une mécanique entravée). Ce faisant, il a opéré implicitement ce que Perelman appelle uneliasion d'inclusion, c'est-à-dire une inférence du tout à la partie. C'est ici le « tout » du personnage (toutes ses prises de parole dans la pièce) qui permet d'inférer la « partie » (son état, dans cette scène), et son nom, « Paroles » n'est en somme qu'un outil de confirmation, un argument de surcroît : on pourrait ainsi retraduire encore l'*argumentum* selon sa logique cognitive (et non plus persuasive) comme suit :

- Paroles fonctionne comme une machine à produire des paroles,
- <-----Hypothèse----->
- (puisqu'en telle, telle, telle et telle scène il est intarissable, que la parole est son seul mode d'être, qu'il ne passe jamais à l'acte et qu'il prétend avoir réponse à tout...),
- <-----Argument----->
- ... d'ailleurs il s'appelle Paroles...
- <--Argument de confirmation-->
- ... alors il a un problème quand un autre occupe cette fonction.
- <-----Conclusion (Indication de jeu)----->

En réalité, la logique cognitive à l'œuvre ici est sans doute plus complexe encore que cela, puisqu'il faudrait placer en amont de toutes ces opérations la question : « Pourquoi Paroles s'appelle-t-il ainsi ? » ; ce n'est pas un hasard si l'*argumentum* se présente d'abord comme une réponse à la question que pose ce nom très significatif, qui a probablement informé le travail d'analyse de ce que nous présentons comme la deuxième étape (étude des occurrences de ses prises de parole). Aussi la formulation de Jean-Pierre Vincent est-elle lisible comme l'intersection de deux procédures aux vocations sensiblement distinctes : il y aurait, d'une part, une investigation exégétique, qui relève essentiellement du souci du metteur en scène de faire sens (expliquer le nom d'un personnage, qui joue comme opérateur poétique) et d'autre part, une indication ponctuelle, pratique, qui concerne davantage le souci du comédien (comment jouer Paroles dans cette scène). Ces deux procédures font l'objet d'une condensation, qui maintient le point d'origine de la première et l'horizon de la seconde, tout en occultant les opérations cognitives intermédiaires ; au vu du volume des propositions intermédiaires concernées, telles qu'on a tenté de les reconstituer, on comprend aisément qu'elles puissent être passées sous silence dans le cadre d'une interaction verbale qui a toujours le souci d'une efficacité communicationnelle économe en temps...

On comprend aussi, à lire ces observations, combien l'analyse des procédures cognitives et persuasives dans la rhétorique du discours de mise en scène réclame une attention minutieuse et des développements complexes. On a tôt fait de se perdre dans les méandres d'investigations très ponctuelles, partielles, tandis qu'il nous faut dégager les structures fondamentales de l'argumentation dans la parole de mise en scène. Au point où nous en sommes, plusieurs faits majeurs sont apparus : littéralement, le texte de la pièce y intervient comme « pièce à conviction » - les arguments sont constitués par des références à sa lettre même (une réplique, un nom de personnage) à partir desquelles des déductions sont possibles ; la logique psychologique, comportementale, peut apporter son énergie motrice à ces déductions, mais il faut y ajouter la logique « poétique » si l'on peut dire, dont les enchaînements sont plus aléatoires. Enfin, le recours aux liaisons de coexistence (qui permettent des inférences de l'acte à la personne) et aux liaisons d'inclusion (inférences du tout à la partie) y occupe une place fondamentale.

Il nous faut revenir sur ces liaisons d'inclusion qui permettent d'établir l'état ponctuel d'un personnage, en le déduisant de l'observation de la totalité de ses manifestations

dans la pièce : les inférences que de telles liaisons permettent ne sont en effet pas sans ambiguïté. Ce que nous appelons ici la « totalité de ses manifestations dans la pièce » n'est ainsi rien d'autre qu'une somme d'instant, interprétables à chaque fois de différentes manières, suivant la façon dont on se représente la globalité de ces manifestations (c'est-à-dire, le personnage). Se met donc en place une interaction complexe entre l'idée que l'on se fait du personnage, à partir de ses manifestations, et la façon de comprendre ces manifestations, selon l'idée que l'on se fait du personnage. La connaissance du « tout » dépend de l'interprétation des « parties », interprétation qui varie selon la conception que l'on se fait du tout... Et voici toute tentative de raisonnement réduite à « se mordre la queue ». On peut s'appuyer ici sur un exemple pour mieux percevoir ce raisonnement circulaire : dans la scène IV, 2, le jeune Bertrand, pourtant marié en France, courtise Diana et lui fait des promesses d'amour éternel. Laurent Sauvage, qui interprète le rôle du jeune Comte, demande à Jean-Pierre Vincent dans quelle mesure il est sincère et croit à ses propres déclarations au moment où il les fait, et obtient du metteur en scène cette réponse :

Bertrand n'est pas du tout menteur ; c'est pour cela qu'il ne peut ni comprendre ni même constater que Paroles est menteur. Quand il dit que son amour durera toujours il le pense vraiment.

La réponse est catégorique, et a le mérite (c'est sa vocation) de fournir au comédien une indication de jeu parfaitement claire. Mais l'hypothèse qu'elle formule, « Bertrand n'est pas menteur », essentielle pour conclure à sa sincérité dans cette scène de séduction, paraît néanmoins bien fragile : certes, elle peut s'appuyer sur l'observation de la totalité de ses manifestations dans la pièce - mais, dans chacune de ses manifestations, comment établir qu'il n'est pas menteur, sinon en se référant à une idée d'ensemble que l'on se fait du personnage ? Pour Jean-Pierre Vincent, la chose semble ne faire aucun doute, mais c'est là le fait d'une intuition toute personnelle qui croit se vérifier à chaque fois, et ne fait que se répéter elle-même. Le raisonnement se dérobe et s'absorbe dans un jeu de miroir entre des assertions implicites (des intuitions) qui ne sont que des hypothèses, censées avoir l'une pour l'autre valeur d'argument. Les inférences de la partie au tout et du tout à la partie, qui s'étaient les unes les autres, finissent par n'avoir, au niveau de la lecture d'un personnage qui est de bout en bout une interprétation, aucune valeur, ni logique ni argumentative. Et pourtant, Jean-Pierre Vincent semble ici parvenir à sortir de ce cercle vicieux, en faisant surgir un argument (qui ne se présente pas comme tel) susceptible d'appuyer plus solidement son indication de jeu. Pour le déceler, il ne faut pas s'en tenir au niveau grammatical de la phrase, qui induit en erreur quant à la fonction argumentative des différentes propositions : si en apparence, la structure de l'*argumentum* est la suivante :

- Bertrand n'est pas du tout menteur.
- <-----Hypothèse----->
- (c'est pour ça qu') il ne peut ni comprendre ni constater que Paroles ment
- <-----Conclusion 1----->
- Quand il dit que son amour durera toujours il le pense vraiment.
- <-----Conclusion 2----->

Interprétée de la sorte, l'indication n'est nullement rhétorique, et il n'y a pas d'*argumentum* puisqu'il n'y a pas d'argument : l'hypothèse s'y présente comme un axiome, dont il faut admettre les conclusions diverses sans la moindre « preuve ». On aura compris qu'ici la deuxième proposition, bien qu'introduite par un indicateur grammatical de conséquence (« c'est pour ça que... »), n'est pas une conséquence à valeur conclusive mais un argument : de fait, Bertrand dans la pièce semble manipulé par les « tours » de Paroles, dont il a l'air d'être dupe. Cette proposition peut constituer un argument en faveur de la sincérité de Bertrand si l'on accepte la double prémisse : les menteurs se méfient du mensonge d'autrui, les sincères sont crédules (ce qui constitue, selon la terminologie de Perelman, un argument de réciprocité⁴⁹⁰). Ce raisonnement implicite n'affleure sur le plan de la verbalisation que sous la forme de traces, mais l'on peut en proposer une reconstitution en comblant l'ellipse qui est venue l'oblitérer :

- Bertrand n'est pas du tout menteur,
- <-----Hypothèse----->
- (puisqu') il ne peut ni comprendre ni constater que Paroles ment,
- <-----Argument----->
- (or les gens crédules sont sincères)
- <---prémisses de l'argument--->
- (donc) Quand il dit que son amour durera toujours il le pense vraiment.
- <-----Conclusion ----->

Mais la reconstitution de ce raisonnement implicite ne résout pas le problème des liaisons d'inclusion : il y a autant de flottement dans l'établissement de la crédulité de Bertrand que dans celui de sa sincérité, et considérer que Bertrand est dupe des tours de Paroles est un fait d'interprétation et non un fait textuel. En produisant ce raisonnement argumentatif, Jean-Pierre Vincent ne fait que déplacer la question : on passe ainsi de « est-il sincère ? » à « est-il crédule ? », et la réponse à cette deuxième question est aussi peu vérifiable que la première. On s'en convaincra en considérant l'un des exemples censés venir appuyer l'hypothèse de la crédulité de Bertrand : la scène IV, 2, s'ouvre sur ces répliques :

- Bertrand
- On m'a dit que votre nom était Fontibella.
- Diana
- Non, mon bon seigneur, Diana

Répliques qui font dire à Jean-Pierre Vincent : « C'est Paroles qui lui a raconté ça, il a inventé un nom, comme ça, Fontibella, pour le faire marcher, et lui il marche ! ». D'abord il

⁴⁹⁰ L'exemple d'argument de réciprocité cité par Perelman tire sa valeur logique d'un principe éthique : "Ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas qu'il te fit". Cette argumentation par renversement de situation est la matrice du raisonnement que nous avons vu à l'œuvre : de l'adage dérivé "ne mens pas si tu ne veux pas qu'on te mente" on passe à la position de principe "je te ne mens pas, donc tu ne me mens pas", qui est la formule explicative du personnage de Bertrand selon l'hypothèse de Jean-Pierre Vincent.

est bien clair que l'attribution de cette invention à Paroles est un fait d'interprétation, certes vraisemblable, mais non point vérifiable. En outre, rien ne prouve que Bertrand est en effet dupe de ce petit tour : en puisant dans la logique de la vraisemblance psychologique, on peut tout aussi bien considérer qu'il joue *intentionnellement*, et en connaissance de cause, avec ce faux nom, flatteur, riche d'une connotation sexuelle plus engageante que le patronyme « réel » de la jeune femme - Diane, nettement dissuasif - dans une parade nuptiale qui ne boude pas les plaisirs du jeu et du masque. Ce qui oriente l'une ou l'autre lecture du personnage, au niveau local (la partie) ou au niveau global (le tout), est un fait d'interprétation qui peut toujours fournir ses raisons en puisant dans la vraisemblance psychologique, ou dans la logique poétique de la pièce : une option et son contraire sont en somme l'une et l'autre « argumentables » à égalité. Mais c'est là précisément tout le jeu de la rhétorique...

De tout cela on peut au moins retenir plusieurs choses : les discours sur la psychologie du personnage, qui se présentent parfois comme des affirmations péremptoires, sont plus raisonnés qu'ils n'en ont l'air : la langue orale fait disparaître certains liens logiques, en substitue certains à d'autres mais, malgré tout, la matière argumentative est présente dans la structure profonde du discours. Cette matière argumentative est d'autant plus nécessaire pour convaincre et infléchir le jeu des acteurs qu'elle manipule un matériel totalement hypothétique, qui n'est fait que d'inférences non nécessaires, à partir de prémisses qui ne sont que vraisemblables. C'est précisément ce caractère non-nécessaire des raisonnements et de leurs prémisses qui fonde la liberté créatrice de la mise en scène : le discours, parmi une multitude de possibles, élabore librement son propre chemin de pensée. Et c'est aussi parce que toutes les interprétations, toutes les argumentations sont possibles, qu'il faut que les comédiens puissent s'en remettre à *une* rhétorique, celle du metteur en scène, qui inscrit des choix interprétatifs à chaque étape du processus créatif - quitte à en combiner plusieurs, pour préserver la pluralité des sens.

☐ **Inférences à partir de scénarios communs**

Dans les exemples que nous venons de voir, le travail consistait à déduire d'une ou plusieurs de ses manifestations dans la pièce, le comportement ponctuel d'un personnage, procédure que nous avons appelée : « inférence d'un état à partir d'une manifestation ». Ces procédures présentent déjà une remarquable souplesse, dans la mesure où les manifestations sur lesquelles elles fondent leurs déductions sont interprétables de différentes manières, laissant à l'imagination des praticiens une relative liberté pour en reconstituer le sens et la logique ; mais il en est d'autres qui paraissent moins contraignantes encore. Il s'agit de l'inférence des intentions, ou motivations des personnages à agir de telle ou telle manière : s'il y a flottement dans les réponses possibles à la question « Comment se comporte-t-il ? », il y en a plus encore face à la question « Pourquoi se comporte-t-il ainsi ? ». Dans l'immense majorité des cas, où le personnage ne délivre pas lui-même dans son discours les raisons de son acte (et encore peut-il mentir, ou se mentir...), il n'y a guère de manifestations sur lesquelles les praticiens puissent s'appuyer pour élaborer leurs déductions, puisque l'acte est en lui-même une manifestation dont il convient d'éclairer le sens : là encore, s'appuyer sur d'autres

manifestations dans la pièce, c'est les interpréter chaque fois en leur prêtant un sens (une intention) que rien ne permet d'établir de manière catégorique. Aussi les praticiens développent-ils moins de raisonnements relatifs à cette question de l'intention. Si nous introduisons néanmoins dans ce développement sur l'argumentation ces réflexions sur les indications de motivation, c'est qu'elles reposent sur des inductions qui pour n'être pas formulées n'en sont pas moins nécessaires et opératoires sur le plan cognitif : les hypothèses produites ne reposent pas sur des arguments explicites, mais sollicitent un raisonnement implicite à partir de ce qu'on pourrait appeler, à la suite d'Umberto Eco, des « scénarios (psychologiques) communs ». Pour l'auteur de *Lector in Fabula*, le scénario commun, ou « frame », est une structure cognitive qui contient la « grammaire des cas », un réservoir de situations stéréotypes adaptables suivant les besoins du lecteur, qui lui permet de reconstituer et de comprendre les informations portées par un texte narratif. L'exemple qu'il fournit lui-même en début de chapitre permet de mieux comprendre les vertus opératoires d'un tel concept :

***Dans Un drame bien parisien*⁴⁹¹, au chapitre 2, Raoul et Marguerite, en pleine crise de jalousie, se disputent. À un moment donné, Raoul poursuit Marguerite et le texte dit : “La main levée, l’œil dur, la moustache telle celle des chats furibonds, Raoul marcha sur Marguerite.” Le lecteur comprend que Raoul lève la main pour frapper Marguerite, même si la manifestation linéaire ne mentionne ni le fait ni l’intention. Si Raoul était un député au cours d’un vote, la main levée prendrait une tout autre signification. Mais puisqu’il est en train de se disputer, il n’y a pas d’autre inférence possible. Il s’agit d’une inférence autorisée par un “scénario” préétabli que nous définirons comme “dispute violente”.⁴⁹²**

Le « scénario commun » ainsi défini s'oriente massivement vers une représentation stéréotypée d'ordre pragmatique, et c'est toute la limite du modèle en ce qui nous concerne : s'il permet dans l'exemple cité par Eco d'inférer une intention, c'est une intention d'*action* (lever le bras pour frapper, et non pour voter), et dans les exemples qu'il produit ensuite, Eco confirme cette orientation pragmatique, en citant le scénario « cocktail » ou le scénario « supermarché », qui permettent d'inférer à chaque fois une suite d'actions. C'est pourquoi nous prenons le soin d'introduire dans le concept l'adjectif « psychologique », afin d'orienter la fonctionnalité du scénario commun vers la reconstitution d'intentions en termes plus psychologiques : si nous appliquons ce nouveau concept au corpus proposé en exemple dans *Lector in fabula*, plusieurs scénarios psychologiques communs se présentent à nous, permettant d'inférer l'intention « défouler une violence » ou « se venger », « punir » ou encore « humilier » à partir de l'action de « frapper » dans le scénario « dispute violente ».

On le voit, il s'agit d'un niveau interprétatif plus élevé, au sens où il s'éloigne de la coopération textuelle de base, et offre au lecteur davantage de liberté dans le choix des inférences possibles. Si le lecteur d'un texte narratif peut, à la limite, se passer d'un tel outil interprétatif, les praticiens de théâtre ont tendance à y recourir massivement : donner

⁴⁹¹ *Un drame bien parisien*, nouvelle d'Alphonse Allais publiée dans *Le chat noir*, 1890.

⁴⁹² Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, 1979, Paris, Grasset, 1985 pour la traduction française, p. 99.

corps, sur scène, à un personnage consiste en effet bien souvent à le doter d'une psychée censée informer précisément son corps, au sens large - toutes ses caractéristiques mimo-gestuelles, posturales, vocales. Ainsi, dans la manière de « frapper », si l'on veut continuer de cheminer aux côtés de Raoul et Marguerite, ces caractéristiques varient sensiblement selon que l'on privilégie l'hypothèse interprétative de l'intention « d'humilier », ou de l'intention de « se défouler ». Et tandis que le lecteur d'un texte narratif est relativement aidé dans l'inférence d'une telle option interprétative, guidé par les éléments descriptifs de l'acte ou du personnage (« l'œil dur » nous dit le texte d'Allais à propos de Raoul), les praticiens de théâtre ne peuvent s'en remettre qu'à leur propre compétence imaginative pour produire les motivations psychologiques qui déterminent les manières et les raisons d'agir du personnage.

Dans la répétition de théâtre, on peut voir ce type d'inférence à l'œuvre à partir de toutes sortes d'actions, et pas seulement les plus « physiques » d'entre elles. Nous n'avons ainsi pas fait autre chose que recourir au scénario « scène de séduction » en activant l'option psychologique d'une « posture ludique » lorsque nous avons imaginé devoir justifier que Bertrand utilise en connaissance de cause le faux nom de Fontibella. Une telle hypothèse répondait alors à la question : « Pourquoi emploie-t-il ce faux nom ? », et c'est toujours ce « pourquoi » qui déclenche l'activation d'un scénario commun : dans la scène III, 6, qui présente les seigneurs Du Maine encourageant Bertrand à tendre une (fausse) embuscade à Paroles, son homme lige, afin de l'amener à se trahir et dévoiler sa propre couardise, Laurent Sauvage est amené à se demander *pourquoi* le personnage qu'il interprète accepte de tendre un tel piège à celui qu'il tient pour un compagnon fidèle : on devine que la réponse à cette question aura des incidences sur la manière de jouer la scène (acceptation plus ou moins aisée, désinvolte ou circonspecte, ludique ou inquiète, du programme un peu pervers proposé par les Du Maine). À cette question, donc, le metteur en scène propose une réponse sans équivoque :

Bertrand joue le jeu pour prouver aux Du Maine qu'ils se trompent.

La production d'une telle motivation infléchit d'emblée le jeu du comédien vers l'aisance, l'absence d'inquiétude, une forme de désinvolture... Mais il convient de noter que, conformément à ce que nous postulions, le metteur en scène présente une hypothèse qui ne s'appuie sur aucune argumentation - et pour cause : il n'y a aucune preuve permettant d'affirmer que telle est bien l'intention du personnage. Il s'agit là d'une hypothèse autorisée par un « scénario psychologique commun » qui affleure sur le plan de la verbalisation, sous la forme de l'expression « jouer le jeu », et qu'on pourrait aussi identifier comme le scénario « pari » : ce scénario porte avec lui plusieurs options psychologiques possibles (on peut ainsi parier par goût du risque ou du jeu, par orgueil, par défi, ou par certitude quant à la victoire ou au gain...), options parmi lesquelles le metteur en scène sélectionne celle qui lui paraît la plus juste par rapport à l'idée qu'il se fait du personnage - ou la plus efficace au plan dramatique, comme nous le verrons bientôt. En l'occurrence, il privilégie la dernière de notre liste (certitude de la victoire), confirmant ainsi le schème interprétatif qu'il a toujours privilégié concernant ce personnage : la naïveté et crédulité, puisqu'il sera prouvé que Bertrand a tort de faire confiance à Paroles.

Le scénario commun dans lequel il va puiser relève d'une compétence supposée « commune » : chacun est censé être capable, à partir d'une situation donnée, d'inférer les motivations psychologiques vraisemblables qui infléchissent son interprétation ; aussi le raisonnement ne fait-il l'objet d'aucune formulation. L'activation des scénarios psychologiques communs est une procédure implicite, indispensable à la pratique de la mise en scène, mais dont seul le résultat est formulé : le comédien attend ici du metteur en scène non qu'il argumente sur les raisons possibles de l'acte, mais qu'il sélectionne, parmi des possibles implicites et admis par tous, une option interprétative. D'autres exemples permettent de vérifier cette hypothèse : dans la scène III, 4, où l'Intendant présente à la Comtesse la lettre qu'Hélène a laissée avant de s'enfuir, la première réplique de la Comtesse se termine ainsi : « Relisez-la », et déclenche cette question-réponse de la part du metteur en scène :

Pourquoi la Comtesse demande de re-lire la lettre ? Pour chercher un indice, comment partir à sa recherche, dans quel état est-elle ?

Le scénario commun activé implicitement ici est : « disparition d'un être cher », qui déclenche de lui-même une série de motifs psychologiques possibles, dont évidemment, l'entreprise de recherche du disparu, que Jean-Pierre Vincent produit ici (mais il aurait pu activer l'option : « incrédulité » qui permettrait tout aussi bien de justifier une demande de relecture de la lettre, et qui infléchissait différemment le jeu de la Comtesse). C'est encore la question du « pourquoi », posée par un comédien à propos de son personnage, qui engage le metteur en scène à produire un raisonnement sur la base d'un scénario psychologique commun : la scène III, 5, montre Paroles fort contrarié de s'être fait dérober son tambour par le camp ennemi, et cette attitude scrupuleuse de la part d'un personnage dont la lâcheté et l'absence d'honneur ont déjà été constatés ne laisse pas d'intriguer Marc Bodnar, qui a cette question :

- Pourquoi Paroles se ronge-t-il pour son tambour ?
- Et Jean-Pierre Vincent de lui répondre :
- Il est humilié de s'être fait marcher dessus, mais en plus c'est une stratégie pour qu'on ne lui tombe pas sur le dos. Il affiche une dignité qu'il n'a pas.

La réponse est ici plus délicate à analyser, parce qu'elle fait un double usage du scénario psychologique commun ; ce scénario, assez précis puisqu'il faut le formuler dans les termes d'une « manifestation de contrariété à la suite d'une faute », est ainsi mis au service de la déduction d'un état (être pris en défaut est vraisemblablement contrariant, « humiliant ») et de l'inférence d'une intention (il s'agit probablement pour Paroles d'éviter les reproches). Marc Bodnar est donc amené ici à jouer sur le double registre de l'humiliation réelle (parce qu'il s'est « fait marcher dessus ») et de l'humiliation simulée (pour éviter « qu'on lui tombe sur le dos »).

Et de même que chaque scénario psychologique commun est porteur de plusieurs possibles, que le metteur en scène peut à loisir activer simultanément, une même scène peut susciter l'activation de plusieurs scénarios communs distincts. La pluralité des sens possibles demeurant toujours comme un horizon esthétique déterminant les procédures créatives, tant qu'elle ne les entrave pas, la sélection d'un scénario commun à un moment

donné des répétitions n'exclut nullement, plus tard, la sélection d'un autre scénario pour la même scène. Le phénomène se produit par exemple pour la scène I, 1, où une joute mi-ludique mi-acerbe oppose Hélène et Paroles, et pour laquelle Jean-Pierre Vincent active un premier scénario commun : « Paroles et Hélène se disputent Bertrand » (scénario commun : deux êtres se disputent un troisième) ; à l'occasion d'une autre répétition il aura cette formule : « c'est une scène de championnat : le camp des hommes contre le camp des femmes », qui fait songer au scénario à la fois plus général, plus abstrait, et plus marqué idéologiquement de « guerre des sexes ». Faut-il voir dans ce dernier scénario un exemple de ce que Eco appelle les « scénarios intertextuels », schémas rhétoriques et narratifs médiatisés par la culture littéraire ? Il cite pour illustrer cette catégorie l'exemple du scénario : « dispute comique entre mari et femme jaloux », dont il ne fait pas de doute en effet qu'il est un *lieu* littéraire (et particulièrement théâtral) ; à ce compte, le conflit entre le féminin et le masculin que le metteur en scène analyse dans la première scène de *Tout est bien qui finit bien* peut sans difficulté être versé dans la même catégorie - à cette différence près, pourtant, qu'il se présente moins sous la forme d'un « scénario » (c'est-à-dire une structure précise de laquelle on peut déduire une situation et une série d'actions, d'intentions et d'états) que sous la forme d'une thématique très vaste, un « schème relationnel » qui détermine des postures psychiques, voire idéologiques, indépendamment de la situation dans laquelle elles se présentent.

□ **Inférences à partir de schèmes relationnels**

La parole de mise en scène peut présenter en effet des raisonnements basés sur la référence à des « relations-types », qui ne sont pas à proprement parler des scénarios, et dont le caractère stéréotypique est perceptible, sans qu'il soit possible d'établir si la perception que nous en avons ressortit du « sens commun » ou de l'intertextualité⁴⁹³. Ces schèmes relationnels paraissent relever de l'évidence (raison pour laquelle ils ne font pas en eux-mêmes l'objet d'une argumentation), et constituent une forme de postulat à partir duquel il est possible d'inférer les réactions et les comportements des personnages mis en rapport les uns avec les autres. Le grand schème de la relation féminin-masculin (particulièrement fécond puisqu'il suscite autant d'inférences tablant sur une dynamique attractive - désir, séduction... que d'inférences tablant sur une dynamique répulsive - guerre des sexes...) est évidemment abondamment sollicité : il donnera lieu à toutes sortes d'hypothèses interprétatives, infléchissant le jeu des acteurs. Ainsi, il sera supposé que Lefeu et le Roi ne sont pas insensibles au charme d'Hélène (alors que rien dans le texte ne le laisse supposer), ce qui les rend plus ardents dans les scènes où elle les côtoie, et plus amers et émus dans les scènes où elle est supposée morte. Il sera postulé encore, qu'une « solidarité féminine » détermine les Florentines à se porter au secours d'Hélène, et pour la scène finale, qu'une « solidarité masculine » unit les hommes dans le

⁴⁹³ Les limites de la typologie proposée par Eco résident ici dans le fait qu'elle ne fournit pas de critères en vertu desquels établir l'appartenance de telle structure stéréotypique au domaine commun ou au domaine intertextuel, sinon l'intuition que nous pouvons en avoir - si bien qu'on finit par penser qu'il n'y a pas de différence de nature entre l'une et l'autre catégorie, mais une différence de degré, selon qu'un hypercodage intertextuel est plus ou moins perceptible - ce qui varie, naturellement, en fonction du récepteur. Aussi préférons-nous ne pas prendre en compte dans la suite de notre étude cette distinction qu'il propose entre scénario commun et scénario intertextuel.

rejet du témoignage de Diana contre Bertrand. Outre ce schème « absolu », omniprésent au point qu'il est impossible de citer la multitude de raisonnements qui le convoquent, il faut encore évoquer deux schèmes relationnels qui structurent l'analyse des personnages de Shakespeare par Jean-Pierre Vincent ; ce sont tout d'abord les conflits de classe sociale, qui constituent des opérateurs de raisonnement fréquemment sollicités par le metteur en scène - notons que la thématique de la pièce (un amour « hors-classe ») y invite largement. Ils permettent d'inférer non seulement certains traits psychologiques de l'héroïne - particulièrement audacieuse, puisqu'elle aime « au dessus de son rang » - mais aussi certaines des réactions des personnages qui l'entourent, comme en témoigne cette analyse de la scène I, 4 :

Hélène est le désordre : elle trouble la reproduction de la noblesse, elle perturbe la maison. Depuis qu'elle a commencé à mettre au point son projet, elle a déclenché la réflexion de Paroles sur la virginité, le délire du bouffon sur son mariage, l'intervention de l'intendant auprès de la Comtesse... La Comtesse est réellement emmerdée : il y a une mésalliance qui s'annonce, une dissolution de la famille Roussillon.

Ainsi, l'état de la Comtesse lorsqu'elle découvre l'amour d'Hélène pour Bertrand est-il établi à partir du postulat d'une « opposition de classes », qui détermine toutes sortes de contrariétés lorsque elle est en passe d'être transgressée (la Comtesse est ainsi « emmerdée » à l'annonce de la mésalliance). La même opposition justifiera l'hypothèse d'une attitude dédaigneuse de la part de Bertrand lorsqu'Hélène demandera sa main, et la même opposition encore viendra nourrir l'hypothèse d'une volonté d'éliminer Paroles chez les frères Du Maine (nous aurons l'occasion de nous arrêter ultérieurement sur ce dernier raisonnement). C'est enfin la notion de « conflit de génération » qui pourrait qualifier en substance le dernier schème relationnel que nous voudrions aborder ici : considérer que les « jeunes » s'ennuient auprès des « vieux », que les « vieux » s'ennuient tout seuls, méprisent les « jeunes » pour leur inexpérience, mais ont besoin de leur énergie, est une idée qui traverse régulièrement la parole de mise en scène dans les répétitions de *Tout est bien...* On aperçoit ici les conclusions, en termes psychologiques, auxquelles ces prémisses permettent d'aboutir : il sera ainsi postulé que la Comtesse interroge Hélène sur son amour pour « ranimer sa propre flamme », joue avec le bouffon pour « se divertir » de son « ennui depuis le départ des jeunes », que « le Roi est devenu un poids ; il pèse réellement sur la deuxième génération », qui « s'ennuie » autour de lui, ce qui la motive à partir faire la guerre en Italie ; que du coup « le Roi vampirise Bertrand : sa présence le ragaillardit », et que dans les scènes à la Cour « il y a toujours ce caractère infantile des jeunes en présence des vieux ».

Ainsi, les trois grands schèmes relationnels que nous avons isolés (attraction/répulsion entre hommes et femmes, opposition de classes et conflit de générations) servent-ils de prémisses à bien des raisonnements inférant des motivations ou des états de personnages, dans des proportions si considérables qu'il n'est plus possible de faire l'inventaire des occurrences où le phénomène se produit. Et encore ces schèmes ne concernent-ils que le corpus des répétitions de Jean-Pierre Vincent autour de cette comédie de Shakespeare : ils doivent autant à la personnalité du metteur en scène, à sa posture interprétative, qu'au schéma actanciel propre à cette pièce - irions-nous plonger dans un autre corpus, que sans doute nous en trouverions quelques autres

(rapports de pouvoir, liens familiaux...), tout aussi enclins à servir de prémisses à toutes sortes d'hypothèses interprétatives.

À mesure que nous avançons dans l'axe de la généralisation, passant des scénarios communs ponctuels aux grands schèmes relationnels, le volume de parole argumentative concernée se fait de plus en plus difficile à manier, et l'exemplification, forcément dérisoire par rapport à l'ensemble, paraît d'autant plus vaine que le sentiment de brasser des « évidences » s'accroît.

□ **Prémisses : formes topiques fondamentales**

Pour poursuivre encore cette ascension en amont (à moins qu'il ne s'agisse d'une descente dans les profondeurs) vers les prémisses les plus générales, les plus abstraites, les plus décontextualisées, il faudrait s'aventurer dans l'investigation des *topoi* psychologiques fondamentaux. Ici, reconnaissons-le, nous sommes tentée de renoncer : c'est tout simplement toute la « pensée commune » qu'il faut explorer, et trois phrases sur quatre dans la parole de mise en scène, dont il faudrait rendre compte. Il ne s'agit plus en effet d'étudier les prémisses qui constituent les principes logico-cognitifs rendant possibles les raisonnements (l'idée que le personnage peut être appréhendé comme une personne, et qu'il y a un lien de l'acte à la personne) mais bien les *topoi*, constitutifs de l'encyclopédie personnelle de tout un chacun, innombrables, et qui permettent de produire des raisonnements sur l'état et les intentions des personnes ou des personnages. Si l'on veut s'en référer à la terminologie aristotélicienne, nous passons ici, à l'intérieur du vaste ensemble des *topoi*, des « lieux communs » aux « lieux spécifiques » : les premiers, pour aller vite, sont des schèmes logiques abstraits, dénués de contenu, impliqués dans les opérations cognitives de base liées au discours ; les seconds, qui nous intéressent ici, sont pourvus d'un contenu, procèdent par exemplification concrète, et constituent un réservoir de représentations produit et perpétué par la *doxa*. Dans le champ qui nous occupe, ils forment une sorte de « Traité des passions » portatif et implicite, sans lequel, par exemple, la déduction d'un état à partir d'une situation, ou l'inférence des intentions vraisemblables à partir d'un scénario commun auraient été impossibles : c'est bien dans ce traité des passions qu'a été puisée l'idée, par exemple, selon laquelle « être pris en défaut » est contrariant, voire humiliant, ou encore l'idée selon laquelle on peut « jouer le jeu » par certitude de la victoire (ou par orgueil, par défi, etc.). Bref, on le comprend, ces *topoi* psychologiques fondamentaux se situent en amont de tous les raisonnements que nous avons eu l'occasion d'explorer (mais en aval des lieux communs reliant l'acte et la personne, la personne et le personnage), et sont aussi innombrables qu'il y a de situations et de caractères humains. On y retrouve, par exemple, tous les lieux communs relatifs à l'amour et au désir, comme dans cette analyse du monologue d'Hélène en III, 2, où, rejetée par Bertrand qui la fuit, elle s'accuse de l'envoyer à la guerre :

Elle ne peut pas considérer que Bertrand est cruel, du coup elle retombe dans la culpabilité, l'autoresponsabilisation : "c'est moi, c'est ma faute..."

Ici, la forme topique activée pour produire ce raisonnement est d'autant plus facile à identifier qu'il tient en un proverbe : « l'amour rend aveugle », il rend donc aveugle Hélène qui ne peut percevoir la cruauté de Bertrand et préfère ne s'en prendre qu'à elle-même... Autre *topos* psychologique lié à ce registre des passions « amoureuses » - ou

physiologiques : « le désir, c'est difficile à maîtriser », ou, si l'on veut en faire un proverbe : « le corps a ses raisons que la raison ne connaît point ». Aussi Bertrand sera-t-il imaginé, dans sa scène avec Diana, en proie à un désir fébrile qui le rend caractériel, et le personnage de Diana lui-même sera soumis à la question, en ce qui concerne sa propre résistance au désir : voici un extrait de répétition qui montre les raisonnements établis à partir de cette prémisse (nous avons occulté les considérations s'éloignant plus ou moins du sujet) :

- Olivier Besson : En même temps il y a un désir réel de Diana pour Bertrand, et un vrai regret de ne pas avoir la possibilité de consommer avec lui, sur le plan moral et sur le plan matériel.
- Jean-Pierre Vincent : Oui, c'est présent aussi. D'où vient ce désir ? Diana entre dans le gang des femmes, c'est une scène initiatique pour elle aussi. Elle renonce à son désir.[...]
- Marc Bodnar : Pourquoi Diana va-t-elle si loin ? Qu'y gagne-t-elle, alors que sans doute elle aime un peu Bertrand ?
- Jean-Pierre Vincent : Elle a du mal, oui, ça explique la question brutale sur la bague : pour échapper à son propre désir, elle rétablit la négociation préparée par les femmes. [...]
- Bernard Freyd : Mais ce qui est beau dans cette scène-là, c'est que tout peut basculer : Diana pourrait flancher... c'est pas si facile de se dépatouiller de ce grand corps désirant.
- Jean-Pierre Vincent : C'est vrai que j'ai peut-être trop privilégié l'aspect lucratif de la transaction. Il faut rétablir l'émotion. Cette émotion, d'ailleurs, elle est révélée par la décision ultime : ne plus jamais se marier. [...]
- Frédéric Fisbach : Mais le désir persiste jusqu'au bout de la scène : à la fin il se transforme en une mystique approximative : on s'aimera dans la mort. C'est ce qui reste de son désir.
- Jean-Pierre Vincent : Comme Bertrand, le personnage de Diana passe un âge, elle accède à une forme de maturité.

Lors d'une autre séance de répétition sur la même scène, on retrouvera, à peu près les mêmes raisonnements :

Il faut travailler les hésitations et les réticences chez Diana. [...]. Diana, c'est une vierge qui hésite vraiment à céder sa virginité, puis elle cède devant la bague. Diana ne doit pas être trop maîtresse d'elle-même dans sa défense : elle se défend de son propre désir. Il y a un regret de Diana de passer à côté de cette aventure. Ce n'est pas si facile de résister à un assaut de séduction, surtout quand le séducteur plaît... Je crois qu'il faut changer le mode de construction de Diana, et partir du principe qu'elle est amoureuse de Bertrand.

On le voit, le *topos* de la force du désir (qui détermine l'idée qu'elle a du regret, des difficultés, des réticences, et beaucoup d'émotions, dans sa résistance « au grand corps désirant » de Bertrand) se mêle à d'autres : le *topos* de l'appât du gain (elle cède devant

la bague), celui de la « maturité », à laquelle on accède lorsque l'on renonce à son désir, et celui qui fonde le schème relationnel observé précédemment (il y a une « solidarité féminine » illustrée ici par ce « gang des femmes » auquel Diane accède...). Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur les topoï « sexués », c'est-à-dire l'analyse de personnage en termes de féminité ou de masculinité : Jean-Pierre Vincent se montre à cet égard relativement prolixe, et particulièrement prompt à abonder dans le sens des stéréotypes psychologiques de la « femme », toujours interprétée comme une mère potentielle. Voici le commentaire qu'il propose pour qualifier le comportement d'Hélène dans la scène I, 2 :

À chaque fois, Hélène y va avec le cœur, et elle découvre qu'il faut du travail. Elle a toujours tendance à se dégonfler au début. C'est une héroïne singulière : un homme passerait ces épreuves en force ; une femme accepte de passer par la difficulté pour rebondir ; c'est lié à la maternité : c'est le comportement de la mère face aux résistances de l'enfant. Elle fonctionne comme le roseau : elle fléchit, puis se redresse. Bertrand, lui, c'est un mélancolique : quand il a un problème il se tait. Donc, elle, c'est une héroïne unique : elle est forte de sa féminité et non pas de manière virile.

Héroïne « unique », peut-être, mais en tout cas parfaitement conforme, à en juger par cette analyse, à tous les clichés structurant la représentation collective du féminin : le « cœur » et le « travail » (de l'accouchement ?) sont ses premiers attributs, la souplesse (du « roseau » - par opposition, sans doute, au fameux chêne) est une force toute « féminine », qui lui fait dépasser ses faiblesses (elle a « tendance à se dégonfler au début ») grâce à une ténacité qui tient, sans doute, à la « patience maternelle » ; et voici ce dernier topos, au service de l'analyse du personnage de la Comtesse, dans la scène IV, 5, où elle est montrée jouant avec le bouffon :

La Comtesse est très patiente : elle le laisse faire, elle n'a presque plus que lui. Elle est maternelle, et lui regarde toujours par dessus son épaule pour voir jusqu'où il peut aller.

Et si, par hasard, ou par exception, un femme ne se montre ni patiente, ni souple mais se fait violente, revendicatrice - telle Diana dans la scène finale, qui vient réclamer son dû (la main de Bertrand), alors c'est le topos (beaucoup plus moderne) de la « féministe » qui vient appuyer les raisonnements relatifs à sa psychologie (Jean-Pierre Vincent dira par exemple que sa tirade est un « tract féministe »), ou encore, pour changer de registre, celui de l'origine italienne (les gens du sud, c'est bien connu, sont très jaloux...) :

Il y a une force méditerranéenne de jalousie dans la tirade Diana.

Les topoï liés à « l'italianité » pourraient aussi faire l'objet d'un inventaire : outre la « jalousie méditerranéenne », on retrouve celui de l'appât du gain, déjà évoqué pour Diana, cette fois convoqué pour la Veuve, dans ce commentaire sur la scène III, 7, où Hélène expose son plan aux Florentines :

La veuve est intéressée : quand elle dit "Je vois le fond de votre projet", c'est la bague, qui attire sa convoitise. C'est une affaire mafieuse. Sur ces scènes-là il faut toujours italianiser, mafiaïser l'interprétation.

Il y aurait encore mille et un topoï à isoler ici ; on comprendra que l'ampleur de la tâche nous fasse préférer une sélection, sans doute arbitraire, un peu orientée - nous avons ainsi mis l'accent sur certains topoï socio-culturels (le féminin, l'italianité) d'autant plus réparables qu'ils ont une forte connotation idéologique⁴⁹⁴. Pour clore, toutefois, sur cette

question, il est intéressant de faire figurer ce dernier extrait de répétition, où toutes la limite des raisonnements psychologiques en matière de mise en scène théâtrale se fait jour : l'échange porte sur le degré et la nature de la colère que la Comtesse est censée montrer à Hélène, lorsque celle-ci lui avoue, dans le premier acte, son amour pour Bertrand, et son projet de monter à Paris. Madeleine Marion, qui interprète la Comtesse, a son idée sur la question, et raisonne à partir du *topos* de la colère (plus ou moins vive selon les situations) :

Madeleine Marion : Oui mais ça ne peut pas être le même type de colère que précédemment : l'aveu a déjà eu lieu, donc la Comtesse a déjà eu l'essentiel. En plus, elle est sans doute déjà enthousiasmée et épatée par l'énergie et la passion de la jeune fille.

Et voici la réponse que lui fait Jean-Pierre Vincent :

La vérité n'est pas dans la psychologie des personnages mais dans l'effet que Shakespeare veut produire sur le public. La Comtesse travaille pour le public : elle exige la vérité pour le public. Les personnages sont les instruments d'une stratégie de récit fomentée par Shakespeare.

Et voici l'ensemble des raisonnements conjecturant la psychologie des personnages, orientant le choix de tel ou tel état suivant la « situation de vie » et les comportements vraisemblables qu'elle entraîne, balayés d'un revers de la main : tout à coup, alors que Jean-Pierre Vincent lui-même a dit au cours d'une répétition qu'« il y a un imaginaire réaliste très fort qui est nécessaire pour nourrir les personnages, sinon ils risquent d'être squelettiques », le critère de la vraisemblance psychologique est totalement évacué pour justifier des choix de jeu, au profit des stratégies narratives (de la pièce, et donc du spectacle). Les personnages ne sont plus identifiés à des personnes, et sont analysés comme les « instruments d'un récit ». Une telle bascule est inespérée dans notre étude : elle nous permet de signaler, même en passant, que tout cet appareil argumentatif fondé sur la vraisemblance ne vaut que dans une certaine mesure, et pour certaines pièces plus que pour d'autres : chez Shakespeare, on le voit, il peut être abondamment sollicité, mais doit être mis à distance de temps à autre. Que dire alors des dramaturgies modernes dont le projet est précisément de mettre à mal, de mettre en crise, toute vraisemblance, psychologique ou autre ? Qu'on songe ici à certaines pièces surréalistes, et à l'impasse où l'on se trouverait à vouloir, par exemple, conjecturer de la psychologie des personnages dans *Les mamelles de Tirésias*, d'Apollinaire. Qu'on songe aussi à tout le répertoire du théâtre de l'Absurde, et à l'absurdité, précisément, d'une démarche qui prétendrait approcher les clowns métaphysiques et autres êtres fantoches, marionnettes étranges, qui le hantent, en termes de vraisemblance psychologique. Les lieux du vraisemblable ne valent ainsi que pour un certain répertoire (certes, considérable dans la tradition française), et dans ce répertoire, variablement, selon l'approche privilégiée par le metteur en scène. C'est alors à un autre système de références qu'il faut s'accrocher pour établir des raisonnements, lié, celui-là, à l'esthétique de la narration théâtrale.

⁴⁹⁴ Il convient de reconnaître que ces *topoi* psychologiques à forte connotation idéologique apparaissent essentiellement dans le corpus de Jean-Pierre Vincent, et constituent une forme récurrente de son propre idiolecte : il serait hasardeux de généraliser ce recours à la stéréotypie psychologique, du moins dans de telles proportions, à l'ensemble des metteurs en scène...

B) LES LIEUX DU PRÉFÉRABLE

Ces lieux-là permettent en effet de fonder et de développer une argumentation liée à « l'efficace » scénique. Le terme est sans doute maladroit, mais il prétend rendre compte des options interprétatives qui sont justifiées par la recherche d'un certain « effet » en terme de théâtralité. On passe donc d'une logique du vraisemblable, qui organise la cohérence interne de la diégèse conformément à la représentation qu'on se fait du monde, à une logique du préférable, qui organise le spectacle en fonction de la *valeur* des formes élaborées. Cette distinction entre référence au vraisemblable et référence au préférable est déjà présente dans la théorie de Perelman, qui marque bien la différence entre la première, qui conforme son discours à ce qui *est*, en se référant au sens commun, et la seconde, qui indique ce qui *est préférable* en hiérarchisant des valeurs :

Parmi les objets d'accord, [...] il y a lieu de distinguer, ceux qui portent sur le réel, à savoir les faits, les vérités et les présomptions, et ceux qui portent sur le préférable, à savoir les valeurs, les hiérarchies et les lieux du préférable.⁴⁹⁵

Naturellement, transposés à notre objet d'étude, ces accords sur le « réel » ne sont jamais que des accords sur le vraisemblable applicable à la fiction, et sont donc essentiellement des « présomptions » ; quant aux accords sur les « valeurs », le sens à donner à ce terme demeure, nous semble-t-il, suffisamment ouvert dans le *Traité de l'argumentation* pour pouvoir être reversé tel quel dans notre étude. On prendra néanmoins la précaution d'écartier la dimension axiologique qu'une telle notion porte avec elle, et que Perelman inclut sans doute dans sa conception : si les valeurs morales jouent un rôle déterminant dans bien des actualisations de la rhétorique argumentative (par exemple dans une plaidoirie), dans la rhétorique qui nous concerne, qui se développe dans le champ d'une activité artistique, ce sont les *valeurs esthétiques* qui font l'objet d'une évaluation, d'une hiérarchisation et qui peuvent ainsi donner matière à l'argumentation.

Il convient évidemment de remarquer que cette argumentation en termes de valeur esthétique n'est nullement incompatible avec une argumentation fondée sur la vraisemblance psychologique. L'une et l'autre peuvent s'étayer mutuellement, et l'on peut même supposer que les critères esthétiques, même lorsqu'ils ne sont pas formulés, interviennent dans la sélection d'une option interprétative argumentée en terme de vraisemblance psychologique. On a ainsi eu l'occasion de constater que Jean-Pierre Vincent avait tendance à privilégier pour le personnage de Bertrand le schème interprétatif de la naïveté et de la crédulité, dont il postulait la vraisemblance dans diverses situations : le jeune Comte employait le nom de Fontibella parce qu'il croyait ce que Paroles lui avait dit à ce sujet, faisait confiance à son homme-lige malgré les mises en garde des Du Maine, n'acceptait sa mise à l'épreuve que parce qu'il était persuadé de sa bonne foi, et plus généralement, il était dit sincère puisque qu'il n'était supposé ni percevoir, ni comprendre que Paroles lui mentait... Ainsi édifié en discours, l'ensemble de ces indications présente une remarquable cohérence, et semble irréprochable sur le plan de la vraisemblance psychologique ; mais ce que l'argumentation de Jean-Pierre Vincent

⁴⁹⁵ Ch. Perelman, *L'Empire rhétorique*, p.37.

ne dit pas, et qu'on peut pourtant supposer être déterminant dans le choix d'une telle option interprétative, c'est « l'efficacité » d'une telle mise en scène. Maintenir le plus longtemps possible un personnage dans l'ignorance de sa propre situation, tandis que les spectateurs ont le loisir de connaître ce qu'il ne sait pas, c'est organiser à la scène un effet d'ironie dramatique dont la théâtralité sait exploiter les ressources d'effroi ou de plaisir ; c'est le ressort même de la tragédie, et c'est aussi, reversé dans une théâtralité plus légère, un ressort comique d'une efficacité redoutable.

On peut ainsi formuler l'hypothèse selon laquelle la sélection d'options parmi les scénarios psychologiques communs se ferait, consciemment ou inconsciemment, selon les critères esthétiques de l'efficacité à la scène ; ce qui n'est qu'une hypothèse relativement hasardeuse dans l'exemple que nous venons de voir, qui ne présente aucune argumentation en termes esthétiques, semble se consolider dans l'exemple qui suit, où c'est au contraire le raisonnement en termes de vraisemblance psychologique qui passe au second plan. Dans la scène IV, 2, que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder, Bertrand courtise Diana (Fontibella) sans savoir que celle-ci lui tend un piège fomenté par Hélène, son épouse légitime. La jeune Florentine a ainsi pour mission de se faire offrir la bague du Comte, qui servira plus tard de gage : en répétition, Laurent Sauvage cède sans hésiter ce précieux bijou à Myrto Procopiou, ce qui fait dire à Jean-Pierre Vincent :

S'il n'y a pas de parenthèse, de difficulté au moment de donner la bague, alors tu es dans un couloir et tu cours. Il n'y a plus de théâtralité. La théâtralité c'est un rallye corse. Il faut enrichir par des cassures.

Ce qui se développe au travers de ces métaphores (« la course dans un couloir » vs « le rallye corse »), c'est une argumentation fondée sur des critères esthétiques : plutôt que de développer les arguments psychologiques, qui eussent pu fort bien faire l'affaire dans une telle situation - cette « difficulté » à donner la bague aurait pu être justifiée par la valeur symbolique et affective de l'objet aux yeux du jeune Comte, son remords, ses scrupules à trahir sa maison en cédant ce bijou de famille à une inconnue, etc. - Jean-Pierre Vincent met en avant la *valeur théâtrale* de l'hésitation, qui introduit une « cassure » dans le développement de l'action. Et son indication devient le prétexte à la formulation d'un axiome esthétique à valeur d'argument : « la théâtralité, c'est un rallye corse ». Il est intéressant de constater que la force persuasive de ce discours repose sur le travail de la métaphore : plutôt que de se livrer à un exposé descriptif et explicatif sur la théâtralité comme art de la cassure, le metteur en scène opte pour une formulation d'autant plus efficace qu'elle est à la fois synthétique et imagée ; empruntées à l'imaginaire sportif, de telles métaphores ont en outre l'intérêt d'éviter toute solennité magistrale, à laquelle un exposé d'esthétique eût pu facilement conduire. C'est là, nous y reviendrons, une stratégie de familiarisation très présente dans la parole de Jean-Pierre Vincent, stratégie qu'une analyse des formes de l'argumentation ne peut ignorer.

Un autre exemple nous permet de vérifier l'articulation entre une référence au vraisemblable (psychologique) et une référence au préférable (esthétique) dans le discours de mise en scène. Travaillant à la scène IV, 1, où, comme ils se l'étaient promis, les Du Maine font tomber Paroles dans une embuscade où il croit être entre les mains d'étrangers, les comédiens demandent à Jean-Pierre Vincent si le plan de ce piège a été préparé à l'avance dans le détail. Voici la réponse qui leur est faite :

C'est plus vivant pour le spectateur de le voir s'élaborer dans l'imagination des Du Maine. Il y a un amusement anticipé, c'est un amusement sordide : c'est des hyènes... Il y a une cruauté dévoratrice. La caste se réorganise. Mais c'est vrai que Paroles est dangereux pour Bertrand : il n'est pas fiable en cas de danger.

Deux types d'argumentation s'entremêlent ici, étayant deux hypothèses sensiblement distinctes : d'une part l'hypothèse selon laquelle le plan n'a pas été prémédité hors scène, qui s'appuie sur un argument relevant de l'efficace esthétique - c'est « vivant » pour le spectateur de voir s'inventer un complot, de découvrir les Du Maine comme des « hyènes » adonnés à leur « cruauté dévoratrice » dans un « amusement sordide » ; on est là dans une référence au préférable en termes de théâtralité, la mise en scène s'attachant à élaborer une forme spectaculaire autour de l'amusement des personnages, censé sans doute trouver un écho dans l'amusement (tout aussi féroce) du public. Mais ces derniers arguments soutiennent aussi une autre hypothèse selon laquelle les Du Maine ont « réellement » des motifs de comploter contre Paroles, motifs liés à leur situation sociale (« la caste se réorganise » en excluant Paroles), issus d'un raisonnement juste lié au souci de leur sauvegarde (« Paroles est réellement dangereux, donc il faut l'exclure ») ; il s'agit alors d'une argumentation fondée sur le vraisemblable de la psychologie sociale. À la charnière entre ces deux types d'argumentation, le motif des « hyènes » joue comme une figure fédératrice du discours ; le modèle métaphorique, en synthétisant les sèmes de la cruauté dévoratrice, de l'amusement (le cri des hyènes ressemble à un rire), mais aussi de la nécessité (les animaux se dévorent pour survivre, comme les castes d'humains...), assure la jonction entre les deux plans de l'argumentation : s'identifier à ces hyènes, c'est pour les comédiens, s'en remettre à l'impact d'une image spectaculaire, et dans le même temps, fonder en « raison » leur comportement (la raison du plus fort, la loi de la survie). Avec ces hyènes il semblerait que l'on entre dans le domaine de ce que nous appelons, à la suite d'Eloi Recoing, les « visions » du discours de mise en scène, domaine où l'argumentation ne transite plus par les formes du raisonnement explicite, mais par celles de l'analogie et de la métaphore, raisonnements implicites.

3) « Visions »

C'est là sans doute la caractéristique de la parole de mise en scène qui frappe le plus, et suscite le plus de commentaires, de la part des praticiens eux-mêmes comme de la part des témoins extérieurs au processus créatif : en répétition, la parole ne cesse d'aller puiser, dans le monde réel ou dans celui de la fiction, des figures, des formes, des images vers lesquelles elle tisse des liens analogiques, organisant une toile à la texture complexe, où chaque élément du texte se trouve accroché à plusieurs éléments d'autres mondes. Cette fonction analogique de la parole, omniprésente, on peut la rapprocher des *exempla* de la rhétorique aristotélicienne, qui se développent sur le champ horizontal des associations, et tirent leur force persuasive de la ressemblance brusquement manifestée entre deux formes. L'une connue, admise dans son thème et ses prédicats (ainsi des hyènes et de leur cruauté dévoratrice), suscite une adhésion naturelle ; il n'est pas nécessaire de recourir à l'argumentation pour transférer cette adhésion sur l'autre, moins connue, et dont la vérité reste à établir (par exemple, les Du Maine, occupés à comploter pour détruire Paroles) : il suffit de faire sentir la ressemblance, le lien analogique : en

l'occurrence, la cruauté dévoratrice, l'amusement et, aussi, quelque nécessité vitale. On regroupera ici sans plus de distinction tout ce qui relève de l'analogie, que le lien de comparaison soit formulé (« c'est comme dans... », « ça fait penser à... », formules dont Anne-Françoise Benhamou relève la récurrence dans la parole de mise en scène⁴⁹⁶) ou qu'il soit occulté (« c'est des hyènes ») ; le matériel ainsi circonscrit est proprement énorme, et pour en proposer une analyse un peu raisonnée, on peut commencer par identifier les différentes « patries » de ces figures référentielles, et voir dans quels territoires les praticiens vont puiser les images et les formes auxquelles ils nouent les figures de leur propre spectacle.

A) TERRITOIRES DE RÉFÉRENCE

On se souvient avoir déjà rencontré quelques commentaires de praticiens sur la mise en scène qui permettaient de prendre la mesure de la diversité des univers de référence où est puisé le matériel argumentatif : notre propos était alors de mettre en lumière la seule ampleur de ce matériel, et il n'est pas inutile de revenir sur ces propos, qui révélaient aussi combien vaste est le champ couvert par cette parole. Claude Régy affirmait ainsi se « réfère(r) à d'autres textes, à des films, à la peinture, à des faits de l'histoire mythologique ou actuelle » ; Angela de Lorenzis insistait sur la façon dont Jacques Lassalle « bâtit un fond d'images et de références communes » en multipliant « les digressions, les renvois au cinéma, à la mémoire personnelle de chacun », et Sophie Hossenlopp, enfin, évoquait la parole de Langhoff comme constituée de « souvenirs, d'anecdotes, d'observations sur les comportements humains, de réflexion politique ou historique ». On distinguera donc dans ce vaste matériel analogique trois grands domaines de référence : le domaine encyclopédique, le domaine doxique, et le domaine personnel.

□. Domaine encyclopédique

Pour proposer cette qualification nous empruntons une notion à la terminologie de *Lector in Fabula*, mais sans lui affecter le sens qui lui donne Umberto Eco : tandis qu'il voit dans l'« encyclopédie » la culture d'un individu, au sens très large de tout le bagage conscient et inconscient dont il est porteur, nous réservons ce terme pour les données plus nettement liées à l'*érudition*, objet d'un savoir conscient, référencé et désigné comme tel. Cette distinction s'éclairera lorsque nous aborderons le matériel doxique qui fonctionne, lui, comme un savoir non référencé.

□.1. Références littéraires

Les analogies vers la littérature (au sens large : nous y incluons bien sûr les textes de théâtre) activent en quelque sorte le phénomène bien connu d'intertextualité⁴⁹⁷, qui repose sur l'idée que tout texte est travaillé par la mémoire d'autres textes, affleurant sous la forme de traces clandestines ou de citations explicites : le texte de théâtre n'échappe

⁴⁹⁶ "Une éducation dramaturgique", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 37.

⁴⁹⁷ Cf. Julia Kristeva, *Séméïotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

pas à cette filiation, et certains metteurs en scène ne manquent pas de le souligner, tel Daniel Mesguich, qui voit dans la procédure analogique une dimension fondamentale de l'activité de mise en scène :

[Le metteur en scène] tient tout le texte pour un palimpseste. Il part de la lettre mais, précisément, il en part, c'est-à-dire qu'il n'y reste pas, persuadé qu'il est qu'elle renvoie à une autre lettre, qui le renvoie à une autre...⁴⁹⁸

Déjà cette citation laisse présager des circulations et des renvois infinis que la fonction analogique suscite, et que nous aurons l'occasion d'observer dans nos corpus : presque toujours en effet, la lettre « renvoie à une autre lettre », qui renvoie encore à une autre, et ainsi de suite, selon la « règle » des associations d'idées - qui est tout sauf contraignante, et qui ne se soucie guère de maintenir ses objets de pensée dans un seul espace de référence. Aussi faut-il bien souligner la difficulté pour nous d'isoler des analogies strictement littéraires, tant elles sont la plupart du temps étroitement mêlées à d'autres, qui plongent leurs racines dans d'autres univers de référence. C'est dans le sens très large de la « textualité »⁴⁹⁹, telle que les sémiologues l'entendent aujourd'hui, qu'il faudrait entendre la notion d'« intertextualité », telle qu'elle est activée dans la parole de mise en scène, et c'est par pur souci taxinomique que nous entreprenons ici de n'étudier d'abord que l'analogie littéraire.

D'un certain usage de la documentation critique...

Avant d'aborder l'intertextualité au sens fort, c'est-à-dire les analogies vers d'autres œuvres de fiction, il convient de revenir sommairement sur la notion de « documentation critique » déjà abordée dans le chapitre précédent. En effet, outre l'usage métatextuel « classique » que l'on peut en faire, on se souvient de l'approche associative, subjective, d'un tel matériel qu'un metteur en scène comme Luc Bondy affirmait lui préférer : biographies des personnages historiques transposés dans la pièce, ouvrages érudits sur l'époque, sur l'histoire des idées ou des hommes, permettaient moins d'organiser un savoir autour de la pièce que de déclencher des rêveries, plus promptes à nourrir son travail en répétition que la critique historique. Dans son entretien avec Georges Banu, il a l'occasion de développer assez longuement des considérations relatives à cet usage « visionnaire » de la documentation critique, qu'il identifie à la fois comme un matériel parfaitement inadapté et une indispensable stimulation :

À quoi une documentation rigoureuse peut-elle me servir pour une mise en scène de Don Carlos où Schiller a fait du personnage central un héros romantique, tandis que tous les biographes attestent sa maladie psychique et sa débilité mentale ? Et le marquis de Posa qui lance des tirades révolutionnaires n'est-il pas un personnage anachronique ? [...] Je m'arrête là, pour ne pas rappeler toutes les inadéquations entre les biographies des personnages historiques et les biographies des personnages fictifs de l'œuvre. On lit des livres, non pas pour analyser les textes que l'on monte, mais pour trouver des détails et, partant, susciter des associations. [...] Je ne cesse de le répéter, si je me documente, ce

⁴⁹⁸ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, p.21

⁴⁹⁹ C'est-à-dire l'idée que tout système de signes, qu'ils soient linguistiques ou non, est susceptible de constituer une « textualité ».

n'est pas par désir archéologique, mais par besoin de me plonger dans un monde, afin d'en avoir des sensations et de provoquer des visions à partir de récits ou d'images fortes.⁵⁰⁰

Cette documentation peut donc être évoquée ici dans la mesure où elle se fait le support et à la matière de rêveries associatives formulées dans le cadre de l'interaction de répétition, faisant surgir, dans la parole de mise en scène, ce que Bondy lui aussi appelle des « visions »... Le lexique du metteur en scène suisse rejoint ainsi celui qu'Eloi Recoing attribuait à Antoine Vitez, et c'est chez ce dernier que nous pourrions observer comment une considération issue de la documentation critique peut se métamorphoser en vision nourrissant le jeu de l'acteur : le journal de bord des répétitions du *Soulier de Satin* fait déjà état de nombreuses associations de cette nature, mais la médiation par trop sensible d'Eloi Recoing rend le maniement de ce corpus délicat - ce témoignage à la fois très écrit et très laconique, ne nous permet pas de reconstituer les modalités singulières de la parole orale et le contexte précis dans lequel de telles analogies se sont manifestées. Nous disposons toutefois d'un autre corpus de répétition présentant Antoine Vitez en situation de travail avec les élèves du Conservatoire⁵⁰¹, qui nous permet d'explorer l'usage qu'il pouvait faire de la documentation critique, en l'occurrence, le recours à la biographie et à la bibliographie de l'auteur. On a évoqué dans le chapitre précédent le fait qu'Antoine Vitez se référait constamment, dans la mise en scène de Claudel, au « drame amoureux initial et fondateur » ayant marqué la vie de l'auteur du *Soulier de Satin* : « C'est toujours la même scène primitive que l'on joue » disait-il, « Prouhèze-Rodrigue, Musique-Le Vice-Roi, Isabel-Ramire, ou la série des destins possibles du couple originel Rose Vetch-Paul Claudel » ; travaillant sur *l'Ours* de Tchekhov avec les jeunes comédiens du Conservatoire, le metteur en scène mobilise de la même façon des éléments de la biographie de l'auteur, et l'on peut mieux comprendre dans ce document audiovisuel comment cette érudition irrigue de façon très productive les indications de mise en scène. Aux comédiens lancés dans une recherche de mise en scène, Vitez propose de travailler beaucoup plus sur la notion de fatigue, d'exaspération fondée sur une misogynie réelle, et c'est en se référant (entre autres) à la fin de la vie de Tchekhov qu'il puise l'inspiration de telles indications :

Quand il dit "j'ai connu plus de femmes que vous n'avez connu de moineaux" etc., je suis convaincu qu'il y a là, enfin c'est son propre- sa propre vision de la femme enfin- qu'il met en scène à travers une image tout à fait conventionnelle c'est pour ça, l'image tout à fait conventionnelle et dans la littérature russe, l'officier "ours", il est officier, n'est-ce pas, c'est une image tout à fait conventionnelle et, une image d'une sorte de la commedia dell'arte russe ; l'officier, depuis le romantisme il y a l'officier brutal, on le retrouve dans toute la littérature russe quoi, mais moi je voudrais l'orienter plus comme une projection de soi-même, on peut recommencer, remonter un petit peu... c'est tout à fait comme dans Molière où il y a la projection du type lui-même avec son angoisse,

⁵⁰⁰ Luc Bondy, in *La Fête de l'instant*, pp.107-108.

⁵⁰¹ *Leçons de théâtre d'Antoine Vitez* : travail avec les élèves comédiens du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique ; « L'ours, ou Tchekhov est-il misogyne? » ; « Le barbouillé ou la mort gaie ». Réal. Maria Koleva et Patrice Wiers, Cinoche vidéo, 1976.

et la fatigue, surtout, et la haine, c'est pas une haine pour rire, sauf dans la période d'Olga Krouga, à la fin, enfin pas tout à fait à la fin, oui ça a fini quand même avec sa vie, la femme qu'il avait épousée, et alors là c'était le contraire parce qu'il l'avait épousée, il était très malade, il l'avait épousée et il ne la voyait presque jamais, il était en cure, à Yalta, et elle était à Moscou, et elle le trompait, à Moscou, et lui il écrivait des lettres complètement tendres, les premières, les seules lettres tendres, où il était tout à fait critique contre lui-même, mais ça c'est lui qui était comme un chien finalement à Yalta, il ne pouvait plus revenir, il toussait dès qu'il arrivait dans le Nord, je veux dire qu'il y a, qu'il faut bien essayer de regarder ce personnage de près, et sans complaisance, comme lui-même a fait avec lui-même. Je vous dis ça parce que c'est un guide pour jouer Tchekhov, je crois que je me trompe pas. Forcément, en jouant ça comme ça, aussi on joue d'autres choses plus universelles, mais prenons ça comme base, ce n'est pas simplement pour l'anecdote de la personnalité de Tchekhov.

On le voit, les procédures à l'œuvre dans ce long commentaire sont moins analytiques qu'associatives, les « visions » se suscitent les unes les autres sans que les articulations logiques fassent l'objet d'une formulation spécifique : évoquer la fin de vie de Tchekhov, sa cure à Yalta et sa correspondance avec sa femme, permet ainsi non seulement d'explorer la posture de séducteur désabusé de l'auteur, rompu aux frivolités des femmes - et néanmoins épris à nouveau, de même que « l'ours » succombe *in extremis* aux charmes de Madame Popova, mais aussi d'assurer un lien avec la représentation du corps malade, fatigué, que le metteur en scène propose à ses comédiens comme piste interprétative. Le travail sur cette scène s'est en effet ouvert sur des indications de symptômes physiques de fatigue et d'exaspération, dont la gravité prend tout son sens lorsqu'elle est reliée à la maladie de Tchekhov :

Je suis sûr qu'il y a un élément qui est- vous me direz ce que vous en pensez, parce que il faut quand même que... Je peux me tromper dans ce que j'ai vu, hein ? C'est que- ce dont je suis sûr c'est que ça manque d'exaspération ; on voit l'exaspération mais ça manque d'une fatigue, je voudrais dire que... y a une fatigue enfin... immense, et je crois que c'est le moteur absolu de tout. Et la misogynie du type, elle doit être moins comique, c'est-à-dire enfin elle sera encore plus comique si elle est encore plus engagée, si elle est encore plus à bout de fatigue, à bout de nerfs, et je crois il y a une haine absolue, enfin je veux dire c'est un peu encore- ça manque un peu, ça me fait un peu penser à Kafka, ça me fait penser un petit peu au Château de Kafka c'est-à-dire que à la fin il est, euh, très fatigué, je pense que ça me fait penser à ça, c'est-à-dire il y a des désirs, des pulsions de meurtre tout le temps à cause de cette fatigue et dans toutes les pièces de Tchekhov les personnages sont effroyablement fatigués... Et je trouve que c'est un peu décomposé, c'est-à-dire que c'est montré, mais c'est montré d'une manière relativement ... calme. Je parle pour le type, parce que pour elle c'est différent, elle n'est-, elle est fatiguée mais elle est surtout montrée comme fatigante. C'est-à-dire que lui, bien sûr, c'est un personnage, je sais pas comment dire- c'est l'Ours, bon, comme donc un personnage qu'est lui-même ridicule, odieux, antipathique et tout, mais moi je crois que c'est la projection - enfin ça c'est mon point de vue - que c'est la projection toujours de Tchekhov lui-même, de son regard sur les femmes. Je suis absolument sûr que ce n'est pas réciproque, c'est la projection de son regard à lui. C'est pas- les deux

personnages ne sont pas dans la même situation, je suis à peu près certain. Et il y a donc ici une... enfin, je crois qu'il ne faut rien faire d'autre, ça pourrait être à peu près la même chose, alors je crois qu'il faut, il faudrait peut être augmenter les moments de fatigue. Alors il y a les provocations qui sont très très bien, de Bertrand. Je pense que la haine est pas assez montrée.

La longueur de ces extraits (très partiels !) de répétition permet de prendre la mesure de l'étendue de la parole lorsqu'elle s'aventure dans les cheminements infinis des associations d'idées : tandis que les raisonnements se présentent à nous comme des formules brèves, faciles à circonscrire (mais ce sont alors les procédures cognitives implicites qui réclament d'être longuement développées), les procédures associatives réclament de très longues retranscriptions, mettant à mal les critères d'identification d'ouverture et de clôture d'un thème. Ainsi n'avons nous sélectionné que deux « moments » de parole dans une séquence de répétition qui en comptait bien d'autres, articulés autour des mêmes motifs. Au moins ces deux « moments » nous introduisent-ils à quelques caractéristiques des procédures associatives permises par l'érudition : l'organisation du discours, on le voit, y obéit moins à des règles ressortissant de la logique de l'argumentation qu'à des associations d'idées où les références bibliographiques, précises (Kafka, Molière, Tchekhov) ou générales (« la littérature russe ») s'entremêlent avec les éléments de biographie de l'auteur dans une intrication complexe. Cette toile étroitement tissée de commentaires semble organisée en spirale, décrivant par circonvolutions successives une image centrale, une figure nodale : celle de la fatigue extrême, poussée à bout par diverses blessures ou persécutions, qui confine, par exaspération, à la haine... Il s'agit bien là d'une vision, qui se présente à l'imagination du metteur en scène avec la fulgurance d'une évidence, exprimée par des assertions de certitude : « je suis sûr », « j'en suis convaincu », venant ponctuer cycliquement (toujours cette spirale...) sa glose en se substituant aux indicateurs logiques. Le raisonnement, son processus linéaire et vertical y cèdent le pas à l'intuition, qui paraît cheminer par bonds et par cercles, et la force persuasive du discours tient plus à son caractère asséné d'une part, et narratif d'autre part, qu'à la clarté de l'argumentation : le récit (Tchekhov à Yalta, décrit comme si on y était) vient offrir sa force de séduction à l'imagination des comédiens, abreuvés d'images.

Évidemment, on peut s'interroger sur la valeur persuasive des références très allusives qui viennent ponctuer le discours de Vitez : les considérations sur la fatigue qui pousse à la pulsion de meurtre dans l'œuvre kafkaïenne, et plus particulièrement dans *Le Château*, et les allusions aux caractères de Molière, censés être la projection des angoisses et de la haine de leur auteur, ne sont-elles pas trop laconiques pour pouvoir nourrir l'imaginaire de jeunes comédiens, qui n'ont pas forcément la même maîtrise des textes que celle qui a permis au metteur en scène d'en proposer une telle analyse ? Par la suite Vitez devra revenir sur cette figure centrale de la fatigue extrême, lui associera des formes de plus en plus concrètes, pour finalement proposer en exemple des indications gestuelles aux comédiens : il montera lui-même sur scène, jouant à la place de Bertrand, et indiquant un geste de la main aux sinus, une longue respiration douloureuse, finissant en cri, lui proposant de se prendre le pouls... Il est malaisé de s'en tenir à une seule hypothèse pour expliquer le resserrement et la réduction de cette ample parole associative à des indications de jeu très concrètes. Le fait qu'il s'agisse d'une situation

pédagogique (nous sommes dans la classe d'Antoine Vitez au Conservatoire) et non d'une situation de répétition « classique » est un paramètre dont il faut tenir compte : une telle situation peut expliquer la propension du metteur en scène à évoquer des savoirs annexes, afin d'instruire ses élèves avant que de les diriger en tant que comédiens ; le statut d'apprentis de ces mêmes élèves comédiens, non encore aguerris au fait de se nourrir de commentaires informels, peut expliquer en partie que les digressions associatives ne suffisent pas à orienter clairement leur jeu. Peut-être enfin cette organisation de la parole en forme « d'entonnoir » pour ainsi dire, où le maelström des associations d'idées, à force de brassage, se précipite et se concentre dans une indication de jeu explicite, n'est-elle rien d'autre que la dynamique nécessaire aux procédures cognitives requises dans la direction d'acteur : le détour par Kafka, Molière, l'œuvre de Tchekhov et sa vie ne seraient alors pas tant des stratégies discursives de persuasion ou de « nutrition » de l'interlocuteur, que le cheminement propre du metteur en scène pour découvrir le sens de son intuition, qui, une fois confirmée, saurait trouver son expression concrète à la scène. Cette dernière hypothèse remet sur la sellette la notion de « rhétorique spéculative », qui nous a déjà occupée, et qui se manifesterait ici dans toute sa complexité : le chaos régnant dans cette parole, ces phrases inachevées, précipitées, progressant par bonds et par retours, y seraient en quelque sorte les traces du travail de pensée qui se joue à l'intérieur même du langage, et qui se communique en même temps qu'il s'élabore.

Intertextualité fictionnelle

Ce passage dans la classe de Vitez nous a permis de constater qu'il n'y avait aucune différence fondamentale entre le traitement de la documentation critique - surtout lorsqu'elle est assimilée de longue date comme c'est le cas ici - et l'activation de l'intertextualité fictionnelle dans l'interaction de répétition : les éléments de la biographie de l'auteur, dont le metteur en scène indique à un moment donné la source (il évoque les « documents soviétiques »)⁵⁰² y sont convoqués sur le même plan que les références proprement littéraires, et présentent les mêmes vertus « imageantes ». Peut-être même le motif de cette fatigue enragée, autour duquel la parole de Vitez tourne inlassablement, apparaît-il avec plus de vigueur dans l'évocation de la fin de vie de Tchekhov, qui fait l'objet d'un développement narratif, que dans les analogies fictionnelles parcourues de manière plus laconique. Mais par ailleurs, ce même passage dans une classe du Conservatoire où résonne la voix de Vitez, nous fait regarder avec la plus grande circonspection le matériel textuel dont nous disposons, censé témoigner de son travail : s'être aventurée dans l'ampleur et l'anarchie de ses développements oraux permet en effet de prendre la mesure du travail de réécriture, de synthèse et de nettoyage dont sa parole fait l'objet dans un ouvrage tel que le *Journal de bord des répétitions du Soulier de satin*. Lorsqu'on y apprend que pour le travail de telle scène de la pièce de Claudel, le metteur en scène a proposé cette analogie :

⁵⁰² “ C'est la projection, moi ça je suis à peu près sûr, de la relation de Tchekhov avec les femmes, tous les documents soviétiques sont tout à fait pudiques sur ça, on ne publie pas grand chose, m'enfin quand même un petit peu, assez pour voir les problèmes comme ça d'un type qui joue son propre personnage, avec une sorte de cruauté, cruauté pour lui-même et cruauté pour les autres, effrayant, je veux dire qu'il joue son propre personnage.”

Camille s'en prend à Dieu ; son apostrophe est au Soulier de Satin ce que le Cantique de Mesa est au Partage de midi ; mais elle en est le pendant noir.

... on devine que cette analogie ne s'est pas présentée d'abord avec une telle clarté, ni avec une telle concision, et qu'elle a sans doute surgi à l'issue d'un cheminement de parole bien plus chaotique que cette réécriture ne le laisse croire. Du moins peut-on vérifier, indépendamment des formes langagières par lesquelles ces analogies viennent au jour, que les procédures associatives sont bien présentes, omniprésentes mêmes, tant le *Journal de Bord* en fait état. À défaut d'en livrer le complexe et délicat cheminement, un tel ouvrage nous révèle les différents types d'intertextualité auxquels les praticiens peuvent recourir dans l'interaction de répétition, et peut ainsi informer une entreprise taxinomique.

Analogies autographiques

On ne reviendra pas ici sur une première catégorie d'analogie, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer dans le cadre de l'analyse de la relation métatextuelle, où des rapprochements sont proposés entre différentes scènes de la pièce elle-même, qui fait l'objet du travail de répétition ; de ces analogies infratextuelles, qui ne relèvent pas à proprement parler d'un phénomène d'intertextualité, il faut distinguer les analogies qu'on qualifiera d'*autographiques*, où les phénomènes d'écho jouent avec d'autres pièces du même auteur. Ce type d'intertextualité autographique était déjà activé dans l'exemple rapprochant le *Soulier de Satin* et le *Partage de midi* à partir du motif de l'apostrophe à Dieu. Le corpus de répétitions de *Tout est bien qui finit bien* mis en scène par Jean-Pierre Vincent en fournit d'innombrables exemples, parmi lesquels il faudrait encore procéder à un travail classificatoire : on rencontre en effet des analogies, proches de celle proposée par Vitez sur l'apostrophe à Dieu, fondées sur les formes et les contenus des discours des personnages. Le metteur en scène suggère ainsi de rapprocher la réplique du Roi, dans la scène II,3, où il propose à Hélène de se choisir un époux parmi les seigneurs de sa Cour (« Fais ton choix, mais sache-le : qui repousse ton amour repousse aussi le mien »), du discours du Roi Lear au début de la grande tragédie de Shakespeare :

<Tu as le pouvoir de choisir>. C'est très Roi Lear : <Dites que vous m'aimez et vous aurez du pognon>

Evidemment, de telles analogies, un peu « à l'emporte pièce », si l'on ose dire, sont fauteuses de torsions et de raccourcis qu'on a quelque scrupule à ne pas corriger ; si la proposition interprétative du metteur en scène pour rendre compte de la scène liminaire du *Roi Lear* est tout à fait recevable, au delà de sa forme familière (le Roi Lear réclame en effet de savoir laquelle de ses filles se montrera la plus aimante avant de répartir ses territoires en héritage), en revanche le rapprochement de cette scène avec celle de *Tout est bien...* réclame, pour être pertinent, quelques corrections non négligeables : ce sont ici les seigneurs du Roi (et non ses enfants) qui ont à trembler de se voir éventuellement bannir, du fait de leur refus d'amour, non pas envers la personne du Roi, mais envers Hélène, qui est sa protégée. Aussi le motif commun se réduit-il ici à la figure d'un monarque tout-puissant, que les caprices de son affection rendent menaçant - à l'exclusion, donc, de la thématique essentielle à la tragédie citée, fondamentale dans la première scène, de la demande d'amour tyrannique et quasi-incestueuse d'un père

envers ses filles...⁵⁰³ Une autre analogie du même type, et reliant encore *Tout est bien...* avec *Le Roi Lear*, nous paraît fondée sur de plus solides motifs : lors d'une séance de répétition consacrée à la scène I, 3, qui montre la Comtesse aux prises avec un insaisissable bouffon qui se dit « poussé par le diable », Jean-Pierre Vincent propose ce commentaire :

Le bouffon c'est un peu le Pauvre Tom du Roi Lear. La thématique religieuse, autour du péché, de la culpabilité, est très présente dans l'imaginaire du bouffon.

Il semblerait en effet qu'Edgar, le fils légitime de Gloucester, banni, errant en Pauvre Tom, présente avec le bouffon de *Tout est bien...*, les points communs évoqués par le metteur en scène : des discours empreints d'une préoccupation morbide pour les démons, des désirs asséchés par le sentiment de la faute ; là encore, pourtant, il faut quelques nuances : tandis que les discours d'Edgar en Pauvre Tom sont intentionnellement énigmatiques, puisqu'il s'invente cette identité marginale pour jouer et déjouer son propre bannissement, le bouffon, lui, est « ontologiquement » étrange, n'est « rien d'autre » que ce désarmant bouffon traversé par des élans contradictoires, habité par Dieu et ses démons dans le même mouvement. Mais, on s'en doute, le discours de mise en scène ne s'embarrasse pas des scrupules exégétiques qui nous font explorer par le menu la pertinence de la référence analogique : l'analogie vaut, ici comme ailleurs, pour la fulgurance de la vision qu'elle fait surgir, cette vision fût-elle approximative, confondant les contours de deux figures shakespeariennes pour n'en faire apparaître que les traits communs - ici, la thématique religieuse - en négligeant tous ceux des éléments qui échappent, débordant l'espace d'intersection. Cet « espace d'intersection » où deux figures shakespeariennes peuvent tout à coup se rejoindre, et presque se confondre, peut se réduire au strict minimum, et ne faire surgir qu'un motif commun minimal : le même bouffon sera ainsi rapproché du spectre de *Hamlet* pour la seule raison qu'il « ne parle que quand on lui parle » : l'argument de liaison est un peu mince, mais le développement qu'il suscite, à la fois éloquent et poétique :

Paroles et le bouffon ne sont pas des personnages qui ont une histoire. Comme le spectre de Hamlet, le bouffon ne parle que quand on lui parle. Il fonctionne en écho, comme la deuxième corde de la viole d'amour, qui vibre quand on touche la première. Ce personnage n'a pas un projet de vie dans la pièce. Son rapport à Isabelle n'est qu'un état passager dans la pièce.

Il semblerait qu'ici le rapprochement du bouffon avec la figure spectrale qui hante Hamlet

⁵⁰³ La scène d'exposition du *Roi Lear* semble avoir un statut particulier dans la bibliographie de Shakespeare, puisqu'elle est également rapatriée, par le biais d'une analogie, dans le territoire des répétitions de *Richard III* et de *Henri VI* mis en scène par Patrice Chéreau : travaillant sur la scène liminaire de la troisième partie de *Henri VI*, où les fils du Duc d'York signalent par leur épée tachée de sang leurs exploits contre l'ennemi, parmi lesquels Richard montre, lui, la tête coupée de Somerset, ce qui lui vaut cet éloge de son père : "De tous mes fils, c'est Richard qui est le plus méritant", Patrice Chéreau fait ce commentaire : "Il faut voir qu'il y a un petit bout de *Roi Lear*, là; il est d'une certaine façon Richard en puissance, à la toute première scène d'*Henri VI*, puisque tous les frères arrivent avec des épées tachées de sang et lui arrive avec une tête - la tête de Somerset - et son père lui dit : < Richard est mon meilleur fils, puisqu'il a une tête, lui.> [...] <Tous mes fils> c'est comme le *Roi Lear*." Là encore, on l'aura remarqué, l'analogie se fait à l'emporte pièce : le motif tyrannique-incestueux de la demande d'amour du *Roi Lear* est totalement évacué au profit de la seule des sélections des traits "filiation" et "préférence", à quoi il faudrait encore ajouter un trait structurel commun : Patrice Chéreau opère ici un rapprochement entre deux scènes d'exposition.

soit une étape dans un processus de dé-réalisation du personnage, que l'ensemble de l'indication contribue à soutenir ; de fantôme, il peut aisément devenir écho, vibration d'une corde de viole réagissant à l'unisson d'une autre, qu'on a touchée. C'est encore le pouvoir déclencheur de la référence analogique qui surgit ici, sa capacité à mettre en mouvement l'imaginaire, produisant des figures qui s'engendrent les unes les autres ; le point de départ (la référence à *Hamlet*) n'importe pas tant que les territoires poétiques auxquels il conduit où, sous la houlette des associations d'idées, le « spectre » peut être celui d'un père aussi bien que d'un son, dans une abstraction qui sied fort bien à un personnage qu'il faut déraciner de tout réalisme psychologique.

Et l'on retrouve *Hamlet*, encore, lorsqu'à l'issue du premier filage intégral, Jean-Pierre Vincent fait une reprise globale de l'ensemble du spectacle. C'est à partir de références musicales, puis en évoquant la tragédie de Shakespeare, qu'il tâche de définir l'univers qu'il souhaite voir représenter, notamment en ce qui concerne la scène 1, 2, montrant les jeunes seigneurs au palais du Roi mourant :

Tout ce que nous avons de Schubert, Schumann, Tchaïkovski, c'est pas ça. Il faut le jouer Shakespeare. Pour la première scène du Roi on n'a pas assez l'image d'une cour royale désertée. C'est trop propre. Il faudrait une bonne sœur avec des bandes velpeau. Comme le palais à la fin d'Hamlet. [...]. On ne tortille pas du cul avec Shakespeare, ça a une vigueur qu'il faut restituer, sans ça ça se retourne contre nous.

De cette référence à la musique classique (phénomène trop rare en répétition - à notre connaissance - pour justifier qu'on y consacre un paragraphe), on ne retiendra que le caractère laconique, malgré la multiplicité des exemples : il faut être en effet un peu mélomane pour entendre, à travers l'évocation de ces compositeurs, la tonalité romantique, délicate et tourmentée, à laquelle sans doute le metteur en scène songe lorsqu'il les convoque en contre-modèles. C'est la suite de l'indication qui délivre le plus d'informations quant à l'effet recherché, même si les pointes d'humour (l'évocation de cette bonne sœur avec ses bandes velpeau) ont tendance à brouiller quelque peu les pistes. Cette fois il ne s'agit plus de chercher dans *Hamlet* une figure de référence à laquelle raccrocher tel ou tel personnage de la comédie qui nous occupe ; c'est l'atmosphère de la fin de la tragédie qui est censée servir de modèle à l'élaboration de l'univers de la scène 1, 2. Et l'on ne peut que s'étonner, en se remémorant cette dernière scène d'*Hamlet*, où les cadavres du Roi, de la Reine, de Laërte et d'Hamlet jonchent le plateau en une lugubre et sanglante apothéose, que le metteur en scène s'y réfère pour éclairer (ou plutôt, assombrir) la scène de *Tout est bien...* où le Roi, qui accueille un Bertrand promis aux plus belles conquêtes, n'est « que » mourant - et sera d'ailleurs promptement ramené à la vie par les bons soins d'Hélène. L'effet de contraste entre les univers ainsi rapprochés est saisissant, et pose nettement la question de la pertinence d'une telle analogie, qui prétend tenir ensemble les motifs les plus éloignés : une scène d'ouverture de comédie d'un côté, et la scène finale d'une tragédie, de l'autre. Bien d'autres comédies de Shakespeare auraient pu servir de modèle, offrir des univers de référence présentant plus d'accointances avec l'histoire d'Hélène... Mais précisément, ces comédies, si elles ont pu fournir un point d'appui pour des approches analytiques du texte (on se souvient qu'elles ont été convoquées, à titre de comparaison, dans le cadre de ce que nous avons identifié comme la « relation métatextuelle »), ces comédies, donc,

semblent impropres à nourrir l'imaginaire analogique, gourmand de distances, de contrastes, franchissant avec délice les frontières entre les genres - et, nous le verrons, les époques. Le plaisir de la citation décalée est en tout cas chez Jean-Pierre Vincent si manifeste, qu'il peut aller jusqu'à donner lieu à une citation scénique, elle-même cocasse, jouant de ces effets de contraste de genre : la référence « hamletienne », ayant ainsi couru de proche en proche dans la parole de mise en scène, finit par accoucher d'un clin d'œil intertextuel, sur scène, dans le jeu de Paroles. C'est à la suite d'un effet impromptu du jeu de l'acteur, Marc Bodnar ayant esquissé un geste avec son casque à la main lors de son monologue dans la scène IV, 1, que Jean-Pierre Vincent a cette vision :

C'est Hamlet ! Il parle en regardant son casque qu'il tient à la main : c'est Yorik. (rire) <Vous voyez, c'est Yorik. Je connais Hamlet>

La boucle est bouclée, donc, et le discours de la mise en scène rejoint le discours de mise en scène, dans cette actualisation visible de l'intertextualité qui irriguait la parole du metteur en scène ; Paroles désormais joue son monologue tel un nouveau Hamlet, méditant sur son casque comme sur le crâne de Yorik, preuve parmi d'autres de son impressionnante culture : il connaît aussi *Hamlet*.

Analogies allographiques

Parallèlement à ces analogies autotextuelles, on peut ériger la catégorie des analogies allographiques, qui assurent le lien avec des œuvres d'autres auteurs - catégorie dans laquelle Antoine Vitez puisait déjà ses références, en convoquant Molière et Kafka à propos de Tchekhov, et à laquelle il avait semble-t-il très fréquemment recours : on en rencontre ainsi dans le *Journal de bord* de multiples exemples, comme celui-ci :

Maintenant que nous en sommes arrivés là, il est clair que le Soulier de Satin est une immense paraphrase de Peer Gynt et de Faust.

Là encore, le laconisme du témoignage d'Éloi Recoing ne nous permet pas d'explorer les modalités langagières qui ont permis de faire surgir un tel rapprochement entre l'œuvre de Claudel et celles de Goethe et de Ibsen, ni les motifs qui l'ont justifié⁵⁰⁴. Il faut toutefois remarquer qu'en ce qui concerne la pièce de Claudel, elle-même fort désinvolte en matière de situation géographique et de repérage temporel, sautant par-dessus les siècles et les océans avec une égale légèreté⁵⁰⁵, et peu soucieuse en outre de se contraindre dans un « genre » canonique et univoque, l'écriture elle-même invite ses lecteurs à d'amples voyages à travers le temps, l'espace et les genres, suscitant un territoire analogique aux contours indéfinis. Notons encore que dans ce domaine, Antoine Vitez se montre « raisonnable », puisqu'il propose essentiellement des analogies qu'on

⁵⁰⁴ Motifs communs aux trois pièces que l'on peut pourtant conjecturer : à supposer qu'il s'agisse de *Faust II*, sans doute, sur le plan formel, une composition dramatique ample articulée autour d'une succession de tableaux, et sur le plan fabulaire, le parcours initiatique d'un homme en quête de sagesse...

⁵⁰⁵ Rappelons ici l'indication que l'auteur fait figurer en exergue de sa pièce, à cet égard tout à fait explicite : "La scène de ce drame est le monde et plus spécialement l'Espagne à la fin du XVIème, à moins que ce ne soit le commencement du XVIIème. L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagnes séparées ne sont qu'un seul horizon."

pourrait qualifier d'*analeptiques* : les références qu'il convoque sont antérieures à la pièce de Claudel, et font jouer donc une intertextualité en amont qui a pu, ou qui aurait pu, infléchir de fait l'écriture de la pièce.

Beaucoup moins (chrono)logiques sont les correspondances proposées par Jean-Pierre Vincent, toutes fondées sur des analogies *proleptiques*, activant une intertextualité *en aval* de la pièce de Shakespeare⁵⁰⁶. Certes, l'époque d'écriture de la pièce, fort reculée dans le temps (du moins par rapport à l'œuvre de Claudel, par exemple) semble offrir davantage de champ analogique dans les temps qui lui sont postérieurs - encore le metteur en scène eût-il pu faire référence au théâtre antique, qu'il maîtrise fort bien pour l'avoir à plusieurs reprises mis en scène, ou aux contes médiévaux... Mais se fait jour ici une tendance remarquable de la parole de mise en scène chez Jean-Pierre Vincent, qui consiste à moderniser - sans doute pour la familiariser - la pièce, en lui créant des parentés avec des œuvres plus récentes, voire contemporaines. On peut, pour rendre compte du voyage dans le temps auquel la parole de mise en scène invite, s'amuser à tenter de restituer quelques unes de ces analogies en rétablissant leur ordre dans l'histoire de la littérature ; mais d'emblée, on est en peine de situer dans ce panorama que le metteur en scène parcourt avec malice, les nombreuses références à *Faust*, qui, pas plus qu'elles ne l'étaient chez Vitez, ne sont attribuées explicitement à l'un ou l'autre des auteurs qui ont entrepris d'en écrire une version. C'est encore le personnage de Paroles, décidément très enclin à susciter des correspondances, qui fait l'objet d'un tel rapprochement analogique : il est ainsi fréquemment associé au personnage de Méphisto, particulièrement dans la scène II,3, où il encourage Bertrand à trahir sa promesse d'épouser Hélène, et où il l'engage à fuir en Italie, pour y faire une guerre infiniment préférable à une épouse qu'on n'aime pas. Pour qualifier sa tirade, qui s'ouvre par un « À la guerre, mon petit, à la guerre ! », le metteur en scène a cette formule :

C'est une exhortation : c'est Méphisto qui souffle dans les poumons de Faust...

La métaphore semble ici convoquer le mythe - et presque le cliché - plus que telle ou telle version précise dont il a pu faire l'objet. Ce problème d'attribution de la référence à l'un ou l'autre des auteurs qui ont assuré la pérennité d'un mythe se pose également en ce qui concerne les analogies vers *Dom Juan* : nous sommes toujours dans la scène II, 3, mais cette fois dans le duo-duel qui oppose Paroles et Lefeu, dont l'une des répliques (« J'aimerais pour toi que ce soient les peines de l'enfer ») fait surgir une nouvelle analogie :

Paroles a peur de Lefeu comme de la statue du commandeur. Il y a un amusement de dompteur chez Lefeu : c'est un adjudant un peu sadique qui joue avec son bidasse. Puis il se transforme en combattant de la chrétienté.

Rien ne permet de savoir si Jean-Pierre Vincent puise l'image de cette « statue du

⁵⁰⁶

Patrice Chéreau ne faisait pas autre chose, lorsqu'il proposait une analogie "proleptique" entre la scène de séduction de *Richard III* et *Les Liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, autour du motif explicite de la reddition progressive d'une femme face aux assauts de séduction d'un homme; notons qu'un tel rapprochement a tendance à activer également, même implicitement, le sème de la perversité dans une relation de séduction dont l'accomplissement signera la perte de sa victime... La fréquence des analogies proleptiques en répétition n'a d'ailleurs rien pour surprendre, dans la mesure où l'art de la mise en scène consiste notamment à révéler l'actualité persistante d'un texte, par delà les siècles qu'il a pu traverser.

commandeur » dans l'œuvre de Tirso de Molina, dans celle de Molière ou celle de Mozart ; cette question, de pur scrupule scientifique, n'importe d'ailleurs guère pour les praticiens, et n'obère nullement l'efficacité rhétorique d'une telle indication. C'est à nouveau le mythe, et les rapports de force spectaculaires qui l'animent, indépendamment des formes (narrative, théâtrale, opératique...) qu'il a pu prendre, qui valent ici pour leur capacité à produire une vision. En dressant cette statue au cœur de la scène shakespearienne, Jean-Pierre Vincent ne qualifie pas seulement la nature de la peur de Paroles (une peur panique, devant une force vécue comme venant de l'au-delà) ; il donne aussi à Rémi Carpentier, qui interprète Lefeu, une indication susceptible de nourrir son imaginaire et son corps, l'entraînant vers une rigidité minérale que d'autres indications analogiques viendront soutenir. La façon dont cette image se confond avec d'autres, plus ou moins anachroniques (cet adjudant sadique jouant avec son bidasse, ce dompteur amusé...) ne peut manquer d'attirer l'attention : la parole analogique, en assurant une circulation entre différents univers, cerne par circonvolutions un motif nodal, au lieu de le décrire de façon analytique. On sent bien que se dessine en filigrane de ces associations d'idées une structure oppositionnelle entre deux instances, l'une forte et l'autre faible, la première du côté de la Loi, de l'autorité, de la religion, l'autre vaguement rattachée à une animalité effarouchée ; mais c'est au moyen de figures incarnées, exemplaires, que ce motif est illustré, et non par le biais d'un développement explicatif. Ailleurs c'est à l'issue d'une myriade d'expressions métaphoriques que la référence analogique surgit, se substituant là encore à des gloses analytiques : il s'agit toujours de *Dom Juan*, qui sert cette fois de modèle au personnage de Bertrand, dans un éclairage nettement plus triomphal que lorsqu'il venait soutenir le personnage de Paroles. Tandis que ce dernier était invité, implicitement, à s'identifier au Dom Juan finissant, au bord de l'abîme que lui ouvrait le Commandeur, c'est dans la pleine gloire qui auréole les succès du fameux séducteur au début de son histoire que le jeune Comte de Roussillon apparaît aux yeux du metteur en scène, dans la scène IV,4 :

Bertrand arrive en étant la trompette de ses crimes. Il se sent un cœur à aimer la terre entière. Il a l'impression qu'il peut pousser les murs du théâtre. Ça fait penser un peu au début de Dom Juan...

Là encore, la multiplicité des registres est flagrante : la modalité métaphorique, qui est une forme condensée et elliptique de l'analogie (on y reviendra longuement), semble autoriser tous les glissements : le motif de l'enthousiasme triomphant se décline ainsi sur plusieurs modes, toujours très imagés, la métaphore de la « trompette des crimes » donnant lieu à une première image, *interne* à la psychologie du personnage (avec cette première hyperbole : « il se sent un cœur à aimer la terre entière »), puis à une seconde, *externe*, où le personnage est ramené à son statut fictionnel, théâtral (puisqu'il peut « pousser les murs du théâtre »)... pour atterrir dans « le début de *Dom Juan* ». La figure théâtrale analogique ainsi convoquée semble condenser l'en-dedans et l'en-dehors du personnage, être capable de porter dans un même élan l'atmosphère d'une scène d'exposition telle qu'elle est reçue par un spectateur, et l'état du personnage dans ses heures de triomphe. De même que l'analogie permet de circuler entre différentes époques, différents genres, elle peut tenir bord à bord la diégèse considérée de l'intérieur, et la convention théâtrale en tant que telle.

Les figures analogiques ainsi convoquées sont le plus souvent des personnages

en vertu de la loi du droit d'auteur.

issus de l'histoire du théâtre ; après *Hamlet*, *Faust*, et *Dom Juan*, c'est au tour de *Lorenzaccio* de faire son entrée sur la scène de la parole de répétition : le Duc de Florence, dans la comédie de Shakespeare, est ainsi associé au Duc de Florence du drame de Musset, *Alexandre de Médicis* - l'analogie intervient ici à l'issue d'une analyse actancielle du personnage, sans qu'il soit possible d'établir un lien logique entre l'une et l'autre :

En tout cas pour l'économie générale de la pièce, il ne faut pas diminuer l'importance de la figure du Duc : ses lettres réconcilient Bertrand et le roi. En arrivant les garçons changent de père : ils ont quitté le père malade pour trouver une nouvelle figure tutélaire. C'est un peu le Duc de Lorenzaccio : il est bagarreur, noceur, épais.

Rien, dans la pièce de Shakespeare, ne permet de penser que le personnage du Duc présente les traits de caractère que Jean-Pierre Vincent lui attribue, en activant cette intertextualité proleptique ; ici, l'analogie semble être motivée par une similitude de fonction, puisque les deux personnages rapprochés sont des Ducs de Florence, à des époques distinctes. Le parcours de cette indication incite à penser que la convocation de la figure de Musset permet de donner de l'épaisseur, des attributs de caractère, à un personnage qui risque d'en manquer ; puisque le seul texte de Shakespeare est un peu maigre pour postuler ces attributs psychologiques - Jean-Pierre Vincent n'isole que ses traits en tant qu'actant - c'est dans une pièce qui présente une figure politique analogue que le metteur en scène puise de quoi nourrir le comédien qui a la charge de ce rôle : Jean-Jacques Simonian interprétera donc un Duc « bagarreur », « noceur », « épais »... Comme toujours, c'est le développement que l'analogie suscite dans la parole de mise en scène qui est porteur des indications de jeu susceptibles d'orienter l'acteur : sans la production de ces adjectifs qui qualifient la figure du Duc chez Musset, la référence analogique n'aurait sans doute guère eu de pouvoir déclencheur.

Du même coup, ces analogies se présentent, au passage, comme des analyses rapides, synthétiques, de pièces du répertoire. Les formulations sont évidemment laconiques, souvent stéréotypées, mais c'est la règle du jeu en matière de communication orale : le souci de l'économie de temps, du centrage du propos sur la pièce effectivement travaillée, conduisent le locuteur à n'évoquer que les traits qui ont justifié l'analogie, fussent-ils esquissés assez grossièrement. Ainsi, pour poursuivre ce « retour vers le futur » que la parole de mise en scène fait faire à la pièce de Shakespeare, il faudrait évoquer les figures brechtiennes qui viennent soutenir le jeu des Florentines, et la façon dont Jean-Pierre Vincent propose un « digest » de *Mère Courage* pour éclairer ce rapprochement. Le travail porte sur la scène III, 5, où entrent en scène les femmes de Florence, Mariana, Diana et sa mère, la veuve, que le metteur en scène a fait d'abord apparaître en dépouilleuses de cadavres sur le champ de bataille italien :

Et les femmes sont partie prenante de la guerre ; il y a un véritable enthousiasme à voir défiler les soldats ; ce n'est pas un espace d'opérette. On peut peut-être rapprocher ça de Mère Courage : c'est le dilemme entre survivre et être fidèle à ses principes. C'est le problème de la conservation des principes, de la vertu.

L'analogie permet une nouvelle fois de présenter dans un même mouvement une « intériorité » et une « extériorité » du personnage, nourrissant l'imaginaire psychologique de l'acteur en même temps que la conscience de sa fonction en termes dramaturgiques :

la façon dont le metteur en scène résume la pièce de Brecht, ou plus exactement la posture de Mère Courage, comme un « dilemme entre survivre et être fidèle à ses principes », qu'il analyse encore comme le « problème de la conservation des principes », expose à la fois une situation de vie que les comédiens sont invités à habiter (un dilemme), et un *topos* dramaturgique qu'il leur faut assumer dans la pleine conscience de l'intertextualité qui le travaille (le « problème » brechtien). La référence analogique a ainsi souvent tendance à ne retenir de l'œuvre qu'elle convoque que son trait le plus connu, le plus stéréotypé : de même qu'*Hamlet* est rapatrié en terre de comédie par le bais de la fameuse « scène au crâne », que Dom Juan est convié pour servir de modèle en tant que séducteur triomphant, Mère Courage arrive ici comme figure du dilemme entre la survie et les principes, qui est sa raison d'être-personnage. Il faut noter ici combien le travail d'une culture « préformatée », qui a déjà cristallisé des figures littéraires et leurs attributs dans une forme relativement figée, est déterminant ; ainsi *L'Odyssée* est-elle convoquée dans les propos de Jean-Pierre Vincent, décidément prompt à recourir aux vertus persuasives de la stéréotypie, pour isoler le motif de la relation pédagogique entre Mentor et Télémaque (relation censée servir de modèle au couple Bertrand-Paroles, dans la comédie de Shakespeare) : le motif est si stéréotypé qu'il est lisible dans la langue elle-même, puisque par le biais d'une antonomase analogue à celle qui fait d'un « dom Juan » un séducteur invétéré, un « mentor » est aujourd'hui pour tous, lecteurs ou non d'Homère ou de Fénelon, un guide sage et expérimenté.

L'ensemble de ces exemples, puisés chez Antoine Vitez, puis chez Jean-Pierre Vincent, permet de vérifier la relative représentativité des propos de Mesguich que nous faisons figurer au seuil de ce chapitre ; le texte de théâtre comme « palimpseste » est chez ce dernier un leit-motiv, qui revient de proche en proche dans son témoignage sur sa propre pratique : « [Le metteur en scène] n'écrit pas, il fait entendre l'écrit depuis d'autres écrits, il fait entendre les paroles depuis d'autres paroles » dit-il, et de poursuivre :

Le metteur en scène met en lumière le palimpseste de tout livre, de toute trace, de toute lettre ; il aide l'impureté à croître, il favorise l'intrusion des grains dans la machine, il annonce infiniment que chaque point n'est que d'être l'intersection d'une infinité de lignes ; que chaque point, tout seul, déconnecté, n'est rien, un livre fermé tout au plus ; et sa fonction à lui est d'ouvrir les livres, tous les livres ; il se fait l'artisan des rapprochements inattendus, improbables, des retournements soudains, des mouvements dans la lettre, celui, littéralement, des émotions. Il œuvre la mémoire, qui est la voie unique du déchiffrement.⁵⁰⁷

On ne saurait mieux résumer les phénomènes que nous venons d'observer, et que nous observerons encore. Si jusqu'à présent chaque « point » n'a été que l'intersection de « lignes » littéraires, théâtrales - ce qui est une façon de demeurer en un territoire relativement « pur », et de proposer des rapprochements entre des objets qui ont au moins en commun d'être de la même espèce (textuelle), la suite de notre propos permettra de mettre à jour cette « impureté » que la parole de mise en scène travaille à introduire dans le texte, et d'observer comment les analogies vers d'autres domaines de référence favorisent en effet « l'intrusion des grains dans la machine ». Comme le laisse entendre cette méditation sur l'art de l'analogie « improbable », les grains dans la machine

⁵⁰⁷ Daniel Mesguich, *op.cit.* p. 91.

n'y sont nullement des parasites qui viennent gripper son bon fonctionnement ; ils sont, au contraire, opérateurs de mouvement, moteurs d'une circulation propre à nourrir une « émotion », dans tous les sens du terme.

□. 2. Références plastiques

Commençons donc d'abord par déborder le texte en allant voir du côté de l'image - de l'image fixe pour l'instant ; pour moins nombreuses qu'elles soient dans la parole de répétition, les analogies vers les domaines pictural et photographique doivent néanmoins être évoquées ici : elles introduisent en effet à des procédures associatives qui relient les motifs du texte à des images au sens plastique du terme, ce qui est loin d'être indifférent dans une pratique de mise en scène qui a pour vocation, rappelons-le, de traduire visuellement une lecture du texte. Sans doute parce que ces procédures convoquent des images fixes et non des images en mouvement, elles sont beaucoup moins nombreuses que ces dernières, étant moins « motivantes », si l'on ose dire, au sens littéral du terme.

Référence photographique

En ce qui concerne le domaine de la référence photographique, on peut évoquer ici le travail d'Ariane Mnouchkine, qui s'inspire beaucoup, pour élaborer ses univers, ses costumes et ses personnages, de matériel photographique ; cette documentation iconographique n'est pas confinée à un travail préparatoire hors répétition, ou à la fonction d'un support visuel destiné à orienter la création des décors et des costumes. Elle intervient aussi dans la direction d'acteur, en proposant au comédien une figure du monde, immortalisée dans un cliché, dont il peut s'inspirer pour l'élaboration de son personnage. Naturellement, l'un des avantages du matériel photographique est sa remarquable maniabilité : les photographies peuvent être amenées en répétition, et y être montrées. On pourrait penser que du fait de cette possible ostension de la référence, l'analogie a moins de vertus en termes de « surrection » langagière : elle ne relèverait plus d'un travail d'argumentation verbale puisqu'elle consisterait en une simple monstration, censée valoir pour elle-même. On se doute que si nous l'évoquons néanmoins ici, c'est que cette ostension suscite un commentaire : elle est un support analogique qui prend place dans une procédure verbale, qui la relaie et la développe. Ainsi, dans le cadre de la mise en scène de *Tartuffe*, que Mnouchkine entendait transposer dans la culture de l'Islam, une abondante iconographie relative aux pays à dominante musulmane a été rassemblée ; pour orienter Juliana Carneiro da Cunha dans la création du personnage de Dorine, elle lui montre, dans un livre sur l'Indonésie, la photographie d'une vieille femme, qu'elle commente ainsi :

Si tu peux- Tu vois moi j'pensais, là y a quel-, ça peut être elle, ça peut être elle, ça n'est pas elle, mais ça pourrait être elle. Tu vois, j'pense qu'il faut oser, tu vois, et aller jusqu'à ce que-, justement même pour cette histoire de "cachez ce sein que je ne saurais voir", t'vois, c'est toujours "beuah"(geste rapide propulsant sa poitrine en avant), mais pas du tout, elle peut avoir, elle peut avoir (prenant une voix aiguë et plaintive évoquant la vieillesse) cinquante cinq ans, justement. (Elle se tient voûtée) Elle a même plus de seins la pauvre, tu vois, c'est- T'vois, mais c'est pas obligé, mais, c'en est une. Tu vois, (à Juliana), y a ça chez toi, (à une

autre comédienne) et y a ça chez toi. Vous avez tout'- J'suis sûre que vous avez euh... mille images, mille images, si vous arrivez à sortir du cliché, essayez de sortir de deux cents ans de clichés qu'on vous a bâtis sur les yeux...

Ainsi, au delà du motif « femme musulmane », qui infléchira les éléments de costume, Ariane Mnouchkine isole dans cette photographie le motif de la vieillesse, qui déterminera des éléments posturaux et gestuels chez la comédienne ; on peut s'interroger sur la « valeur argumentative » de la production d'une photographie, pour illustrer un motif (la vieillesse), qu'une indication strictement verbale eût pu fort bien suffire à cerner et à transmettre ; c'est ici peut-être la suite du commentaire qui peut nous éclairer sur le besoin qu'a éprouvé Mnouchkine d'appuyer son idée de mise en scène par un support visuel : il s'agit de « sortir du cliché », de balayer « deux cents ans de clichés qu'on vous a bâtis sur les yeux » - et il faut reconnaître en effet qu'on a tendance, naturellement, à se représenter la suivante comme une bondissante jeune femme. Il faut donc faire surgir « mille images », et des clichés (photographiques) pour contrecarrer l'influence qu'exercent sur notre imaginaire les « clichés » (au sens figuré cette fois) accumulés par une tradition trop peu interrogée. À la force insinuante d'une représentation imaginaire préconstituée, il faut opposer la force persuasive d'une photographie, empreinte visuelle, trace d'une réalité irrécusable à partir de laquelle on puisse bâtir d'autres images.

Référence picturale

Restons chez Molière, pour explorer le domaine des analogies vers la peinture ; l'exemple que nous proposons ici est un peu hybride, dans la mesure où il associe une analogie littéraire avec une analogie picturale, mais il permet de manifester une fois de plus l'intrication des univers de référence, et leur indifférence quant à l'usage que la parole de mise en scène peut en faire : Jacques Lassalle dirige ici Jeanne Balibar dans la scène IV, 6, du *Dom Juan* de Molière : s'adressant au personnage éponyme dans l'ultime espoir de sauver son âme, Done Elvire ne doit pas, selon le metteur en scène, se nimer dans un amour trop « purement » spirituel. Le metteur en scène convoque alors l'iconographie mystique pour appuyer l'hypothèse d'une sensualité comprise dans l'amour divin :

Ce qui est beau, comme tout- comme tout- comme tout le langage mystique du XVIIème, c'est que, justement, c'est d'autant plus charnel... qu'on est dans le spirituel, voilà. On peut atteindre à une brûlure, à une sensualité formidable(s), dans l'impunité absolue... D'ailleurs regardez la peinture religieuse, les extases, enfin- Le corps est tout entier engagé, brûlé, dévoré, raviné, décimé... Mais il ne le sait pas puisque... c'est l'amour divin. Je vous assure.

Là encore, les vertus « imageantes » des analogies apparaissent dans toute leur énergie : la littérature mystique d'abord, puis la peinture religieuse (on pense aussi beaucoup à la statuaire), viennent ainsi prêter main forte à la parole de mise en scène, en lui offrant un réservoir d'images qui viennent l'habiter, l'irriguer de leur pouvoir suggestif : envahi par la force de cette vision, le commentaire se mue en hypotypose, donnant à voir comme en hallucination ce corps « tout entier engagé, brûlé, dévoré, raviné, décimé... ». Il est intéressant de remarquer que ce n'est pas l'analogie pour elle-même qui semble efficace pour diriger la comédienne : la seule référence aux « extases mystiques dans la peinture religieuse » n'aurait été motivante que dans la mesure où la comédienne eût parfaitement maîtrisé ce territoire encyclopédique. L'analogie vaut ici pour les ressources qu'elle offre à

la parole pour déployer le motif commun sous la forme d'images : l'évocation de l'extase mystique telle qu'elle est représentée en peinture semble donner à la parole du metteur en scène une formidable impulsion, faisant déferler avec la vision un flot d'images (verbales) que la comédienne peut aisément s'approprier, puisque ce sont des images corporelles.⁵⁰⁸

□. 3. Références cinématographiques

« Spontanément, quand je travaille ou que j'écris un texte de théâtre, neuf fois sur dix, ce sont des références cinématographiques qui interviennent ». La formule est de Jacques Lassalle⁵⁰⁹, que son passé en tant que critique de cinéma sensibilise à cette culture, mais elle pourrait sans doute être étendue à quelques autres metteurs en scène : Bernard Sobel, dont la vocation de metteur en scène est née, selon ses propres dires, dans une cinémathèque⁵¹⁰, s'y reconnaîtrait probablement, notre corpus de répétitions dirigées par Jean-Pierre Vincent nous en fournit une multitude d'illustrations, et dans une moindre proportion (qui reste tout de même significative), de telles références pouvaient également apparaître chez Antoine Vitez. Ce tropisme « transgénérique » dans la parole de mise en scène, présent chez des metteurs en scène aussi différents, soulève tout de même quelques questions, à commencer par celle de la relation, souvent ambiguë, que les gens de théâtre entretiennent avec le septième art. Certes, on peut juger naturel que les praticiens aillent puiser dans le champ esthétique le plus proche du leur, pour ce qu'il en est l'héritier, des modèles susceptibles d'inspirer leur travail ; en outre, cette génération de metteurs en scène, qui avaient autour de vingt ans dans les années 50, où le cinéma connut ses plus belles heures de cinéphilie, a toutes les raisons d'être marquée, « bombardé(e) ; imbibé(e) d'une sensualité du cinéma » : ayant ainsi reçu du cinéma une « formation par capillarité », selon la jolie formule de Bernard Sobel, il n'y a pas lieu de s'étonner de ce que les praticiens ponctuent leur parole de références cinématographiques.

Mais précisément les propos des metteurs en scène eux-mêmes, relatifs à leur goût pour le cinéma, son influence et son aura dans leur travail, prennent une telle place et une telle tonalité (souvent justificative) dans leurs écrits, qu'on finit par avoir le sentiment, à les lire, qu'il y a là quelque symptôme témoignant d'une relation équivoque, faite de fascination, de frustration et de défiance... C'est en tout cas ce qui transparaît des propos de Jacques Lassalle : parlant de l'histoire de sa « vocation » pour le théâtre, le metteur en scène n'a de cesse d'évoquer le cinéma, premier amour jamais démenti - il affirme

⁵⁰⁸ Nous disposons d'un autre exemple d'analogie vers le domaine pictural, puisé dans les répétitions du *Soulier de satin*; hélas cette occurrence a fait l'objet du même travail de nettoyage et de synthèse que l'ensemble des indications de mise en scène de Vitez, et la trace qui nous parvient est assez peu propice à un travail exploratif : "le roi d'Espagne est à l'image des peintures du Greco" aurait affirmé le metteur en scène. À défaut de nous révéler le pouvoir déclencheur d'une telle évocation, cette citation confirme au moins, s'il en était besoin, que la référence picturale est présente ailleurs que chez Lassalle.

⁵⁰⁹ "L'Amour du cinéma", in *Pauses*, p. 285. L'article est daté du mois de mai 1980.

⁵¹⁰ Bernard Sobel, *Un art légitime*, p. 91.

« mettre en scène à partir de son amour du cinéma » et en arrive à cette formule qui le fait se retourner contre le théâtre lui-même, stigmatisé pour ses manques face à la toute puissance septième art : « Au fond cette relation de suspicion, de frustration vague, que j'entretenais avec le théâtre n'a jamais vraiment cessé »⁵¹¹ avoue-t-il. Frustration d'abord d'un art qui, par tradition, invite souvent au détour par des textes du passé tandis que bien des praticiens ont, chevillé au corps, le souci de parler de leur monde actuel :

Il me semblait que les questions qui nous agitaient alors - et d'abord la guerre d'Algérie - il était sacrément plus direct, plus urgent aussi, d'en parler comme Godard dans *Le petit soldat*, ou comme Resnais dans *Muriel*, que de transiter par Corneille et Nicomède.⁵¹²

Si les cinéastes semblent, aux yeux de certains praticiens de théâtre, exercer un art plus prompt à rendre compte des préoccupations contemporaines, ce n'est pas seulement parce qu'ils prennent plus volontiers la liberté d'écrire leur propre fiction : le metteur en scène paraît leur envier une liberté « générique », comme si le cinéma était, en vertu de sa relative jeunesse, moins enclin à se laisser tutorer par des « règles de l'art » que ne l'est le théâtre, empesé dans son immémoriale tradition. À lire Lassalle encore, on en vient à penser que le théâtre peut avoir à souffrir de cette tradition même, et de sa propre exigence artistique, délicate et pompeuse...

Comme un cinéaste d'aujourd'hui, [...] j'ai envie de parler de notre réalité immédiate, de secouer le corps social et de lui faire dégorger, par delà ses effets de représentation dominants, ce qu'il a dans le ventre. Première connivence : j'ai envie d'entendre parler et de parler au théâtre, comme le cinéma sait le faire, de ce monde où nous vivons et, plus précisément dans ce monde, de ce qui est enfoui, refoulé, ou complètement travesti. Et ceci [...] sans historicisation de principe, sans de trop précautionneuses médiations culturelles.⁵¹³

On peut ne pas suivre le metteur en scène dans cette conception de son art qui l'encombre - contre son gré - « d'historicisation de principe » et de « précautionneuses médiations culturelles ». Du moins éclaire-t-elle de façon très significative sa fascination pour le cinéma, plus marquée que chez quiconque, et d'ailleurs assez lisible dans ses spectacles - au point que l'on peut s'interroger sur les raisons qui le retiennent de « passer à l'acte », derrière une caméra... Chez Bernard Sobel la posture semble moins équivoque, sans doute parce que le passage de la cinéphilie au théâtre s'est fait *via* le Berliner Ensemble, et la découverte de Brecht, capable, comme le cinéma qu'il affectionnait, de se « colleter avec le réel » : aussi la fracture cinéma/théâtre disparaît-elle presque totalement dans les propos de ce metteur en scène :

Pour moi, il n'y eut jamais de déchirure entre cinéma et théâtre. Le théâtre épique est profondément nourri de cinéma. Il ne me paraissait pas y avoir de grandes différences entre le cinéma muet, celui de Griffith par exemple, et le théâtre de Brecht. [...] Brecht était nourri de cinéma muet et de cinéma noir américain. Donc

⁵¹¹ J. Lassalle, in *Pauses*, "L'Amour du cinéma", p. 281.

⁵¹² J. Lassalle, *op. cit.*, p. 280.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 283.

l'éducation cinématographique que j'avais reçue n'était pas du tout antinomique de l'univers théâtral dans lequel je commençais à pénétrer.⁵¹⁴

On le voit, la résorption du clivage cinéma-théâtre n'est en fait rendue possible qu'à une double condition : la référence au théâtre épique d'une part (qui n'était pas la référence de Lassalle dans les propos cités), et au cinéma muet d'autre part. En revenant ainsi aux origines du cinéma, Sobel réintroduit la filiation originaire qui fait du théâtre la matrice du cinéma :

Au début, ce sont des gens de théâtre qui ont fait du cinéma. [...] Des hommes comme Lang, Eisenstein, Poudovkine, viennent du théâtre. Parfois ils viennent du music-hall, Laurel et Hardy, Chaplin.⁵¹⁵

Se référer au cinéma muet n'est nullement chez Sobel une façon de marquer la suprématie du théâtre, qui, lui, disposait et dispose encore de la parole ; au contraire, « ce fut une chance extraordinaire que cette interdiction de parole à la naissance du cinéma » qui obligea à se poser « des questions très matérialistes : comment comprendre sans entendre ». Ces questions, c'est aussi et d'abord le théâtre qui doit se les poser :

Une bonne mise en scène de Brecht était une mise en scène que tu pouvais regarder les oreilles fermées, comme sur l'écran où la parole n'avait pas à être écoutée. Sur le plateau comme sur l'écran, ce qui est profond, les contradictions, ne sont pas du ressort de la parole. La parole se situe à un autre niveau. Quand, dans la mise en scène de Mère Courage, la fille essaie les chaussures, cela me paraît directement pris d'un plan de Griffith.⁵¹⁶

Dans une conception de la mise en scène qui se méfie des illusions du langage articulé - rappelons que Sobel identifie l'art du théâtre à un « regard de la langue sur elle-même » qui révèle « le fait que les mots disent sans cesse : nous ne signifions aucune vérité » - dans cette conception, donc, la référence au cinéma muet est évidemment une façon de consacrer la « théâtralité » (le théâtre moins le texte, selon Barthes⁵¹⁷) dans sa toute puissance, dans son pouvoir à « mettre en cause l'innocence du langage ».

Mais ce que les propos de Sobel occultent, dans ce parallélisme serein entre cinéma et théâtre, c'est tout de même les innombrables vertus de l'outil cinématographique, et notamment cette capacité à informer des images qui fait défaut à la scène théâtrale. Car ce que le cinéma offre, et dont certains praticiens de théâtre peuvent se sentir privés, c'est cette fameuse « caméra-stylo »⁵¹⁸, et tout le travail d'écriture permis par le

⁵¹⁴ Bernard Sobel, *op. cit.* pp. 93-94

⁵¹⁵ B. Sobel, *ibid.*, p. 95. À cette génération de cinéastes issus du théâtre il faudrait ajouter les suivantes, parmi lesquelles nombre de vocations cinématographiques ont d'abord été des vocations théâtrales : ainsi Lubitsch, Welles, Bergman, Cassavetes...

⁵¹⁶ B. Sobel, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁵¹⁷ Cf. Roland Barthes : « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte », in « Le Théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 41.

⁵¹⁸ La formule est d'Alexandre Astruc : *L'Ecran français*, 30 mars 1948, cité par Antoine de Baecque, in *Les Cahiers du Cinéma, Histoire d'une revue*, Tome I, Paris, Editions Les Cahiers du Cinéma, 1991, p. 147.

montage, qui déterminent un langage narratif particulièrement riche, et une liberté formelle apparemment infinie. Ce désir de liberté peut se faire jour dans les propos des praticiens travaillant à l'élaboration de la représentation, en quête d'équivalents scéniques à des procédés typiquement filmiques :

Pour préparer Tartuffe, nous rêvons beaucoup avec Yannis Kokkos au film de Murnau. Une fois de plus, au moment d'Anna, j'écrivais souvent pour la répétition de l'après-midi. [...] Revoir La maman et la putain d'Eustache. Là, je préférerais traiter la scène en off, hors cadre, mais laisser la scène vide un pareil espace de temps ? Antonioni, lui, oserait. J'ai longtemps rêvé (Travail à domicile, Théâtre de chambre) sinon aux vingt-quatre images-seconde, au moins à une image par situation, et à plusieurs plans dans la même image, en variant insensiblement d'un plan à l'autre.⁵¹⁹

Cadre, plan, montage... Comment les praticiens de théâtre fascinés par le langage cinématographique peuvent-ils conjuguer leur aspiration à la liberté formelle avec l'unicité de temps et de lieu d'une scène « qui pèse de tout notre poids sur le sol »⁵²⁰, et satisfaire leur tentation de maîtriser totalement une image, offerte de toutes façons à une multiplicité de points de vue ? Ce sont bien ces questions qui obsèdent les plus cinéphiles des praticiens de théâtre, questions posées tantôt de manière générale :

Comment aboutir au matériau unique qui préservera sur la scène, dans la combinatoire presque illimitée de ses métamorphoses, la liberté narrative du romancier et du cinéaste ?⁵²¹

... et tantôt articulées à des problèmes ponctuels de mise en scène :

Comment Ozu cadrerait-il cette scène ? Comment entendrait-on ce fragment de texte chez Bresson ? Il y a trop d'expression dans le jeu de cette comédienne. Elle veut trop prouver. Elle veut que je l'entende quand je ne veux que l'écouter et respirer avec elle. Comment Renoir tirerait-il parti d'un pareil accident de jeu ? Quel mouvement de caméra adopterait ici Ophuls ? Et Mizoguchi ? Et Dreyer ? Est-ce que Woody Allen s'encombrerait ici d'une réplique de transition ? Parler de ça, oui, mais alors montrer autre chose, comme Resnais. La bande-son est trop grêle ! Que ferait Tati ? Et Keaton, quel usage ferait-il de la rampe d'escalier ?⁵²²

Devant le déploiement quasi-obsessionnel de ce questionnement, qui interroge sans répit l'efficacité de la scène théâtrale à la lumière des procédés filmiques, on finit par se demander si de telles références n'ont pas davantage d'effets d'inhibiteurs que de vertus stimulantes dans l'imagination de la mise en scène ; il est intéressant de noter que pour ceux des metteurs en scène de théâtre qui ont franchi le pas, et se sont aventurés dans une expérience cinématographique, la tension entre cinéma et théâtre semble moins

⁵¹⁹ Jacques Lassalle, in *Pauses*, p. 288.

⁵²⁰ L'expression est de Bernard-Marie Koltès : "Le cinéma et le roman voyagent, le théâtre pèse de tout notre poids sur le sol.". « Un hangar à l'Ouest » (notes), in *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990, p. 122.

⁵²¹ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 68.

⁵²² Jacques Lassalle, *op. cit.* pp. 287-288.

problématique, chaque type « d'écriture » étant considéré pour lui-même, avec ses atouts et ses handicaps. Ainsi Patrice Chéreau, interrogé par Fabienne Pascaud sur sa relation avec le cinéma, évoque-t-il les limites du théâtre, qui l'ont conduit à vouloir tenter d'autres formes d'expression, mais pour y revenir aussi, une fois ces limites identifiées comme la spécificité d'un art aimé pour cela-même qui le contraint :

C'est une envie d'autre chose... Parce qu'à un moment donné on touche les limites du théâtre, et une fois qu'on les a dépassées en allant voir ailleurs, c'est bien aussi d'y revenir, parce qu'on est-on se met à aimer le théâtre pour ses limites, aussi, et pour sa spécificité, et non pas pour ce qu'il ne peut pas faire. Il y a des choses qu'on ne peut pas raconter au théâtre, il y a certains types d'histoire qu'on ne peut pas raconter au théâtre. Par exemple L'homme blessé je ne pouvais pas le faire au théâtre. Parce que c'est lié, directement- le sujet d'un film est lié directement au fait qu'on le fait avec de la pellicule et une caméra. C'est lié directement à l'écriture cinématographique. Au théâtre on fait un plan large permanent, si je puis dire, et puis le spectateur découpe lui-même... ce qu'il regarde. Alors tout le travail - le travail au cinéma aussi d'ailleurs - est d'orienter le regard du spectateur vers ce qu'il y a à regarder. Au cinéma, dans le montage, c'est absolument pareil, de toutes façons, mais les moyens sont totalement différents. Parce qu'au cinéma on a le hors-champ, on a le cadre, on a le découpage.⁵²³

Ce long détour par les considérations des praticiens de théâtre sur le cinéma n'aurait aucune raison de figurer dans cette étude, si la référence cinématographique était absente de la parole de mise en scène. On se doute qu'une telle propension de la part des praticiens à se formuler pour eux-mêmes les questions que le cinéma pose à leur travail détermine, dans la parole de mise en scène, la production de nombreuses références cinématographiques : lorsqu'il est convoqué en tant que dispositif narratif, doté d'outils qui lui sont spécifiques, la question qui se pose est celle de l'efficacité, pour l'acteur, d'un tel type d'analogie. Que vaut, en effet, pour des comédiens occupés à incarner des personnages par leur seule présence, sans le relais d'une caméra qui la capte et l'informe, une indication comme celle que formula (selon les dires d'Éloi Recoing) Antoine Vitez ?

Le plus souvent, c'est en gros plan qu'il faut jouer le Soulier ; une chose que le cinéaste Manoel de Oliveira a bien comprise.⁵²⁴

La question de savoir comment traduire concrètement une telle indication, et ce que les comédiens peuvent faire avec cette référence qui les laisse, nous semble-t-il, plus démunis qu'elle ne les accompagne et ne les nourrit, demeure à nos yeux parfaitement insoluble... Là encore, il semble que seul le développement commentatif d'une telle analogie puisse garantir son aptitude à orienter les acteurs dans la production de leur jeu ; à cet égard, nous disposons d'un exemple intéressant puisque, en glissant dans un autre corpus, on rencontre l'évocation d'un jeu « en gros plan » qui, cette fois, est présenté dans un tissu verbal moins laconique et plus explicite quant aux effets recherchés : c'est

⁵²³ Entretien filmé avec Fabienne Pascaud, in *Portrait de Patrice Chéreau, "Epreuve d'artiste", conçu par Fabienne Pascaud et Pascal Aubier, Réalisation Pascal Aubier, INA, 1990.*

⁵²⁴ Cf. Eloi Recoing, *Journal de bord*, p. 33.

ici Bernard Chartreux qui, pendant les répétitions de *Tout est bien qui finit bien*, formule cette indication à propos de la scène IV, 2, où Bertrand courtise Diana :

Il ne faut pas la jouer moderne : c'est une scène archaïque... Il ne peut pas y avoir d'effet de voix basse, de murmure, de gros plan caméra...

Sertie de la sorte par des exemples d'effets de jeu (la voix basse, le murmure) qui la précèdent et la préparent, l'analogie vers un effet filmique recouvre ses vertus stimulantes pour l'acteur : par sa forme synthétique, elle illustre de façon imagée les effets déjà formulés, et porte en puissance d'autres effets que l'imagination permet aisément de visionner - la concentration de l'expressivité sur le visage et non sur le reste du corps, le caractère discret et minimal de ces éléments d'expressivité... effets qui sont convoqués en l'occurrence pour être évités, ou appliqués *a contrario*.

Ce qui vaut pour les analogies vers le langage filmique vaut aussi pour celles qui convoquent les figures, les thèmes, les univers que le cinéma véhicule : c'est à chaque fois la manière dont la référence irradie (ou non) la parole du locuteur qui détermine son pouvoir déclencheur sur le jeu de l'acteur. Lorsque la référence ne fait guère l'objet de développements, qu'elle se présente de manière très générale et allusive, son aptitude à communiquer avec les autres praticiens, et particulièrement à motiver l'acteur, est évidemment tributaire de leur degré de familiarité avec la référence en question. On peut citer en exemple cette glose de la scène V, 3, par Jean-Pierre Vincent, qui commente l'entrée de Diana et l'évolution de son rôle au cours de la scène, et dans laquelle la référence cinématographique arrive *in extremis* :

Diana, ou l'innocence bafouée ; ensuite on va vers l'intelligence triomphante, insolente. Mais d'abord elle doit démarrer sur le malheur personnifié, ensuite la supériorité rayonnante. La fracture, c'est l'entrée de Paroles. [...] Il faut jouer sur la supplication de l'innocence persécutée, presque en surjeu. Et puis on change de théâtralité : la misère du monde se dresse en accusatrice. C'est un changement de théâtralité comme il peut y en avoir chez Buñuel.

Certes, le motif du « changement de théâtralité », qui justifie la convocation de la référence à Buñuel, est suffisamment développé en lui-même pour que le caractère allusif de l'analogie qui vient ensuite n'obère pas la communication : si l'on s'en tient au plan communicationnel, une telle référence cinématographique, en fin de parcours, s'adresse aux seuls initiés comme un surcroît d'argumentation quelque peu élitiste - il appartient alors aux initiés en question de parcourir mentalement la filmographie du cinéaste espagnol, d'y repérer une figure proche de Diana (on songe alors au personnage éponyme de *Viridiana*) ou encore ces phénomènes de « changement de théâtralité » (comme le retournement de situation qui place brusquement les bourgeois attablés sur une scène de théâtre, dans *Le charme discret de la bourgeoisie...*) et d'y puiser pour eux-mêmes les motifs susceptibles d'informer la scène qu'ils travaillent. Rien ne garantit, naturellement, que tous les praticiens soient également disposés à se livrer à de telles procédures analytiques, ni qu'ils isoleront les mêmes motifs ; autant dire que la référence allusive est assez peu payante sur le plan communicationnel, et que c'est sans doute bien davantage en tant qu'opérateur cognitif que l'analogie apparaît ici. Ce serait en quelque sorte l'affleurement, dans la parole du metteur en scène, d'un outil cognitif (sa connaissance du cinéma de Buñuel), qui lui a permis d'isoler et de développer le motif du changement de théâtralité autour de la figure de Diana. Notons tout de même, puisque cet

exemple prend place dans un chapitre consacré à la « rhétorique », que cette référence fonctionne aussi comme un indice culturel, par lequel le locuteur manifeste un *ethos* qu'on qualifiera de « savant », qui est toujours une manière d'asseoir une certaine autorité...

Il convient donc, à nouveau, de distinguer plusieurs types d'analogies : une fois écartées celles qui sont strictement allusives, que leur laconisme permet d'identifier comme de simples balises dans l'univers mental du metteur en scène, et dont les vertus rhétoriques demeurent improbables, il faut encore, parmi celles qui sont (plus ou moins) étendues, évaluer leurs différents degrés d'efficacité en matière de production de jeu. Puisque nous sommes à nouveau immergés dans le corpus des répétitions de *Tout est bien qui finit bien*, on trouvera une multitude d'exemples qui réclament d'être organisés selon quelques critères classificatoires. Il faut ainsi rapidement faire un sort aux fausses analogies qui peuvent venir ponctuer la parole de mise en scène, où le titre d'un film n'est évoqué que pour sa formule littérale, et non pour les contenus qu'il véhicule : on ne peut guère interpréter autrement la citation par Jean-Pierre Vincent d'un film de Bergman dans cet extrait de répétition, qui ne présente strictement aucun point commun avec l'univers et les figures véhiculés par ce film : nous sommes dans la scène 3 de l'acte II, où Bertrand refuse la main d'Hélène, que le Roi lui impose, et Jean-Pierre Vincent fait ce commentaire :

C'est un peu trop accablé comme jeu. Ça doit plus être : <Excusez-moi, il y a des jours où on n'est pas dans son assiette>. Il faut préparer le sensationnel du départ de Bertrand. Il faut jouer soulevé, aérien : trouver vite une solution sans lendemain. C'est "Cris et chuchotements" dans les couloirs du palais.

Puisqu'on ne voit guère de rapport, des figures féminines énigmatiques, de la situation tragique et du climat très lourd du film de Bergman aux propositions scéniques du metteur en scène (jouer « soulevé, aérien », « trouver une solution sans lendemain »), on ne peut conclure qu'à une citation littérale du titre, les « cris » et les « chuchotements » n'étant évoqués que pour eux-mêmes, à titre d'indication concrète de jeu soulignant les effets de contraste portés par cette scène⁵²⁵.

Par ailleurs, il est certaines analogies, vraies celles-là, qui semblent ressortir autant du plaisir des associations incongrues que de la recherche de motifs de jeu. Travaillant sur la scène 3 de l'acte II, où la rencontre entre Paroles et Lefeu prend la forme d'un affrontement à forces très inégales, Jean-Pierre Vincent imagine à partir de la situation de jeu un corps mécanique pour Lefeu, qui ne tarde pas à s'incarner dans une analogie cinématographique :

Lefeu a perdu un peu de sa mobilité ; il peut avoir des comportementsextrêmes mais c'est quelqu'un qui a beaucoup de pouvoir. Un haut fonctionnaire, efficace comme un laminoir. Il a encore un peu de force dans la main : son bras est paralysé, mais la pince marche, c'est un bras mécanique...

⁵²⁵ Notons que ce type d'analogie littérale vaut pour d'autres territoires de référence, comme la littérature; Jean-Pierre Vincent semble les apprécier, qui propose à Laurent Sauvage cette indication pour le rôle de Bertrand dans la scène III, 2 : "Bertrand n'arrive pas rêveur, mais tourmenté : "tempête sous un crâne". Ici, le titre d'un chapitre des *Misérables* de Victor Hugo semble fonctionner comme locution figée, et non comme vecteur d'une analogie, ainsi qu'en témoigne l'absence de développement dont les éventuels motifs communs pourraient faire l'objet...

Et Rémi Carpentier, qui interprète Lefeu, de conclure :

...C'est Terminator... (rires)

Cependant, même si l'allusion au(x) film(s) de James Cameron relève à l'évidence d'un détour ludique (l'univers du cinéma commercial, de science-fiction n'est pas évoqué sans un rire plein de malice et d'une certaine condescendance), sa pertinence pour éclairer l'énergie de la scène et la structure du personnage ne doit pas être ignorée : nous sommes bien là dans le registre d'une véritable analogie, qui fait apparaître entre les univers rapprochés un motif commun déclencheur de jeu : ici, c'est le caractère invincible, la force imperturbable et quasi-mécanique de Lefeu en Terminator, force qui fera d'ailleurs l'objet de quelques autres analogies cinématographiques, cette fois vers l'univers du Western. C'est la même scène, retravaillée quelques jours plus tard, qui suscitera ces nouvelles associations vers des références filmiques, proposées d'abord par Rémi Carpentier :

Lefeu me fait penser à ce héros dans Pour quelques dollars de plus : c'est un western où le héros se rend invincible en s'équipant d'une sorte de gilet pare-balles en fer, comme une armure.

Et Jean-Pierre Vincent de poursuivre :

Et Paroles doit rengainer comme dans Sergio Leone. L'écharpe de Paroles c'est la légion d'honneur de la jobarderie. Paroles est très caméléon : il ne garde pas la mauvaise humeur d'avant. C'est un vrai drame du vellétarisme. Pour la scène de l'épée, il faut penser à Cartouche, à Fanfan la tulipe : bats-toi contre dix mecs en même temps. Ça me rappelle une histoire à propos de Robert Hossein : il raconte qu'il faisait le mur du pensionnat de curés pour aller au cinéma : quand il revenait, il racontait à ses copains en mimant toutes les scènes, tous les personnages, surtout les morts...

Ce qui est frappant dans l'usage qui est fait de ces analogies, on le constate décidément, c'est la souplesse avec laquelle elles permettent de relier des univers distincts : ici nous nous efforçons de rester dans le territoire de référence cinématographique, mais déjà les univers filmiques convoqués brillent par leur éclectisme. Science-fiction, western et cape et épées peuvent être convoqués pêle-mêle à propos d'une même scène, et chaque référence fait l'objet d'un petit développement narratif qui permet d'isoler le motif déclencheur : ici la force invincible de Lefeu, là, le vellétarisme héroïque de Paroles. Et bientôt, une analogie en entraîne une autre : la vision de Paroles se battant comme un diable contre des ennemis virtuels, après avoir emprunté à Fanfan la tulipe son énergie physique, atterrit dans l'univers de l'anecdote mondaine autour de Robert Hossein, se battant, enfant, contre des spectres de personnages. Ce glissement d'une figure de référence à une autre pour un même personnage de la pièce n'a rien d'exceptionnel : on le rencontre constamment, et dans les répétitions de *Tout est bien qui finit bien* le personnage de Paroles semble être particulièrement exposé à ce type d'associations multiples. Ainsi pour la scène III, 6, où un projet héroïque (aller récupérer son tambour, pris par le camp ennemi) déclenche chez lui des accès de grandiloquence, des « explosions de langue » selon l'expression de Bernard Chartreux, qui le font sortir de la mélancolie, Jean-Pierre Vincent propose ces nouvelles références cinématographiques (et/ou littéraires) ⁵²⁶ :

Paroles c'est Escartefignes, c'est du Pagnol... Ça fait penser à Docteur Jekyll et Mr Hyde : ça pousse en lui les métamorphoses, ça l'échauffe, ça lui monte au cerveau, après son "hic jacet"...

Ici la distinction entre une analogie très allusive (Escartefignes, sans doute convoqué pour son rapport à la parole) et une analogie développée, qui irradie la parole de ses motifs (les scènes de métamorphose compulsive dans le roman de Stevenson ou le film de Victor Fleming), est particulièrement sensible : le caractère intensément imagé de la seconde association nous conforte dans l'hypothèse que les vertus cognitives et rhétoriques de telles associations procèdent de la force d'une vision. Ici, la vision d'un personnage, de ses attributs ou de ses métamorphoses ; ailleurs, c'est la vision d'un univers qui transite par l'analogie cinématographique : le champ de bataille italien de la pièce de Shakespeare sera ainsi associé à « un univers hollywoodien, avec des cadavres sur la scène ». L'éclectisme des références ainsi mêlées ne doit pourtant pas nous égarer : outre qu'il est légitimé par le caractère hétéroclite de la pièce elle-même, identifiée par Jean-Pierre Vincent comme un « conte fait de bric et de broc », on peut déceler une relative continuité en termes de genres filmiques dans les associations proposées pour tel personnage ou telle scène : les scènes opposant Paroles et Lefeu seront ainsi volontiers travaillées à partir de références empruntées à l'univers du western (par exemple, leurs déplacements dans la scène V, 2, seront mis en place à partir de l'idée qu'ils avancent l'un vers l'autre « comme dans un western »), tandis que le cinéma burlesque permettra de nourrir l'imaginaire des autres duos : tantôt c'est un type de réplique ou d'enchaînement de répliques qui est identifié par le metteur en scène au fonctionnement du dialogue burlesque - ainsi dans la scène II, 4, où Hélène rencontre le bouffon :

Hélène a une réaction façon Laurel et Hardy : <Tu ne serais pas un peu stupide ?>

... et dans la scène V, 2, où c'est Paroles qui rencontre le bouffon :

Ça fonctionne comme un dialogue des Marx Brothers : il ne peut pas y avoir de temps dans un tel dialogue. Il faut trouver le goût de faire entendre joyeusement ce que dit le texte. Sinon on est dans un film des années 30 : c'est le garçon d'étage de l'hôtel.

Tantôt c'est la relation entre les personnages qui est associée à une relation de type burlesque : ainsi dans la scène II, 2, où c'est la Comtesse (interprétée par Madeleine Marion) qui joue avec le bouffon :

- **Jean-Pierre Vincent** (à *Madeleine Marion*) : Tu dois avoir l'autorité du clown blanc ; tu dois être raide comme la justice.
- **Madeleine Marion** : Mais alors comment elle acceptera de jouer après ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut d'abord une opposition.
- **Madeleine Marion** : Et je ne trouve pas ça drôle ?

⁵²⁶ Ici, il faut reconnaître que nous prenons parti pour l'analogie cinématographique, alors que cette citation aurait pu tout aussi bien figurer parmi les analogies littéraires, tant pour les personnages de Pagnol que pour le *Docteur Jekyll et Mr. Hyde* d'origine, de Robert Stevenson... Mais la même objection (à l'envers) aurait pu être formulée si nous avions pris un tel parti.

- **Jean-Pierre Vincent** : Tu deviens trop une femme normale, tu psychologises trop. Tu dois être la dignité personnifiée qu'on oppose aux grands comiques, comme le policier face à Laurel et Hardy. Le plaisir s'allume peu à peu mais dans le sardonique, dans le Victor Hugo. Si on le psychologise c'est foutu.

Continuité, donc, dans ces analogies, puisqu'à chaque fois que le bouffon apparaît, sa présence semble déterminer un certain type de dramaturgie auquel le cinéma burlesque peut insuffler son énergie et son comique absurde ; c'est encore un certain type de dramaturgie, mais cette fois non déterminé par la présence du bouffon, qui suscite une analogie vers le cinéma burlesque pour la scène finale, scène de groupe celle-là, où les affaires privées et les affaires publiques s'entremêlent et rebondissent en d'in vraisemblables soubresauts :

L'interrogatoire fou de Diana, c'est du Lubitsch : on est au bord d'une situation historique très grave et en même temps c'est une pantalonnade où toute dignité disparaît. La raison du Roi commence à vaciller... Et celle de Bertrand aussi : Diana lui apprend qu'elle est encore vierge ! Il y a une irruption du souvenir sensuel qui fait presque rire ; c'est aussi le commencement du monde du désordre, donc il faut échapper à la logique théâtrale bien ordonnée.

C'est ici sans doute à *To be or not to be* que Jean-Pierre Vincent pense, à en juger par l'analyse qu'il fait de la scène (une situation historique très grave / une pantalonnade dénuée de dignité), mais la référence explicite n'est pas utile, en raison même de la production de cette analyse dans son propos : c'est, ici comme ailleurs, le *développement* suscité par l'analogie et non la référence elle-même qui a valeur d'indication de jeu. Notons tout de même qu'une telle récurrence de la référence burlesque dans la parole de Jean-Pierre Vincent est sans doute la marque d'une sensibilité toute particulière à ce genre filmique, puisque même le duo amoureux entre Diana et Bertrand, dans la scène IV, 2, fait l'objet d'une telle analogie, cette fois puisée dans le cinéma de Buster Keaton : le démarrage de la scène qui s'ouvre sur un jeu sur le faux nom (Diana/Fontibella) inspire à Jean-Pierre Vincent ces commentaires :

Ce quiproquo sur le nom ça donne une scène à la Buster Keaton : c'est Paroles qui lui a donné le faux nom de Fontibella. Il faut penser cette scène comme une scène de comédie italienne. Bertrand doit être complètement caractériel.. Lui joue en américain, et elle en italien... C'est les troupes d'occupation américaine à Naples, Diana a une oreillette où on lui traduit le texte. Elle est pas du tout impliquée, pas du tout sensible aux accès de colère de Bertrand. (Jean-Pierre Vincent joue lui même la scène avec un brio qui déclenche l'hilarité générale).

Il y aurait beaucoup à dire sur ce dernier commentaire, lui aussi fait « de bric et de broc » : à commencer par ce paradoxe, qui consiste à se référer au cinéma muet pour qualifier un comique essentiellement verbal (le problème du faux-nom). Précisément, c'est là toute la force d'une vision, que de porter avec elle l'énergie d'une situation, indépendamment de ses manifestations formelles : en se référant au cinéma de Keaton, Jean-Pierre Vincent convoque l'essence d'un comique fait d'absurdité et de contraste, comique qui nourrit bientôt une scène totalement imaginaire, qui n'appartient à aucune référence cinématographique. Et l'on aboutit à cette représentation virtuelle du comique de Keaton transposé en comique verbal, où toute l'absurdité réside dans la différence des langues

parlées par les protagonistes, l'incommunicabilité et la différence d'état : cette scène où une Diana parfaitement impassible écoute les accès de désir colérique d'un Bertrand caractériel, auxquels elle ne comprend rien, jouée par le metteur en scène lui-même, n'est pas seulement très drôle. Elle constitue une remarquable indication pour les acteurs, qui peuvent puiser dans cette démonstration burlesque l'énergie des contrastes qui doit structurer leur jeu.

Peut-être faut-il, après cette longue immersion dans le corpus des répétitions animées par Jean-Pierre Vincent, faire ne serait-ce qu'un bref détour dans un autre corpus, afin de s'assurer de ce que l'analogie cinématographique, sans doute surreprésentée dans la parole du metteur en scène de *Tout est bien qui finit bien*, est présente également chez d'autres metteurs en scène : un exemple puisé chez Antoine Vitez a ceci d'intéressant qu'il convoque l'imaginaire du cinéma des années 30, que Jean-Pierre Vincent citait plus tôt comme contre-modèle (à propos du bouffon en garçon d'étage de l'hôtel...), et qui procure ici une figure de référence qui n'apparaissait nullement dans les propos reliés à la pièce de Shakespeare. À preuve que chacun se fait « son cinéma » à partir du cinéma : chaque metteur en scène, chaque spectacle, conduit à isoler, dans un genre, les motifs propres suscités par l'imaginaire de la pièce, tel qu'il est perçu par celui qui la porte à la scène. C'est à chaque fois la rencontre d'une subjectivité et d'une œuvre, singulières l'une et l'autre, qui provoque des associations activant une mémoire du cinéma, elle aussi singulière. C'est en travaillant sur la scène II, 9, du *Soulier de Satin*, où Prouhèze est aux prises avec Camille, à qui elle tient tête, qu'Antoine Vitez fait ce rapprochement :

On dirait les dialogues des films français des années 30 : elle (Prouhèze) a du goût pour cet homme-là, violent, maquereau et tortionnaire...

On pourrait peut-être objecter que cette figure-cliché de la femme amoureuse, soumise à son « tortionnaire », n'est nullement l'apanage de l'univers cinématographique : elle doit autant aux chansons populaires de la même époque, hantant le répertoire d'Edith Piaf, et dans une moindre mesure, au théâtre de la même époque : il est ainsi certaines petites pièces de Cocteau⁵²⁷ qui développent ce thème avec les mêmes prédicats, et qui eussent pu offrir au metteur en scène une référence d'autant plus pertinente qu'elle était à la fois infra-générique, et pratiquement contemporaine de la pièce de Claudel. Mais c'est ignorer que l'analogie doit, entre autres, sa fécondité à l'éloignement des univers reliés par le motif commun - nous reviendrons ultérieurement sur cette esthétique du détour que les praticiens semblent privilégier. Et si, entre la chanson et le cinéma, c'est dans ce dernier domaine de référence que Vitez plonge son analogie, c'est peut-être pour ce qu'il offre de fait un réservoir d'images (plastiques) en mouvement, qui organisent le cliché selon des procédures visuelles éventuellement plus propres à orienter le jeu de l'acteur.

Si l'on reprend le fil des propos de Lassalle relatifs à l'usage de la référence cinématographique en répétition, il apparaît en effet que de telles indications visent une « connivence » chez l'acteur, et presque une familiarité, mais dont le maniement semble réclamer quelque prudence :

[...] la connivence réalisée ou pas par cet usage de références

⁵²⁷ On pense ici au *Bel indifférent* et au *Fantôme de Marseille*, de Jean Cocteau.

cinématographiques est de toute façon intéressante parce que, soit elle fonctionne bien, et à ce moment-là, je sais à quel type de travail il faut recourir pour empêcher que cet emprunt au film apparaisse seulement comme citation, ce qui n'aurait le plus souvent aucun intérêt, soit elle ne fonctionne pas, elle n'entraîne aucun effet de retour dans la mémoire, dans l'intelligibilité du comédien, et alors là je sais que c'est une espèce de théâtralité rhétorique, qu'il faudra éviter. Il s'agit toujours en tout cas de faire appel à une mémoire culturelle, ici cinématographique, du comédien, et en même temps de la rendre impossible, d'en proposer un autre usage. Mais c'est tout de même à partir de là que la contemporanéité de ce qui est montré tout d'un coup est décalée, devient mémoire, et constitue pour moi le point de départ à une certaine relation de fascination [...].

Ce commentaire ne dit pas nettement si l'effet de « citation » engendré par de telles procédures analogiques doit être évité au niveau de la direction d'acteur (parce qu'alors elle n'a aucun pouvoir déclencheur) ou au niveau de l'esthétique du spectacle (dans lequel elle n'a « aucun intérêt » en tant que telle). En ce qui concerne la direction d'acteur, qui nous occupe ici, on a déjà eu l'occasion de constater que la citation puisait sa fécondité opératoire dans le développement qu'elle suscite au niveau de la parole de mise en scène : c'est dans la façon dont elle irradie la parole du metteur en scène, qui verbalise sa vision, qu'elle accède au rang d'indication efficace. Peut-être est-ce dans ce relais de verbalisation que Lassalle voit une procédure susceptible « d'empêcher que cet emprunt au film apparaisse seulement comme citation ». Mais une autre précaution se fait jour ici, dans le recours à cette « mémoire culturelle » du comédien qui doit en même temps être « rendue impossible » : il s'agit d'en « proposer un autre usage », qui produise un effet de décalage. Il nous semble pourtant que ce décalage se produit de lui-même, du fait de la différence générique des univers rapprochés, et, le plus souvent, de l'éloignement des époques mises en relation. Si tel n'était pas le cas dans l'analogie proposée par Vitez, qui associait à une pièce de la fin des années 20 une référence cinématographique qui lui était pratiquement contemporaine, à l'évidence les références cinématographiques proposées par Vincent pour orienter sa mise en scène de Shakespeare produisent un effet de modernisation et de familiarisation pour le moins spectaculaire : l'analogie peut en effet convoquer des œuvres filmiques fort récentes, comme dans cet exemple où le metteur en scène, à partir du motif de l'adolescence, associe au personnage de Diana (dans la scène IV,2) les figures du film de Larry Clark qui vient de sortir :

La maladresse de Bertrand est celle d'un homme et non plus d'un adolescent : c'est beaucoup plus poignant. Moi cette scène de drague me fait penser aux scènes de drague dans Kids : cette séduction sirupeuse et vulgaire des vierges.

Le cinéma semble ainsi fonctionner pour certains praticiens comme un relais entre le passé et le présent, une passerelle traversant les âges, portant des figures intemporelles auxquelles il est sécurisant d'atteler les personnages de la pièce, dans une continuité d'images qui paraît abolir l'écart des genres et des époques : il se peut même que cette façon de nier la temporalité qui organise la culture en strates distinctes, pour la résoudre en un vaste réservoir d'images mêlées, soit un principe esthétique déterminant la théâtralité contemporaine⁵²⁸. Le cinéma, et son principe technique même - la succession rapide d'images fixes, qui donne l'illusion du mouvement et de la continuité - viendraient nourrir la parole de mise en scène, nouvelle pellicule liant les uns aux autres des motifs

ainsi mis en mouvement, organisant dans le verbal la force d'une vision directement livrée à l'imaginaire des acteurs, à leur tour motivés par ces images animées.

Pour tenter de conclure (très partiellement) sur cette exploration de la relation équivoque, faite de jubilation et de frustration, qui noue les praticiens de théâtre au cinéma, il faut évidemment dire quelques mots des échappées de certains metteurs en scène vers la réalisation cinématographique : on ne s'attardera pas ici sur les exemples contemporains les plus connus de transfuges ponctuels ou plus réguliers vers le cinéma, tels qu'Ariane Mnouchkine (*La vie de Molière*), Patrice Chéreau (*L'homme blessé*, *La Reine Margot*, *Ceux qui m'aiment prendront le train*), ou encore Roger Planchon (récemment, *Toulouse-Lautrec...*). Et, même si de tels propos dévient sensiblement par rapport à l'axe de notre recherche, on ne saurait passer sous silence un dernier aspect de cette relation, qui est celui d'une évidente rivalité économique et symbolique : la désaffection des théâtres par des publics plus tentés par le cinéma et, plus encore, par la télévision, contribue sans doute à aiguïser une frustration qui peut éventuellement se « compenser », en quelque sorte, par une convocation massive de références cinématographiques, et nous le verrons, télévisuelles, dans le discours de mise en scène.

□. 4. Contes pour enfants, animation et bandes dessinées

On sera probablement surpris de rencontrer un tel axe de recherche dans notre étude ; reconnaissons d'emblée que ce type de référence ne se présente de façon massive, et donc significative, que dans un corpus - celui de Jean-Pierre Vincent (encore !). Aussi nous faut-il bien admettre que la retranscription des exemples qui suivent doit autant au souci d'une forme de rigueur scientifique (puisque ces analogies adviennent à plusieurs reprises dans la parole de mise en scène, il ne serait pas tout à fait honnête, ni rigoureux, de les taire...) qu'à une curiosité gourmande d'effets ludiques, cocasses, pour lesquels le metteur en scène de *Tout est bien qui finit bien* a manifestement une irrésistible inclination. Sans doute en va-t-il du plaisir de répéter que de s'y livrer, et du plaisir de la recherche, que d'en rendre compte. Evoquons donc, « Les trois petits cochons », qui font leur apparition dans la parole de mise en scène tandis que Jean-Pierre Vincent indique à un groupe de trois acteurs (interprétant Bertrand, Lefeu et Paroles dans la scène II, 3) un déplacement « à la queue-leu-leu » :

- **Jean-Pierre Vincent** : Faites une promenade ; vous êtes solidaires, façon Nif-Nif, Naf-Naf et Nouf-Nouf.
- **Rémi Carpentier** : On change le déplacement ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Non, les trois éléphants c'est bien. Juste cette petite animation : on met Paroles en contact avec le public : tu fais de l'entrisme putassier public, et ensuite on rétablit le contact avec les partenaires.

Il pourrait s'agir d'une référence au conte traditionnel anglais, « Les trois petits cochons »,

⁵²⁸ Jacques Lassalle évoque en ces termes la vocation de sa recherche esthétique : " En m'interrogeant sur le théâtre que je tente de faire c'est cela que je vois : le présent déjà reconstitué comme reviviscence d'un passé où le cinéma, ses fictions, ses figures en quelque sorte cristallisent, et en même temps un avenir qui ne peut que récuser ce présent-là." in *Pauses*, p. 287.

mais le terme « d'animation », les noms mêmes de Nif-Nif, Naf-Naf et Nouf-Nouf, qui n'apparaissent pas dans la version originale du conte, et le glissement des cochons aux éléphants en promenade, évoquant les défilés de pachydermes issus de l'univers de Walt Disney (dans *Dumbo* ou *Le livre de la jungle*), tirent fortement l'analogie vers le dessin animé. Si nous sommes manifestement ici dans une indication purement ludique (et néanmoins efficace, en termes techniques, pour fixer un déplacement solidaire) ailleurs, la convocation de l'univers de Walt Disney semble davantage nourrir une vision qui permet de travailler assez finement une situation de jeu. Travaillant la scène III, 5, où la veuve et Diana font à Hélène l'invitation de les suivre dans l'auberge, Jean-Pierre Vincent propose cette indication :

C'est Blanche-Neige qui entre chez les sept nains ; Hélène est une grande dame qui a choisi de mener la vie économique des pèlerines pour quelques temps. Pour Boccace c'est une humiliation énorme. Elle fait une petite halte au seuil de l'auberge pleine de punaises. Pour la veuve c'est une scène très ordinaire : elle en accueille tous les jours, des pèlerines comme ça.

Là encore, rien ne permet d'établir avec certitude que c'est bien au dessin animé, et non au conte de Grimm, que Jean-Pierre Vincent se réfère ici ; nous penchons à nouveau pour l'animation, en raison du développement narratif auquel l'analogie donne lieu : cette halte de Blanche-Neige au seuil de la petite maison pleine de punaises est rendue avec un degré de détail qui ne relève pas du conte (qui ne la mentionne nullement), et nous paraît davantage renvoyer à la scène de la découverte de la chaumière dans la version animée. Une telle analogie semble féconde à bien des égards ; d'abord parce qu'elle assure la connexion de la pièce avec un conte (dans sa version textuelle ou animée, peu importe), restaurant ainsi l'origine de la fable, elle aussi issue d'un conte. La référence à la nouvelle de Boccace, précisément dans cette indication, ne doit, pour nous, rien au hasard : le registre des associations d'idées est celui du conte, de Grimm ou de Boccace, qui permet d'isoler les structures fondamentales de la narration dans cette scène. Ainsi le contraste de classe entre Hélène, la « *grande dame* » et les deux italiennes du faubourg, est-il restitué métaphoriquement par le contraste anatomique entre Blanche-Neige et les sept nains ; la situation d'accueil, d'hébergement dans un espace modeste, est un motif commun aux univers rapprochés (Hélène, comme Blanche-Neige, a quitté l'espace noble d'un château pour se retrouver dans une humble chaumière) et il en annonce un autre, implicitement, qui sera déterminant pour l'évolution dramatique de la scène : la complicité bienveillante des « humbles » (petites gens ou petits bonshommes) avec l'héroïne, qui lui permettra de triompher de l'adversité et de connaître l'amour avec son « prince » (ne fût-il qu'un Comte...).

De telles analogies présentent l'avantage de convoquer dans l'imaginaire des acteurs des références familières, et qui portent en elles, sans qu'il soit besoin de les développer, des schèmes narratifs intimement connus, marqués par le caractère d'évidence naturelle des savoirs de l'enfance. De tels savoirs concernent, dans l'exemple de Blanche-Neige, une situation narrative, ses tenants et ses aboutissants ; ailleurs ils concernent un personnage, son « caractère », son *habitus* ; nous passons ici du cinéma d'animation à l'univers de la bande dessinée, où Jean-Pierre Vincent va puiser une figure analogique qu'il associe au personnage de Lefeu. Dans la scène V, 3, d'abord très focalisée sur le personnage de Bertrand, qui est tour à tour pardonné (d'avoir négligé Hélène jusqu'à sa

perte), promis à un nouveau mariage (avec la fille de Lefeu) avant d'être dénoncé comme un vil séducteur par Diana, Lefeu a cette expression qui ne laisse pas d'intriguer les praticiens par sa tournure un peu épaisse : il interpelle Bertrand d'un « mon fils, en qui le nom de ma maison doit être *digéré* ». Plusieurs pistes intonatives ont été tentées pendant les séances de répétition précédentes, sans véritablement donner satisfaction, et pour finir Jean-Pierre Vincent propose cette analogie, qui semble débloquent le comédien :

C'est un bon mot à l'intention de l'assemblée ; c'est le capitaine Haddock !

L'indication est pour le moins sommaire, et allusive - pourtant, elle paraît suffire pour orienter le jeu de l'acteur ; c'est qu'avec la figure du Capitaine Haddock, c'est un personnage aux contours à la fois vagues et très précis qui émerge dans la parole de mise en scène : surgissent ensemble, l'idée d'un caractère un peu épais, taillé dans l'étoffe des marins solitaires et farouches, très touchant pourtant, dans ses accès de « vouloir bien faire » - des bons mots, par exemple - et surtout, un idiolecte cocasse (les fameux jurons du capitaine constituent une véritable anthologie de l'incongruité), aussi séduisant qu'il est insaisissable. Ainsi identifié au personnage d'Hergé, Lefeu peut préférer devant le Roi et la cour une expression dissonante en termes de niveau de langue, proposer une image triviale, désormais perçue comme la marque d'un idiolecte singulier et savoureux.

L'argument de plaisir semble être primordial dans l'usage de ces analogies vers l'univers de l'animation : il s'agit non seulement du plaisir suscité par l'évocation de figures familières, liées à une culture de l'enfance ou de l'adolescence, mais aussi, nous semble-t-il, du plaisir de l'acteur à interpréter un personnage associé à une figure sympathique. Car les personnages que Jean-Pierre Vincent va puiser dans sa culture bédéphile, au delà de leur maladresse, de leur épaisseur, sont croqués avec un humour et une tendresse qui les rend attachants : se référer à de tels types, issus de bandes dessinées relativement inoffensives, permet d'esquisser un trait de caractère « négatif » sans pour autant condamner le personnage. C'est ce qui se produisait déjà avec cette référence au capitaine Haddock, maladroit mais savoureux, c'est ce qui se produit encore dans cette nouvelle analogie, cette fois vers l'univers d'Uderzo et Goscinny : nous sommes dans la scène IV, 1, où les seigneurs proches de Bertrand frémissent du plaisir de tendre un piège à Paroles, et imaginent leur plan de (fausse) guerre ; le metteur en scène propose, en riant, cette piste :

Là on est dans un univers à la Astérix : ils ont le niveau intellectuel des bidasses, c'est la légion.

La caractérisation du « niveau intellectuel des bidasses », pour évaluer les personnages en scène, n'a rien de positif ; mais la « pilule » passe, nous semble-t-il, grâce à l'évocation de l'univers d'Astérix, toujours attachant et gentiment drôle, même si la légion y est représentée sous les traits d'une troupe d'abrutis éternellement pris en défaut. Ce qui est mis en avant par cette analogie, c'est, à nos yeux, le plaisir ludique : le jeu des seigneurs et des soldats mimant une guerre de pacotille est ainsi redoublé par le jeu des acteurs jouant à la légion d'Astérix, dans un jeu de rôles mis en abîme où le moteur dramatique commun, pour interpréter la scène, est le plaisir de jouer - à la guerre, comme des enfants.

Mais la virtuosité, et le plaisir manifeste, avec lesquels Jean-Pierre Vincent manie et

mêle ce type d'analogies peut conduire à des représentations verbales totalement éclatées, hybrides, dans lesquelles il n'est plus possible d'identifier les sources référentielles, et dont les vertus en termes de rhétorique peuvent être sujettes à caution : à propos de la scène III, 1, qui montre les jeunes seigneurs français, inexpérimentés, arrivant en Italie où le Duc de Florence les enrôle comme soldats, le metteur en scène se lance dans une glose sur l'univers de ce champ de bataille qu'il associe à celui de la Bosnie, multipliant les références télévisuelles (sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement) et conclut en ces termes :

Il doit y avoir quelque chose de fascinant comme s'ils arrivaient en Transsylvanie au château de Dracula. Le Duc, c'est Robespierre, vérolé, avec des lunettes noires, une voix caverneuse. Les français, c'est l'équipe française de football. Il faut s'appuyer sur un univers de BD.

À quelle source Jean-Pierre Vincent se réfère-t-il lorsqu'il évoque cette arrivée au château de Dracula ? S'agit-il du roman de Bram Stoker, ou d'un des célèbres films qui en ont fait leur source d'inspiration, depuis celui de F.W Murnau jusqu'à celui de Francis Ford Coppola, en passant par celui de Tod Browning, ou s'agit-il encore d'une des nombreuses fictions dérivées, télévisées, animées, etc. ? Et d'où sort cette représentation de Robespierre en inquiétant personnage affublé de lunettes noires, et que vient faire encore l'équipe française de football, transplantée en Transsylvanie pour atterrir aux pieds de Robespierre ? La pertinence de certaines analogies, prises isolément, peut être reconstituée malgré leur caractère très laconique : ainsi le Duc est-il manifestement identifié à une ténébreuse figure du pouvoir, plus ou moins occulte (Robespierre, Dracula), l'Italie à une terre étrangère mystérieuse (la Transsylvanie), et les jeunes français à des « bleus » : la couleur identifiant l'équipe française de football, qui à l'époque, rappelons-le, n'a remporté, ni la Coupe du Monde, ni la Coupe d'Europe, et ne brille pas par ses victoires, est évidemment aussi celle des jeunes recrues à la caserne militaire, moqués pour leur inexpérience - la référence au football français est ainsi plus motivée qu'il n'y paraît. Mais que dire du métissage de ces univers de référence entre eux, dans une anachronie et un mélange des genres qui laisse perplexe, et de cette clause qui raccroche *in extremis* toutes ces figures à l'univers de la B.D ? Il semblerait que l'analogie vers le monde de la bande dessinée soit ici fondée sur le même besoin que celui que nous avons identifié en ce qui concerne l'analogie cinématographique : elle autoriserait non seulement une passerelle entre les époques, mais aussi une continuité entre les genres et les univers. Elle serait, par nature, un espace du métissage, où les clivages culturels et temporels sont abolis, où la fiction télescope l'Histoire, où toutes les collisions sont possibles - où, par exemple, un gaulois du premier siècle avant Jésus-Christ peut s'appeler « Assurancetourix ».

□. 5. Références télévisuelles

Il convient de rendre à chacun ce qui lui appartient : là encore, l'analogie vers la culture télévisuelle nous est apparue comme prédominante dans le travail de Jean-Pierre Vincent - il s'agit sans doute ici d'un cas extrême, qu'il serait imprudent de généraliser à l'ensemble des metteurs en scène, mais qui mérite de figurer dans notre étude, notamment parce qu'il relève d'une culture populaire qui introduit à ce que nous

appellerons bientôt le matériel doxique, qui véhicule quantité de représentations stéréotypées.

Dispositifs

La première occurrence que nous aimerions aborder n'est pas forcément la plus représentative des analogies vers une référence télévisuelle : d'une part elle convoque une émission relativement datée, qui n'a plus cours au moment où les praticiens s'y réfèrent, et d'autre part, elle joue moins comme déclencheur d'une « vision », que comme son point d'aboutissement, sa réduction en une formulation synthétique. Mais il nous semble que cette référence offre un outil de communication particulièrement adapté à la situation qu'il s'agit d'explorer, qui concerne la scène II, 3, où Hélène est en position de choisir, parmi les seigneurs du Roi, celui qu'elle prendra pour époux. Laurent Sauvage (Bertrand) a manifestement tendance à jouer la scène en montrant trop d'inquiétude au moment du choix, et Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux tentent conjointement de contrecarrer cette direction de jeu qui ne leur convient pas :

- **Jean-Pierre Vincent** : Laurent, ça ne peut pas entrer un instant dans tes angoisses qu'Hélène va te choisir. Il n'y a pas l'ombre de quoi que ce soit. Il faut retrouver l'esprit du quiproquo entre Bertrand et le Roi.
- **Bernard Chartreux** : Bertrand reste longtemps gaiement incrédule.
- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut retrouver quelque chose de simple, pas beethovenien, pas Fidelio... Quelque chose de gaiement suspendu, genre, <C'est la caméra invisible>. Surtout, il ne faut pas aggraver la situation, sinon on n'a plus de chemin. Le temps va plus vite que dans la tête de Bertrand ; il faut rester incrédule. Et puis tout d'un coup tu te gèles. Pour qu'on ait la jouissance de voir quelqu'un ne pas dominer une situation que tout le monde comprend.

C'est ainsi à l'issue de plusieurs tentatives de qualification de l'état que la référence télévisuelle surgit : le metteur en scène propose une première glose psychologique (« ça ne rentre pas dans tes angoisses »), puis évalue le type de situation en termes dramaturgiques (« un quiproquo »), Bernard Chartreux renchérit sur la qualification psychologique (« rester gaiement incrédule »), tandis que le metteur en scène passe par un contre-modèle opératique (« pas Fidelio »), reprend sur la situation (« gaiement suspendue ») avant qu'enfin, la référence télévisuelle, qui synthétise efficacement la situation et l'état autour desquels les propos tournent plus ou moins vainement, surgisse : c'est la caméra invisible. La célèbre (et désuète, déjà) émission de Jacques Rouland, rappelons-le, fonctionnait en effet sur le principe d'ironie dramatique que Jean-Pierre Vincent veut voir activer ici - « qu'on ait la jouissance de voir quelqu'un ne pas dominer une situation que tout le monde comprend », en piégeant dans une situation absurde, ou cocasse, une personnalité dont les réactions étaient captées par une « caméra invisible », avant que lui soit révélé le fin mot de l'histoire, et la présence de ladite caméra. C'est sans doute à ces réactions que le metteur en scène songe, d'incrédulité gaie de la « victime », et de léger suspens juste avant que soit révélé le « pot aux roses », réactions qui jouent comme un élément de réalité, une vérité psychologique à laquelle le comédien doit se

raccrocher pour orienter son jeu. C'est surtout en cela que cette référence est atypique : le dispositif télévisuel étant masqué, et les personnes filmées à leur insu, l'émission donnait à voir (c'était son principe et la source du plaisir qu'elle pouvait susciter) un fragment de « vraie vie », un moment de réalité que la télévision captait mais « n'informait » pas ; ici la convocation de la référence télévisuelle ne fonctionne donc pas tant comme médiatisation culturelle que comme argument de vérité psychologique, qui pourrait se formuler comme suit : « Dans la vraie vie, quand on se trouve pris dans un piège absurde, on n'y croit pas tout à fait ». Toute l'ironie de cette indication - et de cette mise en scène - réside dans le fait, que pour le coup, Bertrand est « vraiment » pris au piège, et qu'il n'en sortira pas...

Si cette analogie allait puiser dans le passé de la télévision une référence un peu désuète, les autres analogies télévisuelles semblent au contraire avoir pour vocation de convoquer un univers très contemporain, produisant sur un mode ludique des anachronismes qui affleureront dans la mise en scène : ainsi pour la scène IV, 2, où Bertrand courtise Diana qui lui oppose d'abord une indifférence désarmante, le metteur en scène propose à Myrto Procopiou cette indication de jeu :

Tu fais la statue, mais pas tout de suite. Il ne faut pas qu'on s'en rende compte tout de suite. La musique qu'on entend c'est numéro 1 au top 50 en ce moment : tu sifflotes un peu l'air...⁵²⁹

L'émission-culte des adolescents pendant les années 80-90 vient ici nourrir une indication d'une efficacité remarquable : aussitôt, la comédienne s'empare de cette référence, de l'univers d'adolescence un peu frivole et détachée qu'elle véhicule, se met à siffloter sur la mélodie diffusée pendant cette scène (qui n'a pourtant rien d'un tube moderne), et enrichit l'indication en esquissant une petite danse, assise, l'air un peu absent. La référence télévisuelle, stéréotypée au possible, a ainsi le mérite de produire un univers ou un dispositif de jeu pré-formaté, extrêmement conventionnel et donc facile à manipuler par les comédiens : elle vient appuyer une autre indication de jeu (et de placement) pour la scène V, 2, où Paroles et le bouffon se rencontrent et se livrent à un échange (lui même assez conventionnel) sur les aléas de la fortune :

Faites un mini numéro de cabaret : face public, façon publicité. C'est une fausse pub : <ne mangez pas le beurre Fortune !>

En passant de la référence « cabaret » à la référence « publicité » pour qualifier un dispositif de présentation très ouvert sur le public, Jean-Pierre Vincent procède déjà à une modernisation de la référence, qu'il rapatrie vers une époque de plus en plus récente ; la « fausse pub » vient achever ce processus de modernisation, puisqu'elle en est l'avatar le plus récent. Cette dernière référence est d'ailleurs sans doute plus adaptée, puisqu'elle reprend et exhibe sur un mode satirique le dispositif ultra-conventionnel du discours face caméra, dont la « vraie » publicité s'est peu à peu éloignée. Elle nous introduit en outre à la culture « Canal + » - rappelons qu'à l'époque de cette mise en scène, Les Nuls, qui officient sur la chaîne câblée, règnent en maîtres sur le créneau de la satire télévisée, passant au crible de leur humour grinçant la publicité, mais aussi l'actualité (le Journal

⁵²⁹ Le classement de cette référence (le Top 50) dans la culture télévisuelle ou dans la culture radiophonique est tributaire de la génération à laquelle on s'identifie : pour Jean-Pierre Vincent, c'est peut-être une référence radio, mais à l'évidence, pour la (jeune) comédienne à laquelle il s'adresse, c'est une référence télévisuelle.

Télévisé des Nuls), soutenus dans ce dernier exercice par les fameux Guignols⁵³⁰, qui semblent avoir sur l'imaginaire du metteur en scène une influence déterminante.

Masques

La référence à ces marionnettes, caricaturant les personnalités du monde politique et médiatique, et dont la pertinence insolente n'est à l'époque guère remise en cause, vient en effet ponctuer la parole de mise en scène dans ses moments les plus facétieux : tantôt de manière explicite, comme dans cette réaction de Jean-Pierre Vincent au monologue de Paroles à la fin de II, 3 : « C'est le Chirac des Guignols ! », et tantôt (le plus souvent) de manière implicite. Même si on ne peut affirmer avec certitude que les figures politiques auxquelles le metteur en scène fait souvent allusion sont bien médiatisées, dans son imaginaire, par la version « Guignolesque » que la télévision a massivement diffusée, l'importance des traits relevant du stéréotype satirique dans ses analogies nous invite à le postuler. Prenons pour exemple le personnage du Roi dans la pièce, que Jean-Pierre Vincent associe constamment à François Mitterrand ; on pourrait postuler une analogie vers le « monde réel », et non vers la culture télévisuelle, d'autant plus justifiée que l'ancien président est décédé le matin de la toute première séance de travail, ce que le metteur en scène n'a pas manqué de désigner à son équipe comme un « signe particulier ». Mais les petites fictions dans lesquelles il convoque cette figure politique nous paraissent devoir beaucoup au travail de mythification satirique élaboré par les Guignols : qu'on en juge en considérant quelques unes des indications qu'il a pu donner pour la scène I, 2, où le Roi, en présence des jeunes seigneurs, accueille Bertrand. À la suite de la première lecture de l'acte I, le metteur en scène fait ces remarques :

Pour la scène 2, on pense à Mitterrand, surtout aujourd'hui (sa mort a été annoncée sur les ondes le matin-même). Toutes les questions qu'il pose sont des pièges. [...] Quand il souhaite la bienvenue au Comte de Roussillon, c'est Mitterrand qui accueille un énarque à l'Élysée, c'est le monde de la mort.

Plus tard, la même scène fera à nouveau l'objet de ce type de rapprochements :

Ici, Tonton reçoit les jeunes sortis de l'ENA, qui n'ont pas fait la guerre d'Indochine ; il se soucie de caser tout le monde avant de partir... Mais Debré n'en est pas dupe !

La représentation de l'ancien président en rusé renard, qui pose des questions qui sont autant de « pièges », le surnom « tonton », et surtout ces petites fictions qui le mettent en scène dans des situations politiques « privées » - l'accueil des énarques à l'Élysée - font bien davantage penser aux saynètes du Journal des Guignols qu'au vrai journal télévisé. Notons toutefois que le registre est ambigu, et varie sans doute d'une analogie à l'autre. Lorsque pour la scène V, 2, où le Roi et la Comtesse viennent fleurir la tombe de Roussillon, Jean-Pierre Vincent évoque à nouveau Mitterrand, il propose une image qui paraît directement empruntée au journal télévisé, sans médiatisation satirique :

⁵³⁰ Emission à caractère satirique, dont les auteurs à l'époque étaient Jean-François Halin, Benoît Delepine et Bruno Gaccio. À l'heure où nous écrivons ces lignes, les "Guignols" sévissent toujours, mais de l'ancienne équipe d'écriture, seul Bruno Gaccio demeure, entouré désormais de Alexandre Charlot et Franck Magnier. Cette nouvelle équipe semble avoir détourné la vocation des Guignols à se faire un « salutaire contre-pouvoir », désormais plus encline à se livrer à des règlements de comptes personnels.

Le Roi et la Comtesse posent le vase à deux, comme Mitterrand et Kohl, la gerbe de fleurs.

Le registre peut même varier à l'intérieur d'une même indication, comme c'est le cas pour cette analogie proposée par Jean-Pierre Vincent dans le travail sur la scène II, 3, où Paroles se débat comme il peut, et non sans ingéniosité (avec des mots) face à l'implacable Lefeu :

Il fait penser à Dali : jamais une interview dans laquelle il y ait de vraies paroles. Il est dans la schizophrénie d'un personnage. Si Shakespeare l'avait appelé autrement ce serait moins vrai. Il faut penser à la parlure de Rocard.

On passe ici de la référence aux interviews (réelles) de Dali à une référence (sans doute fictionnelle) à la parlure de Rocard, que les Guignols ont magistralement caricaturée : notons au passage qu'ici la différence de registre importe peu, puisque l'une et l'autre références fonctionnent comme des figures stéréotypées, Dali se présentant, dans toutes ses apparitions télévisées, comme un personnage, se caricaturant lui-même en exhibant des traits typiques (la moustache spectaculaire, la parlure étrange, le regard fou...). De telles analogies offrent ainsi à l'acteur en travail un *masque*, une figure-type synthétisant un certain nombre de traits qu'il leur suffit d'adopter - mais sans jamais s'y installer puisque d'une indication à l'autre le masque proposé change. Et puisque nous baignons ici en pleine « culture Canal + » (à l'époque, du moins, où la chaîne câblée « incarnait un salutaire contre-pouvoir »⁵³¹) on peut évoquer les visions qui éclosent dans les indications de Jean-Pierre Vincent relatives à la scène III, 1, où le Duc accueille ses nouvelles recrues militaires arrivées de France : non qu'elles soient nécessairement issues, dans l'imagination de Jean-Pierre Vincent, de la culture télévisuelle (on peut tout aussi bien considérer que se joue là l'activation d'une certaine mémoire du théâtre d'agit-prop, que le metteur en scène a bien connu) : mais il nous semble incontestable que pour la génération de comédiens à laquelle ces propos s'adressent, ils mobilisent l'écho de références télévisuelles :

Il y a plusieurs scénarios possibles. On peut la faire meeting guerrier ; la guerre comme opération publicitaire politicienne... C'est une rivalité commerciale publicitaire qui fait des morts. Il y a beaucoup de jactance dans cette guerre. Il y a l'option mussolinienne, le Duce apparaît au balcon, devant une foule en délire assoiffée de sang et de bagarre. Il y a la bande-son, il parle au micro. Et le deuxième seigneur c'est un jeune collaborateur qui ne comprend rien. On peut le faire aussi dans une vaste salle, le Duc a son trône au fond, il y a un jeu d'écho terrible, une distance immense. L'autre option c'est de faire la visite du champ de bataille : il y a du vent, du blizzard, des morceaux de cadavres qui gisent...

Si l'on se situe du côté de la réception de ces indications, donc, du côté des comédiens concernés par cette scène (nés dans les années 60), ce n'est pas du côté du théâtre d'agit-prop qu'il faut rechercher les représentations mobilisées par de telles indications : l'un des axes d'analyse (la guerre comme opération publicitaire politicienne), joint à la crudité de la vision (les morceaux de cadavres qui gisent) font vivement songer, nous semble-t-il, au travail d'investigation à vocation dénonciatrice que Karl Zéro proposait, exactement à cette époque, dans son « vrai faux journal » sur Canal + ; le scénario

⁵³¹ La formule, de Hugo Cassavetti, est extraite d'un article de *Télérama* (n°2618, mars 2000)

dictatorial à la fois anachronique et stéréotypé (à ce Duce au balcon, appareillé d'un micro, soutenu par une bande-son, il faut encore mettre les lunettes noires et la vérole que Jean-Pierre Vincent lui voyait lorsqu'il se le représentait... en Robespierre) semble directement emprunté aux innombrables vrais-faux documents du « zérorama » centrés sur la figure d'un dictateur mi-terrifiant, mi-grotesque, affublé de lunettes noires. Dans cette dernière indication, le pouvoir déclencheur de la référence analogique redevient patent : sa capacité à développer les motifs constitutifs d'une situation, d'une ambiance (la foule assoiffée de sang, le vent, le blizzard, sont ainsi des motifs qui semblent émerger d'eux-mêmes, à partir de la figure du dictateur) nous conduit, à nouveau, à parler de « visions ».

Univers

La référence télévisuelle peut en effet s'avérer féconde dans le domaine de la suggestion d'univers : pour élaborer l'atmosphère du champ de bataille italien, Jean-Pierre Vincent a ainsi tendance à convoquer massivement les images de guerre diffusées quotidiennement par les journaux télévisés :

[Le Duc] vient de faire le briefing stratégique de la guerre du Golfe. Les femmes sont sur le champ de bataille comme les Serbes et les Bosniaques Il faut organiser la contradiction entre la situation politico-diplomatique et le champ de bataille : on boit le champagne sur les cadavres. C'est le reporter à Sarajevo qui parle lentement à la caméra sur fond de snipers et de mitraille.

Le journal télévisé, lieu d'intrication, et presque de concassage, de plusieurs guerres du monde, juxtaposées arbitrairement et dans l'urgence qu'impose son format restreint, constitue à n'en point douter la source de cette analogie qui s'autorise tous les rapprochements : peu importe que la guerre du Golfe ne soit pas la guerre en ex-Yougoslavie, peu importe encore que cette dernière ne soit pas forcément la plus adaptée en termes d'« ambiance » (elle fera pencher l'univers italien vers une froidure hivernale assez inattendue, comme en témoignent ces indications issues d'autres journées de répétitions : « Ils arrivent c'est l'hiver, la Bosnie, la Croatie », « On est dans la logique du champ de bataille : le vent, le froid, les cadavres »). Ce qui doit surgir ici, dans l'imaginaire des comédiens, c'est l'austérité et la violence du champ de bataille, que l'évocation des guerres contemporaines telles qu'elles sont médiatisées par la télévision permet de se représenter plus sûrement que les quelques répliques des personnages shakespeariens, qui n'y font d'ailleurs allusion que de manière très laconique : l'image télévisée vient ici combler ce que le texte laissait béant, et qui amenait les comédiens à s'interroger sur la forme que cette guerre devait prendre. Jean-Jacques Simonian (le Duc) avait ainsi été amené à demander si « c'est une guerre vraiment sanglante ? », et à s'étonner de ce que les personnages puissent se livrer à cette conversation tranquille alors qu'ils sont censés se trouver sur un champ de bataille. En l'occurrence, l'évocation du « reporter parlant tranquillement à la caméra sur fond de tir de snipers et de mitraille » permet de résoudre l'énigme, et d'abreuver d'images des comédiens qui semblent en manquer.

Un autre univers qui nous semble issu de la culture télévisée doit être étudié ici, univers qui se mêle d'ailleurs assez curieusement avec celui de la guerre, qu'on vient de

voir : l'univers sportif. On se souvient avoir déjà aperçu une telle analogie précédemment, lorsqu'il était question de « l'équipe française de football » au beau milieu d'une indication assez délirante la faisant atterrir en Transsylvanie, aux pieds de Robespierre. Les jeunes seigneurs français en Italie se verront ainsi constamment associer à des « sportifs », quelle que soit la scène dans laquelle ils apparaissent. Il semblerait que ce soit le caractère prosaïque de leurs répliques qui ait motivé une telle analogie, puisque la première occurrence s'est formulée en ces termes :

Il faut remarquer que la scène des garçons est en prose : c'est le vestiaire après le match.

Cette idée lancée inopinément semble avoir infléchi toutes les autres indications relatives aux scènes où les jeunes soldats figurent, chapeautés par Bertrand, devenu, en toute logique, « capitaine d'équipe » :

Bertrand, c'est le capitaine de l'équipe de foot ; le match est gagné, on est dans les vestiaires.

Ces vestiaires, qui semblent s'imposer avec l'évidence d'une révélation à l'imagination du metteur en scène, affleureront dans la version définitive de la mise en scène, à travers le motif des douches qui lui est assez naturellement associé : sur le plateau figurera un baquet d'eau, où les jeunes hommes torse nu viendront s'ébrouer après le combat.

On pourrait certes considérer que l'univers sportif, dont chacun peut faire l'expérience au titre d'une pratique personnelle, ne doit rien à la télévision (encore que celle-ci se repaisse de ses images, et notamment des scènes de vestiaires, où les sportifs sont cueillis « à chaud » pour commenter leurs exploits ou leur défaite) ; une dernière procédure analogique, mélangeant, comme souvent, les univers, nous fait pourtant à nouveau pencher pour la culture télévisuelle, et notamment encore le journal télévisé, et sa capacité à juxtaposer étroitement des mondes qui n'ont aucune raison de se rencontrer. Nous sommes ici dans la scène III, 5 : les Florentines y regardent passer la garnison, avec un intérêt certain, ce qui amène le metteur en scène à proposer à Myrto Procopiou cette piste de travail :

quand tu regardes le défilé des militaires, c'est un peu le tour de France : tu guettes l'arrivée du premier coureur. C'est à la fois très anecdotique et très important. [...] Toi Diana, tu es fan de la Reine d'Angleterre et tu la vois passer ; tu es avalée par le spectacle, tu ne te rends même pas compte qu'Hélène s'est retournée. C'est une supporter de basket qui se défonce. On est à l'entrée du stade et il y a un petit grouillamini de supporters qui s'agitent pour voir les sportifs.

La boucle est bouclée, donc, puisque les soldats français, imaginés comme des sportifs après le match, sont effectivement regardés par les femmes comme des sportifs sur la ligne d'arrivée, ou à l'entrée du stade. L'analogie télévisuelle offre en somme les mêmes ressources que l'analogie cinématographique : elle fait défiler, à la vitesse du défilement des images projetées ou diffusées, les motifs, les genres, les époques, dans un métissage étourdissant, peuplé de figures familières, mais jamais figées : substituer, dans cette analogie, les coureurs cyclistes à des basketteurs ou encore à la Reine d'Angleterre, c'est évidemment cerner le motif de la fascination enthousiaste avec laquelle on peut les regarder, indépendamment des objets ponctuels qui peuvent la susciter. C'est encourager

aussi les comédiens à ne s'en tenir jamais à une seule figure de référence pour construire leur personnage, les inviter à la plus grande mobilité imaginaire, afin d'éviter, peut-être, cette « installation » dont les praticiens se méfient tant.

Mais, on l'aura deviné en filigrane de cette étude, ce que la culture télévisuelle offre, que ne permettait pas l'analogie cinématographique, c'est l'inscription du travail en cours dans une actualité familière ; en convoquant ainsi les images de ce qu'on appelait jadis les « *actualités* » (qui passaient d'ailleurs au cinéma), le metteur en scène semble vouloir arrimer le texte shakespearien à l'univers contemporain, et l'ancrer dans le vécu quotidien. Il s'agirait là d'une façon de relier le théâtre (à la fois le texte et sa mise en scène) avec son en-dehors, de connecter cet univers fictionnel avec une « réalité » qui lui est extérieure et dont chacun peut faire l'expérience. L'analogie vers les autres formes fictionnelles (littérature, cinéma, bandes dessinées etc.), ouvrirait déjà la pièce vers d'autres espaces, mais la faisait demeurer dans le monde de la fiction : avec la télévision, c'est tout le « réel » qui semble surgir tout à coup, porté par un vécu très « immédiat » - bien que médiatisé. Alors que l'espace concret du travail de répétition, on s'en souvient, semble montrer tous les signes de l'autarcie, et paraît structuré par une volonté farouche de se couper du monde (ces espaces clos, dénués de fenêtres, ces horaires décalés par rapport à « la vie normale »), l'en-dehors revient massivement, mais strictement médiatisé par la parole du metteur en scène, qui y pose sa « marque de fabrique » - et celle de Jean-Pierre Vincent est particulièrement sensible. Ce n'est donc pas tout à fait « le monde du dehors » qui est ainsi reconstitué par la parole de mise en scène, mais plutôt *une* vision du monde, signée par le metteur en scène. Jusqu'à présent cet « en-dehors » n'a été porté que par des références culturelles qui le médiatisaient, d'une façon ou d'une autre : si les sources, notamment télévisuelles, n'étaient pas toujours explicites, du moins étaient-elles plus ou moins reconstituables. Mais l'analogie « encyclopédique » n'est qu'une porte d'entrée, parmi d'autres, de la rumeur du monde dans l'espace des répétitions : bien plus grande est celle qu'ouvre, dans la parole, la stéréotypie, tous les clichés qui viennent étayer et relier cette parole avec la rumeur anonyme du monde, l'ensemble des représentations préconstituées qui forment la *doxa*.

□. **Matériel doxique**

La notion de matériel doxique englobe pour nous l'ensemble des « savoirs » liés au sens commun, lorsque ces savoirs *ne peuvent être référés à une source culturelle identifiable*. C'est ici donc que se confirme la distance que nous prenons avec la terminologie proposée par Umberto Eco, qui englobait ces savoirs dans le matériel « encyclopédique » - terme que nous avons préféré réserver à un matériel plus nettement lié à « l'érudition », dans la mesure où une source culturelle de la représentation préconstituée pouvait toujours être identifiée. Relèvent donc du matériel doxique les situations stéréotypées, les types humains, et tout ce qui s'apparente d'une façon ou d'une autre à une *représentation préconstituée* qui associe à un être, ou à une situation de départ, tels motifs (ou stéréotypèmes⁵³²) qui lui semblent intrinsèquement liés, de façon non référencée. Nous avons déjà rencontré cette catégorie dans l'analyse des *topoi* qui fondaient les raisonnements en termes de vraisemblance psychologique, et l'on s'étonnera peut-être de retomber sur cette *doxa* dans ce chapitre sur les analogies. Il convient donc de bien

marquer la différence d'usage de la *doxa* suivant que l'on se situe dans des procédures de raisonnement ou dans des procédures analogiques : les premières convoquent des représentations préconstituées sans modifier les traits constitutifs du personnage. Ainsi, Hélène, qui est une femme, était interprétée à la lumière de la représentation préconstituée du féminin (on se souvient des prédicats stéréotypés qu'une telle représentation induisait) ; les personnages âgés, en vertu des clichés liés à ce que nous appelons aujourd'hui le troisième âge, et les jeunes, à partir des stéréotypèmes de la jeunesse. Il y avait donc augmentation des traits du personnage (de femme, on passait à « souple », « patiente », « maternelle », de vieux à « amer » et « grincheux », de jeune à « infantile »...), mais non pas modification des traits fondamentaux constitutifs du personnage. L'analogie, au contraire, qui procède par déplacement, convoque une représentation qui modifie ces traits fondamentaux ; elle n'est donc plus un raisonnement, mais un télescopage, qui rapproche deux figures (le personnage, avec un être du monde) qui présentent des traits communs - sans quoi l'analogie serait impossible - mais aussi des traits distinctifs.

C'est encore essentiellement dans le corpus de répétitions animées par Jean-Pierre Vincent que nous rencontrons ce type d'analogies stéréotypiques : à l'évidence il s'agit décidément d'un trait typique de sa stratégie rhétorique, une forme de réflexe langagier (et peut-être cognitif) qui distingue son « idiolecte » de manière très caractéristique. Au seuil de cette étude on peut avoir le sentiment qu'une telle stratégie cognitive et rhétorique, qui consiste à identifier les formes d'une pièce à des figures ou à des situations types, même décalées, est assez réductrice, et en tout état de cause, peu créative, ce qui ne peut manquer d'étonner si l'on songe que nous sommes ici entre « artistes » amenés à produire un « discours » (théâtral), dont on est en droit d'attendre qu'il s'émancipe des clichés que la *doxa* se charge déjà de véhiculer. Mais c'est ignorer que ce qui nous amène à parler de « stéréotypes » ne relève pas tant de la collecte passive de formes préconstituées que de l'élaboration, dans la parole, de ces types, au niveau des procédures cognitives et langagières de *stéréotypage*.

1. Stéréotype et stéréotypage

La nuance, subtile, réclame d'être approfondie : en passant de la notion de « stéréotype » à celle de « stéréotypage », on passe des contenus de représentations figées au *processus* même qui permet leur édification. Ruth Amossy souligne ainsi la « distinction entre le stéréotype comme schème collectif ou représentation culturelle figée, et le stéréotypage comme processus cognitif »⁵³³ ; cette distinction, utile dans le champ des études de la cognition sociale (d'où elle émane), se révèle également féconde en matière

⁵³² Le terme de stéréotypème semble commencer à circuler parmi les linguistes, pour désigner un trait particulier entrant dans une représentation préconstituée : un stéréotype est ainsi analysable comme une constellation de stéréotypèmes. C'est en ce sens que Jean-Louis Dufays en a proposé l'usage, dans sa communication dans le cadre du colloque d'Albi « Langages et significations » : « Le stéréotype : usages, formes, et stratégies », juillet 2000. Actes à paraître.

⁵³³ Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Nathan, Coll. 128 (Lettres et Sciences sociales), Paris, 1997. p. 50.

d'analyse des stratégies de lecture, comme on l'a déjà observé. Le procès de stéréotypage est ainsi reconnu pour son efficacité opératoire dans la formation d'impressions relatives à des personnes (ou des personnages) et dans son aptitude à nourrir des inférences à partir de situations données. Dans le domaine qui nous intéresse ici, qui est celui des relations analogiques, le stéréotypage s'avère une procédure complexe, puisqu'il procède par double « conceptualisation-réduction » ; l'opération s'applique en effet à un élément du texte (personnage ou situation), réduit à quelques traits typiques - nous sommes là dans le stéréotypage lié au procès de lecture - et simultanément, cette même opération s'applique à un élément du monde (être social, situation de vie) *présentant des traits nettement distincts*, élément lui-même réduit à un schème en cours d'édification - il s'agit donc là du stéréotypage comme structure de la cognition sociale. Les exemples qui suivent permettront de mieux saisir cette double opération et sa dimension créative, qui fait de l'interaction de répétition une petite fabrique de la *doxa* étonnamment productive...

2. Stéréotypes humains

L'abondance des occurrences où des formes stéréotypiques sont convoquées analogiquement nous permet d'en esquisser une typologie : on peut en effet organiser une première catégorie rassemblant les stéréotypes humains, auxquels les personnages de la pièce sont rattachés comme à des figures modernes et familières d'identification. La figure sur laquelle nous voudrions nous attarder concerne l'Intendant des Roussillon, dans *Tout est bien qui finit bien* ; à la fois « pauvre en répliques » - il n'en a que cinq en tout et pour tout dans la pièce ! - et néanmoins essentiel sur le plan actanciel (c'est toujours lui qui donne des nouvelles d'Hélène, témoignant directement de ce qu'il en a vu ou portant ses lettres), il est à l'évidence un personnage difficile à construire, qui réclame d'être solidement étayé par la parole de mise en scène ; tâche à laquelle ne se dérobe nullement Jean-Pierre Vincent, qui s'engouffre dans la brèche ouverte par la discrétion du texte, et y dépose ce matériel abondamment stéréotypique :

L'intendant, il faut le faire avec la pédanterie d'un jeune universitaire. C'est le plus anglais des personnages, il a une élégance sophistiquée, une grande culture. Quand il parle de Diane, de Dieu à propos d'Hélène, c'est des inventions de sa part. C'est un aristocrate cultivé, plein d'affectation. Le majordome de la Tour d'Argent qui touche des pots de vin à Rungis. Il fait du théâtre amateur.

On peut reconstituer ici les opérations de stéréotypage qui sont intervenues au niveau des stratégies de lecture ; à partir de quelques formules du personnage dans la scène I, 3, par lesquelles il rappelle ses mérites et ses services passés, puis, après avoir été longuement éconduit, relate en termes choisis ce qu'il a pu apercevoir et entendre d'Hélène, le metteur en scène isole un certain nombre de traits (fausse modestie, affectation, sophistication) effectivement déductibles de la lettre du texte. Mais plutôt que de présenter ces traits tels quels, par le biais d'une étude de texte « classique », Jean-Pierre Vincent les met en scène par l'entremise de figures stéréotypiques censées porter l'un ou l'autre (ou plusieurs) de ces traits. Voici donc surgir le « jeune universitaire », pour sa « pédanterie » (merci), et l'« Anglais », pour son « élégance sophistiquée » : ces deux figures stéréotypiques ne poussent pas encore l'analogie trop loin (l'Intendant peut en effet, à en juger par le niveau de langue de ses répliques, être

lettré, avoir fait quelques études comme un « universitaire », et il est certes anglais, puisqu'il sort tout droit de l'imagination de Shakespeare) et ne modifient guère les traits constitutifs du personnage. Mais, une fois posées, elles suscitent l'inférence d'un scénario interprétatif assez libre (il aurait « inventé » les références mythologiques censées ponctuer le soliloque d'Hélène, comme peut le faire un pédant élégant), et, surtout, débouchent sur une analogie complètement émancipée de toute fidélité à la figure d'origine : le voici devenu « majordome de la Tour d'Argent qui touche des pots de vin à Rungis, et fait du théâtre amateur ». Le stéréotypage comme procès de cognition sociale joue à plein dans cette proposition ; remarquons au passage qu'outre le milieu des « maîtres d'hôtel » et autres gens de service pleins d'une élégance d'autant plus affectée qu'elle est empruntée, le milieu du « théâtre amateur » se voit ici épinglé, comme celui d'une pratique en quête de caution intellectuelle et culturelle, chez ceux qui s'en sentiraient exclus. C'est donc un nouveau trait qui affleure ici (celui d'une extraction sociale basse, jugée « inculte », ou d'une position de serviteur), trait qui manquait dans les premiers stéréotypes, alors qu'il apparaît comme motivant ceux que le metteur en scène prétendait isoler : pédanterie et affectation deviennent chez ce majordome les marques mêmes de son ambiguïté sociale, pris qu'il est entre deux classes, fréquentant les serviteurs en cuisine et les maîtres au salon, ne dirigeant les premiers que pour mieux se soumettre aux seconds, qu'il ne fait que singer. C'est la relative originalité de cette dernière proposition, liée à une double spécification topographique (la Tour d'Argent, Rungis) et au rapprochement inattendu de certains traits (le majordome fait du théâtre amateur) qui nous la fait ranger parmi les procédures du *stéréotypage*, plutôt que dans la collecte de stéréotypes préconstitués (dont relevaient davantage les exemples de « l'universitaire » et de « l'anglais »). Dans cet exemple les vertus de l'analogie stéréotypique ou stéréotypisante sont déjà fort sensibles : elle prélève dans le monde « réel » une figure avérée - c'est en tout cas l'illusion que porte avec lui le stéréotype - présentant les traits identifiés dans le personnage, les synthétisant avec la force d'une *évidence*. Est évident ce qui se voit : *ex-vidéo* - le stéréotype, en ce sens, procède de l'efficacité cognitive et persuasive de la *vision*.

Justement parce que le stéréotype procède par évidence, il peut être un outil très économique de communication, et dispenser le locuteur de gloses relatives aux traits qu'il s'agit de mettre en avant : un exemple prélevé dans le corpus de répétitions dirigées par Ariane Mnouchkine, mettant en scène *Tartuffe*, nous permettra de vérifier cette hypothèse, en échappant temporairement au corpus de Jean-Pierre Vincent : dirigeant Myriam Azencot dans le rôle de Madame Pernelle, le metteur en scène propose cette indication de jeu, assez sommaire, articulée précisément autour d'un stéréotype :

Je voudrais éprouver devant madame Pernelle ce que j'éprouve- verais, "a-i-s", parce que dieu merci j'en n'ai jamais rencontré, si je me retrouvais moi devant un révisionniste. Voilà.

Le caractère stéréotypique de la référence convoquée ne fait ici aucun doute, puisqu'Ariane Mnouchkine souligne justement n'avoir « jamais rencontré » de « révisionniste ». La connaissance qu'elle en a réside donc dans la représentation préconstituée, édifiée sans doute par les médias, d'une figure dont les traits sont supposés si parfaitement connus de tous qu'il n'est pas nécessaire de les caractériser explicitement : ici le « révisionniste » vaut comme signe d'un personnage à l'évidence

négligé suscitant des affects violents (dégoût ? terreur ? mépris ?) sur lesquels Mnouchkine ne juge pas utile de s'étendre. C'est ici un autre aspect de la valeur rhétorique de l'analogie stéréotypique qui se fait jour : le stéréotype du « révisionniste » désigné naturellement comme ennemi, les traits qui lui sont prêtés implicitement, jugés « évidents », fonctionnent comme le vecteur d'une communauté d'opinion, postulée, et donc établie, par la parole de mise en scène ; il assure un *espace doxique commun* au sein duquel une parole persuasive peut s'épanouir. Ce constat rejoint pleinement l'analyse proposée par Ruth Amossy, selon laquelle « *les représentations collectives figées jouent un rôle fondamental dans la cohésion du groupe et la consolidation de son unité* »⁵³⁴. Si l'on observe qu'en outre les stéréotypes sont des « *relais essentiels du texte avec son en dehors* »⁵³⁵ - ce qui n'est pas douteux dans l'exemple que nous venons d'observer, qui relie la figure molieresque avec une figure « d'actualité », même abstraite, dont chacun a pu faire une expérience, même médiatisée - il apparaît que le stéréotypage permet une ligature à deux niveaux : au niveau horizontal, de la relation entre les membres de l'équipe, soudée par une communauté de références, et au niveau vertical, de l'historicité du texte connectée à l'historicité plus familière de la culture des praticiens. La valeur argumentative du stéréotype se dédouble ainsi, parce qu'il fonctionne comme un hyper-connecteur à la fois inter-individuel et trans-historique.

□. 3. Vers le stéréotype relationnel

La glose à laquelle on s'est livré, à partir du premier exemple d'analogie stéréotypique puisé chez Jean-Pierre Vincent, pourrait s'appliquer à une multitude d'exemples dans le même corpus ; on se contera ici d'énumérer quelques uns des types humains qui ont fait leur apparition dans la parole de mise en scène, pour l'un ou l'autre des personnages de la pièce, sans reconstituer à chaque fois les procédures cognitives de conceptualisation et de réduction qui ont permis à la fois leur avènement, et leur rapprochement avec le personnage de la pièce. Ainsi la Comtesse est-elle rapprochée d'une « surveillante générale d'institution », au moment de l'interrogatoire qu'elle fait subir à Hélène : de cette analogie, le metteur en scène déduit que « le jeune public doit pouvoir réagir négativement face à elle » ; Lefeu, quant à lui, sans doute du fait de son impressionnante autorité (notamment sur Paroles) suscite des analogies vers l'univers militaire, identifié à « un vieux général qui a fait l'Algérie et l'Indochine ». Du stéréotype humain on glisse bien souvent vers le stéréotype relationnel : avoir attribué à ce personnage ce trait « militaire » permet de lui supposer avec Paroles la relation d'un « adjudant un peu sadique qui joue avec son bidasse ». Le type du « bidasse » revient d'ailleurs souvent, non pas tant pour le personnage de Paroles (rapproché, lui, d'un « gosse de six ans qu'on va frapper »), que pour les jeunes seigneurs à la guerre - on se souvient de l'évocation de la « légion d'Astérix », et de son « niveau intellectuel du bidasse » - analogie à laquelle Bertrand n'échappe pas, puisque sa relation avec Diana est commentée en ces termes : « c'est le rapport du bidasse avec la pute ». Dans ces exemples les procédures de stéréotypage jouent au niveau des opérations de lecture (conceptualisation et réduction du personnage

⁵³⁴ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 43.

⁵³⁵ Ruth Amossy, *Ibid.*, p. 66

à l'un de ses traits) mais non pas au niveau des types convoqués, qui tiennent, eux, du simple stéréotype - d'autant plus sensible que les termes argotiques, « bidasse », « pute », cristallisent implicitement dans la langue l'ensemble des traits que le metteur en scène leur attribue. La créativité réside donc ici essentiellement dans la procédure analogique, qui téléscopie deux figures distinctes pour isoler un trait de caractère commun : Paroles n'est nullement un « enfant » mais il a peur comme un enfant, Lefeu ne peut avoir fait les guerres que le metteur en scène met au titre de ses exploits passés, mais il fait très peur, comme s'il les avait faites, Bertrand n'a rien d'un « bidasse » (puisqu'il est capitaine de son régiment), mais il montre à Diana un désir primaire et pressé, « comme un bidasse », et Diana, si elle fait mine d'accepter ses avances par vénalité, « comme une pute », n'en est pas une puisqu'elle est vierge (et entend bien le rester).

Problèmes du degré de codage

Le stéréotypage commence à intervenir au niveau des figures analogiques convoquées lorsque celles-ci paraissent moins « préfabriquées » dans la langue elle-même, moins codées donc, et procèdent par *découverte*, et non par reconnaissance, d'un stéréotype : c'est ce qui se produisait dans l'exemple du majordome de la Tour d'Argent qui touche des pots de vin à Rungis, c'est ce qui se produit encore dans cette indication donnée aux comédiens pour la scène I, 1, où Hélène affronte Paroles :

Paroles regarde Hélène comme un gladiateur professionnel regarde un gladiateur débutant.

Evidemment la perception du degré de codage d'un stéréotype est tributaire du degré de connaissance qu'on a de l'univers où il est prélevé : pour un spécialiste de l'Antiquité latine, ou pour un aficionado des péplums, particulièrement s'il a vu le dernier film de Ridley Scott, peut-être cette analogie vers les « gladiateurs » paraît-elle hypercodée ; de même pour l'indication suivante, donnée à Bertrand au moment où il abandonne Paroles au piège qu'il sait qu'on va lui tendre :

- On pense à l'entraîneur et son boxeur : la dernière phrase de Bertrand à Paroles est comme un fluide qu'il lui fait passer.

Le stéréotype relationnel « entraîneur-boxeur » présente un degré de codage variable, selon qu'on est amateur de sport ou d'un certain cinéma (on pense à la série des *Rocky*, par exemple) - auquel cas cette relation apparaît comme hypercodée - ou qu'on est peu accoutumé à cette culture, auquel cas le stéréotype n'est que faiblement codé, et paraît plus créatif. Aussi est-il assez délicat d'établir la mesure dans laquelle la figure convoquée est déjà fortement préconstituée culturellement : l'identification d'une analogie à l'une ou l'autre procédure (collecte d'un schème stéréotypé ou élaboration créative d'un schème typique) paraît assez aléatoire, et fortement dépendante de l'univers culturel de celui qui propose le classement. Le critère le plus fiable, en définitive, ou du moins le plus « objectif », demeure alors le degré de codage *dans la langue* : ainsi les termes argotiques que nous avons relevés tout à l'heure nous semblaient être la marque d'une cristallisation stéréotypique. On pourrait à ce titre relever l'exemple intéressant de l'introduction d'un stéréotype dans la langue sous la forme d'un acronyme qu'il n'est plus

besoin d'expliciter : le phénomène se produit dans cette indication de Jean-Pierre Vincent à ses comédiens pour la scène II, 3, où Hélène réclame la main de Bertrand :

Pour le moment, Hélène est une médecine... Peut-être une dame... Sans doute, puisqu'elle est savante. Et brusquement tout le monde apprend que c'est la bonne... ça fait scandale ; le Roi aussi découvre ce scandale : c'est une S.D.F.

L'usage du seul acronyme pour désigner une personne « Sans Domicile Fixe », phénomène de société suffisamment récent (du moins sous la forme massive qu'il a pris dans les années 90) pour que le sigle n'apparaisse pas encore dans le *Nouveau Petit Robert* de 1993, témoigne de la cristallisation dans la langue d'une « figure » qui, quelques années plus tôt, n'aurait pas semblé hypercodée. Le codage dans la langue atteste désormais (hélas) du caractère stéréotypique d'un tel statut social, phénomène d'époque, attribué à Hélène afin de mieux éclairer les rapports que la noblesse est susceptible d'entretenir avec elle...

Inversement, le procès de stéréotypage est repérable lorsqu'aucune locution figée ne vient appuyer la qualification d'un type humain, qui doit du coup procéder par développement périphrastique : il nous semble que le phénomène est sensible dans ces indications de Patrice Chéreau accompagnant le travail de la comédienne qui interprète la Reine Marguerite dans *Richard III*. Pour l'engager à travailler sur une adresse « pour soi » tandis qu'elle erre comme un fantôme autour de personnages qui ne la voient ni ne l'entendent, ponctuant leur altercation de ses propres commentaires - lorsque que Richard prétend s'offusquer de ce « qu'on a oublié [ses] services », elle rétorque pour elle-même « je me les rappelle trop bien » - le metteur en scène nourrit cette indication en procédant au stéréotypage d'un type humain censé servir de modèle d'interprétation à la comédienne :

... <écoutez, écoutez moi pirate querelleur> (il a esquissé un déplacement, entraînant la comédienne par la manche), et tu t'arrêtes... et elle continue, tu vois, tu t'arrêtes : <ah mais je me les rappelle trop bien>, tu vois, sur toi-même, comme quelqu'un qui radote, qui parle toute seule ; ça veut dire quelqu'un qui vit dans la douleur de façon permanente, hein ? Les gens qui ressassent, qui ne font le deuil de rien, donc c'est un truc terrible, hein j'veux dire, c'est un truc qui dévore aussi de l'intérieur, j'veux dire, où elle y perd toutes ses forces, elle en trouve et en même temps elle la consume complètement sa force là-dedans...

Certes le type humain convoqué ici ne présente pas de traits fondamentalement distincts de ceux du personnage, et l'on aurait pu de ce fait situer cet exemple parmi les inférences établies au nom de la vraisemblance psychologique : mais cette vraisemblance est ici « démontrée », par le biais d'une opération de stéréotypage explicite, et la procédure analogique y est rendue sensible du fait de l'ostension de ses marqueurs lexicaux - la comédienne doit jouer « *comme* quelqu'un qui radote ». L'intérêt de cet exemple réside dans la production d'un stéréotype qui ne paraît pas suffisamment hypercodé pour pouvoir être prélevé dans un fait de langue préconstitué : il faut à Patrice Chéreau bien des explicitations pour transmettre les traits portés par ce type humain - « *ça veut dire* quelqu'un qui vit dans la douleur de façon permanente », « un truc qui dévore de l'intérieur », où l'on perd « toutes ses forces » - constellation de traits dont il lui faut souligner explicitement le caractère stéréotypique par un effet de généralisation : on l'observe chez « les gens qui ressassent, qui ne font le deuil de rien ». En passant ainsi

du singulier (« quelqu'un qui... ») au pluriel (« les gens qui... »), le metteur en scène ne marque pas seulement que cette constellation de traits est observable dans la réalité (donc vraisemblable), mais aussi qu'elle est suffisamment récurrente pour pouvoir être érigée en un stéréotype auquel la comédienne peut se fier pour construire cette « adresse pour soi » que Chéreau cherche à motiver.

Procès d'actualisation

Ainsi, de personnages shakespeariens qu'ils sont d'abord, l'Intendant se retrouve bientôt propulsé en une fin de XX^{ème} siècle où son équivalent se trouve sans difficulté, quelque part entre Rungis et la Tour d'Argent, Hélène se voit métamorphosée en S.D.F... Et Madame Pernelle, née au XVII^{ème} siècle de la plume de Molière, se voit attribuer les traits d'un révisionniste. On aura remarqué que l'un des aspects les plus spectaculaires du stéréotypage analogique est sa vocation « actualisante » ; par ce quasi-barbarisme, nous entendons d'abord l'actualisation au sens d'une mise à jour, d'une adaptation aux temps actuels... Mais il serait dommage de négliger au passage les ressources polysémiques du terme, et d'oublier que l'*actualisation* est aussi, et d'abord, une opération qui permet le passage du virtuel au réel, de la puissance à l'acte, opération qu'on appelle aussi « actuation » - un tel passage à « l'*actuel* » dans une parole qui a vocation à diriger des « *acteurs* », appelés à donner corps à des êtres virtuels, ne saurait laisser indifférent. L'efficacité rhétorique de ce genre d'indications se lit ainsi dans le double-sens qui gît au fond du mot lui-même, qui nous a servi à les qualifier.

Comme la référence télévisuelle, donc, le stéréotype fonctionnerait comme un outil de familiarisation et de modernisation : on ne s'étonnera guère, d'ailleurs, de cette forte similitude entre l'une et l'autre procédure analogique. À bien des égards, les analogies que nous avons consignées dans le domaine des références télévisuelles auraient pu venir grossir les rangs du matériel doxique que nous explorons ici : il semble bien souvent en effet que l'analogie vers un stéréotype issu de la culture télévisuelle n'est pas perçue comme une médiation culturelle, mais comme une représentation « naturelle », « évidente », « qui va de soi » - bref, qui relève du sens commun. En un sens, stéréotypie et culture télévisuelle se confondent à tel point qu'il devient superflu de s'attarder sur leur détermination réciproque : les objets véhiculés par la télévision, sitôt qu'elle y a apposé sa marque de fabrique, sont perçus comme des données évidentes de la pensée, et non plus comme des objets construits et médiatisés. Par son omniprésence, la télévision parvient à faire oublier sa présence informative, et paraît échapper à son propre cadre, en se muant en espace doxique.

Les exemples suivants, qui associent les personnages à des acteurs connus, confondus avec leur personnage-type, constituent en ce sens des cas limites, débordant les catégories que notre taxinomie s'efforce d'établir : lorsque Jean-Pierre Vincent dit de Paroles que « c'est un enfoiré savoureux genre Lucchini », lorsqu'encore il rapproche Lefeu d'un « super-flic », poursuivant : « c'est Lino Ventura : il n'a jamais fait une bavure. Il est pas impotent, il est froid et maîtrisé », il semble qu'on se situe entre la référence cinématographique, la référence télévisuelle, et le stéréotype que cette dernière institue. Ce ne sont pas les noms des personnages qu'ils ont incarnés à l'écran que le metteur en scène convoque ici, mais bien celui des acteurs, infléchissant du coup l'analogie vers le

« monde réel », mais un monde réel fortement stéréotypé, dans lequel un acteur est confondu avec les personnages qu'il a pu interpréter, et sans doute aussi avec son propre « personnage » (d'acteur médiatisé, interviewé par exemple). La question de la source référentielle se pose finalement à chaque fois qu'est convoquée une figure de la « réalité », que ce soit dans le domaine du show business ou dans le domaine politique ou militaire : prenons pour exemple cette glose de Jean-Pierre Vincent tâchant de cerner le personnage de Lefeu, et notamment son degré d'invalidité physique :

Pour le degré d'invalidité de Lefeu, il faudra se décider. C'est Mitterrand à Solutré ? Montgomery à Bir Hakeim ? C'est comme un vieux général, il n'a pas d'invalidité grave réelle. Il doit devenir très insultant et colérique. Ce sont les bataillons de l'Afrique : un colonel de paras devient P.D.G d'une petite entreprise, il a des réminiscences de son activité militaire. En fait tu n'es pas invalide du tout : tu as la canne du commandant. Pense à Montgomery.

Si un certain nombre d'allusions renvoient à la culture télévisuelle (Mitterrand montré à Solutré dans les journaux télévisés, Montgomery apparaissant dans les documents d'archives de la seconde guerre mondiale...) elles sont censées être suffisamment stéréotypées en elles-mêmes pour qu'il ne soit pas besoin de décrire dans le détail l'invalidité ainsi suggérée. Et au beau milieu de cette analogie à tendance « historicisante », surgit un stéréotype pur, non référencé, à travers la personne de ce colonel de paras devenu P.D.G (encore un sigle, attestant du codage dans la langue...) d'une petite entreprise. Un tel exemple introduit au vaste domaine des figures historiques convoquées par voie d'analogie, figures dont il est impossible de reconstituer avec exactitude la source du stéréotypage dont elles font l'objet : télévision, cinéma, mais aussi culture scolaire concourent à figer un certain nombre de représentations des grandes figures de notre histoire, tel Saint Louis, en lequel le Roi trouvera un modèle, telle encore Jeanne d'Arc, à laquelle l'Hélène de Shakespeare sera souvent rapprochée (pour son « côté sorcière », martyre et vierge...)

4. Stéréotypes situationnels

Outre les analogies vers des types humains, auxquels sont raccrochés les personnages de la pièce, il faut évoquer les analogies vers des stéréotypes situationnels : on devine que les opérations de conceptualisation et de réduction sont les mêmes que celles observées précédemment, mais sont appliquées cette fois à des structures situationnelles (de la pièce, et du monde) et non plus aux personnages et à des êtres du monde. On tâchera d'être plus bref ici, puisque les analyses qu'on peut en faire sont en somme les mêmes que pour les types humains : à chaque fois des traits sont prélevés dans la situation fictionnelle, et identifiés dans une « situation du monde » qui les synthétise de manière « évidente », tout en présentant, par ailleurs, des traits nettement distincts. Le degré de codage stéréotypique y est variablement perceptible, selon que la situation analogique transite par la forme d'une expression plus ou moins figée : ainsi peut-on organiser les quelques exemples qui suivent selon ce degré de codage, du plus élevé au moins élevé. Commençons par cette indication donnée à Paroles, pour la scène où il se croit pris au piège et s'apprête à trahir son camp :

Quand tu dis "je veux dire la vérité", ça témoigne que tu as conscience de

l'énormité de ce que tu es en train de dire. Tu es sur un plongeur et tu prends ton élan pour sauter.

La situation « plongeur/élan/sauter » nous paraît fortement stéréotypée, parce qu'elle est cristallisée dans la langue par au moins deux locutions métaphoriques figées : « reculer pour mieux sauter » et « se jeter à l'eau ». De même, mais de manière moins immédiatement manifeste, pour cette indication donnée aux jeunes soldats qui abandonnent le Roi pour partir à la guerre :

Ce départ à la guerre c'est pour eux comme un départ en colonie de vacances.

Pour reconstituer le caractère fortement codé de cette analogie situationnelle, il faut signaler l'une des répliques du premier seigneur (« Ah ! la jolie guerre », dit-il en quittant la scène) qui permet de faire le lien avec une expression que la chanson de Pierre Perret a cristallisée pour en avoir fait son refrain : « Ah, les jolies colonies de vacances... ». Moins fortement codées sont les analogies suivantes : dans cette indication donnée au soldat qui orchestre le faux-piège où tombe Paroles, « tu dois jouer physiquement comme si tu servais la messe », la locution « servir la messe » est figée, certes, mais ne connaît pas l'extension métaphorique très large qui caractérisait la situation « plongeur/élan/sauter ». Moins la situation est codée, plus elle réclame d'être commentée : dans le même registre religieux que la « messe » convoquait, cette indication donnée à Hélène pour son monologue de la première scène, où elle déplore le départ de Bertrand pour Paris (« mon désir idolâtre n'a plus qu'à vénérer ses reliques »), présente ce type d'analogie préalablement motivée :

Hélène sur "vénérer ces reliques", ce n'est pas un grand malheur, c'est le commencement d'une longue vie quotidienne : tu entres au couvent.

La qualification nuancée de la situation (« ce n'est pas un grand malheur, c'est le commencement d'une longue vie quotidienne ») est ici indispensable à la comédienne pour lui indiquer quoi faire avec l'analogie de « l'entrée au couvent », trop faiblement codée pour porter en elle-même le schème situationnel indiqué par le metteur en scène. Dans le même champ sémantique, l'expression « entrer en religion » paraît plus fortement codée, du fait de son caractère métaphorique : on la rencontre dans les indications données par Patrice Chéreau au comédien qui interprète Richard III. Lorsque ce dernier en arrive à sa tirade en forme d'autoportrait - « Je suis sans frère, pareil à aucun frère ; ce mot "amour", que les vieux sages trouvent divin, est bon pour les humains qui ont leur pareil, mais pas pour moi. Je suis moi seul, moi-même » - le metteur en scène propose cette indication :

... c'est comme si tu entrais en religion, tu vois, <À partir d'aujourd'hui je serai... sans personne, dans une solitude... totale... Je serai... sans frère>

L'analogie est ici un peu trop paradoxale pour ne pas réclamer dans les propos de Chéreau une explicitation : prendre pour modèle de jeu le stéréotype situationnel de « l'entrée en religion », au moment-même où le personnage récuse la validité de la notion « d'amour », que « les vieux sages trouvent divin », mais dont le monstre s'éprouve inexorablement exclu, relève presque d'une provocation. Mais c'est ici le sème de la solitude totale, que Chéreau prend le soin de mettre en exergue par le biais d'une extension hypertextuelle (<À partir d'aujourd'hui je serai sans personne, dans une solitude totale>) qui constitue le pivot de l'analogie - finalement assez proche de l'usage qu'en

faisait Jean-Pierre Vincent, pour qui « l'entrée au couvent » valait comme stéréotype situationnel du commencement d'une longue solitude quotidienne.

Le degré de codage de la situation déclinant ainsi d'exemple en exemple, on en arrive à cette dernière illustration, où l'on achève de passer du stéréotype au stéréotypage : l'indication est ici donnée pour Lefeu, à l'occasion de sa tirade sur la tombe de Roussillon (V, 2) que le metteur en scène trouve encore trop intimiste :

Il y a dix mille personnes et tu parles face public. Parle très fort, c'est un enterrement en plein air où il n'y a pas de micro. Comme une harangue.

On pourrait considérer qu'il n'y a pas analogie ici mais simple hyperbole : le changement de trait dans la situation est purement quantitatif (on passe des quelques hôtes de la Comtesse à dix mille personnes) ; mais l'apparition du micro (même s'il est évoqué parce qu'il fait défaut) fait signe pour une analogie de modernisation, conformément à ce que l'on a identifié comme une des principales vocations de la procédure analogique stéréotypique : « l'actualisation ». Cette pratique de modernisation se retrouve dans tous les exemples dont nous disposons issus du corpus de Jean-Pierre Vincent, et semble être dotée par le metteur en scène d'une valeur persuasive incontestable ; elle permet sans doute de familiariser les acteurs avec les traits qu'il entend leur faire adopter, en leur proposant des modèles issus d'une expérience contemporaine, mais joue manifestement aussi comme support ludique, comme en témoignent ces propositions analogiques, pour Bertrand s'apprêtant à trahir sa promesse envers Hélène, et à fuir en Italie :

Paroles et Bertrand ont attaqué un train postal, ils trouvent des billets pour Buenos Aires et les faux papiers en même temps.

... ou pour Diana et la veuve accueillant Hélène à Florence, et lui indiquant l'auberge :

Myrto, tu articules plus quand tu parles à un étranger : tu indiques le chemin de la gare Montparnasse à un Tchèque.

Tout le plaisir, semble-t-il, consiste dans la production de références dénotant une modernité qui fait éclater l'historicité de la pièce, et révélant une dimension concrète qui absorbe totalement l'effet d'abstraction que les situations pourraient dégager à la seule lecture du texte : non seulement les personnages sont imaginés dans un univers où l'on se déplace en train ou en avion, mais encore se voient-ils affecter des destinations précises (Buenos Aires, la gare Montparnasse), et des attributs matériels (les billets, les faux-papiers) qui achèvent d'actualiser (de mettre à jour et d'*actuer*) les situations en puissance portées par la pièce.

Reconnaissons que cette dimension ludique, liée à l'activation de scénarios hypercodés, et/ou à des spécifications topographiques ou matérielles marquant l'écart avec la référence shakespearienne, par modernisation et trivialisation, sont le propre de la rhétorique de Jean-Pierre Vincent. Lorsque l'on se met en quête d'exemples d'analogies vers des stéréotypes situationnels dans d'autres corpus, on retrouve certes les mêmes procédures d'abstraction-réduction de traits situationnels dans la pièce, et leur actualisation dans une situation-type différente, mais non point le phénomène de trivialisation comique repérable chez Jean-Pierre Vincent. Chez Antoine Vitez, comme, on l'a aperçu, chez Patrice Chéreau, de telles procédures demeurent très proches d'une analyse dramaturgique « classique », et les écarts analogiques ne sont ni spectaculaires, ni spécialement « modernisants » : par exemple, lorsqu'il identifie la scène IV, 8, du

Soulier de Satin, où Sept-Epées et son père, Rodrigue, sont en bateau, à « une scène de ménage entre un père et sa fille », il semblerait qu'il s'agisse là d'une procédure de stéréotypage de la scène, présentant un effet d'analogie très faible. Certes, le scénario-type « scène conjugale » est un schème topique qu'on applique traditionnellement à des situations conjugales, mais l'écart qui consiste à transposer les traits de la conjugalité sur une relation parent-enfant est lui même déjà canonique (qu'on songe aux théories psychanalytiques relatives au désir trans-générationnel) : la différence de traits entre les situations rapprochées devient du coup si peu remarquable que l'on peut à peine parler d'analogie. Un autre exemple issu du même corpus présente un écart plus grand ; il s'agit véritablement d'une analogie, dont la vocation modernisante, bien que discrète, est repérable. La proposition du metteur en scène porte sur la scène IV, 10, du *Soulier de Satin*, où Sept Epées et la bouchère ont abandonné le bateau de Rodrigue en se jetant à l'eau : seule Sept-Epées survit à cette escapade, ce qui fait faire ce commentaire à Antoine Vitez :

Cette scène de la noyade est l'histoire de deux petites filles qui jouent un mercredi après-midi dans un grenier ; pour l'une, c'est le plus terrible mercredi de sa vie, pour l'autre, le plus merveilleux.

La modification des traits de personne et de situation ne fait ici aucun doute : à partir du trait sémantique « jeu d'enfant » prélevé dans la situation textuelle, de jeunes femmes, les personnages de Claudel deviennent « petites filles », et l'océan se fait « grenier » ; l'indice de modernisation, infime, ne doit pourtant pas être négligé, puisqu'on se souvient que cette vocation actualisante de l'analogie stéréotypique est une dimension essentielle de sa valeur persuasive : elle transite par la spécification du jour de congé des enfants, ce « mercredi » qui n'est un signe de vacance que pour des générations « récentes », et notamment pour la génération à laquelle appartiennent les comédiennes à qui le metteur en scène s'adresse. Cela n'a l'air de rien, mais c'est tout de même de la part de Vitez une façon de basculer de l'abstraction à l'actualisation, de convoquer dans la mémoire de ses interlocuteurs des références concrètes qui leur sont familières, qui relèvent de leur propre univers, de leur propre enfance, et d'une spécificité encore actuelle.

□. 5. Stéréotypes animaliers

On voudrait ici réserver un sort particulier aux « figures animales » qui viennent peupler la parole de mise en scène, curieuse réserve où se côtoient les animaux sauvages et les animaux familiers, censés servir de modèle aux personnages, pour leurs relations, ou aux acteurs, pour leur gestuelle ; on a déjà eu l'occasion de rencontrer ce type d'analogie dans une occurrence, peut-être un peu lointaine dans la mémoire du lecteur, où les frères Du Maine de *Tout est bien qui finit bien* étaient identifiés à des « hyènes » pour leur cruauté dévoratrice ; c'est à une zoologie plus détaillée de la parole de mise en scène que nous voudrions procéder ici. Le phénomène de l'analogie animalière présente en effet le singulier mérite de recouper la plupart de nos corpus, au point qu'on est tenté d'y voir une structure récurrente de la parole de mise en scène, un effet d'idiolecte de métier, et non plus une caractéristique propre à l'une ou l'autre rhétorique des metteurs en scène qui nous occupent. Certes, il se joue là tout simplement un fait de langue, puisque la langue (française, en tout cas) est truffée de locutions figées basées sur des analogies vers le

monde animal ; il n'y a donc *a priori* pas une grande originalité dans cette indication proposée par Jean-Pierre Vincent, pour le personnage de Paroles :

Paroles est très caméléon : il ne garde pas la mauvaise humeur d'avant.

... puisque le dictionnaire signale au titre du sens figuré de « caméléon » : « personne qui change de conduite, d'opinion, de langage, suivant les circonstances »⁵³⁶. Notons toutefois qu'un léger glissement s'est opéré, de la définition académique du sens figuré à l'usage qu'en fait le metteur en scène, puisqu'il attribue au personnage un changement d'humeur (donc d'état psychologique) et non d'apparence (langage, conduite). Tandis que le dictionnaire semble établir le « caméléon » comme une figure de la versatilité intentionnelle, déterminée par le jeu des relations sociales, Jean-Pierre Vincent active davantage le sème de la *naturalité* que le lexique du monde animal véhicule, et dans le caméléon, l'idée d'un changement « spontané », involontaire, déterminé par une nature et non par une stratégie. Il est ainsi intéressant d'observer à chaque fois le léger écart qui se creuse entre la locution figée telle qu'elle est établie par le code, et l'usage qu'en fait le locuteur. Prenons l'exemple de cette indication de Jean-Pierre Vincent adressée aux comédiennes jouant les femmes florentines de la pièce de Shakespeare : « Vous êtes curieuses comme des pies », ou encore cette autre, relevant d'un stéréotype plus familier, en réponse à une question de Frédéric Fisbach (le bouffon) pour la scène I, 3 où il vient demander l'autorisation de se marier avec Isabelle :

- **Frédéric Fisbach** : Peut-être qu'Isabelle est présente quelque part sur le plateau ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui, comme une lapine en chaleur qui traîne dans un coin...

Quelques décalages par rapport à la forme prototypique de l'analogie sont à chaque fois repérables dans ces propositions : on est en effet plus volontiers « bavard » que « curieux » comme une pie, mais dans la mesure où les Florentines jacassent en effet *par curiosité* vis-à-vis de la nouvelle arrivée (Hélène), la locution figée « standard » est tout fait reconstituable ; de même, la locution figée prototypique en ce qui concerne le lapin est plutôt le « chaud-lapin », mais de ce dernier à la « lapine en chaleur », il n'y a qu'un pas, que la langue aussi bien que l'imagination (et peut-être, aussi, le lapin) franchissent sans difficulté...

Dans d'autres occurrences, ce n'est pas tant une locution figée qu'une représentation préconstituée qui sert de vecteur à l'analogie : l'un des traits du personnage est ainsi identifié à un trait caractéristique d'un animal, même si ce trait n'a pas été préalablement cristallisé dans un fait de langue. Et ce trait est supposé si « naturellement » associé à l'animal qu'il n'est pas nécessairement besoin de l'explicitement pour transmettre à l'acteur l'indication de jeu que l'analogie est censée lui porter. On trouve une illustration de ce type d'analogie implicitement motivée dans un extrait de répétition chez Ariane Mnouchkine, dirigeant *Tartuffe* ; la séquence est hélas difficile à analyser dans la mesure où le montage du documentaire ne permet pas d'établir avec exactitude la scène à propos de laquelle cette indication surgit, ni les préalables qui l'ont permise. Il semblerait en effet que les analogies animalières qui apparaissent ici fassent l'objet d'une « redite », et constituent un retour de la parole sur des propositions qui ont déjà été faites, et peut-être

⁵³⁶ Dictionnaire Le Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

plus amplement commentées. La metteur en scène est manifestement contrariée par le jeu de l'acteur en scène, incarnant Tartuffe avec une précipitation maladroite qui ne correspond nullement à l'idée que s'en fait Ariane Mnouchkine ; et cette idée, c'est par des métaphores puisées dans le monde animal que la metteur en scène tente de la (re)transmettre :

... avec cette orange là Shahrokh, tu la laisses par terre, laisse-la par terre l'orange, laisse-la par terre, allez ! Il se précipite sur l'orange, au lieu de se précipiter sur l'état. D'ailleurs il faut pas se précipiter du tout, d'ailleurs, hein ? Je te demande, je te demande ça, je te demande l'économie - écrivez lui sur un miroir - un loup tu vois, un vautour, un chacal, requin euh qu'est-ce que j'ai dit d'autre, un guépard, un tigre, un cobra.

Loup, vautour, chacal, requin, guépard, tigre, cobra... C'est à l'évidence parmi les sèmes liés aux *prédateurs* que le comédien doit puiser les motifs propres à orienter son jeu ; à en juger par ce que Mnouchkine récusé des propositions de jeu du comédien (sa précipitation), c'est ici du côté de la patience stratégique que de tels animaux montrent afin de mieux piéger leurs proies que le comédien doit pencher, du côté de « l'économie » - de moyens, d'énergie, de gesticulation - qu'une telle option de jeu réclame. La glose à laquelle nous nous livrons ici, qui associe à cette liste d'animaux des traits qui leur paraissent naturellement liés, marque à nouveau le caractère « d'évidence » du stéréotype : sitôt qu'un animal est nommé, surgit dans l'imagination de qui l'entend la vision de ses traits caractéristiques, un ensemble d'attitudes, de comportements qu'il n'est pas nécessaire d'énumérer explicitement pour les activer mentalement. Bien sûr, ces stéréotypes ne sortent pas de nulle part : la connaissance que nous avons des comportements des animaux est issue d'un certain nombre de médiations culturelles, dans lesquelles la référence télévisuelle, à travers les documentaires animaliers, joue un rôle d'autant plus important qu'elle offre, de fait, un réservoir d'*images*. Mais il est d'autres sources de stéréotypage du monde animal, qui affluent par exemple dans cette indication donnée par Jean-Pierre Vincent pour le personnage d'Hélène, qu'il identifie à une « serpente » du fait de son pouvoir ensorceleur :

Hélène fait à la fois la pression de l'émotion et du charme. Hélène la serpente commence à ensorceler la Comtesse, comme plus tard elle ensorcelle le Roi, et les autres. C'est la serpente.

Il n'est pas difficile de reconstituer la source biblique d'une telle représentation, qui voit dans le serpent un habile manipulateur propre à dévoyer les âmes les plus pures ; notons que cette représentation du serpent « hypnotiseur », charmeur plutôt que charmé, a par ailleurs transité par les formes du dessin animé, auquel on sait que Jean-Pierre Vincent a plaisir à se référer : on songe ici à l'irrésistible Kaâ du *Livre de la Jungle*, dans la version de Walt Disney, dont il n'est pas exclu que le metteur en scène s'inspire pour isoler ces traits positifs (« pression de l'émotion et du charme »), que la version biblique, qui en fait une figure du démon, ne présente peut-être pas avec autant d'évidence⁵³⁷. À vrai dire, s'agissant des analogies animalières proposées par Jean-Pierre Vincent, on est souvent tenté d'interroger un éventuel passage, plus ou moins conscient, par le cinéma d'animation ; il n'y aurait d'ailleurs rien là d'étonnant dans la mesure où ce cinéma adressé à un jeune public est très largement constitué de héros-animaux, et constitue de ce fait une immense fabrique de stéréotypes animaliers. Ainsi, comment ne pas songer au

ludisme un peu sadique véhiculé par l'univers de Tex Avery, notamment lors des interminables poursuites de *Tom et Jerry*, lorsque surgit cette analogie qui identifie Lefeu et Paroles à un chat et une souris ?

Il ne faut pas trop durcir la scène Lefeu-Paroles. Il faut retrouver quelque chose de vieux matou. C'est une scène de commedia : le gros chat a trouvé la souris ; ce n'est pas de la haine, c'est pour s'amuser.

La référence à la commedia dell'arte nous paraît jouer ici comme un appoint argumentatif plus que comme la source de l'analogie animalière : la comédie de masques italienne, même si elle est aujourd'hui parfois enseignée à partir d'un travail sur le comportement animal (Arlequino est par exemple travaillé à partir du comportement du chien, tandis que les vieillards comiques, Pantalone et le Dottore sont souvent élaborés à partir de représentations de volatiles...), propose des canevas traditionnels travaillant sur des problématiques typiquement « humaines » (amoureux contrariés, vieillards libidineux...) et ne présente pas, à notre connaissance, ce scénario « chat-souris » qui nous paraît être l'apanage de l'univers des contes et des animations pour enfant.

On peut proposer dans le cadre de cette étude de l'analogie animalière le même cheminement du stéréotype (comme produit) au stéréotypage (comme procès) que celui observé précédemment : tandis que certaines représentations paraissent fortement codées, cristallisées dans la langue ou abondamment médiatisées par la culture, d'autres paraissent advenir au statut de stéréotype par l'opération langagière même qui les produit, dans l'instant où elle les énonce. C'est l'analyse que nous sommes tentée de faire pour cette indication donnée par Jean-Pierre Vincent pour la scène opposant le bouffon à Paroles : la question du rapport de forces entre ces personnages est posée par le comédien incarnant Paroles, et donne lieu à cet échange qui se clot sur une métaphore vers le monde animal :

- **Marc Bodnar** : Je pensais que Paroles se défoule sur plus petit que soi avec le bouffon.
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui, mais ce n'est qu'un affrontement de mots, où Paroles se prend une nouvelle veste. Il y a une pitrerie vaine de la gesticulation.
- **Marc Bodnar** : Le bouffon est quand même une bonne cible...
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui, mais non : il est trop méprisable pour être défié. Et, ô surprise, le bouffon lui rétorque une insulte. Comme toujours, Paroles s'en prend plein la figure. Tu annonces que tu es un chien dominant, et tu te prends un noyau de cerise dans l'œil.

Si le stéréotype « chien dominant » fonctionne comme une représentation préconstituée portant d'elle-même un certain nombre de traits caractéristiques, sa mise en situation,

⁵³⁷ Dans l'*Ancien Testament*, il est simplement dit que « le serpent était le plus rusé de tous les animaux », puis sont rapportées les phrases qu'il est supposé avoir dites: « Est-ce que vraiment Elohim a dit : vous ne mangerez aucun arbre du jardin ? » puis « Vous n'en mourrez pas, mais Elohim sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux se dessilleront et vous serez comme des dieux, sachant le bien et le mal. », propos dans lesquels « la pression de l'émotion et du charme » ne se laisse guère sentir. Cf. Genèse, III-1, in *La Bible, L'Ancien Testament*, Paris, Gallimard, Coll. Pleiade, 1956, traduction d'Edouard Dhorme.

originale, inattendue (ce « noyau de cerise dans l'œil ») crée un effet de surprise : elle nous paraît relever d'une opération de stéréotypage. Il s'agirait de l'invention d'une situation-type qui a le pouvoir imageant et persuasif d'un stéréotype, mais dont les spécifications ne sont pas référables à un réservoir d'images préconstituées. Un autre exemple de stéréotypage, dans le corpus d'Ariane Mnouchkine, procède de manière sensiblement distincte, mais pour le même résultat : la metteur en scène relate d'abord une situation extraite d'un documentaire animalier, qu'elle érige ensuite en situation-type :

Je vous rappelle un document extraordinaire que j'avais vu, j crois qu'c'était dans "La fête sauvage", je crois enfin un film de Rossif et où on voit une petite guenon, mais un petit singe, comme ça (*geste de la main indiquant un être de petite taille*), tenir tête à un léopard, hein ? Et j'vous racontais tout ce qu'il faisait, (*geste animal*) hein ? (...*échange inaudible sur le titre*) Bon, à la fin le léopard le tue évidemment. Mais, il tient tête ce petit singe maigre, comme ça, à ce léopard, il lui fait peur. Y a des moments il l'attaque, il revient, il reste dans des immobilités comme ça (*assise à sa place, elle illustre son propos avec tout le haut du corps*). Bon, euh, c'est vrai que y a de ça. Et en même temps, y a aussi des moments où elle le ridiculise, c'est- et il faut les trouver, c'est des moment, je dirais, les- les **rires** du public, les moments de rire du public, à ce moment-là, si y a cette violence (*désignant le plateau*), encore plus d'ailleurs, si y a, comme dit Brontis, ce côté vie ou de mort, chez Dorine, les rires, chaque rire du public, à ce moment-là, n'est pas une facilité, c'est une victoire de Dorine, hein. Qu'elle arrive à faire rire le public de ce **con**, hein, c'est une victoire à chaque fois. (*Le documentaire montre alors une séquence de plateau, où Juliana « joue au singe » , bondissant entre Orgon et Marianne, en de petits sauts qui le laissent interdit*).

À la différence de ce qui se produisait dans l'exemple du « chien dominant », la source de la représentation est ici explicitement désignée - on va même jusqu'à la recherche du titre du documentaire, du nom de son auteur - il y a donc « représentation préconstituée » ; mais il nous semble que c'est le récit qu'en fait la metteur en scène, amplement développé et illustré physiquement, qui érige cette situation de la « guenon tenant tête au léopard » en situation-type. Nous sommes là dans le moment où l'espace doxique commun s'élabore, où le matériel de représentations préconstituées, qui pourra produire des modèles de jeu, se met en partage et en circulation. À partir de ce stéréotypage préalable, il suffira de dire « guenon » pour que l'ensemble des traits qui lui ont été attribués dans cette situation-type soient implicitement activés. C'est ce que permet de constater une séquence de répétition ultérieure, où la guenon surgit à point nommé, lorsque son modèle est nécessaire pour orienter le jeu des comédiennes un peu empêtrées dans une scène où elles jouent Dorine et Marianne tentant de tenir tête à Orgon (scène II, 2) :

- **Ariane Mnouchkine** : Allez, allez allez allez, attaque, hop !, attaque Brontis, encore une fois, attaque là tout de suite, tout de suite, là, et debout, voilà, hop !
- **Brontis Jodorowski (Orgon)** : "À la fin mon courroux..."
- **Ariane Mnouchkine** : Tss. Myriam... C'est c'est parce que vous êtes comme des tas. (*Ariane monte sur le plateau*) J'm'excuse, mais vous réagissez en tas, là. Vous réagi-

vous réagissez en autruches, vous réagissez comme des autruches. J'veis j'veis essayer de te faire comprendre. C'que c'que j'crois c'est que, si vous faites ça comme ça (*elle prend Marianne contre elle, comme le fait sa partenaire, en abritant sa tête contre son épaule, la protégeant de ses bras, les deux têtes disparaissent. Elle rompt cette posture, se tourne vers le partenaire*) Viens vers nous (*à Brontis*), viens, oui oui, viens vers nous ! (*il s'approche, les menace d'un bras levé. Ariane reste face à la menace, rentrant simplement la tête dans les épaules, agitant les bras devant Marianne,*) J'ai peur, mais j'reste : c'est la guenon ! <Il va me- il va me (*jouant, voix très aiguë*) j'ai très très peur !>

- **Myriam Azencot** : D'accord, donc je pense à moi...
- **Ariane Mnouchkine** : Non tu penses à elle (*jouant toujours, ramenant Marianne derrière elle en la tirant par la manche*), tu penses à elle puisque tu es devant. (*à Brontis* :) Vas-y attaque, attaque, **Attaque** ! (*il s'approche, brandit le bras ; elle ne bouge pas, ferme les yeux, pousse de petits gémissements de peur ; il renonce, elle reprend immédiatement une posture digne, tête relevée, presque triomphante*).

Cette séquence illustre bien d'autres aspects de l'usage du stéréotype animalier : outre l'apparition de la guenon, dans la parole et le jeu de la metteur en scène, qui exploite ici les traits qui ont été préalablement mis en place lors du procès de stéréotypage, on retrouve le phénomène déjà observé de stéréotypie transitant par une locution figée ; il nous semble en effet que l'analogie dont use Ariane Mnouchkine pour qualifier le jeu des comédiennes (« vous réagissez comme des autruches ») transite par la formule, implicite, mais bien connue, de « politique de l'autruche », qui désigne le fait de se protéger d'une menace en évitant de la regarder. En passant de « l'autruche » à « la guenon », la metteur en scène indique des traits comportementaux nettement distincts liés à leurs stéréotypes, deux attitudes face à la menace radicalement opposées. On remarquera également au passage, même si cela peut paraître plus anecdotique, que la metteur en scène s'adresse ici à ses comédiens comme à des animaux : lorsqu'elle répète à Brontis : « Attaque, allez attaque ! », « Viens ! viens vers nous ! », elle semble vouloir mobiliser, par la brutalité de cette injonction, une énergie instinctive quasi-animale chez son comédien. Qu'on ne s'y méprenne pas : il n'y a aucun jugement de valeur de notre part dans ce constat, et nous ne cherchons nullement à dénoncer dans cette séquence une quelconque pratique de dressage, en prétendant détecter chez la metteur en scène des attitudes dégradantes à l'égard des comédiens - bien au contraire : nous sommes convaincue de la valeur rhétorique de ces procédures verbales faisant signe vers le monde animal. Car ce qui se fait jour à travers cet exemple, c'est l'efficacité persuasive spécifique de l'analogie animalière dans la parole de mise en scène : d'une part elle permet de véhiculer des traits comportementaux fortement incarnés, qui se traduisent par des attitudes corporelles facilement repérables (comme des autruches, en effet, les comédiennes se cachent la tête, en s'abritant mutuellement, tandis que la metteur en scène en guenon « tient tête », en s'agitant devant son adversaire). Et d'autre part, il nous semble que l'analogie animalière renvoie à une *naturalité comportementale*, une forme d'expression corporelle primitive dont les manifestations dans le monde animal attestent qu'elle est « juste », « authentique », ou « vraisemblable ». Peut-être avançons-nous là une hypothèse un peu hasardeuse, mais il nous semble que se référer au comportement

des animaux, pour déduire des attitudes corporelles vraisemblablement adoptées par les personnages dans telle ou telle situation, est une façon de se prémunir des clichés posturaux liés à l'esthétique théâtrale, en revenant à une « corporalité » primitive, indépendante de la gestuelle conventionnelle codifiée par un certain théâtre « académique ». Contre toute attente, le recours à la stéréotypie dans la parole de mise en scène serait employé précisément à combattre les « clichés » qui menacent d'envahir la scène théâtrale...

Cette corporalité primitive, référencée au monde animal, peut également être sollicitée par le metteur en scène pour doter certains personnages d'un statut spécifique au sein de la diégèse : c'est à la mise en scène de *Richard III* par Patrice Chéreau que nous empruntons cette idée que l'indication « animalière » puisse être un outil de singularisation d'un personnage, organisant des plans différentiels parmi les actants. Il faut s'attarder ici sur ce que Chéreau livre lui-même des enjeux de son travail autour de la figure de Marguerite, dans la scène 3 de l'acte I, où elle apparaît, dit-il, « comme un fantôme » au beau milieu d'une violente altercation entre la Reine Elizabeth, les membres de son clan et Richard. La scène pose aux yeux du metteur en scène un problème de hiérarchisation des plans, puisque la dispute politico-familiale, qui occupe d'abord le devant de la scène, doit pouvoir être reléguée au second plan lorsqu'intervient la Reine Marguerite, dont les brèves répliques en aparté viennent ponctuer la scène. Les spectateurs, dans le projet de mise en scène de Chéreau, doivent alors « focaliser sur elle », dans un basculement des plans dont le metteur en scène reconnaît volontiers qu'il est « difficile à faire », puisqu'il s'agit de concentrer l'attention dramatique sur un personnage que le public est le seul à voir et à entendre, tandis que la dispute continue de « tourner à vide ». Pour opérer cette hiérarchisation des plans, le metteur en scène développe d'abord une stratégie « orchestrale », selon ses propres termes, qui consiste à organiser la chronologie des répétitions comme on fait répéter un orchestre : faisant répéter d'abord la scène de groupe, « comme on fait travailler les sections de cuivres ou de cordes à l'intérieur d'un orchestre », « y compris dans un moment qui n'a plus aucune importance parce qu'il est complètement mangé par les apartés de la Reine Marguerite ». Après seulement, « on les remet totalement au deuxième plan », en faisant intervenir Marguerite, comme une soliste n'entrant dans le travail de répétition qu'une fois l'orchestre au point. Mais ce que Chéreau ne dit pas de sa stratégie de hiérarchisation des plans (peut-être n'en a-t-il tout simplement pas conscience), c'est que d'autres procédures entrent en ligne de compte, dans sa façon de diriger la « soliste », qui permettent de singulariser son statut sur le plateau. Outre son dédoublement sur scène - deux comédiennes interprètent simultanément Marguerite, telles des sœurs siamoises - qui souligne déjà la spécificité du personnage, nettement plus marqué par la convention théâtrale que ses partenaires, Chéreau développe pour diriger les comédiennes une rhétorique spécifique, les incitant à une gestuelle très particulière, justement inspirée par des analogies animalières. Pour les amener à se déplacer sur le plateau comme un seul corps, il donne lui-même l'exemple en esquissant auprès de l'une des comédiennes un déplacement circulaire qu'il commente en ces termes :

· **Patrice Ch é reau** : Il pourrait y avoir deux silhouettes comme ça qui avancent, tu vois (*lui-m ê me se tient l é g è rement vo û t é*), et qui errent et qui- là comme des

clochardes un peu, hein, et <là elle parle de moi là>, une sorte d'âpreté, comme ça, là...

- ...il faudrait une façon absolument jumelle de s'agiter sur "Roi" et sur "Marguerite", hein, c'est un truc un tout petit peu chaotique comme ça, comme des animaux un petit peu <hahaha>(précipite un déplacement fébrile, avec un gémissement) et puis calmer, tu vois, voilà...
- ... Petit à petit vous apprendrez à prendre le même pied, hein, et oui, non mais c'est un truc à trouver, ensuite faut arriver jusqu'ici (*il se déplace avec elles et indique une place*). Dans ce déplacement là, regarde, je propose, peut-être que tu peux ne pas regarder, et tourner la tête (*la comédienne détourne le visage*) - toi tu regardes par contre, comme ça (*elle s'exécute*)...
- **Comédienne** : et du moment où j'parle je- (*elle oriente son visage vers l'aire de jeu*)
- **Patrice Chéreau** : Voilà et elle se tourne, doucement doucement, sans te cacher, (*elle refait le mouvement, plus lentement*) c'est juste tourner la tête, <c'est pas à moi>, voilà, c'est ça ; de façon que ça fasse en fait les deux têtes, comme une hydre à deux têtes, tu vois, peut-être...

L'évolution du statut du personnage est sensible dans les indications successives proposées par Chéreau : la première analogie convoque un stéréotype humain (« comme des clochardes »), la singularisation ne s'y exprime encore que par une forme de marginalité sociale (Marguerite, en effet, déchu de son titre de Reine, est censée être en exil) ; mais bientôt cette marginalité s'intensifie, Marguerite étant pratiquement déchu de son statut d'être humain : son déplacement, fébrile, chaotique, inquiet, doit s'inspirer de celui des « animaux », et pour finir l'étrangeté du personnage s'accomplit totalement dans une animalité promue au rang merveilleux des chimères : la voici devenue « hydre à deux têtes ». Contrairement aux exemples précédents, la référence animalière n'a pas ici pour vocation d'appuyer les indications de mise en scène sur une vraisemblance comportementale « naturelle » : il s'agit plutôt d'organiser le statut spécifique de Marguerite par opposition aux autres personnages (aucun d'entre eux, à notre connaissance, ne sera ainsi élaboré à partir d'analogies animalières), afin d'aménager nettement deux plans distincts parmi les actants - les humains, d'un côté, et l'inhumaine de l'autre, tantôt fantôme, tantôt chimère, ou animal sauvage. En toute logique, lorsqu'enfin Marguerite explose et se fait entendre des autres personnages, c'est encore « en animal » qu'elle s'exprime - mimant lui-même son intrusion dans le groupe, Chéreau interprète Marguerite en commentant simultanément sa proposition de jeu :

<Mais je viens là, et je viens aboyer, et je viens mordre>, tu vois en fait c'est - campée sur tes jambes, <maintenant j'suis là> j'veux dire <j'veins juste redire tout le temps la même chose, récapituler, faire le compte de tes forfaits. Voilà ce que tu me dois.> Pendant ce temps là t'es en train de partir- "un mari, et un fils voilà ce que tu me dois", et toi- elle s'arrête, tu vois, la première que tu agresses, c'est elle, et toi (il se jette sur la Reine, l'agrippe) dès qu'elle- elle ne supporte pas le contact, tu vois elle a une main crochue qui arrive et qui l'attrape comme ça- essaye de te libérer, hein, et vous tous (il joue sur les autres) hein, "allégeance !", accroche -toi au vêtement, non ? On va essayer de voir comment ça- comment ça

se passe.

Marguerite enfin entendue ne crie ni ne chuchote : elle « aboie », elle « vient mordre », et sa main est crochue, telle celle d'un rapace, d'une sorcière, ou d'une chimère. Devenue, dans la parole de mise en scène, animal étrange, sauvage et inquiétant, elle occupe la scène de toute la singularité de son statut, et ne risque pas d'être confondue, absorbée ou dissoute dans la scène de groupe (entre humains décidément « trop humains ») qu'il s'agissait précisément de reléguer au second plan.

☐ Matériel personnel

Il est enfin un autre type de « matériel » convoqué par voie d'analogie dans la parole de mise en scène, celui-là beaucoup moins important en termes quantitatifs mais qui frappe quant à sa « qualité » : il s'agit des confidences que le metteur en scène peut-être amené à faire en répétition, relativement à sa biographie personnelle, dans laquelle il puise des motifs venant appuyer ses indications de mise en scène. Il n'y a évidemment rien de surprenant à ce qu'un artiste élabore son œuvre à partir de son vécu et de ses expériences intimes ; mais la forme particulière de la créativité théâtrale, qui, du fait de son caractère collectif, passe par une interaction verbale à plusieurs partenaires, amène ce matériel personnel au plan d'une verbalisation « publique » : les événements intimes qui nourrissent et déterminent les options esthétiques ou psychologiques privilégiées par le metteur en scène font ainsi l'objet d'un récit en répétitions, livrées en partage à l'ensemble de l'équipe. On se souvient de ce qu'Odette Aslan rapportait des « souvenirs d'enfance de Langhoff (qui) resurgirent, pendant les répétitions de *Trois Sœurs*, des officiers soviétiques et, à travers eux, des militaires de tous les temps »⁵³⁸ : ayant découvert enfant (de retour d'exil en Suisse) Berlin en ruines après la chute du nazisme, ayant vécu dans le secteur occupé par l'armée soviétique, qu'il eut l'occasion de voir de près puisque « des officiers russes logeaient dans des appartements en face de chez lui »⁵³⁹, Matthias Langhoff convoque fréquemment « ses impressions premières et les conditions de vie de sa jeunesse », qui infléchissent nettement, on l'a déjà souligné, sa lecture des *Trois sœurs*. Si dans ce cas l'histoire personnelle du metteur en scène est une manière d'aborder l'Histoire, au sens politique, il faut évoquer aussi les cas de figure où les confidences autobiographiques des metteurs en scène ne relèvent « que » de l'histoire personnelle.

Ainsi les répétitions de théâtre peuvent-elles être hantées par la figure d'un père ou d'une mère disparue : le théâtre, lieu des spectres, art de « montrer ce qui n'est pas », qui « simule grands et petits absents » grâce aux mots qui « servent à désigner ce qui manque »⁵⁴⁰, est ainsi travaillé d'absence et de fantômes dès le procès de son avènement. C'est Jean-Pierre Vincent évoquant la tombe de son propre père, tandis que

⁵³⁸ Odette Aslan, *Théâtre/Public* n°122, p.4.

⁵³⁹ *Op. cit.* p.6.

⁵⁴⁰ Nous empruntons ces expressions à Denis Guénoun, dans sa *Lettre au directeur du théâtre*, Ed. Les Cahiers de l'égaré, 1996, p.16.

les comédiens travaillent la scène liminaire de *Tout est bien qui finit bien*, où l'on va se recueillir sur la tombe du Comte de Roussillon : dirigeant Laurent Sauvage (Bertrand, le fils du Comte) dans cette scène « entre la cérémonie funèbre et le départ », il confesse qu'il ne se souvient pas du visage de son propre père, et ne peut s'en remettre qu'aux photographies qu'il lui reste. Forme de « détachement », d'absence, qui permet d'aiguiller le jeu du comédien entre l'adieu au père mort et le projet du départ pour Paris. C'est encore le souvenir de la mort de sa mère qui vient appuyer ses indications pour la même scène, quelques instants plus tard : il ne faut pas « anticiper : on ne pleure pas avant d'arriver à la tombe » - à la disparition de sa propre mère, il se souvient de n'avoir pleuré « que lorsque le cercueil est descendu dans le caveau »... Présence des spectres : chez Antoine Vitez aussi, durant les répétitions du *Soulier de satin*, le fantôme du père est évoqué, par voie d'analogie. Eloi Recoing rapporte ainsi qu'« Antoine parle de son père : souvent dans ses rêves, il converse avec lui, et dans le cours même du rêve, renonce à croire que le dialogue ait eu lieu. Ainsi Prouhèze avec Rodrigue ». Et la figure maternelle vient à surgir aussi, dans une autre forme d'absence : « Antoine nous dit qu'il est devenu, par la force des choses, le père de sa mère ; situation très douloureuse ; Sept-Épées connaît cette douleur-là ».

Les souvenirs personnels en répétition ne se teignent pas toujours de cette ombre lugubre : il est aussi des anecdotes, moins douloureuses, qui peuvent venir ponctuer le travail, et même, servir de fil rouge à la construction d'un personnage. Jean-Pierre Vincent rapporte ainsi qu'au cours d'un débat radiophonique, alors qu'il avait pris la parole avec force démonstrations d'humilité, une illustre personnalité lui aurait dit : « ne te fais pas si petit, Jean-Pierre, tu n'es pas si grand ». La formule sera le chiffre d'Hélène, qui exhibe sa faiblesse à proportion de la force qu'elle sent en elle, affichant une humilité qui n'a d'égal que son orgueil ; l'anecdote est ainsi le support d'une argumentation établissant un lien entre la modestie et l'arrogance : « Hélène, dit Jean-Pierre Vincent, c'est un personnage qui est entre la modestie et l'arrogance : ce qui la caractérise c'est la "fière humilité" : la modestie extrême, dans le fond, c'est une forme d'orgueil ». L'anecdote personnelle rapportée par le metteur en scène n'a certes rien de lugubre ; notons tout de même qu'en la relatant Jean-Pierre Vincent s'expose, puisque cette dénonciation d'un *éthos* modeste, masquant et révélant dans le même temps une forme d'arrogance, stigmatise d'abord sa propre attitude. On peut se demander ce qui pousse le metteur en scène à tomber ainsi son propre masque et à se montrer à ses partenaires de travail sous un jour qui n'a rien de flatteur ; la valeur argumentative d'une telle anecdote n'est pas négligeable : elle fonde, comme dans les autres exemples que nous avons évoqués, les motifs d'une vraisemblance psychologique à laquelle les comédiens peuvent se fier pour bâtir leurs propres personnages. Mais peut-être y a-t-il, plus profondément, un autre enjeu dans cet usage de la confidence, que Jacques Lassalle propose en une formule éloquent : « Du bon usage de l'anecdote : je me livre, tu te rends »⁵⁴¹. En livrant ainsi en pâture sa propre intimité en répétition, le metteur en scène procéderait à une forme d'invitation-incitation à faire de même, ouvrant les vannes des affects personnels, faisant fi des règles de pudeur et de discrétion régissant habituellement les interactions collectives. La répétition de théâtre est à l'évidence une interaction de nature singulière,

⁵⁴¹ Jacques Lassalle, "Pauses II", *Journal du T.N.S* n°7, février 1985, rééd. in *Pauses*, p.45.

où les comédiens sont amenés, constamment, à s'exhiber et à puiser dans l'intime de quoi nourrir leur personnage : l'anecdote personnelle livrée par le metteur en scène serait ainsi une manière d'ouvrir le bal, d'inviter les émotions à s'extraire de la gangue des pudeurs et des inhibitions, ou peut-être encore une manière d'entrer dans la danse, en réponse aux propositions personnelles (sous forme de jeu) des comédiens.

Dans tous les cas la répétition apparaît comme l'espace privilégié de la confiance et de l'expansion des affects - de la salle vers la scène, et de la scène vers la salle : « Pendant le temps de la répétition, remarque Emile Copfermann à propos du travail de Vitez, on peut dire ce qu'on n'oserait pas autrement, ouvrir toutes sortes de bouches et de canalisations à l'intérieur de soi. C'est peut-être ce qu'en d'autres termes on appelle l'inspiration »⁵⁴². On pourrait aussi parler de *respiration*, puisque la circulation des flux se fait dans les deux sens (de la salle à la scène et de la scène à la salle), et qu'elle contribue à l'oxygénation du texte par des souffles issus de son en-dehors : au grand air de la rumeur du monde s'adjoint ici le murmure personnel des subjectivités qui le relaient.

B) ENJEUX DE LA FONCTION ANALOGIQUE

À l'issue de ce panorama des différents matériaux convoqués par voie d'analogie dans la parole de mise en scène, une évidence s'impose : la fonction analogique, massivement représentée, est une pierre de touche de la rhétorique du metteur en scène, et ce chez tous les praticiens pour lesquels nous disposons d'un corpus de répétition. Ce constat de la prééminence de la fonction analogique dans la parole de mise en scène corrobore diverses observations, les unes relatives au champ des conduites esthétiques, les autres relatives à celui des interactions verbales : Jean-Marie Schaeffer, on s'en souvient, notait que « dans le cadre de la conduite esthétique l'attention est plutôt associative », progressant selon un « mouvement horizontal » qui est celui des analogies, par opposition à l'investigation scientifique, qui procède par « intégrations ascendantes »⁵⁴³, et se déploie sur l'axe vertical de l'abstraction et de la particularisation. Chaïm Perelman, de son côté, relève qu'un « théoricien de la communication constatera que l'analogie constitue une des caractéristiques de la communication et du raisonnement non-formels »⁵⁴⁴. L'analogie serait donc doublement fondée à prédominer dans l'interaction de répétition, du fait d'une part de son rôle dans la conduite esthétique, dans laquelle s'inscrit évidemment la pratique théâtrale, et d'autre part de sa propension à apparaître dans les pratiques de communication non-formelles (c'est-à-dire, là encore, non scientifiques). Mais là où Perelman et Schaeffer s'en tiennent au constat d'une tendance cognitive et donc communicationnelle, nous voudrions risquer quelques hypothèses en termes d'efficacité rhétorique, explorant les effets que visent, ou que sont propres à produire, les procédures analogiques dans la parole de mise en scène.

⁵⁴² Emile Copfermann, *Antoine Vitez de Chaillot à Chaillot*, Paris, Hachette, 1981.

⁵⁴³ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, pp. 164-165.

⁵⁴⁴ Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique*, p. 127.

Valeur argumentative : l'analogie, fondement de la mimésis théâtrale

On a déjà esquissé quelques pistes d'analyse de la valeur de la fonction analogique : valeur « effractive » pourrait-on dire, puisque par son entremise peuvent s'engouffrer, dans le procès autarcique des répétitions, des fragments de la rumeur du monde : elle est un vecteur qui ouvre le texte sur son en-dehors, assure son commerce avec ce qu'il n'est pas mais qu'il représente, ou qu'il peut représenter, d'une manière ou d'une autre. Cette manière d'aboucher le texte avec le monde, de créer dans la parole de mise en scène cette *agora* où les signes de la page écrite s'assemblent avec des objets de toute nature (personnages ou situations réels ou fictifs, historiques, anecdotiques ou stéréotypiques) ne permet pas seulement de relier les époques, les espaces, les genres les uns avec les autres : c'est fondamentalement la ligature du réel et de l'imaginaire qui est assurée par ces connexions, qui donnent ainsi matière à la vocation mimétique du théâtre.

Car les références que l'analogie introduit dans le discours ont valeur d'exemple, de précédent, susceptibles de fonder une vraisemblance. C'est ici la valeur argumentative de l'analogie qui se joue : telle relation (entre un thème et un prédicat) est vraisemblable puisqu'elle est avérée dans tel autre cas - puisé dans le monde de la fiction ou du réel, peu importe : un précédent poétique a semble-t-il autant de valeur argumentative qu'un précédent « réel », et dans les deux cas on conclut, *implicitement*, du semblable au vraisemblable. Implicitement, car, l'analogie ne *prouve pas*, elle *trouve* - sa force réside dans le rapprochement inopiné de deux objets dont l'un est censé éclairer l'autre. En cela elle est moins démonstrative qu'ostensive : elle ne démontre pas mais *montre*, et nous retrouvons ici la notion de vision qui a balisé notre parcours en terre analogique.

Valeur « nutritive » : le détour, collecte de matière nourricière

Proposer une analogie, c'est puiser dans un domaine de référence hétérogène, donc distant du texte de théâtre, un « objet » (un phore) présentant quelque similitude avec un « objet » du texte qu'il faut caractériser (le thème) - c'est donc faire un pas de côté, s'éloigner de la lettre du texte, procéder à un *détour*. Il n'est pas indifférent que le champ sémantique du détour soit abondamment sollicité dans la rhétorique métathéâtrale des praticiens : il ne s'agit pas, selon nous, de ce que les linguistes interactionnistes appellent la « dérive conversationnelle »⁵⁴⁵, phénomène d'éloignement insensible et involontaire par rapport au thème premier du dialogue, que les interactions spontanées révèlent souvent. Dans la parole de mise en scène, l'éloignement n'est que provisoire, et il est, croyons nous, stratégiquement orienté : il tient plus d'une pratique raisonnée que d'un dérèglement inopiné, et fait l'objet d'une théorisation *a posteriori* qui le révèle comme déterminant dans l'élaboration du spectacle. C'est ce qui commence à poindre dans ces propos de Jacques Lassalle sur sa propre pratique de metteur en scène :

En répétition, je perds aussi beaucoup de temps à parler d'autre chose. Des jours qu'on vit, du jour "passant". C'est ce qu'on appelle, je crois jouer à qui perd

⁵⁴⁵ Cf. par exemple l'article de Sylviane Rémi-Giraud, « Délimitation et hiérarchisation des échanges dans le dialogue » : la « dérive conversationnelle » s'observe lorsque « l'échange principal ne reprend pas ses droits après l'échange subordonné ». In *Décrire la conversation*, Jacques Cosnier, Catherine Kerbrat-Orecchioni (éds.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

gagne.⁵⁴⁶

Parler d'*autre chose* : c'est là le principe de l'analogie, et c'est tout le contraire d'une perte de temps, puisque cette autre chose-là peut éclairer, d'une manière ou d'une autre, cette chose-ci qu'il s'agit de travailler (le texte de théâtre). Ce n'est nullement une dérive puisque celui qui a l'air de s'égarer ainsi affirme « jouer à qui perd gagne » : il y aurait donc un « gain » dans cette approche détournée du texte que son abord frontal ne permet peut-être pas, et sans doute est-ce la raison pour laquelle Olivier Besson érige cet éloignement en *devoir* du metteur en scène :

Les rêveries puis les discours du metteur en scène doivent l'éloigner du texte. L'espace ménagé entre la pièce et les commentaires permettent à la première de respirer librement [...]. L'art du metteur en scène consiste instinctivement à ménager l'espace vide dans lequel les tensions seront les plus productives possibles.⁵⁴⁷

On retrouve dans ces propos sur l'éloignement nécessaire cette *agora* que nous évoquions plus tôt, ménagée à l'entour du texte : « espace aménagé entre la pièce et les commentaires qu'elle suscite », « espace vide » pour qu'une « respiration » soit possible, mais non point dépeuplé puisque des « tensions » s'y développent, les « plus productives possibles » : tension des fils entre-tissant la trame du texte avec celle du monde ? Olivier Besson ne parle certes pas d'analogies, mais il nous semble qu'elles sont secrètement présentes dans ces « rêveries » bientôt érigées en « discours » - d'autres parlent « d'histoires » qu'on se raconte, qui sont toujours une manière de nourrir indirectement le procès des répétitions. Se souvenant de leur travail avec Vitez, Yannis Kokkos et Georges Aperghis convoquent la mémoire de ces détours :

- **Georges Aperghis** : Il n'arrêtait pas de raconter des histoires : pendant les répétitions, il marquait une pause pour raconter une histoire qui nourrissait indirectement le sujet.
- **Yannis Kokkos** : C'était une manière magnifique de faire de la mise en scène, qui était toujours hors propos, mais cet "hors propos" était constamment le cœur du propos, et les choses se composaient par bribes.⁵⁴⁸

Cet « hors propos » qui est aussi le « cœur du propos » nous paraît bien renvoyer à la procédure analogique, qui rapatrie dans le monde de la fiction théâtrale des « bribes » d'autres mondes : il s'agit à chaque fois de « nourrir indirectement le sujet » - mais à la limite, c'est un pléonasme : on ne peut nourrir un organisme qu'avec un matériau qui lui est d'abord étranger, extérieur. La lettre du texte, encre sèche sur la page, creusée de béances, ne saurait se nourrir d'elle-même, et il faut donc constamment l'approcher selon des stratégies « indirectes », que Mark Blezinger subsume sous la notion de « technique du billard » qu'il identifie chez Luc Bondy :

Il raconte une histoire qui peut servir ensuite à une autre histoire. Il n'est pas direct, il ne dit jamais : "ce personnage est comme ceci ou comme cela". Il⁵⁴⁶
Jacques Lassalle, "Pauses III", Journal du TNS n°15, janvier 1988, rééd. in Pauses, p.57.

⁵⁴⁷ Olivier Besson : « Des nœuds, des fragments », in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p.127.

⁵⁴⁸ Entretien publié dans Eloi Recoing : *Journal de bord des répétitions du « Soulier de satin »*, p. 18.

raconte tout le temps des histoires qui s'enchaînent les unes aux autres.⁵⁴⁹

N'être pas direct, ce n'est donc pas seulement raconter « une histoire » de temps à autres, afin de puiser à la périphérie du texte les matériaux propres à le nourrir : c'est « enchaîner des histoires les unes aux autres », c'est-à-dire faire un pas de côté, et puis un autre, et puis un autre encore. Non pas dans la force d'inertie d'un éloignement irréversible, mais dans une dynamique circulaire, qui tourne autour de l'objet qu'elle vise pour multiplier les points de vue, et partant, élaborer une vision « multidimensionnelle » de son sujet.

Valeur ostensive : le déplacement, mouvement de la perception visuelle

On retrouve ici la vertu imageante de l'analogie : on a déjà observé que prises isolément, les analogies déclenchaient fréquemment dans la parole de mise en scène un déploiement verbal en forme d'hypotypose propre à rendre sensible, en donnant « à voir », le thème que le metteur en scène cherche à caractériser. Dans le passage au pluriel - dans la multiplication des analogies, ou des phores convoqués pour caractériser un même thème, se joue ce déplacement imaginaire qui nous paraît être le mouvement même de la vision. Ce sont ici les considérations de Jean-François Lyotard sur les liens entre le « mouvoir » et le « voir » qui nous paraissent le mieux analyser le lien entre la prolifération analogique et l'élaboration de la vision dans la répétition de théâtre :

Parler, c'est sauter d'un repère à l'autre sans cesser de tenir en vue ce dont on parle. L'objet est constitué comme un horizon de fuite où vont converger les expressions qui sont des coups d'œil qu'on lance vers lui. Description singulièrement proche de celle qu'on peut faire, que Husserl fera, de l'expérience perceptive et de la constitution de la chose visuelle.⁵⁵⁰

Transmuer une expérience de lecture (toute cognitive) en « expérience perceptive », constituer à partir de la lettre du texte la « chose visuelle », c'est bien là le projet de la mise en scène : et c'est dans la parole, d'abord, que s'élabore cette visualisation : le personnage, à notre avis, y est cet horizon de fuite vers où convergent les expressions comme autant de coups d'œil jetés vers un objet dont il faut constituer la tri-dimensionalité, c'est-à-dire l'épaisseur, la profondeur. Aussi la prolifération analogique dans la parole de mise en scène n'est pas égarement, perte progressive du sujet, mais au contraire sa constitution en objet visible : « une certaine mobilité n'est pas dans le langage ce qui le rend confus, souligne encore Lyotard, mais ce qui le rend possible, de même que si l'œil n'avait pas pouvoir de se mouvoir autour de la chose, il n'y aurait pas de vision »⁵⁵¹. Ainsi la surrection de la vision que nous avons cru pouvoir identifier dans la fonction analogique tiendrait-elle à la mobilité qui est sa dynamique fondative, dans ce pas de côté qu'elle fait faire au locuteur :

Nous n'avons qu'un moyen de parler qui est de « marcher » pour voir, et faire voir, qu'un moyen de savoir qui est de bouger encore, d'essayer de nouvelles

⁵⁴⁹ Mark Blezinger, "Ecouter la différence", *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p.45.

⁵⁵⁰ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, p.110.

⁵⁵¹ *Op.cit.*, p.114.

substitutions.⁵⁵²

Voir et *faire voir* le personnage, telle est la quête du metteur en scène, opérateur de visions : le voir naître quelque part entre la lettre du texte et la chair de l'acteur, mais encore le *faire voir*, à l'acteur chargé de l'incarner d'abord, en essayant sans cesse de « nouvelles substitutions » : pour prendre la mesure de la prolifération analogique et de sa mobilité imageante, il ne suffit pas de se souvenir de l'ampleur du matériel analogique que nous avons soigneusement réparti en différentes classes taxinomiques. Il faut en restituer la dynamique versatile, au sein d'un même énoncé, cette fois (enfin) rendu à son intégrité hybride. C'est ici Jean-Pierre Vincent que l'on retrouve, en marcheur sautant d'un repère à l'autre, substituant un point de vue à un autre, pour constituer peu à peu l'image visible de l'insaisissable Paroles :

Paroles, lui, fait la guerre en paroles. Ce n'est pas un fat à la française, ce n'est pas non plus un petit marquis de Molière. Il doit être un peu crédible. C'est un escroc international ; il doit être démonstratif sans perdre sa crédibilité. Sinon il ne sera qu'un personnage de théâtre, sans être une réalité humaine. Dans cette tirade, il y a un ressort d'insatisfaction qui pousse Paroles vers le modèle qu'il prétend être. Dans la scène avec Hélène, à l'acte I, c'était le frimeur du village. Mais du temps a passé : il fréquente désormais les réceptions des milliardaires : il est très à l'aise parce que le mensonge constitue sa réalité. Il se fait même passer pour un maître, avec beaucoup de classe. Les seigneurs ne sont pas encore capitaines, alors que Paroles l'est déjà. La révérence que les seigneurs lui font est sincère. Ensuite, dans sa scène avec Lefeu, il gagnera des galons chez les intellos : c'est une vraie ascension sociale. Dans sa relation avec Bertrand, il y a quelque chose de la relation Mentor-Télémaque : il lui parle comme un précepteur à son disciple. Ce roitelet de l'élégance a un certain prestige sur les seigneurs Du Maine, et une vraie emprise pédagogique sur Bertrand : c'est lui qui lui conseille de s'évader. Il est important que Paroles soit dupe de ses propres paroles. Lefeu n'est pas là pour voir cette importance de Paroles, mais une fois que c'est dit sur scène, tout le monde le sait plus ou moins ; cela fonde le respect initial de Lefeu pour Paroles.

Modèles et contre-modèles sont ainsi puisés dans toutes sortes de territoires de référence : contre-modèles intertextuels (ce n'est pas un petit marquis de Molière) ou quasi-stéréotypiques (ce n'est pas un fat à la française) permettent d'abord au marcheur de voir et de faire voir ce que le personnage *n'est pas*. Puis les modèles intertextuels (Il est à Bertrand ce que Mentor est à Télémaque) et stéréotypiques (c'est un « escroc international », « le frimeur du village », quelqu'un qui « fréquente les réceptions des milliardaires ») élaborent une vision multidimensionnelle dans laquelle le personnage s'étoffe peu à peu, se mue en une « réalité humaine » qui peut se décliner en ressorts psychologiques (il est tenu par l'insatisfaction, dupe de ses propres paroles, le mensonge est sa réalité) et en détails comportementaux (il est à l'aise, a beaucoup de classe...). La parole de mise en scène se déploie ainsi en une recherche périphrastique sautant d'un point de vue à un autre pour cerner les contours d'un personnage qu'il faut arracher à la virtualité de la page, et à l'aléatoire du jeu de l'acteur. Ainsi trouverait-on, dans la parole de mise en scène, la dynamique originelle commune, selon Vitez, à la traduction et à la

⁵⁵² *ibid.*, p.114.

mise en scène, reposant sur « la capacité, la nécessité et la joie d'*inventer sans trêve des équivalents possibles* : dans la langue et entre les langues, dans les corps et entre les corps, entre les âges, entre un sexe et l'autre »⁵⁵³. Dans la langue elle-même, dit-il d'abord : la rhétorique du metteur en scène serait cette recherche éperdue, dans son propre langage, de toutes les expressions possibles pour cerner ce qui n'est d'abord que point de fuite intangible, et qui n'advient à la visibilité que par cette quête langagière, elle-même soutenue par le va-et-vient entre le texte et le plateau. Impromptue, spéculative, cette rhétorique est aussi profondément figurale : l'analogie, omniprésente, s'y cristallise souvent en métaphore, et les tropes en général viennent offrir à ce marcheur-locuteur qu'est le metteur en scène les déplacements et les condensations que sa vision réclame. Ainsi travaillée par la figure qui lui offre ses ressources expressives, ses images inopinées, sa parole est tout entière tendue vers l'horizon de la figuration : celle qui advient peu à peu, sur le plateau, à mesure que la poésie du langage engendre celle de la scène.

II . Rhétorique des figures

A. ENcore une notion polémique

La définition de la « figure » est en elle-même le lieu d'un débat infiniment renouvelé : gravitant plus ou moins étroitement autour de la notion d'*écart*, l'une des principales difficultés théoriques consiste dans l'établissement du modèle référentiel par rapport à quoi cet écart peut-être évalué. Depuis longtemps déjà, l'idée de Quintilien selon laquelle les figures seraient des « façons de parler qui s'éloignent de la manière naturelle et ordinaire » a été contestée ; Du Marsais, au XVIII^e siècle, anéantit ce point de vue en signalant qu'il « se fait en un jour de marché à la halle plus de figures qu'en plusieurs jours d'assemblées académiques »⁵⁵⁴. L'écart ne saurait donc être évalué relativement à une langue « naturelle » : la production de figures ne doit pas être confondue avec l'élaboration préméditée de faits de langage « non-naturels », et l'oralité spontanée est identifiée non seulement comme un lieu privilégié de leur prolifération, mais peut-être même comme la matrice où elles se forment originellement. Ceci devrait nous rassurer, et nous fonder à entreprendre le repérage, dans cette oralité impromptue qu'est la parole de mise en scène, de figures que les théoriciens modernes de la rhétorique continuent pourtant d'identifier comme constitutives du fait littéraire. Il n'est pas indifférent en effet qu'en posant les prémisses de son entreprise de rénovation de la rhétorique, le groupe de Liège affirme nettement se mettre en quête des « procédés qui caractérisent la littérature » : voici l'oralité, pourtant dûment signalée par eux comme domaine fécond en matière de production des figures, à nouveau évacuée du propos de la rhétorique.

⁵⁵³ Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p.586.

⁵⁵⁴ Du Marsais, *Traité des tropes*, Paris, David, 1757.

1) Effets d'oralité : formes ou figures ?

C'est ici la première difficulté que nous aurons à affronter : le repérage et l'analyse traditionnels des figures, essentiellement élaborés à partir de corpus littéraires, peuvent-ils nous fournir des critères pertinents pour appréhender un corpus oral ? La deuxième difficulté réside dans l'évaluation de l'écart, et donc dans la définition de la « norme », sur laquelle s'accordent à peu à près actuellement les théoriciens de la rhétorique : certes, « il n'est pas prudent de prendre pour terme de référence ce qu'on appelle par commodité de langage "quotidien", ou "familier" ou de "l'homme de la rue" »⁵⁵⁵ - en cela on suit encore la position de Du Marsais ; mais il faut bien pourtant établir un langage de référence, par rapport à quoi les figures fonctionnent comme des écarts, des torsions, des déviations : puisque ce degré zéro de la rhétorique ne peut être recherché dans la « langue naturelle », il sera postulé, sous la forme d'un « modèle théorique de la communication »⁵⁵⁶. Et voici que la production des figures s'oppose à vocation communicationnelle du langage : les chercheurs du Groupe □ sont très clairs sur ce point : « introduire la figure dans le discours, c'est renoncer à cette transparence du signe, [...] c'est renoncer à cette brave clarté des signes qui fonde le langage, c'est courir l'aventure d'un discours opaque, opaque dans la mesure où il se montre lui-même avant de montrer le monde »⁵⁵⁷. Cet accent mis sur l'opacité de la figure tient évidemment au champ d'investigation que se sont assigné ces rénovateurs de la rhétorique : leur objet, dans le fond, n'y est pas la figure en tant que telle, mais la figure considérée comme essence du phénomène poétique. Dans cette perspective, qui oppose de manière étanche usage esthétique et usage non esthétique (c'est-à-dire « utilitaire », « communicationnel » ou « scientifique ») du langage, les figures se confondent avec des « procédés spécifiques de la littérature »⁵⁵⁸, signalées, on s'en souvient, pour ce qu'elle « ne sont pas les meilleurs moyens pour assurer une communication rapide et sans équivoque du contenu du message, pour exprimer et communiquer des informations »⁵⁵⁹. N'y a-t-il pas quelque paradoxe dans cette manière de récuser la fonction communicationnelle de la figure, alors même qu'on a reconnu qu'elle se déployait abondamment dans le champ des communications orales spontanées ? Le groupe de recherche de Liège s'y confronte d'ailleurs bientôt, qui, pour clore des considérations sur un certain type de métataxe (le transfert syntaxique) aboutit à cette observation, contradictoire avec ses prémisses : « Peut-être plus qu'en poésie, c'est dans le langage oral le plus familier et le plus spontané qu'il serait intéressant d'observer ces faits de transfert syntaxique. On s'apercevrait qu'à défaut de trouver de façon immédiate le mot ou l'expression qui nous convient, il n'est pas rare que nous " sautions " »

⁵⁵⁵ Groupe □, Introduction à la *Rhétorique Générale*, Paris, Larousse, 1970, rééd. Seuil, 1982, p. 17.

⁵⁵⁶ *Op.cit.*, p. 17.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

brusquement d'une classe à l'autre pour nous munir du ou des substituts qui, sans souci de la cohérence grammaticale, véhiculeront grosso modo la signification. Cette fois, à la différence de certaines figures poétiques, la priorité est donnée à l'adéquation du signifié aux dépens du signifiant »⁵⁶⁰. Il n'est pas rare en effet que les communications orales spontanées présentent ces « figures », et tant d'autres, qui surgissent comme des substituts *assurant* la communication, au lieu de l'entraver : les auteurs de la rhétorique générale soulignent bien que c'est « l'adéquation au signifié » qui prime, et non l'exhibition de la forme du message, c'est donc bien l'intention communicationnelle qui détermine l'apparition de la figure. Mais peut-on encore parler de figure, puisque ces « écarts » sont monnaie courante dans la production orale des énoncés, qu'ils ne s'opposent ni à la langue naturelle, ni à un quelconque modèle théorique de la communication ? On est tenté finalement de parler des figures comme Ariane Mnouchkine parle des nuages dans le ciel : elle propose alors une analogie qui tente de cerner l'irréductibilité du jeu de l'acteur à une connaissance rationnelle : « Comprendre ! Est-ce que tu comprends les nuages ? non... Tu comprends les nuages ? Non, ben tu les vois, et tu les aimes ». Bien souvent, il faut en convenir, les figures se présentent à notre perception commune avec la même évidence, et la même irréductibilité, que ces insaisissables nuages dont parle la metteur en scène : bien qu'on ne sache guère définir leur essence et leur principe, on ne peut guère douter que quelque chose se présente qui touche singulièrement nos sens... Il nous faut pourtant tenter d'échapper à cette vue impressionniste, et tâcher de discerner, en produisant à chaque fois nos critères, ce qui dans notre corpus peut être versé au champ du *figural*.

On a déjà esquissé une approche de quelques effets d'oralité dans le tout premier chapitre de cette étude, consacré à une analyse interactionniste de la répétition de théâtre : on se souvient peut-être de ce que les formes de la répétition (au sens littéral), de l'auto-interruption, de l'inachèvement, que la rhétorique analyse comme des « figures » lorsqu'ils apparaissent dans un corpus littéraire, se déployaient abondamment dans la parole de mise en scène. De fait, ces phénomènes « d'écart » par rapport à la norme syntaxico-sémantique du discours écrit sont, de manière générale, extrêmement fréquents dans le contexte des communications orales spontanées, et jouent un rôle fonctionnel dans l'interaction. Nous avons pourtant à notre tour décidé de les aborder comme des figures, mais en nous référant à la conception développée par Lyotard du *figural*, qui ne l'oppose pas, comme les théoriciens de Liège, à la parole utilitaire, mais à la clôture de la signification. Plutôt que d'opposer poésie et communication, Lyotard reprend la distinction merleau-pontyenne entre « parole parlée » - « la *ratio* de la langue : l'ordre, la langue » où s'élabore la *signification* - et « parole parlante » - « le désordre du rêve, de la poésie, de la figure : le mouvement » qui tend vers la *désignation*.

2) « Figure de rhétorique » ou espace figural ?

Le code de la langue est une trame formée d'écarts réglés, de structures oppositionnelles stables : la signification s'y fait « limpide, elle se marque par la présence immédiate du signifié, par la transparence du signifiant »⁵⁶¹. Le mouvement du *figural*, lui, défait les

⁵⁶⁰ *Ibid*, pp. 81-82.

intervalles, produit une « déformation qui impose à la disposition des unités linguistiques une autre forme »⁵⁶², et dérange certes les significations ; mais cette perturbation dans le code n'y est, selon Lyotard, nullement contradictoire avec la vocation « communicationnelle » de l'énoncé : il est au contraire une puissance informative, par quoi « l'autre de la signification (peut) venir habiter le discours », « y produi(re) des anomalies et s'y rend(re) ainsi visible »⁵⁶³. L'*autre* de la signification, c'est le « montrer », le « faire voir », la « désignation » : car « lorsque la parole se fait chose ce n'est pas pour copier une chose visible mais pour rendre visible une « chose » invisible [...] : l'imaginaire dont elle parle, elle en prend la forme »⁵⁶⁴. On devine ici combien cette dynamique du figural, identifiée à une puissance ostensive qui permet de rendre visible une « chose » invisible, est d'un inestimable secours pour comprendre l'enjeu de la rhétorique du metteur en scène, dont le travail consiste essentiellement en un « faire voir ».

Lyotard fait ainsi basculer la figure du côté de la vision : plutôt que de parler d'opacité de la figure, il parle d'épaisseur et de distance - mais c'est la distance même de la perception visuelle, par opposition à la transparence et à l'immédiateté de la signification : c'est « l'épaisseur de la désignation, [...] cette distance qui fait que ce dont on parle, *on l'a en vue, on a l'œil sur lui, on le regarde, et on cherche à l'approcher* »⁵⁶⁵. La figure n'est certes pas transparente en termes de signification, mais son épaisseur même donne à voir l'objet qu'elle vise, cet horizon vers lequel elle tend : Lyotard n'emploie guère le terme de « communication », mais il ne laisse pas d'insister sur la délivrance de sens portée par la figure, qui permet de « défaire le code, sans pourtant défaire le message, mais au contraire en délivrant le sens, les réserves sémantiques latérales, que masque la parole charpentée »⁵⁶⁶. Tandis que le Groupe □ insiste sur la perte en termes de qualité d'information de la figure (perte qui est en quelque sorte « rachetée » par le gain esthétique, et qui fonde le poétique), Lyotard n'a de cesse de révéler la capacité de la figure à *informer* la langue chaque fois que le simple usage du code échoue à signifier, à *montrer* en le rendant « sensible », « visible » ce que la parole parlée ne sait pas - et ne peut pas - dire. Ce que la figure perd en signification, elle le gagne en désignation : elle ne fait pas comprendre, elle fait voir, et son « opacité » est une salutaire « profondeur ». Attachée que nous sommes à la notion de « vision » dans la parole de mise en scène, on comprendra aisément que l'on se fie à la conception lyotardienne de la figure plutôt qu'à celle des théoriciens de Liège.

De la *Rhétorique générale*, pourtant, on retiendra le modèle de classement qui y est

⁵⁶¹ *Discours, Figure*, p. 95.

⁵⁶² *Op.cit.*, p. 61.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 69. C'est nous qui soulignons.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 55.

proposé, fort utile pour notre étude, mais en délaissant bon nombre de ses sous-classes. Le groupe □ distingue notamment deux grandes classes de figures : la première, regroupant métaplasmes et métataxes, concerne les figures résultant d'une opération portant sur le plan de l'expression, tandis que la seconde, englobant métasémèmes et métalogismes, regroupe les figures résultant d'une opération portant sur le plan du contenu. Si cette deuxième catégorie peut être abondamment sollicitée pour observer les tropes récurrents dans la parole de mise en scène, la première pose davantage de problèmes : elle regroupe en effets les altérations susceptibles d'affecter la forme de l'expression, constituant un écart par rapport à une norme syntaxico-sémantique dont, on l'a déjà aperçu, l'oralité s'émancipe constamment : on ne reviendra pas ici sur les inachèvements, les répétitions, reformulations, rectifications, qui pour la rhétorique de l'écrit sont des métataxes, pour les linguistes interactionnistes des régulateurs fonctionnels de l'interaction, et que nous avons nous-mêmes analysés comme des figures révélant le travail de la pensée et de la relation dans la profération de l'énoncé. Nous les avons alors identifiées comme les marques d'un discours originel, qui s'invente et se découvre lui-même au moment où il se transmet, et doit, en travaillant le langage et en se laissant travailler par lui, tenir ensemble le théâtre de la pensée et celui de la relation. De telles considérations pourraient sans doute être reversées dans d'autres domaines d'investigation que l'interaction de répétition théâtrale, dans tous les contextes où se déploie une parole dont la vocation est simultanément heuristique et communicationnelle. Nous voudrions ici davantage nous concentrer sur les formes spécifiques du discours de mise en scène ; il ne s'agira nullement d'entreprendre un repérage exhaustif de *toutes* les figures avérées dans la parole de mise en scène (elles sont si nombreuses que l'entreprise, diluée dans d'innombrables occurrences liées à des effets d'oralité, ou de personnalité du locuteur, finirait par n'avoir aucun sens). Notre propos est sélectif, et cherche à cerner, parmi les figures fréquemment représentées dans notre corpus, celles qui nous paraissent constitutives de la rhétorique proprement théâtrale : on tâchera donc de recenser les moments où l'altération du plan de l'expression donne à voir sensiblement l'origine et l'horizon de la parole propre à la direction d'acteur, ce que nous identifions comme les lieux où affleurent, dans la langue, les enjeux de la théâtralité.

B. L'*Elocutio* du metteur en scène

1) Métaplasmes

« Le métaplasme est une opération qui altère [...] la forme de l'expression en tant qu'elle est manifestation phonique ou graphique »⁵⁶⁷ : des altérations sur le plan de l'expression (phonique, dans notre cas, puisque notre corpus est oral), il s'en présente une multitude. Laissons de côté, comme nous nous sommes engagée à le faire, toutes les altérations « accidentelles » - le bégaiement en est un exemple, qui pour les rhétoriciens de l'écrit devient l'« hypocoristique », « créé par provignement »⁵⁶⁸ (redoublement d'un phonème à

⁵⁶⁷ *Rhétorique générale*, p.50.

⁵⁶⁸ Termes en usage in Groupe □□ *Rhétorique générale*, p. 56.

l'initiale du mot)... on est parfois soulagé d'avoir pris le parti de négliger certaines formes, et partant, les termes qui servent à les désigner.

Il est une occurrence de métaplasme dans notre corpus où l'altération du mot, par adjonction d'un morphème, n'est nullement accidentelle, et nous semble pourvue d'enjeux rhétoriques remarquables. Parlant du personnage de Paroles, et de ses accès de verbiage, Jean-Pierre Vincent propose le terme de « parolite », qui synthétise fort heureusement l'analyse qu'il propose du personnage, selon laquelle « Paroles a un problème psychologique : il ne peut rien faire, il n'a que les mots. Et il y a une douleur dans cette pathologie » ; dans une autre séquence le metteur en scène dira que le personnage « surparle tout ». Dans ces deux cas de figure (précisément) l'opération est la même : l'adjonction d'un suffixe ou d'un préfixe permet d'obtenir un néologisme éloquent - on remarquera l'économie réalisée par de telles expressions, qui cristallisent en un seul mot ce qui réclame des syntagmes relativement développés pour pouvoir être explicité sans écart rhétorique. Mais le caractère économique de telles figures n'épuise pas, à notre sens, leur valeur rhétorique : il n'est pas indifférent que pour qualifier le type de « pathologie » qui travaille Paroles, personnage au statut particulier dans la diégèse, puisque, comme le bouffon, « il n'a pas d'histoire » et n'est pas identifiable en termes de vraisemblance psychologique, il faille *inventer* des mots. Un tel personnage échappe à la logique mimétique : si l'on peut lui supposer une psychologie, ce ne peut-être qu'une psychopathologie, et encore cette psychopathologie ne connaît-elle pas de modèle dans la réalité référentielle, et donc, pas de mot dans le code de la langue. Le néologisme permet donc à la fois de signaler le statut spécifique du personnage - hors du monde (vraisemblable), il sera qualifié par des termes *hors-du-code* - tout en offrant un outil langagier capable de l'introduire dans un discours : Paroles échappe à la langue, mais par la figure, on peut le rapatrier dans un énoncé, sans le réduire aux termes d'un code qui ne l'a pas prévu.

Il faudrait encore s'attarder sur cette chaîne poétique, qui du nom Paroles dérive « Parolite » et « surparler » : en amont des opérations d'affixation, la procédure à l'œuvre repose sur une annomination⁵⁶⁹, qui dans le nom propre « Paroles » entend et remotive le nom commun - « paroles » (il s'appelle Parolles, en Anglais), et le signifié qui lui est rattaché. La démarche n'a évidemment pas le même sens que lorsqu'elle concerne de « vrais » nom propres (« Racine est la racine du goût français »⁵⁷⁰) : si la dérivation concernant les noms réels déjoue l'arbitraire du signe linguistique, postulant une relation nécessaire entre signifiant et signifié, dans le cas de l'onomastique poétique, l'arbitraire des noms propres est déjà en lui-même déjoué par le dramaturge qui l'a élaborée. En proposant différents modes d'anthroponymie dans la pièce, qui font se côtoyer vrais prénoms (Hélène et Bertrand) et noms propres manifestement construits sur la base de noms communs (Paroles, Lavache [= le bouffon], Lefeu)⁵⁷¹, Shakespeare programme le jeu figural auquel se livre Jean-Pierre Vincent, qui du coup ne « déjoue » aucun arbitraire,

⁵⁶⁹ Figure portant sur le nom propre, qui consiste, selon Mazaleyrat et Molinié, à "jouer sur la forme de son signifiant soit pour le mettre en relation avec un homonyme-nom commun, soit pour en tirer une dérivation". Cf. *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989.

⁵⁷⁰ Exemple proposé par Mazaleyrat et Molinié dans le *Vocabulaire de la stylistique*.

mais ne fait que jouer le jeu proposé par l'auteur. La relation logique de l'essence (que le nom propre désigne) à la manifestation (que le nom commun décrit), habituellement postulée par les figures de la dérivation, est ici renforcée par l'intention supposée de l'auteur ; la chaîne « Paroles » - (« paroles ») - « parolite » - « surparler » établit ainsi une forme de logique du personnage, où l'harmonie des signifiants garantit celle des signifiés. Logique poétique, certes, mais qui n'en est pas moins salutaire pour éclairer et structurer un personnage que des investigations d'ordre purement psychologique ne parvenaient nullement à atteindre.

2) Métataxes

Les métataxes sont le résultat d'opérations agissant sur la forme des phrases : elles affectent l'ordre et la structure syntaxique, constituant un « écart » par rapport à une norme grammaticale qui correspond grossièrement à la « phrase minimale achevée », caractérisée par la « présence de deux syntagmes, l'un nominal, l'autre verbal »⁵⁷², et obéissant aux règles d'accord, d'articulation et d'ordre (relatif) des éléments qui la constituent. Qui aura pris le temps de parcourir le corpus de nos transcriptions de répétitions se fera une idée de l'ampleur des « dégâts » qui affectent cette utopique « phrase minimale achevée », dûment close et ordonnée, dans le cadre de la production orale des énoncés. Ne nous y attardons pas : là encore, on privilégiera les écarts ayant valeur de figure, donnant à voir dans la langue ce qui se joue à l'horizon de cette parole.

A) FIGURES DE L'ÉCHANGE

La première des figures que nous aimerions analyser ici apparaît avec une telle fréquence dans la parole de mise en scène qu'elle en perd pratiquement son statut d'écart, devenant pour ainsi dire la norme au point de n'être plus manifeste et de se dissoudre dans l'évidence : peut-être sautera-t-elle plus sûrement aux yeux (ça n'est qu'une image) si nous juxtaposons quelques extraits de répétitions prélevés un peu arbitrairement (il s'en présente à chaque page de nos annexes) dans différents corpus qui la présentent avec une égale constance :

- *Jean-Pierre Vincent, à Madeleine Marion (La Comtesse) :*
- La Comtesse est une dame très tranquille, corporellement ; c'est pas une femme nerveuse : parfois tu craques, mais sinon tu as une grande force.
- *Jacques Lassalle, à Jeanne Balibar (Elvire dans le Dom Juan de Molière) :*
- Parce que si elle est trop protégée, vous voyez, si elle est trop nimbée, si vous avancez avec une petite- une petite cage autour de vous...
- *Patrice Chéreau, à Jérôme Huguet (Richard III) :*
- Oui, c'est ça, j'veux dire, il a des souvenirs de sa naissance en plus, <Je m'souviens

⁵⁷¹ La version anglaise d'origine joue sur une transformation de noms communs français : Parolles, Lavatch et Lafew, suggérant l'atmosphère française dans laquelle est censée se dérouler la pièce.

⁵⁷² *Rhétorique générale*, p. 68.

très bien, c'était à midi moins le quart et ils ont poussé un cri.... J'ai pas aimé la tête qu'elle a fait dès que je suis arrivé... J'ai vue que sur le tard, parce que je suis arrivé par les pieds, mais j'ai pas trop aimé... À peine sorti, une fois rapidement essuyé le placenta (*mime la scène en passant sa main sur le visage*) sa tête m'a déplu> Hein ? très calme, très concret, j'veux dire, tu as un souvenir.

- Ariane Mnouchkine, à Hélène Cinque et Juliana Carneiro da Cunha (Damis et Dorine) :
- Moi j'adore, ça, quand c'est ça, c'est-à-dire quand c'est- parce qu'à ce moment-là tu sais ce que je revois ? Je revois Dorine, quand elle lui apprenait à marcher... ou à danser les premiers pas, tu sais, ta ta ti ta ta. Mais si vous pouvez garder ça, comme ça, et au fond Damis, c'est son corps qui se laisse faire, parce qu'il a tellement l'habitude c'est devenu comme, enfin l'habitude, c'est un souvenir d'enfance, voilà. Ça c'est magnifique.
- ... à Shahrokh Meskhin Galam et Juliana (Tartuffe) puis à Nirupama Nityanandan (Elmire) :
- Voilà et là tu vois quand elle dit ça, quand il dit ça, le Tartuffe de Juliana, tu vois c'est "mais il éta-l-e en vous ses plus rares merveilles" on a l'impression d'entendre toutes les nuits tu vois ou il s'est retourné dans son lit, comme ça, en se disant "c'est trop, elle en a trop des beautés, elle en a trop, j'vais la tuer parce qu'elle en a trop" tu vois... C'qui était beau par contre (*à Niru*) c'est quand tu as failli partir et puis tu t'es rassise. Ça c'était beau tu vois, parce que effectivement on sent qu'elle sait pas quoi faire, quoi, et que c'est fascinant, et que c'est terrible et que ça fait peur et qu'en même temps on sait p- ça j'voudrais tellement le garder sans qu'à aucun moment on commence à me raconter qu'elle est amoureuse de Tartuffe, tu vois, ça m'énerve, ça.

Aidé par le titre de ce paragraphe, on aura compris que la figure que nous cherchons à mettre en évidence dans ces extraits est la syllepse (ou l'enallage) de personne : plusieurs pronoms personnels différents renvoient, sinon au même signifié, du moins à des signifiés qui tendent à se rejoindre et à se confondre grammaticalement, et l'énoncé passe sans difficulté de : « *la Comtesse* est tranquille » à « *tu* as une grande force » (J.-P. Vincent), de « *elle* est trop nimbée » à « *vous* avancez avec une petite cage » (Lassalle), de « *il* a des souvenirs » à « *tu* as un souvenir » (Chéreau), de « *Dorine* lui apprend à marcher, *Damis* se laisse faire » à « *vous* pouvez garder ça », de « *elle* dit ça » - la comédienne Juliana - à « *il* dit ça » - c'est-à-dire « Tartuffe dit ça » (Mnouchkine)... On laissera ici de côté le « je » sujet des propositions hypertextuelles, qui apparaît dans l'extrait de Chéreau, et qui vient encore offrir un nouveau pronom personnel pour la même fonction grammaticale. La définition proposée dans la *Rhétorique générale* nous contrarie quelque peu, qui analyse la syllepse comme un « manquement rhétorique aux règles d'accord entre morphèmes et syntagmes, qu'il s'agisse d'un accord de genre, de nombre, de personne, ou de temps »⁵⁷³ : les exemples proposés tirent la syllepse vers la faute d'accord, qui trouble la concordance entre deux verbes ou l'accord d'un pronom substitué avec le nom qu'il représente.⁵⁷⁴ Une telle analyse ne nous paraît pas rendre compte de

⁵⁷³ *Rhétorique générale*, p. 78.

ce qui se produit dans notre corpus, où des pronoms personnels distincts sont employés à valeur égale, semblent se substituer l'un à l'autre indifféremment, sans qu'il soit possible d'établir une norme au nom de laquelle l'un ou l'autre de ces pronoms devrait être privilégié. Nul secours du côté des propositions définitionnelles de Mazaleytrat et Molinié, qui expédient cette forme (la syllepse « grammaticale », pour laquelle ils ne donnent aucune définition), préférant ranger sous le nom générique de syllepse une variété de trope « telle qu'un signifiant a au moins deux signifiés, soit un tropique et un non-tropique, soit deux tropiques différents »⁵⁷⁵ - en somme, pratiquement le contraire de ce que nous cherchons à qualifier, puisque dans notre cas, plusieurs signifiants semblent *converger* vers un même signifié. Dans certains cas la personne de l'interprète et celle du personnage font l'objet de prédictions sensiblement distinctes : on peut ainsi observer que l'adresse à l'acteur véhicule des propositions plus concrètes, cernant nettement les modalités du jeu d'acteur en termes d'actions - « vous avancez avec une cage autour de vous » vs « elle est trop nimbée » (Lassalle), « tu as failli partir, tu t'es rassise » vs « elle sait pas quoi faire » (Mnouchkine) ; mais dans d'autres cas les différentes personnes peuvent être sujets de propositions rigoureusement identiques : « il a des souvenirs » / « tu as un souvenir » (Chéreau), « elle [Juliana] dit ça » / « il [Tartuffe] dit ça » (Mnouchkine). Aussi est-ce plutôt du côté de l'enallage de personne, telle qu'elle est établie dans le *Gradus des procédés littéraires*⁵⁷⁶, que la figure en question nous paraît devoir être tirée : la définition proposée, moins normative (il s'agit de « l'échange d'un temps, d'un nombre ou d'une personne contre un autre temps, un autre nombre ou une autre personne ») insiste sur le fait qu'il « ne s'agit pas de fautes de morphologie ». La notion d'*échange* nous paraît en effet mieux rendre compte de l'opération à l'œuvre dans les exemples que nous avons relevés - et dans l'ensemble de notre corpus, où cette substitution de personnes a lieu de façon quasi-permanente ; se joue là une forme d'indifférenciation, dans le discours du metteur en scène, entre l'acteur et le personnage, indifférenciation qui n'est, pour le coup, pas indifférente. Cette opération fait « figure »

⁵⁷⁴ Ainsi dans l'énoncé : "l'homme ordinaire, au nombre desquels je me range" (Grenier) ou dans celui-ci : "Il faut envoyer dans les guerres étrangères la jeune noblesse. Ceux-là suffiront." (Fénelon)

⁵⁷⁵ Profitons de ce détour pour donner, en exemple de cette syllepse "à un seul signifiant pour deux signifiés", cette indication de mise en scène de Patrice Chéreau au duo de comédiennes interprétant la reine Marguerite dans *Richard III* : "Il faut le faire comme deux personnes qui n'ont pas le droit d'aller au centre du plateau, c'est interdit tu vois, alors tu fais peut-être le tour du lieu, *elle rentre pas dans la scène, elle a pas l'intention d'en faire une* tu vois, elle traîne, peut-être même qu'il faut traîner depuis beaucoup plus longtemps." On a pris le soin d'indiquer en italique la syllepse au sens Mazaleytrat/Molinié, sans se priver de faire apparaître le contexte de cette figure, où joue justement cette autre syllepse de personne (« *tu fais le tour/elle rentre pas* » désigne le même signifié : le duo). Pour ce qui est de la syllepse en italique, on nous objectera qu'elle constitue un cas limite, puisque le signifiant /scène/ (dont les signifiés ici activés sont au sens propre : "le plateau", puis au sens dramatique : "scène théâtrale", puis au sens figuré : "faire une scène") n'est pas littéralement répété (condition de la syllepse) mais est tout de même repris par voie pronominale, ce qui le rapproche de l'antanaclase - où le signifiant est répété pour que soient activés ses différents signifiés. Par quoi l'on voit qu'à jongler avec les différentes terminologies, et les différentes taxinomies qui sont le sel de la rhétorique, l'on n'a pas fini de s'amuser.

⁵⁷⁶ Bernard Dupriez, *Gradus des procédés littéraires*, Ed. Bourgois, coll. 10/18, 1984. Pour cette définition, Dupriez se réfère à Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1968, p.293.

dans le sens où elle révèle ce qui se joue à l'horizon et à l'origine de cette parole : à l'horizon, il s'agit bien de viser une forme d'identification de la personne de l'acteur avec celle du personnage, identification qui peut, dans certains cas, constituer un critère de réussite esthétique du spectacle ; mais à l'origine aussi, cette confusion se produit, puisque l'édification du personnage dans la parole de mise en scène s'inspire autant d'une idée que le metteur en scène se fait de ce personnage, que de ce qui émane de la personne du comédien. Jacques Lassalle illustre bien cette forme de confusion, lorsqu'il clôt une série de considérations sur Emmanuelle Riva (qu'il dirige alors dans *La bonne mère*, de Goldoni) sur cette question :

De qui suis-je en train de parler ? Du personnage ou de son interprète ? Jour après jour, dans le travail, cela devient tout un.⁵⁷⁷

Il faut à notre avis entendre dans ce « jour après jour » un procès dialectique, où acteur et personnage s'informent *réciiproquement* : ce n'est pas seulement la comédienne qui s'approche de plus en plus du personnage imaginaire tel qu'il a pu être esquissé par la parole de mise en scène, mais bien les contours mêmes de ce personnage, qui se définissent au fil des répétitions en fonction de ce que la comédienne « est », joue, et propose. Aussi y a-t-il bien échange de qualités dans ce va-et-vient, entre deux termes à égalité d'importance, dont aucun n'est premier ni prééminent - cet échange, la figure de l'enallage le montre, le joue et le manifeste dans la parole même du metteur en scène : le trope y est bien affleurement du monde de référence (origine et horizon de la parole) qui vient perturber le système codé de la langue, violer ses intervalles, nier la différence de personne (grammaticale) entre le « tu » de l'acteur et le « il » du personnage.

B) FIGURES D'AMPLIFICATION

Les figures qui nous intéressent ici relèvent du niveau macrostructural des énoncés, et nous amènent donc, pour illustrer notre propos, à produire des fragments de corpus d'un volume assez important : on retrouvera dans ces séquences quelques bribes déjà rencontrées ici ou là, cette fois serties de leur contexte énonciatif ; c'est aussi une manière de donner à voir, dans son ample et circonvolutoire développement, le cheminement de la parole de mise en scène, dont les prélèvements micro-chirurgicaux auxquels nous procédons le plus souvent ne rendent pas compte. Pour entamer cette exploration des formes de l'amplification, on peut puiser dans la séquence, déjà évoquée, où Antoine Vitez dirige les élèves du Conservatoire dans *L'Ours* de Tchekhov, restituée dans sa succession chronologique, mais avec tout de même quelques coupures, afin d'alléger notre « fragment »⁵⁷⁸ :

Ce dont je suis sûr c'est que ça manque d'exaspération ; on voit l'exaspération mais ça manque d'une fatigue, je voudrais dire que... y a une fatigue enfin... immense, et je crois que c'est le moteur absolu de tout. Et la misogynie du type, elle doit être moins comique, c'est-à-dire enfin elle sera encore plus comique si elle est encore plus engagée, si elle est encore plus à bout de fatigue, à bout de

⁵⁷⁷ Jacques Lassalle, « Pauses IV », À propos de *La Bonne Mère*, de Goldoni, *Revue du TNS* n°18, décembre 1988, rééd. in *Pauses*, p.72.

⁵⁷⁸ C'est nous qui soulignons.

nerfs, et je crois il y a une haine absolue, enfin je veux dire c'est un peu encore-ça manque un peu, ça me fait un peu penser à Kafka, ça me fait penser un petit peu au Château de Kafka c'est-à-dire que à la fin il est, euh, très fatigué, je pense que ça me fait penser à ça, c'est-à-dire il y a des désirs, des pulsions de meurtre tout le temps à cause de cette fatigue et dans toutes les pièces de Tchekhov les personnages sont effroyablement fatigués... Et je trouve que c'est un peu décomposé, c'est-à-dire que c'est montré, mais c'est montré d'une manière relativement ... calme. Je parle pour le type, parce que pour elle c'est différent, elle n'est-, elle est fatiguée mais elle est surtout montrée comme fatigante. [...] Enfin, je crois qu'il ne faut rien faire d'autre, ça pourrait être à peu près la même chose, alors je crois qu'il faut, il faudrait peut être augmenter les moments de fatigue. Alors il y a les provocations qui sont très très bien, de Bertrand. Je pense que la haine est pas assez montrée. [...] ... Enfin l'essentiel c'est le dialogue de sourds toujours, c'est-à-dire ils ne se parlent pas non plus, c'est... pour la 21ème fois essayer d'expliquer quelque chose, je crois c'est ça qu'il faut montrer, une colère, je sais pas moi, l'idée du suicide perpétuellement, du meurtre, et en plus toutes sortes de phénomènes physiologiques qui sont tout le temps, enfin il y en pas tellement dans L'Ours, évidemment, mais dans toutes les autres pièces il y a toujours des personnages qui à cause de cette, à cause de ça le cœur bat, à cause de ça... [...] Au début il a mal, c'est ça oui, il a mal, parce que il arrive déjà dans un état en ayant, en étant fatigué, mais pas fatigué, parce qu'il a fait la route et tout, mais fatigué à l'idée de la conversation aussi, fatigué à l'idée de ce qu'il va pouvoir se passer, et l'idée du meurtre est tout le temps, l'idée du meurtre et du suicide mélangés, je pense que c'est pas assez montré... [...] L'officier, depuis le romantisme il y a l'officier brutal, on le retrouve dans toute la littérature russe quoi, mais moi je voudrais l'orienter plus comme une projection de soi-même, on peut recommencer, remonter un petit peu... c'est tout à fait comme dans Molière où il y a la projection du type lui-même avec son angoisse, et la fatigue, surtout, et la haine, c'est pas une haine pour rire... [...] Forcément, en jouant ça comme ça, aussi on joue d'autres choses plus universelles, mais prenons ça comme base, ce n'est pas simplement pour l'anecdote de la personnalité de Tchekhov. On peut recommencer, quelques moments, peut-être pas tout ?... Je pense qu'il faudrait des moments d'éblouissement, avec le désir de s'en aller, de fuir à tout prix, et si d'ailleurs on pourrait le mettre en scène, des moments où il fuit, et néanmoins il revient. Alors elle, elle est très fatiguée aussi, très exaspérée, mais-

La démonstration est sans doute suffisamment probante sans qu'il soit besoin de multiplier davantage les citations ; notons tout de même que dans la suite de la séquence, Antoine Vitez continue de développer le thème de la fatigue exaspérée en proposant des indications plus pragmatiques, avec des propositions de « signes physiologiques » - profondes respirations, déglutitions pénibles, main aux sinus, cris, sueur - et de gestes exprimant sa conséquence psychologique (le désir de meurtre) - désir d'étranglement perceptible dans les mains... La reprise en d'innombrables occurrences du lexème « fatigue », sa dérivation sous forme de polyptote - « fatigué(s) », « fatigante », son amplification par des intensifs - « très très fatigué », « effroyablement fatigués », puis les variations synonymiques - l'« exaspération » apparaît bientôt comme un équivalent de la « fatigue », et encore sa déclinaison sous formes de symptômes psychologiques

(« colère », « haine », pulsion de meurtre ou de suicide - à moins que la fatigue ne soit elle-même qu'un symptôme de ces tendances refoulées ?) et physiologiques, eux-mêmes répétés et déclinés, tout fait signe du côté de *l'expolition*. Pour Mazaleyrat et Molinié, l'expolition est cette « figure d'amplification qui consiste à développer, dans un discours, la même information sous plusieurs formes lexico-syntaxiques différentes »⁵⁷⁹. En l'occurrence, cet extrait de Vitez tend vers la polyonymie, du fait de sa redondance lexicale : il s'agit essentiellement d'une reprise du lexème « fatigue » dans une multitude d'énoncés qui font légèrement varier son contexte. On a déjà esquissé une approche de la valeur pragmatique d'une telle figure ; elle peut être considérée comme un affleurement des procédures cognitives qui se déroulent simultanément à la profération de l'énoncé : la recherche de l'exactitude optimale de l'expression pousse le locuteur à multiplier, pour les corriger progressivement, les syntagmes susceptibles de rendre compte du signifié visé, ce qui donne lieu à de nombreuses épanorthoses⁵⁸⁰. Par ailleurs l'enjeu communicationnel de cette forme d'amplification est ici évident : la répétition incessante du lexème correspond à l'exhibition du noyau thématique du discours, et donc de l'enjeu dramatique de la scène. Si Dupriez, dans le *Gradus*, préfère parler de *métabole* plutôt que d'expolition, il semble que cette nuance terminologique ne corresponde pas à une différence structurelle ni pragmatique, puisque, conformément à la proposition de Fontanier, la metabole consiste pour lui à « accumuler plusieurs expressions synonymes pour peindre une même idée, une même chose *avec plus de force* »⁵⁸¹. L'enjeu communicationnel de cette figure d'amplification est donc souligné, et la multiplication des expressions synonymiques identifiée à une recherche d'efficacité persuasive. Les auteurs de la *Rhétorique générale*, quant à eux, ne parlent pas de l'expolition, mais signalent parmi les métataxes les effets « d'accumulation » ou « d'énumération » qui permettent de « déplier le syntagme *par multiplication des aspects ou des attributs de l'un de ses lexèmes* »⁵⁸² : c'est alors une autre dimension pragmatique de la figure qui surgit, puisque l'accumulation se révèle « *de nature bien souvent synecdochique* ». Rappelons que la synecdoque est cette variété de métonymie qui procède à des substitutions fondées sur la relation de la partie au tout (et vice-versa) : on pourrait considérer qu'en passant de la « fatigue extrême » à « la colère », la « haine », « l'exaspération », ou encore à la « pulsion de meurtre », « pulsion de suicide », et à tous les gestes symptomatiques, Vitez propose des synecdoques particularisantes (la fatigue étant un

⁵⁷⁹ Mazaleyrat et Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, article "Expolition", p.143.

⁵⁸⁰ Pour le *Gradus*, qui se réfère ici à Fontanier, l'épanorthose est cette figure d'auto-correction qui consiste à « revenir sur ce qu'on dit, ou pour le renforcer, ou pour le radoucir, ou même pour le rétracter tout à fait ». C'est ce qui se produit dans l'énoncé de Vitez : « ça manque d'exaspération; on voit l'exaspération mais ça manque d'une fatigue » ou dans cet autre : « Et la misogynie du type, elle doit être moins comique, c'est-à-dire enfin elle sera encore plus comique si elle est encore plus engagée, si elle est encore plus à bout de fatigue, à bout de nerfs ». Il est à noter que pour Morier (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique*) l'épanorthose est synonyme de l'expolition.

⁵⁸¹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, rééd. Paris, Flammarion, 1968, p. 332. C'est nous qui soulignons.

⁵⁸² *Rhétorique générale*, p.77.

« tout » qui se déclinerait en plusieurs « parties »). En l'occurrence, il nous paraît plus juste de parler d'une variation simplement métonymique, la fatigue étant la cause, bientôt désignée par ses effets⁵⁸³. On commence à percevoir l'enjeu figural qui caractérise les effets d'expolition dans la parole de mise en scène : si elle ouvre sur des variations métonymiques, l'expolition permet de signifier une « cause » par la multiplication de ses « effets », de décliner un *motif* à travers une série de *manifestations* - or, c'est là le propre de la figuration théâtrale : si l'on en croit Jacques Lassalle, « le théâtre est métonymique : un peigne, un visage, un geste renouvelé des mains, la scène restitue toute une existence. Avec un détail, un signe infiniment fragmentaire, elle raconte le monde »⁵⁸⁴. Explorant les formes de la rhétorique dans la représentation théâtrale, Anne Ubersfeld indique aussi à propos de la gestualité des acteurs que « chacun de ces gestes est la *métonymie* par exemple d'un travail ou d'une situation passionnelle »⁵⁸⁵ : la métonymie est à l'évidence au cœur du jeu d'acteur, dont le travail consiste, entre autres, à trouver pour les « causes » (nous dirions plus volontiers « motifs ») que le metteur en scène identifie (états, intentions) des « effets » susceptibles de les exprimer.

Cette conception du jeu de l'acteur est certes discutable : considérer que les éléments mimo-gestuels « main aux sinus », « profonde respiration », etc., sont des métonymies de la fatigue n'aurait aucun sens dans le domaine des interactions authentiques et des situations réelles, où ils peuvent n'être que des symptômes - c'est-à-dire les manifestations naturelles de l'état qu'ils révèlent ; mais dans le domaine de l'interaction fictionnelle du jeu scénique, où la fatigue n'est pas réelle et n'existe qu'en tant qu'elle doit être montrée, ils deviennent des signes intentionnels, sélectionnés par le metteur en scène et/ou le comédien pour leur capacité à exprimer le signifié « fatigue ». Reste une objection, majeure : la fatigue ne peut être montrée autrement que par une constellation de signes qui sont ses effets, elle n'a pas d'autre mode d'expression que « métonymique » ; là où la rhétorique linguistique a le choix, par exemple entre « ciguë » et « mort » (métonymie de l'effet pour la cause dans « *boire la mort* »⁵⁸⁶) pour signifier le liquide mortel, la rhétorique scénique (le jeu d'acteur) n'a pas d'autre option que de montrer certains effets de la fatigue : dans la phénoménologie comportementale les « causes » ne sont accessibles qu'à travers leurs « effets », et la fatigue n'est perceptible que par une série de manifestations consécutives d'une cause que l'on ne peut inférer que par elles. La nuance est essentielle, puisque la langue a le choix entre une expression non-tropique (ciguë) et une expression tropique (mort), tandis que le jeu d'acteur est *nécessairement* tropique (métonymique) - il ne l'est donc plus du tout, puisque la forme de son expression ne constitue pas un écart par rapport à une forme canonique attendue. Peut-on encore parler de rhétorique scénique, une fois cette

⁵⁸³ Le *Gradus* classe en effet les figures qui expriment l'effet pour signifier la cause parmi les métonymies.

⁵⁸⁴ Jacques Lassalle: « Le théâtre ne fait l'économie de rien », entretien avec Josette Feral, in *Mise en scène et jeu de l'acteur*, tome I : « L'Espace du texte »; Lansman, 1197, p. 164.

⁵⁸⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* II, p. 31.

⁵⁸⁶ Exemple cité dans le *Gradus*, article « métonymie », p. 290.

observation faite ?

Il nous semble qu'il demeure tout de même dans le jeu d'acteur une marge de manœuvre, un champ de possibles où se font sinon des écarts, du moins des *choix* dans la forme d'expression : si l'on peut parler de rhétorique scénique, c'est dans cette sélection d'une forme d'expression plutôt qu'une autre - le jeu d'acteur sera métonymique, inévitablement, mais il appartient au metteur en scène et à l'acteur de déterminer *quelle* métonymie sera retenue pour exprimer le signifié visé. La suite de la séquence de répétition de *L'Ours* est à cet égard fort instructive : un des élèves de Vitez, réagissant aux propos du metteur en scène sur cette fatigue exaspérée, ses conséquences psychologiques et physiologiques, propose d'adjoindre une nouvelle manifestation physique (la main portée au cœur) liée à la peur d'être « infarcté » (*sic*)⁵⁸⁷. Cette proposition est rejetée par le metteur en scène, avec un commentaire qui en dénonce l'inadéquation : soit le geste ne vise qu'à la perception de la pulsation cardiaque, et, comme dit Vitez, « c'est pas tellement utile : je trouve beaucoup plus intéressant de regarder lui-même en douce son rythme, son pouls » (le metteur en scène accompagne cette indication d'un geste de la main au poignet), soit il renvoie à une « douleur au cœur », très significative dans l'œuvre de Tchekhov (Vitez cite le cas de Lioumov dans *La demande en mariage*), mais qu'il n'est pas pertinent d'introduire ici. On perçoit mieux à travers cet exemple combien la recherche des « métonymies » constitutives du jeu d'acteur peut se faire non seulement sélective, mais créative : refusant le geste de la main au cœur (relativement codé dans la rhétorique théâtrale, et très significatif dans l'œuvre de Tchekhov) et lui préférant le geste de la prise de pouls, qui paraît plus original, Vitez fait une proposition rhétorique singulière : à l'instar du poète il crée une figure, non pas en privilégiant un trope par rapport à une expression littérale, mais en proposant une métonymie inédite.

Ces considérations sur la figure métonymique nous font par trop anticiper sur des analyses réservées à des étapes ultérieures : nous reviendrons sur la métonymie comme trope dans la parole de mise en scène dans le cadre de l'étude des métasèmes, et développerons la question des « signes » du jeu de l'acteur en fin de parcours (chapitre IV), avec des instruments sémiologiques plus adaptés que la terminologie stylistique. Pour l'heure nous voudrions revenir sur les figures qui nous intéressent ici, à savoir les formes de l'amplification métataxique dans la parole de mise en scène : en signalant que « l'accumulation est bien souvent de nature synecdochique », les auteurs de la *Rhétorique générale* nous introduisent à l'idée d'un glissement du discours vers le figural, comme s'il était animé de ce qu'on pourrait appeler un « tropisme tropique ». Ce phénomène est peut-être plus flagrant dans cette séquence de répétition de *Dom Juan* mis en scène par Jacques Lassalle : on a déjà rencontré ce fragment où il dirige Jeanne Balibar dans le rôle d'Elvire, tandis qu'elle entreprend, *in extremis*, de « sauver l'âme » de Dom Juan (acte IV, scène 6) :

Il y a quelque chose de fragile encore, il y a quelque chose qui n'est pas assuré, il y a quelque chose qui affirme d'autant plus qu'on est moins sûr, enfin - Parce que

⁵⁸⁷ Il s'agit, à en juger par son accent fort prononcé, d'un élève étranger. On ne s'attardera donc pas sur la figure métaplasmique qu'il produit sans le savoir, obtenue par changement de classe.

si elle est trop protégée, vous voyez, si elle est trop nimbée, si vous avancez avec une petite- une petite cage autour de vous... Elle est terriblement vulnérable, elle est terriblement démunie, mais elle ne le sait pas. Elle est en même temps très forte et très protégée parce qu'elle croit l'être. Elle lui dit- voilà- elle peut lui dire des choses ab- enfin une déclaration extraordinaire, puisque euh, el- puisque ce n'est pas, c'est une âme qu'elle sauve. Ce n'est pas- ce n'est pas un homme qu'elle sauve, ce n'est pas un homme à qui elle dit "je vous aime", c'est à une âme. Alors c'est singulièrement mêlé tout ça. Vous voyez ? Ce qui est beau, comme tout- comme tout- comme tout le langage mystique du XVIIIème, c'est que, justement, c'est d'autant plus charnel... qu'on est dans le spirituel, voilà. On peut atteindre à une brûlure, à une sensualité formidable(s), dans l'impunité absolue... D'ailleurs regardez la peinture religieuse, les extases, enfin- Le corps est tout entier engagé, brûlé, dévoré, raviné, décimé... Mais il ne le sait pas puisque... c'est l'amour divin. Je vous assure. Alors qu'évidemment si on part d'une espèce de sublimation initiale euh- vous voyez ? C'est pour ça que je vous invite à cette... On va y arriver très bien, Jeanne.

Ce fragment présente une multitudes de procédures figurales sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir ; dans un premier temps, il nous paraît intéressant de relever un certain nombre d'occurrences qui font signe du côté de l'amplification : en passant du syntagme « quelque chose de fragile » au syntagme « quelque chose qui n'est pas assuré », puis « quelque chose qui affirme d'autant plus qu'on est moins sûr », Lassalle procède bien à une multiplication des expressions susceptibles d'exprimer le signifié visé : plutôt que de proposer une particularisation métonymique, le metteur en scène élargit ici son indication vers la généralisation quasi proverbiale (on peut reconstituer dans le dernier syntagme l'adage « on affirme d'autant plus qu'on est moins sûr », amorcé par le pronom impersonnel « on » et le présent de généralité). Il s'agit là d'une forme d'argumentation fondée sur le vraisemblable psychologique. D'autres cas d'expolition dans cette séquence méritent qu'on s'y attarde : si le passage de « elle est terriblement vulnérable » à « elle est terriblement démunie » ne repose guère que sur une substitution quasi synonymique, la multiplication des expressions nous paraît davantage mue par ce tropisme tropique que nous évoquions précédemment dans les chaînes syntagmatiques suivantes :

- « elle est trop protégée »=>« elle est trop nimbée »=>« vous marchez avec une petite cage autour de vous »
- « Le corps est tout entier engagé »=>« brûlé »=>« dévoré »=>« raviné »=>« décimé »

Dans ces deux cas d'expolition, l'amplification conduit à glisser vers le figural, puisqu'aux expressions propres se substituent à chaque fois des expressions à caractère métaphorique, que nous rangerons, à la suite des auteurs de la *Rhétorique générale*, dans le champ des métasémèmes.

3) Métasémèmes

La notion recouvre en gros « ce qu'on appelle traditionnellement les tropes », c'est-à-dire les figures qui modifient le contenu sémantique (« sémème ») d'un terme. C'est dans cette classe qu'apparaît la fameuse métaphore, dont la définition a fait l'objet, notamment

depuis les années 70, de si nombreux débats qu'il est devenu périlleux d'y recourir sans quelques précautions oratoires. Nous n'entrerons pas dans les polémiques qu'elle a pu susciter, et ne nous avancerons guère sur les distinctions entre synecdoque et métonymie, sur lesquelles les théoriciens ne s'accordent que très rarement. La vocation ultime de cette partie de notre étude n'est pas de (re)produire une taxinomie (on a déjà eu l'occasion de constater que bien des litiges terminologiques pouvaient entraver une telle entreprise) mais de questionner la valeur pragmatique des tropes dans la parole de mise en scène. Sur cette valeur pragmatique des tropes, et particulièrement de la métaphore, il convient de situer notre point de vue : il ne suffit pas de dire que nous ne suivons pas les auteurs de la *Rhétorique générale* quand ils affirment l'incompatibilité du trope avec la clarté du message et la vocation informative d'un énoncé. Non seulement nous voyons dans la métaphore une vertu communicationnelle et persuasive patente, rejoignant en cela Perelman, pour qui la métaphore est une « analogie condensée »⁵⁸⁸, portant avec elle la valeur argumentative de l'analogie (qui permet d'« éclairer le thème par le phore »⁵⁸⁹) mais encore nous souscrivons pleinement aux propositions théoriques de Nanine Charbonnel relatives à la dimension praxéo-prescriptive de la métaphore : l'auteur de *La tâche aveugle* distingue en effet, outre le régime sémantique expressif de la métaphore (par quoi le locuteur exprime son sentiment quant à la chose transformée par le trope) et le régime cognitif (par quoi le locuteur propose une connaissance de la réalité), le régime *praxéologique* de la métaphore : les énoncés qui la mobilisent dans ce sens « enjoignent au lecteur, à l'interlocuteur, quelque chose à faire, dans la praxis extralinguistique »⁵⁹⁰. Ce qui caractérise le comparant dans le régime sémantique praxéologique, précise-t-elle, « c'est qu'il est pris non seulement comme semblable, mais comme *imitable* » : voilà qui nous intéresse au plus haut point... La pensée métaphorique ainsi érigée en « pensée de la Mimesis » ne trouve pas seulement des ressemblances parmi l'hétérogène, elle propose des « modèles à suivre » : non seulement elle fait comme si (comme si Juliette ressemblait à un soleil) mais elle invite à *faire comme elle dit* :

Le cœur de la rhétorique serait un-faire-comme-si volontaire de la part du locuteur [...], consistant, pour la métaphore, à comparer ou identifier ce qui n'est pas comparable, et cela dans le but (dans un très grand nombre de cas) de proposer un modèle à suivre.⁵⁹¹

Si pour Perelman l'analogie, à la source du procès métaphorique, avait essentiellement une valeur argumentative pseudo-logique (du semblable on conclut au vraisemblable), elle devient chez Charbonnel une invite, une incitation à faire comme elle : du semblable on conclut à l'*imitable*. L'idée que le procès métaphorique puisse constituer une force de proposition de modèles à suivre, une incitation au passage à l'acte mimétique, devient

⁵⁸⁸ *L'Empire rhétorique*, p. 133.

⁵⁸⁹ *Op. cit.*, p. 129.

⁵⁹⁰ Nanine Charbonnel : « Métaphore et philosophie moderne », in *La Métaphore entre philosophie et rhétorique*, ouvrage collectif sous la direction de Nanine Charbonnel et Georges Kleiber, Paris, Puf, 1999, p.35.

⁵⁹¹ *Op. cit.*p.54.

évidemment dans notre champ d'étude - la direction d'acteur, l'édification d'un personnage - éminemment féconde. Les exemples de tropes, que nous aborderons ici selon une classification peu orthodoxe (par type d'objet transformé plutôt que par type de transformation) permettront de s'en rendre compte.

A) MÉTASÉMÈMES PORTANT SUR LE JEU D'ACTEUR

C'est dans cette première catégorie que l'on pourrait classer la désormais célèbre indication collective que Grüber avait adressée aux comédiens de *Bérénice* : « Ayez le cœur chaud et la bouche froide ». La proposition antithétique (le chaud vs le froid, métaphores de l'engagement et du non-engagement affectif), qui repose en fait sur deux métonymies (le cœur pour le sujet affectif, la bouche pour le sujet parlant) devait être comprise comme une invitation à dissocier le sentiment et la parole, cette dernière étant proférée « à froid », sans pathos, indépendamment des affects, maintenus quant à eux à un haut degré d'intensité dans le for intérieur du personnage. On devine que cette indication apparemment concrète, qui mobilise des qualités sensibles élémentaires (le chaud et le froid) est en réalité fort difficile à exécuter puisqu'elle suppose que l'acteur dissocie la substance de son expression - l'intensité affective ne doit plus emprunter le vecteur des qualités intonatives, qui en sont la substance d'expression favorite, et doit parvenir à exprimer autrement cette « chaleur » localisée dans un « cœur » dont on conçoit mal comment il peut s'extérioriser sans affecter l'émission de la parole. La difficulté était en réalité résolue par une dissociation temporelle, ainsi que le laisse comprendre Ludmila Mikaël dans le souvenir de son travail avec Grüber qu'on a déjà évoqué : « Il y avait violence, déchirure, sanglot ; et *après* on disait. C'était comme une distance ».

À cet exemple canonique peut être associée cette autre fameuse indication de Juvet : « que la réplique coule comme une rivière »⁵⁹², dans laquelle l'opération de concrétisation permise par la métaphore est plus sensible : il nous semble en effet que la vocation des métrasémèmes portant sur la relation de l'acteur à son texte est essentiellement de transposer dans un espace concret les modalités de cette relation : ici c'est la liquidité (la réplique doit « couler ») qui est mise en avant pour suggérer une continuité dans la profération du texte, continuité que d'autres métaphores peuvent exprimer. Ainsi rencontre-t-on chez Chéreau des propositions allant dans le même sens, lorsque dirigeant Pascal Greggory dans *Dans la solitude des champs de coton* il l'invite à « ne pas couper le fil » :

Tu clos la pensée, comme si tu disais : <voilà, j'ai défini>. Non, garde l'écho de-, l'horreur de la pensée, faut que tu en gardes l'écho en toi, il y a pas d'apaisement après avoir dit ça, c'est le contraire [...] Tu vois, ça continue, sinon tu coupes le fil.

On pourrait voir dans cet énoncé un de ces cas d'expolition que nous avons caractérisés précédemment : « ne pas clore la pensée », « garder l'écho en soi », « ne pas couper le fil » sont autant d'expressions synonymes pour traduire une seule et même idée, celle

⁵⁹² Les indications poétiques de Grüber (« le cœur chaud et la bouche froide ») et de Juvet (« que la réplique coule comme une rivière ») sont notamment rapportées par Georges Banu, au cours de son entretien avec Luc Bondy, in *La Fête de l'instant*, p. 82.

d'une continuité. La progression vers le figural y est peut-être moins sensible que dans les énoncés de Lassalle que nous avons cités en exemple, dans la mesure où la figure travaille ici chaque syntagme, mais avec un faible degré d'écart : pensée, état, et texte y font conjointement l'objet d'une concrétisation à travers des expressions que la langue admet et codifie ; le verbe « clore » est communément admis pour désigner l'achèvement d'une forme verbale (« clore un débat, un discours »), l'idée que cette forme puisse avoir un écho n'est presque pas métaphorique (toute émission sonore peut en être affectée), et le fil de la pensée qu'il ne faut pas couper est déjà fortement lexicalisé dans des expressions comme « perdre le fil des idées ». Si chaque figure, prise isolément, est assez peu spectaculaire, l'intérêt de cet énoncé nous paraît résider dans sa tendance profonde à tirer le texte (ou la pensée du texte) vers une matérialité sensible : une eau qui coule (chez Jouvet), un fil qu'on déroule, dans l'un et l'autre cas le texte se fait matière, engageant le comédien dans une relation physique avec lui. Il peut se faire espace aussi, fait de « paliers » et de « zones » : le même Chéreau interprète ainsi un changement thématique dans le texte dans les termes d'une spatialité concrète : « C'est le client qui relance les choses, qui passe à un palier supérieur, et rentre dans une autre zone ». Si le texte est un espace structuré par des paliers, si les thèmes y sont des zones, alors on ne s'étonnera pas de ce qu'on puisse s'y déplacer, y « bifurquer » et y « tourner » :

À partir du moment où j'arrive à faire bifurquer dans la 4, le sujet sur le- sur le désir inavoué du client, qui est exalté par le refus, je tourne autour de ce désir, et il oublie son désir dans le plaisir qu'il a d'humilier le vendeur, parce que donc je tourne depuis très longtemps sur l'idée qu'il y a un désir, et ce qu'il faut faire grandir dans la- dans la réplique, à partir de "vous, vous ne risquez rien", c'est le- c'est le profond sentiment de culpabilité.

On commence à apercevoir ici combien le champ métaphorique permettant d'exprimer de manière concrète la relation de l'acteur au texte est à la fois très vaste et très anecdotique : vaste, parce qu'il n'y a guère de moyens de parler de cette relation autrement qu'en termes métaphoriques, et anecdotique, conséquemment, parce que ces métaphores (l'idée que le texte est une matière, un espace) sont finalement très courantes, et donc l'écart peu sensible. Dans certains cas limites, la présence d'un trope est purement indécidable : « faire grandir un sentiment » (comme si le sentiment était une forme physique susceptible de transformation) est une expression dont il est impossible de déclarer si elle est ou non tropique, puisqu'on est en peine de reconstituer un hypothétique degré zéro de l'expression, où la même idée pourrait être signifiée sans avoir recours à un trope. Le jeu d'acteur semble avoir ceci de particulier qu'il ne paraît pratiquement pas accessible, au niveau discursif, autrement qu'en termes métaphoriques : si l'on sort du seul champ d'étude de la relation au texte, pour s'intéresser à la direction d'acteur en général, on rencontre des expressions telles que : « Tu t'appuies sur ce regard ». Nous savons bien qu'un regard n'est pas un solide sur lequel on puisse s'appuyer, mais nous ne savons pas d'expression non métaphorique susceptible de signifier la même indication ; de même, lorsque Chéreau demande à Pascal Gréggory, à propos d'un état qu'il commence à trouver « tu vois dans quel chemin il faut aller ? », ou qu'il lui dit qu'à tel moment du texte il faut « faire une plongée », nous sommes bien dans le champ métaphorique : il n'y a aucun chemin réel sur la scène des répétitions, pas plus que de liquide dans lequel le comédien pourrait « plonger ».

Ces images ont pourtant un pouvoir communicationnel évident : le message y apparaît avec beaucoup plus de clarté, à notre avis, que lorsque le metteur en scène entreprend de fournir des indications non tropiques. Bien souvent, d'ailleurs, de telles métaphores apparaissent à la suite d'une série d'indications formelles et/ou psychologiques, et jouent bien moins comme facteur d'opacité du discours que comme *seuil d'émergence de l'idée* : la métaphore semble constituer le moment où les indications éparses se rassemblent dans le maelström de la figure, prenant sens et forme dans le même mouvement, et atteignant ainsi leur maximum d'efficacité persuasive. On s'en convaincra en observant la lente maturation de l'expression « faire une plongée », dans la séquence où elle finit par advenir : ainsi pourra-t-on reconstituer l'ensemble des effets visés par cette forme tropique. Gregory travaille ici sur une réplique-clef du Client, moment d'aveu où le masque tombe : « Mais j'attendais de vous et le goût de désirer, et l'idée d'un désir, l'objet, le prix et la satisfaction » dit-il au Dealer après une bonne heure de dénégation. Voici les indications que Chéreau lui adresse pour l'accompagner dans ce moment fatidique, évidemment érotique eu égard à la nature de la réplique, et aux choix de mise en scène adoptés pour cette version :

- **Pascal Gregory** : (*d' une voix blanche, faiblement*) "Mais j'attendais d'vous et le g-"
- **Patrice Chéreau** : 'tention, 'tention, 'tention
- **Pascal Gregory** : "et j'attendais d'vous"
- **Patrice Chéreau** : Ose dire, regarde pas trop, ferme les y- tu vois ?
- **Pascal Gregory** : (*fermant les yeux un instant*) "et le goût de désirer-"
- **Patrice Chéreau** : Non faut qu'ce soit plus franc que ça, plus impudique que ça.
- **Pascal Gregory** : "et j'attendais de vous-"
- **Patrice Chéreau** : De même, le fait qu'il y ait le "et" au début veut dire que tu sais qu'il va y en avoir une autre.
- **Pascal Gregory** : "et le goût-"
- **Patrice Chéreau** : (*voix*)
- **Pascal Gregory** : "et le goût de désirer... et l'idée d'un désir..."
- **Patrice Chéreau** : (*voix très douce*) Continue...
- **Pascal Gregory** : "l'objet..."
- **Patrice Chéreau** : (*très doux*) Continue...
- **Pascal Gregory** : "le prix..."
- **Patrice Chéreau** : (*très doux*) Continue...
- **Pascal Gregory** : "et la satisfaction."
- **Patrice Chéreau** : Voilà...
- **Pascal Gregory** : Oui
- **Patrice Chéreau** : Tu vois...

- **Pascal Gregory** : Oui
- **Patrice Chéreau** :... dans quel chemin il faut- il faut aller ?
- **Pascal Gregory** : Oui oui oui.
- **Patrice Chéreau** : Alors ça par exemple ça pourrait être une bonne réplique pour pour te forcer à pas faire de gestes...
- **Pascal Gregory** : oui oui oui
- **Patrice Chéreau** : ..et à pas trop bouger ni avec la tête ni avec les mains, par exemple
- **Pascal Gregory** : Oui oui ça oui ça oui
- **Patrice Chéreau** : Tu vois ?
- **Pascal Gregory** : Je sais mais pour l'instant c'est-
- **Patrice Chéreau** : Oui oui ! Tu vois c't'à dire qu'il faudrait aller- **là il faut faire une plongée** j'pense...

Les indications du metteur en scène peuvent s'analyser comme suit : d'un côté les indications plutôt formelles - « ne pas trop regarder (le partenaire) », « fermer les yeux », « continuer (proférer le texte sans trop de pauses) », « ne pas trop bouger » ; de l'autre côté les indications plutôt psychologiques : « oser dire » ; « être plus franc » ; « être plus impudique » ; « savoir qu'il va y avoir une suite (une énumération) ». Le motif métaphorique « faire une plongée » nous paraît alors être une remarquable synthèse de ces indications formelles et psychologiques ; il condense le sème d'un élan continu (le nageur ou le plongeur, une fois l'élan pris pour s'immerger, ne peuvent plus guère reculer ou interrompre leur mouvement, de même que le Client ne « peut pas » interrompre son énumération), celui d'une appréhension vaincue par l'audace (on « ne regarde pas trop », on « ferme les yeux » mais l'on « ose » sauter ou dire, et du coup, être « franc » et « impudique »), à quoi il faudrait encore ajouter le sème de l'immersion dans une profondeur (aquatique, pour le plongeur, intime pour celui qui passe aux aveux, s'enfonçant dans ses propres ténèbres pour en témoigner...). L'expression « faire une plongée », acmé figural de cette séquence, présente d'évidentes qualités de synthèse, puisqu'il tient ensemble les sèmes qu'on a énumérés, et que le metteur en scène a lui même évoqués isolément, et véhicule simultanément des motifs physiques (fermer les yeux, prendre une seule respiration) et psychiques (appréhension, audace) qui se justifient les uns les autres. Dans le même mouvement figural, le metteur en scène transmet une forme et un sens, se motivant réciproquement : les indications qui l'ont précédé n'y sont plus des exigences arbitraires, isolées, puisqu'elles se rejoignent dans une seule figure... De cette figure on ne peut décidément pas admettre, quoi qu'en disent les auteurs de la *Rhétorique générale*, qu'elle « n'est pas le meilleur moyen pour communiquer une information ».

Mais cette plongée-là nous fait approcher le rivage du personnage, ou nous tenir, pourrait-on dire, entre deux eaux (entre la caractérisation du jeu d'acteur et la qualification de l'état du personnage) : certes le « texte » s'y fait un peu matière (il est ce dans quoi l'acteur se lance pour faire cette plongée) mais c'est ici aussi le Client qui est décrit

comme faisant une plongée dans sa propre intériorité, et cette audace qu'il faut pour s'immerger ainsi est celle du personnage autant que celle de l'acteur. On retrouve ici le phénomène de confusion entre l'un et l'autre pôle de la parole de mise en scène, où la plupart des énoncés semblent animés par une double tension, tenant ensemble l'acteur et le personnage. Cette bi-polarisation est plus sensible encore dans l'énoncé métaphorique proposé par Lassalle, puisqu'on y observe cette énième de personne que nous avons déjà étudiée dans le cadre des métataxes : on y passe de « si *elle* est trop protégée » à « si *elle* est trop nimbée » puis à « si *vous* marchez avec une petite cage autour de vous ». Ce qui nous fait ranger ce trope parmi les métasèmes portant sur le jeu d'acteur est le fait que l'opération transformative joue sur le *syntagme verbal* (« être nimbée », « marcher avec une cage autour de soi ») polarisant le discours vers la description d'un *faire* dont l'acteur peut s'emparer. À ce titre, cet énoncé semble trouver naturellement sa place dans un ensemble où figurent aussi « *avoir* le cœur chaud et [*parler*] la bouche froide », « (ne pas) *couper* le fil », « *s'appuyer* sur un regard », « [*faire que*] la réplique *coule* comme une rivière », « *faire* une plongée », etc. On objectera que « être nimbée » et « avoir le cœur chaud » ne sont pas des modalités du faire, mais des modalités de l'être ou de l'avoir, qui décrivent un état plus qu'une action. Mais nous verrons ensuite que les tropes portant sur l'état du personnage plus que sur le jeu d'acteur se caractérisent plus nettement par une transformation dans le syntagme nominal.

La nimbe convoquée par Lassalle pour diriger Jeanne Balibar nous permet d'insister sur la valeur argumentative et informative de la figure : en passant de l'adjectif « protégée » à l'adjectif « nimbée », il glisse d'un usage du sens propre des mots à celui de leur sens figuré ; empruntée au lexique iconographique, la nimbe - qui désigne l'auréole, le halo (de lumière) autour d'un objet - permet d'abord de proposer une représentation concrète (au sens où est concret ce qui est visible : le halo) d'une donnée abstraite (le sentiment de protection) ; mais l'analogie est ici particulièrement créative, puisqu'elle se fonde sur la découverte inattendue du sème de la protection dans un lexème qui ne le présente pas traditionnellement. La nimbe désigne une auréole de lumière, élément immatériel qui ne dénote pas la protection, sauf par le biais d'une analyse symbolique, qui verrait dans le cercle une figure de la protection, et dans l'auréole des saints un rempart contre la tentation et le péché. Ce qui est intéressant dans cette analogie, c'est qu'elle permet la synthèse du sème de la protection et de celui de la sainteté (la nimbe auréole originellement les Saints et les anges), sèmes qui doivent être activés dans l'imaginaire de la comédienne : la métaphore permet donc non seulement de donner une représentation concrète à un sentiment abstrait, mais encore de l'enrichir par des sèmes qu'il ne contenait pas forcément. La métaphore qui suit immédiatement (« si vous avancez avec une petite cage... ») est plus concrète et plus immédiate (la cage est plus protectrice que la nimbe), mais introduit également, si l'on veut, un autre sème (enfermement, aliénation).

Dans tous ces cas de figure (la plongée, la nimbe, la cage...), la métaphore présente des vertus concrétisantes manifestes (matérialité de la cage et de l'élément où l'on se plonge, visibilité de la nimbe), et une remarquable qualité de synthèse de sèmes qui, sans elle, doivent faire l'objet d'une énumération éparses : elle est, conformément à l'hypothèse de Charbonnel, une invitation-incitation à « faire comme elle » ou, disons, à « faire comme

elle dit » : elle engage l'acteur, à son tour, à concrétiser, rendre visible, et synthétiser (dans son jeu) des sèmes distincts - ainsi Pascal Gregory devra-t-il imiter la métaphore de Chéreau, tenant ensemble, dans son jeu, l'appréhension, l'audace et le sentiment d'irréversibilité, de même que certaines caractéristiques physiques de l'acte du plongeur (fermer les yeux, prendre une respiration), au moment où il passe aux aveux. Jeanne Balibar aura à faire un parcours plus complexe puisque la métaphore du metteur en scène est un *contre-modèle* : elle est « trop » nimbée, et son jeu doit justement éviter d'adjoindre au sème de la sainteté celui d'une protection manifeste, trop consciente d'elle-même. Il n'est pas dans notre habitude de juger de la pertinence et de l'efficacité d'une indication de mise en scène ; il nous faut bien reconnaître qu'ici, exceptionnellement, nous sommes tentée de le faire : la suite de la séquence où Jacques Lassalle dirige Jeanne Balibar ne montre aucune évolution dans le jeu de la comédienne, qui manifestement ne reçoit pas le message que le metteur en scène tente de lui faire passer. Il semblerait que le développement de la métaphore, alors qu'elle n'est qu'un *contre-modèle* dans le propos de Lassalle, induise une confusion chez la comédienne. Peut-être faut-il y voir la preuve *a contrario* de l'hypothèse de Charbonnel : si la métaphore, dans le régime praxéologique qui règne au sein de l'interaction de répétition, est perçue comme invitation à faire comme elle dit, il n'y a pas lieu de s'étonner de ce que sa convocation comme contre-modèle (invitation à ne *pas faire* comme elle dit) ait tendance à brouiller quelque peu les pistes, et que Jeanne Balibar ne sache plus guère à quel saint se vouer dans cette séquence...

B) MÉTASÉMÈMES PORTANT SUR LE PERSONNAGE

On puisera essentiellement dans le corpus de répétition de Jean-Pierre Vincent les exemples de figures où c'est un syntagme nominal désignant le personnage qui se voit affecté d'une transformation tropique : peut-être en vertu de quelque tendance propre à l'idiolecte de ce metteur en scène, il se trouve que c'est dans ce corpus que les occurrences de ce type de métrasémèmes sont les plus nombreuses.

Métaphores

On rencontrera ici les énoncés du type : « tel personnage (x) est y » - « x » et « y » étant prélevés dans des classes d'êtres hétérogènes, la relation s'établit à partir d'une analogie partielle : c'est le propre de la métaphore que de trouver du semblable parmi l'hétérogène. Les personnages étant censés appartenir à la classe des « êtres humains », on aura métaphore à chaque fois que « y » est non-humain. On peut ainsi distinguer trois grandes classes de comparants non humains : une première que nous appellerions « la nature », qui permet les propositions métaphoriques suivantes :

Le Roi est un volcan mourant Quand elle [Hélène] parle des étoiles, elle est une étoile.

Une seconde classe regroupe les comparants prélevés dans le monde animal :

Le bouffon est le chien d'Hélène, son mouton ; c'est le mouton de la Sainte Vierge.

Une troisième, enfin, regroupe les « objets » (manufacturés) :

Il y a [...] un rouleau compresseur, c'est Lefeu. (À propos de Paroles) : c'est un vrai trampoline ; c'est un ballon de baudruche. Bertrand arrive en étant la trompette de ses crimes.

Mais c'est être optimiste que de croire qu'une distribution nette et tranchée des différentes métaphores de personnages entre ces catégories est toujours possible : ainsi, qui peut dire si la proposition de Jean-Pierre Vincent à propos de Paroles, « *ce roitelet de l'élégance* » est à interpréter comme une hyperbole de dérision (Paroles, soucieux de son apparence, est érigé en « petit roi » de l'élégance) ou comme une métaphore puisant dans le monde animal son comparant (le roitelet est aussi un oiseau...) ? L'ambiguïté de la formule est constitutive de son pouvoir expressif, et l'on perçoit ici que la ranger dans une catégorie plutôt qu'une autre est une manière de l'amputer d'une partie de son pouvoir de signification. Si nous avons pourtant voulu commencer par cette proposition de classement des figures en fonction de la classe du comparant, c'est évidemment pour marquer leur diversité, et pour signaler au passage que le prélèvement du comparant dans le monde animal est surreprésenté dans la parole de mise en scène. On ne reviendra pas ici sur cette tendance à l'analogie animalière, que nous avons déjà étudiée, et qui se manifestait dans plusieurs corpus (Vincent, mais aussi Chéreau et Mnouchkine...).

On aurait pu aussi proposer un classement plus formel de ces métaphores, selon qu'elles sont corrigées ou non : la métaphore, rappelons-le, « attribue à la réunion de deux collections de sèmes, des propriétés qui strictement ne valent que pour leur intersection »⁵⁹³ : entre les sèmes portés par le personnage de Bertrand et ceux portés par une trompette, seuls les sèmes, disons de « l'expression sonore tonitruante » apparaissent en commun : le degré zéro de l'expression devrait en gros formuler les choses comme suit : « Bertrand annonce ses crimes de manière franche, voire tonitruante, comme une trompette produit des sons ». Mais la métaphore « pure » élargit l'espace d'intersection, en faisant comme si tous les sèmes du comparé pouvaient se retrouver dans le comparant : « Bertrand (arrive en étant) une trompette ». Pour compenser cet élargissement abusif, le locuteur peut produire une correction, par le biais d'une synecdoque prélevée dans la partie non commune des sèmes, du côté du comparé : Bertrand est ici la « trompette *de ses crimes* ». Tandis que « Paroles = un trampoline », ou « Paroles = un ballon de baudruche », « Hélène = une étoile » et « Lefeu = un rouleau compresseur » sont des métaphores pures, qui ne sont corrigées par aucune synecdoque, on peut considérer que « Paroles = un roitelet *de l'élégance* » est une métaphore corrigée (si l'on entend le roitelet comme un oiseau). Mais que dire du « volcan mourant » auquel est identifié le Roi ? « Mourant » est bien un sème prélevé parmi la collection propre au Roi (il est en effet sur le point de mourir), mais ne peut-on pas dire d'un volcan dont l'activité décline, et qui sera bientôt « éteint » qu'il est mourant ? Il y a en quelque sorte métaphore dans la métaphore, portant cette fois sur le comparant...

Il est à peu près aussi périlleux de se pencher sur la valeur pragmatique de telles figures que d'entreprendre leur classement méthodique : tandis que la valeur de concrétisation des tropes portant sur le syntagme verbal nous paraissait relativement facile à démontrer, nous serions bien en peine de déterminer si ces tropes portant

⁵⁹³ Cf. *Rhétorique générale*, p.109.

pleinement sur le personnage ont une telle valeur. Certes, le volcan, la trompette, le mouton, le trampoline, le rouleau compresseur et même l'étoile, se présentent à notre imagination avec l'évidence de représentations très concrètes : mais « être comme » ces êtres-là que la métaphore convoque est une autre affaire. La comédienne interprétant Hélène, qui reçoit l'indication : « quand elle parle des étoiles, elle est une étoile » a bien du chemin à faire pour traduire dans son jeu l'imitation que la métaphore postule. C'est ici un aspect essentiel de la direction d'acteur par la métaphore : lorsqu'elle n'est pas environnée d'un contexte énonciatif qui la développe, elle propose un « modèle à suivre » certes, mais un modèle assez utopique, sans mode d'emploi : c'est à l'acteur de trouver le chemin qui puisse le mener à cette image, chemin dont le metteur en scène ne connaît pas davantage les arcanes. C'est une direction à suivre, un horizon vers lequel tendre, mais non point l'itinéraire balisé que peut fournir la méthode formaliste ; sur ce chemin aventureux, il n'est pas dit que l'allocutaire ne se perde pas... La figure serait-elle finalement ce point d'opacité dans le discours, cette mise en échec de la communication et de l'information, comme l'affirment la plupart des stylisticiens ?

Il nous semble pourtant qu'il y a bien une information, fondamentale, qui passe par cette figure, et dont elle atteste par sa forme-même : ce qui gît dans la métaphore, c'est, au moins, le *désir* de celui qui la formule. Lorsque dans ses indications le metteur en scène propose des métaphores comme modèles pour les personnages, il exprime son désir de créateur-spectateur - *il voudrait voir* en Hélène une étoile, en Lefeu un rouleau compresseur, en Paroles un trampoline. Ce sont les analyses lyotardiennes de la figure que nous retrouvons à ce carrefour entre la métaphore et le désir : l'auteur de *Discours, figure* ne dit-il pas qu'il y a « une connivence radicale de la figure et du désir »⁵⁹⁴ ? Il s'appuie, on s'en doute, sur les hypothèses freudiennes relatives à l'inconscient et au travail du rêve (hypothèses que nous croiserons nous aussi ultérieurement) : le figural dans le discours ne serait qu'une émanation du désir qui donne forme aux rêves. Il est cette énergie transgressive qui déplace et condense, perturbe « l'espace bien réglé et bien tempéré qui est celui de la communication, y jette le désordre, des effets de sens qui ne procèdent pas de la signification ni de la syntaxe, mais de la vue »⁵⁹⁵. Aussi cette perturbation même, la figure donc, « est le signe que le désir poursuit son accomplissement en s'emparant de données organisées selon des règles qui ne sont pas les siennes, pour les soumettre à sa loi »⁵⁹⁶. Certes, dans la réalité, et dans la langue des dictionnaires, une femme n'est pas une étoile, un homme n'est pas un rouleau compresseur, et les écarts entre l'humain et le non humain sont bien réglés ; mais voici que le désir du metteur en scène, qui entreprend de créer un monde à partir du langage, s'empare de ces êtres distincts, et rêve à haute voix leur fusion : par ses métaphores, il poursuit « l'accomplissement de son désir », et dans sa parole, déjà, « Hélène est une étoile ». Reste à Hélène, la vraie (Hélène Fabre qui interprète Hélène) de se mettre en mesure de poursuivre l'accomplissement, sur scène, de ce désir utopique, selon des

⁵⁹⁴ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, p. 271.

⁵⁹⁵ *Op. cit.* p. 275.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 286.

modalités qu'il lui appartient d'inventer : si elle ignore comment y parvenir, au moins sait-elle où le désir du metteur en scène l'attend. La métaphore dans la parole de mise en scène est certes une invitation à l'imitation ; mais au « *devoir-être* »⁵⁹⁷ que propose Charbonnel pour interpréter la portée de la métaphore dans le régime praxéologique, nous préférons le « *vouloir-être* » : par ses figures, le metteur en scène ne se prononce pas sur des valeurs qu'il convient de défendre ou de promouvoir, mais sur des êtres auxquels il désire donner forme - il ne dit pas ce qui « doit » être, mais ce qu'il « veut » voir. Et ce, même si ses formulations font apparaître des termes exprimant le devoir, comme lorsque Jean-Pierre Vincent indique aux comédiens jouant les seigneurs attendant d'être choisis (ou non) comme époux par Hélène : « C'est un troupeau de bétail : *il faut* qu'on pense à des animaux ; la noble origine joue comme un pédigrée ». « Il faut qu'on pense » relève moins du devoir (des acteurs) que du désir (du metteur en scène), et signifie « je désire que le spectateur pense (ou voie) des animaux ». En face de lui, les comédiens qui reçoivent à travers ces métaphores l'expression de son désir, savent bien qu'ils ne « doivent » pas être une étoile, un trampoline ou un troupeau : mais ils entendent bien qu'on les invite à *vouloir l'être*, au moins.

Métonymies et synecdoques

Face à ces formes de la métaphore, qui reposent sur le principe de la ressemblance, et permettent d'associer des êtres issus de classes hétérogènes, il faut poser les formes de la métonymie et de la synecdoque qui reposent, elles, sur un principe d'engendrement, puisque le comparant et le comparé ne sont pas dans un rapport d'hétérogénéité radicale, mais sont au contraire dans un rapport de « contiguïté » - nous retenons volontairement ce terme ambigu. La distinction, dans cet ensemble, entre métonymie et synecdoque repose alors sur la relation plus ou moins nécessaire entre comparant et comparé : soit l'un au moins ne peut exister sans l'autre, et l'on a une synecdoque (« cent têtes » pour cent personnes, ou cent bêtes : ces personnes ou ces bêtes ne peuvent exister sans tête), soit l'un au moins peut exister sans l'autre, la relation ne s'appuie que sur des habitudes culturelles, et l'on a une métonymie⁵⁹⁸. Ainsi, lorsque Jean-Pierre Vincent relate l'arrivée des jeunes soldats français en territoire italien, où ils vont se mettre sous la tutelle du fameux Duc (ce Robespierre, disions-nous) en ces termes :

Les seigneurs troquent les cornets français contre la fanfare italienne.

Le metteur en scène procède à une double métonymie : les cornets français pour la Cour de France et son atmosphère solennelle et raffinée, la fanfare italienne pour le pouvoir italien, plus tonitruant. Les cornets peuvent exister indépendamment de la Cour de

⁵⁹⁷ Cf Nanine Charbonnel : « Métaphore et philosophie moderne » : « ...une partie importante des énoncés métaphoriques sont à lire, depuis l'Antiquité, dans leur dimension prescriptive, c'est-à-dire que le faire-comme-si de la *similitudo* y a une portée non seulement axiologique, comme dans le régime sémantique expressif, mais de devoir-être (c'est-à-dire non seulement de reconnaissance de valeurs, mais bien d'incitation à faire advenir ces valeurs). » in *La Métaphore entre rhétorique et philosophie*, p. 53.

⁵⁹⁸ C'est à Olivier Reboul que nous empruntons ces critères distinctifs et leur formulation, plus claire et plus tranchée qu'ailleurs. *La Rhétorique*, P.U.F, coll. Que sais-je, 1990, pp. 44-45.

France, qui elle-même peut s'en passer ; *idem* pour la fanfare et l'Italie, nous pouvons donc conclure à la présence d'une métonymie, comme dans cet exemple où Jean-Pierre Vincent exprime la diversité des publics visés par le texte shakespearien par cette formule :

Il y en a pour les tavernes et pour les salons, chez Shakespeare !

« Tavernes » pour public populaire, « salons » pour public mondain, nous sommes là dans une forme très classique de métonymie, qui produit le lieu pour « la chose », ou le contenant pour le « contenu » - les termes sont nécessairement maladroits lorsqu'ils prétendent conserver une valeur générale. Ces figures sont présentes dans la parole de mise en scène, et viennent ponctuer l'allocution du metteur en scène de formules plus ou moins éloquentes ; elles ne nous paraissent cependant pas devoir être identifiées comme significatives dans notre corpus. On les rencontre ici ou là comme dans n'importe quelle interaction, et l'on ne peut guère conclure à une valeur pragmatique spécifique de ce type de métaboles dans notre champ d'étude.

En fait c'est essentiellement une sous-catégorie de ce type de trope, qu'on appelle « antonomase » qui s'avère particulièrement féconde dans notre champ d'étude. L'antonomase est selon Mazaleyrat et Molinié, « une variété de métonymie-synecdoque, selon laquelle un être humain est désigné par le nom propre d'une autre personne célèbre pour tel ou tel trait, dont elle est considérée comme le signe par excellence »⁵⁹⁹. On se souvient que la procédure analogique qui consistait à « raccrocher » les personnages de la pièce à de grandes figures plus ou moins mythiques, fictionnelles ou historiques, était abondamment sollicitée dans la parole de mise en scène ; on ne s'étonnera donc pas qu'elle donne lieu à quelques antonomases comme celles qu'on a pu croiser chez Jean-Pierre Vincent (pour qui le Duc de Florence était un Robespierre, un Mussolini ou Dracula) et que l'on rencontre encore sous la plume d'Eloi Recoing à propos du *Soulier de satin* : « Daibutsu est l'Ariel de la peinture » ; « Rodrigue et son serviteur, c'est Don Juan et Sganarelle, ou Don Quichotte et Sancho Pança ». On a déjà exploré quelques aspects de la portée pragmatique de telles figures, en soulignant qu'elles assuraient la connexion du monde diégétique de la pièce avec un en-dehors, réel ou fictionnel, et permettaient de trouver des « précédents » susceptibles de fonder une forme de vraisemblance. Il faut ici revenir un peu sur les opérations logiques supposées par ce type de procédure : l'antonomase est aussi le vecteur d'une analyse actorielle « implicite », puisque le rapprochement d'un personnage avec un autre se fait à la faveur d'une analyse du « type » dont l'un et l'autre sont censés être l'incarnation. Le « type » est pour Patrice Pavis ce « personnage conventionnel possédant des caractéristiques physiques, physiologiques ou morales [...] fixées par la tradition littéraire »⁶⁰⁰ ; il rejoint le « rôle » greimasien, qui « rassemble plusieurs propriétés traditionnelles et typiques d'un comportement ou d'une classe sociale »⁶⁰¹ ; dans ces analyses, évidemment, le « type » ou le « rôle » sont anonymes, dépourvus de caractéristiques individuelles, tandis que

⁵⁹⁹ *Vocabulaire de la stylistique*, article « antonomase », p.25.

⁶⁰⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article « type », p. 394.

⁶⁰¹ *Op. cit.*, article « Rôle », p. 308.

l'antonomase, par le biais du nom propre, désigne un être individualisé. Mais il a bien fallu, pour assurer la connexion entre le personnage de la pièce (« l'acteur », au sens greimasien, instance antropomorphe et figurative) et tel être du monde, le subsumer sous un type - par exemple, pour le Duc de Florence de *Tout est bien qui finit bien* : « figure autoritaire inquiétante » - puis rechercher dans cette classe générale une figure typique, qui en serait le signe par excellence : Robespierre ou Mussolini. Ce qui est aussi une manière d'introduire à l'analyse actancielle du personnage : si le serviteur de Rodrigue est comparable au Sganarelle de *Dom Juan* ou au Sancho Pança de *Don Quichotte*, c'est évidemment aussi, et surtout, en fonction de sa position dans le schéma actanciel : en l'occurrence, que ce soit chez Claudel, chez Molière ou chez Cervantes, un tel type incarne la fonction de l'adjuvant plus ou moins consentant (plutôt moins, d'ailleurs).

Mazaleytrat et Molinié signalent une autre sorte d'antonomase, dont la présence est peut-être plus significative encore dans notre corpus que la première : elle désigne les cas de figure où l'on « désigne une réalité particulière par un mot générique (un nom), muni d'un prédéterminant à valeur d'excellence typique »⁶⁰². La procédure logique sous-jacente consiste en fait en l'extraction d'une qualité (permanente ou temporaire) d'un être, dont il devient tout entier l'incarnation, et s'avère particulièrement opératoire dans notre champ d'étude : on peut reprendre en exemple cette « analyse » du personnage de Diana dans le cinquième acte de *Tout est bien qui finit bien*, telle qu'elle est formulée par Jean-Pierre Vincent :

Diana, ou l'innocence bafouée ; ensuite on va vers l'intelligence triomphante ; mais d'abord elle doit démarrer sur le malheur personnifié, ensuite la supériorité rayonnante. La fracture, c'est l'entrée de Paroles [...] La misère du monde se dresse en accusatrice.

Le metteur en scène propose ici une série d'antonomases par lesquelles le personnage se voit successivement identifié comme « l'innocence bafouée », « le malheur personnifié », « l'intelligence triomphante », « la misère du monde (dressée en accusatrice) » : à chaque fois Diana est désignée par l'une de ses qualités, ce qui permet, implicitement, d'ouvrir à une analyse thématique de son « rôle » (au sens classique de l'ensemble de son texte et de son jeu dans cette séquence). La valeur de ces antonomases nous paraît en effet nettement *analytique* : plutôt que de désigner le personnage par son nom, qui n'apporterait aucune information nouvelle, ou par une métaphore, qui propose un modèle, hétérogène et utopique, à suivre, le metteur en scène produit, sous forme tropique, le résultat d'une analyse de son discours et de ses enjeux thématiques. C'est ainsi l'analyse de la lettre de Diana (« Sur ses nombreuses protestations de m'épouser une fois que sa femme serait morte, je rougis de le dire, il m'a conquise [...]. Il me doit sa promesse, je l'ai payée de mon honneur. Il s'est enfui de Florence [...] et je le poursuis dans votre pays pour obtenir justice. Accordez-la moi, ô Roi. [...] Sinon, c'est le triomphe d'un séducteur, et la ruine d'une pauvre fille »...) qui permet au metteur en scène d'identifier la thématique de l'innocence bafouée, qu'il met en exergue en la personnifiant en Diana, et chaque antonomase peut être comprise comme le résultat d'une étude analogue portant sur d'autres fragments du texte de la Florentine. On perçoit donc nettement la valeur pragmatique de telles figures : elles permettent une

⁶⁰² *Vocabulaire de la stylistique*, article « antonomase », p. 25.

analyse thématique extrêmement synthétique, et transmettent au comédien une information très claire sur les enjeux profonds de son texte. C'est sans doute en raison de ces vertus opératoires manifestes que ce type d'antonomase est très présent dans notre corpus.

On distinguera parmi celles-ci les antonomases à valeur ponctuelle (comme dans l'exemple de Diana), où les qualités mises en exergue sont articulées à un moment de la pièce : ainsi le personnage du Roi, mourant au début de la pièce, mais bientôt sauvé par Hélène, est souvent désigné, dans les premières scènes, comme la Mort même. On acceptera l'idée qu'un « mourant » présente une partie de la qualité « mort », pour justifier le classement de cette figure parmi les antonomases, et non parmi les métaphores : le thème de la mort est en effet si souvent associé au Roi (« il attend la mort étendu sur une stèle pendant que la jeunesse part à la guerre », dit notamment le metteur en scène, avec cette nouvelle antonomase, discrète : « la jeunesse » pour les jeunes Comtes ; ou encore « la Cour du Roi c'est le monde de la mort ») qu'il paraît bien être un de ses attributs de personnage, avec lequel on finit par le confondre. Lorsque le personnage glose un peu longuement ses souvenirs, Jean-Pierre Vincent a ce commentaire :

La Mort se met à être bavarde, mais ce n'est surtout pas un long fleuve tranquille.

Nous sommes là dans le cadre d'analyses thématiques ponctuelles, comme dans cet exemple où le metteur en scène aiguille Madeleine Marion dans la scène Comtesse-bouffon (III, 2) :

C'est la Loi, la Science, la Raison alliées contre le bouffon dans le plus grand sérieux. Tu es l'Ordre, il est le Désordre.

La Comtesse ne saurait être identifiée comme une incarnation de la Loi, de la Science et de la Raison dans la totalité de la pièce - c'est en quoi on ne peut parler d'*allégorie* - et n'est évidemment perçue comme telle que temporairement, et par opposition au bouffon. Le metteur en scène propose ici une analyse thématique de la scène, et non une analyse fonctionnelle du personnage ; en revanche, lorsqu'il dit d'Hélène qu'elle « est le Désordre », il semblerait qu'on quitte l'analyse thématique ponctuelle pour entrer dans une analyse fonctionnelle globale, puisque c'est l'ensemble du parcours du personnage dans la pièce qui révèle l'importance que la qualité « désordre » dans son profil actanciel.

On notera que dans les deux cas - que l'antonomase porte une qualification thématique ponctuelle ou une caractérisation fonctionnelle globale - la figure repose sur une procédure hyperbolique, puisqu'à chaque fois elle consiste en une exagération d'un trait du personnage, jusqu'à le pousser à une forme absolue : de mourant (sème relatif), le Roi devient la Mort même (sème absolu), ce qui est, on en conviendra, un peu exagérer. Bien souvent l'hyperbole affleure sur le plan de l'expression par des caractérisations superlatives, comme dans « la misère du monde » pour Diana, où la « catastrophe du monde » pour Hélène (lorsqu'elle entre en scène à la rencontre de la Comtesse, pour lui annoncer son bannissement conjugal, Jean-Pierre Vincent commente : « La Comtesse voit arriver la catastrophe du monde »). De telles hyperboles donnent des expressions telles que « C'est le roi des machos contre la reine des femmes rusées » pour qualifier l'enjeu relationnel de la scène où Paroles et Hélène s'affrontent en une joute verbale ludique et acerbe... On peut encore détecter une procédure hyperbolique dans cette indication donnée à Hélène, quand elle se fait la « catastrophe du monde » : « tu es un

seau de larmes, énergique et fort » lui dit Jean-Pierre Vincent. Est-on ici en présence d'une métaphore ? « Hélène » (humain) et un seau (non humain) appartiennent à l'évidence à des classes hétérogènes, mais Hélène pleure, les larmes sont donc dans un rapport de contiguïté avec elle (disons, techniquement, un rapport de produit à agent producteur)... Métonymie, donc ; sauf qu'en réalité, les larmes ainsi produites par Hélène seraient bien en peine de remplir ce « seau » - sans doute obtenu par dérivation de l'expression « pleuvoir à seaux », ici déplacée en « pleurer à seaux »... Donc hyperbole, et même, pour être plus précis, adynaton (hyperbole impossible à force d'exagération)⁶⁰³. On aura compris que ce dernier exemple a essentiellement pour vocation de mettre en exergue les difficultés de classement des figures, qui le plus souvent sont des formes mixtes, mêlant métasèmes et métalogismes (l'hyperbole est un métalogisme puisque l'écart se creuse non entre signifiant et signifié, mais entre signe et référent, dans un rapport d'augmentation).

Contentons-nous donc d'observer que la procédure hyperbolique, quelles que soient les métaboles auxquelles elle aboutit, est remarquablement présente dans la parole de mise en scène : ce déplacement dans la série intensive, qui produit le terme absolu pour le relatif (la mort pour mourant), où une quantité anormalement élevée pour dire beaucoup (un seau de larmes) est significatif d'une tendance de la rhétorique du metteur en scène à amplifier les effets réclamés, non pour les obtenir tels quels, mais pour indiquer, selon nous, une direction à suivre : Jean-Pierre Vincent n'attend probablement pas d'Hélène qu'elle s'effondre en d'inextinguibles sanglots lorsqu'il l'identifie à un seau de larmes, ce que la correction de la figure (« un seau de larmes *énergique et fort* ») indique d'ailleurs nettement, mais qu'elle tende vers une intensité d'affects extrême. De telles extrémités (être « la catastrophe du monde », la « misère du monde », la « reine des femmes rusées ») ont d'ailleurs tendance, nous semble-t-il, à réduire les effets d'extériorisation, et les mimiques expressives, dans la mesure où l'on se situe dans un « *au-delà* » de ce qui est exprimable ; c'est là pure hypothèse de notre part, mais il nous semble que de telles indications, au lieu d'engager le comédien à rechercher des manifestations expressives aux états ainsi décrits, l'invitent à ne pas multiplier les signes partiels (quelques larmes pour le « seau », quelques mimiques de satisfaction et de malice pour « la reine des femmes rusées »), qui seraient *en deçà* de ce qui est à signifier. Il s'agit plutôt pour le comédien d'avoir conscience de l'état extrême dans lequel son personnage se trouve, sans pour autant « affecter » les affects en question. Manière de se rapprocher, en somme, de l'indication métaphorique de Grüber du « cœur chaud et de la bouche froide » : à l'intérieur, intensité maximale, à l'extérieur, économie maximale.

C) MÉTASÈMES DE SITUATION

Le personnage est à l'évidence l'objet des métasèmes les plus fréquents : parce qu'il est l'horizon vers lequel tend l'essentiel de la parole de mise en scène, qui aspire à le faire naître peu à peu à la scène, il est le lieu du discours le plus volontiers affecté par des tropes - il est cette zone de turbulences où le code de la langue subit toutes sortes de perturbations, comme autant de stigmates du désir de le voir prendre forme. Mais dans la

⁶⁰³ Cf le *Gradus des procédés littéraires*, article « Adynaton », p. 28.

mesure où l'intelligence du personnage est aussi celle de la situation dans laquelle il se trouve, les tropes permettant de figurer la situation doivent également retenir toute notre attention : Jacques Lassalle va même jusqu'à dire que « la seule vraie question dans le travail d'acteur sera celle-là : la totalité, la perception la plus complète, la plus générale qui soit de *tout ce qui arrive sur le plateau*, et en même temps, sa vitesse de réponse et la richesse, la pluralité de cette réponse »⁶⁰⁴. En somme les états et les affects des personnages, qu'on a jusque là observés à travers les tropes qui les exprimaient, peuvent être tenus pour des « réponses » à des « situations » (« tout ce qui arrive sur le plateau »), situations pour lesquelles le metteur en scène a donc tout intérêt à rechercher les formulations (les figurations) les plus justes, susceptibles d'orienter efficacement la production des réponses. Ces figurations par le langage, il semble que le metteur en scène ait tout à gagner à les tirer le plus possible vers le « concret » : si l'on en croit Jacques Nichet, pour qui le travail de la situation l'emporte aussi sur le travail du personnage, cette « concrétude » des indications relatives à la situation est un principe constant :

Je n'enferme pas les acteurs dans la psychologie. J'essaie de revenir aux situations concrètes que propose l'auteur, revenir au concret non pas pour s'enfermer dans la reproduction naturaliste de la situation, mais pour l'exalter au point qu'elle devienne du rêve.⁶⁰⁵

Le programme figural de la parole de mise en scène est ici clairement posé : le concret de la situation n'y sera pas « reproduction naturaliste » mais *exaltation jusqu'au rêve*. On se doute que l'hyperbole et la métaphore de concrétisation joueront un rôle décisif dans ce tropisme tendant vers une matérialité onirique.

On retrouvera donc ici tous les tropes tendant vers une concrétisation des enjeux abstraits d'une scène, voire d'un acte tout entier : la matérialisation est sensible dans des expressions telles que « quelque chose se casse dans la maisonnée » pour qualifier la situation où l'Intendant se doit d'annoncer à la Comtesse l'amour d'Hélène pour Bertrand. La « cassure », désignant au sens propre un phénomène concret, semble être une métaphore récurrente dans la parole de mise en scène, pour désigner en fait les *péripiéties* : on a rencontré déjà son analogue physiologique dans les propos de Jean-Pierre Vincent (qui évoquait la « fracture » que constituait l'entrée de Paroles dans la scène finale), on la retrouve aussi dans la bouche de Patrice Chéreau, à propos de *Richard III* : « et brusquement il y a un dérapage, quelque chose qui s'est cassé » et dans les propos de Jean-Pierre Vincent, la « cassure » peut même être édifiée en principe constitutif de la théâtralité (puisque la théâtralité est pour lui « un rallye corse : il faut enrichir par des cassures »). Si ce type de comparant reste relativement abstrait (toujours associé à un « quelque chose » assez vague), et produit des écarts peu sensibles, d'autres comparants, prélevés dans le monde des phénomènes physiques naturels, paraissent avoir un pouvoir imageant plus spectaculaire : et ce sont les tempêtes,

⁶⁰⁴ Jacques Lassalle, « Le théâtre ne fait l'économie de rien », entretien avec Josette Féral, in *Mise en scène et jeu de l'acteur*, volume I, p. 164.

⁶⁰⁵ Jacques Nichet, « Des pas perdus sur scène », entretien avec Josette Féral, in *Mise en scène et jeu de l'acteur*, volume I, p. 208.

tremblements de terre, et autres orages qui font leur entrée par voie de métaphore dans la parole de mise en scène : Bertrand, choisi par Hélène pour être son époux « met du temps comprendre que c'est un tremblement de terre »; le Roi qui se fâche, « c'est le retour des nuages, l'imprévisibilité du pouvoir »; « tu règnes sur les humeurs du monde » précise le metteur en scène à Bernard Freyd, en une hyperbole qui ne nous surprendra pas. « Il faut qu'on sente qu'il y a de l'orage dans l'air » prévient-il encore lorsque l'Intendant s'avance pour annoncer à la Comtesse l'amour d'Hélène pour Bertrand, et l'annonceur du désastre doit « chercher à prévenir la tempête qui se prépare ». Avec les variations météorologiques, les variations thermiques permettent de qualifier de façon sensible les atmosphères (mais ceci est encore une métaphore) propres à une scène ou à un acte : c'est ainsi tout le quatrième acte de *Tout est bien qui finit bien*, composé de scènes « plus graves, plus tendues » qui doit être joué dans une « fragilité brûlante » : si cette chaleur tient de la fébrilité morbide, c'est parce que « l'introspection mystique en action *contamine* tout le quatrième acte » et qu'« il faut qu'on sente le courant d'air froid de la damnation possible ». Le récit se voit ainsi confondu avec un organisme vivant, « contaminé » par un thème, agité par une fièvre, sensible aux courants d'air froid - il peut alors avoir même des odeurs (« cette scène ne peut fonctionner que si elle pue » dit Jean-Pierre Vincent à propos de IV, 3), ou bien étendu en cosmos, où les péripéties sont des tempêtes, des orages ou des tremblements de terre. Toutes ces métaphores empruntées au monde physique ou organique pour figurer des ambiances ou des péripéties sont finalement relativement communes, banalisées dans la langue (la substitution « atmosphère » pour « ambiance » est parfaitement lexicalisée), de même que les métaphores du chaud et du froid pour qualifier ces mêmes ambiances. Employer ces figures, c'est en quelque sorte rapatrier la perception du récit vers l'expérience et la langue communes, identifier en lui ce qu'il y a de plus familier.

Plus créatives sont les figures suivantes, qui nous paraissent davantage relever d'une invention de la part du locuteur, pour mettre en mots et en figures les caractéristiques propres d'une scène, dans sa singularité : pour qualifier la situation de la scène III, 3, où le Duc de Florence accueille les soldats français, et notamment Bertrand qu'il nomme « général de la cavalerie » sur le champ de bataille italien, Jean-Pierre Vincent fait ce commentaire :

Il faut organiser la contradiction entre la situation politico-diplomatique et le champ de bataille : on boit le champagne sur les cadavres.

La construction de l'énoncé permet de reconstituer nettement le message de la métaphore : dans ce saisissant raccourci (lié à l'impropriété de la préposition : on boit le champagne « au dessus » des cadavres et non « sur eux », et à l'effet métonymique : « boire le champagne » pour une « situation politico-diplomatique » agrémentée d'un effet de cérémonial - puisque Bertrand est officiellement nommé Capitaine), le metteur en scène fait mieux qu'« organiser la contradiction » propre à cette situation : il la donne à voir, proprement, par le biais du figural, et en dénonce l'obscénité plus sûrement qu'en de longs développements paraphrastiques. Patrice Chéreau ne procédait pas autrement lorsque pour qualifier la scène de séduction où Richard III parvient à circonvenir Lady Anne, il affirmait que « Richard [...] prend le pari de la séduire *sur le cercueil* de l'homme qu'elle aime »(sic).

Notons que ces figures sont véritablement une manière de mettre en scène dans la langue : en substituant une préposition à une autre (« sur » le cercueil ou les cadavres, au lieu de « au dessus », ou « à proximité ») le metteur en scène construit l'espace de la scène, rapprochant dans l'énoncé les éléments antithétiques selon une procédure qui peut fort bien être prolongée telle quelle sur le plateau : on peut très bien imaginer que Chéreau prenne le parti de placer Richard en effet *sur* le cercueil, ou que Jean-Pierre Vincent affuble effectivement ses comédiens de coupes de champagne (anachroniques, mais la mise en scène ne dédaigne pas ce genre de signes), qu'ils pourraient boire en étant réellement assis *sur* des cadavres : l'effet d'obscénité serait alors pleinement illustré, avec autant d'éloquence que les tropes qui l'exprimaient. On peut ainsi s'amuser à imaginer chacun des tropes de situation proposé par le metteur en scène véritablement incarné sur le plateau : il en résulterait une mise en scène « à grand spectacle », pas très loin d'une forme de Grand-guignol friand d'images extrêmes ou cocasses. Il est plaisant d'imaginer que la formule trouvée par Jean-Pierre Vincent à propos de la scène où Lefeu dit à Paroles ses quatre vérités en un procès assez insultant - « Lefeu te déverse une poubelle sur la tête, mais ça ne te dérange pas » - soit figurée telle quelle sur le plateau, ou de se demander comment on pourrait concrètement porter à la scène l'indication qu'il propose pour la scène II, 2 (Comtesse-bouffon) : « le bouffon passe son permis de porter des lettres à la Cour » - rien, sinon quelque esprit de sérieux, n'interdit d'imaginer un dispositif scénique qui rappellerait celui des salles d'examen où l'on passe aujourd'hui le Code de la route, avec projection de diapositives (montrant la Cour du Roi de France) et questions pièges auxquelles il faut répondre en cochant des cases... De même pour la métaphore proposée par Jean-Pierre Vincent à propos de la scène finale de l'acte V, où les rebondissements se succèdent en une incessante farandole qui déstabilise les personnages les uns après les autres : « nous, public, signale le metteur en scène, nous sentons bien que vous dégringolez dans l'escalier, mais vous ne devez pas vous en rendre compte ». Après tout, la scénographie adoptée pour le spectacle, qui articulait ensemble deux plateaux fortement inclinés vers le public, eût fort bien pu se mettre au service d'une telle métaphore, en machinant une augmentation progressive de l'inclinaison au fil de cette scène finale, jusqu'à faire effectivement « dégringoler » les personnages jusqu'au front de scène. On jugera peut-être un peu frivoles ces rêveries qui nous font visualiser les métaphores de la parole de mise en scène sur le plateau : ce n'est qu'une manière, de notre part, de signaler que les métaphores observables dans un spectacle sont essentiellement issues de métaphores d'abord survenues dans l'espace du langage : la rhétorique verbale du metteur en scène se trouve être en quelque sorte la *matrice* de la rhétorique scénique, et il nous semble que c'est fondamentalement au sein du langage, grâce au jeu des tropes, que peut advenir l'imagination d'une mise en scène. Un très bel exemple, puisé dans la mise en scène du *Soulier de Satin* par Vitez, vient confirmer cette hypothèse : Aurélien Recoing, qui interprétait le rôle de l'Ange gardien (de Prouhèze), rapporte ainsi qu'un jour, pendant les répétitions, Antoine Vitez « parla d'un fil et de l'hameçon dans le cœur de Prouhèze » et voici ce qu'il advint ensuite :

Durant toutes les répétitions, ce fil n'exista que dans l'imaginaire, d'une manière abstraite. Je le mimais, en quelque sorte. Mais cette histoire de fil me troublait. J'avais envie de le matérialiser. J'en parlais à Ludmila et, au dernier moment, dans la cour du palais des Papes, nous le tentions. J'accrochais un véritable

hameçon à la robe de Prouhèze et l'Ange déroulait le fil sur quinze mètres. L'événement, comme disait Antoine Vitez, était considérable. La somme des relations entre Prouhèze et l'Ange était fixée dans cette image. C'était une image qui venait de loin.

De loin, c'est-à-dire de la profondeur du langage où elle avait pris racine, sous la forme d'une métaphore dans la parole de mise en scène, d'abord presque innocente, inconsciente de son pouvoir à se muer en une manifestation visible, concrète. C'est ici le comédien qui prend l'initiative de cette concrétisation de la métaphore, mais cela ne change rien à notre affaire : mettre en scène, à l'évidence, c'est *incarner des figures*, à commencer par celles, innombrables, qui travaillent la langue à l'intérieur d'elle-même. En cela aussi metteurs en scène et comédiens peuvent être poètes, réactivant les métaphores, si « congelées » fussent-elles, animant ce qui en elles a pu se figer, en leur donnant corps, dans la matérialité tangible de l'espace scénique.

D) DE QUELQUES MÉTASÉMÈMES « CONGELÉS » : PRÉSENCE DU CLICHÉ

On n'en aura pas tout à fait fini avec les métasémèmes tant qu'on n'aura pas dit quelques mots de ces locutions métaphoriques lexicalisées, donc conventionnelles, où nulle invention figurale ne se fait jour, qui ponctuent la parole de mise en scène. Pour ces tropes qui n'en sont presque plus, certains stylisticiens parlent de « métaphores congelées »⁶⁰⁶, ce qui dit assez combien il est difficile de parler de certains phénomènes, notamment linguistiques, sans tomber soi-même dans le figural.

Clichés : des stéréotypes dans la langue

Déjà, avec les tropes de situations puisant leur comparant parmi le monde des phénomènes physiques naturels, on s'est beaucoup avancé sur la voie du stéréotype : l'expression « il y a de l'orage dans l'air » n'est nullement une métaphore « vive » - comme disent les mêmes stylisticiens, selon des qualifications elles-mêmes toujours métaphoriques - et son usage ne fait plus guère l'effet d'un écart rhétorique. On ne procédera donc pas à l'analyse sémantique détaillée de toutes ces locutions figées, dont le message ne fait mystère pour personne, et n'en inventorions ici quelques occurrences que pour signaler leur présence massive dans la parole de mise en scène : ainsi dans les propos de Patrice Chéreau à propos de Lady Anne qui va épouser Richard III : « Elle va à l'abattoir », ou « c'est comme si elle *partait à l'échafaud* ». Faisant une proposition hypertextuelle pour le personnage de la Reine Elizabeth, lorsqu'elle dit à Richard : « Vous vous méprenez en cette affaire » (scène I, 3), il lance un <Je ne vous aime pas mais je vais essayer de *ne pas mettre de l'huile sur le feu*>. Plus familier quand il travaille la scène où Richard règle ses comptes avec ses ennemis, il dirige Jérôme Huguet en ces termes : « Et puis tu les vois, oh putain tu vas *faire un carton*, là ». Et chez Jean-Pierre Vincent, encore et toujours : de la Comtesse, se souvenant de ses propres émois en entendant ceux d'Hélène, on dira qu'elle « *ranime sa propre flamme* », mais pour Hélène transie d'être ainsi prise en flagrant délit, que « *le sang lui monte à la tête* » - elle ne devra

⁶⁰⁶ On rencontre l'expression notamment chez Georges Kleiber, dans « Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux », in *La Métaphore entre rhétorique et philosophie, op.cit.*, p.99.

pas cependant être « *un petit bout de chou* », car elle est fortement faible. À propos de Paroles dans sa seconde scène avec Hélène : « il sent qu'elle souffre, il la caresse à *rebrousse-poil* » - l'ambiance a bien changé depuis la première scène où ils se sont rencontrés, où ils étaient l'un et l'autre « *sur un nuage* » - de ces affronts, elle sera vengée, puisque pour finir Paroles sera « envahi de *noires pensées* ». Et Hélène, qui ne se laisse pas si facilement démonter, aura fomenté ce doux complot où elle entend piéger son époux : à propos de la veuve méfiante devant les propositions que lui fait l'héroïne, on dira qu'elle « veut *couper les ponts* » - mais Hélène qui entend la convaincre par tous les moyens « *fait feu de tout bois* » ; et Bertrand enfin piégé tentera vainement, à l'heure du dénouement, de se dérober : « à l'entrée des femmes, il a *pris le large* au maximum, il revient *façon crabe*, en longeant les murs... » - c'est qu'il fait mine d'oublier l'époque où Diana était pour lui « *le repos du guerrier* », et devant tant de lâcheté, la vieille génération ne peut plus guère voir en lui le « *bain de jouvence* » qu'il leur a d'abord été...

Il n'est pas utile de poursuivre l'inventaire ; toutes ces locutions, en principe métaphoriques, sont analysables comme des clichés dans la mesure où elles constituent des expressions figées, abondamment usitées voire usées. Polies par des décennies, voire des siècles d'usage, leur aspect tropique disparaît au profit de leur aspect stéréotypique, et leur valeur pragmatique n'est donc pas du tout comparable à celle des métaphores vives. Il s'agit là non du lieu d'une invention, ni d'une perturbation du code liée au désir de faire advenir les *figures* (de langage, et donc, des personnages qu'elles cherchent à faire naître), mais au contraire du lieu de passage de la langue commune et de la rumeur du monde qu'on a déjà évoquée. C'est, au niveau de la langue, la même brèche ouverte dans l'espace autarcique des répétitions que celle qu'ouvrait, au niveau de l'argumentation, l'analogie stéréotypique sur laquelle nous nous sommes déjà largement étendue. La langue du commun, le « style *omnibus* », comme dit Ruth Amossy⁶⁰⁷ s'engouffrent ici dans une parole de mise en scène qui cesse d'être créative pour assurer, croyons-nous, la ligature du monde fictionnel avec le monde du dehors. Les personnages et les situations cessent d'être des figures hors du monde, quittent le chemin de la métaphore qui les conduisaient vers des territoires d'exception, des espaces oniriques, pour redescendre sur la terre des êtres communs, régis par une langue commune qui a déjà arpenté le champ des expériences humaines, dont elle a cristallisé les formes récurrentes en métaphores congelées. C'est le lieu du « déjà-dit », « déjà-pensé », par lequel l'artiste doit nécessairement passer, s'il entend inscrire sa création dans une démarche un tant soit peu mimétique. Deux mimesis - non pas contradictoires mais complémentaires - se côtoient donc dans la rhétorique du discours de mise en scène : la *mimésis de la métaphore vive* invite l'acteur à vouloir être ce qu'il n'est pas, à imiter en cela le trope qui veut croire, par exemple, qu'une femme est une étoile ; et la *mimésis du cliché* l'enjoint à continuer pourtant d'imiter le commun, de répéter les hommes et leur vécu, comme la langue se répète elle-même dans chaque cliché.

Adages, maximes, sentences : le stéréotypage dans la langue

Puisqu'on en est là, c'est-à-dire revenu sur des considérations liées à la présence de la

⁶⁰⁷ Ruth Amossy & Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, p.54.

« langue commune » dans la parole de mise en scène, il faut encore dire deux mots - c'est évidemment un euphémisme - sur la stéréotypie dans la répétition de théâtre. De même qu'on avait distingué, dans le champ des procédures argumentatives analogiques, la (re)production des stéréotypes d'une part, et le procès de stéréotypage d'autre part, il faudrait ici opposer aux clichés (qui sont des stéréotypes dans la langue) les *adages* inventés par le metteur en scène, qui correspondent à une opération de stéréotypage. L'adage n'est certes pas un métasémème : il ne suppose aucune modification sur le plan sémantique, et c'est abusivement que nous le faisons apparaître dans ce chapitre portant sur les métasémèmes. Il aurait peut-être plus naturellement trouvé sa place parmi les métataxes, puisqu'il est repérable au plan de l'expression chaque fois que se présente un énoncé à valeur générale, où la vocation aphoristique est perceptible du fait de la présence de pronoms non anaphoriques et du présent omnitemporel : la valeur de ces pronoms et de ce temps étant en rupture avec le reste de l'énoncé, on peut considérer qu'il s'agit d'une forme de transformation métataxique. Sa parenté avec les procédures stéréotypiques nous fait cependant choisir de le faire figurer ici, dans le prolongement de notre étude du cliché.

Il se présente donc sous la forme d'une « maxime » : c'est là le seul terme reconnu par les dictionnaires de stylistique, et encore, dans le *Gradus* seulement⁶⁰⁸, qui signale bien les analogues « sentence », « aphorisme », « pensée », « vérité », mais sans leur consacrer d'analyse. Partons donc de nos exemples, plutôt que des définitions, assez peu sécurisables ici : que se passe-t-il lorsque Jacques Lassalle passe de « il y a quelque chose qui n'est pas assuré » (pour parler d'Elvire s'acharnant à sauver l'âme de Dom Juan) à :

Il y a quelque chose qui affirme d'autant plus qu'on est moins sûr .

Plus qu'un échange de personne, c'est bien un glissement dans la valeur des pronoms et des temps qui se joue ici : le surgissement de ce pronom personnel indéfini (« on ») dans une phrase qui ne le laissait nullement prévoir laisse deviner la sentence en suspens derrière l'énoncé - « on affirme d'autant plus qu'on est moins sûr » - dans lequel le présent n'a pas une valeur actuelle mais une valeur omnitemporelle. À l'évidence Lassalle ne parle plus d'Elvire dans cette assertion, ou disons qu'il ne parle plus *seulement* d'Elvire, mais des « gens en général », pour lesquels il découvre un prédicat constant : affirmer d'autant plus qu'on est moins sûr. Si la phrase de Lassalle est « en devenir » vers l'adage, présentant une forme encore un peu hybride, chez Vincent on rencontre quelques maximes parfaitement repérables : commentant la scène IV, 2, où Bertrand courtise Diana, il donne ces indications :

Bertrand joue son va-tout. En plus, il n'en peut plus : sous les sonnets, il y a la fêlure d'un désir urgent. On n'écrit des poèmes que par urgence sexuelle...

Autre exemple : à propos de la scène I, 2, où le Roi mourant accueille Bertrand, qui le « ragaillardit » par sa présence, Vincent fait cette analyse :

⁶⁰⁸ Pour Bernard Dupriez, la maxime se définit comme « formulation frappante d'une assertion générale, dans les limites restreintes de la phrase ». Mazaleyrat et Molinié, quant à eux, l'ignorent, ainsi que les auteurs de la *Rhétorique générale*, pour qui, sans doute, ces effets de sentence ne constituent pas une figure de rhétorique. On aura compris que nous ne les suivons pas sur ce point.

C'est comme s'il vampirisait Bertrand : sa présence le ragaillardit. C'est aussi lié au désir de Shakespeare de rendre crédible sa future guérison : un remède miracle ne peut s'appuyer que sur un désir de survivre...

La valeur argumentative de telles sentences semble évidente : à chaque fois, une indication de jeu (affirmer fortement sans être sûr, exprimer un désir fébrile à travers un poème, être ragaillardi alors qu'on est mourant) s'appuie sur un adage qui généralise la proposition à l'ensemble des humains (ce « on », qui n'apparaît pas dans la dernière proposition, mais qui peut être rétabli : « on ne guérit de façon miraculeuse que lorsqu'on est animé d'un désir de survivre » - or, le Roi va guérir à l'acte II, donc : il désire survivre) et fonde ainsi la vraisemblance de la proposition : le metteur en scène dit en quelque sorte à son comédien : « fais comme cela, parce que c'est comme cela qu'on fait, en général ». Et s'il faut formuler cette généralité, c'est précisément parce qu'elle n'a rien d'évident : on aura noté, en effet, que dans chacun de ces cas, l'assertion doxique vient en fait *réparer un effet de paradoxe* plus ou moins sensible. La contradiction est flagrante dans « affirmer d'autant plus qu'on est moins sûr », où l'être et le paraître sont dans une relation d'opposition radicale, mais elle est perceptible aussi dans les autres occurrences : ainsi, il y a un léger paradoxe entre l'ardeur d'un désir urgent et l'écriture d'un poème (*a fortiori* d'un sonnet) qui, selon la pensée commune, réclame calme et patience, de même qu'il y a légère contradiction dans l'idée qu'un mourant puisse se montrer ragaillardi par la seule présence d'un jeune homme. C'est précisément pour compenser cet aspect contradictoire que le paradoxe est reformulé en *doxa*, et l'indication de jeu étendue en (ou appuyée sur) une maxime, le metteur en scène faisant sentir que l'indication paradoxale qu'il réclame n'est pas une lubie de sa part, mais relève d'une observation des « comportements universels » où ces contradictions, non seulement sont avérées, mais sont même « la règle ». Il n'y a donc pas rupture de la mimesis, mais au contraire élaboration d'une mimesis subtile, qui sait jouer, à l'occasion, des paradoxes comportementaux, et des contradictions entre l'être et le paraître.

C'est peut-être là une hypothèse un peu hasardeuse, une intuition difficile à démontrer, mais il nous semble que la valeur pragmatique de ces maximes de stéréotypage paradoxal est assez nettement distincte de celle des clichés : tandis qu'en reproduisant des métaphores « congelées », le metteur en scène prélève dans la rumeur du monde des outils de familiarisation des personnages et des situations - l'en-dehors (du théâtre) éclaire l'en-dedans - en créant une maxime, il produit un instrument cognitif qui tend vers une connaissance du monde - *l'en-dedans éclaire l'en-dehors*. Entendons-nous bien : l'expérimentation, sur le plateau, de tel comportement (apparemment paradoxal) dans telle situation n'est pas forcément le lieu de la *découverte* du paradoxe (intuitivement, nous sentons bien qu'il est possible, et même fréquent, « d'affirmer d'autant plus qu'on est moins sûr », et l'on n'a pas attendu que Lassalle en fasse une maxime pour en faire l'expérience), mais elle est l'occasion de sa formulation en une sentence : l'expérience individuelle s'y met en mots et en partage, fait désormais l'objet d'un savoir commun, partagé du moins par l'équipe de praticiens. La répétition ne se fait plus seulement le lieu où s'inventent les figures par lesquelles le récit théâtral se manifestera, elle est aussi le lieu où s'élabore, parce qu'elle s'y formule, une connaissance de l'homme et du monde. La brèche ouverte par la procédure stéréotypique permet ainsi, nous semble-t-il, une circulation à deux sens : les clichés permettent

d'informer la pratique théâtrale à partir de la connaissance du monde et de sa langue, tandis que les adages - inédits, c'est là toute leur vertu - tendent à reverser les découvertes faites sur le plateau dans une compréhension plus vaste des comportements humains.

4) Métalogismes

Les métalogismes sont pour les auteurs de la *Rhétorique générale* ces figures par lesquelles le locuteur, « au lieu de pervertir le sens des mots, au lieu de travailler le langage, peut faire appel à l'objectivité de la réalité telle qu'elle " est " pour s'en séparer et tirer effet de cette distanciation... »⁶⁰⁹. L'écart n'y joue plus dans le langage, par une altération du code, mais dans la relation entre le discours et le monde, entre le signe et le référent : il faut alors faire appel au donné extralinguistique pour ressentir la figure. Ils correspondent peu ou prou à ce que Fontanier a identifié comme des « figures de pensée », « indépendantes des mots, de l'expression et du style ». Les exemples canoniques de métalogismes sont la litote, ou l'hyperbole, qui s'expriment par un énoncé parfaitement correct quant au respect du code, mais qui travestissent le référent par diminution ou augmentation. Le fait que le métalogisme ne repose pas sur une altération du code ne signifie évidemment pas que cette altération ne pourra pas avoir lieu, au sein de l'énoncé : le groupe □ évoque ainsi l'allégorie, la parabole et la fable : « si au niveau inférieur, elles se composent de métasémèmes (par exemple « un lion » pour « un roi »), on peut montrer qu'à un niveau supérieur elles constituent un métalogisme » : prises littéralement, elles fournissent un sens suffisant mais décevant, et « c'est cette déception précisément, concernant le sens premier, qui incite à chercher si d'aventure une seconde isotopie, moins banale, ne pourrait pas exister »⁶¹⁰. C'est la découverte de cette seconde isotopie pertinente qui fait prendre conscience de la figure - du fait qu'un référent peut en cacher un autre : le conteur a l'air de parler des lions, ou des grenouilles, mais en réalité, il parle des hommes.

Qu'allons-nous faire des métalogismes dans notre corpus ? Nous ne reviendrons pas ici sur l'hyperbole, déjà évoquée lors de l'étude des métasémèmes, dans lesquels elle entre souvent pour une bonne part. Des fables, des allégories ou des paraboles, il y en a certes quelques unes dans la parole de mise en scène : on peut considérer que la manière dont Ariane Mnouchkine relate le documentaire animalier où elle a vu une pugnace guenon tenir tête à un guépard est une façon d'en faire une fable. La guenon devient désormais le signe de la faiblesse têtue et courageuse - c'est Dorine, qui ne craint pas de tenir tête aux puissants, Orgon mais surtout Tartuffe, que l'on devine naturellement sous les traits du guépard, en prédateur tout puissant. Chez Mnouchkine encore, on rencontre une parabole, lorsqu'elle se souvient d'une photo de Doisneau qu'elle entreprend de décrire à ses comédiens - elle représente un terrain vague où des enfants jouent sur une voiture, et Mnouchkine de se lancer dans ce récit :

Il y a un enfant, sur le toit de cette voiture, qui est juché, il y a deux enfants, et il y

⁶⁰⁹ *Rhétorique générale*, p.123.

⁶¹⁰ *Rhétorique générale*, p.137.

a des enfants à l'intérieur, mais ceux qui sont particulièrement marquants sont ceux qui sont sur le toit, comme un chevalier, j'sais pas, comme Richard II, comme Ben Hur, comme... Oui, comme Napoléon, et puis derrière il y a celui qui joue le cocher, qui est plus jeune, on dirait Krishna [...]. C'est absolument prodigieux, mais eux ils ne se sont pas parlé, ils sont entrés sur ce terrain vague pour jouer. Et il faut que vous rentriez exactement comme ça. La scène, au fond, c'est le terrain vague sublime, quoi. C'est une photo admirable, parce que pour moi c'est la naissance de la création, voilà, la naissance de la créativité chez les êtres... et du théâtre en particulier.

On le constate nettement ici, le métalogisme peut inclure des métasémèmes (nous avons ici un bon nombre d'antonomases, par lesquelles les enfants sont Ben Hur, Richard II, etc.) mais le principe de son effet ne repose pas sur eux : c'est l'équivalence proposée entre les enfants entrant sur un terrain vague, et les acteurs entrant sur une scène de théâtre qui fonde la parabole. Chez un metteur en scène comme Mnouchkine, qui ne dédaigne pas d'identifier l'art de l'acteur à une expérience du sacré (on se souvient de ce que les comédiens étaient censés « recevoir » leur état, leur personnage, comme une grâce imprévisible), il n'est pas étonnant de rencontrer une parabole, genre biblique par excellence : ici, il s'agit d'une parabole des origines, puisqu'il s'agit d'illustrer rien de moins que la « naissance de la création [...] et du théâtre en particulier ».

Mais ce n'est pas tant les fables ou paraboles en tant que telles qui nous intéressent ici, que la position de metteur en scène en *fabulateur*, position qui l'amène à « *travestir le référent* » de son discours - en l'occurrence, dans les cas que nous voulons aborder ici, le texte de théâtre. Ces « figures » de travestissement du texte de théâtre ne correspondent à aucune catégorie de la rhétorique traditionnelle, parce qu'elles ont d'abord été identifiées comme des figures du récit, dans le cadre des pratiques de réécriture, et non comme des figures du discours. C'est en effet toute la production « hypertextuelle » dans la parole de mise en scène que nous entreprenons d'observer dans le cadre des métalogismes, ce qui constitue, il faut en convenir, un mode de classement très approximatif. On a déjà esquissé quelques propositions définitionnelles pour cette « hypertextualité », mais il nous paraît utile d'y revenir : rappelons donc que Genette désigne par le terme d'hypertextualité la « relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »⁶¹¹. Le commentaire, en effet, que nous avons étudié dans le chapitre précédent, relève de la relation métatextuelle, qui consiste en une dérivation descriptive et intellectuelle ; l'hypertexte, quant à lui, est « le résultat d'une opération transformative » qui, « soit dit la même chose autrement (transformation), soit dit autre chose semblablement (imitation) »⁶¹².

Dans la parole de mise en scène, toutes les productions hypertextuelles relèvent d'une opération transformative : le metteur en scène y recourt à chaque fois qu'il parle en lieu et place du personnage, à la première personne, en substituant à son texte d'origine (l'hypotexte, donc), un nouveau texte, qui le remplace totalement ou le prolonge par

⁶¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 11-12.

⁶¹² *Op. cit.* p.13.

greffes. Il ne procède pas à une imitation (du style ou de la forme de l'énoncé) mais à une transformation, puisqu'en somme il dit la même chose (que le personnage), autrement. Dans la mesure où ces productions hypertextuelles ne se caractérisent pas particulièrement par une altération du code (même si celle-ci peut avoir lieu au sein de l'énoncé) et où elles consistent à travestir le référent (texte de théâtre), il nous paraît acceptable de les faire figurer au titre des métalogismes. Les dictionnaires de stylistique ne nous offrent de toute façon guère de catégorie susceptible de les accueillir : on rencontre, au mieux, la « prosopopée » ou la « sermocination », qui consistent à faire parler une entité, un mort ou un absent - mais le personnage, quoi qu'on ait pu dire sur son statut « d'absence » incarnée et montrée⁶¹³, est déjà doté de la parole par le texte de théâtre. Lorsque le metteur en scène le « fait parler » autrement, il ne procède pas particulièrement à une personnification, puisque celle-ci est déjà à l'œuvre dans le dialogue de théâtre : il ne fait que la confirmer et la prolonger. Devant cette lacune de la terminologie stylistique, on admettra donc que l'on prélève dans la théorie de Genette, qui porte sur des pratiques littéraires et non oratoires, un concept particulièrement opératoire dans notre corpus, et qu'on l'érige en figure de rhétorique.

Avant d'explorer les différentes formes d'hypertextualité observables dans notre corpus, il convient de s'attarder encore un peu sur leurs caractéristiques définitionnelles : certes, l'hypertextualité se distingue de la métatextualité, en ceci que « l'hypertexte est presque toujours fictionnel » alors que la métatextualité n'est « jamais, en principe, de l'ordre de la fiction narrative ou dramatique »⁶¹⁴. Il convient de marquer cependant que la fonction principale des productions hypertextuelles est essentiellement métatextuelle : « l'hypertexte, ne manque pas de signaler Genette, a toujours peu ou prou valeur de métatexte », c'est-à-dire qu'en réécrivant l'hypotexte il le « commente » toujours, d'une manière ou d'une autre, mais d'une façon plus « puissante » selon Genette, que la simple relation métatextuelle, en ceci qu'il est « plus libre de ses allures »⁶¹⁵.

A) TRAVESTISSEMENTS : LES PROCÉDURES DE FAMILIARISATION

L'une des formes les plus courantes de l'hypertextualité dans la parole de mise en scène est à interpréter sous le registre de ce que Genette appelle le « travestissement burlesque⁶¹⁶ » : cette pratique transformative consiste à « réécrire un texte noble, en conservant son " action ", c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son *invention* et sa *disposition*), mais en lui imposant une toute autre

⁶¹³ On peut se souvenir ici des beaux propos de Denis Guénoun sur le théâtre comme monstration d'absence : « Ce qui est montré au théâtre, c'est en effet ce qui n'est pas, mais j'ajoute, en tant que ce n'est pas là. Ce qui est montré au théâtre n'est pas là. Le sénat de Rome n'est pas là - je le montre. Jules César. L'homme qui vole. [...] l'amour, la douleur et les larmes, toutes ces choses ne sont pas là, donc je les montre dans leur absence, dans leur défaut d'être. [...] Le théâtre imite, c'est indubitable. Il simule petits et grands absents. C'est pourquoi, d'ailleurs, il aime tant les mots : les mots servent à désigner ce qui manque. » In *Lettre au directeur du théâtre*, Ed. Les Cahiers de l'égaré, 1996, pp. 16-17.

⁶¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 450.

⁶¹⁵ *Op. cit.*, p. 450.

élocution, c'est-à-dire un autre "style" »⁶¹⁷. On peut citer en exemple cette proposition hypertextuelle de Chéreau pour la réplique de la Reine Elizabeth dans *Richard III* (I, 3) : « Je retire peu de joie d'être la Reine d'Angleterre », que le metteur en scène, dans ses indications de jeu, reformule en ces termes :

<Croyez bien que> « je retire peu de joie d'être la Reine d'Angleterre » ; <C'est pas pour le plaisir que je m'accroche à ce poste>.

Conformément aux analyses de Genette relatives au travestissement burlesque, l'opération proposée par Chéreau consiste à transposer dans un style « familier, voire vulgaire » la réplique de la Reine - l'élimination de la particule de négation (« c'est pas » pour « ce n'est pas ») est déjà une procédure de familiarisation - et à introduire des détails « plus vulgaires et plus modernes » : le noble titre de Reine devient ainsi un « poste » (comme s'il relevait de la fonction publique) auquel on « s'accroche » (ce qui n'est pas très élégant) : une telle expression relève évidemment de l'anachronisme, et c'est là tout son intérêt, puisque c'est sa vocation que de rapatrier les discours des personnages vers des équivalents modernes qui fassent immédiatement sens dans l'imaginaire du comédien. Genette signale ainsi que le travestissement d'un texte « contribue [...] à le rapprocher et à l'appivoiser », ce qui en fait « un procédé de familiarisation parmi bien d'autres ».

Le travestissement ne fonctionne pas seulement comme n'importe quel divertissement trans-stylistique [...] mais comme un exercice de traduction (on dirait, en termes scolaires mais plus précis, de version) : il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière, dans tous les sens de ce mot. Le travestissement est le contraire d'une distanciation : il naturalise et assimile, au sens (métaphoriquement) juridique de ces termes, le texte parodié.⁶¹⁸

La parfaite adéquation de cette analyse avec les phénomènes observables dans la parole de mise en scène devient évidente si on la rapproche de ce commentaire de Jean-Pierre Vincent (déjà évoqué) sur la vocation « traductrice-familiarisante » de la fonction du metteur en scène :

Tout metteur en scène est traducteur d'un texte quel qu'il soit, même s'il est écrit dans sa propre langue. [...] Le travail de traduction est un travail d'appropriation et de familiarité, mais en fait ce travail d'appropriation suppose un apprentissage de l'étrangeté. C'est un détour par la question : "qu'est-ce qui m'est étrange dans ce texte ? Quelle chose très concrètement m'est étrange ?". Je n'ai pas envie de m'abandonner au sentiment de l'étrange, j'ai envie de connaître, de transpercer

⁶¹⁶ La qualification « burlesque » semble être réservée, dans la terminologie de Genette, aux œuvres caractérisant l'apparition de ce mode de travestissement, qu'il situe au XVII^e siècle, avec la publication de *L'Eneide travestita* de Giambattista Lalli; cette pratique parodique, apparemment ignorée de l'Antiquité Classique et du Moyen-Age, lui paraît être une « authentique innovation de l'âge baroque ». Dans la mesure où le mode burlesque correspond en stylistique, au mouvement descendant - tirer le haut vers le bas - nous choisissons de maintenir cette qualification pour caractériser les propositions hypertextuelles des metteurs en scène.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁶¹⁸ Genette, *op.cit.*, p. 69.

cette étrangeté.⁶¹⁹

L'un et l'autre vantent ainsi dans des termes analogues le travail de « traduction » et ses vertus : quand Genette parle « d'apprivoiser » un texte, le metteur en scène évoque « l'appropriation et la familiarité », et quand l'auteur des *Palimpsestes* glisse vers le vocabulaire juridique de la « naturalisation » et de « l'assimilation » (de ce qui est étranger), c'est bien « l'étrange », « l'étrangeté » que Jean-Pierre Vincent désigne comme la cible de ce travail, étrangeté qu'il faut à la fois « connaître et transpercer ». Et même si ces procédures de travestissement semblent devoir apparaître beaucoup plus massivement dans les corpus où l'on répète un texte « classique » - donc présentant en effet un style « noble » - le metteur en scène semble étendre cette nécessité des pratiques familiarisantes à l'ensemble du répertoire théâtral : le metteur en scène est traducteur d'un texte « quel qu'il soit, même s'il est écrit dans sa propre langue » - la langue de son pays, et la langue de son époque.

À trop insister sur la vocation familiarisante de ces travestissements, il ne faudrait pas en venir à occulter totalement la dimension ludique de telles « traductions » - d'autant que le plaisir du jeu fait partie intégrante, à notre avis, du procès de familiarisation. Ce n'est probablement pas un hasard si Daniel Mesguich fait de l'humour en répétition un ingrédient aussi fondamental, que, pour Vincent, le travail de familiarisation :

Il n'y a pas de mise en scène, si sérieuse soit-elle, sans humour : l'humour au théâtre est essentiel, élémentaire. Il n'y a pas de théâtre sans légèreté, sans ludisme, sans gaieté devant la lecture.⁶²⁰

Légèreté, ludisme et gaieté devant la lecture nous semblent bien être les caractéristiques propres à la posture de qui propose, pour un texte, un travestissement burlesque : l'effet comique des parodies modernisantes est sans doute le vecteur par lequel se réalise le mieux cette familiarisation recherchée. L'humour apparaît à la fois comme l'instrument par lequel il est possible de conjurer l'étrange, et le signe d'une victoire sur lui. Rire avec cet objet inquiétant qu'est le texte, c'est réduire la résistance de son exotisme, le ramener vers la patrie de l'intime et du familier, et y planter le drapeau d'une terre conquise. Dans les analyses qu'il propose de la dimension ludique des pratiques hypertextuelles, Genette forge le néologisme « ludicité », qui n'est pas par hasard l'anagramme de « lucidité » : jouer avec un texte, c'est être lucide sur lui, ne pas se laisser fasciner, méduser (c'est-à-dire : *se taire*) par la perfection (c'est-à-dire la clôture) de sa forme, c'est se rendre capable de « transpercer » comme disait Jean-Pierre Vincent le vernis de son *élocutio*, pour exhumer ce qui, en lui, peut parler notre langue actuelle. La dimension ludique de ces effets d'hypertextualité apparaît nettement dans ces indications données par Patrice Chéreau à Jérôme Hugué, qui interprète Richard III. Nous sommes dans la répétition de la scène liminaire de la tragédie, où Richard seul en scène expose le plan par lequel il va éliminer Clarence de sa route vers le pouvoir, en un monologue qui le fait, nécessairement, s'adresser au public. Dans ses indications, Chéreau semble jouer de la relation ainsi nouée avec le public, exhibant en la parodiant cette adresse toute conventionnelle. Les répliques originales de Richard, dans la traduction de Loayza, sont

⁶¹⁹ Jean-Pierre Vincent, entretien avec Marc Dondey publié dans les *Cahiers de Nanterre Amandiers* n°12, mars 1996.

⁶²⁰ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, p.148.

les suivantes :

- **Richard** :
- ... ce jour verra Clarence étroitement claquemuré au sujet d'une prophétie qui déclare que « G » sera le meurtrier des héritiers d'Edouard. Plongez au fond de mon cœur, pensées, voici Clarence. Bonjour frère ! Que signifient ces gardes armés qui flanquent votre grâce ?
- ... Texte qui devient, dans la parodie de Chéreau :
- <Je vais jouer, maintenant ; je ne vais pas faire- je ne vais plus être Gloucester, je vais jouer le frère, vous allez me voir jouer le frère> Parce que- et tu le montres : <Excusez-moi, j'ai du boulot> : « voici Clarence » [...]<Mais j'oubliais que vous le connaissez déjà ; vous avez déjà vu la pièce d'avant, suis-je bête>, hein ? « Voici Clarence ».

L'effet de familiarisation et de modernisation est particulièrement sensible dans l'expression : « j'ai du boulot », parfaitement anachronique dans la bouche de Richard III ; mais la dimension ludique repose ici sur d'autres procédures, qui consistent à verbaliser ce qui, dans l'énoncé du personnage, relevait d'un implicite passé sous silence par convention : dans tout monologue, le sous-entendu : « je m'adresse à vous, public », est présent, mais tû - il relève d'un contrat énonciatif tacite. Ici Chéreau non seulement le fait affleurer au plan de l'expression, mais il en tire les conséquences en termes relationnels : si Richard dit « plongez, pensées » ce n'est pas pour commander à ses pensées quelque mouvement de retrait, mais évidemment pour prévenir le public qu'il va désormais dissimuler, qu'il va « jouer le bon frère » devant Clarence... Ce qui suppose qu'il abandonne la posture monologale pour entrer dans l'interaction fictionnelle, ce dont il s'excuse, auprès d'un public que, du coup, il se voit contraint de délaisser. Nommer un personnage qui entre en scène, c'est aussi, par convention, une manière d'informer le public sur son identité : la convention est ici exhibée et dénoncée dans sa vanité, puisque du fait du montage de textes élaboré par Chéreau, cette première scène de *Richard III* n'est pas la première de son spectacle, qui s'ouvre sur des scènes d'*Henry VI* : le public connaît donc déjà Clarence, et il faut s'excuser de le nommer bêtement alors que chacun peut désormais l'identifier. Cet exemple révèle nettement combien les propositions hypertextuelles peuvent être bien plus qu'une simple « traduction » en langue « vulgaire » des contenus propositionnels des répliques : elles peuvent aussi fonctionner comme révélateur de l'implicite. Ici, l'exhibition et la dénonciation de la convention monologale invitent le comédien à s'amuser du cadre énonciatif qui régit sa tirade, selon une procédure essentiellement ludique. Mais bien souvent, on va le voir, la révélation de l'implicite des répliques a pour vocation de faire émerger les enjeux argumentatifs au sein de l'interaction fictionnelle.

B) CONCISION ET CONDENSATION : SYNTHÈSE DU SENS DÉNOTÉ, ESQUISSE DU SENS CONNOTÉ

Un certain nombre de propositions hypertextuelles sont à analyser comme des pratiques de commentaire par condensation : elles permettent de synthétiser l'enjeu thématique ou

argumentatif d'une (longue) réplique, réduite à une seule, et fort simple, proposition. Ce sont ces procédures hypertextuelles qu'on a déjà entr'aperçues dans notre étude sur la relation métatextuelle, puisqu'elles ont vocation à exhumer d'un texte foisonnant un noyau thématique qui a tendance à se perdre dans la sophistication de l'énonciation. Prenons l'exemple de cette réplique de Bertrand dans *Tout est bien qui finit bien*, où il fait réponse au Roi qui lui demande (V, 3) s'il se souvient de la fille de Lefeu (*alias* Madeleine) :

Bertrand : Avec admiration mon Suzerain. Tout d'abord, J'avais fixé mon choix sur elle, avant même que mon cœur N'osât faire de ma langue son interprète audacieux ; L'impression de mon œil s'étant fixée en moi, Le dédain me prêta son miroir déformant, Qui faussa pour moi les traits de toute autre beauté, Méprisa le teint le plus frais, ou l'accusa d'être usurpé, Agrandit ou rétrécit les proportions d'une personne Jusqu'à la rendre hideuse. Voici comment Celle que tous les hommes adoraient, et que moi-même J'ai aimée depuis que je l'ai perdue, n'était pour mon œil Que la poussière qui l'irritait.

Pour aider Laurent Sauvage dans la compréhension de l'enjeu argumentatif et thématique de sa réplique, Jean-Pierre Vincent donne cette indication :

Ce que tu racontes c'est : <Je ne pouvais aimer Hélène puisque j'aimais Madeleine>.

La proposition hypertextuelle est ici d'autant plus évidente qu'elle est annoncée comme telle par Jean-Pierre Vincent, qui l'introduit par un « ce que tu racontes, c'est... » tout à fait explicite quant au statut de l'énoncé qui suit - profitons-en, car cet effet d'annonce est rarissime, et dans tous les autres cas, c'est à partir d'indices internes à l'énoncé qu'il nous faudra inférer son caractère hypertextuel. La procédure de réduction est particulièrement spectaculaire ici : le volume textuel (comptabilisé en nombre de caractères) est amputé à 90% entre l'hypotexte et l'hypertexte, sans que l'information principale en soit affectée. Cet exemple trouverait sa place entre deux catégories hypertextuelles identifiées par Genette : il tient pour une part de la « *concision* », qui « se donne pour règle d'abrèger un texte sans en supprimer aucune partie thématiquement significative, mais en le récrivant dans un style plus concis »⁶²¹ - mais la concision procède « phrase à phrase », ce que ne fait pas ici Jean-Pierre Vincent ; il nous faut donc aller voir du côté de cette autre catégorie hypertextuelle identifiée par l'auteur de *Palimpsestes* sous le terme de « *condensation* », qui est « une sorte de synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire sur l'ensemble du texte à réduire, dont il faut ici, à la limite, oublier chaque détail - et donc chaque phrase - pour n'en conserver à l'esprit que la signification ou le mouvement d'ensemble, qui reste le seul objet du texte réduit »⁶²² - sauf que cette fois Genette semble réserver cette forme de réduction à des opérations travaillant sur des macro-unités (Ainsi *La Recherche du temps perdu*, dans son ensemble, peut devenir, par condensation : « Marcel devient écrivain » ou, si l'on veut vraiment tout dire : « Marcel finit par devenir écrivain »). Dans le cas qui nous occupe ici, nous sommes à mi-chemin entre la concision et la condensation : la réduction ne se fait pas phrase à phrase, mais l'unité prise en compte (la réplique de Bertrand) est encore une unité partielle par rapport à

⁶²¹ *Palimpsestes*, p.271

⁶²² *Op. cit.*, pp. 279-280.

l'ensemble de la pièce (que son titre d'ailleurs condense assez bien : « tout est bien qui finit bien »). L'opération n'en est pas moins radicalement réductrice : tous les effets « d'ornements » propres à l'écriture shakespearienne disparaissent au cours de cet élagage sévère, et le style évidemment ne sort pas sans dommage d'une telle expurgation. Les simples noms des personnages viennent remplacer les périphrases baroques, et c'est tout Shakespeare qui se perd dans cette transformation ; le gain, bien sûr, réside dans la clarté du message, soutenue par les dénominations explicites de personnages, et par la production d'une conjonction de subordination (« puisque ») qui met en lumière la structure logique de l'énoncé. Il est à noter d'ailleurs que la construction logique de l'énoncé hypertextuel prend une liberté certaine par rapport à la construction de la réplique de Bertrand : l'énoncé hypotextuel pouvait en effet être plus immédiatement et plus linéairement traduit en :

< J'aimais Madeleine, et c'est pourquoi je ne pouvais aimer Hélène >.

Au moins dans cette proposition respecterait-on l'ordre des segments dans la tirade de Bertrand. Mais si le metteur en scène prend le parti de renverser les segments, et la relation logique qui les unit - <je ne pouvais aimer Hélène, *puisque* j'aimais Madeleine>, c'est précisément pour faire ressentir l'enjeu argumentatif profond de la réplique : il ne s'agit pas tant pour Bertrand de répondre au Roi sur la question de son éventuel amour pour Madeleine, qui n'est nullement un lieu critique dans la scène, mais de se justifier de n'avoir pas aimé Hélène, ce dont on lui fait grief : aussi la question du non-amour pour Hélène bascule-t-elle en proposition principale dans l'hypertexte de Jean-Pierre Vincent. Manière de montrer qu'au delà du gain de « temps » permis par les pratiques de réduction, et outre le gain en « clarté » du message, il y a une *plus-value interprétative* en quelque sorte, ce que Genette signale déjà : « aucune réduction [...] ne peut être transparente, insignifiante - innocente : dis-moi comment tu résumes, je saurai comment tu interprètes »⁶²³. On peut encore observer cette plus-value interprétative dans le résumé que propose Vincent pour la scène II, 5, où Bertrand vient faire (ou plutôt expédier) ses adieux à Hélène, devenue son épouse, qu'il fuit en partant faire la guerre en Italie. Hélène s'y montre soumise, gardant pour elle le chagrin que lui cause ce départ, mais semble chercher à formuler une requête délicate :

- **H é l è n e** :
- Je vous prie, monsieur, votre pardon.
- Bertrand :
- Quoi, que voulez-vous dire ?
- Hélène :
- Je ne suis pas digne de la fortune qui m'échoit.
- Je n'ose dire qu'elle est à moi, et pourtant, elle est à moi ;
- Mais, comme un voleur apeuré, j'irai jusqu'à dérober
- Ce que la loi m'attribue comme mien.

⁶²³ *Ibid.*, p. 286.

- Bertrand :
- Que demandez-vous ?
- Hélène :
- Quelque chose, et moins que cela. Rien, en vérité.
- Je ne peux pas vous dire ce que je demande, mon Seigneur.
- Ma foi, si :
- Seuls les étrangers et les ennemis se séparent sans un baiser.

Au cours du travail sur cette scène, Jean-Pierre Vincent fait ce commentaire en forme de proposition hypertextuelle :

<Je suis une femme soumise du Moyen-Age, mais excusez-moi, je ne supporte pas de vous quitter sans avoir mon baiser>.

La réduction est à nouveau spectaculaire (le volume textuel d'arrivée représente 25% du volume de départ), et la plus-value interprétative, sensible : outre que l'urgence du désir est mise en relief par l'expression « je ne supporte pas (d'être privée de mon baiser) », les attermoissements d'Hélène pour formuler sa demande sont justifiés : <Je suis une femme soumise du Moyen-Age>. Cette mise en perspective en termes de civilisation médiévale, dans laquelle en effet il sied mal à une femme soumise de formuler ce que Jean-Pierre Vincent appelle ailleurs une « demande sexuelle », permet au metteur en scène de proposer à la comédienne une analyse de l'enjeu de sa réplique, en une synthèse antithétique éloquent : à la fois l'urgence du désir et l'interdit de son expression sont mis en lumière, en un raccourci qui permet à la comédienne de s'emparer aisément d'une telle indication.

La valeur pragmatique de l'opération de concision-condensation surgit décidément avec netteté : il ne s'agit pas seulement de faire apparaître clairement le message (le contenu propositionnel de l'énoncé), traduit dans un style plus concis, mais aussi de faire sentir l'enjeu argumentatif d'une réplique au sein de l'interaction fictionnelle. L'énoncé est en quelque sorte réduit à sa (supposée) matrice argumentative, ce qui permet de construire les sous-entendus susceptibles de travailler les répliques des personnages, en profondeur. Dans certains cas, il n'y a même plus réduction du contenu propositionnel de la réplique, mais substitution pure et simple du message connoté au message dénoté : ainsi, lorsque dans la scène I, 2, le Roi fait l'éloge du défunt père de Bertrand, en regard duquel les jeunes seigneurs de la Cour lui paraissent fort peu estimables - « Un tel homme pourrait servir d'exemple à notre jeunesse ; son exemple, suivi, montrerait que nos jeunes gens ne font qu'aller en arrière » - Bertrand lui fait cette réponse :

***Son souvenir, sire, Est plus riche dans vos pensées qu'il ne l'est sur sa tombe.
Son épitaphe ne brille nulle part autant que dans votre royale parole.***

Sur le plan de la dénotation, cet énoncé pourrait se condenser en « vous l'honorez mieux que quiconque » ; mais ce n'est pas le message que Jean-Pierre Vincent met en avant, lorsqu'il lui fournit une indication de jeu qui repose sur une réduction hypertextuelle :

La réplique de Bertrand après l'éloge se son père par le Roi est une façon de défendre les jeunes seigneurs attaqués : <OK, mais allez-y mollo>.

Réduction et familiarisation apparaissent conjointement dans cette proposition ; mais se

produit encore une autre opération dans cette réduction qui pourrait peut-être être rapprochée de ce que Genette identifie comme les formes de la *transmotivation* dans les pratiques hypertextuelles : elles consistent à substituer au motif (ou mobile de la conduite d'un personnage) de l'hypotexte un nouveau motif : si dans le texte de Shakespeare, le mobile de la prise de parole de Bertrand a l'air d'être une simple réponse au roi, prolongeant son noyau thématique (l'éloge funèbre, jugé excellent), dans la proposition hypertextuelle le mobile de la prise de parole est sensiblement différent : il s'agit de couper court aux sarcasmes anti-jeunes que cet éloge funèbre occasionne, afin de protéger les jeunes seigneurs des foudres royales.

À dire vrai, les catégories genettiennes conçues pour qualifier et caractériser des pratiques d'écriture essentiellement romanesques souffrent quelque peu de la transposition dans notre corpus, où nous les employons pour observer la relation entre un texte de théâtre, et une parole qui se greffe sur lui ou se substitue à lui. S'agissant de la question de la motivation, en effet, Genette distingue trois pratiques hypertextuelles : la *démotivation*, qui supprime les motifs (les mobiles des actes), la *transmotivation* qui opère des substitutions de motifs, et enfin la *motivation*, qui produit des motifs là où l'hypotexte n'explicitait pas les mobiles des actes. Dans un texte de théâtre, où les mobiles des personnages ne nous parviennent qu'à travers ce qu'ils en disent (or on sait bien qu'ils peuvent mentir, se mentir, déguiser leurs mobiles, en feindre d'autres, ou tout simplement se taire sur ce qui les pousse à agir) il est bien difficile de déterminer si l'on a affaire à des procédures de transmotivation, ou de motivation pure et simple. Prenons un autre exemple dans la comédie de Shakespeare : lorsque le Roi reçoit Hélène, qui lui propose ses soins guérisseurs, il a cette réplique :

« Les médecins ne peuvent rien pour moi ».

Pour étudier le motif susceptible d'animer une telle réplique, il faut d'abord élargir la notion de « motif » : dans un texte de théâtre, où l'essentiel des actes consiste en des actes de parole, les motifs sont pour nous les états et les intentions qui déterminent le personnage à produire cette parole-là (cet énoncé plutôt qu'un autre). Qui peut dire ici, avec certitude, l'état ou l'intention supposée par un tel énoncé ? À en juger par la proposition de jeu esquissée par Bernard Freyd, et par l'indication que lui donne en retour Jean-Pierre Vincent, il y a ici au moins deux motifs possibles :

C'est dommage, le côté supplication que tu y mets ; c'est plutôt : <Ma pauvre petite, tu arrives avec ton optimisme, mais tu ne comprends pas que j'appartiens au monde du tragique>.

Ainsi, aux moins deux propositions hypertextuelles de motivation, contradictoires l'une avec l'autre, pouvaient être produites : « les médecins ne peuvent rien pour moi » = <je t'en supplie, toi, sauve-moi> - motif de désespoir et de supplication que manifestait le comédien dans son jeu - ou au contraire : « Les médecins ne peuvent rien pour moi » = <a *fortiori*, toi, tu ne peux rien pour moi>. C'est cette seconde option que le metteur en scène privilégie, procédant à une transmotivation non de l'hypotexte à l'hypertexte (rien ne permet de savoir si la réplique hypertextuelle postulait « naturellement » le motif que Jean-Pierre Vincent supprime), mais du jeu de l'acteur à sa propre indication. On notera au passage que la motivation hypertextuelle proposée par Vincent est nettement plus élaborée que celle que nous avons suggérée : il ne dit pas <Tu ne peux rien pour moi>,

mais, <Ma pauvre petite, tu arrives avec ton optimisme, mais tu ne comprends pas que j'appartiens au monde du tragique>, ce qui veut dire à peu près la même chose, mais de manière nettement plus suggestive (l'indication de « l'optimisme » sera fort utile pour Hélène) et poétique (le « monde du tragique » auquel déclare appartenir le Roi dans la formule de Vincent est une indication sur son statut poétique dans la fiction ou, peut-être, sur son hystérie qui lui fait croire qu'il a un statut particulier dans la diégèse...). L'air de rien, nous sommes passée ici de l'hypertextualité de réduction à l'hypertextualité d'amplification, où le volume textuel augmente (du simple au triple, ici), et où diverses modalités de reformulation sont observables.

C) AMPLIFICATIONS EXPLICITANTES

On retrouvera dans les pratiques amplificatrices à peu près les mêmes ingrédients que dans les pratiques réductrices : les effets de familiarisation s'y font fréquemment sentir, de même que l'exhibition des sous-entendus, et par eux, la production des motifs ou des enjeux argumentatifs des répliques des personnages. Evidemment, les vertus synthétisantes, elles, disparaissent, puisqu'il y a à chaque fois - c'en est le critère définitionnel - augmentation du volume textuel entre l'hypotexte et l'hypertexte. On tâchera de reprendre ici la distinction proposée par Genette entre les pratiques amplificatrices relevant de *l'expansion* - qui procèdent par « dilatation stylistique » - et celles qui relèvent de *l'extension* - qui procèdent par « greffes thématiques », mais en l'adaptant aux spécificités de notre corpus. L'expansion désignera ainsi dans notre étude la modalité hypertextuelle par laquelle le metteur en scène, « seul », reformule une réplique en une proposition plus volumineuse, tandis que l'extension sera observable lorsque le même metteur en scène ponctue le texte dit par un comédien en scène de « greffes hypertextuelles ».

Parmi les pratiques d'expansion, on pourrait citer en exemple une proposition de Patrice Chéreau, censée équivaloir à la réplique de la Reine Marguerite dans *Richard III*, par laquelle elle met en garde la Reine Elizabeth contre les perfidies de Richard :

- **Marguerite :**
- Pauvre Reine en peinture, vain faux-semblant de ma fortune, pourquoi répandre du sucre sur cette araignée boursouflée, quand la toile mortelle t'enveloppe, pauvre folle ! Tu aiguises le couteau qui te tuera ! Le jour viendra où tu souhaiteras que je t'aide à maudire ce venimeux crapaud bossu.

Dirigeant la comédienne interprétant la Reine, Chéreau joue lui-même la scène, avec cette proposition hypertextuelle :

“pauvre folle !” - <comment faire pour te l'expliquer, j'ai plus de force pour te l'expliquer, parce qu'il faudrait plus que j'n'en donne, pour te faire comprendre que tu es en train de donner du sucre à l'araignée qui va te bouffer>. “Pauvre folle”, faut lui dire assez près, je crois, non ? [...]<Comme- comment arriver- comment pourrais-je parvenir à ton oreille, à ton cerveau, que tu entendes les choses que je te dis : tu aiguises le couteau qui va te tuer, il est là, à côté de toi>, hein ?

La valeur pragmatique d'une telle reformulation ressemble fort à ce que nous avons déjà pu observer : elle est un vecteur de motivation, qui reprend moins le contenu propositionnel de l'énoncé que l'enjeu argumentatif qui le sous-tend. En multipliant ici les questions (<comment faire pour t'expliquer ?>, <comment parvenir à ton oreille ?>, Chéreau semble ici à la fois motiver le détour de la réplique par des métaphores (le sucre à l'araignée, le couteau aiguisé) qui sont autant de tentatives pour se faire comprendre, et motiver une indication scénique qu'au passage il livre : jouer assez près, afin de « parvenir à l'oreille », « au cerveau » de la Reine Elizabeth. De telles propositions en *disent long* - c'est le cas de le dire - sur l'état du personnage, qui le détermine à préférer la réplique : ainsi lorsque Chéreau substitue à la réplique de Richard, répondant à Marguerite enragée de n'avoir pas fini sa malédiction, « C'est fait, elle se termine par : Marguerite » cette proposition :

<Ben j'étais en train de finir sa malédiction, elle va pas nous gonfler encore pendant 107 ans, celle-là, hein ?>

... on retrouve évidemment l'effet de familiarisation, mais, plus profondément, l'exhibition de l'état du personnage : cette vulgarité même, le caractère insultant de l'hypertexte, révèlent la violence sans scrupule du personnage, que la réplique hypertextuelle ne manifestait pas avec autant d'évidence. Et là encore, une indication de jeu transite par la production hypertextuelle : en parlant de Marguerite à la troisième personne, et en produisant un « nous » - <elle va pas nous gonfler> - qui n'apparaissait pas dans l'hypotexte, Chéreau donne une indication de regard et d'adresse : c'est au groupe assemblé autour de lui que Richard doit donner cette réplique, et non à Marguerite, à qui elle paraissait naturellement adressée, et qui se trouve plus violemment exclue encore par cette option de mise en scène. Les productions hypertextuelles permettent ainsi d'exhiber l'implicite d'un énoncé notamment en ceci qu'elles expriment l'état du locuteur au moment de sa profération : ici, elles font entendre la cruauté d'un Richard qui ne se prive pas d'être blessant, ailleurs elles indiquent le malaise d'en avoir trop dit : lorsque la Duchesse d'York laisse échapper un « c'est larmes perdues que de pleurer sur qui est perdu », devant ses petits-enfants à qui elle tâche de cacher la mort de leur père, Clarence, Chéreau met en exergue le lapsus, et le remords qui s'ensuit, dans cette proposition hypertextuelle :

En argumentant tu dis <C'est pas la peine de pleurer, ce serait larmes perdues de pleurer sur- de pleurer sur qui est perdu>. Puis tu t'arrêtes, et d'un coup tu la regardes (joue lui même l'indication) et tu dis : <Pardon, ça m'est sorti> Hein, tu vois, <J'avais pas>.

Dans le texte de Shakespeare la Duchesse ne s'excuse nullement d'en avoir trop dit, ni ne dit « pardon », ni « j'avais pas », mais produire ces répliques fictives permet à Chéreau d'indiquer à la comédienne l'état de la Duchesse juste après ce lapsus : il enrichit ainsi l'énoncé hypertextuel d'un implicite qui est déterminant en termes de jeu scénique - la comédienne s'arrête, brusquement interdite par le remords, et *pense*, à défaut de le dire, <pardon, j'avais pas >.

À l'exception de ce dernier exemple où l'hypertexte vient combler un silence, verbalisant un état qui n'a pas d'hypotexte (nous y reviendrons), il s'agit pour le comédien, dans la plupart des cas de proposition hypertextuelle, de jouer l'hypertexte tout en

proférant l'hypotexte : c'est encore une manière de comprendre la formule de Mesguich, selon laquelle « c'est l'acteur, qui littéralement, met en scène la parole du metteur en scène ». Il nous semble en effet qu'à chaque fois qu'une substitution hypertextuelle est proposée, la tâche qui incombe au comédien consiste à *dire* le texte d'origine (l'hypotexte) mais en *jouant* l'hypertexte, ce qui a des incidences immédiates sur les qualités intonatives et mimo-gestuelles de sa performance. On ne multipliera pas à l'infini les exemples d'hypertextualité d'expansion ; si l'on prend le soin de faire figurer cette dernière occurrence, issue du corpus de Jacques Lassalle, c'est essentiellement pour signaler que cette « figure » de la rhétorique du metteur en scène n'est pas l'apanage de Patrice Chéreau ou de Jean-Pierre Vincent, mais qu'elle semble au contraire assez largement répandue dans les pratiques verbales de la répétition de théâtre : à Jeanne Balibar travaillant Elvire dans la scène de *Dom Juan* qu'on a déjà évoquée, il donne cette indication, dotée d'une proposition hypertextuelle :

Il faut continuer la pression : “le plus grand”- mais vous commencez à l'avoir ; “le plus grand de tous les malheurs”- “le plus grand de tous les malheurs”- “pour moi, Dom Juan, <je vous somme de croire que je vous-, que je ne vous parle pas de moi, que moi c'est arrangé, que moi je suis en règle, que je-> D'ailleurs il y a quelque chose de très beau dans cette véhémence, dans cette ostentation d'affirmer- vous voyez ?

La proposition correspond à la phrase d'Elvire : « Pour moi, je ne tiens plus à vous par aucun attachement du monde », et si l'amplification est sensible (le volume textuel passe du simple au double) en revanche, on perçoit moins les effets de familiarisation observés jusqu'à présent : il y a certes explicitation du contenu propositionnel par des locutions courantes (<c'est arrangé>, <je suis en règle>), mais non point traction de la réplique vers un langage véritablement « familier ». Dans la mesure où la chose se vérifie dans l'ensemble des propositions hypertextuelles produites dans le corpus de Jacques Lassalle, il faut peut-être en conclure qu'il s'agit là de caractéristiques propres à l'idiolecte de ce metteur en scène, qui se distingue par un niveau de langue sinon « soutenu », du moins soucieux de ne pas « sombrer » dans une familiarité que Lassalle avoue d'ailleurs fuir en répétition, en préférant le vouvoiement au tutoiement.

Les propositions hypertextuelles *d'extension* se distinguent (plus ou moins) de celles qu'on vient de voir en ce qu'elles consistent non en une « dilatation stylistique », mais en l'adjonction de greffes verbales sur l'hypotexte ; « plus ou moins », parce qu'il est parfois malaisé de faire le départ entre l'une et l'autre, dans la mesure où bien souvent la « dilatation » peut être perçue comme une succession de micro-greffes. Si nous maintenons toutefois cette distinction, c'est pour rendre compte d'une pratique verbale spécifique de l'interaction de répétition, rencontrée chez bien des praticiens, dans laquelle l'hypertexte est le produit d'une parole à deux voix. Les comédiens, en scène, profèrent leur texte, tandis que le metteur en scène vient ponctuer leurs énoncés de greffes verbales qui le prolongent, en exhibent l'implicite, ou développent les ellipses énonciatives. On peut en observer un exemple dans cet extrait de répétition où Jean-Pierre Vincent dirige Marc Bodnar (Paroles) et Hélène Fabre (Hélène) dans la scène II, 4 : Paroles s'y fait, comme dit Jean-Pierre Vincent, « l'annonciateur du bannissement » ; il « marche sur des oeufs, précise-t-il encore, mais il les écrase avec élégance ». Afin d'orienter Marc Bodnar, au fur et à mesure, vers les états et les intentions

qu'il recherche, le metteur en scène, qui se tient aux côtés du comédien, récite à voix basse quelques fragments du texte à l'unisson avec le comédien, le prolongeant ici et là d'indications hypertextuelles, que nous faisons apparaître en caractères gras :

- **PAROLES :**
- "Madame, mon seigneur doit partir <vers le grand Nord> ce soir,
- <C'est un très long voyage, mystérieux,>
- Une affaire très sérieuse l'appelle.
- Les privilèges et le rite de l'amour
- Que le moment réclame pour vous comme un dû, il les reconnaît,
- Mais il doit les soumettre à une abstinence forcée[...].
- **HÉLÈNE :**
- Que désire-t-il encore ?
- **PAROLES :**
- <Ah tiens, ça ne t'ébranle pas. Attends, tu n'as pas dû tout comprendre :>
- Que vous preniez immédiatement congé du Roi
- <Rien que ça, ma grande, qu'est-ce que t'en dis,>
- En présentant cette hâte comme venant de vous
- Et en l'appuyant sur les raisons que vous trouverez bonnes
- Pour rendre cette obligation plausible.
- **HÉLÈNE :**
- Un autre ordre encore ?
- **PAROLES :**
- <Ah bon, cela ne te suffit pas ? Tu ne t'écroules pas encore ?>
- Qu'une fois ce congé obtenu, vous attendiez ici
- Son futur bon plaisir.
- **HÉLÈNE :**
- Je suis soumise en tout à sa volonté.
- **PAROLES :**
- <Tu as vraiment compris ce que je viens de te raconter ? Et tu ne pleures pas ?>
- Dois-je lui rapporter ces paroles ?
- **HÉLÈNE :**
- Je vous en prie"

Les propositions hypertextuelles ont ici pour vocation de verbaliser, sous le « lisse » de répliques élégantes, la cruauté, voire le sadisme du personnage : elles font apparaître la férocité d'un tel discours, sa vocation destructrice vis-à-vis de celle à qui il est adressé, vocation que peut-être l'hypotexte masquait, et que l'hypertexte, par petites touches

successives, rend de plus en plus sensible. Même l'évocation du « Grand Nord », parfaitement incohérente, puisque Bertrand part pour l'Italie, peut être versée au titre de ces salves sadiques, en marquant plus nettement la distance et le mystère dont Paroles entend entourer le départ de Bertrand, transformant en énigmatique épopée ce qui n'est que la fuite d'un jeune homme égaré, l'auréolant de grandeur pour mieux faire sentir à Hélène qu'elle n'est qu'une misérable petite épouse bannie. Notons que ces propositions hypertextuelles fournissent autant d'indications à Marc Bodnar, sur la façon d'interpréter Paroles en sadique élégant dans cette séquence, qu'à Hélène Fabre, qui entend par là qu'elle « ne s'écroule pas », « ne pleure pas » et montre suffisamment peu son chagrin pour que Paroles puisse croire qu'elle n'a pas compris...

Ces formes d'extension sont à distinguer d'une autre pratique hypertextuelle, qui peut lui ressembler dans la mesure où le metteur en scène peut également la faire entendre pendant l'émission du texte par le comédien, comme dans cette séquence où Jean-Pierre Vincent fait répéter la scène III, 7, où Hélène tente d'acheter la complicité des Florentines pour tendre un piège à son fuyard d'époux. Là encore, les propositions hypertextuelles sont signalées par des caractères gras :

- **H É L È N E :**
- Prenez cette bourse d'or
- (*Jean-Pierre Vincent jouant la veuve* : < **Non, non, non, pas question**>)
- Et laissez moi acheter votre aide amicale.
- Je la paierai cent fois et plus encore
- Quand je l'aurai obtenue. Le Comte courtise votre fille
- Son désir a mis le siège devant sa beauté,
- Résolu à la prendre d'assaut.
- (*Jean-Pierre Vincent jouant la veuve* : < **Ben ça, t'as vu la gosse ?**>)
- Laissez-la enfin consentir,
- (*Jean-Pierre Vincent jouant la veuve* : < **Ah ça, certainement pas !**>)
- Nous la dirigerons pour qu'elle sache comment s'y prendre.
- Alors, le sang bouillant de l'homme ne refusera rien
- De ce qu'elle demandera.
- (*Jean-Pierre Vincent jouant la veuve* : < **Tu m'étonnes**>)
- [...]
- Que votre fille, avant de paraître céder,
- Demande la bague, lui fixe un rendez-vous ;
- Qu'enfin elle me laisse occuper sa place,
- Elle même très chastement absente
- (*Jean-Pierre Vincent jouant la veuve* < **Ah bon, ça change tout... Si c'est ça, alors là d'accord !**>)

- Pour la marier j'ajouterai trois mille couronnes
- À la somme déjà donnée. »
- VEUVE :
- « Je consens. »

Dans cette séquence, le metteur en scène propose des énoncés hypertextuels pour la veuve, tandis que, dans le texte de Shakespeare, elle n'est pas censée parler. Il n'amplifie donc pas, ni ne remplace nullement, un quelconque hypotexte : il crée de toutes pièces un « texte », qui correspond aux pensées, aux réactions - normalement muettes - du personnage, afin de faire sentir ses réactions au discours d'Hélène. Cette manière de verbaliser un état qui correspond à un jeu muet est à classer parmi les pratiques de productions hypertextuelles « sans hypotexte ».

D) HYPERTEXTES SANS HYPOTEXTE : VERBALISATION D'UN JEU DE SCÈNE

Il est peut-être imprudent que qualifier « d'hypertextuelle » une proposition qui n'a pas d'hypotexte, c'est-à-dire de texte source à partir duquel opérer des transformations : ici en somme, l'hypotexte n'existe pas, mais il est supposé, induit et révélé par le « texte » créé par le metteur en scène. Nous l'identifions cependant comme pratique hypertextuelle, à la suite de Genette qui observe un phénomène analogue dans le parolipème de Jean Tardieu, *Un mot pour un autre* : on peut en effet analyser l'ensemble de cette pièce comme une réécriture, avec transformation lexicale, d'un vaudeville « virtuel » - comme est « virtuelle » la parole commentative de la veuve dans notre scène. Et les analyses proposées par l'auteur de *Palimpsestes* pour la pièce de Tardieu peuvent être inversées sans dommage dans notre cas de figure : « l'hypotexte est ici contenu dans le texte, d'où nous l'induisons, ce qui signifie qu'en l'occurrence l'hypertexte induit (lui-même) son hypotexte »⁶²⁴. Il range donc ce type de production hypertextuelle parmi les « hypertextes à hypotexte implicite » : implicites, les réactions de la veuve le sont en effet, puisque sur scène elle ne prononce, en réalité, pas un mot pendant les discours d'Hélène. Et l'on peut juger néanmoins de la « transformation » opérée entre cet hypotexte implicite et les propositions hypertextuelles du metteur en scène, puisqu'en aucun cas on ne saurait imaginer la veuve du texte shakespearien s'exprimer en un langage aussi familier : il y a donc bien une opération transformative, dans le sens d'une familiarisation, à partir de l'hypotexte virtuel.

De telles productions permettent de « verbaliser » une posture, un état : pour indiquer à telle comédienne qu'elle ne doit pas se tenir trop près de Richard, son ennemi, Chéreau lui donne cette indication hypertextuelle : <Je m'approche pas de ce con>, où toujours, l'opération de familiarisation va de pair avec la suggestion d'un hypotexte implicite. De même, Jean-Pierre Vincent guidant Madeleine Marion dans l'interprétation de la Comtesse pendant la scène I, 1, lui fournit une indication hypertextuelle pour nourrir son

⁶²⁴ *Palimpsestes*, p. 59. On objectera que dans l'exemple proposé par Genette il y a transformation à partir d'un genre littéraire canonique, qu'on peut reconstituer parce qu'il est stéréotypé ; il en va exactement de même à notre avis pour la réaction de la veuve, jouée par Jean-Pierre Vincent conformément à un stéréotype comportemental et situationnel, dont on peut reconstituer la matrice au delà des effets de familiarisation déployés par le metteur en scène.

jeu tandis que d'autres personnages (Bertrand et Lefeu) prennent la parole : la Comtesse ici ne dit rien, mais n'en pense pas moins, puisque Vincent lui suggère de jeter quelques regards vers la silencieuse Hélène, avec cette pensée : <Toi ma grande, je ne sais pas ce que tu mijotes derrière tes grands yeux, mais si tu penses à mon fils, oublie-le>. Ainsi les comédiens se trouvent-ils baignés de « texte », même dans les moments où ils se taisent, sur scène : leurs silences mêmes sont « significatifs », pourvus d'un contenu qui pour n'être pas manifeste au plan de l'hypotexte, n'en est pas moins *manifesté*, par le metteur en scène, d'abord, et par leur jeu - fût-il muet - ensuite, et bientôt tous leurs états sont verbalisés.

« Verbaliser », c'est non seulement exprimer verbalement ce qui relève du non verbal, mais aussi, dresser un « procès verbal » : il s'agit de la part de l'autorité que représente le metteur en scène, de constater un fait, pour en établir une trace. Ainsi lorsque Diana se tient en scène, devant Hélène, dans une posture assez coquette, le metteur en scène qui propose cet hypertexte à hypotexte implicite : <je suis belle hein, t'as déjà vu plus belle que moi ?> verbalise dans les deux sens du terme cette façon de se tenir, peut-être aléatoire, non intentionnelle de la part de la comédienne, mais désormais fixée par cet effet de verbalisation. Il faut en effet distinguer (même si c'est souvent difficile) parmi l'ensemble des productions hypertextuelles, celles qui relèvent d'une indication donnée par le metteur en scène pour indiquer un état à atteindre, de celles qui relèvent d'une traduction, en texte, de ce que le metteur en scène a vu advenir sur le plateau. Ce second cas de figure est observable dans la séquence de répétition où Chéreau dirige Jérôme Huguet dans le monologue de Richard III :

- **J é r ô me Huguet** : « Au fait, ce que Henry disait était la vérité, car j'ai souvent entendu ma mère répéter que je suis venu au monde les pieds devant, (*il se d é place en claudiquant, s ' assied par terre et commence à d é lacer une de ses chaussures*).
- **Patrice Chéreau** : Si tu te mets par terre mets-toi un peu de dos, trois quarts dos, et parle au public. Voilà c'est ça (*pouffant de rire*) eh eh voilà, <ça vous embête pas faut juste que j'remette ma chaussure> (*Chéreau a rejoint le comédien sur l'aire de jeu*) <mais, ça empêche pas d'faire la conversation, hein ?> vas-y.
- **Jérôme Huguet** : «L'accoucheuse en fut saisie...»
- **Patrice Chéreau** : (*éclatant de rire*) Oui c'est ça, j'veux dire, il a des souvenirs de sa naissance en plus, <Je m'souviens très bien, c'était à midi moins le quart et ils ont poussé un cri... J'ai pas aimé la tête qu'elle a fait dès que je suis arrivé... J'ai vue que tard, parce que je suis arrivé par les pieds, mais j'ai pas trop aimé... À peine sorti, une fois essuyé rapidement le placenta (*mime la scène en passant sa main sur le visage*) sa tête m'a déplu> Hein, très calme, très concret, j'veux dire, tu as un souvenir.

Dans la première partie de la séquence, le comédien fait une proposition de jeu manifestement inédite : il s'assied par terre, ce que le metteur en scène n'avait pas, à notre connaissance, indiqué, et ce dont atteste la correction qu'il suggère (« si tu t'assieds par terre, mets-toi ainsi ») ; cette proposition de jeu l'inspire apparemment, puisqu'il la relaye immédiatement par une proposition hypertextuelle - <ça vous embête pas, il faut

juste que j'remette ma chaussure, mais ça m'empêche pas de faire la conversation> - sans hypotexte, puisque cette histoire de chaussure n'est évidemment nullement présente au niveau du texte shakespearien : par là, il verbalise une proposition de jeu. Si nous avons fait figurer la suite de la séquence, où Chéreau part dans une proposition hypertextuelle d'une autre nature - on aura bien sûr reconnu une forme d'expansion à partir de l'hypotexte « l'accoucheuse en fut saisie », développé en un micro-récit assez délirant - c'est pour montrer que les autres modalités de pratiques hypertextuelles, notamment celles allant dans le sens de l'amplification, peuvent également fonctionner non comme une suggestion de jeu, mais comme une réponse verbalisant ce qui est advenu sur le plateau : c'est apparemment une certaine qualité de jeu dans la proposition scénique de Jérôme Huguet - il écarquille en effet les yeux comme s'il était en proie à une hallucination lui donnant à voir sa propre naissance - qui fait réagir Chéreau et qui lui inspire ce récit hypertextuel dans lequel Richard a des souvenirs de nouveau-né. On comprend mieux ici la nature des « visions » dont peut être animé le metteur en scène lorsqu'il dirige les comédiens : il ne dit pas seulement ce qu'il *voudrait voir* - on se souvient de ce que la métaphore dans sa parole avait pour vocation de dresser cet horizon utopique du « vouloir être » - mais aussi ce qu'il *voit*, venu du plateau, dans un éclair quasi-halluciné : « oui c'est ça », dit Chéreau au comédien qui n'avait pas nécessairement conscience de ce que son jeu manifestait, « il a des souvenirs de sa naissance, en plus ». La proposition hypertextuelle verbalise ici la vision du metteur en scène, non pas comme une indication prospective, mais comme une verbalisation rétroactive, qui dit ce qu'elle a « vu » pour le « fixer » : nous entrons là dans ce que nous appellerons bientôt la « dialectique générative » du signe théâtral, où le jeu d'acteur s'invente et s'informe peu à peu dans le va-et-vient entre parole de mise en scène et proposition scénique, va-et-vient dont notre dernier chapitre tentera d'épouser les oscillations.

Pour faire un peu le bilan de toutes les pratiques hypertextuelles que nous avons parcourues ici, il faudrait souligner ici un dernier aspect, que nous n'avons pu mettre en avant : il est clair que l'ensemble de ces pratiques hypertextuelles qui font parler le metteur en scène à la place du personnage permettent de donner des indications de jeu, sans passer par une analyse psychologique détaillée : en jouant lui-même, au moins par la parole, le personnage, le metteur en scène indique un état en le *montrant* plus qu'il ne l'explique, en le « *parlant* » plus qu'il ne le commente. En cela il se fait un peu acteur, et il va de soi que le travail des intonations dans ses propositions hypertextuelles joue alors un rôle essentiel, et qu'elles en disent au moins aussi long que le contenu strictement verbal de ses interventions. Il faudrait ici, pour en rendre compte, déborder de l'analyse des énoncés - analyse du discours - pour y intégrer les caractéristiques paraverbales et non verbales qui constituent le champ complexe de la sémiotique théâtrale. La prise en compte de ces caractéristiques permettraient notamment d'observer encore un élément important de la rhétorique du metteur en scène, qui est la fonction expressive dans son discours. Par fonction expressive nous entendons la manière dont l'orateur (le metteur en scène) exprime son propre état affectif au sein de l'énoncé, et laisse transparaître son implication sensible : or cette fonction expressive ne transite que rarement par des éléments linguistiques dans les énoncés, et se réfugie bien plus sûrement dans les qualités intonatives et mimo-gestuelles accompagnant la profération des indications. Si

l'on en croit Daniel Mesguich, le degré d'enthousiasme, d'animation, de plaisir, ou la gravité, l'éventuelle solennité avec lesquels les indications sont données sont au moins aussi importants que le contenu des indications elles-mêmes :

Ce n'est pas la partie visible de l'indication du metteur en scène à l'acteur qui le plus importe, mais la transmission d'une confiance, d'un amour, ou bien d'une assurance, d'un plaisir... Et il est vrai qu'une même indication, selon qu'elle sera exprimée par le metteur en scène avec, par exemple, enthousiasme ou avec lassitude, ne sera 'rendue' par l'acteur qu'à la mesure de cet enthousiasme, ou de cette lassitude.⁶²⁵

Par quoi l'on voit que nos copieux développements relatifs aux différentes figures (de mots, de construction, de sens ou de pensée), déployées par le metteur en scène, sont encore loin d'être exhaustifs, et ne rendent que partiellement compte de cette vaste rhétorique du discours de mise en scène qui combine *tous* les moyens expressifs concevables, les non-verbaux y compris - c'est-à-dire, en termes aristotéliens, l'*actio* de l'orateur. Nous avons préféré, pour plus de rigueur méthodologique, nous en tenir dans ce chapitre à ce que la seule analyse du discours pouvait appréhender et comprendre, réservant pour le chapitre qui suit les éléments relevant de cette délicate et foisonnante semiosis où le corps entre en jeu, mise en relation avec la semiosis de la scène.

Epilogue : la rhétorique de l'inconscient

Il paraîtrait inconséquent de prétendre à l'analyse raisonnée d'un processus de création artistique, en ce XX^{ème} siècle si profondément marqué par la psychanalyse, sans interroger la dimension inconsciente de tout travail créateur. L'outil psychanalytique est ici d'autant plus efficace que le travail de la figuration dans la rhétorique du discours de mise en scène présente de nombreuses analogies avec le travail de figuration dans le rêve ou le mot d'esprit, tels qu'ils ont été analysés au début de ce siècle par Sigmund Freud. On pourrait encore, pour faire valoir la fécondité du rapprochement entre processus onirique et processus artistique, arguer du fait que le rêve et le spectacle théâtral ont ceci de commun qu'ils sont des manifestations « visibles », ou représentations concrètes, de formes « idéales » (la lecture du texte de théâtre, les pensées oniriques). Freud ne nomme-t-il pas « dramatisation (*Dramatisierung*) » l'un des processus de conversion des pensées latentes en contenu manifeste ? Il désigne par ce terme la « transformation d'une pensée en situation », « l'arrangement visuel du matériel psychique ». Il s'agit à proprement parler d'un travail de mise en scène, avec cette nuance, considérable, qu'il s'agit non d'un espace concret de représentation mais, selon le propre terme de Freud, de la « scène psychique ».

Rêve et mot d'esprit : de l'intimité subjective au jeu social

Le rêve et le mot d'esprit ont été identifiés par Freud comme deux modalités d'expression

⁶²⁵ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, pp.146-147.

de l'inconscient, obéissant à des procédures de formation analogues, procédures que nous croyons pouvoir identifier dans le procès créatif de la représentation théâtrale. Pour ce qui est du rêve, l'analogie avec la représentation théâtrale est si sensible qu'il n'est pas utile de nous étendre sur les raisons qui nous poussent à creuser de ce côté-là. Mais cette analogie présente d'indéniables limites, qu'il nous faut pallier en partie, en allant aussi chercher dans la théorie du mot d'esprit - on y est d'autant plus fondé que l'humour, on l'a vu, joue un rôle assez essentiel en répétition : le rêve en effet n'est qu'une manifestation intime, et virtuelle, de l'inconscient du sujet, qui ne se destine qu'à lui-même. C'est un « produit psychique parfaitement asocial »⁶²⁶ qui figure mal le travail de communication et d'élaboration collective d'une représentation destinée à être produite pour autrui. « Né dans le for intérieur d'une personne à titre de compromis entre les forces psychiques aux prises, il reste incompréhensible à cette personne elle-même et manque par conséquent totalement d'intérêt pour autrui »⁶²⁷. Il nous faut donc aller puiser dans la théorie freudienne du mot d'esprit pour trouver une connexion avec le phénomène social, collectif, communicationnel qui nous intéresse. Outre que cette socialité constitue le nerf du mot d'esprit, il introduit la dimension ludique, qui nous intéresse au plus haut point : « L'esprit, au contraire, est la plus sociale des activités psychiques visant à un bénéfice de plaisir. Malgré ses travestissements, le rêve demeure toujours un désir ; l'esprit est un développement du *jeu* »⁶²⁸. On pourrait ainsi risquer l'hypothèse selon laquelle la rhétorique du discours de mise en scène serait la *mise en jeu*, la socialisation d'un désir premier, intime, personnel, propre au metteur en scène.

Cette distinction entre production à vocation « égoïste » et production à vocation sociale est la seule différence fondamentale que Freud relève entre ces deux formations de l'inconscient ; pour le reste, à savoir tout le travail d'élaboration dont nous allons esquisser les grandes lignes (matériel psychique inconscient, mû par un désir, rôle de la censure, condensation et déplacement, rôle des procédés linguistiques de transformation...) vaut également pour le rêve et pour le mot d'esprit. Nous privilégierons cependant une analogie du travail de répétition vers le travail du rêve, dont l'homologie avec la création scénique est la plus évidente ; et cette analogie prendra la forme d'un rapide panorama, qui vise moins à développer une comparaison méthodique et exhaustive des processus à l'œuvre dans la production onirique et dans la production artistique - il y faudrait une thèse entière ! - qu'à synthétiser les diverses remarques que nous avons faites, relatives à la rhétorique du discours de mise en scène, sous l'égide de la rhétorique de l'inconscient.

L'accomplissement du désir... de mettre en scène

Si l'on veut établir une telle analogie, il faut initialement admettre l'hypothèse

⁶²⁶ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1905, trad. française par M. Bonaparte et M. Nathan, Paris, Gallimard, 1930, rééd.1971., p.275.

⁶²⁷ *Ibid.*, p.275.

⁶²⁸ *Ibid.*, p.275.

fondamentale de Freud selon laquelle tout rêve est « un accomplissement de désir » - et donc, toute mise en scène. Il n'est guère aisé d'aller pister ce désir fondateur dans les pratiques de mise en scène, puisque, si l'on en croit la théorie freudienne, chez l'adulte le désir instigateur de rêve « doit satisfaire à la condition d'être inconscient »... Si tel il est, comment espérer l'entendre, le saisir, dans la parole de répétition, sans craindre de l'inventer au nom des postulats théoriques qui sont les nôtres ? On se souvient pourtant qu'on a eu l'occasion de le rencontrer, ce « désir », dans la rhétorique métathéâtrale des metteurs en scène, et particulièrement dans les propos de Jacques Lassalle. Lorsqu'il évoquait le choix d'une œuvre de théâtre à porter à la scène, il employait des termes l'identifiant lointainement à un obscur objet du désir : « Choisir une œuvre, disait-il, moins pour ce que l'on sait d'elle que pour ce que l'on ne sait pas ; la violer par amour, la trahir par fidélité »⁶²⁹. Certes, les expressions qui renvoient à une relation « érotique » avec le texte sont d'ordre métaphorique ; mais on retrouve ici cette énigme privilégiée par les metteurs en scène dans les textes retenus, objets d'une élection qui a à voir avec l'inconscient : le metteur en scène choisit son texte « pour ce qu'il ne sait pas ». Il semblerait qu'il y ait décidément quelque chose d'insondable, ou du moins d'innommable, dans le rapport du metteur en scène à ce qui origine sa propre pratique ; c'est encore à l'obscurité du désir que Jacques Lassalle associe son goût pour la mise en scène théâtrale dans ces propos :

Pulsion de vie, désir toujours recommencé, obscur à lui-même, pour cela innommable, de donner corps à ses rêves.⁶³⁰

L'analogie que nous postulons, entre procès créatif et procès onirique, se trouve ici explicitement motivée par cette conception de la mise en scène comme « désir de donner corps à ses rêves », « pulsion » qui prend racine dans une insondable obscurité. Certes on le sait bien, et Lassalle ne manque pas de l'affirmer lui-même, il y a tout de même quelque conscience dans le choix par un metteur en scène de tel ou tel texte, ou même dans le choix, plus fondamental, de faire du théâtre - choix dont il est capable de parler en des termes souvent clairs (disons même éclairés), notamment au cours d'entretiens réalisés à des fins médiatiques, ou même dans le cadre des répétitions. Mais cette parole justificative, explicative, est rapidement dénoncée pour ce qu'elle ne recouvre pas exhaustivement l'objet qu'elle désigne... Elle ne rend finalement compte que de la seule part dicible, tandis que lui échappe l'essentiel :

On ne met pas en scène par opportunité de gestion non plus que par scrupule philologique. On ne s'investit pas des mois durant, on ne prend pas le risque d'entraîner une équipe et un théâtre dans l'aventure chimérique, hors du monde, hors du temps, si fugitive pourtant et si vite consumée, d'une incarnation scénique, sans quelque raison plus secrète, le plus souvent inconnue à nous-mêmes, et que le travail de la scène, jour après jour, arrachera à la nuit et nous révélera. Peut-être.⁶³¹

⁶²⁹ Jacques Lassalle, *Pauses*, p.27.

⁶³⁰ *Op. cit.* p.96.

⁶³¹ *Ibid.*, p.108

Si le désir de mettre en scène est obscur à celui-là même qui l'éprouve, se dérobe du moins à sa conscience, peut-être mettre en scène permet-il de faire advenir au jour l'énigme, pour, qui sait, la résoudre ? La mise en scène serait une investigation qui viserait la révélation du désir qui la fonde :

[...] l'exploration jour après jour de ce qui en nous, au delà des seules raisons objectives, dans l'obscur secret du désir, a choisi ce texte, ce texte-là, constitue la quête obstinée, jamais assouvie, de sa mise en scène.⁶³²

Ce motif de l'enquête subjective, centrée sur sa propre origine, n'est pas sans rappeler quelques principes psychanalytiques, et notamment, rien de moins que la cure analytique elle-même : Jacques Lassalle n'hésite d'ailleurs pas à s'engager dans la voie de cette métaphore :

Qu'est-ce qu'écrire, qu'est-ce que mettre en scène, si ce n'est, éternel Œdipe, partir d'un secret, s'engager en aveugle dans le labyrinthe d'une enquête dont, sans le savoir, nous détenons déjà la clef ?⁶³³

Le metteur en scène ne choisit pas pour rien le personnage mythique que la psychanalyse a choisi pour figure centrale de sa théorie, prototype d'une névrose mais aussi modèle de la quête subjective. On jugera peut-être abusive cette tendance de notre propos à tenir les considérations de Lassalle, manifestement très sensibilisé à la référence psychanalytique, pour représentatifs de la position des metteurs en scène, en général, sur leur propre pratique. Il faudrait évidemment nuancer ces propos en fonction des metteurs en scène dont on parle, et caractériser à chaque fois la manière dont ils situent leur travail par rapport à l'hypothèse de l'inconscient. Notons tout de même que Brigitte Jaques semble généraliser l'idée de la mise en scène comme enquête subjective à l'ensemble des praticiens, comme une tendance de la pratique théâtrale des années 80-90 : après avoir mis l'accent sur « l'énigme que pose le texte au metteur en scène », que l'auteur soit « vivant ou mort », elle fait ce commentaire à propos de l'art de la mise en scène : « C'est cette œuvre que le metteur en scène explore et à travers laquelle, dans un *double mouvement de mise à jour, il se déchiffre lui-même* et construit son œuvre propre »⁶³⁴. Luc Bondy ne démentirait probablement pas ces propos, qui dit lui-même qu'il faut « faire du théâtre dans la langue dans laquelle on rêve »⁶³⁵, et à qui Bulle Ogier aurait dit : « Toi, quand tu fais une pièce, tu fais ta psychanalyse »⁶³⁶. Parmi les metteurs en scène qui associent explicitement leur travail à une exploration des formes inconscientes, on songe évidemment également à Claude Régy, qui n'a de cesse d'invoquer cette référence, à laquelle il articule toute son œuvre : de son propre travail il dit qu'il consiste à « laisser passer, ouvrir les parois pour que puisse librement s'écouler

⁶³² *Ibid.*, p.178.

⁶³³ *Ibid.*, p.112.

⁶³⁴ Brigitte Jaques, « Un dieu est toujours plus grand que son champ », in *L'Art du théâtre* n°6, pp. 32-33.

⁶³⁵ Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, p.35.

⁶³⁶ *La Fête de l'instant*, p.168.

ce qui vient de loin dans l'inconscient de l'auteur, l'inconscient des acteurs, et que comme ça, toujours sans barrières, ça atteint l'inconscient des spectateurs. Mon travail, c'est d'organiser des décontractions suffisamment profondes et accomplies pour que toute paroi puisse s'ouvrir au maximum, pour que l'inconscient et le fantasme puissent circuler dans cet espace qui est un espace unique, scène et salle »⁶³⁷. Naturellement, bien des metteurs en scène ne souscriraient pas à cette conception de la mise en scène si massivement orientée vers la question de l'inconscient ; mais quelle que soit la manière dont ils situent explicitement la place de l'inconscient dans leur travail, il va de soi que la méthode de travail revendiquée par Régy, qui consiste en une « ouverture maximale », autorisant une « circulation » la plus libre possible des idées, qui ne soit arrêtée par aucune forme de censure préalable, est une règle de l'art partagée par tous, et dont la parenté avec le principe de la quête psychanalytique est évidente.

Règne des associations libres

On ne reviendra pas ici sur « l'a-structuration » longuement observée dans l'analyse de l'interaction de répétition, et la forme d'anarchie dans l'organisation discursive qu'elle détermine : le seul fil conducteur repérable dans les propos des metteurs en scène, livrés à une oralité qui ne craint ni les bonds en avant ou en arrière (dans la diachronie), ni les pas de côté (dans des domaines de référence hétérogènes), est celui des associations d'idées, conduites au gré de l'inspiration. On se contentera de souligner ici combien cette manière de faire de la mise en scène, en laissant la part belle à l'avènement de l'inattendu, et en récusant le principe d'une sélection préalable des pistes de lecture, est proche des principes de « disponibilité », « d'attention mobile » et « d'abolition de la censure » sur lesquels repose la cure analytique. Pour la mener à bien, « le seul effort à faire », signale Freud, est de « réprimer la critique » :

Quand on y est parvenu, quantité d'idées qui sinon seraient demeurées insaisissables, surgissent à la conscience. [...] Il s'agit de reconstituer un état psychique qui présente une certaine analogie avec l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil, et sans doute aussi avec l'état hypnotique.⁶³⁸

Le metteur en scène en train de « diriger » une répétition ne serait-il pas lui aussi dans cet état intermédiaire entre la veille et le sommeil, la conscience critique provisoirement ensommeillée, ou sollicitée par intermittence, afin de permettre l'avènement de l'objet insu de sa quête ? Rêveur éveillé, il assisterait comme hypnotisé aux associations de puissances qui lui échappent et dont il est pourtant l'instigateur... L'hypothèse, à dire vrai, ne présente rien de révolutionnaire : Lyotard souligne que « le langage du rêve paraît n'être pas plus et pas moins que le langage de l'art. Il en est au principe, il est peut-être son modèle »⁶³⁹. Et Freud lui-même proposait déjà cette analogie entre l'artiste et le rêveur, en qui l'instance de censure est provisoirement abolie au profit de l'expression de

⁶³⁷ Cité par Marie-Claire Pasquier, in « Claude Régy, garder le secret du livre », *L'Art du théâtre* n°6, p. 62.

⁶³⁸ *Sigmund Freud, L'Interprétation des rêves, 1900, trad. française par I. Meyerson, Paris, PUF, 1967, rééd. 1996, p.95.*

⁶³⁹ J.-F. Lyotard, *Discours, Figure, op.cit.*, p.260.

tendances inconscientes. Il relève ainsi dans la correspondance de Schiller avec Körner un passage relatif à la création artistique, dans lequel le poète décrit une posture créative qui coïncide avec l'abolition de l'intelligence critique :

C'est un état peu favorable pour l'activité créatrice de l'âme que celui où l'intelligence soumet à un examen sévère, dès qu'elle les aperçoit, les idées qui se pressent en foule. Une idée peut paraître, considérée isolément, sans importance et en l'air, mais elle prendra parfois du poids grâce à celle qui la suit ; liée à d'autres, qui ont pu paraître comme décolorées, elle formera un ensemble intéressant. L'intelligence ne peut en juger si elle ne les a maintenues assez longtemps pour que la liaison paraisse nettement. Dans un cerveau créateur tout se passe comme si l'intelligence avait retiré la garde qui veille aux portes : les idées se pressent pêle-mêle, et elle ne les passe en revue que quand elles sont une masse compacte. Vous autres, critiques, vous avez honte ou peur des moments de vertige que connaissent tous les vrais créateurs et dont la durée, plus ou moins longue, seule distingue l'artiste du rêveur.⁶⁴⁰

Sauf que l'artiste, dans notre cas, est « plusieurs », et que donc, il parle ; *il "parle" sa création*. La répétition théâtrale, parce qu'elle est une forme collective, donne à voir et à entendre les processus à l'œuvre dans toute création artistique : elle oralise, verbalise chacune des étapes qui vont de la pulsion première, obscure et insondable, à l'élaboration d'une manifestation offerte à la perception. La rhétorique du metteur en scène est alors ce vecteur, ce médiateur par lequel le rêve de mise en scène prend forme, et où sont observables des opérations analogues à celles qui sont constitutives du « travail du rêve » : ce dernier, rappelons-le, consiste en une transposition, par condensation, déplacement et dramatisation, des « pensées latentes » en un « contenu manifeste ». Il permet à Freud de dire que « les pensées du rêve et le contenu du rêve nous apparaissent comme deux exposés des mêmes faits en deux langues différentes ; ou mieux, le contenu du rêve nous apparaît comme une traduction (*Übertragung*) des pensées du rêve dans un autre mode d'expression. »⁶⁴¹ . Il est tenant ici de rappeler les innombrables propositions visant à établir l'analogie, voire l'identité, entre travail de mise en scène et travail de traduction, ou *transposition d'un mode d'expression dans un autre* - étant entendu que ce qui est « traduit » ou « transposé » est une *lecture* du texte, plus que le texte lui-même - pour suggérer qu'on puisse lire dans les écrits de Freud sur le rêve quelque chose comme une théorie de l'art de la mise en scène qui se serait ignorée...

Le travail du rêve

Si l'on s'en remet à la manière dont Jean-François Lyotard prolonge et commente la théorie freudienne relative au procès onirique, le parallèle entre travail du rêve et travail de mise en scène devient plus flagrant encore : « Le problème du travail du rêve est donc celui de savoir comment, avec un énoncé pour matière, peut être produit un objet

⁶⁴⁰ *Op. cit.*, p.96

⁶⁴¹ S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, p.241.

qualitativement différent, encore que signifiant. Le travail n'est pas une interprétation de la pensée du rêve, un discours sur un discours ; pas davantage une transcription, discours à partir d'un discours ; il est sa transformation »⁶⁴². Il peut sembler hasardeux de rechercher dans le processus de création théâtrale des équivalents à ces éléments de la théorie freudienne du rêve : il ne faut pas confondre cet « énoncé » premier, qui fait la « matière » du rêve, avec le texte de théâtre. Cet « énoncé-matière », c'est dans la proposition de Lyotard « la pensée du rêve », qui correspond dans la terminologie freudienne aux pensées latentes. Le parallèle que nous nous efforçons d'établir entre procès onirique et travail de mise en scène ne peut rechercher ces pensées « latentes » que dans la parole de mise en scène. Il nous semble qu'on peut identifier dans cette parole un *versant* qui correspond à la formulation de pensées « latentes » : il est lié en partie à ce que nous avons appelé le travail dramaturgique. Dans toute cette parole métatextuelle, il semble que le texte de théâtre puisse jouer comme une partie de ces éléments de réalité auxquels se frotte une subjectivité qui les perçoit, les interprète et les associe, déployant à partir de lui des « pensées ». Il faut y ajouter ce que nous avons appelé l'*inventio* de la parole de mise en scène, c'est-à-dire tout le matériel convoqué à des fins d'argumentation, que ce matériel relève du raisonnement ou de l'analogie. Le discours que formule, au fil des répétitions, le metteur en scène - ses choix, ses interprétations, ses raisonnements, ses associations d'idées - correspondrait au déploiement des pensées latentes qui vont constituer le matériel du « rêve », c'est-à-dire du spectacle - déploiement dont l'aspect chaotique a été observé par Freud :

Les pensées du rêve que l'analyse nous fait connaître s'offrent à nous comme un complexe psychique d'une construction aussi embrouillée qu'il est possible. Ses éléments entretiennent entre eux les relations les plus diverses ; ils sont faits de premier plan et d'arrière plan, de conditions, de digressions, d'explications, de démonstrations et d'objections⁶⁴³.

La caractérisation de ce matériel psychique appelé à nourrir le rêve n'est pas sans rappeler les phénomènes digressifs, les problèmes de hiérarchisation des éléments de sens, le travail d'analyse et d'argumentation pseudo-logique observables dans le discours de mise en scène. On objectera que le déploiement oral de ce matériel est déjà une manifestation, qui ne ressortit conséquemment pas du domaine de la latence que Freud explore. Nous maintenons malgré tout cette analogie, dans la mesure où le traitement que va subir ce « matériel » présente de fortes similitudes avec ce que Freud nomme le *travail du rêve* : la rhétorique du discours de mise en scène, à l'instar du processus onirique, cherche à transformer un matériel initial afin de le transposer dans un autre mode d'expression :

Si maintenant un rêve doit naître de tout cela, ce matériel psychique est soumis à une pression qui le condense énergiquement, à un émiettement intérieur et à un déplacement qui créent en quelque sorte de nouvelles surfaces.⁶⁴⁴

⁶⁴² J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, op. cit., p.241.

⁶⁴³ S. Freud, *Sur le rêve*, Vienne, 1901, trad. française de Cornelius Heim, Paris, Gallimard, 1988, p.93.

⁶⁴⁴ Op. cit.p.93.

Nous reviendrons ultérieurement sur les différentes transformations (condensation et déplacement) opérées par le travail du rêve sur le matériel psychique initial. Ce qui nous intéresse ici est la façon dont Freud analyse les modalités, notamment verbales, de cette transformation : parlant des « premières pensées du rêve qu'on développe par l'analyse », il remarque « qu'elles ne semblent pas données dans les formes linguistiques sobres dont notre pensée se sert de préférence »⁶⁴⁵ - notons que ces premières pensées issues, dans l'ordre chronologique, de l'analyse *a posteriori* du rêve, fondent, dans l'ordre logique du processus onirique, le *préalable* du rêve : elles constituent son ultime forme linguistique avant de se convertir en scène visuelle. Or, Freud remarque que ces pensées, au lieu de se présenter à nous dans des formes linguistiques sobres, « sont au contraire figurées de manière symbolique par des comparaisons et des métaphores, en quelque sorte dans une langue poétique et imagée »⁶⁴⁶. La langue poétique n'est pas pour rien qualifiée *d'imagée* : ce que la figure poétique offre, au sein de la langue, c'est sa capacité à faire image ; l'hypothèse de Freud soutient ainsi la nôtre, selon laquelle la figure de rhétorique est le préalable nécessaire (nous avons dit parfois aussi : la *préfiguration*) à la figuration visuelle :

Il n'est pas difficile de trouver ce qui motive cette contrainte qui pèse sur l'expression des pensées du rêve. Le contenu du rêve consiste le plus souvent en situations visualisables ; les pensées du rêve doivent donc tout d'abord recevoir une accommodation qui les rende utilisables pour ce mode de figuration.

647

Voici donc métaphores, métonymies, et plus largement toute la rhétorique des figures clairement identifiées comme des « accommodations » verbales nécessaires à la transposition dans une forme visuelle. Elles sont, dans le fait linguistique, le préalable à une figuration non linguistique - disons non exclusivement linguistique. On peut donc, moyennant quelques adaptations, postuler l'équation suivante : aux pensées latentes correspondrait ce que nous avons appelé *l'inventio* du discours de mise en scène - il inclut tout ce qui relève de la relation métatextuelle, puisqu'il prend notamment appui sur le texte, qu'il relève de l'analyse, du raisonnement ou de l'analogie. Au travail du rêve correspondrait, globalement, *l'elocutio* de ce même discours : travail de figuration dans la langue.

Procédés de figuration : condensation et déplacement

Dans *L'interprétation des rêves*, qui précéda la publication de *Sur le rêve*, Freud s'étendait beaucoup plus longuement sur cette opération de transformation verbale qui précède, autorise, et déclenche la formation visuelle du rêve : il notait, dans une langue elle-même fort imagée, qu'une « expression abstraite et décolorée des pensées du rêve fait place à une expression imagée et concrète ». L'utilité d'une telle « traduction » d'une langue

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p.91.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p.91.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, pp.91-92

abstraite à une langue figurée était déjà posée : « ce qui est imagé peut être figuré dans le rêve », donc « la pensée du rêve, inutilisable sous sa forme abstraite » doit être « transformée en langage pictural »⁶⁴⁸. À cette dynamique du figural nécessaire pour déclencher la scène visuelle à partir de l'abstraction des pensées, telle qu'elle est postulée par Freud, répond exactement la proposition de Jean-Pierre Vincent, qui identifiait la fonction du metteur en scène en ces termes : « c'est le traducteur universel des positions dramaturgiques, dans un langage possible pour déclencher l'imaginaire dans le corps et la sensibilité de l'acteur. Un acteur ne peut pas travailler sur des commandement abstraits. Le déclenchement de l'acteur pour réaliser un certain nombre de choses dites en dramaturgie ne se fait pas seulement en disant la dramaturgie. Il faut la traduire, il faut raconter des histoires, il faut imaginer des abstractions et ruser aussi, faire parfois de longs détours pour y arriver. Ça c'est l'art de la direction d'acteur »⁶⁴⁹. Émerge ici une différence fondamentale entre travail du rêve et travail de mise en scène : la médiation par l'imaginaire, puis le corps, *de l'acteur*. La « scène visuelle » à laquelle aboutit le travail de mise en scène est en effet une scène réelle, où se sont les acteurs qui incarnent le « contenu manifeste » du rêve. La figure dans la langue ne suffit pas à déclencher la scène visuelle : il faut encore qu'elle déclenche en effet chez l'acteur une motion, qu'elle se traduise par des manifestations dans son jeu. La rhétorique de l'inconscient, qui dans le for intérieur du rêveur se suffit à elle-même, où les mots peuvent spontanément faire image, doit dans la répétition de théâtre se muer en parole persuasive, motivante, pour qu'advienne à la scène des formes susceptibles de manifester les pensées latentes. C'est ici l'Autre du rêveur qui est en position de faire image, concrètement, et cet Autre, l'acteur, introduit, cela va sans dire, une altérité, une altération de ce qui dans la parole du metteur en scène tendait à faire image. Bienheureuse altérité, dont le metteur en scène se nourrit en retour, et qui re-suscite le déploiement de pensées latentes, appelées à nouveau à être muées en figures... Le rêve de mise en scène, pendant le temps des répétitions, est en constante formation, en mutation perpétuelle, où une multitude de « scènes visuelles » - les propositions dans le jeu d'acteur - nourrit le constant redéploiement des pensées latentes. Il convient donc de ne pas prendre le parallèle entre mise en scène et travail du rêve pour argent comptant, et de garder présentes à l'esprit les évidentes limites d'une telle analogie.

Ainsi ce travail de figuration dans la langue observé par Freud comme préalable nécessaire au déclenchement de la scène visuelle est-il analysé, dans *L'Interprétation des rêves*, comme une des modalités du *déplacement* qu'il identifie, avec la *condensation*, comme un des principes de la formation du rêve. Il est assez aisé de transposer ces principes à notre champ d'étude, et de vérifier que *l'élocutio* de metteur en scène procède lui aussi par déplacement et condensation : on pourrait se contenter de dire ici que toute métaphore, d'une manière générale, résulte d'une *condensation* sur le plan syntagmatique, et d'un *déplacement* sur le plan paradigmatique ; et conclure ainsi à une analogie évidente entre la rhétorique figurale et le procès onirique. On peut aussi

⁶⁴⁸ *L'Interprétation des rêves*, p.292.

⁶⁴⁹ « Celui qui est dehors tout en étant dedans », entretien réalisé par *Théâtre/Public* avec Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux, in *Théâtre/Public* n°67, janvier-février 1986, p. 46.

exploiter davantage la notion de condensation : à son sujet, Freud remarque qu' « on ne trouve pas un élément du contenu du rêve dont les fils associatifs ne partiraient dans deux directions ou davantage, pas une situation qui ne soit faite d'un assemblage de deux impressions et de deux expériences, ou davantage ». Les éléments du rêve se trouvent ainsi être le résultat de la condensation de plusieurs pensées latentes dont le carrefour a fait l'objet d'une sorte de cristallisation, ce qui peut donner l'impression que le rêve est « laconique, comparé à l'ampleur et à la richesse des pensées du rêves »⁶⁵⁰. Il n'est que de comparer l'ampleur du volume textuel constitué par la parole de mise en scène, et sa « réalisation » dans le temps de la représentation, pour se convaincre de ce que dans le procès créatif théâtral aussi, le travail de condensation est prééminent. Très souvent, l'organisation « spiralee » de l'interaction de répétition, qui repasse à maintes reprises sur une même scène en la nourrissant d'un matériel verbal différent à chaque fois, crée ce phénomène de démultiplication des fils associatifs tissant une seule et même situation, sans en passer par une rhétorique de la condensation ; ce n'est pas ici la figure rhétorique qui organise cette convergence du multiple, mais la labilité de l'oral, qui autorise son propre recouvrement sous la forme d'une stratification (puisque toute parole est censée, malgré tout, faire trace). Par ailleurs, on peut observer dans l'usage de la comparaison, et plus largement de la fonction analogique dans le discours de mise en scène, un principe de condensation qui organise « rhétoriquement » cette convergence des expériences multiples en une seule et même situation. Le personnage, horizon de la rhétorique du metteur en scène, se prête volontiers, on l'a vu, à cette forme de cristallisation d'une multiplicité des références associatives, donnant lieu à un phénomène de superposition qui rappelle vivement le processus onirique tel qu'il est commenté par Freud :

Le travail du rêve procède alors comme Francis Galton pour la production de ses photographies de famille [il plaçait plusieurs photographies sur une même plaque sensible afin de faire ressortir les ressemblances au sein d'une même famille]. Il superpose en quelque sorte les différents composants ; l'élément commun ressort alors nettement dans le tableau d'ensemble, les détails contradictoires s'effacent en quelque sorte réciproquement. Ce processus de production explique aussi, en partie, les déterminations flottantes, d'un flou singulier, de très nombreux éléments du contenu du rêve.⁶⁵¹

Il semble bien que le discours de mise en scène, en démultipliant les analogies s'agissant des personnages, procède par superposition des références ; l'image de la plaque photographique a ceci d'avantageux qu'elle permet de rendre compte de la coexistence, sur un même plan (c'est-à-dire sans hiérarchisation) de toutes ces impressions lumineuses qui composent selon des lignes nécessairement flottantes un être unique. Si l'on voulait poursuivre l'analogie entre le travail de direction d'acteur dans la construction du personnage et le procédé photographique, il faudrait néanmoins apporter cette nuance considérable, que l'acteur est une plaque sensible singulière, qui « fonctionne » selon des affinités chimiques qui lui sont propres : dans l'hypothèse (un peu oiseuse et purement théorique) où deux acteurs recevraient strictement les mêmes indications, les mêmes émissions lumineuses, il paraît évident que le rendu divergerait nettement d'un individu à

⁶⁵⁰ L'Interprétation des rêves, p.242.

⁶⁵¹ Sur le rêve, p.76.

l'autre, le « support sensible » étant à chaque fois parfaitement unique. C'est là toute la limite d'une comparaison entre l'art théâtral, qui produit des formes rigoureusement uniques, et l'art photographique, caractérisé par sa reproductibilité mécanique et chimique - mais la réserve doit alors être opposée à l'hypothèse freudienne, qui compare l'expérience (elle aussi) unique du rêveur à la mécanique photographique...

La notion de déplacement réclame elle aussi quelques développements, et quelques précautions, si l'on entend la reverser dans notre champ d'étude. Non que les procédés de déplacement ne puissent pas prendre une part relative au travail de figuration à l'œuvre dans la rhétorique théâtrale : en un sens la présence massive de la fonction analogique, tous ces « détours » et ces « ruses » dont parle Jean-Pierre Vincent, peuvent être conçus comme un travail de déplacement. Mais il apparaît que cette esthétique du détour recouvre des formes et des fonctions qui ne sont pas totalement comparables à celles que Freud attribue au déplacement. Dans notre corpus les détours analogiques ont été identifiés comme des procédures de collecte de « matière nourricière », participant davantage de l'élaboration et de l'amplification de l'*inventio* que d'une modalité de figuration. De son côté, Freud désigne par ce terme l'une des modalités de la figuration, qui consiste en un travail de hiérarchisation inverse du matériel, par un phénomène de « transvaluation psychique », qui tend à donner aux éléments accessoires une importance spectaculaire, et à noyer dans le flou les éléments fondamentaux :

Tout ce qui, dans les pensées oniriques, se trouvait périphérique et était accessoire, se trouve, dans le rêve manifeste, transposé au centre et s'impose vivement aux sens ; et vice versa.

Ce procédé est observable dans le travail d'élaboration de la représentation, mais, nous semble-t-il, d'une façon moins systématique, et donc moins significative, que dans le rêve. On peut ainsi citer, pour maintenir le parallèle qui s'esquisse entre la théorie freudienne et la rhétorique de Jacques Lassalle, ces propos du metteur en scène, qui paraissent évoquer quelque chose de l'ordre d'une esthétique du déplacement :

Encore faut-il accepter de changer de regard. Pour dire le plus, montrer le moins, choisir le hors-champ, le fragmentaire, la voix blanche, le plan fixe, le silence, car nous savons bien [...] que l'essentiel se joue ailleurs que sur la scène. Ailleurs, c'est-à-dire dans les têtes.⁶⁵²

On voit apparaître ici un certain nombre de concordances entre l'une et l'autre approche : il s'agit bien d'un déplacement du regard vers la périphérie - le « hors-champ », et notamment la périphérie du verbal (et donc du texte de théâtre, qu'on serait en droit de juger de prime abord comme un objet central, surtout pour un metteur en scène littéraire comme l'est Jacques Lassalle), puisqu'il privilégie le silence, ainsi que la voix blanche qui s'oppose à l'hyper-expressivité théâtrale. L'idée est bien, comme dans le rêve, que tout se passe dans un ailleurs (« dans les têtes ») à quoi le rêve ou la scène renvoie allusivement, par signes discrets. Certes nous sommes là dans la conception de la mise en scène propre à Jacques Lassalle, que rien ne nous autorise à étendre à l'ensemble des metteurs en scène, et ces considérations ne valent, finalement, que pour celui qui les énonce. Pourtant il semblerait que l'on puisse risquer une généralisation en rappelant ce

⁶⁵² Jacques Lassalle, « Trace (la mémoire allemande) », programme du Théâtre de l'Athénée pour Olaf et Albert, de Heinrich Henkel, 1978, rééd. in *Pauses*, p.171.

principe formulé par Vitez, que bien des praticiens reprennent à leur compte, selon lequel la mise en scène s'attache à *montrer ce que le texte ne dit pas*. Dans ce sens il pourrait y avoir un phénomène de « transvaluation » dans la mise en scène, qui ôterait au verbal sa primauté initiale, pour investir ce qui, au plan textuel, ne constituait que sa périphérie latente, périphérie que la parole métatextuelle explore autant qu'elle l'établit.

Le travail de la censure : les règles de l'art

Mais si l'on poursuit cette investigation de la théorie psychanalytique, apparaît bientôt un nouveau principe théorique qui réclame d'être adapté à notre objet : Freud en effet situe l'origine du déplacement dans le travail de la *censure* et du *refoulement* opéré par l'instance critique partiellement active lors du sommeil. Cette instance déplacerait les intensités psychiques à des fins de dissimulation, occultant le matériel le plus inavouable, en quelque sorte. Voici donc resurgir cette censure dont on a vu d'abord qu'elle devait être abolie pour que puisse advenir le matériel du rêve, pour que puisse avoir lieu tout phénomène créatif, et qui revient *in extremis* donner forme à ce matériel... Quelle est-elle donc, cette censure, transposée à la parole de répétition ? À l'évidence il serait abusif d'identifier les phénomènes de déplacement à l'œuvre dans l'élaboration du spectacle à des procédés de dissimulation de l'inavouable - nous ne pensons pas qu'il soit pertinent de recourir à la notion de refoulement s'agissant de la création artistique⁶⁵³. Mais sans doute ne faut-il pas pour autant évacuer totalement la notion de « censure » : en la rapprochant de l'instance sélective dont Freud identifie le travail dans ce qu'il nomme *l'élaboration secondaire*, nous pouvons sans peine en repérer l'homologue dans le travail de mise en scène. Il s'agit pour Freud de la contribution de la pensée de la veille à la formation du rêve, qui fonctionne comme instance sélective, régulatrice, et comme instance de ligature :

La fonction qui censure, dont nous n'avons jusqu'ici constaté l'influence que dans les limitations et les omissions du contenu du rêve, peut aussi produire des adjonctions et des accroissements [...] ces adjonctions n'interviennent que là où elles peuvent servir à créer une liaison entre deux morceaux du contenu, permettre l'assemblage de deux parties du rêve. [...] Je ne saurais lui dénier absolument toute activité créatrice. Mais assurément son influence, comme celle des autres facteurs, se manifeste surtout par une préférence, un choix fait dans le matériel psychique des pensées du rêve, matériel déjà formé.⁶⁵⁴

Assurément cette « élaboration secondaire », ce travail de mise en forme du matériel, liaison, organisation, mais aussi déplacement, est un principe actif dans l'élaboration du spectacle ; comment nommer l'instance d'origine de cette activité, sinon « exigence esthétique » ? S'il y a censure en effet dans l'activité créatrice, elle réside dans ce contrôle exercé par la conscience du créateur en référence aux valeurs esthétiques qui

⁶⁵³ Précisons : rechercher de tels phénomènes de « refoulement » nous conduirait à entreprendre une psychanalyse sauvage des artistes dont nous observons le travail, débusquant partout où il est possible dans leurs œuvres le non-dit, en termes de contenu et non plus de principe. Ceci n'est évidemment pas notre propos.

⁶⁵⁴ S.Freud, *L'Interprétation des rêves*, p.417.

sont les siennes ; à la différence de l'élaboration secondaire observée par Freud dans le travail du rêve, cette instance ne vise pas tant une cohésion intelligible (encore celle-ci, comme nous le verrons, est-elle la plupart du temps recherchée par les metteurs en scène figurant dans notre corpus), qu'une conformité de l'œuvre à des principes esthétiques que l'artiste se fixe à lui même. C'est au nom de ces principes, formulés ou non, conscients ou non, que le metteur en scène peut être amené à sélectionner, lier, déplacer des éléments de jeu advenus sur le plateau, procédures liées au jugement esthétique : ces éléments de jeu sont désormais tenus pour des « signes » susceptibles de s'inscrire ou non dans le « texte » de la représentation qu'il entend écrire, en fonction de leur « justesse » en terme de signification, ou de leur « valeur » sur le plan esthétique. C'est sur l'élaboration, l'évaluation et la sélection progressive de ces signes qu'il convient maintenant de se pencher.

IV L'avènement dialectique du signe théâtral

La vaste investigation qui précède pourrait sembler bien vaine si elle ne tournait son regard, *in extremis*, vers la scène et ce qui y advient en « réponse » à ce flot baroque de la parole de mise en scène. Puisqu'il nous a semblé que la rhétorique du discours de mise en scène pouvait notamment être qualifiée telle pour ce qu'elle visait une efficace pragmatique, nous ne pouvons guère nous dérober à l'observation concrète de cette efficace, sur le plateau. Puisqu'en outre il est apparu que la parole de mise en scène avait essentiellement pour vocation de nourrir le jeu de l'acteur, c'est sur cet « objet » problématique, le jeu de l'acteur, qu'il nous faut désormais concentrer nos forces, afin de déceler la manière dont parole et jeu s'articulent et s'infléchissent réciproquement. Il nous faut alors nous aventurer dans la description et l'analyse de signes non-verbaux, puisque c'est par eux que se manifeste le jeu de l'acteur, et recourir à des concepts et à une terminologie élaborés par la sémiologie.

Des analyses sémiologiques ont déjà entrepris de baliser un tel champ d'étude : Tadeusz Kowzan, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis⁶⁵⁵, en établissant une sémiologie théâtrale, ont mis en place un certain nombre d'outils conceptuels propres à décrire le

⁶⁵⁵ Cf. Notamment : Tadeusz Kowzan : *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992 ; Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996 ; Patrice Pavis : *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996. Il s'agit d'un aperçu des principales publications francophones.

« texte » qu'est le jeu de l'acteur. Mais de ce balayage théorique il est souvent sorti plus de questions que de réponses : Tadeusz Kowzan, par exemple, s'arrête sur le problème des signes « naturels » ou « artificiels », « motivés » ou « arbitraires », voire « conventionnels » dans le jeu d'acteur, signalant leur enchevêtrement, et notant l'extrême difficulté de leur partage pour le récepteur⁶⁵⁶. Il ajoute que le problème de « l'unité comme base de découpage du spectacle » est « la pierre philosophale »⁶⁵⁷ de la sémiotique du théâtre, et il est évident que ce problème des unités est plus aigu encore dans le découpage du jeu de l'acteur que dans celui des autres composantes de la représentation... Patrice Pavis, lui, évacue et invalide définitivement cette question des unités minimales : il est « inutile de chercher dans le continuum de la représentation des unités minimales », et « l'unité minimale n'est plus la pierre philosophale qui décomposerait le spectacle comme par enchantement »⁶⁵⁸. Malgré cette éviction, la question du « découpage » vient tout de même grossir « l'énumération attristée des questions en suspens et des blocages »⁶⁵⁹ auxquels se heurte tout sémiologue de la représentation... Une des échappatoires possibles consiste alors à aborder le spectacle en respectant « la ou les vectorisations possibles de l'ensemble de la mise en scène », la vectorisation étant conçue comme un groupement dynamique de signes, *tendant* vers une signification plus qu'ils ne l'articulent de manière stable et définitive⁶⁶⁰. La question qui se posera alors pour nous est de savoir comment on peut appliquer cette approche « vectorielle » des signes à l'analyse du jeu de l'acteur, particulièrement rétif à un déchiffrement organisé. Pour Anne Ubersfeld, en effet, les questions en suspens se font « irritantes »⁶⁶¹, s'accumulant notablement autour de la question du jeu de l'acteur : le comédien est ce sur quoi « se fait la butée de toute sémiotique du théâtre »⁶⁶² : « Le comédien émet une série considérable de signes qui sont non-linguistiques, et qui peuvent - ou non - être traduits linguistiquement par le spectateur. Des signes non seulement justiciables des codes non verbaux, mais qui sont enchevêtrés, polyvalents, difficiles à isoler. La tentation est grande de tenir le travail de l'acteur pour inanalysable, et de se replier sur une vue subjectiviste et mystique. »⁶⁶³

⁶⁵⁶ Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, p. 44.

⁶⁵⁷ Kowzan reprend ici l'expression de Keir Elam, in *The semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Methuen, 1980, p. 49. Cité dans *Sémiologie du théâtre*, p. 176.

⁶⁵⁸ Cf. *L'Analyse des spectacles*, p. 16.

⁶⁵⁹ Patrice Pavis, *op.cit.*, p. 27.

⁶⁶⁰ Cf. Patrice Pavis, *ibid.* : « On conçoit plutôt les signifiants comme en attente de signifiés possibles et on repense la notion de signes individualisés pour établir des séries de signes groupés selon un procédé que l'on pourrait décrire comme une vectorisation », in *L'Analyse des spectacles*, p. 18.

⁶⁶¹ Anne Ubersfeld intitule ainsi tout un chapitre de son ouvrage consacré à la sémiotique du jeu de l'acteur : « De quelques irritantes questions préalables »...

⁶⁶² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, p. 138

Sans prétendre résoudre tous les problèmes auxquels se heurte une utopique « sémiologie du jeu d'acteur », il nous semble que l'approche spécifique de notre propre entreprise, qui consiste en une observation de la genèse verbale de la représentation, et donc de la mise en forme, par la parole, de ses signes, offre une salutaire échappatoire pour tenter d'explorer ce « mystère » sans céder à cette « tentation ». C'est là un changement de regard pour le moins radical : la sémiologie s'est constituée dès l'abord en se tenant du côté de la réception des signes, et Anne Ubersfeld ne déroge pas à ce principe, qui affirme que « qui parle de sémantique tourne nécessairement son regard vers la réception »⁶⁶⁴. Certes, les signes de théâtre ne sont tels que parce qu'ils sont perçus et « lus » par un public - de nos jours on dit plutôt « le spectateur » - qui achève le procès sémantique de la représentation ; mais l'assemblée des spectateurs ne constitue pas à elle seule l'instance de réception de la sémiotique théâtrale. Pour advenir, cette sémiotique réclame d'être constituée par les inventeurs de signes que sont les praticiens de théâtre, selon un procès créatif qui en passe nécessairement, nous le verrons, par des étapes de « lecture » du signe. Aussi nous semble-t-il possible d'apporter notre propre pierre à la sémiotique théâtrale, en levant le voile sur la genèse du signe théâtral ; ce faisant nous pourrions apporter un modeste éclairage aux épineuses questions qu'une sémiologie de la seule réception laissait en suspens : en vrac, et telles qu'elles figurent textuellement dans le deuxième volume de *Lire le Théâtre*, « signe arbitraire, signe motivé, comment les distinguer sur scène ? »⁶⁶⁵, « Le comédien est-il la chose du metteur en scène, objet sémiotique comme les autres objets de la représentation, ou bien est-il l'auteur des signes qu'il émet ? »⁶⁶⁶ ; enfin, *last but not least* : « Peut-on dire que le signe théâtral ait un signifié, même isolé ? »⁶⁶⁷.

Cette dernière question, relative au signifié du signe non linguistique, en a « irrité » plus d'un, et excède amplement la problématique de la sémiotique théâtrale : elle se trouvait déjà soulignée par Roland Barthes dans *L'Aventure sémiologique*, où pourtant il esquissait une piste de travail propre à la résoudre qui nous semble ne pas avoir été exploitée :

En sémiologie, on peut cependant rencontrer des systèmes dont le sens est inconnu ou incertain : qui peut assurer qu'en passant du gros pain au pain de mie, ou du bonnet à la toque, on passe d'un signifié à un autre ? Le sémiologue disposera ici d'institutions-relais ou métalangages qui lui fourniront les signifiés dont il a besoin pour commuter : l'article gastronomique ou le journal de mode ; sinon, il lui faudra observer plus patiemment la constance de certains changements et de certains retours, comme un linguiste qui se trouverait devant

⁶⁶³ *Op. cit.*, p. 138

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 25

⁶⁶⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 48.

⁶⁶⁶ *Op. cit.*, p. 139.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

une langue inconnue.⁶⁶⁸

Un point d'appui au sémiologue en quête de signifiés est donc identifié ici, sous la forme de « métalangages » et « d'institutions-relais » : les articles gastronomiques, le journal de mode... Pour la sémiologie théâtrale, donc, les articles critiques ou scientifiques relatifs à tel ou tel spectacle. Mais c'est encore s'en tenir scrupuleusement à la posture du récepteur, et se contenter de ce qui est donné à lire « au public ». Y a-t-il donc une transgression suprême de la méthode sémiologique dans le fait d'aller voir du côté de la fabrication des signes, dans ce que l'on pourrait appeler, à la suite de Barthes, « la cuisine du sens »⁶⁶⁹, où justement le métalangage, si précieux au sémiologue, se déploie abondamment, sans aucune contrainte éditoriale ? Pourquoi se contenter de l'étude des institutions-relais, et se priver de celle de l'« institution-matrice », ou de « l'institution-source » que constitue, à sa façon (très libre et chaotique), la répétition théâtrale, creuset au cœur duquel se façonne le signe théâtral ? Si, comme l'affirme Anne Ubersfeld, « le processus théâtral est celui de la sémiotisation d'un être humain »⁶⁷⁰, il peut sembler fort instructif d'aller voir de plus près le *processus* même de cette sémiotisation...

I. Préalables théoriques : pour une sémiologie de la répétition

Avant de nous aventurer dans l'étude du procès de cette sémiotisation à proprement parler, il est utile de procéder à l'inventaire des outils conceptuels dont nous disposerons pour en rendre compte ; il ne s'agit évidemment pas d'un rappel exhaustif de toute la terminologie sémiologique, mais d'un recentrage ou d'un ajustement de certaines notions, afin de les rendre applicables à notre propre corpus.

1) L'acteur comme signe : icône, symbole ?

L'activité théâtrale conçue comme « sémiotisation d'un être humain » a pour vocation de faire de cet être humain - l'acteur - un signe : sa présence doit *représenter* une forme absente - le personnage. Le préalable en tant que tel ne fait aucune difficulté, mais se complique sensiblement lorsque l'on soulève la question de la nature de la relation qui unit ces deux *relata* : peut-on parler d'icône ou de symbole, donc d'une relation analogique entre les deux *relata* du signe, alors que le « personnage » est une donnée

⁶⁶⁸ Roland Barthes, « *Eléments de sémiologie* », in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 60.

⁶⁶⁹ Roland Barthes, « La cuisine du sens », titre d'un article paru dans *Le Nouvel Observateur*, 10 décembre 1964. Il écrit notamment dans cet article que « le sémiologue, comme le linguiste, doit entrer dans la cuisine du sens ». Rééd. in *L'Aventure sémiologique*, p. 228.

⁶⁷⁰ *Lire le théâtre II*, p. 138.

virtuelle, imaginaire et *variable* selon les mises en scène ? Si le rôle de Dom Juan a pu être interprété au cours du siècle par des comédiens aussi divers que Louis Jouvet, Michel Piccoli, Gérard Desarthe, Andrzej Seweryn (et tant d'autres), que dire de la relation analogique censée lier chacun d'entre eux au personnage ? Encore une analogie restrictive, dans cet exemple, peut-elle être formulée sans trop de difficulté : il s'agit à chaque fois d'un homme, d'une quarantaine d'années... Mais quand on sait que Sarah Bernhardt a pu prêter sa voix et son corps au personnage d'Hamlet, et que l'on prend en considération la liberté créative du metteur en scène dans la mise en place de sa distribution, on ne peut plus guère postuler une quelconque stabilité dans la relation entre le personnage et son « icône » vivant sur scène.

Certes, il y a, du côté du personnage, un invariant, constitué par l'ensemble des énoncés que le texte lui attribue ; mais à partir de ce support les différents metteurs en scène élaborent une lecture, une interprétation du personnage qui se manifeste dès le choix de l'acteur distribué dans tel rôle, et se traduit en outre par des indications de mise en scène propres à cette lecture, qui infléchiront la manière de proférer les énoncés. On peut reprendre ici l'opposition formulée par Peirce, et commentée par Anne Ubersfeld, entre le *type* et le *token* ; si l'on admet que le « type » est la « signification générale d'un énoncé, quelles que soient les conditions où il est émis », et que le « token » (ou occurrence) est la « manifestation concrète, unique, au cours de laquelle l'énoncé est proposé »⁶⁷¹, on comprend bien que le *type* du texte théâtral peut donner lieu à un nombre infini de *tokens*, et que c'est dans cette vaste marge de manœuvre que prend place la créativité théâtrale. Choisir tel acteur plutôt que tel autre pour jouer un rôle, c'est déjà infléchir le *token* ; puis, réclamer que tel énoncé soit proclamé ou chuchoté, adressé au public, à soi-même ou à un partenaire de jeu, dans une attitude physique de repli ou d'ouverture, c'est, toujours et encore, de la part du metteur en scène, une manière de façonner le *token* conformément à l'idée qu'il se fait du personnage.

Aussi convient-il de préciser que si analogie il y a, ce n'est pas de l'acteur au personnage *stricto sensu*, mais de l'acteur à l'idée que le metteur en scène se fait du personnage - d'où l'importance de la parole de mise en scène, qui exprime d'abord verbalement cette représentation « idéale », en décrivant ce référent imaginaire. Mais, là encore, de l'acteur au référent imaginaire, l'analogie doit être relativisée : le metteur en scène ne crée pas de toutes pièces, comme un peintre ou un sculpteur, l'icône qui représentera fidèlement la forme que sa lecture de la pièce a façonnée dans son imagination : il choisit un acteur. Or, chez l'acteur aussi, il y a de l'invariant : il se caractérise par ce qu'Anne Ubersfeld appelle des « signes involontaires »⁶⁷² qui sont le timbre ou le grain de sa voix, sa stature, la forme de ses traits, son éventuelle aura, toutes données sur lesquelles il n'a pas prise. Ces qualités sémiotiques propres et invariables, le metteur en scène les a certes choisies (encore n'est-il pas toujours totalement libre dans l'élaboration de sa distribution⁶⁷³), mais comme un ensemble insécable, un « texte » déjà complexe ; tout au plus le metteur en scène pourra-t-il nommer certaines de ces « qualités », et témoigner de leurs effets, afin de faire prendre conscience à l'acteur des

⁶⁷¹ Cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 43.

⁶⁷² Cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 140.

signes dont il est naturellement porteur, mais ce n'est pas sur eux que le procès de sémiotisation visé par la parole de mise en scène aura prise.

En somme le procès de sémiotisation propre à l'activité théâtrale a affaire à un matériel dont une grande part est invariable : c'est en quelque sorte la « partie positive », le « support de la signification »⁶⁷⁴, constitué d'une part par le texte de théâtre, matériel linguistique qui ne saurait subir de modification⁶⁷⁵, et d'autre part par la personne de l'acteur, « matériau » humain dont certaines déterminations sont invariables. Bien sûr, la rencontre de ces deux matériaux est déjà à elle seule une opération qui « fait » sens - faire jouer le rôle du Dealer de *La Solitude* par un homme noir ou un homme blanc est déjà un parti pris de mise en scène, suffisamment significatif pour que Koltès se soit offusqué de l'une des deux options - mais qui n'épuise nullement le procès de sémiotisation dont la répétition est le laboratoire. Pour qu'il y ait *procès* de sémiotisation, il faut pouvoir fabriquer du différentiel, il faut qu'il y ait variabilité, transformation possible : il faut qu'il y ait, comme on dit, du « jeu »... d'acteur, en l'occurrence.

2) La périvèrbalité, matériau sémiotique du jeu de l'acteur

Entre les deux invariants que sont le texte de théâtre (la succession des énoncés d'un personnage) et la personne physique du comédien, l'espace de variabilité dans lequel s'élabore la sémiologie théâtrale est donc constitué par le jeu de l'acteur ; plus techniquement, et plus précisément, on peut « réduire » le jeu de l'acteur, dans sa dimension perceptible, à l'ensemble de ses manifestations périvèrbales : unités transmises par le canal auditif, relevant du *paraverbal*, que sont l'intonation, le débit, l'intensité vocale, jointes aux unités transmises par le canal visuel, relevant du *non-verbal*, que sont la mimique, la posture, la gestualité, les déplacements...

a) Iconicité, mimétisme ?

Dans le domaine du « théâtre de texte » qu'on s'est assigné comme corpus, qui raconte

⁶⁷³ Pour d'évidentes raisons économiques (certains acteurs sont plus « chers » que d'autres), pratiques (disponibilité des uns et des autres) et parfois institutionnelles (lorsque le théâtre dispose d'une troupe permanente).

⁶⁷⁴ Roland Barthes fait remarquer que, à la différence du système linguistique exclusivement constitué d'unités différentielles, « dans les systèmes sémiologiques, [...] la matière n'est pas originellement signifiante, [...] par conséquent les unités comprennent probablement une partie positive (c'est le support de la signification) et une partie différentielle, le variant ». Cf. « Éléments de sémiologie », in *L'Aventure sémiologique*, p. 65.

⁶⁷⁵ Nous nous situons là dans une perspective quelque peu théorique, où le metteur en scène s'interdit de modifier la lettre du texte. C'est d'ailleurs la ligne de conduite de nombreux metteurs en scène, mais elle souffre évidemment quelques exceptions : dans le cas de textes particulièrement longs il peut y avoir des coupures (*Vitez avec le Soulier de Satin*, Jean-Pierre Vincent avec *Tout est bien qui finit bien*) mais qui portent le plus souvent sur des séquences entières (toute une scène) ; beaucoup plus rarement, il peut y avoir transformation d'unités minimales - nous n'avons rencontré ce type de pratique que dans le cas de figure, assez particulier, où le metteur en scène est l'auteur du texte. Ainsi Roger Planchon, dans la mise en scène des *Libertins*, se fait-il un honneur de modifier son texte chaque fois qu'une difficulté d'interprétation surgit pour le comédien.

une histoire de manière figurative, ces « unités » fonctionnent le plus souvent comme des signes doubles, à la fois iconiques et indiciels : elles sont l'icone⁶⁷⁶ d'unités périverbales avérées dans le monde - telle intonation descendante pour marquer la fin d'une phrase *ressemble* à ce qui se produit dans une véritable interaction verbale à la fin d'une phrase ; telle mimique de sourcil froncé exprimant la contrariété ou la colère *ressemble* aux manifestations expressives avérées dans le monde réel. Ces unités sont des icônes en ceci qu'elles fonctionnent comme « simulacres du référent »⁶⁷⁷, identifiables du fait de leur ressemblance, partielle ou totale, avec une forme du monde à laquelle elles renvoient. En tant que telles, elles jouent comme indice de tel ou tel état, affect, contenu de pensée... Notons que c'est en vertu de leur caractère iconique qu'elles ont une valeur indicielle : c'est parce qu'elles sont identifiées, reconnues comme analogiques de formes du monde qu'elles peuvent être perçues comme indices des signifiés auxquels elles sont traditionnellement associées dans le monde. Une telle reconnaissance est possible même dans le cas d'icônes très stylisés : c'est le cas pour les unités périverbales caractérisant ce que nous pourrions appeler « l'hyperthéâtralité » : déclamation emphatique, effets de pose... D'une part ces unités ont toujours un lien iconique plus ou moins lâche avec des unités du monde (il y a du « théâtre », de l'emphase et de la pose, dans bien des interactions réelles), d'autre part le théâtre - comme institution, cette fois - fait aussi partie du monde, de l'encyclopédie des spectateurs, qui les rend capables de reconnaître, dans un signe théâtral, l'icone d'un signe... théâtral. Enfin les effets « d'augmentation » ou de « diminution » des unités périverbales (Antoine Vitez affirme préférer ces termes empruntés au lexique musical plutôt que ceux « d'agrandissement » ou de « rétrécissement » liés à des métaphores spatiales)⁶⁷⁸ n'obèrent nullement le caractère analogique de telles formes : il s'agit en quelque sorte d'*anamorphoses* de formes du monde, résultant d'opérations transformatives qui n'empêchent nullement leur reconnaissance comme « indices », attirant simplement le regard sur le travail de stylisation et de déformation qu'on a pu appliquer sur la forme de leur manifestation.

Si l'iconicité des signes périverbaux manifestés sur une scène de théâtre n'est pas douteuse, leur caractère « mimétique » pose un problème plus délicat : l'iconicité, souligne Tadeusz Kowzan, s'établit du côté de la réception du signe, dans la ressemblance *perçue*. Mais le caractère « mimétique » d'un signe « se détermine à l'étape de la création et de l'émission »⁶⁷⁹ : est mimétique le signe produit *dans l'intention*

⁶⁷⁶ Pour l'orthographe et le genre de ce terme (" un icône " / " une icône "), on s'en tiendra à la distinction établie dans le dictionnaire Le Robert (Ed. 1993), qui retient la forme au masculin sans accent pour désigner le " signe qui ressemble à ce qu'il désigne ", et réserve la forme au féminin avec accent pour la " peinture religieuse exécutée sur un tableau de bois ".

⁶⁷⁷ Il s'agit d'une formule proposée par le Groupe □, qui la réserve aux icônes visuels. Il nous paraît possible d'étendre cette définition du signe iconique au signe paraverbal, les analogies perçues par le canal auditif n'étant pas moins sensibles que celles perçues par le canal visuel. Cf. Groupe □, *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

⁶⁷⁸ Cf. Antoine Vitez, " Réflexions sur l'école ", in *L'Art du théâtre* n°8, Paris - Arles, Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, Hiver 1987-Printemps 1988, p.32.

⁶⁷⁹ Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, p. 71.

d'imiter un référent quelconque. « Seuls les signes artificiels » précise-t-il, c'est-à-dire les signes émis intentionnellement, « sont susceptibles d'être mimétiques »⁶⁸⁰. À partir de cette distinction, on peut proposer quelques pistes d'analyse : dans le déroulement de la représentation devant les yeux des spectateurs, on peut postuler qu'une immense majorité de signes produits par l'acteur sont mimétiques, produits dans l'intention d'imiter. Pour Kowzan, cela ne fait aucun doute, « le signe théâtral est un signe artificiel »⁶⁸¹, c'est-à-dire volontairement émis, dans l'intention de signifier. Au passage il évacue l'idée que les signes naturels de l'acteur (grain de la voix, stature...) puissent être tenus pour des « signes de théâtre », en quoi nous sommes tentée de le suivre - mais nous y reviendrons. Si l'intentionnalité est partout dans le jeu d'acteur au moment de la représentation publique, il y a fort à parier qu'il s'agisse d'une intention mimétique : non pas tant, à notre avis, pour imiter les formes du monde que signifient ses manifestations périverbales, que pour imiter le référent qui a été établi au fil des répétitions, référent instable et néanmoins balisé. Le travail de l'acteur, inutile d'y insister, consiste à « refaire » ce qui a été « fait » pendant les répétitions ; qu'il faille le refaire « comme si c'était la première fois » est un autre problème, à quoi travaille également la sémiologie des répétitions. Il importe ici d'admettre que ce que l'acteur imite pendant la représentation publique n'est pas tant le réel qui jouxte la salle de spectacle, que le parcours qui a été défini pendant le temps des répétitions. Le théâtre tient décidément de la mémoire, de la « chose remémorée », comme dit Georges Banu⁶⁸², mais d'abord parce que le spectacle porte et manifeste la mémoire de ses propres répétitions.

Justement, le temps des répétitions soulève bien des problèmes, en termes d'iconicité ou de mimétisme des signes du jeu de l'acteur. Un acteur, sur le plateau des répétitions, au moment où il se lance dans l'aventure d'une réplique, d'une tirade ou même d'un jeu muet, émet, déjà, une série considérable de « signes » ; quantité de manifestations périverbales, accompagnant la profération de ses énoncés, sont perceptibles. Leur statut de « signes » est cependant problématique, dans la mesure où l'établissement de leur signifié est aléatoire. Leur iconicité, dirons nous, est en suspens : la question de savoir si ces manifestations périverbales ressemblent à des formes du monde qu'elles sont susceptibles de signifier est aléatoire et subjective. Il dépend d'un regard que ces manifestations soient perçues comme analogiques de certains référents, et il dépend encore de ce regard, de décider à quel(s) référent(s) ces manifestations peuvent renvoyer. L'acteur, privé de ce regard, ne peut lui-même postuler le degré d'iconicité de ses manifestations, puisque, encore une fois, l'iconicité est affaire de réception, et non d'émission. Il ne peut établir avec certitude si ce qu'il émet « ressemble » à quelque chose, ni à quoi exactement cela ressemble. On aura compris que c'est le metteur en scène qui occupe la position de ce regard, qui décide du caractère iconique des formes advenues chez l'acteur, ainsi que du référent auxquelles elles renvoient. Quant à la question du caractère mimétique de ces manifestations

⁶⁸⁰ Tadeusz Kowzan, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁸² Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987.

périverbales, elle est, proprement, insondable : qui peut dire, parmi la multiplicité de signaux émis par l'acteur *en travail*, ce qui d'une part relève d'une intention significative, et ce qui d'autre part ne doit qu'à l'effort musculaire, à la fatigue ou au tonus, à une crispation ou à un relâchement passager, d'être apparu ? Qui peut faire le départ entre signes naturels, involontaires d'un côté, et signes « artificiels » de l'autre ? Sans doute l'acteur lui-même ne peut-il apporter de réponse à ces questions. L'expérience du plateau de théâtre (fût-il seulement symbolisé) est suffisamment singulière, atypique, pour brouiller les pistes de l'intentionnalité et de la non-intentionnalité ; à défaut de faire soi-même cette troublante expérience de l'indécidable entre « naturel » et « artifice » dès lors qu'on se tient dans la ligne de mire du regard d'un spectateur, on peut s'en remettre à cette observation livrée par Antoine Vitez à propos de « l'inspiration » du comédien dès lors qu'il est en scène. Dans un entretien avec Fabienne Pascaud, il met l'accent sur la présence très particulière des comédiens sur scène : « Dès qu'ils sont sur la scène, les acteurs sont inspirés ; ils sont inspirés même quand ils ne sont pas inspirés, ils sont inspirés même quand cela ne va pas bien, ils sont inspirés même quand ils sont fatigués. Ils sont inspirés parce qu'inconsciemment, ils sont sur la scène, ils savent qu'on les regarde, en l'occurrence que je les regarde - enfin le metteur en scène, celui qui a pour tâche de les regarder - et donc quelque chose d'eux devient de l'acteur, devient de leur art »⁶⁸³. La frontière entre naturalité et artifice semble s'abolir dans ce que Vitez appelle « l'inspiration » du comédien en travail : dès qu'il est sur scène, « quelque chose » en lui devient de l'acteur, qui ne procède ni de son intentionnalité, ni de son naturel. Les signes qu'il émet prennent leur source dans une sorte de savoir inconscient - « inconsciemment, ils savent » dit Vitez - qu'un regard est porté sur eux, qui les fait jouer, volontairement et/ou involontairement. À ce stade, parler de mimétisme - d'intention d'imiter - dans les signes émis par l'acteur n'a donc guère de sens. C'est à un autre stade de la sémiologie théâtrale que le mimétisme intervient, lorsque la parole du metteur en scène vient infléchir ces manifestations périverbales. Mais avant d'envisager cette étape, il convient encore de revenir sur les problèmes des « unités » identifiables dans ces manifestations, problèmes soulevés par les sémiologues du théâtre, et que nous rencontrons aussi.

b) Unités distinctives, unités significatives ?

Le terme global de « manifestations périverbales » est commode pour rendre compte de la synergie des différentes unités non-linguistiques qui accompagnent la profération d'un énoncé, indépendamment du canal sollicité pour leur perception. En proposant ce terme, nous suivons le chemin proposé par Anne Ubersfeld, qui suppose que les signes émis par l'acteur fonctionnent comme des « constellations » mettant en rapport différentes substances de l'expression : « Il nous faudrait donc, dans les études sémiotiques de détail, tenter de montrer les moyens (canaux) comme liés : voix et gestuelle, voix et diction, parole et geste, mimique et geste »⁶⁸⁴. Mais montrer, et manipuler, ces substances de l'expression comme liées, c'est aussi révéler toute la difficulté qu'il y a à distinguer dans ces icônes périverbales des « unités »... Ce que nous appréhendons sous

⁶⁸³ in Antoine Vitez, *Journal intime de théâtre*, document audiovisuel de Fabienne Pascaud et Dominique Gros, 1994.

⁶⁸⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 157.

le terme de périvèrbalité regroupe en effet ce que la pragmatique interactionniste identifie comme des *unités* paraverbales, et des *unités* non-verbales. Appeler ces éléments de signification des « unités » témoigne encore de l'hégémonie, en matière d'analyse sémiotique, de la référence linguistique : cette dernière fonde sa théorie sur le principe de la double articulation du langage, selon lequel la parole s'organise en articulant des *unités significatives* (monèmes) douées d'une face Sa et d'une face Sé, elles mêmes formées à partir de la combinaison d'*unités distinctives* (phonèmes) qui ne signifient rien en elles-mêmes. La transposition de tels concepts à l'analyse de corpus non-linguistiques est fort malaisée : dans la répétition théâtrale les « unités » périvèrcales ne sont pas « distinctives » ou « significatives » par nature. Elles sont, nous semble-t-il, constituées comme telles par la parole de mise en scène, qui les isole (les érigeant alors en unités distinctives) et y adjoint éventuellement des signifiés (ce qui en fait des unités significatives). La nécessité de se référer à la parole articulée pour distinguer des unités, au sein de ce qui n'en présente apparemment pas, est déjà soulignée par Roland Barthes, qui la met en relation avec le caractère iconique de la représentation :

Les syntagmes iconiques, fondés sur une représentation plus ou moins analogique de la scène réelle, sont infiniment plus difficiles à découper, raison pour laquelle sans doute ces syntagmes sont presque universellement doublés par une parole articulée (légende d'une photo) qui les dote du discontinu qu'ils n'ont pas.⁶⁸⁵

Dans l'interaction de répétition, c'est la parole de mise en scène qui vient « légèrer » le matériel périvèrbal advenant sur le plateau, et qui le découpe en unités signifiantes ; sans cette médiation par le langage et sa discontinuité, ce matériel demeure, dans une certaine mesure, « insignifiant ». On peut reprendre ici le fil des propositions de Vitez concernant la direction d'acteurs : « C'est à partir de ce qu'ils font eux mêmes, précise Vitez, de ce qu'ils livrent d'eux mêmes, volontairement et involontairement - le mélange de leur volonté et de leur hasard - c'est à partir de ça que moi je construis l'idée que je cherche à leur renvoyer. Au fond, *je les fais travailler en leur renvoyant l'image de ce qu'ils font déjà* »⁶⁸⁶. Le metteur en scène, donc, renvoie une image (verbale) de ce qui est advenu sur le plateau - d'une *partie* de ce qui est advenu sur le plateau : déjà, un découpage a lieu, parmi les manifestations périvèrcales advenues sur scène - certaines sont reprises par la parole de mise en scène, d'autres pas. Et dans la parole du metteur en scène même, un découpage s'organise : certaines unités du jeu (dans le discours, il s'agit bien d'*unités*) sont simplement décrites, de façon formelle, pour être exécutées à nouveau, modifiées ou effacées. Les voici devenues des unités distinctives. D'autres « unités » peuvent être commentées longuement, *interprétées* : dotées, en quelque sorte d'un « signifié », les voici devenues significatives. Par la médiation de la parole de mise en scène, un découpage entre unités distinctives et unités significatives dans le jeu d'acteur devient donc concevable.

UNE ÉROTIQUE DU REGARD

⁶⁸⁵ R. Barthes, « *Éléments de sémiologie* », *op.cit.*, p. 58.

⁶⁸⁶ Antoine Vitez, *Journal intime de théâtre*, documentaire cité.

Mais ce découpage résulte d'une lecture dynamique, synthétique, et non pas disruptive : ce que produit la parole de mise en scène n'a rien de ce découpage, décrié lorsqu'on l'attribue à l'entreprise sémiologique, qui « atomise » le jeu en un système de signes outrageusement séparés les uns des autres, étroitement réduits à des signifiés stables et définitifs, et pour finir vidés de toute l'énergie dont ils étaient chargés. Dans la parole de mise en scène joue évidemment cette vectorisation que Patrice Pavis identifie comme une structure dynamique de la représentation, et comme outil de son déchiffrement. L'œil du metteur en scène ne voit pas tout, sa parole ne relate pas tout : l'un et l'autre sont commandés par une logique subjective, magnétisée par un *vouloir-voir*. La parole de mise en scène peut ainsi être comprise comme la verbalisation d'une érotique du regard, qui a *voulu* voir les images qu'elle rapporte de son expérience perceptive, et qui désire encore voir, la même image ou son anamorphose.

Car cette médiation par la parole produit évidemment bien plus que ce « découpage » en unités. Si elle rapatrie la phénoménalité de ce qui est advenu sur le plateau dans la langue, ses unités, sa syntaxe, ce n'est pas simplement pour la doter d'une signification. Il semblerait même qu'il faille éviter de ne lui donner *qu'une* signification : c'est en quoi la parole de mise en scène a besoin de la métaphore, et plus généralement du travail du figural dans sa propre langue : la figure est ce qui dans la langue empêche la signification de se clore sur elle-même, elle est une ligne de fuite du sens et non sa circonscription dans un code figé. Aussi le metteur en scène se tourne-t-il vers elle avec profit, mettant des images dans ses mots, puisqu'il doit mettre des mots sur des images. Car sa parole doit obéir à ce double enjeu : pérenniser, sans figer. Elle vise quelque chose qui tient de l'oxymore : une naturalisation vivante. Une fixation dynamique. Ce qui advient sur scène, dans le jeu de l'acteur, il faut le nommer, le verbaliser, l'interpréter (mais ne pas le figer) soit pour que ce qui s'est passé soit produit à nouveau - mais comme si c'était la première fois - soit pour que quelque chose de différent advienne. C'est ici que le mimétisme intervient dans les signes du jeu de l'acteur : c'est ici du moins que son *vouloir-être* se modèle sur le *vouloir-voir* exprimé par le metteur en scène.

DU SIGNE EN PUISSANCE AU SIGNE THÉÂTRAL

Il nous semble que c'est dans ce moment où la parole du metteur en scène vient à la rencontre du jeu de l'acteur, à l'interface entre la phénoménalité du plateau et le « discours » qui vient la modéliser, que s'articulent les deux faces susceptibles de former le signe théâtral. Comme l'encre sympathique, le jeu d'acteur a besoin d'être soumis à l'action énergétique d'un autre corps - regard et parole du metteur en scène - pour être révélé, accéder à une lisibilité, articulée en signes de théâtre. On objectera que la phénoménalité de la scène est déjà signifiante : le corps de l'acteur, sa voix, sa gestuelle, ses intonations « font signe », indépendamment des interprétations qu'en peut formuler le metteur en scène, indépendamment même des intentions de signification de l'acteur lui-même. Certes, à la scène comme ailleurs (plus qu'ailleurs, peut-être, puisque dès qu'il est sur la scène l'acteur est « inspiré ») tout est susceptible de faire signe, toujours, pourvu qu'un récepteur se présente qui veuille bien le décoder... Mais il faut préciser que ce qui nous intéresse dans cette étude du procès sémiotique de la mise en scène n'est

pas d'observer un hypothétique passage du « non-signe » au signe, mais d'analyser la conversion qu'il permet d'un *signe en puissance* en un *signe déclaré tel*, et de ce fait, susceptible d'être répété intentionnellement, inscrit dans une pérennité qui est une condition nécessaire de la textualité théâtrale. Le signe théâtral - et c'est ici que nous rejoignons la position de T. Kowzan esquissée tout à l'heure - a pour critère l'intentionnalité qui garantit sa pérennité. Dans ce sens, ce qui advient sur le plateau sans être relayé par la parole de mise en scène, tout ce qui doit au hasard du moment, à la grâce de l'émotion, d'être apparu, et qui, à défaut d'avoir été sémiotisé, peut tout aussi bien ne plus jamais réapparaître, est « signe », sans doute, mais pas signe *théâtral* : tel quel, sans le soutien d'une parole qui l'identifie et le fixe comme tel, il n'a aucune aptitude à intégrer l'écriture d'un texte spectaculaire, dont la lecture (publique) est différée, et dont la signification doit donc être maîtrisée dans la durée. C'est la verbalisation des signifiés par le metteur en scène qui fait de ces phénomènes des signes théâtraux, pour les exclure ou les inscrire dans un texte qu'il faut mettre à l'abri de l'aléatoire, afin d'en préserver la lisibilité pour le jour où, enfin, il sera donné à lire aux spectateurs.

LES « MARQUES » DANS LE JEU D'ACTEUR

En affirmant le rôle de la rhétorique du metteur en scène - car c'est toujours d'elle que nous parlons - dans l'établissement du « texte » qu'est la représentation, nous ne supposons nullement que dans le jeu d'acteur tel qu'il est donné au public, « tout » est signe théâtral, préalablement sémiotisé par la parole de mise en scène, c'est-à-dire doté d'un signifié explicite, et produit intentionnellement à des fins de signification. D'abord parce que les signes naturels stables (grain de la voix, couleur de la peau, stature, etc.) sont toujours là, que le metteur en scène a pu choisir mais qu'il n'a pas façonnés : ils intègrent la signification globale de la représentation, sont sa chair, son opacité, sa matière, et participent du texte du spectacle, bien qu'ils n'aient pas fait l'objet d'une « écriture » en répétition. Ensuite parce que les signes instables peuvent continuer de se déployer. Ce que nous appelons ici provisoirement les signes instables, ce sont les manifestations périverbales qui ne sont pas sémiotisées par le metteur en scène. En répétition, on l'a aperçu, il y a toujours un « reste » non sémiotisé : la parole du metteur en scène est la verbalisation d'une érotique du regard qui ne passe pas au crible du langage le « tout » du jeu de l'acteur. Elle découpe, sélectionne, interprète ce qu'elle veut voir à nouveau, ou ce qu'elle ne veut plus voir. Mais ce faisant elle délaisse toujours une part qui peut disparaître ou réapparaître, qui est aussi du signe en puissance ; peut-être ces signes en puissance perdureront-ils jusqu'à la représentation publique, bien qu'ils n'aient pas été sémiotisés pendant le temps des répétitions. Peut-être aussi disparaîtront-ils aussitôt : c'est là le péril qui menace toute manifestation périverbale qui n'a pas été relayée par la parole du metteur en scène. Ces manifestations, qui demeurent dans une forme « pré-linguistique » en quelque sorte, mais qui portent un évident potentiel sémiotique, qui peut se révéler à tout instant dans la répétition - quand la « flamme » de la parole de mise en scène agit sur l'encre sympathique du jeu de l'acteur - ne sont pas facile à décrire ni à nommer. Peut-être le terme de « marques » est-il le plus prudent : il ne préjuge pas de l'intentionnalité ou de la naturalité de telles manifestations, puisqu'on parle de « marques de fatigue » aussi bien que de « marques d'amitié ». Le dictionnaire

historique de la langue française précise que le terme de « marque » (de l'ancien norrois « merki »), apparu au XV^{ème} siècle « pour désigner un signe mis intentionnellement sur un objet pour le rendre reconnaissable [...] se répand au XVI^{ème} siècle, réalisant à travers de nombreux emplois particuliers le *double concept de «signe apposé intentionnellement» ou de «trace naturelle, indice, symptôme»* »⁶⁸⁷. Le terme de marque - qu'on pourra peut-être décliner profitablement en une constellation de « marquèmes », plutôt que « d'unités » - offre en outre l'intérêt de ne pas préjuger non plus de la pérennité ou de la caducité des formes qu'il désigne : taillée dans l'écorce, une marque peut durer des siècles, imprimée dans le sable, elle disparaît en un instant. Durable ou labile, intentionnelle ou pas, une marque renvoie, possiblement, mais pas nécessairement, à quelque chose qu'elle signifie, à condition que quelqu'un se présente qui la perçoive et l'interprète. Le terme peut sembler vague, mais c'est là nous semble-t-il toute sa vertu opératoire : pour un sémiologue de la répétition - dans l'hypothèse ou cette espèce viendrait à se répandre - le terme permet en effet de désigner les manifestations périverbales non sémiotisées par la parole de mise en scène : soit qu'elles ne soient *pas encore* relayées et médiatisées par les images verbales que le metteur en scène renvoie et qui les constituent comme signes théâtraux (lorsqu'on observe la phénoménalité de ce qui advient sur le plateau avant l'intervention du *feed back* du metteur en scène), soit qu'elles constituent « reste » du jeu d'acteur, une fois que cette parole a constitué des signes parmi ces manifestations, délaissant une part non sémiotisée. Les marques, ou marquèmes, c'est donc dans le visible ou l'audible, ce qui n'est pas (pas encore, ou toujours pas) « *lisible* ». Il n'est pas exclu que la sémiologie de la réception puisse s'emparer de cette proposition terminologique, pour la reverser dans des analyses de la représentation désormais à même de désigner précisément les formes perceptibles ne ressortissant pas du domaine trop strict de la « signification ».

c) Axe paradigmatique et champ de dispersion

C'était prévisible : en déplaçant le regard analytique depuis la représentation comme forme résultative de la mise en scène (sémiologie de la réception) vers le procès créatif qui a permis son élaboration (sémiologie de la répétition, qu'on pourra qualifier de « génétique »), les outils conceptuels divergent sensiblement. Les préalables théoriques sont les mêmes, mais non point l'usage qui en est fait : ainsi en ce qui concerne la notion d'axe paradigmatique, fondamentale dans toute étude sémiologique. Rappelons que l'axe paradigmatique est le plan des associations virtuelles et des substitutions possibles entre un signe et des signes voisins, tandis que l'axe syntagmatique s'étend de façon linéaire, irréversible et concerne la combinaison effective des signes entre eux. Pour Anne Ubersfeld, le « paradigme théâtral » est une construction, un travail d'encodage produit par le metteur en scène que le spectateur peut décoder après lui, qui met en relation, dans une même représentation, divers signes appartenant au même paradigme :

La construction des paradigmes est d'une importance capitale, construction que fabrique le metteur en scène, mais que la lecture du spectateur refait après lui. II

⁶⁸⁷ *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, article « marque ».

va sans dire que si l'on peut découper des paradigmes à l'intérieur de la R.T.⁶⁸⁸, il s'agit très précisément d'un travail d'encodage-décodage des systèmes de signes. Dans une R.T., on peut construire un paradigme Femmes : le spectateur verra le rapport entre les femmes dans un événement théâtral ; il est clair, que pour que ce rapport soit perçu, il faut qu'il soit construit et qu'une certaine mise en rapport entre les divers signes-femmes soit établie par la présence de signes identiques ou « semblables » au sens géométrique du terme.⁶⁸⁹

Le paradigme en question ici n'est pas un axe de substitution, mais d'association, qui n'est « virtuelle » que parce que de tels signes ne sont pas nécessairement coprésents à un instant T de la représentation. Il s'agit d'un travail d'encodage-décodage qui porte sur des signes analogues (la figure féminine), disséminés dans l'espace et le temps de la représentation, c'est-à-dire *avérés bel et bien* sur le plateau : c'est leur association qui est virtuelle, non leur présence. Si nous ne récusons nullement la pertinence d'une telle conception de l'axe paradigmatique, nous ne saurions cependant y avoir recours. Car dans l'étude du procès génétique de la représentation, où le signe s'invente peu à peu, se cherche, s'efface et se corrige, par approches successives, ce sont bien des *substitutions* auxquelles on assiste, et qu'il nous faut identifier comme des sélections opérées sur l'axe paradigmatique : de cet axe là, le spectateur, à l'arrivée, n'aura nulle connaissance, il pourra l'imaginer mais non point le reconstituer à partir de ce qui est visible sur scène, puisque ce qui aura été sélectionné sur cet axe l'aura été au détriment des signes voisins. Nous sommes là très loin de l'axe paradigmatique tel qu'il est conçu et analysé par Anne Ubersfeld, et ce qu'elle décrit s'apparente plutôt pour nous à l'axe syntagmatique, puisqu'il résulte de la combinaison qui aura été adoptée *en effet* au fil des répétitions, entre les signes qu'on aura décidé de retenir.

Sa proposition définitionnelle soulève un autre problème, lorsqu'elle évoque des « signes identiques ou ' semblables ' au sens géométrique du terme », portés par divers supports de signification (en l'occurrence, par exemple, par diverses comédiennes dans une même représentation, puisqu'elle prend en exemple le paradigme « Femmes ») susceptibles d'apparaître dans un spectacle. Dans la sémiologie génétique, il arrive fréquemment qu'un « même » signe *glisse* d'un support à un autre, par mimétisme. Lorsque par exemple le metteur en scène montre une forme (mimogestuelle, intonative, kinésique...) à l'acteur, forme qu'en outre il commente, délivrant ce que nous appelons le « signifié » du signifiant périverbal qu'il propose, l'acteur est invité à produire à son tour le signe proposé en exemple, avec sa propre corporéité : le support de la signification change, donc, mais le signe reste le « même ». Les guillemets s'imposent ici, car l'effet produit est à l'évidence sensiblement différent, et l'on n'est plus très sûr qu'il s'agisse bien du *même* signe, malgré la similitude du signifiant périverbal, et la stabilité du signifié - livré par la parole du metteur en scène. Cette variation légère ne ressortit pas à nos yeux de l'axe paradigmatique : l'intention de signification est la même, et la forme du signifiant très proche, c'est pour nous le même signe (et non pas des signes voisins). Pour rendre compte de la différence d'impression qui se dégage malgré tout de ces diverses

⁶⁸⁸ L'abréviation désigne la Représentation Théâtrale.

⁶⁸⁹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 29

interprétations du même signe théâtral, il nous semble plus pertinent de parler ici de ce que Roland Barthes appelle le « champ de dispersion ». Constitué par les « *variétés d'exécution* d'une unité tant que ces variétés n'entraînent pas un changement de sens »⁶⁹⁰, le champ de dispersion d'une même unité présente des variantes sur le plan de la connotation, non sur celui de la dénotation.

3) Application : le désir de Tartuffe selon Mnouchkine

Il est temps de vérifier la pertinence des hypothèses que nous formulons, en appliquant les outils que nous avons identifiés ou forgés à un corpus réel de répétition : nous puiserons un exemple chez Ariane Mnouchkine, dans une séquence particulièrement propice à l'illustration de nos différentes propositions. Il s'agit d'une séance de travail sur la scène III-3 de *Tartuffe* : la metteuse en scène dirige Shahrokh Meshkin Ghalam dans le rôle éponyme, harcelant Elmire (Nirupama Nityanandan) de ses ardeurs. **Photo 1** : Shahrokh, assis trois-quarts face, se tient à deux mètres environ de Nirupama, assise également (hors champ) ; il montre des marques de raideur, son visage est peu expressif, et il profère sa réplique (« Comment de votre mal vous sentez-vous remise ? ») avec une certaine sécheresse. À ses côtés, Juliana Carneiro da Cunha occupe la fonction de la « locomotive », accompagnant le comédien dans l'accouchement de son jeu.⁶⁹¹ Insatisfaite, la metteuse en scène monte sur le plateau pour corriger la posture de son comédien qui ne lui semble pas exprimer l'attitude d'une séduction sûre d'elle-même qu'elle voudrait lui voir manifester. Elle prend sa place et montre la posture qu'elle attend (**photo 4**) ; elle se réfère à la proposition de jeu qu'avait faite Juliana Carneiro da Cunha sur le même rôle, dans la même scène (**photo 3**) ; puis elle se livre à une imitation de la posture que Shahrokh proposait lui-même, s'inspirant du même modèle (**photo 2**) ; enfin, le comédien reprend le jeu, en adoptant la posture telle qu'elle a été montrée et commentée par Mnouchkine (**photo 5**).

⁶⁹⁰ R. Barthes, « *Éléments de sémiologie* », *op.cit.*, p.74.

⁶⁹¹ Sur cette méthode des « locomotives », propre à la technique de répétition du Théâtre du Soleil, voir ultérieurement : « *Du bon usage des locomotives* ».

SIGNE "A"



1. "Marques"



2. Sémiotisation des marques

SIGNE "B"



3. "Marques"



4. Sémiotisation



5. Signe mimétique

Voici le commentaire verbal qui accompagne l'exemple mimo-gestuel fourni par Ariane Mnouchkine :

- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : « Comment de votre mal vous sentez-vous remise ? »(photo 1)
- **Ariane Mnouchkine** : Non. (*Soupir*). C'est essentiel, ça, Sharokh, c'est- c'est vraiment- tu le prends pas- c'est- tu as pas vu l'état essentiel que j'ai demandé, et donc tu te trompes. C'est presque dans ton corps, regarde. Attends, lève-toi une seconde mon chéri (*elle s'assied à sa place*). C'est presque- Juliana elle est presque- enfin elle est pas presque - Juliana elle est ... **(Photo 2)** (*murmurant*) : < ça va ?... ça va, je suis sûre que ça va...> (*regard vers Shahrokh*) Et toi tu es (**photo 4**) (*murmurant* :) <comment ça va ?> C'est pas pareil (*rire*). Là c'est vraiment (*retour à la première attitude corporelle*). Elle a pris ça toute- elle a presque pas bougé, Juliana, pendant toute la scène. Tu vois, c'est vraiment... (*attitude*) Cupidon qui lance ses flèches à chaque... Tu vois ?(*elle s'éloigne, se retourne*) : Allons-y !

- (rire des acteurs)
- **Ariane Mnouchkine** (*rit*) : Pourquoi vous riez, là, par exemple ?
- **Nirupama Nityanandan**: Parce que tout d'un coup il a baissé les sourcils et... (*rire*)
- **Ariane Mnouchkine** : Et ?
- **Nirupama Nityanandan** : Et il a fait un regard sulfureux...
- **Ariane Mnouchkine** : Mais oui, ben, bien sûr ! Et, Brontis (*Jodorowsky*, *NDT*) il disait une chose très juste, il disait, Juliana se sent irrésistible, tu vois c'que j'veux dire, quand elle travaille Tartuffe. Elle a l'air d'une patate, mais qui se sait irrésistible. Tu comprends ? Et ça c'est essentiel et toi tu tu tu as peur... Il a pas peur, il va l'avoir, il va tout avoir. Il va avoir le monde entier, suffit d'attendre. Tu comprends ? Et je le vois pas, ça. Ça veut pas dire- Et en même temps il a son cœur, son ventre, son sexe, tout brûle. C'est du désir, c'est du désir, c'est du désir, c'est du désir...
- (*Shahrokh adopte la nouvelle posture*) (**photo 5**)
- **Ariane Mnouchkine** : Voilà. Tu comprends la différence ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui.
- **Ariane Mnouchkine** : Tu sens que c'est du corps que ton problème... Tu vois c'est que parfois tu donnes pas les bons signes du corps, donc ton corps t'envoie des signes qui te font jouer autrement...

Au moins a-t-on l'assurance (si l'on en doutait encore) au vu de cette séquence que les praticiens eux-mêmes tiennent bien les différentes postures corporelles pour des *signes* : il s'agit, selon les termes d'Ariane Mnouchkine, de donner les « bons signes du corps ». « Bons », c'est-à-dire assurant la relation avec les signifiés adaptés à la conception que la metteur en scène a de l'état du personnage.

a) Sémiotisation des marques

Le début de la séquence montre Shahrokh émettant un certain nombre de « marquèmes » : des manifestations périverbales sont perceptibles, non encore sémiotisées par la parole de mise en scène. Ce sont des signes en puissance que la médiatisation par le langage va permettre de révéler, de rendre *lisibles* - en l'occurrence, pour les exclure du « texte » de la représentation. La sémiotisation de ces marques passe ici par une double opération de verbalisation et d'ostension. C'est un cas un peu particulier puisque les images verbales que propose la metteur en scène s'accompagnent d'images corporelles ; notons bien que cet appoint communicatif, s'il s'intègre ici au procès de sémiotisation, n'en est pas une composante nécessaire : la verbalisation seule peut suffire à sémiotiser des marques. Ici Ariane Mnouchkine « imite » les marquèmes émis par Shahrokh, avec un effet d'augmentation dans le signifiant périverbal : la raideur du dos est accentuée par un effet de cambrure, la crispation est exhibée par une mimique de bouche en « cul de poule », et par un effet postural où le menton se retire vers le cou. Le commentaire qu'elle adjoint à cette imitation permet de faire advenir les signifiés sur le plan de la verbalisation : sa proposition hypertextuelle (<Comment ça va ?> pour

« Comment de votre mal vous sentez-vous remise ?») ne dénote pas explicitement le signifié, mais elle le connote : cette raideur corporelle exhibée, jointe à une voix suraiguë, dans la profération d'une question, évoque une crispation inquiète, un malaise certain. C'est ensuite qu'une dénotation plus explicite du signifié qu'elle associe à ce signifiant périverbal apparaît dans son discours : « tu as peur » dit-elle. En se livrant à cette sémiotisation, il nous semble que la metteur en scène révèle le signe théâtral que les manifestations périverbales de Shahrokh portaient en puissance : elle renvoie au comédien l'image (ici non seulement verbale, mais physique) de ce qu'il a émis. Elle lui apprend comment ses marques forment, à ses yeux à elle, à la fois *icone* et *indice*, renvoyant à la peur, à la crispation, au malaise. La question n'est évidemment pas de savoir si Shahrokh est réellement mal à l'aise ou s'il a intentionnellement proposé de telles marques : l'établissement de l'iconicité et du caractère indiciel du signe est affaire de *réception*, dans tout ce que la notion suppose de subjectivité. Car il y a un effet d'interprétation de la part de la metteur en scène : peut-être un autre metteur en scène aurait perçu et sémiotisé différemment les mêmes marquèmes (raideur corporelle, sécheresse vocale...), les tirant davantage vers, par exemple, les signifiés « solennité », « dissimulation » ; ainsi érigés en signes de théâtre, ces formes eussent pu fort bien intégrer le texte d'une représentation : un Tartuffe tout en crispation, du fait de la pose qu'il prend auprès de ceux qu'il cherche à duper, du fait de la dissimulation à laquelle il se livre, est tout à fait envisageable. Nous avons bien affaire ici à l'érotique du regard du metteur en scène, qui opère des focalisations, des interprétations et des vectorisations à partir de ce qu'il *veut* ou *ne veut pas voir*.

En effet, outre la sémiotisation des marques refusées - ce qu'elle ne veut pas voir - la metteur en scène se livre à la sémiotisation des marques désirées - ce qu'elle veut voir : la procédure est exactement la même, qui consiste à proposer une ostension des manifestations périverbales, avec un effet d'augmentation (photo 3 et 4), accompagnée par un commentaire qui verbalise les signifiés. Sur le plan de la connotation d'abord, avec la proposition hypertextuelle : <Ça va, je suis sûre que ça va>, qui évoque beaucoup plus d'assurance, proférée sur un ton mielleux où sourd le désir. Le signifié « désir » apparaît ensuite explicitement au plan de la dénotation (« c'est du désir, c'est du désir, tout brûle »), et le signifié « assurance » jaillira sur le plan de la connotation, avec cette proposition hypertextuelle indirecte : <Il va l'avoir, il va tout avoir, il va avoir le monde entier>. Ainsi, parmi le matériel périverbal manifesté sur le plateau, la metteur en scène a révélé et établi des « signes de théâtre » : elle a explicité leur caractère iconique et indiciel, formulé le signifié qu'elle y adjoignait, pour refuser l'un, et sélectionner l'autre.

b) Sélection sur l'axe paradigmatique

Ainsi s'écrit le texte de la représentation. Par sélection sur un axe paradigmatique : deux signes voisins (signe A et signe B) sont apparus en répétition, présentant un signifiant périverbal proche (posture assise trois-quarts face, mains sur les genoux écartés : cet axe paradigmatique est lisible en comparant la ligne A et la ligne B de nos photographies) mais *tendant à faire signe* pour des signifiés distincts que la metteur en scène a pris le soin de formuler pour les opposer. En somme il y aurait la même différence de A à B qu'entre deux mots proches phonétiquement, où le changement d'unités distinctives

entraîne une modification significative. C'est bien selon le même procès qu'un locuteur construit un énoncé : à chaque étape, il sélectionne, parmi plusieurs possibles, le terme le plus adapté au signifié que son énonciation vise. L'axe paradigmatique, au niveau de la création d'un énoncé, est d'abord ce champ de possibles parmi lesquels le locuteur opère une sélection, et c'est dans ce sens, que nous l'appliquons à notre corpus. Ici le travail de « locomotive » introduit une variante supplémentaire, puisque les deux signifiants périverbaux sont manifestés par deux comédiens distincts. Mais le développement de l'axe paradigmatique joue exactement de la même manière avec un seul support de l'expression - un seul comédien : de tentative en tentative, le même comédien émet des marques différentes sur le travail d'une même réplique, marques que le metteur en scène sémiotise en signes de théâtre, voisins, mais distincts, parmi lesquels il peut opérer une sélection à la faveur de ce qu'il veut voir. Si nous avons choisi cette séquence, qui introduit le travail si particulier des locomotives, c'est pour exhiber l'ampleur de ce que nous avons identifié comme le champ de dispersion : les variantes expressives d'un même signe de théâtre sont lisibles en comparant, horizontalement, les différentes interprétations de A d'une part, ou de B d'autre part.

c) Le signe mimétique chez l'acteur : vers le signifié « idéal »

Une fois le « bon signe » établi, le procès mimétique commence pour le comédien ; mais il ne s'agit pas d'imiter formellement le signifiant périverbal. On s'en rendra compte en observant la suite de cette séquence de répétition : au point où nous nous sommes arrêtée, Shahrokh a réussi à adopter, formellement, le signifiant corporel proposé par Mnouchkine, censé faire signe pour le signifié vers lequel tend sa représentation du Tartuffe : « désir et assurance ». Voici ce qu'il advient ensuite, avant même que Shahrokh commence à proférer sa tirade :

- (Shahrokh reprend une posture buste en avant, regard par en dessous)
- **Ariane Mnouchkine** : Shahrokh ! (elle est remontée sur le plateau, lui fait signe de venir auprès d'elle, ils s'éloignent vers le fond de scène)
- **Ariane Mnouchkine** : (À voix basse) Tu as jamais été dragué ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Euh ouaih c'est...
- **Ariane Mnouchkine** : Toi, quelqu'un, on t'a jamais dragué toi ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Ouais, des fois...
- **Ariane Mnouchkine** : Et c'est pas comme ça ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : C'est pire.
- **Ariane Mnouchkine** : Alors pourquoi tu l'fais pas ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui.
- **Ariane Mnouchkine** : Y a jamais quelqu'un qui a essayé de te draguer, et en croyant que ça allait te plaire évidemment ? Tu comprends ce que je veux dire ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui.
- **Ariane Mnouchkine** : Pourquoi tu joues pas ça ? Tu comprends ?

- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui, c'est juste
- **Ariane Mnouchkine** : Tu comprends ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui, absolument.
- **Ariane Mnouchkine** : Il faut jouer ça ! (on entend les rires de Nirupama et Juliana, restées dans l'aire de jeu) Qu'est-ce qu'il y a ?
- (Nirupama, riant toujours, montre du doigt Juliana qui rit aussi)
- **Ariane Mnouchkine** (sourit, reprend Shahrokh par le bras pour le rapprocher d'elle ; à nouveau à voix basse) : Hein ? Il faut drag- C'est-c'est-c'est vraiment, c'est comme ça, c'est du sirop, puis (elle joue avec les mains, les approche du corps de Shahrokh) <ça yest, j'vais lui plaire, là comme ça > (elle touche son buste, fait semblant d'épousseter ses épaules) <mais là je fais rien de mal je tâte votre habit, oh, chatouilleuse> (elle esquisse des chatouilles), <ih ih>, tu vois ?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Hum
- **Ariane Mnouchkine** : Mais- drague. Sauf que bon il a un bonnet, il a un habit ecclésiastique donc, et puis on est au théâtre donc il y a une pureté de gestes, mais c'est exactement comm- je suis certaine qu'on t'a fait ça à toi.
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui, plusieurs fois.
- **Ariane Mnouchkine** : Bon, alors (elle s'éloigne)
- Shahrokh se retourne vers l'aire de jeu, prend sa respiration, reprend le jeu.

* * *

- Shahrokh se tient très près de Niru, le visage incliné, de biais, lève lentement le regard vers elle
- **Ariane Mnouchkine** : Oui....
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : le regard s'intensifie, bascule soudainement sur le côté, en direction de Niru
- **Ariane Mnouchkine** : Oui...
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : « L'amour... »
- **Ariane Mnouchkine** : Non ! Tu comprends, tu as une telle force, parfois, justement, quand tu trouves le juste du corps et du regard et tout ça, et tout ça, je me dis tiens, ça y est, c'est imbibé, et puis j'entends (voix sèche, éraillée) « l'amour » et je me dis, « la voix ne l'est pas », alors du coup tu l'érailles pour faire quelque chose mais c'est- alors que alors que tu dois décider comment tu comment tu lui envoies ce mot qu'est ce que c'est ça, comment tu appâtes avec ce mot...
- Shahrokh reprend
- **Ariane Mnouchkine** : Oui (murmuré) et te- laisse pas sortir à l'extérieur Shahrokh, ne te laisse pas inventer il faut que tu découvres il faut pas que tu inventes.
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** « L'amour qui nous attache aux beautés éternelles / N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles / Nos sens facilement peuvent être

charmés / Des ouvrages parfaits que le ciel a formés. / Ses attrails réfléchis brillent dans vos pareilles / Mais il étale en vous ses plus rares merveilles. «

Ariane Mnouchkine : Voilà et là tu vois quand elle dit ça, quand il dit ça, le Tartuffe de Juliana, tu vois c'est « mais il éta-l-e en vous ses plus rares merveilles » on a l'impression d'entendre toutes les nuits tu vois où il s'est retourné dans son lit, comme ça, en se disant « c'est trop, elle en a trop des beautés, elle en a trop, j'avais la tuer parce qu'elle en a trop » tu vois. C'qui était beau par contre (à Niru) c'est quand tu as failli partir et puis tu t'es rassise. Ça c'était beau tu vois, parce que effectivement on sent qu'elle sait pas quoi faire, quoi, et que c'est fascinant, et que c'est terrible et que ça fait peur et qu'en même temps on sait p- ça j'voudrais tellement le garder sans qu'à aucun moment on commence à me raconter qu'elle est amoureuse de Tartuffe, tu vois, ça m'énerve, ça.

Manifestement, alors que Shahrokh n'a même pas commencé à reprendre le jeu, Ariane Mnouchkine sent déjà que le signe ne va pas, ou qu'elle n'a pas suffisamment développé le signifié qu'elle vise : elle reprend une opération de verbalisation, qui semble mobiliser quelques éléments de l'approche stanislavskienne du jeu de l'acteur, puisqu'elle incite Shahrokh à se remémorer son propre vécu des situations de drague - au passage le signifié connaît une nouvelle formulation : on avait déjà les termes « désir », « assurance », voici le terme « drague ». Cette nouvelle couche de verbalisation n'est pas encore suffisante : lorsque Shahrokh prononce le mot « amour », le diagnostic de la metteur en scène tombe : le « juste » du corps et du regard est trouvé, mais pas la « voix ». Et l'analyse qu'elle propose est tout à fait instructive : « ce n'est pas suffisamment *imbibé* » dit-elle. Le mimétisme réclamé à l'acteur n'est pas un mimétisme de surface, purement formel, qui s'emploierait à reproduire de l'extérieur des signifiants périverbaux décrits ou montrés par le metteur en scène. C'est un mimétisme en profondeur, ce que nous appelons le « vouloir-être » du comédien : le modèle vers lequel il tend n'est pas une forme à imiter, mais bien un état, une modalité d'être. Le modèle de cet état gît quelque part dans le langage, dans les indications délivrées par le metteur en scène : c'est vers les signifiés que Mnouchkine dépose dans son imaginaire, que Shahrokh doit tendre son vouloir-être.

d) Dynamique du figural

On pourrait dire en quelque sorte que la metteur en scène, à partir de sa propre représentation (mentale) de Tartuffe, dessine les contours verbaux d'une référence imaginaire, elle esquisse un signifié « idéal » : ce Tartuffe sûr de lui, porté par l'ardeur de son désir à manifester une certaine assurance, comme dans une scène de drague, n'existe alors que dans son discours. C'est un horizon de signification, auquel seul le langage peut d'abord donner forme ; et il convient que ce soit bien un *horizon*, une zone où convergent les lignes de fuite du sens, et non pas une signification enclose dans une forme arrêtée. Cette quête d'un vecteur de signification dynamique est sensible dans les derniers propos de la metteur en scène, au cours desquels elle se livre à la sémiotisation d'une marque apparue dans le jeu de Nirupama Nytianandan (Elmire) : « Ce qui était beau par contrec'est quand tu as failli partir et puis tu t'es rassise. Ça c'était beau tu vois,

parce que effectivement on sent qu'elle sait pas quoi faire, quoi, et que c'est fascinant, et que c'est terrible et que ça fait peur et qu'en même temps on sait p- ça j'voudrais tellement le garder sans qu'à aucun moment on commence à me raconter qu'elle est amoureuse de Tartuffe, tu vois, ça m'énerve, ça... ». L'effort dans ce commentaire pour préserver la complexité et le caractère fuyant du « signifié » de ce qu'elle identifie comme un signe théâtral est sensible : la marque émise par celle qui interprète Elmire (se lever, hésiter, se rasseoir) est ainsi érigée en signe théâtral - c'est-à-dire établie comme forme pérenne et significative - mais non point enclose dans un signifié stable, étroit, réducteur. Ariane Mnouchkine tâche de tenir sa parole dans l'espace d'un déchiffrement sensible (« on *sent* qu'elle sait pas quoi faire »), propre à maintenir la polysémie irréductible de ce signe : elle cumule des éléments de signification plus qu'elle n'arrête un signifié - ainsi, /se lever, hésiter, se rasseoir/ signifie « c'est fascinant, c'est terrible, ça fait peur », mais « en même temps on ne sait pas ». En aucun cas on ne saurait se satisfaire, ou se contenter, du signifié : « elle est amoureuse de Tartuffe », signifié qui « énerve » Ariane Mnouchkine, probablement parce que précisément, il est étroit, par trop stable et réducteur. Aussi, pour diriger Shahrokh dans la recherche des signes propres à construire une représentation de Tartuffe révélant la force de son désir, il ne suffit pas de dire que « c'est du désir », de « l'assurance » et de la « drague ». Ces mots-là ne suffisent pas pour *imbiber* le comédien et le faire jouer, c'est-à-dire le mettre en mouvement vers une signification dynamique : la dénotation explicite des signifiés pose des balises, à partir desquelles d'autres modalités de verbalisation sont nécessaires, pour irriguer l'imaginaire, créer une énergétique figurale. Faire affleurer ces signifiés sur le plan de la connotation, grâce au jeu des propositions hypertextuelles, permet de les faire voir et sentir sans les nommer : c'est déjà une manière d'ouvrir le sens, de l'engager dans des formes non réductibles à des significations stables et arrêtées. Et la rhétorique figurale vient encore enrichir ce procès de sémiotisation : l'hyperbole, dans la proposition hypertextuelle indirecte - « il va l'avoir, il va *tout* avoir, il va avoir *le monde entier*, suffit d'attendre » - mobilise une dynamique de la signification, dessine le vecteur d'un désir vorace qui semble excéder les possibilités de la langue littérale : le code de la langue normée doit en effet être brusqué, rompu, pour faire place à la désignation d'un excès qu'il faut faire sentir dans son énergie transgressive - le désir de Tartuffe déstabilise l'ordre du langage comme il déstabilisera l'ordre du monde et de la maison d'Orgon. La metteur en scène se livre au même travail de verbalisation dynamique des signifiés, lorsqu'elle entreprend de sémiotiser la proposition paraverbale de Juliana Carneiro da Cunha dans la profération de telle réplique (« Mais il éta-a-a-le en vous ses plus rares merveilles ») : pour faire de ce marquème un signe théâtral, elle y adjoint un commentaire verbal qui propose une dynamique de signification plus qu'un simple « signifié » : « on a l'impression d'entendre toutes les nuits, tu vois, où il s'est retourné dans son lit, comme ça, en se disant < c'est trop, elle en a trop des beautés, elle en a trop, j'avais la tuer parce qu'elle en a trop > tu vois ». Le détour par un micro-récit (Tartuffe la nuit, dans son lit) y prend la forme d'une *vision*, qu'il s'agit de transmettre - les expressions « tu vois », que répète Mnouchkine, sont un peu plus, à notre avis, que de simples phatiques - dans toute sa force suggestive : la proposition hypertextuelle vient offrir ses ressources en termes de dramatisation et de familiarisation, et donne à *voir* plus qu'à comprendre l'énergétique désir de Tartuffe pour lequel Shahrokh doit trouver les « bons signes ».

C'est donc d'abord à la metteur en scène de trouver les bonnes « images verbales » qui sauront dessiner le vecteur de la signification sans la réduire : l'analogie, et bientôt la métaphore, viennent offrir leurs ressources imageantes pour verbaliser le signifié visé : Tartuffe « draguant » Elmire, c'est ainsi dans la bouche d'Ariane Mnouchkine « Cupidon qui lance ses flèches ». Par voie de métaphore, les paroles de l'imposteur sont ainsi identifiées à des flèches (d'amour), et cette matérialisation se poursuit dans les métaphores suivantes, puisque ces mêmes paroles de Tartuffe se feront bientôt sirop (« c'est du sirop ») et enfin appât (il faut trouver « comment tu appâtes avec ce mot »-d'amour). On retrouve là toutes les vertus du figural : il y a bien sûr synthétisation des sèmes constitutifs du signifié visé - l'idée du piège que tend ce désir plein d'assurance se décline ainsi à travers le motif de la « flèche » qui blesse le cœur dans lequel elle se fiche, du sirop qui englué celui qui s'y laisse prendre, et de l'appât qui est une ruse qui annonce l'hameçon... Mais surtout ces tropes opèrent une matérialisation de la parole de Tartuffe, et privilégient le mouvement (de la flèche lancée, du sirop qui coule, de l'appât jeté...), organisant dans la langue elle-même une figuration du signifié auquel le comédien devra à son tour donner matière et mouvement, avec sa voix, son regard, son corps. On retrouve bien là les effets des métasèmes portant sur le jeu d'acteur et le personnage, qui préfigurent, dans la langue, et de manière « utopique », le jeu auquel doit parvenir l'acteur. Ce qu'il doit imiter, ce n'est pas « un homme désirant », ou « un homme plein d'assurance » : son modèle, c'est, selon notre hypothèse, l'énergétique même d'une langue qui s'ouvre au figural, cette dynamique qui tend à confondre une parole avec une flèche, un désir avec du sirop, selon les lois de la métaphore qui *tend* à établir des identités parmi le dissemblable. Comme la métaphore, le comédien ne propose pas des « imitations » : il met en mouvement des ressemblances, vectorisées vers un horizon de signification impossible à circonscrire.

L'analyse de cette séquence de répétition nécessite encore quelques éclaircissements : la méthode que nous employons, qui consiste à conjuguer l'observation scrupuleuse d'une pragmatique de la répétition avec une théorie du figural, qui peut sembler abstraite, débouche sur des propositions nécessairement hypothétiques, pratiquement invérifiables. Il s'agit d'une piste d'analyse du jeu d'acteur, que des témoignages de comédiens complèteraient (et peut-être infirmeraient) de manière profitable. En outre, nos propositions ont l'air de réduire le jeu d'acteur à une conception stanislavskienne schématisée, qui viserait une identification en profondeur du comédien avec l'état qu'il s'agit de figurer. Quelques précisions s'imposent donc : nos considérations sur le « vouloir-être » du comédien ne doivent pas être comprises comme un vouloir-être-le-personnage : nous avons insisté sur le fait que le modèle visé par l'intention mimétique du comédien est un référent imaginaire dynamisé par le figural, et que c'est moins ce référent que cette dynamique qu'il tend à « imiter ». Ce travail sur le vouloir-être est par ailleurs relativisé par le processus d'élaboration secondaire observable pendant la dernière période des répétitions, où le comédien est souvent invité à prendre du recul par rapport aux effets d'identification, afin de contrôler la lisibilité de la fable donnée en spectacle au public. Brecht ne travaillait pas d'une autre manière, qui ne récusait nullement la fécondité d'une démarche d'identification du comédien à son personnage (ou, dans notre hypothèse, aux signifiés instables et dynamiques qui peuvent lui être associés) au cours des répétitions, le travail de *Verfremdungseffekt* pouvant être

réservé à une étape ultérieure des répétitions. Enfin, pour les besoins de notre exercice (appliquer nos propositions conceptuelles et terminologiques à un corpus réel de répétitions), nous avons *constitué* un fragment : nous avons sélectionné une séquence, imposant arbitrairement un début et une fin à une forme inscrite dans un processus que nous trahissons en le sectionnant ainsi. Nous avons érigé les « marques » dans le jeu d'acteur comme le matériau originel et le point de départ du procès de sémiotisation, avant toute parole de mise en scène, et notre analyse semble esquisser une chronologie linéaire dans l'élaboration du jeu de l'acteur. Cette vue, nécessaire pour travailler sur le détail, est néanmoins réductrice, et il convient maintenant de l'intégrer dans la saisie du processus global de sémiotisation, qui prend la forme d'une circulation incessante entre parole de mise en scène et jeu de l'acteur, circulation dans laquelle il est pratiquement impossible de désigner une origine « pure ».

4) La dialectique générative du signe théâtral

a) L'auteur du signe

Une question est demeurée en suspens à l'issue de cette mise au point théorique, qui est de savoir qui est l'auteur du signe théâtral : au moment de la représentation, la chose ne fait aucun doute, c'est le comédien qui en est l'émetteur manifeste. Mais dans le laboratoire de la répétition, qui façonne le signe théâtral, à qui revient la paternité de son invention ? L'histoire du théâtre et de la mise en scène a apporté des réponses tranchées à cette question : au XIX^{ème} siècle, époque d'un théâtre sans metteur en scène où les acteurs étaient ces « monstres sacrés » guidés par le seul souci de leur propre prestation, la responsabilité des signes qu'ils émettaient leur incombait totalement. Par la suite, certains des théoriciens qui entreprirent de rénover l'esthétique théâtrale mirent un point d'honneur à redistribuer les rôles dans l'élaboration de la représentation, en érigeant le metteur en scène en maître d'œuvre entièrement responsable des opérations de signification : la théorie de la sur-marionnette proposée par Gordon Craig ⁶⁹², qui entendait réduire le comédien au statut d'exécutant d'un programme entièrement établi par le metteur en scène, est symptomatique de ce courant qui réduit la part créative de l'acteur à néant. Aujourd'hui, dans les diverses pratiques, nulle réponse catégorique n'est possible ; les comédiens n'y sont plus les « monstres sacrés » de jadis, mais les metteurs en scène n'y sont pas non plus les « monstres » tyranniques qu'ils eussent pu devenir à tenir leurs comédiens pour de simples marionnettes... Surtout, la responsabilité vis-à-vis des opérations de signification ne paraît plus faire l'objet d'un conflit ou d'un débat parmi les praticiens - il semblerait que cette question-là ne soit plus irritante que pour les théoriciens qui s'en emparent.

Et l'on comprend qu'elle le soit : c'est en effet la réponse à cette question qui détermine le caractère « arbitraire » ou non du signe théâtral. Précisons que l'usage que nous faisons de ce terme est nettement déviant par rapport à sa définition originelle, établie par Saussure : dans son *Cours de linguistique générale*, tel qu'il a été retranscrit

⁶⁹² Gordon Craig, *De l'art du théâtre* [1911], Paris, Lieutier, 1942.

par ses disciples, il pose comme premier principe du signe linguistique son caractère arbitraire, c'est-à-dire le caractère « immotivé » de la relation entre signifié et signifiant : « l'idée de « sœur » n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s-ø-r qui lui sert de signifiant »⁶⁹³. Il prend le soin de préciser que le terme d'arbitraire « ne doit pas donner l'idée que le signifiant dépend du libre choix du sujet parlant »⁶⁹⁴ et Tullio de Mauro, dans ses notes critiques, propose une paraphrase éclairante de la conception saussurienne de l'arbitraire : « l'adjectif exprimait l'inexistence de raisons naturelles, logiques, etc., dans la détermination des articulations de la substance acoustique et sémantique »⁶⁹⁵. Si la notion d'arbitraire a fait l'objet de nombreux débats dans la linguistique post-saussurienne, cette définition même n'a guère été remise en question, qui identifie l'arbitraire à « l'immotivation », l'absence de relation logique ou analogique entre les *relata*, et l'oppose à la *motivation*. Dans le champ qui nous intéresse, c'est-à-dire celui des signes dans le jeu d'acteur, tels qu'ils se déploient dans le théâtre de texte, à vocation globalement mimétique, la plupart des signes semblent motivés : les manifestations périverbales émises fonctionnent comme des icônes (représentations analogiques) de formes du monde auxquelles elles renvoient, et peuvent à ce titre être perçues comme les indices d'états qu'elles expriment. Mais elles ne s'épuisent pas dans cette iconicité : l'analyse à laquelle nous venons de procéder, qui tentait de cerner la dynamique du procès de sémiotisation de l'acteur, visait à montrer qu'il ne s'agit pas de le réduire à l'icône d'un personnage. Son jeu ne consiste pas à produire des simulacres formels mais à mobiliser un vouloir-être qui tend à dépasser les espaces balisés de la signification. C'est sans doute ce travail, qui fait qu'à la réception on parle volontiers de « présence », « d'énergie » de l'acteur, qu'on pourrait encore paraphraser en évoquant le paradoxal *rayonnement d'une opacité*. Motivés, les signes de l'acteur le sont, donc, mais ils ne le sont pas seulement. Ils sont, disons, quand l'acteur recherche, travaille, c'est-à-dire *joue véritablement, bien plus* que cela.

Mais en considérant l'opposition arbitraire/motivation sous un autre jour, on peut aussi dire qu'ils ne le sont pas tous, ou pas toujours. Prenant des libertés avec les définitions orthodoxes de l'arbitraire et de la motivation du signe, Roland Barthes propose un nouvel usage de ces termes, qui pour n'être pas académique n'en est pas moins fertile en hypothèses de travail. S'il ne s'éloigne guère des définitions habituelles en considérant qu'un signe est motivé « lorsque la relation de son signifié et de son signifiant est analogique »⁶⁹⁶ il revient sur la définition de l'arbitraire, faisant mine d'ignorer que Saussure avait clairement exclu de sa définition l'idée de « libre arbitre » qu'on lui associe spontanément. Au seuil des *Éléments de sémiologie*, Barthes pose en effet ce principe : « On dira qu'un système est arbitraire lorsque ses signes sont fondés, non par contrat, mais par décision unilatérale »⁶⁹⁷. Cette redéfinition peut être utile pour un sémiologue

⁶⁹³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, p. 100.

⁶⁹⁴ *Op. cit.*, p. 101.

⁶⁹⁵ Notes de Tullio de Mauro ajoutées au *Cours de linguistique générale, op.cit.*, p. 446.

⁶⁹⁶ « Éléments de sémiologie », *op. cit.*, p. 48.

attaché à décrire des systèmes non linguistiques : tandis que les signes de la langue sont élaborés au fil du temps par la « masse parlante », selon des procédures que l'on peut dire contractuelles, Barthes croit pouvoir observer, et généraliser, que « dans la plupart des langues sémiologiques, le signe est véritablement arbitraire, puisqu'il est fondé d'une façon artificielle par une décision unilatérale »⁶⁹⁸. Ici, nous ne suivons pas l'auteur de *L'Aventure sémiologique* : la sémosis de la représentation théâtrale, et particulièrement celle du jeu de l'acteur, est à l'évidence une « langue sémiologique » - son langage est fait de signes complexes, paraverbaux et non-verbaux - mais elle ne nous paraît pas être systématiquement « arbitraire », « fondée de façon artificielle par une décision unilatérale » ; bien au contraire, dans ce que nous avons appelé l'aire rhétorique de la mise en scène, cette sémosis nous paraît être le produit d'une interaction constante entre le comédien et le metteur en scène, elle s'élabore dans le va-et-vient entre ces deux instances qui sont à la fois, et mutuellement, émettrices et réceptrices, va-et-vient qui tisse peu à peu une forme de contrat de signification : le signe théâtral, envisagé ainsi dans le procès de son avènement, quitte le champ de l'arbitraire pour entrer dans un champ que l'on pourrait dire « dialectique ».

b) Zéro signe et signe zéro ; le cas des « italiennes »

Notons tout de même que même si la question de la responsabilité du signe ne fait guère plus l'objet de conflits parmi les praticiens, une (légère) ligne de démarcation est encore perceptible, séparant deux conceptions du procès sémiotique de la théâtralité, au niveau du point de départ de ce procès : on peut en effet distinguer, parmi les metteurs en scène, ceux qui réclament que le comédien se présente d'abord comme une « page blanche », n'émettant de son propre chef aucun signe particulier - du moins aucun signe intentionnel (reste, toujours, le support de la signification, et tous ses signes naturels), afin de laisser libre cours à la résonance du texte et à l'imagination du metteur en scène, de ceux qui préfèrent au contraire que le comédien fasse des propositions de jeu que le metteur en scène pourra ensuite façonner à sa guise. Cette seconde catégorie de metteurs en scène est illustrée par une citation, rapportée par Anne Ubersfeld, d'Antoine Vitez à ses comédiens : « Si vous ne me montrez rien, déclarait-il, je ne peux rien faire »⁶⁹⁹. L'initiative sémiotique est donc clairement attribuée ici au comédien, même si par la suite le metteur en scène s'intègre dans le processus d'élaboration des signes. En revanche, chez un metteur en scène comme Klaus Michaël Grüber, il est exigé du comédien qu'il se fasse page blanche, qu'il émette « zéro signe » - c'est-à-dire le moins possible de « marques » - au départ du procès sémiotique, pour que le metteur en scène puisse travailler ; ainsi le documentaire qui lui est consacré le montre au cours d'une séance de répétition (sur *Iphigénie en Tauride*), tenant ces propos à ses comédiens :

Lorsque vous m'offrez un texte vierge, je vous en suis reconnaissant car je peux le modeler. Quand vous me le proposez déjà enrobé de nuances, j'ai alors

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁹⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 140.

quelque chose de prédigéré, et je ne veux pas qu'on prive mon imagination de cela, qu'on ait ce comportement dictatorial !⁷⁰⁰

On s'amusera à relever dans cette argumentation assez retorse l'attribution de la posture dictatoriale au comédien qui propose une interprétation, une forme déjà signifiante : si Grüber lui conteste la légitimité de cette initiative, c'est précisément pour se l'arroger exclusivement, ce qui est une manière, à l'évidence, bien qu'implicitement, de se poser en « dictateur ». Le cas Grüber, reconnaissons-le, se complique nettement du fait qu'il manifeste un attachement pour le « signe zéro » tout à fait singulier, qu'on a déjà eu l'occasion d'apercevoir (cf. *infra*, chp.II) : l'absence de signe n'est pas seulement pour lui le point de départ du procès sémiotique (zéro signe), ce peut être, dans certains cas, son point d'aboutissement (signe zéro). Le travail d'élaboration de la représentation peut alors consister en la recherche de ce qui s'apparente au « degré zéro du signe ». On aura reconnu, derrière la formule, la signature de Roland Barthes, qui le définit en ces termes :

Le degré zéro n'est pas à proprement parler un néant, c'est une absence qui signifie ; on parle de « signe zéro » dans le cas où l'absence d'un signifiant explicite fonctionne elle-même comme signifiant.⁷⁰¹

On le voit, la recherche du « signe zéro » n'est nullement incompatible avec le procès de sémiotisation, puisqu'il s'agit d'une « absence qui signifie ». On est d'autant plus fondé à recourir à l'expression de Barthes et à sa définition que Grüber lui-même, dans le cadre de ses indications de mise en scène, y recourt. Rolf Michaëlis rapporte ainsi ce témoignage relatif aux répétitions de *La Mort d'Empédocle*, de Hölderlin :

Pour bannir tout « sens » des mots prononcés, Grüber fait répéter deux fois chaque phrase d'une scène entière. Et quand pour finir les deux hommes s'étreignent, il ordonne, oui, ordonne : « degré zéro ! degré zéro ! Je ne veux plus voir que des pieds ! » Et de citer alors le vers de Mnémosyne, un des hymnes demeurés inachevés que Hölderlin écrivait à la même époque qu'Empédocle : « Un signe, tel nous sommes, et de sens nul ». Cette phrase, souvent répétée, est une autre clé ouvrant à l'interprétation grüberienne d'Empédocle [...].⁷⁰²

La recherche du degré zéro du signe dans ce travail particulier se fonde donc sur une citation de l'auteur, que Grüber met en quelque sorte en exergue de sa mise en scène : « un signe, tel nous sommes, et de sens nul ». L'abolition du signifié postulée par cette citation, et réclamée par le metteur en scène à ses comédiens, est sans doute loin d'être pour eux une sinécure : il est probablement aussi difficile de produire des « signes zéro », que de trouver ce qu'Ariane Mnouchkine appelle les « bons signes », dotés, eux, d'un signifié (mais c'est alors la découverte du signifiant adéquat qui est problématique). On peut juger de cette difficulté pour les comédiens à ne pas faire sens dans la récurrence des indications du metteur en scène allant dans ce « sens » (si l'on peut dire) : toujours à propos de la mise en scène de Hölderlin (puisque c'est apparemment cet auteur qui justifie un tel procès sémiotique d'a-signification), Rolf Michaëlis relève d'autres indications émises par Grüber invitant les comédiens à n'être qu'une « matérialité »

⁷⁰⁰ *L'Homme de passage, documentaire audiovisuel de Christoph Rüter, 1998.*

⁷⁰¹ *Ibid.*, p.68.

⁷⁰² Rolf Michaëlis, « Chaque phrase une catastrophe », in *Alternatives théâtrales n°52-53-54*, pp. 24-25.

dénuée de signification :

Vous n'êtes rien de plus que ce que vous êtes ; cette surface fantastique ; pure matérialité.⁷⁰³

Pour être plus explicite l'indication peut verser dans des formes qui ne sont pas dénuées d'humour, invitant le comédien, dans une scène de mastication, à ne pas dépasser la « dimension du gorgonzola » :

Abandonne-toi aux gestes. Ne pas donner de sens. Tu n'es rien d'autre qu'une bouche ; ce n'est pas toi qui mastiques, c'est le pain qui détermine ce que fait ta bouche. Ne jamais dépasser la dimension du gorgonzola ou de l'emmental [...] Mange, Werner, mange. Ils ne le comprendront jamais. Ça ne fait rien. C'est cela l'utopie.⁷⁰⁴

Grüber n'est apparemment pas sans savoir, à en juger par cette dernière indication, qu'un tel procès d'a-signification ne met pas seulement les comédiens en difficulté, mais également les spectateurs qui « ne comprendront rien ». Pour les parlêtres que nous sommes, qu'ils sont, spectateurs et comédiens ensemble, habitués à faire sens de tout, un tel projet d'éradication de la signification relève évidemment d'une utopie.

Mais il s'agit là d'un cas très particulier, où l'exigence du « zéro signe » de la part du comédien au départ du procès de sémiotisation se double d'une exigence du « signe zéro » à l'arrivée de ce même procès. Beaucoup plus fréquent est le passage récurrent, en répétition, par « l'italienne » qui est une forme de degré zéro de l'expressivité théâtrale. L'italienne, rappelons-le, est cette modalité de profération du texte de théâtre qui consiste à le réciter rapidement et exhaustivement (à l'échelle d'une scène, le plus souvent), sans « jouer », et sans le doter d'intonations trop marquées. Ou encore, « le texte dit vite, et à plat, sans mise en place significative » comme la définit Jean-Pierre Vincent : chez ce metteur en scène, chaque séance de répétition s'ouvre par une italienne :

Cela permet de redécouvrir le cœur du texte, d'abaisser les défenses conventionnelles de chacun, de sentir que le chemin le plus court est le plus droit, de nettoyer les surcharges de la répétition précédente, etc.⁷⁰⁵

Jean-Pierre Vincent n'est pas le seul metteur en scène à avoir recours à ce type d'exercice, pratiqué de toute façon spontanément par la plupart des comédiens comme un échauffement et un entraînement mnémonique ; mais l'intérêt qu'y voient les metteurs en scène excède largement cette simple gymnastique mnésique : c'est précisément parce qu'elle permet, cycliquement, de faire un retour au degré zéro de l'expressivité théâtrale, abolissant, dans la rapidité de la profération du texte, la plupart des signes périverbaux qui ont été élaborés précédemment, que les metteurs en scène semblent avoir recours à ses vertus abrasives. Odette Aslan remarque ainsi que Langhoff (au cours des répétitions des *Trois Sœurs*) en réclame fréquemment à ses comédiens :

Pour Matthias Langhoff, l'italienne est une tentative désespérée pour balayer les

⁷⁰³ *Op. cit.*, p.26.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 25

⁷⁰⁵ Jean-Pierre Vincent, *La Gazette jaune, Théâtre d'Evreux n°4, février 1992, p. 13.*

fioritures. Le filage rapide lamine le texte, fait enchaîner les phrases à l'accélééré pour atteindre le sens final, ou la finalité du texte. La vitesse mentale déblaie le ponctuel au profit du global et abolit la mélodie (Matthias Langhoff appelle ainsi une diction chantante obéissant à une convention plutôt qu'au naturel de la vie).

706

Ainsi les vertus prêtées à l'italienne sont à peu près les mêmes pour l'un et l'autre metteur en scène : il s'agit en somme de « nettoyer des surcharges de la répétition précédente », de « balayer les fioritures », et ainsi de revenir à la seule dynamique textuelle, dans sa « globalité », et dans son « cœur » même. Y aurait-il donc quelque irrépensible tendance de la répétition à donner dans la surcharge expressive, dans les « fioritures », dans la multiplication excessive des signes périverbaux, qu'il faille ainsi revenir périodiquement, voire quotidiennement, à ce *degré zéro de la théâtralité* ? Il semblerait que se joue déjà, dans ce va-et-vient entre recherche expressive, et abolition des formes qu'elle a produite, une sorte de cheminement dialectique, comme si la mise en scène ne pouvait naître, progressivement, que de sa propre négation, pour se dépasser elle-même en renaissant chaque fois nouvelle.

c) Champ dialectique, champ rhétorique

Comme le souligne Anne Ubersfeld, les considérations relatives à l'identification de l'instigateur du signe théâtral, et la question du « zéro signe » au départ du procès, n'échappent pas « le problème de la transformation des signes (produits par le comédien) en texte scénique, œuvre du metteur en scène ». Mais concernant les modalités mêmes de cette « transformation des signes en texte scénique »⁷⁰⁷ (nous parlerions plus précisément de la transformation des marques en signes de théâtre), et la part qui revient à chacun dans ce procès, l'auteur de *Lire le théâtre* s'arrête précisément là où nous tâchons de commencer ; c'est en ces termes qu'elle clôt le bref paragraphe consacré à ces questions :

Nous n'en dirons pas plus : c'est un problème typiquement dramaturgique et non sémiotique. Nous considérerons le comédien comme producteur de ses propres signes, que l'origine en soit son vouloir, le vouloir d'autrui, voire l'aléatoire de la scène. L'analyse des signes nous permet de faire l'économie des cent formules par lesquelles se définissent les rapports du metteur en scène et du comédien.⁷⁰⁸

Peut-être, en effet, est-ce un problème plus « dramaturgique » que sémiotique ; la sémiologie permet cependant de le traiter avec une précision qui nous donne justement les moyens de dégager, parmi les « cent formules par lesquelles se définissent les rapports du metteur en scène et du comédien », les structures principales du procès de sémiotisation à travers différentes actualisations. Que le signe s'origine dans « son vouloir », le « vouloir d'autrui » ou « l'aléatoire de la scène », le parcours que décrit son élaboration comme tel - comme signe de théâtre, intentionnel et pérenne - relève la

⁷⁰⁶ Odette Aslan, « Matthias Langhoff/Trois Sœurs », *Théâtre/Public* n°122, p. 37.

⁷⁰⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 140.

⁷⁰⁸ *Op. cit.*, p. 140.

plupart du temps d'un procès dialectique qu'il faut appréhender dans son ensemble, dans un va-et-vient constant de la salle (lieu du metteur en scène) à la scène (lieu du comédien).

Et c'est justement ici la plus forte réserve que l'on peut opposer à la notion de rhétorique dont nous avons (ab)usé dans le chapitre précédent pour rendre compte de la parole de mise en scène : l'observation de l'interaction de répétition fait en effet apparaître une articulation entre la parole et l'action qu'elle vise (en l'occurrence, la production de signes périverbaux) beaucoup plus étroite que celle impliquée par le contexte traditionnel de la rhétorique : la rhétorique, entendue comme art de la persuasion, travaille en effet à susciter une disposition à l'action, mais le passage à l'acte est différé dans un hors-scène plus ou moins éloigné du temps de la production du discours - la scène du discours et la scène de l'action y sont assez nettement clivées. En revanche dans l'interaction de répétition, qui se présente comme une interaction mixte (alternance d'indications de mise en scène et de propositions de jeu), l'efficace du discours est censée trouver une vérification quasi-immédiate, parfois même simultanée, lorsque le discours est proféré pendant que le comédien joue. En outre la notion de rhétorique laisse supposer une antériorité de la parole sur l'action, dans une relation unilatérale où, toujours, c'est le discours qui engendre l'acte ; dans l'interaction de répétition, au contraire, parole de mise en scène et *actio* semblent s'engendrer mutuellement, sans que l'on puisse toujours déceler une instance première qui soit fondamentalement générative de la seconde : le discours et le jeu sont dans un constant rapport d'interaction réciproque, et la représentation s'élabore peu à peu dans ce va-et-vient. La rhétorique du discours de mise en scène s'intègre ainsi dans une dynamique qui la transcende : une « dialectique ».

Nous ne nous référons pas cette fois au sens classique, originel, de la notion, qui prend place dans le rigoureux système platonicien de la théorie de la connaissance ; autant les fondements posés par Aristote dans sa *Rhétorique* offriraient de remarquables points d'appui pour étayer notre propos concernant la rhétorique du discours de mise en scène, autant les fondements platoniciens nous éloignent de notre objet ; attribuant à la dialectique une vocation essentiellement théorétique (il s'agit, par l'enchaînement de propositions s'élevant des données sensibles jusqu'aux idées abstraites, de parvenir à la contemplation des Idées Pures)⁷⁰⁹, la philosophie platonicienne se propose d'atteindre au vrai, selon un cheminement linéaire depuis le concret jusqu'à l'abstrait, tandis que la dialectique qui nous occupe ne s'assigne guère de vocation théorétique, et que son procès est celui d'une circulation, voire d'une circularité, entre deux instances poétiques où la question du vrai n'est tout simplement pas envisagée : s'il est un critère d'évaluation valable pour la parole de mise en scène comme pour l'*actio*, c'est le « juste » (dont nous verrons que l'extrapolation est au moins aussi problématique que celle du « vrai »). Aussi, passant avec désinvolture par dessus toute l'histoire de la dialectique, et ses différentes acceptions, nous abandonnons le champ de la philosophie, pour nous en tenir à l'acception commune, et pour ainsi dire vulgaire (selon les philosophes) de la dialectique, à savoir l'idée d'un procès dynamique permis par la tension et la confrontation entre des instances distinctes, susceptibles de se « critiquer » l'une l'autre.

⁷⁰⁹ Cf Platon, La République [env. 380 av. J.C.], Paris, G.F Flammarion, 1966.

II. Procès génétique du signe théâtral

Si l'on admet que le signe théâtral, tel qu'il est porté par l'acteur, a pour substance la périvocalité, la question qui se pose pour nous (et pour le metteur en scène) est de savoir par quelle(s) opération(s) il peut être mis en forme, et constitué comme signe théâtral. On peut globalement postuler trois formes de procès génératifs du signe théâtral : l'un prenant sa source dans le discours du metteur en scène, qui suscite par la parole la production de signes chez l'acteur, un autre par lequel le metteur en scène donne l'exemple, produit des signes à imiter, et le dernier enfin, où le matériau sémiotique advient sur le plateau, sous la forme de marques, c'est-à-dire de signes en puissance, qui sont constitués comme signes de théâtre, refusés ou fixés, par la relation commentative renvoyée par le metteur en scène. On devine aisément que ces trois formes de procès ne sont nullement exclusives les unes des autres, qu'au contraire elles se complètent, s'enchevêtrent, se relaient constamment les unes les autres. Ce n'est qu'à des fins d'exploration théorique que nous les distinguons si nettement, dans une approche successive qui ne saurait être confondue avec une quelconque diachronie de la répétition.

A. Du discours au jeu

L'analyse des éléments de notre corpus a fait apparaître au moins deux méthodes d'engendrement du jeu par le discours, qu'on a déjà rapidement distinguées : l'une, que nous avons qualifiée de « formaliste »⁷¹⁰, tient les données périvocales pour des unités formelles descriptibles de l'extérieur, qu'il suffit de nommer et de réclamer pour les obtenir. L'autre, rhétorique, tient les données périvocales pour les manifestations d'un état (en fait, d'un « *vouloir-être* », comme on l'a vu précédemment) que la parole de mise en scène induit par « persuasion » ou motivation : les signes portés par le jeu d'acteur n'y sont ni décrits, ni mimés en exemple, ils sont suscités par une parole qui cherche à provoquer leur avènement sans nécessairement prévoir leur forme exacte ; on peut citer cette formule de Strehler pour résumer le principe de cette méthode rhétorique : « Moi je demande la motivation profonde aux acteurs, et de la motivation profonde *naissent ou doivent naître* le ton et le geste et le comportement des personnages »⁷¹¹. Il y a évidemment quelque ambiguïté dans cette « *motivation* » des acteurs évoquée par le metteur en scène, puisque dans cette proposition il semble ne pas y avoir pour lui-même : il ne « donne » pas la motivation en prodiguant des *motifs*, il la « demande ». Il paraît donc s'en remettre à la seule « motivation » des comédiens par eux mêmes, c'est-à-dire à leur

⁷¹⁰ L'adjectif est lourd d'antécédents littéraires ; nous ne l'employons évidemment pas en référence directe à l'École formaliste russe, même si l'usage que nous faisons de la notion présente quelque similitudes avec la doctrine formaliste : il s'agit par ce terme de marquer la prévalence de la forme (technique et procédés du jeu de l'acteur) sur le fond (état et intention du personnage), qu'elle n'écarte pas nécessairement, mais qu'elle subordonne.

⁷¹¹ Propos recueillis dans le document audiovisuel C.N.R.S réalisé par Odette Aslan, 1978. C'est nous qui soulignons.

engagement dans le travail. Au delà de cette équivocité qui dessert quelque peu notre hypothèse, ce qui retient notre attention dans cette formule est la relation établie entre la « profondeur » de la motivation et l'avènement, quasi spontané, des signes portés par le jeu d'acteur : ces signes ne sont pas « exécutés » conformément à une indication, ils « naissent », selon quelque engendrement naturel - ou « doivent naître », la méthode rhétorique ne pouvant pas toujours enclencher ou programmer avec certitude l'heureux événement de cette venue au monde des signes de théâtre.

1) Méthode « formaliste »

Ce qu'à défaut d'un autre terme nous appelons « méthode formaliste » consiste en la production, dans les énoncés du metteur en scène, de termes techniques désignant les aspects formels de la périvocalité qu'il veut voir et/ou entendre sur scène, indépendamment des motivations qui les justifient : elle invite ainsi le comédien à l'exécution d'une partition où vocalité et gestualité sont réglées « comme du papier à musique », sans considération d'ordre sémantique. Il s'agit donc de *fixer* ce que nous avons identifié comme des « marques », en les faisant basculer du côté de l'intentionnalité : ces formes restent des marques, des signes *en puissance*, puisqu'aucun signifié explicite ne leur est attribué, mais elles deviennent intentionnelles, puisqu'elles doivent être tout de même produites « exprès », signalées par la parole de mise en scène comme des unités distinctives nécessaires. Dans cette séquence où Patrice Chéreau dirige Pascal Greggory, c'est le débit de la diction qui est orchestré avec rigueur et précision, au moyen d'indications purement formelles :

- **Pascal Greggory** : « Il n'y a pas de commerce dans le commerce illicite »
- **Patrice Chéreau** : Allez !
- **Pascal Greggory** : « ...il n'y a que la menace et la fuite »
- **Patrice Chéreau** : N'accélère pas.
- **Pascal Greggory** : « ...et le coup »
- **Patrice Chéreau** : N'accélère pas, ralentis de nouveau, t'as accéléré sur le- la climatisation hein, ralentis de nouveau
- **Pascal Greggory** : « ... et le euh, et la menace »
- **Patrice Chéreau** : Oui.
- **Pascal Greggory** : « ... et la fuite »
- **Patrice Chéreau** : Oui, ne durcis pas inutilement.
- **Pascal Greggory** : « ... et le coup »
- **Patrice Chéreau** : Voilà.
- **Pascal Greggory** : « ... et le coup »
- **Patrice Chéreau** : Continue.
- **Pascal Greggory** : « ... sans objet à vendre »
- **Patrice Chéreau** : N'accélère pas, continue.

- **Pascal Gregory** : « ... et sans objet à acheter »
- **Patrice Chéreau** : Continue, ce n'est pas fini.
- **Pascal Gregory** : « et sans monnaie valable, et sans échelle des prix... »

À l'exception d'une occurrence où l'indication de Chéreau concerne la qualité intonative et l'intensité articulatoire (« ne durcis pas »), toute la séquence est consacrée à l'orchestration du *tempo*, au moyen d'un lexique restreint et technique : « (ne pas) accélérer »/ « continuer ». Il est très remarquable ici que cette forme à laquelle le metteur en scène veut arriver ne soit à aucun moment justifiée par quelque intention du personnage : en le dirigeant ici « à la baguette » il ne lui fournit nullement les motivations susceptibles d'expliquer ce choix interprétatif, mais sculpte sa diction comme une forme pure, une véritable musique (fût-elle monocorde), indépendamment des signifiés qu'elle est susceptible d'exprimer. On notera d'ailleurs que cette direction d'acteur métronomique n'est pas sans déclencher chez le comédien des perturbations : interrompu sans cesse, mais sans explication, il semble devoir fournir un effort considérable pour ne pas perdre le fil de son texte, effort qui se traduit par un essoufflement, des reprises et des hésitations, et les interventions du metteur en scène semblent dans l'immédiat avoir l'effet exactement opposé à ce qu'elles visent.

Ce qui vaut pour la vocalité vaut aussi pour la gestualité : une posture, un mouvement sont descriptibles aussi aisément et aussi techniquement que le *tempo* de la diction ou l'intensité vocale, et le metteur en scène peut choisir de travailler l'image que le comédien donne de lui de l'extérieur plutôt que de chercher à la faire survenir de l'intérieur. Luc Bondy souligne les vertus de ce type d'approche en remarquant qu'il est « plus efficace de proposer à un comédien : « Aie la main gauche plus lourde que la main droite » que de lui demander « d'être jaloux » »⁷¹². Et le metteur en scène suisse de proposer cette explication, illustrée d'une anecdote :

Les affects ne s'expriment pas directement. Le langage de l'acteur est plus réel, plus physique. On raconte que Peter Stein était jeune assistant à la mise en scène et qu'un jour où une comédienne ne réussissait pas du tout à trouver ce qu'elle cherchait, il lui a dit : « Si tu t'appuyais plutôt sur la fesse gauche et posais le coude droit sur le dossier, ce serait mieux. » Ainsi elle a reconnu en lui le futur grand metteur en scène qu'il serait. Il est toujours physique.⁷¹³

Cette anecdote mettant en scène Peter Stein confirme l'existence d'une orchestration du matériel périverbal (en l'occurrence, le non-verbal) purement formelle : telle qu'elle est rapportée (mais peut-être y a-t-il là un effet d'ellipse propre à toute légende...), elle ne présente aucune justification psychologique venant motiver la posture réclamée, qui est simplement décrite, sans la moindre connotation. La chose est d'autant plus étonnante qu'on suppose que si le périverbal fait l'objet d'une demande aussi précise, c'est qu'il est perçu comme éminemment *significatif* sur une scène de théâtre : la suite des propos de Bondy le confirme, qui met en avant ce « second langage » que constitue le périverbal :

⁷¹² Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, p. 83.

⁷¹³ *Op. cit.*, p. 83.

La physionomie et le mouvement des gens, pendant qu'ils parlent, constituent un second langage. [...] Le mouvement des mains ou les diverses modalités de se toucher ou de ne pas se toucher sur scène sont très significatifs. Le débit ou l'articulation de la parole, la manière de bouger diffèrent selon le rapport qu'on a avec l'autre et elles ne disent pas toutes les deux la même chose.⁷¹⁴

On se prend alors à rêver d'un lexique de la gestualité et de la vocalité dont les metteurs en scène détiendraient le secret, qui expliciterait le potentiel sémiotique de telle attitude, telle posture, telle manière de bouger ou de parler ; mais l'étonnant de la méthode formaliste est de miser sur ce potentiel sémiotique sans en expliciter les rouages : les éléments de périvocalité sont à n'en pas douter des signes, mais leur signifié est toujours passé sous silence. Bondy nous dit bien que les différents aspects de la périvocalité ne « disent pas la même chose », mais il ne nous dit jamais *ce qu'ils disent*, précisément, et la comédienne invitée à modifier sa façon d'être assise n'est informée que d'une chose concernant l'effet de sa posture : « c'est mieux ». Mieux pour la lisibilité de l'image offerte au spectateur, signifiant de l'extérieur l'état affectif supposé caractériser le personnage, ou mieux pour la comédienne elle-même, informée *par son propre corps* de l'état vers lequel elle doit aller ? On peut se souvenir ici de ce qu'Ariane Mnouchkine disait à son comédien interprétant Tartuffe : « Tu ne donnes pas les bons signes du corps, donc *ton corps t'envoie des signes* qui te font jouer autrement ». L'idée sous-jacente à ce diagnostic est bien que le corps envoie des signes au comédien, qui lui font trouver (ou pas, lorsque ce ne sont pas les « bons » signes), l'état le plus juste - et la conséquence pragmatique d'une telle conception du jeu d'acteur coule de source : il peut suffire d'infléchir sa posture, de commander à son corps (dans ses productions périvocales), pour déclencher, susciter « l'état » ou l'émotion visée par la mise en scène. C'est là une question essentielle que pose la méthode formaliste : quel est son destinataire réel ? Quand Chéreau orchestre le tempo de la diction de Grégory sur telle réplique, travaille-t-il une musicalité à destination des « auditeurs-spectateurs », dont le comédien n'a pas besoin d'interroger le sens, ou le harcèle-t-il techniquement afin de l'amener réellement à un état (second) d'où les signes justes pourront advenir ? Car le *harcèlement* technique peut être une méthode de travail, jugée « libératrice », par Luc Bondy :

Le travail sur le physique est essentiel et libérateur. J'ai lu qu'un jour Ozu rencontrait des difficultés avec son acteur préféré qui était particulièrement maladroit. Alors, il a multiplié les tâches. Il fallait qu'il remplisse le verre de saké jusqu'en haut, il fallait qu'il ne déborde pas et ainsi de suite. Cette concentration a libéré l'acteur. Glenn Gould raconte, lui aussi, qu'il ne parvenait pas à jouer un accord malgré d'innombrables reprises, jusqu'au jour où il a eu l'idée de brancher deux postes de radio pendant qu'il répétait, au point de ne plus rien entendre. Alors il a fini par réaliser physiquement sa tâche.⁷¹⁵

Pour Ozu comme pour Glenn Gould, ce n'est pas strictement la méthode formaliste qui est appliquée (la notion n'a d'ailleurs guère de pertinence en ce qui concerne le travail d'interprétation musicale) mais une dérive de celle-ci en forme de harcèlement, qui consiste à multiplier les handicaps techniques afin de « libérer » l'interprète. La question

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

qui se pose alors concerne l'objet de cette émancipation : de quoi *libère-t-on* le comédien en multipliant les indications formelles relatives au matériel périverbal, en ne travaillant que sur des manifestations dont la signification n'est jamais explicitée ? De quoi le libère-t-on sinon de *l'intention de signifier* ? Dans cette méthode de direction d'acteur, il semblerait que le metteur en scène ne mise pas sur le « vouloir-être » qu'on a identifié comme le fondement de sa rhétorique : ce vouloir-être que sa parole s'employait à figurer, que le comédien devait imiter à son tour, inventant de lui-même les formes de sa manifestation, est ici purement et simplement aboli. Il ne s'agit pas d'amener le comédien à vouloir être quelque chose qu'on aura figuré par la parole, mais de faire en sorte qu'il soit ce quelque chose, sans qu'il sache ni ce que c'est, ni pourquoi il doit l'être. C'est de son propre vouloir, nous semble-t-il, que le comédien est ainsi « libéré », et c'est en quoi la méthode peut être jugée aliénante... Elle est en tout état de cause *arbitraire*, si l'on s'en tient à la proposition définitionnelle de Roland Barthes, puisque dans ce cas, le signe n'a nullement été élaboré de manière dialogique : il n'y a aucun contrat de signification dans ce procès, et le comédien n'a pas accès à ce que peut ou doit signifier la forme périverbale qu'on lui demande de manifester.

2) Méthode rhétorique

A) CRÉATION DIALOGIQUE DU SIGNE THÉÂTRAL

La méthode rhétorique, elle, indique ce « vouloir-être » auquel doit s'identifier le comédien, afin qu'il produise de lui-même les manifestations périverbales susceptibles de l'exprimer : on peut y verser pratiquement tous les énoncés du metteur en scène, à l'exception, donc, de ceux qui décrivent des marques destinées à être exécutées telles quelles. Il n'est pas besoin que des tropes se présentent dans la parole de mise en scène pour qu'on identifie l'énoncé à une indication rhétorique : tout ce qui vient nourrir l'imaginaire du comédien, expliciter les intentions de son personnage, ses motivations, son état affectif, constitue un matériel verbal qui produit les « signifiés » pour lesquels le comédien doit trouver, et manifester, les « signifiants » périverbaux. Mais ici il nous faut bien reconnaître la difficulté où nous sommes d'illustrer notre propos : comment isoler, dans le déploiement proliférant de la parole de mise en scène, ce qui, précisément, a valeur « motivante » pour l'acteur et se traduit par un changement dans ses manifestations périverbales ? Et, bien plus délicat encore : comment « isoler », dans ces manifestations, des formes susceptibles de constituer des unités, et donc propres à être décrites précisément ? Le propre de la méthode rhétorique est de ne pas nommer (justement parce qu'elle les ignore, c'est là toute sa richesse) les formes périverbales par lesquelles peuvent se manifester les signifiés qu'elle véhicule, et le témoin que nous sommes, qui perçoit bien qu'il y a changement dans le jeu d'acteur, après que le metteur en scène a proposé des énoncés plus ou moins complexes, est bien en peine de rendre compte de ce changement dans les termes d'une description objective. Nous voilà confrontée à cet « inanalysable » du jeu d'acteur qu'évoquait Anne Ubersfeld, et réduite à ce subjectivisme que nous prétendions éviter. On tâchera tout de même d'esquisser un exemple, fût-il très sommaire : nous optons pour une séquence que nous avons déjà rencontrée, il y a quelque temps déjà, où Chéreau dirige Gregory pour l'amener vers une

adresse « pour soi, contre soi » au moment de « l'aveu d'écart » du Client de *Dans la solitude des champs de coton*. Cette séquence présente l'avantage de s'organiser autour « d'unités » minimales, les énoncés de Chéreau étant très brefs, non « formalistes » (mais très peu figurés), et déclenchant au fur et à mesure des modifications dans le jeu de Gregory, qui reprend la même réplique avec des nuances dont on peut tenter une description :

- **Pascal Gregory** : (Reculant, les sourcils relevés, ne quittant pas des yeux son interlocuteur, la tête légèrement oblique) « Et si vous m'avez abordé c'est que finalement vous voulez me frapper. » □
- **Patrice Chéreau** : Re-reprends, sur toi, à l'intérieur...
- **Pascal Gregory** : (Cette fois immobile, sourcils relevés, tête oblique, regarde son interlocuteur) « et si j'ai fait un écart □
- **Patrice Chéreau** : C'est plus contre toi que contre lui...
- **Pascal Gregory** : (Mouvement d'oscillation de la tête - comme une dénégation - froncement de sourcils, fuite du regard à l'oblique puis regard à nouveau sur l'interlocuteur) « et si j'ai fait un écart □1
- **Patrice Chéreau** : T'es pas forcé de le regarder, peut-être...
- **Pascal Gregory** : (Mouvement d'oscillation de la tête, froncement des sourcils plus accentué, regard oblique mobile, ne regarde plus l'interlocuteur) « et si j'ai fait un écart □ □
- **Patrice Chéreau** : Oui, parce que tu l'as fait tu vois...
- **Pascal Gregory** : (Tête oblique, yeux mi-clos) « bien que ma ligne droite □
- **Patrice Chéreau** : Oui.
- **Pascal Gregory** : « bien que ma ligne droite du point d'où je vais- d'où je viens au point où je vais n'ait pas de raison, aucune, d'être tordue tout à coup, (il redresse la tête, relève les sourcils, regarde son interlocuteur, le désigne d'un doigt tendu) c'est que vous me barrez le chemin □ - c'est que vous- c'est que vous me barrez le chemin □1
- **Patrice Chéreau** : Et- c'est le début de l'idée, ça...
- **Pascal Gregory** : « c'est que vous m'barrez le chemin □
- **Patrice Chéreau** : Oui...
- **Pascal Gregory** : « c'est que vous me barrez l'chemin □1
- **Patrice Chéreau** : Non, non, continue, c'était juste.
- **Pascal Gregory** : « c'est que vous me barrez le chemin □ □1
- **Patrice Chéreau** : Non.
- **Pascal Gregory** : « plein d'inten-
- **Patrice Chéreau** : Non, c'que j'veux dire c'est que c'est le début de l'idée, c'est-à-dire, « si j'ai fait un écart, c'est que vous me barrez le chemin □ (inspiration)

plein d'inten- »

- **Pascal Gregory** : Ah oui, d'accord, excuse-moi.
- **Patrice Chéreau** : Tu comprends, c'est le début de l'idée ; attention que l'idée, elle continue jusqu'à la fin, là.

Il est bien clair qu'un tel type d'analyse réclame l'outil vidéo, et des conditions de captation extrêmement précises - la caméra ne doit pas quitter le comédien pendant la profération des énoncés du metteur en scène, le cadrer suffisamment large pour percevoir la totalité de ses manifestations corporelles, mais suffisamment près pour ne rien perdre des nuances d'expressivité mimique. Le fait que cette brève séquence rassemble à peu près l'ensemble de ces conditions nous a fait la choisir, alors que les énoncés du metteur en scène, on l'aura remarqué, ne s'envolent pas précisément en des développements rhétoriques qui brillent par leurs figures. Notre transcription, qui s'emploie à rendre compte tant bien que mal des modifications dans le jeu d'acteur, montre les limites auxquelles se heurte toute entreprise de restitution de la périvocalité sous forme graphique : elle est évidemment un artefact, une interprétation, qui en sélectionnant certaines caractéristiques paraverbales (les qualités intonatives en fin d'intervention) en abandonne d'autres, et qui, en ayant recours à des unités sémiotiques limitées (le système des flèches) échoue à rendre compte des phénomènes complexes, protéiformes, par lesquels la périvocalité se manifeste. Comme tout système sémiotique, le nôtre est nécessairement discontinu, fait d'unités distinctes qui ne valent que par leur opposition entre elles, tandis que le flux périvocal dont il prétend rendre compte est caractérisé par la continuité, et une différenciation progressive des formes signifiantes. Aussi avons-nous opté pour la combinaison de deux signes pour exprimer une intonation ambivalente, qu'une écoute naturelle (non relayée par des outils informatiques d'analyse du son) ne permet pas de qualifier nettement. Et notre description du non-verbal est évidemment tributaire de notre subjectivité : nous avons probablement axé notre regard sur certaines caractéristiques, au détriment d'autres, qu'un autre observateur eût peut-être perçu, avons cédé à l'interprétation - disant que telle oscillation de tête évoquait une « dénégarion », et les qualifications techniques auxquelles nous avons recours pour compenser ces évaluations trop personnelles dénoncent d'elles-mêmes leur impertinence s'agissant de rendre compte du jeu d'acteur : on n'a évidemment pas dit grand-chose de ce qu'il évoque, de ce qu'il exprime, de ce qu'il suggère, lorsqu'on se contente de signaler qu'il « lève les sourcils » ou qu'il « détourne le regard à l'oblique »...

Pour être très partiel ce compte-rendu de séquence de répétition n'en est pas moins porteur d'éléments instructifs quant à ce que nous appelons la « méthode rhétorique ». Dans cette séquence, en effet, Chéreau « informe » le jeu d'acteur en donnant des indications qui ne sont pas formalistes : « reprendre sur soi, à l'intérieur », parler « contre soi » plus que contre l'autre, sont des indications psychologiques et non techniques ; de même, lorsqu'il signale que tel segment « n'est que le début de l'idée », il délivre une information au niveau de la logique de la phrase et de la pensée, au lieu de réclamer formellement telle qualité prosodique. Or toutes ces indications se traduisent, on peut l'observer, par des modifications dans les manifestations périvocales de l'acteur : « reprendre sur soi, à l'intérieur » déclenche une immobilisation du comédien, « parler

contre soi » modifie l'intonation (désormais descendante) et l'intensité vocale (plus faible), fait faire à Gréggory des mouvements de tête en forme de « dénégation », détourne son regard en une fuite oblique et mobile... En somme, il nous semble que les énoncés de Chéreau élaborent peu à peu un signifié complexe - l'idée d'une auto-accusation - pour lequel Greggory propose peu à peu un signifiant périverbal lui aussi complexe (mobilisant des caractéristiques vocales, intonatives, posturales, mimiques...). Le procès est évidemment dialogique : c'est de la circulation entre les deux instances émettrices-réceptrices que naît peu à peu le signe de théâtre, au point de contact entre ces deux faces que sont, d'une part l'énoncé du metteur en scène qui élabore le signifié, d'autre part la périverbalité de l'acteur qui crée un signifiant adapté, sanctionné ou validé par l'instance de contrôle qu'est aussi le metteur en scène. Les signes ainsi produits ne sont donc nullement arbitraires (dans le sens où l'entendait Barthes), puisque leur élaboration résulte de l'interaction entre la proposition verbale du metteur en scène et la proposition périverbale de l'acteur : se joue, tacitement, un contrat de signification, où la relation signifiant-signifié est mise en place par deux instances en dialogue, et que l'évaluation positive du metteur en scène vient « signer », en quelque sorte. Il va sans dire que la mise en place de ce signe théâtral par « contrat » ne saurait cependant entrer dans un « système » sémiotique stable : si nous avons pu établir ici une correspondance entre un signifiant périverbal et son signifié, rien ne prouve que cette relation soit nécessaire, et qu'elle vaille pour d'autres interactants, dans un autre contexte. Tout au plus peut-on postuler que ce signe vaut dans le contexte de cet échange, pour le comédien qui le produit, et pour le metteur en scène qui le reçoit : on peut en effet supposer que s'il laisse le comédien poursuivre, c'est qu'il juge avoir obtenu le signifiant périverbal adéquat au signifié qu'il exprimait.

B) LA POÉSIE DE L'ACTEUR : VERS UNE « CRITIQUE » DE LA RHÉTORIQUE DU METTEUR EN SCÈNE

Nous avons évoqué, allusivement, le fait que la richesse de la méthode rhétorique résidait notamment dans l'ignorance où se trouve l'orateur des formes auxquelles il cherche à donner naissance : il faut être plus précis. S'il ne nomme pas explicitement les manifestations périverbales qu'il souhaite voir advenir, peut-être, parfois, en a-t-il une idée, plus ou moins latente. Mais le fait, précisément, de ne pas les nommer, incite l'acteur à élaborer de lui-même une réponse, lui ouvre un espace de créativité où se développe ce que Vitez appelle « la poésie de l'acteur ». Dans un entretien filmé, avec Fabienne Pascaud, qui l'interroge sur sa méthode de travail avec les acteurs, il tient ces propos :

Je leur fais des propositions, des demandes qu'ils n'exécutent jamais exactement, naturellement. C'est-à-dire que ce n'est pas très intéressant que quelqu'un exécute exactement la demande qu'on lui a faite. Ce qui est intéressant c'est la différence entre ce qu'on lui demande et ce qu'il fait. Dans cette différence, comme dirait Ritsos, gît la poésie de l'acteur.⁷¹⁶

⁷¹⁶ Antoine Vitez, *Journal intime de théâtre*, document audiovisuel de Fabienne Pascaud et Dominique Gros, La Sept, FR3, INA, 1988.

Cette poésie, c'est ce qui ne se laissait pas prévoir dans la parole de mise en scène, ce qu'elle n'a pas commandé mais qu'elle a suscité pourtant. En ce sens, le metteur en scène peut considérer que l'acteur « n'exécute » pas tout à fait ce qu'il a verbalisé - simplement parce que la manifestation périvée n'est pas nécessairement conforme à la vision que portait son énoncé. Il nous semble que ce différentiel poétique, c'est la méthode rhétorique qui l'autorise : une indication formaliste ne peut guère susciter d'écart entre la demande et l'exécution. Seule une parole déployée, qui transite par des formes verbales polysémiques, complexes, ouvre à l'acteur un espace d'interprétation qui le rend libre d'entendre, dans ce qui est dit, ce qui est propre à être joué, et d'inventer encore la manière de le jouer. Aussi lorsque Vitez affirme que les comédiens « n'exécutent pas » ce qu'il a demandé, il faut bien comprendre que cet écart n'est perçu que par lui, relativement à la vision qui animait sa proposition : ses indications, en effet, sont rarement formalistes, et n'indiquent pas techniquement des formes périvees. Dans la suite de cet entretien avec Fabienne Pascaud, il développe lui-même ce commentaire relatif à ses indications de mise en scène :

Je demande aux acteurs de faire toutes sortes de choses, je leur suggère, je leur raconte des histoires, [...] qui me passent par la tête mais qui ne sont pas du tout par hasard passées par ma tête.

Suggestion, demande multiple, détour par « des histoires » : on retrouve bien là les caractéristiques de la rhétorique du metteur en scène telles que nous les avons observées dans le chapitre précédent. Une telle parole ne saurait induire une « exécution » pure et simple, dans la mesure où elle n'est pas porteuse d'un message univoque. Et pourtant, Vitez parle d'une différence entre la demande et la réponse : c'est, nous semble-t-il, que le metteur en scène mise sur la polysémie de son expression pour déclencher des formes qu'il n'a pas prévues. C'est là une dimension essentielle de la direction d'acteur, que nos considérations sur la toute-puissance du metteur en scène n'ont probablement pas laissé suffisamment émerger : la parole rhétorique ouvre à l'acteur un espace de créativité dans lequel les réponses qu'il propose, non seulement ne sont pas programmées, mais encore peuvent n'être pas conformes à l'attente du metteur en scène, et cette non-conformité-même est précieuse, souhaitée, agencée par le metteur en scène. Il y faut évidemment des acteurs suffisamment maîtres de leur art pour jouer librement des indications de mise en scène, et activer comme bon leur semble des visions que le metteur en scène a suscitées, presque malgré lui. À l'issue de son expérience de mise en scène avec les élèves-comédiens du Conservatoire, Patrice Chéreau remarque ainsi que ces praticiens néophytes manquent encore un peu de cette capacité à faire écart, dans leur réponse aux indications de mise en scène :

J crois que j'ai travaillé avec eux vraiment comme j'ai travaillé avec d'autres comédiens. Mais sans l'apport critique des autres comédiens[...] c'est-à-dire qu'ils étaient prêts à donner exactement ce que je leur demandais. Alors que je pense qu'il y a une correction naturelle qui se fait avec des comédiens qui est que- en fait les comédiens en prennent et en laissent, ils en prennent ils en laissent, c'est-à-dire que y a des choses qui leur conviennent et y a des choses qui leur conviennent pas puis ils adaptent, en s'disant ça ça ne me convient pas, j'vais essayer de me trouver un autre chemin. Et c'est dans cet autre chemin qu'implicitement les comédiens me proposent que euh euh que finalement je

trouve ma nourriture et que c'est dans une critique permanente de mon travail, et dans une adaptation permanente de mon travail aux nécessités des comédiens.

717

Ainsi, il y a bien décidément dialogisme, et même dialectique, dans l'élaboration du signe théâtral : de même que la rhétorique du metteur en scène nourrit le jeu d'acteur, le jeu d'acteur nourrit le metteur en scène, non pas seulement parce qu'il prolonge sa vision en l'incarnant, mais parce qu'aussi il la « critique » : les propositions d'acteurs perçues comme une « critique permanente » du travail du metteur en scène constituent ainsi un seuil d'évaluation et de sanction de la parole de mise en scène, qui vient en retour évaluer et sanctionner ces propositions. C'est ici un nouveau « mimétisme » paradoxal qui se joue entre parole de mise en scène et jeu de l'acteur : la première est pour le second un modèle, non seulement dans sa créativité figurale, mais aussi dans la fonction critique qu'elle incarne, et que le jeu d'acteur peut - ou doit - à son tour s'approprier, jusqu'à éventuellement refuser une indication. Le passage par la négation, principe fondamental de toute dialectique, n'est pas l'apanage de la parole de mise en scène (par exemple lorsque le metteur en scène refuse une proposition de jeu) : l'acteur aussi peut « refuser » une indication. Ainsi Chéreau déplore-t-il plus tard que les jeunes comédiens du Conservatoire ne « refusent rien » : « ils ne savent pas encore ce à quoi ils peuvent dire oui ou non, surtout ce qu'ils peuvent refuser. Ils ne refusent rien, en fait, c'est peut-être ça l'erreur... ». Ce « refus » ou cet écart consenti comme forme possible de la réponse à l'indication, est précisément ce qui nous la fait considérer comme « rhétorique » : à l'opposé du tyran qui manipule, et impose un faire qui ne doit pas être interrogé, l'orateur qui développe une rhétorique sait bien qu'il propose un discours auquel chacun est libre d'adhérer ou de ne pas adhérer.

3) L'influence périverbale

Nettement moins rhétorique est la dernière modalité d'engendrement du jeu par le discours que nous voudrions aborder : elle paraît sensiblement plus « manipulatoire », notamment parce qu'elle opère de manière discrète. Elle donne en effet lieu à des énoncés porteurs d'un message explicite, qui focalise l'attention, mais qui révèlent nous semble-t-il un deuxième niveau d'information véhiculé par le matériel périverbal. C'est ici en somme que se rejoignent les deux niveaux de l'interaction que nous avons soigneusement distingués dans le premier mouvement de notre étude, et que s'abolit la frontière entre les deux valeurs de la périverbalité qui nous semblaient opposer les interventions du metteur en scène, et celles de l'acteur en jeu. On avait ainsi observé que dans les propositions du metteur en scène le message était essentiellement verbal, tandis que dans les propositions du comédien, le message était essentiellement périverbal (puisque la verbalité était prédéterminée, commandée par le texte). Dans le cas de figure que nous allons explorer, la périverbalité est en effet, comme toujours, constitutive du message-réponse proposé par l'acteur, mais aussi constitutive du message-demande exprimé par le metteur en scène : Patrice Chéreau y passe peu à peu d'indications explicites (tantôt selon une approche rhétorique, tantôt selon une approche formaliste) à des indications implicites, où le message, nous semble-t-il, est porté par la qualité

717 *La leçon de théâtre, " Leçon V : Paroles d'élèves ", 1999.*

intonative de sa propre énonciation :

- **Pascal Greggory** : (*d' une voix blanche, faiblement*)« Mais j'attendais d'vous et le g- »
- **Patrice Chéreau** : 'Tention, 'tention, 'tention.
- **Pascal Greggory** : « et j'attendais d'vous »
- **Patrice Chéreau** Ose dire, regarde pas trop, ferme les y- tu vois ?
- **Pascal Greggory** : (*fermant les yeux un instant*)« et le goût de désirer- »
- **Patrice Chéreau** : Non faut qu'ce soit plus franc que ça, plus impudique que ça.
- **Pascal Greggory** : « et j'attendais de vous- »
- **Patrice Chéreau** : De même, le fait qu'il y ait le « et » au début veut dire que tu sais qu'il va y en avoir une autre.
- **Pascal Greggory** : « et le goût- »
- **Patrice Chéreau** : (*voix*)
- **Pascal Greggory** : « et le goût de désirer... et l'idée d'un désir... »
- **Patrice Chéreau** : (*voix très douce*)Continue...
- **Pascal Greggory** : (*voix douce*) « l'objet... »
- **Patrice Chéreau** : (*très doux*)Continue...
- **Pascal Greggory** : (*plus doux*) « le prix... »
- **Patrice Chéreau** : (*de plus en plus doux*)Continue...
- **Pascal Greggory** : (*toujours plus doux*)« et la satisfaction. »
- **Patrice Chéreau** : Voilà...
- **Pascal Greggory** : Oui.
- **Patrice Chéreau** : Tu vois...
- **Pascal Greggory** : Oui
- **Patrice Chéreau** : ...dans quel chemin il faut il faut aller ?
- **Pascal Greggory** : Oui oui oui.

Ce que nous avons appelé « indication implicite » correspond à ces occurrences de « continue » dans les interventions de Chéreau, où l'information explicite portée par le matériel verbal (inviter à continuer) paraissant inessentielle, puisque le comédien n'a aucune raison de s'interrompre au milieu d'une phrase, c'est le matériel paraverbal - cette douceur dans la voix - qui nous semble être le cœur du message, transmis en effet à son destinataire puisque la voix de Pascal Grégory, comme par contamination, se fait elle aussi de plus en plus douce.

Cette méthode d'information du périverbal par le périverbal est un premier pas vers le travail de monstration auquel peut se livrer le metteur en scène, produisant des exemples ou des modèles périverbaux, que le comédien est plus ou moins invité à imiter. Ici, le metteur en scène ne montrait l'exemple qu'au niveau de la périverbalité, le matériel verbal

étant encore constitué d'énoncés propres. Ailleurs, souvent, il joue lui même le texte, et se fait acteur à la place de l'acteur...

B. Du jeu au jeu

1) Les différents degrés du *pokaz*

Cette pratique de l'exemple, de l'ostension de jeu par le metteur en scène, que l'on peut appeler « *pokaz* », n'est pas facile à délimiter : le *pokaz* originel suppose que le metteur en scène monte sur le plateau, et s'engage sans concession dans un jeu très physique. C'est dans le cadre de la répétition meyerholdienne que cette pratique est identifiée et nommée, et la façon dont le disciple dissident de Stanislavski animait ses répétitions semble avoir posé les bases définitionnelles de la notion : les témoignages relatifs à ces répétitions, relayés et commentés par Béatrice Picon-Vallin, en donnent un éloquent aperçu, qui permet d'étoffer un peu la seule indication fournie par les sténogrammes qui ont conservé des traces écrites de son travail de mise en scène, qui se contentent de signaler que « Meyerhold montre » :

L'acteur Igor Ilinski décrit ces moments magiques, souvent salués par les applaudissements de la troupe : « En répétition, qui, plus léger et plus jeune que le plus jeune, improvise une danse en scène, s'envole sur le praticable, fait preuve d'une énergie d'adolescent ? Meyerhold, avec ses soixante ans. [...] Qui pleure sur scène, en interprétant une jeune fille de seize ans abusée ? Retenant leur souffle, ses élèves regardent le plateau, sans remarquer les cheveux blancs, le nez fort : ils voient devant eux une jeune personne aux gestes juvéniles et féminins, ils entendent des intonations si fraîches, si inattendues qu'aux larmes qui perlent aux yeux de chacun se mêlent la joie, un enthousiasme sans limites, face à ces sommets de l'art de l'acteur. »⁷¹⁸

Dans sa définition originelle, donc, le *pokaz* ne désigne pas seulement une ostension de jeu : il connote l'idée d'une performance spectaculaire, « souvent saluée par des applaudissements » qui marquent la reconnaissance d'un « sommet de l'art de l'acteur ». De tels moments de théâtre sont devenus rares, à notre connaissance, dans les répétitions actuelles, peut-être parce que les metteurs en scène d'aujourd'hui se situent moins comme des rénovateurs de la scène théâtrale, maîtres à jouer autant que maîtres à penser. La relative « précarité » de leur position les fait désormais demeurer dans une position plus discrète à laquelle ne seraient guère des exhibitions censées rallier tous les suffrages. Pourtant ils continuent, pour beaucoup, de monter sur le plateau pour jouer quelques fragments de texte, remplaçant l'acteur auquel ils donnent l'exemple, jouant avec les autres partenaires qui lui donnent la réplique. Mais il s'agit moins alors d'une performance spectaculaire, autonome, qui vaudrait pour elle-même, que d'un strict appoint pédagogique que les comédiens observent avec rigueur, sans manifester d'admiration. Ainsi lorsque Giorgio Strehler, qui n'est pas le moins « spectaculaire », pourtant, des metteurs en scène, monte sur scène pour se livrer à d'énergiques

⁷¹⁸ Igor Ilinski, *Sur moi-même, Moscou, Iskustvo, 1973. Cité par Béatrice Picon-Vallin, " Répétitions en Russie-URSS ", in Alternatives théâtrales n°52-53-54, p. 219.*

ostensions (ce qui est fréquent), ses partenaires de scène lui donnent la réplique normalement, conscients que l'exercice n'a valeur d'exemple que pour le comédien qui est remplacé.

Aussi le *pokaz* glisse-t-il peu à peu vers la simple ostension de jeu, sans mise en valeur spécifique, sur des unités de texte parfois très réduites ; il se banalise et se fond dans la répétition sans susciter d'émoi particulier, au point de devenir difficile à identifier. Certes, le fait, pour le metteur en scène, de monter sur le plateau, qui n'est pas son espace propre mais celui du jeu des acteurs, peut constituer un critère d'identification du *pokaz*. Mais d'abord, ce critère est insuffisamment discriminant, dans la mesure où le metteur en scène rejoint parfois les comédiens dans l'aire de jeu, non pour jouer avec eux, mais pour s'adresser à eux plus étroitement, sur certaines questions de détail ; ensuite il est peu fiable, puisque l'ostension de jeu, qui porte parfois sur des caractéristiques périverbales minimales et autonomes, non reliées aux partenaires de jeu, peut aussi se faire depuis la salle. C'est ce qui se produit ici dans les répétitions de *Dom Juan*, où Jacques Lassalle dirige Andrzej Seweryn dans le rôle éponyme : sans quitter sa table de travail, le metteur en scène donne l'exemple de l'intonation qu'il voudrait entendre sur telle réplique, qu'il répète à de nombreuses reprises :

- **Jacques Lassalle** : « C'est une affaire entre le ciel et moi □ et nous la démêlerons bien ensemble » ; « c'est une affaire entre le ciel et moi □,
- **Andrzej Seweryn** : Oui oui.
- **Jacques Lassalle** : « et nous la démêlerons bien ensemble sans que le ciel- »
« sans que le ciel- »
- **Andrzej Seweryn** : « Sans que tu t'en mettes en peine. »
- **Jacques Lassalle** : Voilà : « c'est une affaire entre le ciel et moi □ (*brève pause*) et nous la démêlerons bien ensemble sans que tu t'en mettes en peine. »
- **Andrzej Seweryn** : Que je fasse, donc, que je fasse la- la... (*geste de la main, tranchant l'air de haut en bas*)
- **Jacques Lassalle** : la **fracture** (*geste de la main, tranchant*) oui oui. Voilà : « c'est une affaire entre le ciel et moi □, (*geste de la main, qui tranche verticalement puis qui écarte horizontalement*) et nous » euh, « c'est une affaire entre le ciel et moi- »
- **Andrzej Seweryn** : Oui oui (*retournant en scène, s'adressant à son partenaire*) « Va, va, c'est une affaire entre le ciel et moi □ et nous la démêlerons bien ensemble sans que tu t'en mettes en peine. »
- **Jacques Lassalle** : (*Geste d'approbation*)
- Que fait Jacques Lassalle ici, sinon *donner l'exemple* (qui a du mal à passer, mais c'est néanmoins, à en juger par les nombreuses reprises auxquelles il se livre, son intention...) ? Certes, il s'agit là d'une ostension minimale, qui ne porte que sur la prosodie de l'énonciation, illustrée par un élément de gestualité (ce geste de la main, dont on ne sait pas s'il est repris ou non dans le jeu de Seweryn, dont la dernière réplique est jouée hors-champ) ; mais de telles unités, si ténues soient-elles, font partie des caractéristiques périverbales qui constituent la matière du jeu de l'acteur, et

leur caractère discret ne doit nullement les exclure d'un corpus recensant les ostensions de jeu.

Un autre critère d'identification de l'ostension de jeu se fait jour dans cette séquence, qui réside dans la nature des énoncés : on peut considérer que lorsque le metteur en scène prononce lui-même les énoncés constitutifs du texte de théâtre, il donne l'exemple sur les caractéristiques périverbales qu'on peut lui adjoindre, et se livre ainsi à une « ostension de jeu », un « petit » *pokaz*. Là encore, le critère est insuffisant : bien souvent, le metteur en scène ne connaît pas par cœur le texte, et pour donner l'exemple, lui substitue un texte proche, équivalent en substance mais non rigoureusement identique « à la lettre ». Si dans la séquence qui précède, la méconnaissance du texte ne donnait lieu dans l'énoncé de Lassalle qu'à une petite erreur, qui parasitait certes la clarté de l'indication, mais que Seweryn corrigeait aisément (<sans que le ciel>/ « sans que tu t'en mettes en peine »), dans cette autre séquence qu'on a déjà abordée, le metteur en scène pour diriger Jeanne Balibar dans *Elvire* joue un *autre* texte, censé équivaloir au texte original : on retrouve ici les fameuses propositions hypertextuelles, dont on avait annoncé, sans l'approfondir, qu'elles pouvaient être le support d'une ostension de jeu où la périverbalité manifestée par le metteur en scène portait autant d'information que le strict matériau verbal :

Il faut continuer la pression : « le plus grand »- mais vous commencez à l'avoir ; « le plus grand de tous les malheurs »- « le plus grand de tous les malheurs »- <pour moi, Dom Juan, je vous somme de croire que je vous-, que je ne vous parle pas de moi, que moi c'est arrangé, que moi je suis en règle, que je-> D'ailleurs il y a quelque chose de très beau dans cette véhémence, dans cette ostentation d'affirmer- vous voyez ? Et quelque chose ne cesse pas de- (geste du bras).

Cette fois Jacques Lassalle a rejoint la comédienne sur le plateau ; il ne prend pas totalement sa place puisqu'elle est restée agenouillée aux pieds de Andrzej Seweryn/Dom Juan, tandis que le metteur en scène, agenouillé lui aussi, se tient proche d'elle, jouant sur elle plus que sur Dom Juan. L'ostension de jeu à laquelle il se livre est ici repérable d'abord du fait de sa posture (analogue à celle de la comédienne), et du fait de l'irruption dans son énoncé d'une proposition hypertextuelle, par laquelle il se substitue au personnage, et parle en ses lieu et place ; aussi la comédienne doit-elle recevoir les éléments périverbaux manifestés dans l'énonciation du metteur en scène comme un « modèle » à suivre. Mais on le voit cette ostension est fondue dans son discours, s'entre-tisse avec des adresses directes, des indications explicites (« il faut continuer la pression », « vous commencez à l'avoir ») et des commentaires (« d'ailleurs c'est très beau... ») : la posture agenouillée indique qu'il « joue », comme Jeanne Balibar, mais la posture est conservée lorsqu'il *commente* l'interprétation au lieu de s'y livrer, et prend alors un autre sens : il marque une proximité, une solidarité dans le travail d'accouchement du personnage. Au niveau des caractéristiques mimo-gestuelles, c'est en définitive essentiellement la direction du regard qui distingue les moments d'ostension de jeu des moments de commentaire : plutôt tourné vers la comédienne lorsque le metteur en scène parle en son nom propre, son regard a tendance à se détourner lorsqu'il interprète lui-même le personnage. La rapidité de tels changements, portés par une parole en flux continu, rend leur lisibilité parfois aléatoire, et absorbe la différence entre les deux niveaux d'indication (le commentaire/l'ostension) qui se mêlent en un énoncé un

peu hybride.

L'apparition, dans l'énoncé du metteur en scène, de fragments du texte de théâtre, ou de leur équivalent sous forme de proposition hypertextuelle, ne saurait guère constituer un critère fiable d'identification de l'ostension de jeu, puisqu'il est aussi des formes d'ostension totalement « hors-texte », qui ne concernent que des éléments de gestualité : le metteur en scène y engage son corps, donnant l'exemple d'un mouvement ou d'une posture, mais sans cesser de discourir. Ce que nous appelons « hors-texte » correspond donc au fait qu'il joue sans proférer de réplique empruntée ou dérivée du texte de théâtre : l'ostension n'est portée que par le corps, tandis que la parole développe une fonction de commentaire. Un tel modèle de gestualité apparaissait déjà dans la séquence de (fausse) répétition montrant Lavaudant mettant en scène un fragment du *Cercle de craie* de Brecht ; ayant rejoint les acteurs sur le plateau pour leur donner des indications, il montrait la façon dont il souhaitait voir porter l'enfant (dans une étreinte très refermée, très protectrice) tout en commentant cette posture « Prends le peut être plus à toi, Marie, prends-le carrément, essaie de te le réapproprier, prends-le carrément, prends-le comme ça, j'sais pas, exagère peut-être cette chose... ». Le cas de figure est extrêmement fréquent, et il n'est guère de metteur en scène qui n'ait recours à ce genre d'ostension purement gestuelle. On se souvient aussi de la séquence où Ariane Mnouchkine rejoignait ses comédiens en scène, les reprenant sur une attitude d'« autruche » face à la menace, à laquelle elle préférerait une posture de « guenon » - autruche et guenon qu'elle ne manquait pas d'incarner elle-même sur scène, tout en ponctuant son ostension de commentaires visant à justifier son choix.

Il apparaît nettement, à l'issue de ce panorama des diverses formes de modèles d'interprétation proposés par les metteurs en scène, que la notion d'« ostension de jeu » couvre un champ très vaste, difficile à circonscrire, qui ne saurait se réduire à la seule définition originelle du *pokaz*, spectaculaire interprétation, sur le plateau, d'une scène du texte de théâtre. L'ostension de jeu, on l'a vu, peut porter sur des unités sémiotiques ténues, sans aucun caractère spectaculaire, être proposée depuis la salle ou sur le plateau, « en texte » ou « hors-texte », à côté du comédien à qui s'adresse le modèle ou à sa place... Dans tous les cas les éléments de périvèrbalité adjoints à la parole de mise en scène deviennent essentiels, porteurs du message : le metteur en scène s'y fait, d'une manière ou d'une autre, un peu acteur, et le tableau que nous présentions dans notre première partie pour distinguer nettement les deux types d'intervention se trouve singulièrement brouillé par ce jeu de rôles.

2) Une pratique contestée

Précisément parce qu'il induit un brouillage des rôles, voire une usurpation du travail de l'acteur, le *pokaz* et ses avatars constituent une pratique souvent contestée, que les metteurs en scène s'emploient à relativiser et à justifier. Dès l'apparition de la notion, avec la répétition meyerholdienne, le *pokaz* est suspecté d'assujettir les comédiens à une forme de totalitarisme de la part du metteur en scène. Béatrice-Picon Vallin rapporte (et invalide) les soupçons qui pèsent sur le bien-fondé de l'ostension de jeu chez celui qui en fut le créateur officiel :

On a souvent répandu l'idée que Meyerhold imposait aux comédiens son propre

jeu, que le pokaz devait être reproduit. Le témoignage d'acteurs comme Ilinski ou Tiapkina incite à penser le contraire. Meyerhold n'attendait aucunement de ses « tragi-comédiens » une imitation simiesque de ce qu'il leur montrait, il voulait éveiller en eux d'autres couches de sensibilité ou d'intelligence que celles qui sont normalement atteintes par les mots.⁷¹⁹

« Imitation simiesque » : l'expression est lancée, et ne cessera pas de hanter les metteurs en scène qui, à la suite de Meyerhold, ont recours à l'ostension de jeu, comme l'écueil honteux auquel elle risque de conduire. Et tous de s'en expliquer, de justifier au nom des limites incontournables du verbal, l'usage nécessaire de l'ostension périverbale, à commencer par Meyerhold lui-même dans ses *Écrits sur le théâtre*, dont Béatrice Picon-Vallin cite quelques extraits significatifs :

[...] il montre quand le geste, le mouvement, le rythme peuvent exprimer « plus simplement et plus brièvement » aux acteurs ce qu'il attend d'eux, quand il veut vérifier lui-même si ses propositions sont viables, et « contrôler, en quelque sorte (ses) idées sur (sa) propre peau de comédien », ou quand les indications qu'il veut donner ne sont plus transmissibles par des mots.⁷²⁰

Aujourd'hui plus que jamais sans doute, les metteurs en scène, qui ont toujours à se justifier de leur pouvoir, éprouvent le besoin de légitimer leur tendance à montrer plutôt que dire ; la ligne de force de leur argumentation est au fond toujours la même, indiscutable : *les mots ne peuvent pas tout dire*. L'art du *pokaz* marque en quelque sorte le seuil de productivité ou d'efficacité du verbal : il vient suppléer une insuffisance du discours. Insuffisance, lorsque l'indication n'est « plus transmissible par des mots », comme le déduit Béatrice Picon-Vallin, comme le confirme encore Luc Bondy : « Lorsque les mots ne suffisent plus, je montre »... Sous la plume de B. Picon-Vallin comme dans les propos de Bondy émerge une logique diachronique du recours au *pokaz* : il vient *après* que les ressources de la langue sont épuisées, lorsque celles-ci ne suffisent *plus*. Il y aurait, à les en croire, primauté du verbal dans la chronologie du travail, qui ne serait supplanté qu'une fois ses limites rencontrées. Mais il semble que l'insuffisance de la langue n'ait pas toujours besoin d'être avérée, pour que le *pokaz* vienne pallier ses manques : *a priori*, et sans qu'il soit besoin de faire les frais d'une expérimentation systématique, « montrer, ça va plus vite qu'un long discours ». C'est sur cette économie de temps que se fonde l'argumentation de Gildas Bourdet concernant son recours à l'ostension de jeu :

Je joue le texte, physiquement et vocalement pour créer ce que j'ai envie d'entendre et de voir, mais si je profère le texte moi-même, ce n'est pas pour donner le ton, c'est pour donner un exemple, c'est parce que j'ai quelque chose à dire à l'acteur et que de cette manière ça va beaucoup plus vite qu'un long discours.⁷²¹

Non pas pour « donner le ton » donc, mais pour « donner un exemple » : la nuance est

⁷¹⁹ B. Picon-Vallin, « Répétitions en Russie-URSS », *op.cit.*, p. 220.

⁷²⁰ B. Picon-Vallin, citant des extraits de V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre, tome IV, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p. 371, in Alternatives Théâtrales n°52-53-54.*

⁷²¹ « Produire du jeu pour le plaisir », *Entretien avec Gildas Bourdet, in Alternatives théâtrales n°52-53-54, p. 154.*

subtile, et réclame d'être un peu explicitée. Il semblerait que, comme de nombreux metteurs en scène, Bourdet jongle avec le procès virtuel qu'il craint qu'on lui intente pour « totalitarisme scénique » : dans cette perspective, « donner *le ton* » serait imposer un modèle (ce dont il se défend) tandis que « donner *un exemple* » (parmi d'autres) n'est qu'une inoffensive suggestion. Il est en effet de bon ton, pour un metteur en scène, d'« accoucher » les comédiens de leur propre jeu, pour n'en pas faire les « singes » de leurs indications : le champ sémantique du dressage est souvent à l'horizon des discours sur la mise en scène, comme un contre-modèle, ainsi dans ces propos de Giorgio Strehler déjà aperçus :

Je ne veux pas avoir de singe apprivoisé, je ne suis pas un dompteur. [...] Je me considère comme un acteur, un d'eux qui s'est détaché à un certain moment, dans une situation ambivalente et quelquefois ambiguë. Je monte sur le plateau et je tâche de montrer, mais ce n'est jamais quelque chose qui doit être fait comme ça. Moi, si je le faisais, je ferais comme ça.⁷²²

Non pas imposer *la* forme, mais proposer *une* forme possible ; montrer un possible, ou même, selon Daniel Mesguich, montrer simplement que *c'est possible* :

En général, je ne monte pas sur le plateau : il faut laisser l'acteur faire ce que le metteur en scène dit. Parfois, pourtant (très rarement) je montre à l'acteur ce que je lui demande : parfois il faut lui montrer non la chose à faire, mais que la faire est simplement possible.⁷²³

Ici, si le *pokaz* est d'abord décrié (« il faut laisser faire l'acteur »), il est bientôt « avoué », non sans quelque précaution (sa rareté est sans doute censée tenir lieu de circonstance atténuante). Chez Jean-Louis Martinelli, le plaidoyer pour l'ostension de jeu passe par une subtile pirouette de dénégation : « Quand je le montre, je dis : « je vous montre, mais il ne faut surtout pas faire ça » », mais rejoint finalement l'argumentation des autres metteurs en scène : « Ce n'est pas pour appliquer un geste, mais c'est pour donner la sensation de ce qui pourrait être produit »... Il ne faut donc « surtout pas faire ça », mais il faut tout de même tendre vers ça, geste ou sensation. Et toujours, ultime alibi : l'insuffisance des mots - « Quand on est à cours de mots, on peut bien arriver à montrer »⁷²⁴. Parmi les exemples dont nous disposons, qui révèlent que l'ostension de jeu est une pratique tout à fait massive dans l'interaction de répétition, il n'est guère que Luc Bondy, en définitive, pour revendiquer sans malaise apparent un recours constant au *pokaz* : pour ce metteur en scène qui se méfie des « indications trop psychologiques » et pour qui, on l'a vu, « le travail sur le physique est essentiel et libérateur », il n'y a nulle honte à passer beaucoup de temps sur le plateau, parmi les comédiens, à jouer avec eux ou à leur place. Lorsque Georges Banu lui soumet les critiques qui sont traditionnellement associées à une telle pratique (que « cette manière de montrer a été violemment contestée, au nom de la liberté d'invention de l'acteur, du refus de subordination à un modèle extérieur imposé par le metteur en scène »), Bondy ne se laisse nullement

⁷²² Document audiovisuel C.N.R.S, réalisé par Odette Aslan, 1978.

⁷²³ D. Mesguich, *L'éternel éphémère*, p. 147.

⁷²⁴ Jean-Louis Martinelli, *Rêves de sable*, p. 35.

démonter :

C'est ridicule. Je n'imite pas pour terroriser mes acteurs, comme on le croyait jadis, mais je reconnais que j'ai l'intuition du fonctionnement morphologique des gens, de la vie, et je ne vois pas pourquoi je ne m'en servais pas dans les répétitions. Souvent, quand je n'arrive plus à trouver les mots qui conviennent, je réussis bien à le montrer par le jeu. [...] Très peu de metteurs en scène savent jouer eux-mêmes, et ils sont rares ceux qui saisissent ce qui se passe dans le corps d'un comédien et encore moins ceux qui peuvent lui montrer physiquement ce qu'il cherche. Il leur manque la capacité de sentir de l'intérieur du corps et de capter son processus spécifique.⁷²⁵

Montrer n'est donc plus un abus de pouvoir condamnable, mais un talent, un savoir-faire revendiqué ; sans doute ce qui donne tant d'aisance à Luc Bondy dans la revendication de cet art de l'ostension, c'est qu'il ne la confond nullement avec une prise de pouvoir sur le comédien ; au contraire, si l'on en croit ses propos, c'est sa capacité à observer et à imiter les êtres, à se fondre dans leur « fonctionnement morphologique » qui lui permet de trouver les voies physiques qui libèreront l'acteur : il ne s'agit pas d'imposer une forme de l'extérieur, mais d'abord de « saisir ce qui se passe dans le corps de l'acteur ». Ecoute du corps de l'autre avant d'être modèle à reproduire, le *pokaz* selon Bondy est un assujettissement réciproque, une interaction entre deux gestualités. Ainsi conçu comme un procès dialectique, le *pokaz* restaure une part de la créativité de l'acteur, qui participe à la genèse de la forme gestuelle : c'est apparemment dès l'origine qu'il faut le comprendre en ces termes puisque, même chez Meyerhold, où l'ostension de jeu pouvait prendre un tour spectaculaire susceptible d'annihiler l'autonomie de proposition des comédiens, ces derniers ne s'en trouvaient nullement réduits à l'admiration et à la pure imitation. Béatrice Picon-Vallin puise chez l'acteur Ilinski ce témoignage qui met en lumière l'interactivité créative qui se jouait au cœur du *pokaz* meyerholdien :

Meyerhold lui montre une phase de jeu où il enroule ses jambes l'une sur l'autre ; plus petit et plus corpulent que le metteur en scène, l'acteur ne peut jouer avec ses jambes de la même façon, il a donc à comprendre l'image et à la réinterpréter avec ses propres données corporelles : il s'agit bien non pas de l'inciter à la copie, mais à la création. Tiapkina note encore que « c'était un plaisir incomparable de voir comment Meyerhold travaillait avec Ilinski ou Babanova. Il leur montre quelque chose, ils le font, il ajoute un détail, ils ajoutent des éléments personnels, c'est ainsi que s'obtient le résultat final. »⁷²⁶

Non point incitation à la copie, mais à la création, le *pokaz* se fait, selon ce témoignage, exemple de liberté créatrice, et non pas exemple tout court : le message qu'il porte n'est pas tant dans sa forme même, dont il faudrait reproduire les contours, que dans l'énergie de proposition qui le porte, à laquelle le comédien est censé répondre par sa propre énergie, et des propositions personnelles...

3) Du bon usage des locomotives

⁷²⁵ Luc Bondy, *La Fête de l'instant*, pp.85-86.

⁷²⁶ B. Picon-Vallin, « Répétitions en Russie-URSS », d'après un entretien avec I. Ilinski (Moscou, 1981), in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54.

Chez Ariane Mnouchkine, il existe une autre façon de montrer, qui ne passe pas par le *pokaz* du metteur en scène, mais par le recours à ce qu'elle appelle les « locomotives ». Le procédé est intrinsèquement lié à la méthode de travail propre à l'équipe du Théâtre du Soleil, qui consiste, dans un premier temps, à envoyer (successivement ou simultanément) tous les comédiens s'essayer à tous les personnages sur le plateau, indépendamment des critères d'âge et de sexe : ceux d'entre eux qui s'avèrent les plus inspirés dans telle ou telle scène, et qui font les propositions les plus stimulantes sur tel ou tel personnage joueront ensuite le rôle de locomotive pour ces scènes et ces personnages dans lesquels ils ne sont pas distribués. Une fois la distribution à peu près stabilisée, le comédien-locomotive rejoint ainsi sur le plateau le comédien chargé d'interpréter tel personnage, et l'accompagne dans les propositions gestuelles et intonatives, jouant simultanément, à ses côtés. La fonction de locomotive n'est bien entendu nullement exclusive d'un autre rôle : ainsi Juliana Carneiro da Cunha, qui est fréquemment envoyée aux côtés de Shahrokh en tant que locomotive pour le rôle de Tartuffe, est par ailleurs distribuée dans le rôle de Dorine. La chose est assez spectaculaire : les deux comédiens portent alors le même costume, ont le même maquillage, et jouent ensemble, simultanément, côte à côte, dans une gémellité troublante : le texte est proféré soit par l'un, soit par l'autre, en continu et sans que les segments soient répétés. Ils se passent le relais sur l'indication d'Ariane Mnouchkine, qui prononce simplement le prénom de l'un ou de l'autre pour signaler le changement de locuteur.

L'objectif d'un tel procédé est clair : il s'agit de « dépanner » un comédien qui peine à accoucher de la périvocabilité de son personnage, en lui proposant un modèle (la locomotive) qui travaille en continu et en simultané à ses côtés. Le comédien « wagon » (appelons ainsi faute de mieux, et pour filer la métaphore, celui qui suit la locomotive...) adopte au fur et à mesure les signes périvocaux émis par son modèle, entre dans le corps du personnage tel qu'il lui est proposé, et lorsqu'il est gagné par son énergie, propose spontanément ses propres signes périvocaux ; la locomotive doit alors immédiatement se faire wagon à son tour, pour ne jamais rompre le rapport de gémellité qui unit les deux partenaires, dans une interaction si subtile qu'il devient souvent impossible de percevoir lequel des deux, à telle fraction de seconde, se fait locomotive ou wagon. En somme il s'agit de l'exercice classique employé dans la formation de l'acteur, connu sous le nom de « travail du miroir », dans sa dernière étape qui consiste à abolir la distribution de fonctions distinctes (l'instigateur-le reflet) : l'exercice est rendu plus difficile encore dans le cas des locomotives du fait que les partenaires ne se font pas face, et qu'ils doivent assujettir la production commune de signes périvocaux à la profération du texte de théâtre.

Pour difficile qu'il soit, le procédé a d'incontestables avantages : il évite au metteur en scène d'avoir à proposer de lui-même des *pokaz*, ce qui, on l'a vu, risque toujours d'être confondu avec une position de pouvoir abusive qui fait de la direction d'acteur une manipulation de marionnettes. Dans le cas des locomotives, c'est de ses pairs que le comédien reçoit un modèle de jeu, sans que soit engagée une relation de pouvoir, et l'interactivité entre l'un et l'autre partenaire est rendue possible par la simultanéité de leurs propositions. Mais le procédé a ses limites aussi, et n'est pas sans créer des

blessures affectives : il faut en effet bien de l'humilité et de l'abnégation pour consentir à se laisser guider pas à pas dans l'accouchement d'un personnage qu'on voudrait sien. Dans les répétitions du *Tartuffe*, Juliana est dans la gratifiante position d'être à la fois distribuée dans le rôle de Dorine (perçu comme l'un des plus intéressants, comme en témoigne la « scène de ménage » entre Ariane Mnouchkine et Myriam Azencot qui souhaitait se voir attribuer le rôle) et d'assister Shahrokh en tant que locomotive de *Tartuffe* ; mais la satisfaction de cette double responsabilité ne lui fait pas oublier l'époque de ses débuts dans le Théâtre du Soleil, où elle ne faisait que suivre : on l'entend ainsi en voix off tenir ces propos :

Quand je suis arrivée c'était pour Clytemnestre..... C'était Simon qui me montrait le chemin donc je le suivais, de temps en temps je démarrais toute seule, et quand j'étais trop épuisée Simon revenait. C'était comme ça une façon d'apprendre, avec Milou aussi, avec Catherine. J'étais celle qui... apprenait... derrière les autres mais, ce n'est pas facile, ce n'est pas facile, je comprends que ce soit pas facile, on a des réticences humaines, normales à mon avis, de se dire, d'être obligé comme ça de suivre quelque chose qui pour moi est une contrainte. À partir du moment où tu comprends que ce n'est pas une contrainte, ça devient merveilleux.

Suivre, être derrière, se plier à la contrainte... La position de ceux qui sont assistés par les locomotives est évidemment peu gratifiante, et contraignante en effet, quoi qu'en dise Juliana ; il y faut, à l'intérieur du modèle proposé, trouver une force de créativité. Être soumis, mais non point passif ; respecter la forme imposée jusqu'à ce que l'inspiration vienne... Ce qui vaut pour la période où les rôles sont distribués vaut aussi pour l'étape préparatoire, où les uns et les autres s'essayaient sur tel ou tel personnage, et doivent accoucher du personnage tout en respectant les formes élaborées par leurs prédécesseurs. Un tel rapport à la figure imposée ne va pas sans heurt, et l'on a déjà eu l'occasion de rapporter quelques sermons de la metteur en scène qui venaient justement sanctionner la difficulté d'un comédien à s'y plier : c'était tantôt telle comédienne, à qui la metteur en scène reprochait, dans une scène de « locomotive collective » (plusieurs comédiens sur le même rôle, simultanément) de ne pas suivre le mouvement (« Tu suis pas, suis, fais comme les garçons, ils le font très humblement, ils se suivent l'un l'autre, ils vomissent dans les coins, ils se couvrent d'eau, et et et qu'est-ce tu veux que j'te dise, c'est beau comme travail, alors arrête de boudier, travaille, fais pas la gueule, je trouve que tu fais un peu la gueule. Arrête, arrête. Ça me fatigue et ça ne te fait pas avancer »), c'était tantôt Jocelyn, réprimandé pour n'avoir su reprendre le modèle composé par ses prédécesseurs pour le rôle de Damis, sans pour autant faire preuve de force de proposition :

· **Ariane Mnouchkine** : Le Damis de Nicolas est dingue, bon, hein, et... et... et celui de celui de Laurent, un peu aussi, m'enfin bon c'est un peu différent. J'te demande pas moi, d'être fou toi, j'voudrais que Damis soit rendu fou, rendu fou parce que... parce que il peut pas aller là, il peut pas aller là, il peut pas toucher elle, il peut pas regarder elle, il peut pas- rien, rien, tout est fermé, et maintenant en plus dans la maison, y a quelqu'un qui ferme tout complètement, y compris une fiancée légitime. Il y a de quoi se taper la tête comme- comme a fait Nicolas, y a de quoi se taper la tête

par terre, y a de quoi. Y a des- y a des millions de jeunes en ce moment qui ont de quoi se taper la tête par terre. Alors reprends, reprends le cri, et puis cours de désespoir. Tant que tu proposes pas mieux Jocelyn, prends ce que les deux d'avant toi ont fait. Tant que tu proposes pas mieux, fais ce qu'ils...

- (intervention de Jocelyn, inaudible)
- **Ariane Mnouchkine** : (*se levant, criant*) : Mais lâche-la ; (*elle marche sur lui, il recule*) lâche-la ton image d'avant, ne viens pas me dire j'arrive pas à lâcher mon image d'avant, lâche-la ! Il vient me dire j'arrive pas à lâcher l'image que j'avais avant, écoutez quand même !
- (il crie, court, se tourne face public)
- **Ariane Mnouchkine** : Non, non, n'écarquille pas les yeux !

La figure imposée est loin d'être simple, et le propos de Mnouchkine n'est pas dénué d'ambiguïté : manifestement, les autres comédiens ont fait des propositions de jeu allant dans le sens de la folie ; celui qui leur succède doit reprendre cette forme (tant qu'il ne « propose pas mieux », il doit « prendre ce que les autres avant lui ont fait » - mais comment alors proposer, lorsqu'il est invité à suivre pas à pas le modèle ? Et comment savoir ce qui sera « mieux » ?) reprendre cette forme, donc, mais ne pas la traiter comme une pure forme : il doit être « rendu fou », pour les raisons qu'Ariane Mnouchkine expose longuement, et non pas « être fou », sans raison... Une série de formes périverbales sont commanditées (« se taper la tête par terre », « courir », « crier »), mais aussi motivées (« il y a de quoi se taper la tête par terre ») : le comédien doit adopter tout ensemble les intentions et les formes élaborées par ses partenaires, abandonner la direction de travail qu'il avait d'abord esquissée, c'est-à-dire sa propre interprétation (« Lâche-la ton image d'avant ! ») et néanmoins, se montrer capable d'inventer... Il y a, là aussi, de quoi se taper la tête par terre... Où l'on voit que, « montrer » à un comédien c'est toujours un peu, si bienveillantes soient les intentions, le contraindre.

En outre le procédé a ses effets pervers : la position de locomotive est apparemment beaucoup plus stimulante que celle de qui est distribué dans le rôle, officiellement. Martial en fait la cuisante expérience, en se montrant très inspiré dans des propositions de jeu sur le rôle de Damis, et totalement inhibé une fois qu'il est en effet nettement pressenti pour le rôle ; s'ensuit alors une conversation en coulisse entre la metteur en scène et le comédien, qui va se voir tout simplement retirer le rôle, afin de retrouver sa liberté créatrice :

- **Ariane Mnouchkine** : Quel est, quel est le barrage, là, essayons de comprendre un peu les-, de quoi tu as peur au fond ?
- **Martial Jacques** : Je le prends trop au sérieux.
- **Ariane Mnouchkine** : Hum ?
- **Martial Jacques** : Quelque part je pense que je le prends trop au sérieux
- **Ariane Mnouchkine** : Oui, c'est-à-dire je pense que comme tu te dis, « bon peut-être je vais le jouer », tout d'un coup tu n'es plus libre...

- **Martial Jacques** : Oui.
- **Ariane Mnouchkine** : Il faudrait peut-être reprendre la même liberté, te dire que tu vas pas le jouer (*rire*) tu vois, que tu l'as déjà perdu, et que ça te rende libre. Et que tu y vas de nouveau comme ça, comme tu as été l'autre jour, par surprise, au fond... Tu étais pas sûr, tu étais pas dans la course, au fond... Et là, maintenant, t'es de nouveau dans la course, et c'est comme si tout d'un coup « ah ça y est », ça rend les choses de nouveau impossibles. Alors retr-, moi j'te retire de la course, tu n'es plus dans la course, et reprends la liberté... J crois qu'c'est ça qu'il faut se dire, parce que t'es trop, t'es trop fragile au fond... J crois qu'il faut re- venir à la liberté de la chose qui n'est pas encore encore possédée.

Toute la question que pose une telle méthode de travail réside dans cette alternative entre la liberté d'un personnage à construire, et l'aliénation d'un rôle à tenir ; Martial n'est pas le seul à faire cette expérience de l'inhibition qui gagne celui qui est « dans la course », et se voit échoir la responsabilité d'un rôle. À l'issue d'une séance de répétition, un autre comédien s'interroge sur ce contraste entre la liberté et la disponibilité ressenties par celui qui n'est là que « pour un autre », et le blocage induit par la quasi-certitude d'avoir le rôle : après un bref témoignage de Juliana sur la bienheureuse expérience des locomotives, il poursuit sur ce thème et adresse à Ariane Mnouchkine une question à laquelle il apporte lui-même la réponse :

- **Juliana Carneiro da Cunha**: Moi j'ai eu comme ça une- cette sensation de- de troupe, travail de- peut-être le fait qu'on ait- qu'on se passe comme ça le relais de- des locomotives comme tu appelles et... cette semaine ça a été beaucoup ça, ça a été vraiment... euh de très bonnes sensations de troupe.
- **(Un comédien)** : Comment faire pour avoir toujours la disposition d'esprit qu'on a quand on va sur le plateau pour quelqu'un d'autre ? Parce que bon [...] Myriam qui a fait des choses vraiment très belles, Niru, euh, pendant toute la semaine Juliana, euh d'autres fois Charles, moi euh... quand on est pour l'autre y'a - y'a- je sais pas y'a des choses qui s'ouvrent tellement plus facilement que quand on est sur le plateau en train de travailler le personnage qu'on sent qu'on va... à 90% euh jouer, tout à coup y a des- (*geste de la main frappant l'autre brutalement, exprimant le blocage*) en fait tout à coup on oublie qu'on est en train quand même, même si c'est nous qui allons jouer, on oublie qu'on est en train de travailler pour l'autre... Mais pour l'autre j'veux dire pour pour Valère... Pour Marianne... et là aujourd'hui c'était visible, c'était bon j'crois, j'pense que c'est aussi ce que voulait dire Juliana, c'était bon parce que... en fait, quand Martial y allait j'me disais ah pourvu que Martial y aille, et quand Rainer y allait, je m'disais la même chose, en fait c'est une façon de dire pourvu que Valère vienne, pourvu que Valère vienne aujourd'hui.

La solution, donc, pour n'être jamais meurtri, empêché, inhibé dans un rôle ou derrière une locomotive, serait en somme de se vivre soi-même comme une perpétuelle locomotive, de toujours *jouer* « pour un autre », que cet autre fût un comédien, ou un personnage : alors tout s'ouvrirait plus facilement, parce que ce n'est pas soi-même qu'on défendrait, mais cet autre à naître, comme ce Valère à venir, dont chacun prépare avec

une religieuse patience l'avènement tant attendu.

4) Rôle de la verbalité : la rhétorique au cœur de l'ostension de jeu

On aurait tort de croire que le *pokaz*, dans ses formes dérivées, et la méthode des locomotives sont des modes de production du signe théâtral qui consistent en une simple *démonstration du signe par lui-même* : pour être instituées comme signes destinés à s'inscrire dans le texte de la représentation, les formes périverbales manifestées par l'ostension de jeu doivent impérativement être serties d'un environnement langagier, évidemment produit par le metteur en scène. C'est la parole de mise en scène qui désigne ces manifestations comme signes, en leur adjoignant des signifiés, destinés à participer au récit scénique. Même si le procès sémiotique semble dessiner un parcours qui va du jeu au jeu, c'est la médiatisation de ce jeu, au cœur du procès, par la parole, qui permet à la sémiotisation de trouver son accomplissement : même dans l'ostension de jeu, le metteur en scène continue de mobiliser toutes les ressources verbales que nous avons identifiées comme constitutives d'une rhétorique. Souvenons-nous de la séquence de répétition chez Ariane Mnouchkine que nous avons convoquée pour illustrer les applications possibles de nos propositions conceptuelles : il s'agissait de trouver le « bon signe » pour Tartuffe en train de harceler Elmire de ses ardeurs, et la séquence mêlait la méthode des locomotives à celle de l'ostension de jeu par le metteur en scène. Loin de réduire le metteur en scène au silence, ou à des indications formalistes, le travail d'ostension de jeu suscitait un accompagnement verbal très important où les ressources de la rhétorique figurale étaient abondamment sollicitées. On ne reprendra pas cet exemple, déjà longuement développé ; l'évoquer ici nous permet d'insister sur le fait que l'ostension de jeu n'est nullement un moment de recul de la rhétorique, où le jeu viendrait purement et simplement remplacer les indications verbales : cette démonstration est au contraire soutenue et organisée par la parole de mise en scène, qui adjoint des signifiés aux formes périverbales manifestées, et ne laisse pas d'avoir recours à toutes les ressources d'une verbalité rhétorique pour guider le procès sémiotique. Mais ce qui ressort également de cette séquence, c'est que les formes périverbales dont Ariane Mnouchkine se sert pour façonner, et sélectionner, les signes du jeu de Tartuffe, sont apparues sur le plateau, sous la forme de « marques » : sa parole ne fait ici que relayer une proposition de jeu issue de Juliana, la « locomotive » de Tartuffe, et c'est parce qu'elle a su d'abord la *percevoir* et *l'observer* que Mnouchkine peut ensuite en faire un signe destiné à être pérennisé.

C. Du jeu au discours

En effet, à force de présenter le metteur en scène comme un orateur, notre propos occulte cette dimension fondamentale de son travail, qui le situe essentiellement comme spectateur ; certes dans les tout premiers temps de répétition il n'est pas rare de le voir occuper prioritairement et majoritairement une position de parole : souvent il commence par faire état d'une « lecture » du texte. Mais on a vu aussi que la plupart des praticiens développent aujourd'hui une conception expérimentale de la dramaturgie, qui les fait considérer que ce n'est pas le discours qui engendre le jeu, mais le jeu qui engendre le

discours ; dans cette conception de la mise en scène, il ne saurait donc y avoir ni antériorité, ni suprématie, du dire sur le faire. C'est essentiellement sur le plateau, dans la pratique du jeu d'acteur, que s'inventent et se dessinent les propositions de mise en scène qui vont constituer le discours de mise en scène - comme parole du metteur en scène et comme « discours » scénique.

1) « L'œil écoute »

Dans cette perspective, la responsabilité du metteur en scène, sa position magistrale et initiatrice semblent considérablement restreintes ; il n'est plus l'instigateur d'un faire mais son simple témoin - spectateur avant l'heure de la représentation en devenir. Cette posture du metteur en scène, qui en fait un regard, une oreille attentive avant que d'en faire le lieu d'une parole, semble originelle, première : la première chose que répond Vitez à Fabienne Pascaud qui l'interroge sur sa manière de travailler avec les acteurs, c'est : « Je les regarde », et de poursuivre :

Il faut avoir l'esprit parfaitement disponible et éveillé pour les regarder et les entendre. Et c'est à partir de ce qu'ils font eux-mêmes, de ce qu'ils livrent d'eux-mêmes, volontairement et involontairement, le mélange de leur volonté et de leur hasard, c'est à partir de ça que moi je construis l'idée que je cherche à leur renvoyer.⁷²⁷

Naturellement, nous nous situons-là dans cette conception de la mise en scène, souvent revendiquée par Vitez, qui n'exige pas du comédien qu'il se fasse page blanche, mais qu'il propose au contraire une matière première déjà riche avec laquelle le metteur en scène pourra travailler. Mais à l'exception de Grüber, qui réclame lui cet utopique « zéro signe » qu'on a déjà évoqué, la plupart des metteurs en scène mettent en avant, et toujours comme le seuil initial du procès sémiotique, la primauté du regard sur ce qui se fait : Fabienne Pascaud, déjà surprise par la réponse de Vitez (elle lui avait alors rétorqué, désarmée : « Mais vous ne leur demandez rien ? »), ne s'est apparemment pas remise quelques années plus tard, de cette découverte, et semble toujours aussi perplexe lorsque Chéreau propose cette définition de sa fonction :

Un metteur en scène, ça sert simplement à ce qu'il y ait quelqu'un dans la salle qui regarde alors que tous les autres sont sur le plateau, hein ? Ah ben si, c'est essentiel, c'est le premier regard.⁷²⁸

On devine, évidemment, à quoi tient la perplexité de la journaliste, devant cette affirmation assez coquette qui prétend réduire le rôle du metteur en scène, que toutes les répétitions montrent comme un intarissable bavard, à un simple « regard », fût-il « premier ». Et pourtant, c'est une « coquetterie » que l'on retrouve dans bien des témoignages ; chez Marcel Maréchal, par exemple, qui affirme que « le travail d'un metteur en scène, ce n'est pas de parler, c'est d'écouter ; un peu comme un analyste »⁷²⁹, où la première écoute se substitue au premier regard, avec la même idée de base selon laquelle le travail du

⁷²⁷ Antoine Vitez, *Journal intime de théâtre, documentaire cité.*

⁷²⁸ *Portrait de Patrice Chéreau, épreuve d'artiste (1990), documentaire cité.*

⁷²⁹ Entretien avec Emmanuelle Polle, « Tout passe par le concret du plateau », in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p.174

metteur en scène consiste d'abord en une concentration *perceptive*, et non pas *prescriptive*. Poussé à l'extrême, ce principe aboutit à ce conseil en forme de boutade que Jacques Lassalle dit avoir reçu de « son vieux professeur » : « Un metteur en scène doit apprendre deux choses : d'abord à écouter, ensuite à la fermer »⁷³⁰. On se doute bien que le conseil ne vaut que comme garde-fou contre l'inclination à la logorrhée dont on peut suspecter le metteur en scène d'être coupable. Si réellement le metteur en scène devait se contenter « d'écouter et de la fermer », sa présence dans les répétitions finirait par être totalement absurde ; ce qu'il faut entendre dans cette formule ce n'est pas tant une injonction au silence qu'une invitation à écouter et à regarder *d'abord*.

2) La « voix du regard » : le travail de modélisation

Leur parole a ensuite pour vocation de *verbaliser le visible*, en renvoyant au comédien l'image (verbale) de ce qu'ils ont fait : ainsi, aux « modèles », plus ou moins utopiques, que sa parole peut porter, comme on l'a vu précédemment, s'adjoignent des « modélisations ». La modélisation, qui consiste dans le vocabulaire scientifique en la mise en équation d'un phénomène complexe, désigne pour nous dans l'interaction de mise en scène la « mise en discours » de ce qui est advenu sur scène, phénomène plus que tout autre complexe, et que la parole de mise en scène tente de fixer par des mots - on retrouve ici le processus langagier qui tend à transformer des marques en signes : pour être érigé en signe théâtral, la phénoménalité des manifestations advenues sur le plateau doit transiter par une expression linguistique, qui sert d'abord de miroir à l'acteur :

Diriger les acteurs, c'est rarement de la direction, justement. C'est de les observer et de leur restituer l'image qu'ils produisent déjà eux-mêmes, donc de les rendre conscients de l'image qu'ils construisent. [...] Je transforme en fiction ce qui leur est naturel.⁷³¹

C'est ce qui fait dire à Antoine Vitez que l'art de la mise en scène est un art du *faire refaire* : « il ne s'agit pas de leur dire : « vous allez faire ceci ou cela », mais de voir ce qu'ils font et de leur demander de le refaire »⁷³². Ici, le terme de « répétition », pour qualifier le travail qui s'y joue, est plus motivé que jamais : faire naître un signe de théâtre consiste pour beaucoup à faire *répéter* (exécuter à nouveau) une forme qui était advenue « naturellement » ; à vrai dire, le terme de « naturel », qui apparaît dans les propos de Vitez ne nous plaît guère : rien, sur une scène de théâtre, n'est tout à fait naturel, et Antoine Vitez le sait bien qui insistait sur le fait que dès qu'un acteur est sur scène, « il est inspiré », et ce « même quand il n'est pas inspiré »⁷³³. Naturel, intentionnel ? - pour nous ce qui advient sur le plateau, avant d'être relayé par la parole de mise en scène, ne peut

⁷³⁰ Jacques Lassalle, « Après la répétition », *Théâtre en Europe*, janvier 1985, rééd. in « Pauses II », *Journal du TNS* n°7, février 1985, rééd. in *Pauses*, p.45.

⁷³¹ Antoine Vitez, in *L'Ane* n°7, mai-juin 1982, rééd. in « Un regard médiumnique », *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 16.

⁷³² Antoine Vitez, in *Théâtre/Public* n°100, juillet-août 1991.

⁷³³ Antoine Vitez, *Journal intime de théâtre*, documentaire cité.

être analysé selon ces critères, et nous n'y voyons que des « marques » : mais dès que ces signes en puissance sont modélisés par le metteur en scène, et appelés à être produits à nouveau, ils deviennent des signes théâtraux. Est-il besoin de rappeler, d'ailleurs, que selon Saussure, c'est de la répétition que naît le signe, et que, comme le glose après lui Roland Barthes, « c'est parce que les signes se répètent que la langue est possible »⁷³⁴. Il est tentant - même si, reconnaissons-le, nous faisons subir au sens de l'énoncé une torsion par rapport à son horizon de signification premier, purement linguistique - d'appliquer telle quelle la formule à notre objet d'étude : c'est de la répétition (de théâtre), évidemment, que naît le signe (de théâtre), et c'est parce que chaque forme périverbale s'y répète qu'elle devient signe, et peut entrer dans la langue dans laquelle on écrit les mises en scène.

Chaque forme périverbale s'y répète ? Non : il en est aussi certaines qu'on modélise, qu'on verbalise, pour les exclure, et il convient de marquer une distinction entre les « modélisations » de pérennisation, et les modélisations de refus.

A) MODÉLISATIONS DE PERÉNNISATION

On aura compris que seules les premières s'inscrivent dans cet art du refaire - *du faire exprès*, précise Daniel Mesguich - puisqu'elles ont pour vocation de valider une proposition de jeu, pour la pérenniser. L'aléatoire de la scène, des propositions impromptues des comédiens, s'y cristallise en un récit qui donne à entendre ce qui s'est vu, et la rhétorique, dans les énoncés de modélisation comme dans les indications pourvoyeuses de « modèles », vient y déposer ses mille et une figures. Ainsi, lorsqu'Ariane Mnouchkine observe ses comédiens, interprétant Dorine et Damis dans cette improvisation muette : Damis court vers le fond de la scène, Dorine s'interpose pour l'empêcher de sortir, il se retourne vers le public, fou de rage, elle enroule ses bras autour de lui et le force à marcher, presque en un pas de danse, une jambe puis l'autre, vers le devant de la scène. La metteur en scène, enthousiasmée par la proposition, renvoie à ses comédiens ce commentaire :

Moi j'adore, ça, quand c'est ça, c'est-à-dire quand c'est- parce qu'à ce moment-là tu sais ce que je revois ? Je revois Dorine, quand elle lui apprenait à marcher... ou à danser les premiers pas, tu sais, ta ta ti ta ta. Mais si vous pouvez garder ça, comme ça, et au fond Damis, c'est son corps qui se laisse faire, parce qu'il a tellement l'habitude c'est devenu comme, enfin l'habitude, c'est un souvenir d'enfance, voilà. Ça c'est magnifique.

Et voici les marques advenues sur le plateau transformées en signe intégrant le récit théâtral, dotées d'une signification : la forme proposée vaut désormais comme signe renvoyant au « souvenir d'enfance », à la « mémoire du corps », à la réminiscence des premiers pas, au confort de « l'habitude », signe global de la relation de Damis avec sa nourrice... Plus qu'un signe, c'est tout un récit qui tient dans cette forme, une *vision* - on se souvient que le seul prolongement d'une syllabe dans la profération d'un mot (Juliana jouait Tartuffe avec un accent rauque sur la deuxième syllabe du verbe : « Mais il éta-a-ale en vous ses plus rares merveilles ») déclenchait chez Mnouchkine la vision des

⁷³⁴ Roland Barthes, « Eléments de sémiologie », in *L'Aventure sémiologique*, p. 63.

nuits d'insomnie de Tartuffe tourmenté par un désir confinant à la pulsion de meurtre... Ainsi une marque, même minimale, peut se révéler porteuse d'un monde sitôt qu'elle est diffractée dans la parole de mise en scène qui l'identifie comme un signe ; mais il n'y a pas à s'en étonner puisque c'est le propre de tout signe. Umberto Eco ne signale-t-il pas, après Greimas, que toute unité sémantique est un « programme narratif »⁷³⁵, que « le sémème » est un « texte virtuel »⁷³⁶ ? Il en va du signe théâtral comme de n'importe quelle unité sémantique : il porte en lui une série de possibles discursifs, narratifs, et c'est à actualiser l'un de ces possibles que travaille la parole de modélisation. En l'occurrence, et les exclamations laudatives de la metteur en scène permettent de n'en pas douter, cette modalisation entend pérenniser cette forme promue au rang de signe : « vous pouvez garder ça », indique Mnouchkine, inscrivant ce signe, sinon définitif, du moins pérenne, sur la page de sa mise en scène. Naturellement, dans de telles modélisations, le modèle travaille encore : disant ce qui a été fait, et qu'il faut le refaire, la proposition développe une vision qui dessine aussi quelque horizon, plus ou moins utopique, vers lequel tendre : l'ambivalence de tels énoncés, à cheval entre le modèle et la modélisation, est lisible dans cette analyse que propose Jean-François Dusigne des indications de la metteur en scène du Soleil :

Les indications viennent en écho de ce que lui a proposé le comédien. Avec beaucoup de verve, elle transforme en métaphores ce qui a été et pourrait être source de jeu. « C'est Gengis Khan, il voit rouge, il fulmine, sa rage sort de ses naseaux, il est impatient de voler sur la steppe ou de conquérir les astres en chevauchant sur son dragon ailé ».⁷³⁷

Ce n'est donc pas seulement « ce qui a été », mais aussi ce qui « pourrait être » source de jeu, qui est transformé en métaphores : entre modélisation de pérennisation, et modèle à imiter, la métaphore, décidément, ne cesse pas d'irradier en tous sens le procès sémiotique, figurant ce qui a été, ce qui pourrait être : qui peut dire si ce Gengis Khan (nous retrouvons ici nos antonomases...) est une figure que Mnouchkine a « vue » à travers le jeu des acteurs, ou une figure qu'elle voudrait voir ? Et par ce « tropisme », qui fait du grand Mongole un animal aux naseaux tempétueux, chevauchant lui-même une impossible chimère, animé d'un hyperbolique désir de conquête (les astres) - on retrouve décidément avec constance les quelques grandes figures de la rhétorique du discours de mise en scène - dit-elle encore ce qu'elle a « vu », ou ce qu'elle voudrait voir ? Dans les évaluations positives il n'est finalement plus guère possible de faire le départ entre la *rhétorique du modèle* et la *dialectique de la modélisation*, et l'on pourrait reverser ici bien des « visions » que nous avons répertoriées dans notre chapitre sur la rhétorique du metteur en scène. C'est dans le cas de sanctions négatives qu'une telle distinction reprend tout son sens.

⁷³⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, p.19.

⁷³⁶ *Op. cit.*, p.25.

⁷³⁷ Jean-François Dusigne, « Chercher au présent le symptôme des passions ; quand le Théâtre du Soleil se prépare », in *Alternatives théâtrales n°52-53-54, p.101. Il s'agit des répétitions de Richard II, de Shakespeare.*

C) MODÉLISATION DE REFUS

Ce second type de modélisation reçoit des qualifications qui laissent deviner la relative sévérité du procès : mais c'est aussi la fonction du metteur en scène, comme dit Vitez, de renvoyer aux acteurs « leur image, non point pour ce qu'ils ont cru faire, mais pour ce qu'ils ont fait en vérité »⁷³⁸. J.-F. Dusigne analyse la même posture chez Mnouchkine, lorsqu'il analyse en ces termes ses indications :

Quand un comédien rate une tentative, elle lui signale la cause de son échec en lui racontant ce qu'elle a vu, non ce que le comédien a voulu montrer.⁷³⁹

Et le témoin du travail de Mnouchkine de citer ces réjouissants exemples : « Ta coiffe n'est pas bonne, on dirait un garde républicain » ; « Nehru est employé chez Mac Donald ! » ; « Je n'ai pas vu le messenger du roi annonçant l'attaque imminente des armées rebelles, j'ai vu un coureur cycliste d'avant la guerre de 14-18, navré d'avoir égaré son vélo »⁷⁴⁰. Réjouissantes, ces modélisations le sont pour nous parce que, à nouveau, elles empruntent à la rhétorique sa propension à créer des figures, par rapprochements inattendus, analogies cocasses, et autres effets de trivialisation... Elles le sont évidemment moins pour les comédiens qui les reçoivent, puisqu'elles valent à chaque fois comme sanction négative de ce qu'ils viennent de proposer, et que l'effet d'incongruité sensible dans les propos de la metteur en scène n'est jamais qu'un reflet de l'incongruité - selon Mnouchkine - de leur jeu sur scène...

De telles modélisations de refus, où la rhétorique vient offrir ses ressources à la fonction critique, qui devient du coup assez moqueuse et acerbe, sont plus fréquentes chez les metteurs en scène volontiers autoritaires. La réputation de Mnouchkine, dans ce registre, n'est plus à faire ; peut-être plus inattendue est la présence dans le même registre de Grüber, perçu par chacun comme un metteur en scène très « aimant » ; mais, comme le signale Ludmila Mikaël à propos de Grüber, « quelqu'un qui vous aime, c'est quelqu'un qui vous dit non »⁷⁴¹. Et le metteur en scène a bien des façons de dire « non » à une proposition de jeu, façons qui passent rarement par cette simple négation, et s'étendent souvent en de savoureuses modélisations de refus : ainsi tourne-t-il son commentaire face aux comédiens interprétant le chœur final de *La Mort d'Empédocle* :

Non, c'est Hyde Park ! Ce que vous avez à dire est si triste que vous mêmes n'avez pas à être tristes. Baissez le ton, sinon c'est du mauvais Stockhausen. [...] C'est le S.O.S le moins bruyant de l'histoire.⁷⁴²

Ainsi les formations rhétoriques contribuent aussi bien à la modélisation de refus (avec les

⁷³⁸ Antoine Vitez, *Comédie-Française* n°186, juillet 1990, cité dans " Un regard Médiumnique ", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p.16

⁷³⁹ Jean-François Dusigne, " Chercher au présent le symptôme des passions ", *op.cit.*, p. 101.

⁷⁴⁰ *Op. cit.*, p. 101.

⁷⁴¹ Propos recueillis dans *L'Homme de passage*, document audiovisuel de Christoph Rüter, 1998.

⁷⁴² Rapporté par Rolf Michaëlis, " Chaque phrase une catastrophe ", in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 27

analogies vers Hyde Park, probablement pour les « speeches » qui peuvent y être faits , et vers le compositeur allemand Stockhausen, probablement pour ses symphonies dodécaphoniques) qu'à la figuration du modèle : les comédiens doivent tendre vers « le S.O.S le moins bruyant de l'histoire » - où, comme souvent chez Grüber, l'hyberbole travaille à l'envers, pour pousser à la litote extrême. On comprend qu'on ait pu dire que Grüber donne des indications utopiques, et que sa direction d'acteur est profondément travaillée par la métaphore, quand on constate que l'essentiel de ses indications donne lieu à des métaphores. À la différence de la plupart des metteurs en scène, qui adjoignent à l'indication métaphorique des indications formalistes, Grüber, semble-t-il, ne peut parler, ne peut voir, même, qu'à travers la métaphore : dans cet autre exemple puisé dans les répétitions de *La Mort d'Empédocle*, il dirige Bruno Ganz (Empédocle) et Hans Diehl (Pausanias), censés être parvenus au sommet de la montagne :

Ce sont des individus qui sont en compétition l'un contre l'autre. Il faut que cela soit beaucoup plus cruel et direct. Vous jouez comme si la terre dans laquelle vous vouliez creuser votre tombe était molle ; mais elle est bien plus dure, et depuis longtemps. Jouez-le de façon plus directe. Les froides exigences que le nord adresse au sud. Ne faites pas comme si la source était située derrière la maison. Non, votre jeu doit prendre en compte la distance de Nürtingen à Bordeaux, ou celle de Nürtingen à Délos. On doit ressentir ces deux mille kilomètres qui séparent le Nord et le Sud. C'est pour cela qu'il ne faut pas enrober les mots ! Pas d'atmosphère ! Un air arctique !⁷⁴³

Dans ce commentaire on passe directement des indications d'ordre psychologique (l'esprit de compétition, la cruauté, le caractère direct) qui relèvent déjà pour nous de la méthode rhétorique dans le sens où elles « persuadent » le comédien de produire de lui-même une forme périverbale qui n'est pas décrite en tant que telle, ni commandée de l'extérieur - aux indications « figurales », qui organisent d'une part les modélisations de refus : « vous jouez comme si la terre [...] était molle » ; « comme si la source était située derrière la maison »⁷⁴⁴ ; « ne pas enrober les mots » ; « pas d'atmosphère » - et d'autre part le modèle à suivre : « la terre est dure », « les froides exigences que le Nord adresse au Sud », « ressentir les deux mille kilomètres qui séparent le Nord et le Sud », « un air arctique ». À aucun moment une clé formelle n'est donnée au comédien, susceptible de lui indiquer quelle manifestation périverbale est refusée, et quelle autre doit lui être préférée. On objectera que peut-être le témoignage de Rolf Michaelis a fait l'économie des retranscriptions de ce type d'indications, dénuées d'intérêt, trop « banales », voire trop « vulgaires » pour figurer dans un tel article. On se convaincra du contraire en observant les répétitions filmées, où Grüber dirige ses comédiens exactement de la même façon, en passant directement de l'indication psychologique à l'indication métaphorique, sans jamais donner d'indication formaliste. Ainsi le documentaire qui le montre dirigeant les répétitions de *Iphigénie en Tauride*, présente notamment une séquence où Angela Winkler (Iphigénie) fait une proposition de jeu refusée par Grüber, qui propose en retour

⁷⁴³ *Op. cit.*, p. 24.

⁷⁴⁴ Ce sont des métaphores : les personnages ne sont nullement en train de creuser une tombe, et il n'y a ni maison ni source au sommet de cette montagne...

un modèle métaphorique. Le travail porte sur la réplique d'Iphigénie : « Cette malédiction ne prendra donc jamais fin ? Prends donc tout. Prends donc tout. », dans laquelle Angela Winkler met semble-t-il encore trop de *pathos* au goût de Grüber, qui lui fait ce retour :

- **K.-M. Grüber** : Oui, c'est bien. Mais vous êtes consciente que c'était décourageant, triste...
- **Angela Winkler** : Oui.
- **K.-M. Grüber** : Et ce n'est pas le cas. Comment dire ? On ne peut pas donner une valeur à $E = MC^2$. Ce n'est pas triste. Pas plus que l'espace et le temps. Que ça se sépare ou ça se rassemble, on s'en fiche.... Qu'on implose ou qu'on explose... Imagine-le écrit à la craie sur un tableau noir : « Prends. Donc. Tout. ». « Prends donc » t'induit en erreur. L'important c'est « Prends tout ». Héraclite était déjà gâté par la psychologie, à mon avis. C'est bête. Mais c'est comme une de ces pierres...

Cette fois la modélisation de refus n'a pas donné lieu à métaphore ; la proposition de la comédienne est seulement interprétée en termes psychologiques (c'est « décourageant et triste »), qui sont en eux-mêmes, on l'a compris, une contre-valeur pour Grüber, qui semble vouloir « dépsychologiser » tout le travail de l'acteur ; mais au lieu de le dire comme cela : « dépsychologisez tout », ce qui serait déjà une manière d'aller vers une indication plus formelle, ou même de dire très techniquement : « trouvez une diction la plus neutre possible, ne marquez pas excessivement les intonations, n'adoptez pas de mimique trop expressive », Grüber lui propose des métaphores : il faut dire la réplique comme on dirait : « $E = mc^2$ », l'imaginer « écrite à la craie sur un tableau noir », comme un axiome sur l'espace ou le temps, qui n'ébranle pas parce qu'il est lui même inébranlable. Nous sommes là évidemment dans une esthétique typiquement grüberienne, qui tend, presque toujours, à l'érosion des manifestations périverbales.

Mais qui que soit le metteur en scène, et quelle que soit l'esthétique dans laquelle il se situe, il est intéressant de constater que dans tous les cas, la modélisation de refus, qui sanctionne une proposition de jeu jugée insatisfaisante, entraîne la production dans le discours d'un modèle à suivre : le metteur en scène ne se contente pas de refuser, il indique une direction à suivre, n'abandonnant jamais le comédien au sentiment de son échec sans lui offrir une « issue de secours ». Quelques derniers exemples puisés chez Jean-Pierre Vincent permettent de vérifier cette articulation entre modélisation de refus et modèle positif, qu'il soit métaphorique ou non : l'indication porte ici sur la scène de séduction entre Bertrand et Diana :

Ce n'est pas du Musset ; il faut restituer les vraies violences, les urgences, la véhémence du désir.

La modélisation de refus prend donc la forme d'une qualification générique récusée (le genre « Musset » semble stigmatisé pour sa douceur), qui joue comme « contre-modèle », au profit d'indications psychologiques mettant l'accent sur la violence. Parmi les contre-modèles mobilisés dans la parole de mise en scène, et qui fonctionnent comme modélisations de refus des propositions de jeu des acteurs, on peut aussi évoquer Strindberg, incarnant ici le genre « sérieux », refusé pour la scène où Paroles affronte Lefeu :

C'est pas du Strindberg. Vous êtes trop sérieux ; il faut chercher la blague. Il y a un prolo couard, c'est Paroles, et un rouleau compresseur, c'est Lefeu.

La modélisation de refus y est immédiatement contre-balancée par la production de modèles, dont l'un au moins est métaphorique (ce « rouleau compresseur » qu'on avait déjà aperçu). Enfin, fidèle à lui-même, Jean-Pierre Vincent mobilise également des contre-modèles issus de la culture télévisuelle : quand dans la scène IV, 1, où Paroles tombe dans le traquenard organisé par les Du Maine, les quelques soldats « figurants » se montrent trop indifférents à ce qui se joue, Jean-Pierre Vincent commente :

Ces phrases ont un sens. Il faut que les autres s'intéressent quand même un peu à la scène, sinon c'est trop Deschiens.

Après l'effet « Deschiens », on rencontre l'effet « Mireille Dumas » : lorsque Bertrand fait le récit, dans le dernier acte, de son amour pour Madeleine, de sa liaison avec Diana, il se montre apparemment trop pathétique au yeux de Jean-Pierre Vincent, qui lui renvoie cette modélisation de refus, enrobée, comme il se doit, d'indications portant sur le modèle à suivre :

Cette histoire c'est comme un rêve : un conteur a été invité au château [...]. Ça ne doit pas être une histoire pour faire pleurer Mireille Dumas ; c'est léger, aérien. Le public a absolument besoin du visage du conteur. <Vous voyez, c'est merveilleux, j'étais très amoureux... c'est extraordinaire> Il faut quelque chose de presque gai.

Si nous avons insisté sur l'apparition du « modèle » au cœur des énoncés porteurs d'une modélisation de refus, c'est pour nuancer par avance les considérations qui vont suivre, sur la fonction de jugement que le metteur en scène incarne dans la répétition de théâtre. Certes, comme le souligne Anne Ubersfeld, « à chaque instant, le metteur en scène fonctionne comme conscience spéculaire (Althusser), comme miroir centralisant les signes produits et les renvoyant à leurs auteurs, avec le oui et le non du jugement qui les fixe ou les annule »⁷⁴⁵. Il est à l'évidence une instance d'observation, d'évaluation, de sanction, et de sélection des signes produits sur le plateau. Il est donc constamment dans la position d'un spectateur qui juge ; mais à chaque fois, le jugement s'articule à une relance positive du jeu, sous la forme d'un modèle à suivre. Il est bien sûr cet « homme du jugement »⁷⁴⁶, comme y insiste l'auteur de *Lire le théâtre* : « Il ne fait pas mais il juge. Il juge sans arrêt : [...] il juge à mesure, tout ce que lui montre le comédien, le comédien même qu'il a choisi »⁷⁴⁷. Il « fixe », il « annule », il ne « fait » pas... Il serait réducteur de ne voir dans sa fonction qu'une instance de fixation sélective, se contentant de sanctionner ce qui advient sur le plateau, en y apposant la marque du « oui » ou du « non ». Il nous semble que notre étude, dans son ensemble, a pris le soin de souligner que son art, dans la direction d'acteur, est essentiellement celui d'une parole surréctionnelle, propre à mobiliser l'imaginaire, motiver le comédien, dessiner des horizons utopiques : chaque fois qu'il refuse, il propose, fait beaucoup plus que dire

⁷⁴⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 242.

⁷⁴⁶ A. Ubersfeld, « L'Homme du jugement », in *L'Art du théâtre* n°6, p. 73.

⁷⁴⁷ « L'Homme du jugement », *op.cit.*, p. 74.

« oui » ou « non », et s'il ne « fait » pas, au sens où ce n'est pas lui qui joue sur le plateau, il nous semble tout de même qu'il fait beaucoup pour que quelque chose naisse, sur le plateau.

III. Jugement esthétique : valeur des signes et règles de l'art

Ainsi, donc, quoi qu'on ait pu dire dans le premier mouvement de cette étude, sur la répétition de théâtre comme utopique espace de créativité, où le jugement serait aboli - on se souvient que le terme n'apparaissait pas dans la bouche des praticiens sans quelque connotation péjorative - le procès d'élaboration de la représentation passe nécessairement par des évaluations, positives ou négatives, et donc des jugements. Juger, c'est qualifier une forme relativement à des valeurs, des critères, susceptibles de s'organiser en un ensemble - voire un discours - cohérent ; on peut alors se demander s'il y a un système de valeurs stable, repérable dans la répétition de théâtre, indépendamment de l'esthétique privilégiée par le metteur en scène. On peut par exemple, à défaut de reconstituer exhaustivement le discours esthétique de chacun, voir la manière dont il affleure dans la parole de mise en scène.

A. Valeur des signes

« Le rôle principal du metteur en scène, affirme Anne Ubersfeld, est moins de donner des ordres que d'assurer le va-et-vient à l'intérieur du programme entre fiction et performance, c'est-à-dire de juger de la convenance des signes. Le voilà obligé perpétuellement de juger des signes produits, de mettre en œuvre cette faculté que Kant (*Critique du jugement*) nomme un « tact logique »⁷⁴⁸. Et l'auteur de *Lire le théâtre* de poursuivre, en distinguant deux modalités du jugement, fondamentales dans la répétition de théâtre : l'une concerne le « rapport à un réel référentiel », l'autre « la convenance esthétique interne des éléments les uns par rapport aux autres »⁷⁴⁹. Mais pour pouvoir distinguer, dans la parole de mise en scène, ces deux axes référentiels de la fonction évaluative, il faut encore que le jugement soit formulé, explicitement, et relativement motivé. Or, il est bien des cas, sur lesquels nous allons devoir nous pencher, où l'évaluation d'un signe produit par l'acteur se produit d'une manière qui ne donne pas lieu à la formulation d'un jugement...

1) Evaluations « tacites »

Ainsi, lorsque le metteur en scène se contente de dire « oui » pendant que l'acteur en

⁷⁴⁸ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 242.

⁷⁴⁹ *Op. cit.*, p. 242.

scène lui propose un certain nombre de signes, on est en présence, à l'évidence, d'une sanction positive, sans pour autant que cette sanction se développe en une évaluation qualifiée : l'acteur devine que sa proposition est identifiée par le metteur en scène comme un « bon signe », sans savoir en quoi et pourquoi ce signe est « jugé » bon. Naturellement, les qualités périverbales accompagnant la profération de ce « oui » (plus ou moins tonique, prolongé, et donc révélant le degré de satisfaction de celui qui l'émet), sont également des indices pour celui qui le reçoit, qui peut (pré)juger par là de la qualité de ce qu'il propose... De même, dans des scènes à vocation plus ou moins comique, le rire du metteur en scène, qui vient répondre à certaines propositions inédites, est aussi une forme d'évaluation positive, qui encourage le comédien à poursuivre dans cette voie : tandis que les comédiens du Soleil esquissent un pantomime où Dorine tente désespérément de rassembler au centre du plateau Valère et Marianne, qui lui échappent tour à tour, et s'enfuient incessamment à la périphérie de la scène (II, 4), on entend retentir le rire sonore de Mnouchkine, ce qui semble avoir pour effet d'inciter les comédiens à pousser à l'extrême cette proposition, en la répétant indéfiniment... La sanction positive transite ici par une manifestation expressive de la part du metteur en scène, qui ne donne pas lieu à un jugement de valeur. Pour être rigoureux, il faudrait reverser au titre des évaluations tacites tous les énoncés du metteur en scène qui prennent la forme d'un acte de langage expressif du type : « J'aime x », ou « x me plaît », « me touche », « m'émeut »... - « x » étant bien sûr une proposition de jeu. De tels énoncés ne sont pas des jugements de valeur, puisqu'ils n'affirment rien concernant le signe produit : ils ne font qu'exprimer l'état psychologique ou affectif induit par ce signe, sans se prononcer sur sa « valeur » intrinsèque. Mais en matière d'évaluation esthétique le seul fait qu'un signe soit capable de produire un effet psychologico-affectif, de l'ordre du plaisir, du rire, de l'émotion, peut le désigner comme « bon signe », sans qu'il soit besoin de le qualifier davantage : on se souvient peut-être que c'est le type d'évaluation tacite auquel se livrait Ariane Mnouchkine, lorsqu'à l'issue d'une scène où Martial Jacques s'était montré particulièrement inspiré dans son improvisation sur le rôle de Valère, elle lui avait fait ce retour, bredouillant, presque gêné, attestant de son émotion, qui s'achevait sur « moi, ça m'émeut, voilà. ». Pas une fois, dans l'énoncé de la metteur en scène, les « signes » produits par Martial n'ont été qualifiés, aucune argumentation selon des critères esthétiques n'y figure, et pourtant, le comédien ne peut pas douter de la nature du message qui lui est adressé : les signes qu'il a produits sont jugés « bons », et il est invité à les « fixer », c'est-à-dire à les produire à nouveau ultérieurement.

Car l'autre dimension implicite de ces évaluations, qu'elles soient tacites ou non - ceci vaut en effet également pour les qualifications explicites que nous allons voir par la suite - c'est leur caractère prescriptif. Disons-le une fois pour toutes, tout jugement de valeur positif en répétition a une vocation normative : signalant que le signe est jugé bon, il indique aussi qu'il devra être refait. Et cela est si évident, que la plupart du temps, cela n'est pas dit. Mais cela ne va pourtant pas toujours « sans dire », car à force d'être tacites, certaines évaluations finissent par perdre leur capacité à fixer les propositions de jeu des comédiens : le cas est fréquent, où dans une reprise de la scène, certains signes, qui avaient été estimés bons sans que leur qualification comme tels soit suffisamment formulée, ne réapparaissent pas, et où le metteur en scène doit les réclamer explicitement pour les voir exécuter à nouveau. On peut citer un exemple rapporté par Odette Aslan des

répétitions des *Trois Sœurs* : travaillant sur le deuxième acte, Andreï (Pascal Bongard) se met « à quatre pattes pour ramasser un jouet derrière le piano » et Natalia-Ivanonvna (Laurence Calame) « lui caresse le visage comme s'il était Bobik ». Matthias Langhoff, remarque Odette Aslan, « apprécie le geste et le réclame lors d'une reprise où les acteurs l'ont oublié »⁷⁵⁰. Il semblerait donc que « l'appréciation » du geste n'ait pas fait l'objet d'une qualification (notamment sous la forme d'une modélisation) suffisamment explicite pour que les comédiens soient informés de ce qu'il était identifié comme un « bon » signe, destiné à être reproduit. Ce qui est une nouvelle manière d'éclairer la propension des metteurs en scène à déployer une parole proliférante : on perçoit ici combien, en ce qui concerne la parole de « retour », de « fixation » (ce que nous appelons la modélisation), la verbalisation est une opération absolument nécessaire au procès sémiotique : sans elle, l'acteur ne peut savoir ce qui de ce qu'il a proposé, peut ou doit être refait, et l'on comprend que Mesguich puisse dire que « plus cette parole fait défaut, plus elle manque à l'acteur »⁷⁵¹. Aussi n'est-il pas rare de voir les comédiens réclamer eux-mêmes une évaluation, lorsqu'elle n'a pas eu lieu, et solliciter des jugements sur leur travail, sans lesquels ils ne peuvent poursuivre. On rencontre ainsi ce genre de demande dans la bouche de Jérôme Huguet, qui travaille le personnage de Richard III sous la direction de Patrice Chéreau : le cas de figure est intéressant, car à en juger par la présence, déjà, d'éclairages, d'éléments de costumes pendant cette séquence, nous sommes ici à un stade assez avancé des répétitions, et malgré le long travail qui a précédé, certains « signes » n'ont manifestement pas fait l'objet d'une évaluation suffisamment explicite pour rassurer le comédien. Il semble douter de la qualité de son jeu - il a le sentiment de traîner en longueur pour l'attaque de sa tirade, retardée par un déplacement parasite : il doit tirer en fond de scène le corps sans vie de celui qu'il vient d'occire⁷⁵² - et, par voie détournée, fait en sorte d'obtenir de la part du metteur en scène une sanction concernant ce déplacement :

- **J é r ô me Huguet** : Est-ce que je suis obligé de partir sur le...
- **Patrice Chéreau** : Sur ?
- **Jérôme Huguet** : Parce qu'à chaque fois j'suis en carafe, en fait, sur la longueur...
- **Patrice Chéreau** : Sur ?
- **Jérôme Huguet** : Ben en traînant le corps est-ce que je suis forcé de partir sur « Toi, je vais jeter ton corps dans une autre salle » ?
- **Patrice Chéreau** : Oui oui, pourquoi, ça te- qu'est ce qui t'gêne ? Ça va.
- **Jérôme Huguet** : OK, ça va ?
- **Patrice Chéreau** : Oui oui, très bien.

⁷⁵⁰ Odette Aslan, *Théâtre/Public* n°122, p. 20.

⁷⁵¹ Daniel Mesguich, *L'éternel éphémère*, p. 48.

⁷⁵² Il s'agit du corps de Henry VI, que Richard assassine à la toute fin de *Henry VI, troisième partie* : du fait du montage de cette pièce avec *Richard III*, le comédien doit enchaîner sur le monologue qui ouvre la première scène de *Richard III*.

- **Jérôme Huguet** : J'ai l'impression que...
- **Patrice Chéreau** : Non, non, du tout.
- **Jérôme Huguet** : C'est bon ?
- **Patrice Chéreau** : Non non, du tout.
- **Jérôme Huguet** : OK.

Il n'est pas douteux, à observer cette séquence de répétition, que le comédien est ici en « mal d'évaluation » : non content d'avoir obtenu une réponse positive à sa question (« ça va ? » - « oui oui, très bien »), il relance l'échange en témoignant de son doute (« j'ai l'impression que... » - « non, non pas du tout »), et sollicite encore une estimation positive (« c'est bon ? ») : il s'y reprend donc par trois fois avant de pouvoir clore cet échange évaluatif, et l'on a presque le sentiment que ces relances sont autant d'invites adressées au metteur en scène pour qu'il développe davantage ses évaluations, qui se contentent d'être positives sans être qualificatives. On remarquera que la meilleure manière d'obtenir une évaluation explicite est évidemment d'en proposer une soi-même, éventuellement négative, afin de susciter chez l'interlocuteur une réaction compensatoire : dans la séquence que nous venons d'observer, Jérôme Huguet esquissait de lui-même un jugement négatif (« Je suis en carafe sur la longueur ») qui appelait la réponse de Chéreau. Il ne fait pas autrement, dans cette autre séquence, où il s'agit de questionner le metteur en scène sur un signe proposé précédemment, mais non validé explicitement : Jérôme avait interprété la scène en s'agenouillant et, la proposition n'ayant pas fait l'objet d'une modélisation verbale de la part du metteur en scène, le « signe » avait disparu dans les reprises suivantes, ce que semble regretter le comédien :

- **J é r ô me Huguet** : ... (à genoux, soupirant bruyamment) Une fois j'l'avais- tu vois j'l'avais fait comme ça, en fait, mais c'est peut-être trop, quoi ? Que ma (?) ce soit comme ça : <Et maintenant Clarence> (*il se rel è ve*) mais, j'sais pas...
- **Patrice Chéreau** : Et ça tu tu tu peux pas l'faire debout ça, la même chose ?
- **Jérôme Huguet** : Si, j'sais pas.
- **Patrice Chéreau** : Non ?
- **Jérôme Huguet** : J'sais pas... Si ouais... Mais j'ai l'impression que je suis vachement sur le souffle, ouais.
- **Patrice Chéreau** : Non, pas là.
- **Jérôme Huguet** : Pas là ?
- **Patrice Chéreau** : Non, pas là.
- **Jérôme Huguet** : Et c'est pas encore assez net, non, ça peut être plus net, les trois parties.
- **Patrice Chéreau** : Ouais, mais c'est bien dans l'élan, c'est bien dans l'élan, celui là, tu sais ?

Cette fois, pas de chance, l'évaluation est plutôt négative : si le signe avait disparu, c'est en effet que Chéreau ne souhaitait pas le voir pérenniser. La (dis)qualification est

implicite, mais néanmoins aisément reconstituable : « tu peux pas faire debout, la même chose ? » ; et Jérôme Huguet de solliciter une nouvelle évaluation, en anticipant sur un jugement négatif : « J'ai le sentiment que je suis sur le souffle ». La réponse, censée le rassurer, est à double tranchant : ce « non, *pas là* » que lui rétorque le metteur en scène lui laisse bien deviner qu'ailleurs, peut-être, le problème est sensible, et le comédien l'entend bien, qui sollicite plus d'explications : « Pas là ? ». Et le voilà parti pour une nouvelle demande d'évaluation : « C'est pas encore assez net, les trois parties » (du monologue), qui cette fois, débouche sur une sanction positive : « c'est bien dans l'élan ». Par quoi l'on voit que si le metteur en scène ne se montre pas bavard, ce qui peut manifestement arriver, le comédien, travaillé par le doute, l'incertitude et l'insatisfaction, ne manque pas de le rappeler à l'ordre d'une parole évaluative, dont les jugements, même sévères, sont indispensables au jeu d'acteur, pour se construire et se pérenniser.

2) Convenance esthétique interne

Revenons maintenant aux deux axes référentiels par rapport auxquels le jugement esthétique s'articule : Anne Ubersfeld évoquait ainsi celui de « la convenance esthétique interne des éléments les uns par rapport aux autres ». Il est évident que bien des jugements se font à l'aune d'une certaine idée de cette « convenance » interne, mais il serait erroné de penser que cette convenance est acquise aux praticiens comme une donnée pré-construite, un système de règles de conformité, de cohésion interne qu'ils n'auraient qu'à mettre en pratique.

A) QUALIFICATIONS ET DISQUALIFICATIONS : UN PROGRAMME À CONSTRUIRE

Certes, il y a bien quelques paradigmes esthétiques formant « systèmes » : par le terme de paradigmes nous désignons cette fois les ensembles de signes possibles regroupés en fonction de leur connivence esthétique : ainsi, pour chacune des « formes » de représentation identifiées par Bernard Dort - épique, naturaliste, symboliste, expressionniste, mais encore la représentation « théâtralisée » (qui dit d'abord la situation théâtrale) et la représentation « synthétique », qui les conjugue toutes ⁷⁵³ - on peut postuler les paradigmes des signes possibles correspondants, relativement stables et prévisibles. Mais qui peut dire quel système de signes « convient » à telle ou telle pièce ? On se souvient des hésitations qui traversaient les répétitions des *Trois Sœurs* dans la mise en scène de Langhoff, tournant autour de la question d'une interprétation plus ou moins burlesque (tendance expressionniste), ou au contraire psychologisante (tendance naturaliste), de la pièce de Tchekhov, et bien des signes esquissés d'abord, relevant du genre burlesque, devaient se trouver abandonnés tôt ou tard, jugés désormais inadéquats. Il n'y a aucune « règle » esthétique susceptible d'organiser toute une mise en scène, et particulièrement de nos jours où les metteurs en scène récusent la pertinence d'une interprétation univoque, même en termes génériques, de la pièce. Le temps des « grilles de lecture » est révolu, qui permettait de passer toute une pièce au crible d'un seul paradigme interprétatif, et donc de la mettre en scène au moyen d'une série de signes formant système entre eux : l'heure est semble-t-il à la « représentation

⁷⁵³ Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, Coll. « Le temps du théâtre », 1988.

synthétique », qui conjugue des signes empruntés à divers paradigmes, selon des principes non pas aléatoires, mais qui n'ont rien de préalable et ne présentent aucun systématisme. Chaque spectacle, désormais, développe ses propres « règles » esthétiques, qui n'en sont d'abord pas pour la bonne raison que les praticiens les découvrent à mesure qu'ils expérimentent, en scène, les différentes modalités sémiotiques possibles, sélectionnant à mesure celles qui leur paraissent les plus pertinentes, ou les plus fécondes.

On peut ici s'en remettre aux élégantes formulations d'Eloi Recoing à propos de ces « règles » qui adviennent peu à peu à la conscience des praticiens pendant les répétitions du *Soulier de satin* :

L'ensemble des conventions qui s'imposent au fil des répétitions à la conscience de tous constituent notre instrument de mesure de l'in vraisemblance. La plupart du temps, nous n'avons qu'une saisie intuitive de toutes ces règles non écrites qui pourtant sous-tendent notre travail. Ces règles ne valent-elles que pour nous et pour cette œuvre ou bien existe-t-il une grammaire profonde régissant notre appréhension des signes théâtraux ?⁷⁵⁴

On tâchera de revenir sur cette hypothétique « grammaire profonde » régissant l'appréhension des signes théâtraux, indépendamment des œuvres et des artistes, dont il semble qu'on puisse esquisser quelques invariants d'une équipe à l'autre. Pour ce qui est des conventions qui s'imposent au fil des répétitions relativement à un texte, une mise en scène, il n'est évidemment pas possible d'en produire un compte-rendu, puisque comme nous l'avons dit, chaque spectacle invente ses propres règles. On se contentera donc d'observer ici quelques structures récurrentes dans la manière dont se construit et se formule un discours esthétique « spécifique », c'est à dire propre à un spectacle.

Au niveau de la parole de mise en scène, ce discours prend la forme d'assertions normatives, du type : « *il faut* jouer comme ceci telle séquence », « on *doit* jouer comme cela tel fragment » - ces injonctions marquent bien le caractère régulateur de ces énoncés, qui définissent, sinon des nécessités, du moins des conventions de jeu apparemment non négociables, qui « s'imposent » dans le discours afin de s'imposer à la scène ; la manière dont ces conventions sont qualifiées (le « comme ceci » et le « comme cela ») consiste très souvent en des caractérisations communes ou génériques. Cette distinction entre le « commun » et le « générique » est aisément observable dans cette série d'exemples prélevés dans le corpus de répétitions de Jean-Pierre Vincent :

I, 1 : la scène d'exposition ne doit pas sombrer dans la conversation élégante ; ça doit rester dru et ferme III, 1 : Ce doit être une scène active, pas une conversation diplomatique IV, 3 : Il doit y avoir quelque chose de malsain dans le regard que vous portez sur la victime des ragots de Paroles [...] Il ne faut pas donner dans la comédie légère. Tous les témoins foudroient du regard la victime. [...] Ça doit suinter la violence potentielle. - Là c'est trop parlé à la française : il faut passer par un jeu plus expressionniste. V, 2 : - Il faut accroître le rire ; ce n'est pas une scène réaliste, c'est du clown. - La situation concrète ne doit pas noyer le texte ; ça devient une sit-com, on me livre mes moquettes. Il faut parler plein air, tout le temps. - Il faut garder le côté familial-familial de la scène ; ne parlez pas trop

⁷⁵⁴ Eloi Recoing, *Journal de bord des répétitions du Soulier de satin*.

fort, pour ménager le contraste avec la colère du Roi ensuite.

Ainsi, on peut distribuer en deux catégories les qualifications définissant les règles de traitement scénique à adopter pour telle ou telle scène : d'un côté, des qualifications adjectivales communes - « conversation *élégante* » vs « *dru et ferme* », « conversation *diplomatique* » vs « scène *active* », le « *malsain* », la « *violence potentielle* », le « côté *familier-familial* » etc., et de l'autre, des qualifications génériques, qui mobilisent une forme esthétique préétablie : la « *comédie légère* » ; le genre « *clown* », entre en opposition avec le « *réalisme* », et le « *parlé à la française* » s'oppose au « *jeu expressionniste* ». On retrouve aussi les modélisations de refus par voie d'analogie (« ça devient une sit-com, on me livre mes moquettes » - précisons que les comédiens jouent en déroulant sur le plateau des tapis destinés à accueillir le Roi) qui permet d'articuler, pour les mettre en opposition, deux qualifications communes : « la situation *concrète* (qui noie le texte) » vs « parler *plein air* ». C'est à dessein que nous n'avons pas mis en forme ces oppositions dans notre propre discours d'une manière qui aurait pu faire sentir ce qui était proposé comme modèle et ce qui était posé en modélisation de refus : sauf dans le cas de la « sit-com », qui draîne d'elle-même des connotations péjoratives - et encore ce postulat est-il discutable suivant l'esthétique adoptée par le metteur en scène - les qualifications mobilisées ici ne sont pas *en soi* des valeurs ou des contre-valeurs : la « *violence* » ou le « *rire* », « *l'élégance* » ou « *l'activité* » ne sont que des modes de traitements scéniques possibles, des formes vides, et n'ont aucune valeur dans l'absolu. Ce n'est qu'en vertu de leur adéquation (supposée) à la scène traitée, à la faveur de l'efficacité esthétique qu'on leur prête ponctuellement, qu'ils sont sélectionnés, et non pour quelque valeur intrinsèque. Mais peut-on parler d'une quelconque « adéquation », lorsque l'on constate que pour une même scène (V, 2), dans deux séances de répétitions distinctes, le metteur en scène va réclamer successivement deux modes de traitement scénique opposés ? Après avoir recommandé à ses comédiens de « parler plein air », pour éviter de laisser noyer le texte dans la situation concrète et ne pas sombrer dans la sit-com (on suppose donc une voix tonique et projetée), il les invitera à « ne pas parler trop fort », pour garder le côté « *familier-familial* » de la scène, et afin de « ménager le contraste avec la colère du roi » qui vient ensuite.

Ce que nous avons appelé maladroitement « l'efficacité esthétique » ne connaît décidément aucun critère stable, et l'on peut toujours argumenter pour une option (parler plein air pour ne pas faire sit-com, ne pas noyer le texte), et son contraire (parler bas, dans une ambiance familiale, pour ménager le contraste avec la violence qui vient ensuite) avec autant de conviction, et de persuasion, pour l'un et l'autre cas. Précisément parce que les modalités de traitement possibles (les différents paradigmes qu'on peut mobiliser pour une scène) n'ont pas de valeur en soi, les critères de sélection d'une option plutôt qu'une autre relèvent de ce qu'Eloi Recoing appelait une « *saisie intuitive* », qui peut difficilement produire ses raisons : c'est dans la sensibilité réceptive du metteur en scène, insaisissable « *boîte noire* » où gisent ses intuitions, ses préférences, ses goûts et ses dégoûts, que se définit *peu à peu* (puisque l'on a vu que ses premières indications pouvaient être totalement contredites par la suite) le « *préférable* » d'une mise en scène, qu'aucun argumentaire ne peut établir de manière stable et définitive.

B) L'INTERTEXTUALITÉ, POURVOYEUSE DE « MODÈLES » À SUIVRE

Il est pourtant une forme d'argumentation, susceptible de justifier les conventions scéniques adoptées, qui nous paraît connaître une certaine stabilité dans la parole de mise en scène : les options de jeu y sont motivées à la faveur d'une référence au texte lui-même, ou à un texte proche, du même auteur, dans lequel une citation prélevée est censée servir de modèle à la mise en scène : on pourrait parler d'une forme *d'art scénique* (comme on parle de « l'art poétique » des poètes) défini par intertextualité. D'après le témoignage d'Eloi Recoing, on rencontre ce phénomène d'intertextualité fondative d'un art scénique dans le travail d'Antoine Vitez sur le *Soulier de satin* :

Le Soulier de Satin c'est l'histoire de soi étendue au monde. Il n'y a pas tant de personnages, malgré les apparences, et l'ampleur de l'œuvre ne l'empêche pas d'être elliptique. C'est le théâtre d'un seul homme, que l'on doit mettre en scène « vite et mal » selon ses propres recommandations.⁷⁵⁵

Le programme esthétique s'impose ici d'autant plus naturellement qu'il est prescrit par l'auteur de la pièce, qui fait précéder son texte d'une forme « d'avant propos prescriptif », par lequel en effet il donne quelques recommandations aux praticiens amenés à mettre en scène son œuvre : « Il est essentiel que les tableaux se suivent sans interruption », déclare-t-il, et de poursuivre :

Dans le fond, la toile la plus négligemment barbouillée, ou aucune, suffit. Les machinistes feront les quelques aménagements nécessaires sous les yeux mêmes du public pendant que l'action suit son cours. Au besoin, rien n'empêchera les artistes de donner un coup de main. Les acteurs de chaque scène apparaîtront avant que ceux de la scène précédente aient fini de parler et se livreront aussitôt entre eux à leur petit travail préparatoire. Les indications de scène, quand on y pensera et que cela ne gênera pas le mouvement, seront ou bien affichées ou lues par le régisseur ou les acteurs eux-mêmes qui les tireront de leur poche ou se passeront l'un à l'autre les papiers nécessaires. S'ils se trompent, ça ne fait rien. [...] Il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme !⁷⁵⁶

Naturellement, ce programme lui-même fait l'objet d'une interprétation de la part des praticiens : de toutes ces indications on déduira qu'il faut mettre en scène « vite et mal », on fera effectivement se chevaucher les entrées et les sorties de personnages, mais certaines de ces propositions (que les indications de scène soient lues sur le plateau) seront négligées, et l'aspect « bâclé », « improvisé », sera tout de même savamment et rigoureusement travaillé pendant les mois de répétition... On se doute d'ailleurs, que cet avant-propos, si détaillé soit-il, ne suffit pas à déterminer une réponse pour toutes les questions d'options scéniques qui se posent au fil des répétitions ; Vitez comblera partiellement cette lacune en mobilisant un autre programme esthétique, prélevé dans une œuvre pratiquement contemporaine - il va sans dire que cette quasi-contemporanéité sert de caution à la pertinence d'une telle convocation allographe : il donnera en effet lecture, à l'orée des répétitions du *Soulier*, du prologue aux *Mamelles de Tiresias*⁷⁵⁷

⁷⁵⁵ Eloi Recoing, *Journal de bord.*, p. 24. *C'est nous qui soulignons.*

⁷⁵⁶ Paul Claudel, *avant-propos au Soulier de satin*. Paris, Gallimard, 1929, rééd. 1997, p. 13.

⁷⁵⁷ Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tiresias* (1916), Paris, Gallimard, 1957, rééd. 1972, p. 114.

d'Apollinaire, en le présentant comme « programme de notre spectacle à venir ». C'est dire combien les praticiens ont besoin d'étayer leur travail, et l'esthétique qu'ils auront à construire, au moyen de références qui puissent fournir les bases d'un système de conventions.

Lorsque l'auteur n'a pas lui-même prescrit les modalités de traitement scénique qu'il juge préférables, pour porter son œuvre à la scène, on peut encore puiser dans sa bibliographie des éléments textuels susceptibles de servir d'indices. Ainsi, on se souvient peut-être avoir déjà rencontré ce type d'argumentaire dans les propos de Grüber adressés aux comédiens qu'il dirige dans *La Mort d'Empédocle* : il n'est plus besoin d'insister sur la tendance de ce metteur en scène à privilégier, ici comme dans la plupart de ses travaux, le « degré zéro du signe » : mais dans le cas précis de ce travail sur *Empédocle*, cette recherche d'une érosion de la signifiante s'appuie sur une citation de Hölderlin, puisée dans *Mnémosyne*, qu'il produit fréquemment, selon Rolf Michaëlis, pendant les répétitions : « Un signe, tel nous sommes, et de sens nul ». Ici, Grüber est allé puisé dans un autre texte du même auteur - et l'on trouve alors une nouvelle manière de comprendre la propension des metteurs en scène à s'adonner à la lecture des œuvres complètes des auteurs qu'ils ont à mettre en scène, en quête de quelque indice susceptible de les orienter dans l'élaboration de l'esthétique « convenable » (ce n'est évidemment pas l'idée d'une régulation morale, ou moralisatrice qu'il faut entendre dans ce terme, mais celle d'une « convenance esthétique »). Mais la recherche d'indices en termes de conventions esthétiques peut orienter le regard vers la lettre même du texte porté à la scène, et y trouver des motifs propres à être déployés en programme : ainsi Vitez voit-il dans les peintures que « dicte » Rodrigue à son acolyte japonais, qui les exécute, un modèle à suivre pour les règles régissant l'esthétique scénique du *Soulier de satin* :

Les peintures que rêve Don Rodrigue représentent très exactement l'esthétique du Soulier de Satin ; elle devrait en tout cas être celle de notre spectacle.

Et c'est une aubaine apparemment qu'il soit question dans le texte de peinture, puisque ce que les personnages en disent semble alors avoir valeur de programme esthétique pour la mise en scène du spectacle : Jean-Pierre Vincent ne se référait-il pas très récemment, à propos de sa mise en scène de *Lorenzaccio*, à la peinture de Tébaldeo, auquel Lorenzo demande : « Est-ce un paysage ou un portrait ? De quel côté faut-il regarder, en long ou en large ? », obtenant cette réponse : « Votre seigneurie se rit de moi. C'est la vue du Campo Santo » (II, 2). Et le metteur en scène de voir dans cette hésitation entre portrait (d'un homme) et paysage (d'une ville) une caractéristique esthétique propre à la pièce elle-même, et d'affirmer qu'il a voulu, dans sa mise en scène, proposer le « portrait d'une ville », et le « paysage d'un homme »⁷⁵⁸. Le metteur en scène ne dit pas comment, en termes de mise en scène, on fait le « portrait d'une ville » et le « paysage d'un homme » : de ce programme quelque peu abstrait à la sélection pragmatique d'options plutôt que d'autres, il y a tout un chemin que le procès des répétitions, précisément, s'est efforcé de parcourir et d'explorer. Mais il est fort probable, pourtant, que ce programme en forme de citation a infléchi bien des décisions de mise en

⁷⁵⁸ Propos recueillis dans le cadre de *Métropolis*, émission thématique consacrée au Festival d'Avignon 2000, diffusée sur Arte le 22 juillet 2000.

scène, qu'il a fourni les bases argumentatives à un certain nombre d'opérations d'évaluation et de sélection des signes proposés sur scène, et qu'il a contribué à donner forme au « système de conventions » régissant le spectacle.

3) Relation transcendantale : le « beau », « l'intéressant », « le juste »

Les jugements que nous avons observés jusqu'à présent relevaient d'une estimation relative : il s'agissait de juger de la convenance des signes les uns par rapport aux autres, au sein d'un programme en train de se construire, programme propre à chaque spectacle, qu'il était donc impossible de décliner en une série de formes préférables : en optant pour un traitement réaliste de telle scène, expressionniste de telle autre, en sélectionnant le calme pour tel échange, l'animation pour tel autre, le metteur en scène ne se prononçait nullement sur la valeur en soi de telles formes, mais jugeait de leur adéquation, et de leur supposée efficacité, au sein de l'esthétique du spectacle élaborée de proche en proche. Mais il n'est pas rare d'entendre en répétition des assertions qui relèvent bel et bien d'un jugement de valeur, qui attribuent à une forme, c'est-à-dire un signe, une valeur *dans l'absolu*. Entendons-nous bien : une telle estimation est aussi *subjective* que celle par laquelle le metteur en scène est amené à opter pour tel signe plutôt que tel autre ; mais elle s'inscrit dans un discours qui érige le signe comme une valeur en soi : il est alors jugé « beau », « intéressant », ou « juste ». Ce sont là les trois termes majoritairement récurrents par lesquels s'exprime le jugement esthétique dans notre corpus, quelle que soit la pièce mise en scène, qui que soient les praticiens qui s'y attèlent. Chacun des éléments de cette triade est susceptible d'apparaître soit dans l'élaboration des modèles, indiquant ce qui serait beau (intéressant, juste) soit dans les opérations de modélisation, indiquant ce qui est ou a été beau (intéressant, juste) dans les propositions de jeu des acteurs.

A) DE L'ILLUSION ESTHÉTIQUE À LA RHÉTORIQUE DES JUGEMENTS

Sommes-nous là dans l'autre modalité du jugement que postulait Anne Ubersfeld, qui adjoignait à l'estimation de la convenance interne des signes les jugements portant sur le « rapport à un réel référentiel » ? La question est délicate à trancher : le signe est-il jugé bon « absolument », c'est-à-dire qualifié de « beau », « d'intéressant » ou de « juste » parce qu'il est estimé conforme au « réel référentiel » qu'il représente ? En ce sens la réussite esthétique s'évaluerait à l'aune de l'efficacité mimétique du signe, ce qui est extrêmement réducteur, on le soupçonne déjà, s'agissant de l'art du théâtre. Et pourtant il semble bien qu'il y ait, dans ces jugements, une manière de lancer le regard au delà du seul système de conventions établi par le spectacle, et de fonder le jugement sur des valeurs qui transcendent les seules règles esthétiques adoptées pour tel ou tel spectacle : il y a bien « référencialité », puisque l'estimation s'appuie sur la relation du signe avec une « référence » qui n'appartient pas au code esthétique interne du spectacle ; mais quant à se prononcer sur l'appartenance de cette référence à une forme de « réalité », c'est là un épineux débat, que nous n'avons ni l'espoir ni la prétention de clore. Car passant des jugements de convenance interne aux jugements « dans l'absolu », c'est toute la question du « Beau », que la philosophie n'en finit pas d'interroger, que nous aventurons dans notre étude ; la spécificité de notre approche (travailler sur le procès créatif plutôt que sur

le « produit artistique fini »), ne permet pas, hélas, d'apporter de réponse révolutionnaire aux problèmes philosophiques liés à l'esthétique, et ne fait au contraire que les poser avec plus d'acuité. Le jugement esthétique est une affaire éminemment subjective, n'y insistons pas, et la valorisation des signes, par laquelle il s'exprime, prend la forme d'attribution de qualités « objectales » qui ne sont nullement « objectives », et donc pas objectivables - nous ne saurions donc en dresser un inventaire. Nous reprenons ici les propositions de Jean-Marie Schaeffer⁷⁵⁹, qui à la suite des analyses kantienne sur la subjectivité du jugement esthétique, met bien en lumière ce glissement subreptice du jugement de valeur, qui a l'air d'attribuer à l'objet dont il parle des prédicats - comme s'il relevait d'une parole descriptive, « objective » - alors qu'il ne fait que témoigner de la relation « heureuse », « intéressée », ou « satisfaite » que celui qui le prononce entretient avec cet objet : il s'agit de ce que Genette avant Schaeffer a identifié comme « l'illusion esthétique » :

L'illusion esthétique, c'est l'objectivation de cette valeur elle-même [...] qui présente l'effet (la valeur) comme une propriété de l'objet, et, de ce fait, l'appréciation subjective comme une « évaluation » objective.⁷⁶⁰

Si décidément toute évaluation n'est qu'une appréciation subjective déguisée, et que les valeurs ne sont saisissables que ponctuellement, dans la relation qui unit singulièrement un objet et le sujet qui le perçoit, on peut se demander ce qui nous pousse à nous risquer ainsi en territoire d'esthétique, en quête de ce « beau » qui, comme disait Kant, n'a pas de concept. Ce qui nous préservera de nous y égarer tout à fait, c'est de nous tenir dans une analyse du *discours* du metteur en scène sur le beau, sans rien préjuger des objets (dans notre domaine, des signes théâtraux) sur lesquels il se prononce : car ce qui se joue au plan du discours n'est pas du tout indifférent, lorsque le metteur en scène exprime sa satisfaction esthétique (son « appréciation subjective ») sous la forme d'un jugement de valeur. Est-il besoin de souligner que la force persuasive d'une assertion apparemment descriptive est très supérieure à celle d'un acte de langage expressif ? Que le metteur en scène convaincra bien plus sûrement son comédien du bien fondé de son indication en lui disant : « jouer ainsi *est* beau (intéressant, juste) », qu'en affirmant : « j'apprécie (j'apprécierais) que tu joues comme ça » ? Ce déguisement des appréciations subjectives en jugements esthétiques est évidemment un glissement rhétorique qui ne peut manquer d'attirer notre attention : Schaeffer l'a observé avant nous, qui indiquait que l'objectivation d'une appréciation dans un jugement de valeur « renforce singulièrement sa force persuasive. [...] L'expression d'une appréciation gagne en force dès lors qu'elle prend la forme grammaticale d'une proposition descriptive »⁷⁶¹. Encore ne se tenait-il que dans une approche de la fonction communicationnelle des jugements esthétiques cantonnée au champ de la réception des œuvres d'art, où chacun souhaite plus ou moins que soit partagée son appréciation d'un objet. Dans l'étude du procès créatif de « l'œuvre d'art » qu'est la représentation théâtrale, la fonction communicationnelle des jugements

⁷⁵⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*, chp. « Juger », p.185-247.

⁷⁶⁰ Gérard Genette, « La Clef de Sancho », *Poétiques n°101*, 1995, p. 3-22.

⁷⁶¹ Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 221.

s'approfondit d'une fonction conative, qui sera d'autant plus efficace qu'elle invitera à traduire en acte des « valeurs » postulées universelles, plutôt que des impressions subjectives.

B) POUR UNE ESQUISSE DES « QUALITÉS ESTHÉTIQUES » CONTEMPORAINES

Mais n'y a-t-il véritablement qu'illusion, dans cette postulation d'une universalité, et d'une objectivité de la qualité esthétique ? Pour n'être pas nécessairement « universelles », ces appréciations ne sont-elles pas du moins partageables, et de fait partagées ? Dans le champ d'étude que nous nous sommes assigné, qui présente une relative cohérence synchronique - deux décennies, dans l'histoire de la mise en scène, constituent presque un « instantané » - certaines constantes semblent repérables, et le corpus dont nous disposons permet peut-être d'esquisser certaines des « qualités esthétiques » qui paraissent faire l'objet d'un consensus, par delà les individualités artistiques. Il ne s'agira pas de tenter de découvrir, *dans* le signe théâtral, les qualités qui ont pu motiver son évaluation positive, mais bien, encore une fois, de s'en tenir au plan du discours de celui qui formule le jugement esthétique, afin d'y découvrir comment ce jugement se déploie, se motive, s'argumente. En observant la récurrence, dans le discours de mise en scène, de certains prédicats censés justifier la valeur d'un signe, on s'approchera d'une esquisse des valeurs esthétiques transversales, régnant dans la mise en scène contemporaine, indépendamment des praticiens concernés - mais toujours dans le cadre restrictif du théâtre de texte. Naturellement, cette quête d'une valeur partagée, transversale, réduit le champ esthétique au seul dénominateur commun aux diverses pratiques de la mise en scène, négligeant au passage tout ce qui relève d'appréciations strictement individuelles, qui font tout le style d'un metteur en scène.

Par delà les esthétiques singulières, la caractérisation du « beau » en répétition semble ainsi fréquemment associée à l'identification de signes « complexes », ambivalents, portant en eux-mêmes un sème et son contraire. Se dessine ici et là une esthétique de l'antithèse, qui privilégie les formes paradoxales : on a déjà aperçu ce type de valorisation dans les indications de Jacques Lassalle, à propos du personnage d'Elvire tentant de sauver l'âme de Dom Juan : « Ce qui est *beau*, disait-il, c'est que c'est d'autant plus charnel, qu'on est dans le spirituel ». Cette beauté portée par l'ambivalence d'un signe, ici entre le charnel et le spirituel, semble faire l'unanimité des praticiens : on en retrouve des affleurements dans le corpus de répétition de Jean-Pierre Vincent, qui affirme lui-même que « ce qui fait la *beauté* des personnages shakespeariens, c'est qu'ils sont ambivalents, complexes ». Cette complexité des personnages, qui peut les rendre imprévisibles dans leurs comportements et leurs émotions, est évidemment pleine de ressources en matière de mise en scène, puisqu'elle empêche que les scènes se déroulent selon le cours régulier d'un long fleuve tranquille : Bernard Freyd remarque ainsi à propos de la scène de séduction entre Bertrand et Diana, que « ce qui est *beau* dans cette scène-là, c'est que tout peut basculer. Diana pourrait flancher, c'est pas si facile de se dépatouiller de ce grand corps désirant ». L'antithèse ici s'étend en oscillation, tremblement entre deux attitudes possibles à égalité, et pourtant contradictoires : résistance ou reddition devant les assauts de séduction du jeune comte. La valorisation de l'ambivalence peut également se formuler selon les termes, non plus du « beau »,

mais de « l'intéressant » : chez Patrice Chéreau, par exemple, les contradictions entre le discours et l'acte chez les personnages de *La solitude* constituent ces zones riches d'intérêt : « Donc la chose *intéressante* c'est de dire : < il va bien falloir que vous déménagiez > mais c'est une invite à ne pas le faire, donc c'est là où on rentre dans une zone *intéressante* à travailler ». On devine bien la connexion qui s'établit entre « l'intéressant » et le « beau », le premier étant en somme la promesse du second, l'espace privilégié de son avènement : là encore, c'est le signe de la complexité, ici cristallisée en une contradiction entre le dire et le désir qui le sous-tend, qui est identifié comme un porteur d'une valeur esthétique.

Si nous nous en tenons ici aux évaluations portant sur le jeu d'acteur et le personnage, il va de soi que cette valorisation de la complexité, de l'ambivalence, de la contradiction, peut être étendue à « l'esthétique de la mise en scène » au sens beaucoup plus large incluant tous les signes de la représentation : Evelyne Ertel, qui entreprend en 1985 un bref essai de « tropologie », relevant les figures qui dominent les mises en scène contemporaines, remarque déjà que « le théâtre, aujourd'hui, cultive l'antithèse »⁷⁶². À la scène, poursuit-elle, cette esthétique de l'antithèse prend « deux formes privilégiées » : « l'opposition entre l'ancien et le moderne » d'une part, et « l'opposition entre un réalisme extrême et la désignation de la théâtralité »⁷⁶³. Si l'auteur de l'article appuie ses analyses sur des mises en scène datant du milieu des années 80 (*Corolian*, Shakespeare/Sobel, *La Dévotion à la croix*, Caldéron/Mesguich, *Le Tombeau d'Atrée*, Chartreux/Gironès, *Le Pain dur*, Claudel/Bourdet, *Max Gericke*, Karge/Raskine), il semblerait que cette tendance esthétique n'ait pas décliné pendant les années 90 : l'exploration de la parole de mise en scène, où se multiplient les analogies télescopant l'époque référée par le texte avec celle de la mise en scène, où s'opèrent constamment des « sauts » entre une approche « stanislavskienne » et une approche « brechtienne » des personnages, entre le réalisme psychologique et l'exhibition de la convention théâtrale, nous a déjà permis de nous en rendre compte. On pourrait même avancer l'hypothèse selon laquelle la prolifération même de la fonction analogique dans la parole de mise en scène serait un signe des temps, révélateur de cette esthétique du rapprochement des contraires, de la ligature du dissemblable recherchée par les metteurs en scène actuels : l'analogie serait à la fois le creuset et le ferment de cette « représentation synthétique » dont Bernard Dort a identifié la prédominance sur la scène théâtrale des années 80-90.

Mais il est aussi une autre dimension de l'esthétique théâtrale contemporaine, qui semble traverser les pratiques dans les deux dernières décennies, sur laquelle il convient de s'attarder : plus difficile à cerner parce qu'elle n'affleure pas tant au niveau de la parole de mise en scène, de ses formes et de ses figures, qu'au niveau des décisions de jeu, des options retenues, sans qu'une argumentation vienne nécessairement motiver ce choix, la *litote* semble être une forme valorisée par les praticiens actuels. Ce qui est jugé « beau », ou « intéressant », c'est alors le signe minimal, économique, qui « pour dire le plus, montre le moins » : on retrouve ici l'un des principes de mise en scène formulé par Jacques Lassalle : « Pour dire le plus, montrer le moins, choisir le hors champ, le

⁷⁶² Evelyne Ertel, « Tropologiques », in *L'Art du théâtre* n°1, printemps 1985.

⁷⁶³ Article cité, pp. 75-76.

fragmentaire, la voix blanche, le plan fixe, le silence... »⁷⁶⁴. Pourtant, la parole de mise en scène, on l'a vu, ne se lasse pas des formes de l'hyperbole - mais le paradoxe n'est qu'apparent. D'une part, il nous semble que les indications hyperboliques adressées à l'acteur ont tendance à l'inviter à une économie des signes manifestés, dessinant un « au-delà » de l'émotion, des affects, où les extrémités atteintes ne peuvent plus s'exprimer que par un signe proche du degré zéro. Et d'autre part les effets de « mise en sourdine » peuvent être obtenus lors d'une période de travail seconde, très proche de « l'élaboration secondaire » décrite par Freud dans le procès onirique : après le « premier jet », période d'invention pure où toutes les libertés sont permises, tous les excès laissés à leur libre cours, un travail de fixation et d'élaboration du détail peut venir réguler le flot des propositions, et les infléchir dans le sens d'une économie des moyens expressifs. C'est ce qui se produit par exemple en fin de répétitions d'*Othello*, mis en scène par Christian Colin : Anne-Françoise Benhamou relate ainsi une étape de travail qui consiste, en fin de parcours, en une « mise en sourdine visuelle », si l'on ose dire, de la scène du meurtre :

À quelques jours de la première, le metteur en scène prend une autre décision, stratégique elle aussi sur le plan de l'émotion : la scène du meurtre de Desdémone, que nous avons toujours travaillée à l'avant-scène, ne lui plaît plus : il la déplace tout à fait au lointain. Sur le moment j'acquiesce intérieurement à ce changement : moi aussi, j'ai en horreur tout ce qui pourrait ressembler à du racolage et à une recherche d'émotion facile. André Wilms est plus réticent. C'est à force de revoir le spectacle que je comprendrai tout ce que nous avons perdu par excès de puritanisme théâtral.⁷⁶⁵

Ce que nous appelons l'esthétique de la litote semble verser ici, au goût d'Anne-Françoise Benhamou, dans un excès malheureux, ressortissant d'un « puritanisme théâtral » ; mais au passage, on découvre dans ces propos quelques bribes de l'argumentaire en faveur de la litote : il s'agit d'éviter « l'émotion facile », le « racolage », qui semblent être confondus ici avec la force spectaculaire⁷⁶⁶. S'il ne choisit pas le « hors champ » comme disait Lassalle, pour estomper la violence visuelle du meurtre, Christian Colin choisit tout de même le « lointain », en une mise à distance qui atteste bien d'une forme de pudeur de

⁷⁶⁴ Jacques Lassalle, « Trace (la mémoire allemande) », programme du Théâtre de l'Athénée pour *Olaf et Albert*, de Heinrich Henkel, 1978, rééd. in *Pauses*, p. 171.

⁷⁶⁵ « Une éducation dramaturgique », in *Alternatives théâtrales* n° 52-53-54, p. 35.

⁷⁶⁶ À propos de ce « puritanisme théâtral » qui reviendrait en force sur les scènes contemporaines, il faut sans doute le mettre dans la perspective de l'histoire de la mise en scène récente : il est intéressant de noter qu'après la période des années 70, où la nudité sur scène semble avoir été une denrée particulièrement recherchée, tout ce qui fait signe du côté de l'impudeur corporelle semble aujourd'hui passé de mode. À l'exception de certaines mises en scène marquantes de Lavelli à la fin des années 80 (notamment *El Publico* de Garcia Lorca, et *Opérette* de Gombrowicz) les metteurs en scène paraissent aujourd'hui préférer l'évitement de ce genre d'exhibitions : ainsi Vitez préfère-t-il résoudre « l'éternel problème de la nudité au théâtre » dans le *Soulier de satin*, par un accessoire - l'acteur est enfermé à mi-corps dans un tonneau, ce qui fait faire à Eloi Recoing ce commentaire : « comment convertir une stratégie d'évitement en un choix stylistique essentiel dans la respiration du spectacle ». Signe des temps également, ce commentaire de Mesguich, qui quelques décennies plus tôt eût sans doute semblé timide : « La naissance [...] et la mort [...] ne sont pas des événements que la scène peut accueillir ; ni la sexualité, ni la violence : ils sont « vrais ». » In *L'éternel éphémère*, p. 84.

la scène théâtrale. Ce qui vaut ici pour un effet de mise en scène (déplacement d'un jeu sur le plateau), vaut évidemment pour le jeu d'acteur en général : il semblerait que tout ce qui ressemble à de l'emphase, à des formes d'expression marquées par l'excès, soit désormais invalidé, condamné pour ce qu'il trahit une coupable « rhétorique » de l'acteur : c'est Strehler qui emploie ce terme, dans une acception manifestement péjorative. Parlant de l'évolution du jeu d'acteur, il remarque ainsi que « ce qui était ou semblait simple vingt ans plus tôt devient rhétorique, emphatique vingt ans plus tard [...]. Tout moment a sa vérité, sa simplicité, qui se détruisent très vite puisque à l'époque suivante, il n'y a plus que rhétorique et emphase. L'acteur court d'une rhétorique à l'autre, en une course haletante vers une « vérité » scénique qui n'existe pas... »⁷⁶⁷. Même si nous ne souscrivons pas à cette conception de la rhétorique qui semble la confondre avec l'emphase, l'idée selon laquelle les comédiens troqueraient, au fil des décennies, une rhétorique contre une autre, au nom d'une quête de vérité inlassablement poursuivie, nous paraît éminemment juste : simplement, il semblerait que la tendance des deux dernières décennies ait plutôt incliné à la litote. C'est aussi ce que relève Evelyne Ertel dans son essai de tropologie de la scène contemporaine :

On voit aujourd'hui sur nos scènes, après un long temps de prédilection pour le jeu hyperbolique (rires hystériques, convulsions, étreintes impudiques), s'affirmer une tendance vers le style litotique. Après les cris, les chuchotements [...] Cette faiblesse de voix est souvent liée à une retenue dans l'expression des sentiments qui donne un ton étale, presque neutre.⁷⁶⁸

On aura reconnu ici, et E. Ertel y fait en effet référence, le style « Grüber », et plus particulièrement la mise en scène de *Bérénice* : « Non seulement, constate l'auteur de ces *Tropologiques*, les amants ne se touchent jamais, mais chaque personnage a droit à des gestes peu nombreux et très stylisés. La grande scène d'adieu de l'acte IV est traitée d'une manière très caractéristique de ce point de vue : Titus et Bérénice sont aux deux extrémités avant du plateau, agrippés chacun de son côté au manteau d'Arlequin et toutes leurs tirades (ou quasiment) sont dites face au public »⁷⁶⁹. Chez Claude Régy également, on observe cette érosion des effets intonatifs - la « bouche froide », comme disait Grüber - jusqu'à parvenir à une neutralité dont il reconnaît lui-même qu'elle peut confiner à une forme de monotonie. Mais au delà de ces deux grandes figures de la mise en scène « à voix blanche », il faut encore évoquer tous les metteurs en scène qui introduisent des effets litotiques dans leur spectacle : Evelyne Ertel évoque ce qu'on pourrait appeler la « litote visuelle », par diminution des effets d'éclairage ; on pourrait encore parler de « litote dramatique » concernant les effets d'estompe portant sur les scènes-phares d'un texte : ainsi la mise en scène d'*Hamlet* par Vitez, qui fait jouer la fameuse tirade « être ou ne pas être » dans un *sotto voce* noyé d'ombre, en fond de scène, sur le côté⁷⁷⁰. Si ces considérations nous entraînent dans la réception des

⁷⁶⁷ Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, p.154.

⁷⁶⁸ Evelyne Ertel, « *Tropologiques* », in *L'Art du théâtre n°1, printemps 1985*, p. 80.

⁷⁶⁹ *Op. cit.*, p. 80.

⁷⁷⁰ *Op. cit.*, p. 81.

spectacles une fois mis en scène, il va de soi que ces effets de mise en sourdine, d'évitement de l'emphase, font l'objet d'un réglage très précis dans les répétitions, et que c'est la parole de mise en scène qui les organise et les motive. On ne citera pas à nouveau ici les indications de Grüber à ses acteurs, les invitant à réduire au maximum leurs manifestations expressives ; d'une manière générale, cette esthétique litotique est poursuivie dans le travail de répétition sous les espèces d'un jeu qu'on qualifie de « concret ». Jouer *concret* est ainsi l'indication la plus communément partagée par les metteurs en scène actuels, définissant la qualité esthétique à atteindre, le signe positif, valorisé. Le concret n'est alors pas l'antonyme de l'abstrait, mais celui de l'emphase, ou de l'enflure lyrique : on rencontre l'expression sous la plume d'Anne-Françoise Benhamou, à propos de la mise en scène d'*Othello* par Christian Colin :

C'est au début des répétitions d'Othello que j'entends pour la première fois ce qui devient vite le mot de passe entre Colin et Wilms, une formule dont j'ignore alors qu'elle ne leur appartient pas et que je mettrai plusieurs spectacles à comprendre réellement : il faut, disent-ils, « jouer concret ». Nous abordons donc Shakespeare en dehors de toute enflure lyrique - et peut-être de tout lyrisme tout court...⁷⁷¹

L'expression en effet ne leur appartient pas, et il n'est pas de metteur en scène chez qui nous ne la retrouvions : chez Patrice Chéreau, par exemple, dirigeant Jérôme Huguet dans le monologue de Richard III. La plupart de ses indications semblent tendre à gommer tous les effets d'emphase qu'une telle tirade a tendance à induire : sur « L'accoucheuse en fut saisie... » (lorsque Richard évoque sa propre naissance), le metteur en scène indique : « Très calme, très *concret*, tu as un souvenir ». Ce « concret » se décline ensuite en une série d'indications techniques qui semblent vouloir neutraliser les manifestations périverbales : dès que le comédien s'emporte en une diction par trop emphatique, Chéreau régule ces effets intonatifs : « pas trop- attention à la musique » ; s'il est tenté d'exprimer quelque affect à propos de « ce mot amour, que les vieux sages trouvent divin », le metteur en scène en limite tout de suite les manifestations : « ça peut être douloureux *en dessous, secrètement, en le cachant* (jeu) oui oui, faut l'avoir et puis *le cacher* ». Lorsque Richard menace ensuite Clarence d'un « Ton tour vient, Clarence », Chéreau réclame : « plus simple », puis « ne t'en réjouis pas » : « ne joue pas le plaisir de dire ces choses-là : tu expliques au spectateur ce que tu as déjà fait ». Il faut donc jouer toute la tirade en restant « très précis, technique », déclare-t-il encore. Il semblerait bien qu'il s'agisse ici d'éviter tout phénomène d'emphase, ou d'enflure, dramatique sinon lyrique. Mais ce n'est pas précisément l'argumentation que développe le metteur en scène pour justifier de telles indications. Pour motiver le comédien à adopter cette expressivité économique, à demeurer dans le « concret », Chéreau lui signale le contre-modèle à éviter : s'il convient de ne pas trop marquer la menace, et le plaisir dans cette menace, c'est qu'il ne faut surtout pas jouer le « fourbe », parce que c'est un « cliché » : « Ne t'en réjouis pas : c'est un cliché, ça ».

Voici donc la boucle bouclée, et l'esthétique de la litote - ou du concret, celui-ci étant l'un des moyens de parvenir à celle-là - motivée par une recherche d'évitement du « cliché » : on retrouve précisément ici les considérations de Strehler sur cette course

⁷⁷¹ Anne-Françoise Benhamou, « Une éducation dramaturgique », in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 35.

folle du jeu d'acteur, d'une rhétorique à une autre, chaque époque dénonçant dans la précédente ce qui s'est figé en rhétorique, en emphase : jouer concret est aujourd'hui l'antidote contre tout ce qui s'est cristallisé en une rhétorique théâtrale par trop ostentatoire - mais le procédé lui-même, on s'en doute, menace aussitôt de se figer lui-même en une rhétorique destinée à être bientôt dénoncée.

C) LE « JUSTE » : FORMES DE L'UNISSON DRAMATURGIQUE, MIMÉTIQUE ET RHÉTORIQUE

S'il était à peu près possible de donner un contenu à ce qui est jugé « beau » ou « intéressant » en répétition, qui semble fréquemment associé aux formes antithétiques ou litotiques dans les signes de la représentation, il en va tout autrement pour cette autre modalité d'évaluation positive du signe théâtral, qui consiste à le déclarer « juste ». Roland Barthes nous a déjà mis sur la voie de l'importance de ce critère, la « justesse », le seul valable pour le critique, et donc, selon le parallèle que nous avons esquissé, pour le metteur en scène. Tout le problème est que la « justesse » ne fournit pas ses critères, qu'elle semble faire l'objet d'une évaluation éminemment subjective, et partant, rarement argumentée. Si dans le domaine musical elle peut être identifiée avec certitude - il suffit d'avoir l'oreille musicale pour juger de la justesse des écarts entre les tons, et d'avoir l'oreille absolue pour juger de la conformité des notes produites avec un diapason référentiel - dans le domaine qui nous intéresse elle devient un insaisissable, bien qu'impérieux, critère. Barthes lui-même, en transposant ce concept musical dans le champ de sa réflexion sur l'écriture critique, demeure dans des considérations métaphoriques qui ne s'embarassent pas de détails techniques : « la justesse, dit-il, est faite d'un unisson ou d'une harmonie » ; il faut donc, on l'a vu, que le critique - comme le metteur en scène - soit « juste et qu'il essaye de reproduire « selon quelque mise en scène spirituelle exacte » les conditions symboliques de l'œuvre ». Le juste, ce serait donc « l'unisson », « l'harmonie » entre les conditions symboliques du texte, et celles de son commentaire, sur la page du critique, ou sur la scène de théâtre. Reste que ces conditions symboliques sont affaire de lecture, d'interprétation, de subjectivité : si les metteurs en scène, comme on l'a constaté, ont en effet tendance à chercher dans le texte même le modèle de leur représentation, les indices de l'esthétique de mise en scène qu'il commande, rien ne leur garantit que les « règles » qu'ils y ont trouvées ne sont pas le fruit d'une sélection arbitraire, ou d'une projection fantasmée. Cet unisson là est finalement aussi intangible que l'utopique « fidélité » qui a longtemps hanté les praticiens de théâtre.

Cette conception de la justesse peut à la limite avoir quelque valeur du côté de la réception, qui peut mesurer, de manière toute subjective, la réussite d'un spectacle au degré d'harmonie entre les signes qu'il mobilise et l'idée qu'elle se faisait du texte ; il semblerait que ce ne soit pas tout à fait le sens que prend le « juste » en répétition. À en juger par les occurrences dont nous disposons, on peut postuler deux critères du juste dans l'interaction de répétition. Il y aurait d'une part la justesse de la *relation des signes théâtraux au monde extérieur* : est juste le signe qui tout à coup se fait reflet exact d'une image du monde, révèle une force mimétique inattendue, surprend l'attention du metteur en scène par un « effet de réel » que les artifices de la convention théâtrale ne laissaient pas prévoir, et dont elles ont pourtant permis l'avènement. Ce peut être un signe minimal,

dérisoire, fugace, parfois un silence, une immobilité : ainsi Strehler fait-il ce commentaire, devant le lever de rideau, sur la scène de la *Trilogie de la villégiature*, découvrant deux comédiennes simplement assises, presque immobiles : « Ça c'est *juste*... C'est le rythme... C'est un tableau... C'est le temps qui passe. » Le juste est donc ici identifié dans un phénomène temporel : le rythme de ce qui se passe - ou ne se passe pas - sur le plateau semble être une image exacte, une image « vraie » du temps qui passe, structure du monde réel.

Mais le juste, ce peut aussi être la justesse de la relation entre le signe produit par le comédien, *et ce que le metteur en scène attendait, imaginait* : l'unisson ne se mesure plus du signe au texte (justesse « dramaturgique », souvent prise par la réception), ni du signe au monde (justesse « mimétique »), mais du signe à la vision qui anime le metteur en scène - on pourrait alors parler de justesse « rhétorique », dans la mesure où le signe est jugé « juste » quand il produit une réponse qui satisfait à la demande formulée par le metteur en scène, quand il prolonge et incarne harmonieusement les modèles que sa rhétorique a dessinés. Ainsi Ariane Mnouchkine reprend-elle Shahrokh, qui vient enfin de trouver la posture corporelle, l'intensité de regard qu'elle souhaitait lui voir manifester - toujours cette scène où Tartuffe doit montrer à Elmire un désir plein d'assurance - mais qui n'a pas trouvé la voix : « Tu comprends, tu as une telle force, parfois, justement, quand tu trouves le *juste* du corps et du regard, et tout ça, je me dis, ça y est, c'est imbibé, et puis j'entends (*voix sèche, éraillée*) <l'amour >, et je me dis, la voix ne l'est pas ». Le juste du corps et du regard, Ariane Mnouchkine l'a obtenu peu à peu, on s'en souvient, en montant sur le plateau pour donner l'exemple, en nourrissant l'acteur d'indications rhétoriques : en *l'imbibant*, comme elle dit, afin qu'il soit capable de produire exactement le signe qu'elle a indiqué par ses gestes et ses mots. La justesse de la proposition de Shahrokh, c'est donc en somme sa conformité avec la vision que le metteur en scène a de Tartuffe dans cette scène ; évaluation toute subjective puisqu'aussi bien on aurait pu imaginer un Tartuffe plein de raideurs, contrit par les interdits censés peser sur son entreprise. Mais puisque la vision de la metteur en scène est telle, et que la voix éraillée de Sharokh lui paraît sonner faux, par rapport à ce Tartuffe habité par l'ardeur de son désir qu'elle imagine, alors la metteur en scène « imbibera » à nouveau le comédien, en multipliant les indications rhétoriques : surgira l'image de l'appât (« il faut trouver comment tu appâtes avec ce mot », la vision de Tartuffe torturé de rêves érotiques, étayée par des propositions hypertextuelles (< elle en a trop des beautés, elle en a trop, j'veis la tuer parce qu'elle en a trop >). Ainsi, d'indications rhétoriques en *pokaz*, d'images en figures, Mnouchkine conduira le comédien, par « persuasion » ou par imprégnation, à produire le signe « *juste* », c'est-à-dire adapté au signifié visé par elle et figuré par ses indications, conforme à sa représentation du Tartuffe.

B. Les règles de l'art

Ainsi, le déploiement des propositions de jeu au fil du travail se trouve sanctionné par l'instance critique que représente le metteur en scène, qui développe des jugements conformément à certains critères esthétiques : les signes proposés par les comédiens sont évalués et sanctionnés en fonction de leur aptitude à intégrer un programme qui vise

« le beau », « l'intéressant » et le « juste ». Loin de la prolifération anarchique que laissait supposer notre étude de « l'a-structuration » du procès de répétition, loin de cette « innocence » revendiquée qui laisserait aux hasards de la répétition le soin de retenir ou d'écarter les signes théâtraux, le travail théâtral, on s'en doutait, opère constamment des choix, conscients même s'ils ne sont pas toujours argumentés, et s'en remet à certains principes, mêmes si ceux-là ne se révèlent que peu à peu aux praticiens. Si émancipée de toute méthode, de toute règle préalable qu'elle se réclame, la répétition n'en est pas moins un espace régi par une conscience sélective, régulatrice, un espace structuré par un certain nombre de règles qui peuvent à l'occasion faire l'objet d'une formulation. Et de même que l'on a pu esquisser un (très sommaire) inventaire des « valeurs » esthétiques prisées par les praticiens contemporains, il est possible d'entreprendre un repérage des quelques « règles de l'art » régissant leur pratique. Ces principes concernent essentiellement deux dimensions : l'art de l'acteur, d'abord, qui peut faire l'objet de quelques petites « leçons » fragmentaires dans le cadre des répétitions, et l'art de la mise en scène ensuite, qui se laisse plus volontiers saisir dans la rhétorique métathéâtrale, mais dont certains affleurements sont perceptibles dans l'interaction de répétition. Il ne s'agira pas ici de prétendre rendre compte de toutes les règles susceptibles d'entrer dans un « manuel de l'acteur » ou dans un « guide du metteur en scène » - utopique projet, et normatif de surcroît, qui ne nous inspire que méfiance - mais bien de faire émerger les structures récurrentes par delà les pratiques individuelles, points de ralliement des discours et des pratiques, révélateurs nous semble-t-il des tendances qui prédominent dans la conception que les praticiens ont de leur art.

1) De l'art de l'acteur

On aurait tort de penser que les petites « leçons » sur l'art de l'acteur n'ont cours que dans les situations officiellement pédagogiques, dans le cadre de « cours » institutionnels : certes, les considérations sur les principes essentiels du jeu d'acteur sont quantitativement plus importantes dans les situations de répétition où la dimension pédagogique prédomine. Mais ces situations à dominante pédagogique, on les rencontre aussi chez certains metteurs en scène travaillant avec des comédiens professionnels : Ariane Mnouchkine ou Klaus-Michael Grüber, qui que soient les acteurs avec lesquels il travaillent, semblent ainsi avoir tendance à ponctuer leur discours de considérations relatives à l'art de l'acteur en général, sous formes de sentences parfois catégoriques qui tendent à faire des répétitions le lieu privilégié d'une éducation de l'acteur, d'une formation à son propre art.

A) LE TRAVAIL DE L'INSU

Si la chose est connue concernant Ariane Mnouchkine, dont le Théâtre du Soleil est qualifié par ceux-là mêmes qui en font partie de « Théâtre-Ecole », elle l'est peut-être moins s'agissant de Grüber : pourtant, à lire un peu les témoignages des comédiens relatifs à leur travail avec ce metteur en scène « tendre et implacable », il semblerait qu'ils aient pour la plupart trouvé auprès de lui une formation, voire une réforme si radicale de leur pratique qu'elle peut leur faire renier tout ce qui a précédé cette expérience. Ainsi Ludmila Mikaël fait-elle l'aveu de cette tentation de déni, après la très forte expérience de

Bérénice :

C'est une telle remise en question qu'on annule - on serait presque tenté d'annuler - tout ce qu'on a fait avant. Ce qui serait idiot. Mais de jeter un regard extrêmement sévère et noir sur son travail, et sur le travail qu'on a fait avec d'autres, et on se dit : « mais pourquoi on m'a laissée faire ces choses-là, pourquoi il n'y avait pas un homme qui disait : 'Non !', 'Non !' ». Parce qu'il nous aime. Quelqu'un qui vous aime vous dit non.⁷⁷²

La rigueur pédagogique de Grüber, en effet, semble essentiellement transiter par une force de refus : refus de tout ce qui s'apparente à la virtuosité et à l'exhibition d'un savoir-faire de la part de l'acteur, par exemple. Otto Sander dit ainsi avoir appris de Grüber la capacité de « faire abstraction de soi, même face à un public » : le metteur en scène, pour l'y engager, lui aurait tenu ces magnifiques propos, leçon aussi métaphorique que toutes ses indications :

Imagine la Sardaigne, des champs de blé doré, le soleil rougeoyant se couchant lentement sur ces champs. Voilà comment tu dois jouer.⁷⁷³

Il s'agit, on le voit, un peu plus que de « faire abstraction de soi » : se faire paysage, être habitée de la même beauté sublime, mais parfaitement « indifférente », naturelle, non-intentionnelle et a-signifiante, qu'un coucher de soleil, c'est abolir en soi toute intention de signification, admettre d'exister intensément tout en n'étant le signe de rien. C'est là bien sûr l'esthétique du degré zéro du signe privilégiée par Grüber, et l'on ne saurait étendre ce principe de « l'acteur-paysage » à l'ensemble des pratiques théâtrales. Il y a pourtant dans cette éducation à « l'a-signification », à la « non intentionnalité », quelque chose qui nous semble pouvoir être mis en partage avec d'autres conceptions de l'art de l'acteur. On retrouve ainsi ici et là l'idée que la grâce de l'acteur, la force de ses propositions, la qualité de son jeu, tient dans ce qui travaille en lui, à son insu, indépendamment de sa volonté de signifier. Eduquer le comédien à son propre art, c'est alors l'engager à s'en remettre à ce travail de l'insu, lui inspirer confiance en les pouvoirs de la scène et du théâtre à se jouer de lui, en lui, presque malgré lui. Même s'il ne s'agit pas, comme chez Grüber, d'un refus, à terme, de toute signification intentionnelle, on retrouve cette conception plus ou moins « passivante » du jeu de l'acteur chez bien d'autres metteurs en scène. Ainsi Antoine Vitez remarquait-il que dès qu'ils sont sur la scène les acteurs sont « inspirés » - et cette inspiration là a des airs de grâce inconsciente, muse de l'insu par laquelle il suffit de se laisser habiter : « quelque chose d'eux devient de l'acteur, devient de leur art »⁷⁷⁴ précisait-il. Ces expressions un peu vagues, ce « quelque chose » qui devient de l'acteur et de l'art, disent assez ce qu'il y a d'incernable, de non-objectivable dans le jeu d'acteur, pour celui qui en est le témoin, mais aussi pour celui qui en est « l'auteur » : ce quelque chose qui ne se laisse pas décrire ne se laisse pas non plus inventer, et c'est inconsciemment qu'il advient à lui-même. Ce quelque chose, ça se travaille, mais surtout ça se « découvre » comme dit

⁷⁷² Propos recueillis dans *L'Homme de passage*, documentaire cité.

⁷⁷³ Documentaire cité.

⁷⁷⁴ Antoine Vitez, *Journal intime de théâtre*, Document audiovisuel de Fabienne Pascaud.

Ariane Mnouchkine - à Shahrokh elle dit qu'il ne faut pas qu'il « invente mais qu'il découvre » - il se révèle quand on n'a pas trop prévu son avènement, quand on consent à se laisser traverser par ce qui ne relève ni de l'intention, ni de la volonté, ni de la conscience. Sans aller nécessairement jusqu'à cette grâce quasi-mystique à laquelle la metteur en scène du Théâtre du Soleil identifie non plus l'art mais *l'expérience* de l'acteur - puisque ça ne s'invente pas, mais que ça se « reçoit » dit-elle encore - l'idée que le talent de l'acteur tient dans cette acceptation du travail de l'insu en lui semble assez communément partagée. On en retrouve un affleurement dans ces propos de Patrice Chéreau à une comédienne du conservatoire, manifestement insatisfaite de ses propres propositions :

Faut pas se dire « j'y arrive pas ». C'est de l'orgueil, ça. Faut continuer à travailler. Et c'est dans l'effort qu'on fait pour continuer à travailler quelquefois il se passe des choses intéressantes, mais à son insu. Il faut admettre quelquefois que c'est à son insu.⁷⁷⁵

De ce travail de l'insu érigé en principe de l'art de l'acteur, on peut aisément déduire quelques règles régissant, parfois explicitement, les pratiques théâtrales : d'abord l'acteur ne doit pas se juger lui-même, évaluer ses propres signes - c'est là la fonction du metteur en scène, prérogative inaccessibles qui ne peut que nuire à la créativité du comédien s'il prétend se l'arroger. De même qu'il ne sait pas ce qui « se passe » en lui, ce qui fait théâtre à travers lui, il ne sait pas ce qui fait signe, et encore moins ce qui est un « bon » signe : d'ailleurs, s'il prétend le savoir, il se trompe. C'est en somme ce que déclare Chéreau à la même comédienne : « Quand tu penses que ce n'est pas bien, en général c'est que c'est très bien » - et la remarque ne vaut pas pour cette seule comédienne, puisque le metteur en scène précise ensuite : « ça arrive souvent ». Manière de dire, nous semble-t-il, qu'il est vain, pour l'acteur, de chercher à s'auto-évaluer, et plus vain encore de s'auto-critiquer. Mais il est vain aussi, et c'est là une seconde règle de travail qui découle du principe du règne de l'insu, de vouloir montrer, de vouloir dire ; toute excessive prétention à l'ostentation, à l'expression sinon à la signification risque de faire basculer le jeu d'acteur dans une maîtrise de l'intention qui le détourne de son art. La sanction du metteur en scène tombe alors, ici dans les propos de Jacques Lassalle :

Il y a trop d'expression dans le jeu de cette comédienne. Elle veut trop prouver. Elle veut que je l'entende quand je ne veux que l'écouter et respirer avec elle.⁷⁷⁶

S'il y a *trop d'expression* dans le jeu de cette comédienne, ce n'est sans doute pas tant parce qu'elle prouve que parce qu'elle *veut* prouver, et *veut* qu'on l'entende. C'est, il nous semble, dans ce « vouloir-faire » (faire entendre, faire comprendre) que la comédienne est sanctionnée : s'il est un vouloir auquel le comédien est autorisé, et même ardemment invité, c'est un *vouloir-être*, imaginaire, utopique, intérieur, dont les figures de rhétorique dans la parole de mise en scène dessinent le modèle, mais non point un *vouloir-faire*, et surtout pas un *vouloir-signifier*. Il y aurait probablement une connexion à faire entre cette conception du travail de l'acteur, qui tend vers l'idéal des « modèles » de Bresson⁷⁷⁷, et l'esthétique de la litote dont on peut observer actuellement la valorisation sur certaines

⁷⁷⁵ La leçon de théâtre : “ Leçon IV : Le chœur des femmes ”.

⁷⁷⁶ Jacques Lassalle, “ L'Amour du cinéma ”, 1980, in *Pauses*, p. 287.

scènes théâtrales : peut-être même cette éthique de l'insu au cœur de travail de l'acteur - selon laquelle le comédien ne doit pas revendiquer la maîtrise intentionnelle des signes qu'il produit - et cette esthétique de la litote se déterminent-elles réciproquement, concourant d'égale manière à une minimisation des manifestations expressives.

B) L'ÉCOUTE MULTIPLE

Que la qualité d'écoute soit une dimension fondamentale de l'art de l'acteur semble faire l'objet d'un accord unanime : la plupart des metteurs en scène interrogés sur les qualités nécessaires à l'acteur mettent en avant cette « écoute », véritable poncif de l'art de jouer. Ainsi Josette Feral dégage-t-elle de l'ensemble de ses entretiens avec différents metteurs en scène cette priorité accordée par tous à la qualité d'écoute chez l'acteur : si « tous sans exception lui demandent une maîtrise parfaite des techniques de base, augmentées d'une certaine sensibilité et d'une vigoureuse imagination », c'est immédiatement ensuite que « s'ajoute la nécessité d'une écoute de l'autre qui rend l'acteur alerte au *hic et nunc* de la scène et lui permet de réagir dans l'instant aux infinies variations de la situation »⁷⁷⁸. Mais pour communément admis que soit ce principe, il n'en est pas moins fugace, volatil, et semble devoir faire l'objet de rappels et de mises au point pendant le travail de répétition. Car cette « écoute » dont on parle volontiers et qu'on exige avec constance est un exercice acrobatique, qui réclame une disponibilité protéiforme, tendue vers divers horizons, magnétisée par plusieurs pôles à la fois, conjugant une concentration extrême avec une ouverture maximale qui ne se laissent pas si facilement apprivoiser. Si l'on en croit Daniel Mesguich en effet, « l'écoute énorme », « première qualité de l'acteur », est d'abord une « très grande écoute des textes, une très grande écoute de lui, une très grande écoute de ce que donne ce qu'il fait... Il ne s'agit pas du tout du narcissisme de l'écoute de soi-même. Il s'agit d'écouter ce que ça fait chez l'autre. Donc, malgré tout, d'une écoute de l'autre »⁷⁷⁹. Ce n'est déjà pas une mince affaire que de recevoir ainsi avec la plus grande attention les signes venus du texte, ceux venus de soi-même, et ceux venus de l'autre : Ariane Mnouchkine, en répétition avec ses comédiens du Soleil, se bat avec les mêmes difficultés, posant les mêmes exigences. On y retrouve formulé le principe de « l'écoute du texte », qui se complique de l'exigence d'une réception « physique » des mots :

Faut recevoir les mots, donc leur sens, faut recevoir l'état dans lequel ces mots sont dits, et il faut recevoir donc, je dirais affectivement, passionnellement, et il faut recevoir physiquement... c'est comme, au dé- c'est ça ce qui donne les clichés, c'est quand vous recevez pas physiquement, sous prétexte que c'est un classique français, alors on dit c'est moins physique que Shakespeare, ou que ou que ou que Eschyle, ou-. C'est pas vrai, évidemment, évidemment pas, si ce n'était pas physique ce serait pas du théâtre.⁷⁸⁰

⁷⁷⁷ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.

⁷⁷⁸ Josette Feral, Introduction à *Mise en scène et jeu de l'acteur*, tome I, Montréal, Lansman, 1997, p. 20.

⁷⁷⁹ Daniel Mesguich, " Un art de la lecture avant tout ", entretien avec Josette Feral in *Mise en scène et jeu de l'acteur*, tome I, p. 195.

Savoir écouter, ce n'est donc pas seulement savoir recevoir dans ses affects, et jusque dans son corps, la force suggestive du texte que l'on profère soi-même, c'est aussi recevoir avec la même intensité ce qui est dit par l'autre, écouter l'autre. Cette double écoute, de soi et de l'autre, à travers la profération du texte, suppose une attention et une disponibilité extrêmes sur lesquels Mnouchkine doit parfois reprendre ses comédiens, par trop obnubilés par l'un ou l'autre pôle :

Je crois que c'est très important pour vous quand vous arrivez vous recevez bien les nouvelles venues de l'intérieur de vous. Je ne veux pas du tout que tu te privas de ça, c'est une richesse ça. Mais les visions venues de l'intérieur de vous ne doivent pas vous empêcher d'avoir les visions venues de l'autre, de l'autre, de celui qu'est avec vous, et ça peut-être tu ne l'as pas, ça te manque, tu vois. Y en a qui au contraire n'écoutent pas assez les visions venues de l'intérieur d'elles, d'eux. Mais toi tu n'écoutes pas assez les visions venues de celui ou celle qui est avec toi sur scène, tu vois. Tu le vois, et tu te dis, avant de réagir tu te dis qu'est-ce que je vais faire de ça ? Non ? Reçois, ça fait.

Ce n'est évidemment pas un hasard si cette leçon sur la nécessité d'une double écoute chez l'acteur en scène débouche sur la conception du jeu d'acteur comme art de recevoir, et non de faire : la prééminence de l'écoute sur le dire, ou sur le montrer, est dans l'exact prolongement de l'éthique de l'insu privilégiée actuellement par les praticiens. Se dessine en filigrane toujours la même idée (la même utopie ?) selon laquelle la théâtralité - les « bons » signes de théâtre - est ce qui advient lorsqu'on cesse de vouloir signifier, lorsqu'on ne prend pas l'initiative de la signification, et qu'on la reçoit d'un autre, de l'Autre. Cet autre c'est, officiellement, le partenaire de jeu, sur la scène : Mnouchkine ne peut que se réjouir de ce que la « leçon » soit bien passée, lorsque, complimenté sur la qualité des propositions de jeu qu'il vient de faire, Martial Jacques, plus ému encore que

⁷⁸⁰ *Au détour de cette leçon adressée aux comédiens, on rencontre une allusion au " cliché " de jeu qu'il convient d'éviter : il va sans dire que l'évitement des formes convenues, des représentations stéréotypées, est l'un des piliers des règles de l'art auxquelles s'astreignent les praticiens. Il en a déjà été question dans les répétitions de Richard III mis en scène par Chéreau, qui enjoignait Jérôme Huguet de ne pas jouer la " fourberie " de son personnage, parce que " c'était un cliché ". Dans les temps modernes ou post-modernes de la mise en scène, la seule attitude esthétique convenable en ce qui concerne les représentations préconstituées réside soit dans l'évitement du cliché, soit dans sa subversion, par exhibition ludique (on rencontre ainsi ce cas de figure dans la mise en scène du Soulier de satin par Vitez, d'où Eloi Recoing rapporte ce commentaire à propos de la scène 8 de la deuxième journée : " cette scène est un cliché. Mettre en scène le cliché en montrant que c'est cliché. Et pour commencer, faire jouer la négresse par une actrice à la peau blanche "). Si nous n'avons pas jugé utile de consacrer une partie de cette étude à ces considérations sur " l'évitement ou la subversion du cliché " comme règle de l'art de l'acteur ou de la mise en scène, c'est que ce principe est si communément partagé par tous les artistes de la (post)-modernité, quel que soit le support de leur expression, qu'il ne relève plus guère du champ qui nous intéresse, devenant un principe régulateur de l'esthétique générale, tout au long du XXème siècle. Plus intéressante pour nous serait l'étude des diverses modalités de subversion, par exhibition ludique ou par torsion, déplacement, télescopage, des formes de la stéréotypie dans les pratiques théâtrales post-modernes ; mais il y faudrait plus de temps que nous ne nous en accordons pour clore cette recherche, et nous préférons différer cette investigation. Cf. à ce sujet notre article : " La répétition de théâtre, usages du stéréotype et stratégies de stéréotypage dans le procès créatif ", Actes du colloque d'Albi Langages et Significations : " Le stéréotype, usages, formes et stratégies ", juillet 2000, actes à paraître (été 2001). Il s'agit là d'une piste de recherche destinée à être poursuivie et approfondie...*

sa metteur en scène, déclare : « Tout vient de l'autre, c'est vrai ». Et puisque nous sommes dans un Théâtre-Ecole, elle le fait se lever, et répéter à très haute voix cette découverte : « Tout vient de l'autre... parce que c'est Niru [Nirupama Nityanandan] qui m'a tout donné. Tout vient de l'autre ». Et si ce n'est le secret du jeu de l'acteur, « écouter l'autre », c'est du moins un impératif de mise en scène : il faut, c'est évident, « jouer ensemble », et la règle est formulée au moins une fois par équipe de travail, quel que soit le spectacle préparé. Jouer ensemble, c'est aussi jouer *toujours*, et non pas seulement quand on a du texte : ne pas attendre ses répliques pour vivre et pour bouger - la chose paraît évidente, mais elle est pourtant explicitement formulée par Chéreau à ses comédiens de *Richard III* : « C'est une erreur qui arrive couramment en fait, c'est que comme vous avez le repère des répliques [...] tout le monde attend sa réplique pour bouger », et même, par Jean-Pierre Vincent à Madeleine Marion : « Ton jeu est trop commandé par le texte, lui reproche-t-il. C'est le vivre qui doit commander maintenant ; le regard précède la parole ». Aussi, pour que l'acteur ne se contente pas de faire exister son personnage lorsqu'il profère du texte, c'est toujours l'écoute, « des visions venues de l'intérieur », ou des « visions venues de l'autre », qui garantit la continuité du jeu, le flux vivant venant irriguer l'artifice du plateau.

Et si cet autre, qu'il convient d'écouter, et dont il suffit même de recevoir les « visions » pour que « ça » fasse, n'était pas seulement l'autre comédien, partenaire de scène ? Cet Autre de qui tout arrive, par qui le théâtre se fait, à l'insu de ses « instruments », ne serait-ce pas aussi, officieusement, et plus profondément, le metteur en scène, qui n'en finit pas d'engager son comédien à se montrer le plus disponible, le plus à l'écoute, le plus poreux possible, afin qu'il y dépose en terre meuble et fertile les figures que sa rhétorique aura découvertes, les visions qu'il aura pressenties ? Ce « savoir écouter » tant recherché par les metteurs en scène chez l'acteur, il est tentant de penser qu'il a d'abord pour horizon leur propre parole, qui n'aura d'efficace que si elle se fraie un chemin profond dans l'imaginaire de ceux à qui elle s'adresse, et n'y parviendra que si elle est bel et bien entendue, c'est-à-dire d'abord profondément *écoutée*.

2) De l'art de la mise en scène

Si ces quelques principes, sélectionnés ici pour ce qu'ils font l'objet d'un discours spécifique de la part des praticiens, fréquemment tenu dans l'enceinte-même des répétitions, ne concernaient que l'art de l'acteur, il est parfois aussi des fragments d'un discours sur l'art de la mise en scène dont on peut esquisser les contours. Là encore, le critère de sélection de ces principes est leur caractère explicite dans l'interaction de répétition : nous nous en tenons ici aux règles de l'art telles qu'elles sont formulées *en effet* dans la préparation du spectacle, structures « officielles », avouées, d'une pratique qui n'est évidemment pas si dépourvue de méthode qu'elle le prétend.

A) ENTRÉES ET SORTIES, SEUILS FATIDIQUES

Les entrées et les sorties des personnages font apparemment partie des points d'achoppement d'une mise en scène, seuils fatidiques auxquels les praticiens accordent une attention toute particulière et qui font l'objet de gloses signalant les écueils qu'il

convient d'éviter : à ce titre, le petit discours de Chéreau à ses comédiens de *Richard III* sur ce problème est sans doute le plus significatif, puisqu'il développe - peut-être en raison du caractère pédagogique de la situation - ce qui d'habitude ne demeure qu'à l'état de discours embryonnaire, allusif et laconique : les entrées de personnage, tout particulièrement, semblent lui inspirer la plus grande méfiance, puisque, dit-il, « les entrées finalement c'est assez médiocre », parce qu'à « un moment donné il faut bien aller se placer dans une bonne place pour dire le texte, en gros, et c'est toujours un exercice compliqué ». Compliqué, parce que les solutions faciles, les « noirs » pendant l'installation, semblent devoir être « évités ». Et même si le metteur en scène fait une belle prétention, affirmant qu'il « ne va pas [leur] faire [s]on chapitre habituel sur les entrées et les sorties, qui comme chacun sait sont les choses les plus difficiles qu'on doit faire au théâtre », il n'en cède pas moins à la tentation d'en dire un peu plus : « l'idéal », selon lui, ce n'est pas d'entrer, mais d'être entré sans que personne ne s'en soit aperçu. Il s'agit ici du personnage de Marguerite, qui erre en effet comme un fantôme sur les scènes d'esclandre familial, et pour qui il faut parvenir à travailler des entrées spectrales, quasi-invisibles ; mais le principe semble pouvoir être généralisé, puisque Chéreau cite la « révolution » hugolienne, en matière d'indications d'entrées et de sorties, comme un modèle : « Victor Hugo », signale Chéreau, « a remplacé, c'est le seul, d'ailleurs, remplacé l'indication scénique « entre untel », pour une chose très belle où il dit : « depuis quelques instants un homme est là », ce que je trouve mille fois plus beau ; et il ne dit pas depuis quand il est là ». Dans cette perspective, les phénomènes de chevauchements, qui consistent à faire entrer les personnages de la scène suivante pendant la fin de la scène précédente, semblent être le meilleur antidote possible : le procédé sera d'ailleurs massivement utilisé pour cette mise en scène de *Richard III*, et n'est évidemment pas l'apanage de ce metteur en scène ni de ce spectacle. On se souvient que, dès les années 20, Claudel réclamait, pour la mise en scène de son *Soulier de satin*, que « les acteurs de chaque scène apparai(ssent) avant que ceux de la scène précédente aient fini de parler », indication que Vitez ne manqua pas de respecter.

Si les entrées et les sorties sont « les choses les plus difficiles qu'on doit faire au théâtre », ce n'est pas seulement dans le choix du moment où elles se font (par rapport aux débuts et aux fins de scène), mais aussi, par exemple, dans le choix des lieux scéniques qu'elles privilégient. Mark Blezinger rapporte ainsi que pour Peter Stein, ces seuils sont si importants qu'ils font l'objet d'une préparation spécifique, et manifestement très méthodique, avant le travail avec les acteurs : « Sur Phèdre, on avait le modèle de la scène et il avait déjà pré-joué les entrées et les sorties des acteurs. Son système dramaturgique montrait que tel acteur ne pouvait entrer que par cette porte et ne ressortir que par telle autre. Sur Tchekhov, il en a été de même »⁷⁸¹. Cette rigueur méthodique n'est apparemment pas à mettre sur le compte de la spécificité des exigences de Stein, particulièrement déterminé et précis dans ses indications, puisque le même Blezinger remarque que « Pour Grüber aussi, les entrées et les sorties sont les éléments les plus importants de la mise en scène » : cette fois il ne s'agit pas de l'établissement des lieux par où elles se font, mais de la qualité d'image qu'elles déterminent. « Cela concerne le

⁷⁸¹ Mark Blezinger, « Ecouter la différence : à la Shaubühne avec Stein, Grüber et Bondy », in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 48.

geste de celui qui entre ; ce n'est pas tellement pensé selon la dramaturgie de la pièce mais plutôt pour suivre la logique des tableaux souvent très poétiques que lui créent des peintres comme Gilles Aillaud et Eduardo Arroyo »⁷⁸². Entrées et sorties semblent ainsi être le support privilégié pour l'expression de chaque metteur en scène, le lieu où vient s'inscrire leur génie particulier, leur esthétique singulière : Chéreau privilégiant le montage ultra-rapide évoquant le rythme cinématographique, Stein y exerçant sa logique dramaturgique méticuleuse, Grüber enfin y recherchant la poésie d'une image picturale...

On comprend dès lors que la toute première entrée, la première image du spectacle, qui est en quelque sorte le seuil absolu, fasse l'objet d'un travail plus vigilant encore, de même que la toute dernière image, sur laquelle la représentation se clora. Dans chaque préparation de spectacle ces seuils absolus sont les lieux d'un travail particulièrement pointilleux, et les critiques ne s'y trompent pas, qui voient dans ces images liminaires ou finales de salutaires points d'appuis pour aiguiller leur lecture de l'esthétique du spectacle. C'est ainsi Colette Godard qui remarque que, même si l'écriture critique est un exercice difficile, pour ce qu'elle engage de subjectivité, de perception fragmentaire, de mémoire partielle ou partielle, la première et la dernière image constituent un point d'articulation où peuvent se nouer la rencontre et la compréhension d'un spectacle : « L'aide, dit-elle, elle vient des metteurs en scène. Pour la plupart, ils soignent particulièrement la première image, qui donne la clef d'interprétation, et la dernière, qui continue leur travail après la représentation, quand on se trouve face à la page blanche, à essayer de mettre en ordre les tourbillons dans la tête »⁷⁸³. Tout se passe comme si la première image et la dernière image constituaient les termes d'un « pacte de lecture », espace-temps crucial où se décident et se révèlent les enjeux esthétiques du spectacle, et où se noue, ou ne se noue pas, une relation possible avec le spectateur, caisse de résonance de ces messages qui lui sont adressés ici avec un soin tout particulier. Même si le travail du détail, pour chaque scène, est un luxe que s'octroient les praticiens quelles que soient les conditions d'urgence dans lesquelles se clot la préparation d'un spectacle, il prend des proportions exceptionnelles s'agissant des scènes de début et de fin de représentation. Rien n'y est laissé au hasard, parce que tous les signes s'élèvent au statut solennel de révélateurs du code esthétique du spectacle. On y évite tout particulièrement les entrées « fastidieuses » comme dit Odette Aslan, commentant l'ouverture des *Trois Sœurs* de Langhoff - « les trois sœurs jouent devant une toile [...] ; lorsque celle-ci sera levée, le Docteur, Touzenbach, Saliony et Marie (la bonne) seront installés au salon, en action : une manière d'éviter les entrées fastidieuses »⁷⁸⁴. Mais on y évite aussi le moindre élément de mise en scène qui pourrait faire signe vers une esthétique qu'on récuse : ainsi Ariane Mnouchkine, travaillant au début de *Tartuffe*, fait-elle une modification qui peut sembler dérisoire, mais qui révèle combien le moindre choix a valeur d'indice dans une image liminaire. Son spectacle s'ouvre sur l'entrée, en fond de scène, d'un marchand ambulant *poussant* devant lui une cariole chargée d'articles divers, venant proposer ses produits

⁷⁸² *Op. cit.*, p. 48.

⁷⁸³ Colette Godard, « Le Critique appartient-il au théâtre? », in *L'Art du théâtre* n°1, p. 62.

⁷⁸⁴ Odette Aslan, *Théâtre/Public* n°122, p. 12.

devant la demeure d'Orgon. L'image ne convient pas à la metteur en scène : « Ça m'emmerde que la première chose qui entre sur cette scène ce soit pas un acteur ce soit un objet ». La cariole, poussée par le comédien, est en effet le premier élément à apparaître en mouvement sur la scène ; on modifie donc la mise en scène, en décidant que Sergio Canto laisse sa « merveille », comme dit Mnouchkine, en coulisse, s'avance en milieu de scène parce qu'il « vient voir s'il y a du monde », fait un « récital » de castagnettes pour attirer l'attention, puis retourne en coulisse chercher la cariole qu'il *tire* désormais au lieu de la pousser. La première image est ainsi entièrement réformée, et fidèle, cette fois, aux valeurs esthétiques privilégiées par Ariane Mnouchkine : la « merveille », si pittoresque soit-elle, et quel que soit le plaisir manifeste que le comédien prend à jouer avec, est reléguée au second plan, occultée par la vraie merveille du théâtre, le comédien. Le spectateur découvrira donc un acteur d'abord, plutôt qu'un objet, et de la musique, ensuite, petit récital percussif comme les affectionne particulièrement la metteur en scène du Théâtre du Soleil : le pacte de lecture est en place, et le spectacle peut s'ouvrir sous les meilleurs auspices.

B) HIÉRARCHISER LES PLANS

On a suffisamment dit que les metteurs en scène actuels avaient tendance à privilégier la polysémie, afin de ne pas fermer le sens du texte dans une interprétation univoque : pour chaque pièce, et bientôt pour chaque scène, de multiples pistes devaient pouvoir être maintenues, faisant éventuellement résonner des contradictions internes, puisqu'on a vu que l'esthétique de l'antithèse était globalement valorisée par les praticiens contemporains. Mais une telle quête de la pluralité des sens ne saurait se satisfaire de la superposition anarchique de tous les possibles, d'une cacophonie interprétative où tous les signes de la représentation seraient mis sur le même plan. Si divers possibles, éventuellement antithétiques, sont effectivement explorés, travaillés en détail au fil des répétitions, ils font l'objet, dans le cadre de ce que nous avons tendance à identifier comme *l'élaboration secondaire*, d'un travail de hiérarchisation extrêmement rigoureux. Le concept freudien désignant les opérations de « remaniement plus ou moins important du matériel, par la pensée partiellement éveillée »⁷⁸⁵ nous paraît décidément tout à fait propre à rendre compte des phénomènes de régulation susceptibles d'intervenir, plutôt en fin de parcours, sur la prolifération jusque-là peu contrôlée des propositions de jeu et des pistes interprétatives. Dans le cas du procès onirique, ces opérations sont le fait d'une « seconde instance psychique », qui exerce une « influence élective sur tout le vaste matériel des pensées du rêve » : « l'élaboration secondaire » est alors ce qui « met de l'ordre » et « apporte une cohésion intelligible conforme à notre attente »⁷⁸⁶. Ce qui nous intéresse dans ce parallèle entre « règle de hiérarchisation » dans le travail de mise en scène et processus secondaire dans le travail du rêve, c'est que la mise en ordre s'opère au nom d'une prise en compte de l'intelligibilité, conformément à une attente supposée. Si le travail de hiérarchisation des signes a tendance à prendre de plus en plus d'importance à mesure que la fin des répétitions approche, ce n'est pas seulement parce que c'est par

⁷⁸⁵ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, p. 432.

⁷⁸⁶ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 425.

nature un processus « secondaire », venant affecter un matériel qui doit préalablement avoir été produit, c'est aussi parce que la perspective de donner à « lire » le spectacle à des spectateurs se fait imminente : c'est souvent *au nom de la réception* que l'exigence de hiérarchisation est produite dans l'interaction de répétition. Aussi prend-elle la forme d'un « devoir », comme sous la plume d'Eloi Recoing, qui signale que « pour chaque scène, on se *doit* d'établir une hiérarchie des situations, laquelle entraîne une stratification des intentions de jeu. Tout l'art de l'acteur et à vrai dire du metteur en scène consiste à rendre possible la lisibilité horizontale de la fable, et celle, verticale, des thèmes. »⁷⁸⁷ C'est bien au nom de la lisibilité du spectacle - et en l'occurrence, d'une double lisibilité, de la fable et des thèmes - qu'est posée cette exigence de hiérarchisation.

Hiérarchisation entre ce qui relève du thématique et du fabulaire d'abord : il semblerait que dans la dernière étape du travail, ce soit l'axe horizontal de la fable qui soit mis en avant, puisqu'on a vu qu'il avait tendance à se perdre dans le détail des répétitions. Il faut ainsi souvent, à l'approche de la première, non pas effacer tout ce qui a été exploré des enjeux thématiques, des méandres psychologiques, mais du moins le faire passer au second plan, afin de restituer l'enjeu fabulaire qui domine la scène : ainsi, pour la scène 6 de la quatrième journée du *Soulier de satin*, où une actrice envoyée auprès de Rodrigue est chargée de le convaincre d'accepter de gouverner le Royaume d'Angleterre, en se faisant passer pour la reine Marie, mille et une pistes auront été abordées - que l'actrice, par exemple, donne « un cours dramatique ; mais en parlant de son métier, elle parle aussi de la prière. Du plus humble au plus grandiose, tous les personnages portent en eux une part de la vérité théologique » ; mais encore que « Claudel imagine le cauchemar de l'actrice : être en coulisse prête à jouer et se voir souffler le rôle par un *alter ego* ». Ce sont là considérations, parmi bien d'autres possibles, d'ordre thématique (le fil théologique tissant sa toile à travers les personnages) ou d'ordre psychologique (le cauchemar de l'actrice), évidemment pertinentes, et dûment explorées, nuancées, travaillées au fil des répétitions ; mais elles ne doivent pas occulter l'enjeu de cette scène, par rapport au déroulement « horizontal » de la fable, et Eloi Recoing ne manque pas d'opérer ce que nous avons appelé un « réajustement fabulaire » :

Cette scène raconte le théâtre mais la situation première est que l'actrice doit convaincre Rodrigue de gagner l'Angleterre⁷⁸⁸.

C'est donc dans cette étape de travail fondamentale que se multiplient les phénomènes de recadrage thématique, et de réajustement des enjeux fabulaires dont on a étudié les principes et les modalités dans le cadre de l'analyse de la relation métatextuelle. Les premiers filages intégraux sont souvent l'occasion de telles mises au point, comme on a pu le constater dans le cas des répétitions de *Tout est bien qui finit bien* : Jean-Pierre Vincent y faisait à propos de l'acte I un réajustement fabulaire pour le moins économique : « c'est traversé par une foule de choses mais ce qui faut restituer, c'est 1) un départ, 2) une arrivée, 3) un autre départ ». Puis le bilan se précisait, et l'exigence de hiérarchisation devenait impérative : « le travail tchékhovien de creusement des répliques doit être modifié : *on n'a pas assez hiérarchisé les informations* ». L'élaboration secondaire

⁷⁸⁷ Eloi Recoing, *Journal de bord des répétitions du Soulier de satin*.

⁷⁸⁸ Eloi Recoing, *Journal de bord des répétitions du Soulier de satin*.

travaille alors à sélectionner les enjeux jugés prioritaires pour une scène, et partant, à esquisser les enjeux dramatiques du spectacle dans son ensemble : les synthèses se multiplient, pour telle scène qui a tendance à s'étendre on recherche le « moteur » - ainsi pour la scène Paroles-Hélènes, étroitement recadrée en fin de parcours : le « moteur », indique Jean-Pierre Vincent, c'est « l'amour du dialogue » ; « on a vu la folie de Paroles, on voit ensuite la folie d'Hélène : rendez palpables vos rêves ». Pour être synthétique l'indication n'en est pas moins métaphorique, et l'on voit ici que la rhétorique du metteur en scène continue de déployer ses figures jusque dans les derniers instants de répétition. Mais cette fois, la source de la vision, et sa destination, sont nettement désignés : ce lieu d'où l'on « a vu » la folie de l'un, d'où l'on « voit » ensuite la folie de l'autre, ce lieu pour qui les rêves des uns et des autres doivent être « rendus palpables », c'est le public, dont la présence imminente se fait sentir : si ce n'est au nom de la « lisibilité » qu'il est en droit d'exiger, c'est au nom du « plaisir » qu'on lui doit que ces hiérarchisations de dernière minute doivent être opérées : « les gens du public ne sont pas encore chauds » argumente le metteur en scène à propos de la même scène Paroles-Hélène, « il faut allumer leur plaisir d'écouter des gens qui disent n'importe quoi : ils sont encore un peu dans le R.E.R ».

La prise en compte de la réception, de ses attentes, de ses fatigues ou de sa fraîcheur, sert ainsi souvent de pilier à l'argumentaire déployé pour justifier une opération de hiérarchisation : parce qu'elle réclame du comédien qu'il renonce à bien des méandres psychologiques, à des nuances, des pauses, des « couleurs » subtiles qu'il aura mis des semaines à élaborer, il faut évidemment lui faire sentir le gain en terme d'intelligibilité que permet la « perte » qu'on réclame de lui. Ainsi, les « moments d'information » portés par une scène doivent être joués, selon les termes d'Eloi Recoing, « *sans trop de couleur*, pour donner au spectateur une chance d'entendre et de comprendre » : c'est alors au comédien de renoncer à des recherches intonatives, expressives, qui auront soigneusement été élaborées. Il est vrai que pour une œuvre comme le *Soulier de satin*, dont le récit s'étale sur des décennies, des océans et des continents, et dont la représentation dépasse largement la durée habituelle d'un spectacle « standard », « l'effort mental » demandé au spectateur « est déjà considérable » ; aussi le témoin du travail de Vitez pose-t-il encore cet autre principe de mise en scène : « Une règle générale : éviter tous les points d'opacité dans la mise en scène et dans le jeu, qui fatigueraient le spectateur [...]. Il faut faire œuvre de clarté ». Ce qui est encore une manière de hiérarchiser les enjeux dramatiques du spectacle : au nom de la lisibilité du récit dans son ensemble, il faut renoncer en partie aux « points d'opacité », délaisser les énigmes et les « points aveugles » où s'arrête l'attention, les contradictions par trop subtiles qu'on aura pourtant pris le soin d'explorer en répétition, et toutes ces propositions paradoxales que pourtant « le théâtre conjugue car c'est de contradictions qu'il vit » (Eloi Recoing).

On voit bien ici que la hiérarchisation des enjeux peut induire de douloureux renoncements, et forcer parfois le théâtre à se nier lui-même : ce que la répétition valorise, recherche, encourage - à savoir la multiplication quasi-infinie des possibles, et bien souvent l'esthétique de l'antithèse, où l'on peut dire une chose et montrer le contraire - elle doit aussi, parfois, pour finir, le nier, quand l'intelligibilité du spectacle l'exige : c'est encore Eloi Recoing qui formule cette règle qui est aussi un deuil pour le théâtre : « le

Soulier de satin est une œuvre trop longue pour qu'on puisse se permettre de faire le contraire de ce que disent les mots ». Si ces deuils et ces renoncements que le travail de hiérarchisation exige en fin de parcours sont peut-être plus nombreux, et plus radicaux, dans le cas des « œuvres-fleuve », des textes proliférants comme le sont *Le Soulier de satin* et, dans une moindre mesure, *Tout est bien qui finit bien*, ils semblent être le lot de toute mise en scène : Jacques Lassalle formule ainsi, dans une déclaration qui n'est pas dénuée d'une certaine nostalgie, cette exigeante « loi » esthétique :

Le plus beau au théâtre, c'est peut-être l'histoire secrète et indicibles des trouvailles abandonnées, des bonheurs renoncés aussitôt qu'éprouvés. « On ne crée pas en ajoutant, mais en retranchant » (Bresson)⁷⁸⁹

Sans forcément atteindre au radicalisme d'un Bresson, qui a pu être au cinéma ce que Grüber est actuellement au théâtre - un redoutable maître de l'économie des signes, créant en effet par refus, par suppression progressive de ce qui est jugé superflu (c'est-à-dire presque tout) - il est évident que tout spectacle advient au public plus ou moins délesté de bien des possibles par lesquels il sera passé : si la répétition créée d'abord en ajoutant, en superposant jour après jour les strates de travail, elle se doit aussi de « retrancher », afin de donner au public une œuvre lisible. C'est alors le *credo* en une « indélébilité » des traces mnésiques laissées dans l'imagination de l'acteur par toutes ces strates de travail qui permet de renoncer sans trop souffrir : même s'il faut parfois « supprimer ce qu'on aime le plus », remarque Eloi recoing, « ce qui ne s'efface pas, c'est la mémoire de ce que nous avons fait. Les acteurs sont des palimpsestes ambulants ».⁷⁹⁰

C) PRÉÉMINENCE DU RYTHMIQUE

S'il faut souvent retrancher, en opérant une hiérarchisation des thèmes et des enjeux, pour rendre un spectacle « lisible », c'est aussi au nom d'un principe esthétique exigeant, très souvent convoqué en répétition, et particulièrement dans la dernière période du travail : le *rythme*. « Ultime enjeu de la mise en scène »⁷⁹¹, selon Jacques Lassalle, le rythme était pour Meyerhold, « le temps enchanté »⁷⁹². Autant dire qu'il relève d'une délicate alchimie, d'un savant dosage et d'une économie complexe qui varie selon l'esthétique privilégiée par le metteur en scène. Il en est certes, comme Régy, qui peuvent faire le choix de la lenteur, audacieux pari susceptible de mettre à mal la patience des spectateurs : soucieux, comme bien d'autres metteurs en scène, de « laisser coexister les contraires : horreur et fascination, vérité et mensonge, bonheur et malheur »⁷⁹³, fervent défenseur de « l'ambivalence et de l'ambiguïté »⁷⁹⁴, mais ne craignant pas, quant à lui,

⁷⁸⁹ Jacques Lassalle, « Répétitions en acte », réponse au questionnaire de Georges Banu, in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 63.

⁷⁹⁰ Eloi Recoing, *Journal de bord* des répétitions du *Soulier de satin*.

⁷⁹¹ Jacques Lassalle, « Répétitions en acte », p. 62.

⁷⁹² Cité par Jacques Lassalle, in « Répétitions en acte », p. 62.

⁷⁹³ Marie-Claire Pasquier, « Claude Régy, garder le secret du livre », in *L'Art du théâtre* n° 6, p. 66.

de porter atteinte à la lisibilité du spectacle, le metteur en scène de *Intérieur* (Maeterlinck) et de *Par les villages* (Peter Handke) a ainsi privilégié pour ces spectacles l'expérience du « ralentissement ». Ralentissement jugé « magique » par Marie-Claire Pasquier pour le texte relativement bref de *Intérieur*, mais taxé de « sinistre » par Michel Cournot s'agissant de la mise en scène de *Par les villages* : sans aller jusqu'à sanctionner le caractère « vide et glacial »⁷⁹⁵ d'une telle esthétique selon le critique du *Monde*, c'est semble-t-il un problème d'intelligibilité qui est soulevé par ce type d'option rythmique : Marie-Claire Pasquier s'interroge ainsi sur la lisibilité du texte affecté d'une telle dilatation :

Quand la phrase se fait interminable, la syntaxe n'a-t-elle pas tendance à se distendre, laissant vagabonder, dans une presque totale autonomie, les petits sens partiels, les associations portées par chaque mot ?⁷⁹⁶

En somme la quête de Régy - qui vise « une espèce de passage à la loupe du mot, qui devient un objet de vision dense et qui suscite en même temps un espace illimité »⁷⁹⁷ - trouve bien son accomplissement dans l'expérimentation de la lenteur extrême à laquelle il a pu se livrer, mais elle flirte avec un écueil : celui d'une forme qui ne passe pas la rampe, échoue à rencontrer la sensibilité du public, parce que, peut-être, l'intelligibilité du texte, et bientôt du spectacle, s'y dilue au point de s'y dissoudre. Comme le remarque encore Marie-Claire Pasquier, « c'est une question de dosage, et sur cet être collectif extrêmement instable qu'est une salle, cela prend ou cela ne prend pas »⁷⁹⁸.

Aussi est-ce bien souvent d'autres « dosages » que les metteurs en scène privilégient, l'harmonie et l'intelligibilité d'un spectacle étant souvent perçues comme tributaires d'une qualité rythmique plus enlevée, d'un *tempo* plus soutenu. Fréquentes sont les reprises de filage où le metteur en scène opère des resserrements, réclame une accélération générale du rythme. Le temps « enchanté » des répétitions, où comme dit Recoing, on travaille « dans l'éternité » a souvent conduit à une dilatation du *tempo*, à la faveur de l'exploration, comme en une succession d'images arrêtées, des profondeurs que recelle chaque réplique, voire chaque mot ; il n'est pas rare que les premiers filages durent plus de quatre heures - ainsi par exemple du filage d'*Othello* mis en scène par Christian Colin, ou encore de celui de *Tout est bien qui finit bien*. Et de même que Christian Colin, « qui n'est pas satisfait du rythme général », retravaille en quelques jours toutes les scènes dans le sens d'un resserrement, « sans pour autant couper grand chose »⁷⁹⁹, Jean-Pierre Vincent consacre les derniers jours de répétitions à un travail d'accélération du *tempo* : « Il faut gagner 45 minutes, dont trente cinq minutes dans la

⁷⁹⁴ Article cité, p. 66.

⁷⁹⁵ Michel Cournot, article du *Monde* cité par Marie-Claire Pasquier, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁹⁶ Marie-Claire Pasquier, *ibid.*, p. 68.

⁷⁹⁷ Propos recueillis par Marie-Claire Pasquier, publiés in « Claude Régy, garder le secret du livre », p. 67.

⁷⁹⁸ Article cité, p. 67.

⁷⁹⁹ Anne-Françoise Benhamou, « Une éducation dramaturgique », *op. cit.*, p. 35.

première partie » : on doit donc « accélérer », « supprimer toutes les promenades d'intériorité », retrouver la « vigueur shakespearienne ». Cette fois, on procèdera à quelques coupes dans le texte, ce qui entraîne toujours, chez les comédiens qui ont travaillé des heures, des jours durant, sur ces fragments, un intense sentiment de frustration ; la déception se lit sur les visages de ceux qui voient ainsi amputer leur rôle de tel ou tel passage, mais leur désir de comédien n'empêche pas que le couperet tombe, implacable. On ne transige pas avec la loi du rythme, ni avec les mutilations qu'elle exige. C'est que le rythme, c'est bien plus que la mise au format « standard » d'un spectacle : il ne s'agit pas seulement de faire tenir la représentation dans les quelques deux heures que le public est capable de recevoir. C'est plus profondément l'intelligibilité de la narration qui est en cause, et plus encore, le langage théâtral propre à un spectacle, qui s'y organise : Jacques Lassalle remarque ainsi que « le parti de la lisibilité, de la narration intelligible, ne contredit pas la recherche d'un langage autonome. Il l'appelle et l'organise »⁸⁰⁰. Car c'est dans ce tri entre ce que l'on décide de garder, et ce que l'on décide de supprimer, dans ce travail de hiérarchisation et de sélection des signes de la représentation que s'élabore de manière décisive l'esthétique propre à une mise en scène. Si le rythme est, comme dit Lassalle, « l'ultime enjeu de la mise en scène », c'est qu'il procède d'opérations bien plus complexes que « ralentir » ou « accélérer » :

Il dépend du travail sur le contraste, de l'aménagement des transitions, de la discrétion des moments forts, de l'éclat des moments faibles. Un art du presque rien, de la modulation, de la durée qui palpité, plutôt qu'elle ne crépite.⁸⁰¹

C'est bien plus que le seul *tempo* d'un spectacle qui est engagé dans cette analyse des ingrédients concourant au « rythme » : c'est toute l'économie esthétique de la représentation, où l'on retrouve au passage l'esthétique de la litote, puisqu'il travaille à « la discrétion des moments forts », compensée par « l'éclat des moments faibles ». Accélération n'y doit pas rimer avec précipitation, et plutôt que le « crépitement » d'un feu de paille, c'est la « palpitation » d'un cœur qui bat qu'on y doit ressentir : et voici que ressurgit le champ métaphorique du vivant, dans ces ultimes préparatifs. L'élaboration secondaire, ses exigences, les renoncements qu'elle impose, semble être bien plus qu'un outil de censure : elle tend, profondément, à s'assurer que le spectacle est bien un organisme vivant, en auscultant et en régulant sa « respiration », comme disait Bondy.

À quelques jours, quelques heures, de la séparation du metteur en scène d'avec son « œuvre », l'ultime préoccupation qui le hante est sans doute surtout celle-là : que le spectacle puisse naître, et renaître ensuite de soir en soir, au yeux des spectateurs, à chaque fois vivant comme pour la première fois. Si le rythme est une dimension essentielle de l'esthétique théâtrale, c'est sans doute parce que le théâtre est cet art de la « durée qui palpité » : dans le temps réel de la représentation, chaque soir, il naît à lui-même dans une incompressible expérience de la durée. Et de soir en soir, il doit encore être cette durée qui palpité : il ne se repète pas, il revient à la vie, à une vie chaque fois nouvelle. Ultime paradoxe : les répétitions travaillent, finalement, à ce que surtout le spectacle ne soit pas à lui-même sa pure et simple « répétition ». La qualité du

⁸⁰⁰ Jacques Lassalle, « Répétitions en acte », in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p.62.

⁸⁰¹ *Op. cit.*, p. 62.

théâtre, plus que jamais depuis qu'il est concurrencé par d'autres arts de la représentation qui eux, sont duplicables, tient dans le *hic et nunc* d'un acte vivant au moment où il se donne à voir : « Cette qualité, précise Jacques Delcuvellerie, c'est au fond l'acte qui s'invente au moment même où il est produit, et le fait qu'il ait été répété n'est pas contradictoire. Qu'est ce qui fait qu'un acte reste vivant alors - ou peut-être *parce - qu'il a été répété ?* » Pour y répondre, le metteur en scène use d'une métaphore, ce qui n'est pas indifférent : « cela fait partie du processus de répétition d'inventer des tigres et de faire en sorte que la représentation soit en quelque sorte chevaucher le tigre »⁸⁰². Ces « tigres » qu'on invente en répétition, et que les comédiens ensuite n'en finissent pas de chevaucher, pendant les représentations, apprivoisant l'imprévisible, réagissant à ce qui continue de vivre et de palpiter sous eux, à travers eux, ce sont peut-être ces innombrables figures, aux contours mobiles, insaisissables, que la parole de mise en scène inlassablement a déposées dans leur imagination, comme autant de défis au « vouloir-être ». Métaphores cumulées, démultipliant leur énergie selon le principe d'une réaction en chaîne infinie, explosifs à retardement dont les déflagrations inattendues continuent de retentir durablement après qu'on a mis le feu aux poudres, et dont la rumeur imaginaire se propage encore alors que le metteur en scène s'est retiré de la salle où le spectacle, enfin, se donne au public.

⁸⁰² Jacques Delcuvellerie, entretien avec Benoît Vreux, « Chevaucher le tigre », in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 83.

Conclusion

Du bonheur de répéter...

« Soirée de première. Le travail du deuil commence »⁸⁰³. Quel est ce paradoxe qui fait dire au metteur en scène, qui depuis des semaines, des mois, travaille à la gestation d'une forme vivante, capable de naître aux yeux du public comme pour la première fois, qu'au moment de cette naissance publique c'est le travail du deuil qui commence ? Peut-être cette mélancolie « post-natale » s'observe-t-elle dans toutes les pratiques créatrices ; c'est du moins ce que laisse supposer cette réflexion de Jean-Marie Schaeffer: « [...] comme le montrent d'innombrables témoignages d'artistes, l'intention majeure qui commande la création artistique réside souvent dans la satisfaction causée par l'activité créatrice elle-même, sans que le résultat, l'achèvement, n'y intervienne autrement que comme une éventualité éloignée - *parfois d'ailleurs plus crainte que souhaitée* »⁸⁰⁴. Crainte, la représentation publique l'est souvent en effet par les metteurs en scène ; non pas tant parce que leur œuvre s'y expose au jugement du public et des « professionnels de la profession », qui peut-être la sanctionneront comme un échec, que parce que la première met un terme, de fait, au processus des répétitions. Leur travail de metteur en scène n'est pas nécessairement terminé, pourtant, puisqu'on a aperçu qu'ils pouvaient continuer de donner des indications, de faire circuler leurs notes, à l'issue de telle ou telle représentation publique - et parfois à l'issue de chacune d'entre elles. Ce

⁸⁰³ Jacques Lassalle, in *Pauses*, p. 40.

⁸⁰⁴ Jean-Marie Schaeffer : *Les Célibataires de l'art*, p.46. C'est nous qui soulignons.

n'est donc pas parce qu'ils n'auraient plus prise sur la forme du spectacle que les metteurs en scène ont à souffrir de l'entrée de leur œuvre dans le temps de la publication. Mais bien plutôt parce que le temps enchanté des répétitions a pris fin : les commentaires des uns et des autres sur le bonheur de répéter constituent une apologie de la répétition dont il faut restituer quelques échos ici. Il n'est que de prêter attention aux propos de Marcel Maréchal, à qui Emmanuelle Polle demande : « quels sont les premiers mots qui vous viennent à la bouche quand on parle de répétition ? » - « Je dirai bonheur ». Et le metteur en scène de poursuivre, voyant dans le temps des répétitions « la chose la plus agréable dans le travail théâtral » : « on est à l'abri, presque, du monde, du quotidien »⁸⁰⁵, « c'est un véritable monde à part »⁸⁰⁶. Ce que nous avons identifié comme une forme d'autarcie de l'espace-temps des répétitions, jaloux de sa clôture, est en effet perçu par les praticiens comme un « moment privilégié », espace de plaisir préservé des affres de la vie réelle. On y travaille, certes, et l'on ne s'est pas fait faute, dans cette étude, de rendre compte des impasses, des difficultés, des douleurs même, dans lesquelles s'accouche un spectacle. Mais ce travail même, qui met les praticiens aux prises avec l'imaginaire et la fiction, semble être un rempart dressé contre ces autres impasses, difficultés et douleurs auxquelles l'expérience non médiatisée de la réalité confronte, nécessairement : l'espace-temps des répétitions paraît offrir à ceux qui s'y retirent une retraite qui protège de l'angoisse. « Les répétitions ont quelque chose d'apaisant. Nulle angoisse jusqu'alors »⁸⁰⁷, remarque ainsi Eloi Recoing ; pour Lassalle, « le travail est ici le meilleur des repos contre le congé d'identité et l'angoisse existentielle »⁸⁰⁸. La répétition de théâtre conjugue ce paradoxe : elle est un travail et un repos. Travail dont on peut redouter les efforts et les impuissances - « Avant chaque répétition, l'inquiétude, presque la peur », où l'on peut user ses forces, en une exténuation presque physique - « Après, une fatigue heureuse comme après une marche en montagne », mais aussi épanouissement, expérience d'une plénitude : « Sinon vacant, en manque »⁸⁰⁹. Les répétitions semblent être pour bien des metteurs en scène l'espace-temps d'une structuration bienheureuse de leur désir, de leur existence et presque de leur être : Marcel Maréchal évoque déjà cette « petite république [...] très agréable » qui « structure complètement une vie »⁸¹⁰, et même Luc Bondy, qui affirme pourtant ne pas faire « partie des metteurs en scène qui souffrent lorsque le spectacle se détache d'eux »⁸¹¹, s'avoue sujet à ce qu'il appelle lui-même la « dépression puerpérale »⁸¹². Métaphore liée à l'accouchement, dans l'exact

⁸⁰⁵ « Tout passe par le concret du plateau », entretien avec Marcel Maréchal, in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 173.

⁸⁰⁶ *Op. cit.*, p. 174.

⁸⁰⁷ Eloi Recoing, *Journal de bord des répétitions du Soulier de satin*, p. 30.

⁸⁰⁸ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 239.

⁸⁰⁹ Jacques Lassalle, *Pauses*, p. 40.

⁸¹⁰ « Tout passe par le concret du plateau », p. 173.

⁸¹¹ *La Fête de l'instant*, p. 166

prolongement de l'imaginaire de la répétition conçue comme processus organique, biologique, à laquelle vient s'ajouter une analogie empruntée au registre amoureux: « Combien de fois le matin, poursuit Luc Bondy, j'ai le désir fou d'aller à une répétition, je ne sais pas laquelle. Je me sens comme quelqu'un qui s'est séparé d'une femme et puis, après un certain temps, se rend compte que c'est toujours d'elle qu'il a besoin »⁸¹³. L'objet du désir du metteur en scène, ce n'est pas tant le spectacle à créer, que l'engagement dans le processus même de son élaboration ; le glissement est encore sensible dans la suite de ses propos : « J'éprouve toujours le désir profond de créer quelque chose, une atmosphère, une relation, *d'animer une répétition*. Le théâtre c'est difficile. Mais c'est une structure qui me tient et me force à me lever »⁸¹⁴. Là encore, ce qui, dans le théâtre fait « structure », ce qui constitue l'objet du désir, le lieu de plaisir, ce sont les répétitions : « c'est très dur, le matin, de trouver une raison de faire quelque chose. Si je n'avais pas *le goût de l'atmosphère d'une répétition*, des gens qui m'entourent, je serais incapable d'inventer une raison pour sortir ». La répétition fait plus que faire sortir le metteur en scène : elle le fait exister (*ex sistere*: c'est encore une manière de « sortir ») puisque tout simplement, « un metteur en scène lorsqu'il ne *fait* rien n'est rien »⁸¹⁵. Or, l'espace-temps de son faire, donc de son être, c'est tout particulièrement celui des répétitions. Ce sont évidemment propos de metteurs en scène, et l'on est tenté de penser que les comédiens, dont le travail et le plaisir se prolongent dans cet autre faire qui consiste à jouer la représentation en public ne valorisent pas tant le temps des répétitions... C'est pourtant Marcel Maréchal, parlant en tant que metteur en scène *et* comédien, qui en vient à cette formule qui nous paraît être l'horizon souvent informulé de bien des considérations sur les répétitions: « je voudrais, comme beaucoup de gens, que les répétitions n'en finissent plus »⁸¹⁶. Désir, forcément utopique, que cela dure toujours, comme l'amour - Anatoli Efros n'intitule-t-il pas son article consacré aux répétitions : « Les répétitions, mon amour »⁸¹⁷ ? « Douce quiétude de la répétition » répond en écho Eloi Recoing, à propos du travail de Vitez : « nous travaillons dans l'urgence et dans l'éternité. On est si bien au chaud dans la fiction que cela pourrait n'avoir jamais de fin »⁸¹⁸.

Trêve de rêveries ; les répétitions ont une fin, nécessairement : le début des représentations publiques. Mais ce que ces propos apologétiques laissent deviner peu à peu, c'est que ces représentations publiques, vers lesquelles tout le travail de répétition

⁸¹² *Op. cit.*, p.167.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 186.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 187. C'est nous qui soulignons.

⁸¹⁶ « Tout passe par le concret du plateau », *op. cit.*, p. 173.

⁸¹⁷ « Les Répétitions, mon amour », in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 39.

⁸¹⁸ *Journal de bord des répétitions du Soulier de satin*.

semble tendre son énergie, sont aussi perçues comme une douloureuse finitude. À rêver ainsi de pouvoir différer sa finitude, la répétition serait-elle devenue à elle-même sa propre fin ? Serait-elle devenue « auto-téléologique », comme dit Jean-Marie Schaeffer à propos de la conduite esthétique ? Soulignant la prédominance du principe de plaisir dans ce type de conduite, il remarque que « l'activité cognitive à fonction esthétique [...] est auto-téléologique: la satisfaction induite par l'attention pousse à sa reconduite »⁸¹⁹. C'est là s'en tenir encore à des considérations générales qui concernent toute activité cognitive à fonction esthétique ; mais Schaeffer note plus précisément que dans l'activité de *création* artistique, la satisfaction induite par le procès de cette activité elle-même peut également être tenue pour sa propre finalité: « dans bien des cas l'intention dominante de la création artistique réside plutôt dans ce que Claude Lévi-Strauss, à la suite de Franz Boas, appelle « le plaisir d'exécution».[...] la motivation principale de l'artiste ét[ant] le plaisir qu'il pren[d] à l'activité créatrice elle-même »⁸²⁰. Boas en arrive à la proposition selon laquelle « il ne faut pas chercher la source du plaisir dans la beauté du produit fini, mais plutôt dans le contentement que procure au créateur l'adresse de son jeu avec les éléments techniques dont il se sert »⁸²¹. Loin de nous l'idée que le bonheur de répéter puisse s'épuiser dans cette seule « adresse technique » dans le maniement des éléments qui constitueront la représentation ; une telle conception ferait des répétitions l'espace de déploiement d'une virtuosité sûre d'elle-même, le lieu d'exercice de savoirs-faire maîtrisés de manière jubilatoire. On a trop vu et montré les metteurs en scène comme des chercheurs d'or inquiets de leurs trouvailles, travaillés par l'incertitude de leur quête, misant sur la fécondité du doute et revendiquant la précarité de leur entreprise, pour réduire ici leur travail au plaisir d'un « *jeu d'adresse* »... À moins d'entendre dans ce « *jeu* » tous les jeux de langage dans lesquels il leur faut aventurer leur imagination et leur parole - langage du texte dont ils se saisissent, langage de la scène à laquelle ils font face et qu'ils tentent de façonner, langage intérieur de leurs visions auxquelles il faut bien donner des mots -, et dans cette « *adresse* », la faculté « d'adresser » en effet une parole à un allocataire pour qu'il la reçoive et s'en empare productivement. Il y faut une certaine « *adresse* » pour espérer toucher la cible - l'insaisissable inspiration de l'acteur, tapie dans les arcanes secrètes de sa sensibilité - se frayer un chemin dans son écoute profonde, et déclencher du jeu.

Les propositions de Schaeffer relatives à la création artistique, qui en font une activité

⁸¹⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art*, pp. 168-169.

⁸²⁰ *Op. cit.*, p. 46. J.-M. Schaeffer évoque ici les travaux de Franz Boas sur les Indiens Thompson de Colombie britannique (in *Race, Language and Culture*, New York, Macmillan, 1940) repris par Claude Lévi-Strauss (in *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993) : « Boas avait développé cette notion à propos des jambières des Indiens [...] : elles comportent des franges en cuir découpé, « certaines laissées telles quelles, d'autres ornées d'un enfilage de perles d'os ou de verre, disposées de façons différentes qui alternent entre elles et alternent ensemble avec les franges non perlées ». Or, lorsqu'on les porte (ce qui était leur destination), les franges s'emmêlent, de sorte qu'on ne voit plus le motif décoratif. Boas en avait conclu que le but de leur création ne pouvait pas résider dans quelque effet esthétique. Comme elles n'avaient pas non plus de fonction rituelle ou symbolique, il pensait que la motivation principale de l'artiste était le plaisir qu'il prenait dans l'activité créatrice elle-même ». In *Les Célibataires de l'art*, p. 46.

⁸²¹ Cité par Schaeffer, *op.cit.*, p. 46.

autotéléologique qui finit par reléguer son produit - son œuvre - au statut d'« effet secondaire » rejoignent ceux de Lyotard concernant le procès onirique : il n'est sans doute pas indifférent que l'auteur de *Discours, Figure* procède lui aussi à ce retournement qui consiste à tenir le *travail* du rêve lui-même comme l'accomplissement du désir : « L'accomplissement du désir, grande fonction du rêve, consiste non pas dans la représentation d'une satisfaction (qui, au contraire, quand elle a lieu réveille), mais entièrement dans l'activité imaginaire elle-même. Ce n'est pas le contenu du rêve qui accomplirait le désir, c'est l'acte de rêver »⁸²². Le parallèle entre le procès de créativité théâtrale et le procès onirique n'a été que brièvement esquissé par nous, mais suffisamment cependant pour que l'on puisse trouver dans cette hypothèse un écho aux différents propos des praticiens semblant ériger la répétition en activité étant à elle-même sa propre fin. Ce n'est pas dire que la représentation publique est totalement accessoire, ni même qu'elle ne serait que l'alibi permettant aux praticiens de s'adonner à l'activité plus ou moins jouissive de son élaboration. C'est supposer que le « produit fini » - il ne l'est d'ailleurs jamais tout à fait, pour cette raison même - n'est pas tant conçu comme objectif à atteindre que comme trace, souvenir du procès qui lui a permis d'advenir. En tout état de cause, concevoir ainsi les répétitions comme l'espace-temps d'un jeu qui serait à lui-même sa propre fin - et dont la représentation publique serait la *mémoire palimpsestueuse* plus que l'objectif visé - produit un renversement de perspective qui déplace les enjeux du théâtre. Si ce renversement de perspective, dans l'imaginaire des praticiens, ne suffit pas à justifier notre propre démarche (qui tend elle aussi à tenir les répétitions pour l'enjeu principal de la créativité théâtrale, repoussant dans l'ombre de préoccupations secondaires ce qui relève du spectacle « achevé »), il engage néanmoins la recherche à s'interroger : que saisit-on du théâtre lorsque l'on s'en tient à l'analyse de la représentation ? L'observation de la seule partie émergée de l'iceberg ne risque-t-elle pas de tromper l'observateur sur la nature du phénomène qui se présente à lui ? N'y a-t-il pas quelque malentendu entre l'instance de production et l'instance de réception du théâtre, quant aux principes de la relation qui les unit - ou les *désunit* ?... Ce glissement des enjeux du théâtre, qui fait de *l'activité* créatrice une finalité en soi, est-il un signe des temps, une caractéristique propre à la « post-modernité » de l'activité théâtrale ? Est-il un « fait d'époque » qui contribuerait à ce que l'on a coutume d'appeler la « crise » actuelle du théâtre ?

Il faut en convenir, les cris d'alarme annonçant, sinon la mort du théâtre, du moins son asthénie, et dénonçant sa propension à produire de plus en plus de spectacles qui échouent à susciter l'enthousiasme, se font, depuis quelques décennies, plus nombreux et plus pessimistes. Sauf à s'invalider elle-même, la recherche théâtrale ne peut ignorer cette rumeur, ni la crise institutionnelle et esthétique dans laquelle elle s'inscrit. Interrogeant cette « crise » dans un ouvrage au titre redoutable - *Le Théâtre est-il nécessaire ?* - Denis Guénoun observe que « le théâtre convenu cherche héroïquement des spectateurs, qui se raréfient, et simultanément se trouve encombré par ces hordes de postulants qui frappent à ses portes »⁸²³. À la « croissance vertigineuse du nombre

⁸²² Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, pp. 246-247.

⁸²³ Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Strasbourg, Circé, 1997, p. 11.

d'acteurs potentiels » semble répondre l'inéluctable « raréfaction du public »⁸²⁴. Du côté des « publics » aussi, donc, on peut observer ce renversement de perspective : à l'œuvre « achevée », offerte au regard plus ou moins passif du spectateur, on préfère l'œuvre comme travail, comme espace de jeu, où se mettre soi-même en jeu comme acteur, et plutôt que de la « consommer », on choisit de s'engager à la produire... Pourtant, le théâtre ne peut se passer d'une « communauté de regardants »⁸²⁵ ; il y a certes grand plaisir, et bonheur même, à répéter, mais l'entreprise n'a plus guère de sens si elle ne peut adresser son travail à quelque assemblée invitée à prendre acte de ce travail. Parce que le jeu du théâtre est le « jeu de la monstration, de l'exhibition, de la présentation, du faire-voir et du faire-entendre, jeu de la vue et de l'ostenstation »⁸²⁶ il ne peut consentir à ce que tout le potentiel de réception afflue en masse pour se convertir en potentiel de production... Pour Denis Guénoun, cet « engouement d'une contagion pratique »⁸²⁷ appelle une réponse du côté des praticiens : s'il « n'y a de spectateurs de théâtre, de notre temps, de notre monde, que comme joueurs en puissance »⁸²⁸, c'est au théâtre d'aménager une place pour ces joueurs en puissance. Leur aménager une place, c'est ne plus concevoir le théâtre comme « espace de la jouissance cognitive du regard théorique [...]». Le théâtre n'est plus un instrument de connaissance »⁸²⁹. Mais c'est aussi ne plus le concevoir comme lieu de l'illusion où peut s'abandonner « l'imagination reconnaissante, identificatrice »⁸³⁰ - le cinéma, bien sûr, et tout ce que Denis Guénoun appelle « les brillances d'écran », offrent désormais ces lieux de jubilation et de réalisation de l'imaginaire, ils « rassassie[nt], et relance[nt], notre demande d'identification »⁸³¹. Il faut, donc, que la scène théâtrale se reconnaisse comme « lieu de *praxis* », consciente de ce que « le propre d'une *praxis* est de comporter sa finalité en soi-même, de ne pas l'expulser hors de soi, dans un produit » ; cette *praxis* est celle du jeu, et « *le sens du jeu, c'est le jeu* »⁸³². C'est ce jeu qu'il convient de montrer, et non quelque vérité du rôle, ou du monde, qu'il faudrait représenter...

Notre propre hypothèse serait plutôt la suivante : du côté des praticiens, cette conscience nous paraît, sinon acquise comme telle, du moins intuitivement mise en

⁸²⁴ *Op. cit.*, p. 11.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 163

⁸²⁶ *Ibid.*, p.163.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 166.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 164.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 164.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 143.

⁸³² *Ibid.*, p. 152.

pratique : notre étude a montré combien le modèle théorique d'un théâtre dispensateur de connaissance, pourvoyeur de discours et de savoirs sur le monde, était tombé en désuétude. L'illusion référentielle n'y est pas non plus l'ultime horizon visé par le procès créatif : nous espérons avoir montré que les « jeux de langage » expérimentés par le metteur en scène, dans leur mobilité et leur versatilité même, sont une invitation à faire de même - c'est-à-dire non pas imiter telle idée du personnage, tel affect ou de tel contenu de pensée, mais *imiter la dynamique même du figural*, dans son énergie motrice, sa capacité à mouvoir les formes plutôt que de les figer, sa propension à déclencher des *motions* plus que des émotions. Le « vouloir-être » du comédien, que la rhétorique du metteur en scène préfigure et mobilise, est une dynamique, une tension, une *mobilité de l'être* et non pas la représentation d'un état : c'est, à notre avis, plus que le principe de son jeu, l'essence même *du jeu*, et c'est comme tel qu'il est donné à voir au spectateur. La question est donc plutôt de savoir si, du côté de la réception, cette « règle du jeu », *qui fait du jeu la règle du spectacle*, est acquise, et admise... Il nous semble qu'une réception qui prétendrait ignorer la dimension processuelle et pragmatique de la représentation - le fait qu'elle est la mémoire vive, exhibée, et réactivée chaque fois, d'une *praxis* (le jeu) qui ne s'est pas donné d'autre finalité qu'elle même - une telle réception risquerait de manquer ce qui constitue désormais l'un des enjeux principaux du théâtre. Peut-être n'est-ce là qu'un point de vue de praticien, mais on peut penser qu'il n'est pas inutile que la réception prenne connaissance de la manière dont « l'instance de production » conçoit son art et les modalités de ses pratiques, pour pouvoir se mettre à son diapason, et peut-être *jouer le jeu* : ce changement de regard ne résoudra évidemment pas la « crise » du théâtre dont on s'alarme ici et là, mais il offre tout de même une voie possible pour tenter de restaurer une relation qui peut-être s'est perdue avec le temps.

Cette conception du théâtre, probablement marquée par l'époque, interpelle en tout cas la recherche théâtrale : on ne saurait admettre désormais une ligne de partage trop étanche entre temps des représentations publiques et temps des répétitions. Le théâtre reconsidéré comme *praxis* se donne autant (et peut-être davantage) à voir et à comprendre dans les salles où il se répète que dans celles où il s'offre au public. Et si ce n'est l'époque qui détermine une telle conception du théâtre, c'est en tout cas elle qui infléchit notre méthode d'investigation, focalisée sur les « jeux de langage » activés en répétition plutôt que sur le « produit » auxquels ils donnent forme: outre le fait que la parole de mise en scène est la seule composante stable de la répétition théâtrale, et de ce fait le plus petit dénominateur commun à partir duquel on peut espérer appréhender les principes structurels du procès de création théâtrale, cette focalisation de l'attention sur les faits de langage est, à l'évidence, un phénomène d'époque. Lyotard ne procède pas autrement lorsqu'il propose une analyse de la condition du savoir dans la « culture post-moderne » : « nous avons préféré une procédure, dit-il au seuil de *La condition post-moderne* : c'est de mettre l'accent sur les faits de langage, et dans ces faits sur leur aspect pragmatique »⁸³³. Les faits de langage qui nous ont intéressée sont pour beaucoup des phénomènes oraux, spontanés ; il ne sont pas pour autant insaisissables, puisque l'analyse des interactions communicatives, qui privilégie la communication orale, nous a ouvert la voie d'une entreprise de repérage, de description et d'analyse de tels

⁸³³ J.-F. Lyotard : *La Condition post-moderne*, Paris, Minuit, 1979, p.20.

phénomènes. « L'époque » ici nous offre les outils d'une recherche qui quelques décennies plus tôt n'aurait pas été pensable, et c'est à grand profit que l'on peut reverser dans la recherche théâtrale les fruits de l'évolution de la linguistique, qui s'oriente de plus en plus vers la production « vivante » des énoncés, restaurant - ou fondant - la dignité scientifique d'une parole spontanée et informelle qu'elle avait longtemps ignorée.

Allons plus loin : il nous semble que « l'époque » - l'évolution de la recherche scientifique, et plus profondément, des modes d'appréhension du réel - non seulement infléchit notre méthode d'analyse, lui fournit des outils, mais encore qu'elle l'appelle à se concentrer sur cet objet : *le processus créatif*. D'abord parce que se joue ces derniers temps ce qu'il faut bien admettre comme étant un phénomène culturel, qui tend à valoriser la genèse des formes artistiques. La critique génétique est désormais bien établie dans le domaine de la littérature, ce dont atteste indubitablement la publication régulière de la revue *Genesis* ; dans le domaine de l'analyse plastique également, les études se multiplient, qui se fondent sur une observation rigoureuse des dessins préparatoires à l'œuvre picturale. Dans le domaine de la recherche théâtrale, les propositions allant dans ce sens voient le jour : l'article de Josette Féral, *Pour une étude génétique de la mise en scène*⁸³⁴, cristallise cette tendance et travaille à désamorcer les résistances susceptibles de s'opposer à une telle orientation de la recherche. Ces résistances, dans lesquelles elle voit un « choix idéologique réitéré » par lequel est systématiquement écarté « le travail préliminaire à la représentation elle-même »⁸³⁵, sont de toutes façons mises à mal par le phénomène des « répétitions publiques » et par la production de plus en plus fréquente de documentaires audiovisuels sur les répétitions de tel ou tel spectacle. Que la télévision, rarement motivée par de purs scrupules scientifiques, s'empare d'un tel objet, souligne bien cet état de fait : les répétitions constituent de plus en plus un objet de fascination pour le public, que la recherche universitaire le veuille ou non.

Plutôt que de dédaigner cette tendance en la considérant comme un phénomène de mode ou de curiosité pour « les dessous du spectacle », il vaut peut-être mieux se donner les moyens de penser les répétitions sans succomber à cette « fascination » : l'entreprise structuraliste à laquelle nous nous sommes livrée se fixait cet objectif. La recherche de phénomènes récurrents et transversaux nous a paru être le meilleur moyen de ne pas céder à une forme de myopie attribuant au « génie » d'un artiste, à la « magie » d'un spectacle des phénomènes par nature constitutifs de la créativité théâtrale ; l'analyse de ces phénomènes à la lumière de disciplines théoriques fournissant de solides outils conceptuels nous a permis en outre d'éviter des vues par trop impressionnistes. Quitte à perdre un peu en route ce qui fait le « charme », la « grâce », la « chair » de la théâtralité... Quitte aussi à dissoudre un peu de la singularité de chaque artiste, et de chaque entreprise artistique, dans un flot de considérations qui tendent, il nous faut le reconnaître, à la généralisation et à l'abstraction. À valoriser ainsi le procès lui-même au détriment de l'observation du résultat, à multiplier les objets d'analyse (les pratiques observées) au lieu d'explorer profondément l'élaboration d'un spectacle, cette approche du théâtre peut sembler manquer son objet. Peut-être est-il finalement moins question du

⁸³⁴ Josette Féral, « Pour une étude génétique de la mise en scène », in *Théâtre/Public* n°144, Novembre-décembre 1999.

⁸³⁵ Article cité, p. 54.

théâtre, dans notre étude, que de la *créativité dans et par le langage*, ce qui constitue un territoire de recherche pour le moins vaste et nullement circonscrit par les quelques pistes d'analyse que nous avons proposées. « Trouver l'Amérique en cherchant l'Inde : c'est à cela, bien souvent, que la répétition ressemble »⁸³⁶ ... C'est sans doute aussi à quoi la recherche s'apparente. Précisons donc : généralisante, notre entreprise l'est en effet, et c'est pour ainsi dire sa vocation. Si notre propre étude espère fournir à une critique génétique (elle-même en gestation) quelques repères susceptibles d'étayer des investigations à la fois plus ponctuelles et plus approfondies, elle ne constitue pas en elle-même, on l'aura remarqué, une *critique* génétique. Elle s'apparente finalement davantage à un essai de *poétique* de la mise en scène, puisqu'au lieu de travailler sur le particulier (qui est l'objet de la critique), elle s'efforce d'être une « théorie », une « science du général » : une objectivation de ce qui dans la pratique de la mise en scène peut être généralisé et rationalisé. Dans la mesure où cette objectivation a fait apparaître la parole de mise en scène, dans sa dimension conative, comme le pilier de la pratique de mise en scène, nous avons intitulé cet essai de poétique une « *rhétorique* », ce qui ne manquera pas de brouiller les pistes. C'est tout de même du côté de l'édification de la poétique, telle qu'elle a été proposée notamment par Gérard Genette, que nous puisons le modèle de notre entreprise, et des principes susceptibles de la légitimer. Ainsi notre démarche s'inscrit-elle dans un projet qui se propose d'être à la critique des spectacles ce que la poétique est à la critique littéraire : une investigation qui s'efforce de quitter le plan des actualisations particulières, dont elle ne peut pourtant se passer, pour se hisser à la connaissance des principes généraux. Il va de soi qu'une telle entreprise ne concurrence nullement la démarche critique, génétique ou non : c'est au contraire dans le « va-et-vient nécessaire entre critique et poétique - dans la conscience et l'exercice de leur complémentarité »⁸³⁷ que la recherche théâtrale peut se donner les moyens de démultiplier ses atouts et d'aiguiser son regard. Cela pour la critique génétique, mais aussi, nous semble-t-il, pour la critique « tout court » - celle qui se tient du côté de la réception des spectacles : si, comme on l'a vu, « la frontière entre répétition et représentation n'est pas si claire »⁸³⁸, il n'y a plus lieu de départager trop radicalement les investigations portant sur l'une ou l'autre, et l'on a toutes les raisons d'espérer que l'analyse des spectacles pourra trouver des points d'appui à ses propres hypothèses en fouillant dans notre boîte à outils. En retour, l'essai de poétique de la mise en scène que nous esquissons ici a beaucoup à recevoir des travaux particuliers de la critique, qui sont susceptibles de l'enrichir, de l'informer ou de l'infirmier peu à peu.

Le principal obstacle à cette circulation entre critique et poétique risque de résider dans une problématique *langue commune* : la terminologie et la taxinomie mises en place dans le présent ouvrage pourront sembler barbares, excessivement techniques, inclinant trop souvent à l'atomisation des formes par la multiplications des concepts (mais c'est là l'effet de toute diffraction) ; notre plus grand souhait est évidemment qu'un tel

⁸³⁶ Eloi Recoing, *Journal de bord des répétitions du Soulier de Satin*, p. 36.

⁸³⁷ Gérard Genette, « Critique et poétique », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 11.

⁸³⁸ Jacques Delcuvelierie, « Chevaucher le tigre », entretien avec Benoît Vreux in *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, p. 81.

appareil théorique se banalise, que l'usage polisse peu à peu la rugosité de certains de nos outils, et fasse tomber dans l'oubli ceux qui s'avèreront décidément mal conçus.

Et puisque depuis un moment déjà nous cheminons dans le sillage de Genette, suivant les traces des fondements de sa propre poétique, ce sont ses propres mots qui nous paraissent le mieux à même de rendre compte du bilan que nous pouvons tirer de notre recherche, toujours écartelée entre le général et le particulier : « Ce que je propose ici est essentiellement une *méthode d'analyse* : il me faut donc bien reconnaître qu'en cherchant le spécifique je trouve l'universel, et qu'en voulant mettre la théorie au service de la critique je mets malgré moi la critique au service de la théorie. Ce paradoxe est celui de toute poétique, sans doute aussi celui de toute activité de connaissance, toujours écartelée entre ces deux lieux communs incontournables, qu'il n'est d'objets que singuliers, et de science que du général ; toujours cependant réconfortée, et comme aimantée, par cette autre vérité un peu moins répandue, que le général est au cœur du singulier et donc - contrairement au préjugé commun - le connaissable au cœur du mystère »⁸³⁹. Ce mystère, nous ne l'avons certes pas épuisé, nullement dissout ; nous estimons cependant avoir œuvré à déceler, comprendre et organiser ce qui, en son « cœur », pouvait relever du connaissable.

Reste, peut-être, le sentiment que cette étude s'arrête où l'on voudrait qu'elle commence : au moment où le jeu d'acteur prend forme, et se constitue comme « textualité », grâce au va-et-vient entre parole de mise en scène et proposition scénique. Cet avènement du signe théâtral, suscité et organisé par la rhétorique du metteur en scène, est finalement à peine esquissé, et la dernière partie de notre étude s'apparente davantage à la proposition d'un champ de recherche qu'à son exploration systématique. Sans doute fallait-il ainsi longuement naviguer sur les flots de l'activité langagière où se joue la créativité théâtrale, pour aborder ce rivage où notre recherche s'échoue - échoue ? Tenons cet échouage pour une invitation à poursuivre, en terre ferme, et souhaitons qu'il soit moins le signe d'un échec que le gage de découvertes à venir.

⁸³⁹ Gérard Genette, « Avant-propos au discours du récit », in *Figures III*, pp. 68-69. C'est nous qui soulignons.

Filmographie / bibliographie

A . Théâtre

I . Documents audiovisuels

Autour de Dom Juan, mis en scène par Jacques Lassalle, Réal. Jeanne Labrune.
Production La Sept / Arte, production déléguée I.N.A, 1993.

Antoine Vitez, Journal intime de théâtre, Entretiens. Réal. Fabienne Pascaud et
Dominique Gros, Production La Sept, FR3, INA, 1988 ; INA, La Sept vidéo, 1994.

Au soleil même la nuit, Ariane Mnouchkine met en scène *Tartuffe* au Théâtre du Soleil.
Réal. Catherine Vilpoux et Eric Darmon. Production Agat Films & Cie, La Sept / Arte,
le Théâtre du Soleil. 1995.

Dans la solitude des champs de coton, mise en scène de Patrice Chéreau, filmée pour
la télévision par Benoît Jacquot, coll. « Voir et savoir- Théâtre », INA, 1991..

Entendr e la tragédie : répétitions d'Alceste, d'Euripide, mis en scène par Jacques
Nichet . Production Centre Régional des Documents Pédagogiques des Pays de la
Loire, 1994.

- La Leçon de théâtre*, 5 x 25mn : Patrice Chéreau répète *Henry VI* et *Richard III* avec les élèves-comédiens du Conservatoire, réal. Stéphane Metge, produit et diffusé par La Cinquième, 1999.
- La Direction d'acteur* : Giorgio Strehler répète *La trilogie de la villégiature*, de Goldoni, à la Comédie Française. Réal. Odette Aslan, Serddav, CNRS, 1979.
- Leçons de théâtre d'Antoine Vitez* : travail avec les élèves comédiens du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique ; « *L'Ours*, ou Tchekhov est-il misogyne ? » ; « *Le barbouillé* ou la mort gaie ». Réal. Maria Koleva et Patrice Wiers, Cinoche vidéo, 1976.
- Le Siècle de Stanislavski, 1 et 2* : Portrait et analyse ; images d'archives. Un film de Lew Bogdan et Valérie Lumbroso. Ecrit et réalisé par Peter Hercombe. Prod. System TV - Union des gens de théâtre de Russie. 1993. La Sept Vidéo, 1994.
- L'Homme de passage* : Portrait de Klaus Mickaël Grüber, extraits de répétitions. Réal. Christophe Rüter, Production TAG/TRAUM, Arte, 1998.
- L'Île du Salut*, mise en scène de Matthias Langhoff d'après *La colonie pénitentiaire* de Kafka, captation vidéo réalisée par Jacquie Bablet. C.N.R.S., août 1996.
- Préparatifs pour jeux de guerre* : Répétitions de *Pièces de guerre*, trilogie d'Edward Bond mise en scène par Alain Françon. Réal. Jean-Paul Lebesson. Prod. Cargo, France 3, avec la participation de la Direction du livre et de la culture, 1995.
- Portrait de Patrice Chéreau, épreuve d'artiste*, entretiens, extraits de répétitions. Conçu par Fabienne Pascaud et Pascal Aubier, Réal. Pascal Aubier, I.N.A, 1990.
- Roger Planchon : Portrait*. Réal. Fabienne Pascaud et Dominique Gros. La Sept, GMT Productions, 1989.
- Une autre solitude*, Patrice Chéreau met en scène *Dans la solitude des champs de coton*. Réal. Stéphane Metge. Production La Sept / Arte, C.A.E.D, Azor films, Vega films Zürich, 1995.

II . Témoignages sur la pratique théâtrale

- Essais de praticiens

Luc BONDY : *La Fête de l'instant*, dialogues avec Georges Banu, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1996.

Peter BROOK : - *L'Espace vide* [1968], Paris, Seuil, 1977. - *Le Diable, c'est l'ennui*, Arles, Actes Sud, 1991. - *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992.

Jacques LASSALLE : - *Pauses*. Textes réunis et présentés par Yannick Mancel, Arles, Actes Sud, Coll. Le temps du Théâtre, 1991. - *L'Amour d'Alceste. Une décennie de théâtre*. Paris, P.O.L, 2000.

Jean-Louis MARTINELLI : *Rêves de sable*, Notes, entretiens. Créations du théâtre de Lyon 1987-1993. Coéd. Paroles d'Aube- Théâtre de Lyon, 1993.

Daniel MESGUICH : *L'éternel éphémère*, Paris, Seuil, coll. Fictions et Cie, 1991.

Claude RÉGY : - *Espaces perdus*, Paris, Plon, 1991. - *L'Ordre des morts*, Paris, Plon, 1999.

Bernard SOBEL : *Un art légitime*, Arles, Actes Sud, Coll. Le temps du théâtre, 1993.

Constantin STANISLAVSKI : - *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1963. - *La Constuction du personnage*, Paris, Perrin, 1966. - *Ma vie dans l'art*, Lausanne, L'Age d'homme, 1980.

Giorgio STREHLER : - *Un théâtre pour la vie*, Ed. Giangiacomo Feltrinelli, 1974, Trad. française par Emmanuelle Genevois, Paris, Fayard, 1980. - *Une vie pour le théâtre*. Entretiens avec Ugo Ronfanti. Milan, 1986. Trad. française par Karin Weckers, Paris, Belfond, 1989.

Antoine VITEZ : - *Écrits sur le théâtre I - L'école*, Paris, P.O.L, 1994. - *Écrits sur le théâtre II - La scène 1954-1975*, Paris, P.O.L, 1995. - *Écrits sur le théâtre III - La scène 1975-1983*, Paris, P.O.L, 1996. - *Écrits sur le théâtre IV - la scène 1983 - 1990*, Paris, P.O.L, 1997.

- Voir également, du côté du cinéma :

Robert BRESSON : *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.

Nicholas RAY : *Action. Sur la direction d'acteurs*. Crisnée-Paris, Yellow now, 1992.

- Entretiens :

Lucien ATTOUN : « Derrière le miroir, entretien avec Daniel Mesguich » radiodiffusé puis retranscrit in *Théâtre/Public* n°124-125, juillet-octobre 1995.

Josette FERAL : - *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions théâtrales, 1995. - *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Recueil d'entretiens avec divers metteurs en scène. Volume I : « L'espace du texte », Montréal, Lansman, 1997. Volume II: « Le corps en scène », Montréal, Lansman, 1998.

Béatrice PICON-VALLIN : « Une œuvre d'art commune. Rencontre avec le Théâtre du Soleil (mars 1993) ». In *Théâtre/Public* n°124-125, juillet-octobre 1995.

Jean VERDEIL : *Le Travail du metteur en scène*, Recueil de témoignages. Lyon, Aléas, 1995.

- Portraits / Analyses :

Georges BANU : Yannis Kokkos, *Le Scénographe et le héron*, Arles, Actes Sud, 1989.

Emile COPFERMANN : *Antoine Vitez de Chaillot à Chaillot*, Paris, Hachette, 1981.

Josette FERAL : *Trajectoires du soleil. Autour d'Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions théâtrales, 1998.

Nanterre-Amandiers, *Les Années Chéreau*, Paris, Imprimerie Nationale Editions, Coll. Le spectateur français, 1990.

Anne UBERSFELD : - Antoine Vitez, metteur en scène et poète, Paris, Les Quatre Vents, 1994 - Antoine Vitez, Paris, Nathan, Coll. 128, 1998.

Les Voies de la Création Théâtrale, vol. XIV : « Patrice Chéreau », études réunies et présentées par Odette Aslan, Paris, C.N.R.S, 1986.

Les Voies de la Création Théâtrale, vol. XVI : « Giorgio Strehler », Paris, C.N.R.S, 1989.

Les Voies de la Création Théâtrale, vol. XIX : « Matthias Langhoff », études réunies et présentées par Odette Aslan, Paris, C.N.R.S, 1994.

- Témoignages de répétitions

Alternatives théâtrales n°52-53-54 : « Les Répétitions, un Siècle de mise en scène », Cahier réalisé sous la direction de Georges Banu, décembre 96/janvier 97.

Odette ASLAN : « Matthias Langhoff, Trois Sœurs », journal de bord de répétitions, in *Théâtre/Public* n°122, mars-avril 1995.

Anna DIZIER : *Daniel Mesguich et le Roi Lear*, Paris, Solin, 1981.

Claude LISCIA : « *Les Comédies barbares*, histoire d'une mise en scène », in *Internationale de l'Imaginaire* n°19, Paris, Maison des Cultures du Monde, 1991.

Jean-Yves PIDOUX : *Langhoff à Lausanne, l'ouragan lent*. Basel, Theaterkultur, et Lausanne, Editions d'en bas, 1994.

Eloi RECOING : *Le Soulier de satin, Paul Claudel, Antoine Vitez : Journal de bord*, Paris, Editions Le Monde, 1991.

Richard TROUSDELL : « Giorgio Strehler in Rehearsal », in *The Drama Review*, T.112, Winter 1986.

III. Théâtre : essais - théorie

- Ouvrages

Robert ABIRACHED : *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, rééd. « Tel », 1994.

ARISTOTE : *Poétique* (330 av. J.C.), Paris, Les Belles Lettres, 1969.

Michel CORVIN : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

Dictionnaire du Théâtre, Encyclopedia universalis, Paris, Albin Michel, 1998.

Christophe DESHOULIÈRES : *Le Théâtre au XXème siècle*, Paris, Bordas, 1989.

Denis DIDEROT : *Le Paradoxe sur le comédien* (1758), Ed. présentée, établie et annotée par Robert Abirached, Paris, Gallimard, 1994.

Bernard DORT : - *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986. - *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, Coll. « Le temps du théâtre », 1988. - *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995.

- Denis GUÉNOUN : - *Lettre au directeur du théâtre*, Le Revest-les-eaux, Les Cahiers de l'Egaré, 1996. - *Relation (entre théâtre et philosophie)*, Le Revest-les-eaux, Les Cahiers de l'Egaré, 1997. - *Le théâtre est-il nécessaire?*, Strasbourg, Ed. Circé, 1997. - *L'Exhibition des mots (et autres idées du théâtre et de la philosophie)*. Strasbourg, Circé, 1998.
- André HELBO, J.Dines JOHANSEN, Patrice PAVIS, Anne UBERSFELD (- Dir.) : *Théâtre. Modes d'approche*, Paris-Bruxelles, Méridiens-Klincksieck-Labor, 1987.
- Hubert JAPELLE : *Les Enjeux de l'interprétation théâtrale*. Paris, Lharmattan, 1997.
- Tadeusz KOWZAN : - *Analyse sémiologique du spectacle théâtral* (collectif). Université de Lyon II, Centre d'Etudes et de recherches théâtrales, 1975. - *Spectacle et signification*, Candiac (Québec), Editions Balzac, 1992. - *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992.
- Paul-Louis MIGNON : *Le Théâtre au XXème siècle*, Paris, Gallimard, 1986.
- Patrice PAVIS : - *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976. - *Voix et images de la scène. Essai de sémiologie théâtrale*. Presses Universitaires de Lille, 1982, réed. augmentée 1985. - *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996. - *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Coll. Lettres Sup, 1996.
- Jean-Jacques ROUBINE : *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1990.
- Jean-Pierre RYNGAERT : *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- Anne UBERSFELD : - *Lire le théâtre I*, Paris, Editions sociales 1977, réed. Belin, Coll. Lettres Sup, 1996. - *Lire le théâtre II, L'Ecole du spectateur*, Paris, Messidor, 1981, réed. Belin, 1996. - *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- André VEINSTEIN : *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.
- Antoine VITEZ : - *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991. - *Le Devoir de traduire*, études réunies et présentées par J.M. Déprats, Montpellier, Ed. Climats et Maison Antoine Vitez, 1996.

· Articles et revues

- Odette ASLAN : « Les Traces du travail théâtral », in *Théâtre/Public* n°124-125, juillet-octobre 1995.
- Georges BANU : « L'Écrit et l'oral, ou l'entre-deux du théâtre », *Théâtre/Public* n°136-137, juillet-octobre 1997.
- Michel CORVIN : « La Détermination des unités en sémiologie théâtrale », in *Regards sur la sémiologie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Travaux XXI, 1978.
- Umberto ECO : « Semiotics of theatrical performance », in *The Drama Review*, vol. 21, n°1, march 1977.
- Evelyne ERTEL : - « Éléments pour une sémiologie du théâtre », in *Travail Théâtral*

n°28-29, juillet-décembre 1977. - « Vers une analyse sémiologique de la représentation théâtrale », *Travail Théâtral* n°32-33, 4ème trimestre 1979.

Josette FÉRAL : « Pour une étude génétique de la mise en scène », in *Théâtre/Public* n°144, Novembre-décembre 1999.

Tadeusz KOWZAN : - « Le Texte et le spectacle. Rapports entre la mise en scène et la parole », in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n°21, mai 1969. - « Le Texte et son interprétation théâtrale », in *Semiotica*, vol.33, n°3-4, 1981. - « Texte écrit et représentation théâtrale », in *Poétique*, n°75, septembre 1988. - « Intonation au théâtre : iconicité ou mimétisme ? », in H. Schmid, H. Kral (ed.), *Drama und Theater. Theorie - Methode - Geschichte*, München, Otto Sagner, 1991. - « Comment éterniser le geste et le mouvement scénique », in *Protée*, Chicoutimi (Québec), Vol. 21, n°3, automne 1993. - « Un signe peut-il précéder son référent? », in *Semiotica*, Vol. 107, n°3-4, 1995.

Patrice PAVIS : - « Théorie du théâtre et sémiologie : sphère de l'objet et sphère de l'homme », *Semiotica* 16 :1, 1976. - « Des sémiologies théâtrales », in *Travail Théâtral* n°31, 1978. - « Production et réception au théâtre : la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire », *Revue des Sciences Humaines* n°189, 1983. - « Du texte à la scène, un enfantement difficile », Communication à la conférence : « Scène, Signe, Spectacle » ; avril 1983, *Forum Modernes Theaters* n°2, 1986. - « Du texte à la mise en scène : l'histoire traversée », *Kodikas / Code*, vol. VII, n°1-2, 1984.

Rodrigue VILLENEUVE : « Les Iles incertaines. L'objet de la sémiotique théâtrale », in *Protée*, Chicoutimi (Québec), vol. 17, n°1, hiver 1989.

L'Art du théâtre n°1 : « Théâtralité du romantisme », Actes Sud / Théâtre National de Chaillot, printemps 1985.

· voir notamment :

- Antoine Vitez, éditorial : « L'Art du théâtre ».

- Colette Godard : « Le Critique appartient-il au théâtre ? ».

- Evelyne Ertel : « Tropologiques ».

L'Art du théâtre n°6 : « Deffence et illustration de la mise en scène », Actes Sud / Théâtre National de Chaillot, Hiver 1986-Printemps 1987.

L'Art du théâtre n°8 : « Le Metteur en scène en pédagogue », Actes Sud / Théâtre National de Chaillot, Hiver 1987-Printemps 1988.

Degrés n°13 : « Théâtre et sémiologie », Bruxelles, printemps 1978.

Degrés n°29, 30, 31, 32 : « Sémiologie du spectacle », Bruxelles, 1982.

Degrés n°56 : « Spectacle et communication », Bruxelles, hiver 1988.

Études littéraires : « Théâtre et théâtralité. Essais d'études sémiotiques », vol. 13, n°3, Québec, décembre 1980.

Organon : « Sémiologie et théâtre », Lyon, 1980.

Théâtre-Public n°64-65 : « La Direction d'acteur », juillet-octobre 1985.

Théâtre/Public n°66: « Le Retour des comédiens », novembre-décembre 1985.

Théâtre/Public n°67 : « La Dramaturgie », janvier-février 1986.

B. Linguistique - sémiologie

· Ouvrages

Ruth AMOSSY : *Les Discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982.

Ruth AMOSSY, Anne HERSCHBERG-PIERROT : *Stéréotypes et clichés*, Nathan, Coll. 128 (Lettre et Sciences sociales), Paris, 1997.

J.C. ANSCOMBRE, Oswald DUCROT : *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983.

Gabriel ARGENTIN : *Quand faire, c'est dire*. Liège, Mardaga, 1989.

Michel ARRIVÉ : *Linguistique et psychanalyse. Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan et les autres*. Paris, Klincksieck, 1971.

John Langshaw AUSTIN : *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

Roland BARTHES : *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

J. CARON : *Les Régulations du discours. Psycholinguistique et pragmatique du langage*, Paris, P.U.F., 1983.

J.-C. CHEVALIER : « Conventions et ruses rhétoriques dans la conversation », in P. Léon et P. Pétron (eds) : *Le Dialogue*, Ottawa, Didier, 1985.

Jacques COSNIER, A. BROSSARD : *La Communication non verbale*, Neuchâtel / Paris, Delachaux et Niestlé, 1984.

Jacques COSNIER, Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (Eds.) : *Décrire la conversation*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

Jacques COSNIER, Nadine GÉLAS, Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (Eds.) : *Échanges sur la conversation*, Paris, C.N.R.S, 1988.

Oswald DUCROT : *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

Oswald DUCROT, J.-M. SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

Jean-Louis DUFAYS : *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.

Umberto ECO : - *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972. - *Lector in fabula, le rôle du lecteur* [1979], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Ed. revue et corrigée, Paris, Grasset, 1985. - *Le Signe* [1980], trad. française Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1988. - *Sémiotique et philosophie du langage*, Trad. française Myriem Bouzaher, Paris, P.U.F., 1988. - *Les Limites de l'interprétation* [1990], trad. française Paris, Grasset, 1992.

Erving GOFFMAN : - *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973. -

- Les Rites d'interaction*, Traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Minuit, 1974.
- Algirdas-Julien GREIMAS : - *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966. - *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Algirdas-Julien GREIMAS et J. COURTÈS : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- André HELBO (Dir.) : *Sémiologie de la représentation. Théâtre, Télévision, Bandes dessinées*. Paris, P.U.F, 1995.
- Louis HJELMSLEV : - *Essais linguistiques* (1959), textes recueillis et présentés par François Rastier, Paris, Minuit, 1971. - *Nouveaux essais*, textes recueillis et présentés par François Rastier, Paris, P.U.F, 1985.
- Roman JAKOBSON : *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1963.
- Catherine KERBRAT-ORECCHIONI : - *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980. - *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986. - *Les Interactions verbales*, Paris, A. Colin, 1990. - *La Conversation*, Paris, A. Colin, 1996. *La Conversation* (ouvrage collectif) : publication de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, Centre d'Études Transdisciplinaires - Sociologie, Anthropologie, Sémiologie, 1978.
- Louis MARIN : *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1977.
- Christian METZ : *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977.
- Georges MOUNIN : *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970.
- Charles Sanders PEIRCE : *Écrits sur le signe* (textes rassemblés, traduits et commentés par G. Delledalle), Paris, Seuil, 1978.
- Henri QUÉRÉ : *Intermittences du sens*, Paris, P.U.F., 1992.
- Ferdinand de SAUSSURE : *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1915.
- Jean-Pierre SARRAZAC, F. VANOYE, J. MOUCHON : *Pratiques de l'oral*, Paris, Colin, 1981.

· Articles et revues

- F. BERTHET : « Éléments de conversation », *Communications* n°30, 1979.
- C. BLANCHE-BENVENISTE : « La Dénomination dans le français parlé : une interprétation pour les 'répétitions' et les 'hésitations' », *Recherches sur le français parlé* n°6, 1985.
- D. COSTE : « Auto-interruptions et reprises », *D.R.L.A.V.* n° 34-35, 1986.
- F. GADET, F. MAZIÈRES : « Effets de langue orale », *Langages* n°81, 1986.
- C. GARCIA : « Argumenter à l'oral. De la discussion au débat », *Pratiques* n°28, 1980.
- S. GOLOPENTIA : « L'Histoire conversationnelle » ; *Working Paper* n°149, Urbino, Centre International de Sémiotique et de Linguistique, 1985.
- Catherine KERBRAT-ORECCHIONI : « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques* n°41, mars 1984.
- Connexions* n° 65 : « Dire et faire au travail », Paris, Eres, 1995.

C. Rhétorique - poétique

· Ouvrages

- ARISTOTE : - *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, 1931.
 - *Réfutations sophistiques*, Paris, Vrin, 1977.
 - *Topiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- Roland BARTHES : - *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966. - "L'Effet de réel", in *Littérature et réalité*, ouvrage collectif, Paris, Seuil, 1982.
- Nanine CHARBONNEL : - *La Tâche aveugle* : vol. I, *Les Aventures de la métaphore* ; vol. II, *L'important, c'est d'être propre* ; vol. III, *Philosophie du modèle* ; Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991-1993. - « Rhétorique et (post) modernité ou l'absence de tout bouquet » in Renée Bouveresse (Dir.) : *Éducation et philosophie. Écrits en l'honneur d'Olivier Reboul*, Paris, P.U.F., 1992. - « Lieux communs et métaphores. Pour une théorie de leurs rapports » in Christian Plantin (Dir.) : *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1991.
- Nanine CHARBONNEL, Georges KLEIBER (Dir.) : *La Métaphore entre philosophie et rhétorique* Paris, P.U.F., 1999.
- Gilles DECLERCQ : *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*. Paris, Editions Universitaires, 1992.
- DUMARSAIS : *Traité des tropes* [1730], présentation et notes par F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988.
- Bernard DUPRIEZ : *Gradus des procédés littéraires*, Ed. Bourgois, Coll. 10/18, 1984.
- Pierre FONTANIER : *Les Figures du discours* [1827], Paris, Flammarion, 1977.
- Gérard GENETTE : - *Figures I*, Paris, Seuil, 1966. - *Figures II*, Paris, Seuil, 1969. - *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. - *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Groupe## : - *Rhétorique Générale*, Paris, Larousse, 1970, réed. Seuil, 1982. - *Rhétoriques du visible*, Liège, ed. Groupe #, 1996.
- Julia KRISTEVA : *Séméïotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Alain LEMPEREUR (Dir.) : *L'Argumentation. Actes du colloque de Cerisy*, Liège, Mardaga, 1988.
- Gilles MAHIS (Dir.) : *Le Cliché*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Jean MAZALEYRAT et Georges MOLINIÉ : *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989.
- Georges MOLINIÉ : *Dictionnaire de la rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992.
- Chaïm PERELMAN et Lucie OLBRECHTS-TYTECA : - « Logique et rhétorique », in

Rhétorique et philosophie, Paris, P.U.F, 1952. - *La Nouvelle Rhétorique, traité de l'argumentation*, Paris, P.U.F., 1958.

Chaïm PERELMAN : - *Le Champ de l'argumentation*. Bruxelles, P.U.B, 1970. - « Logique formelle et logique informelle » [1981] repris dans *De la métaphysique à la rhétorique. Essais à la mémoire de Ch. Perelman*, rassemblés par M. Meyer, Bruxelles, ed. de l'Université de Bruxelles, 1986. - *L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*. Paris, Vrin, 1977.

Christian PLANTIN : *Essais sur l'argumentation*, Paris, Kimé, 1990.

Pascal QUIGNARD : *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995.

Olivier REBOUL : *La Rhétorique*, P.U.F, Coll. Que sais-je, 1990.

Paul RICŒUR : *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

Jean STAROBINSKI : *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

Tzvetan TODOROV : *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965

- Articles et revues

Jean-François NORDMANN : « Qu'est-ce qu'une métaphore expressive? Une perspective phénoménologique », in *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, n°3, dossier « Rhétorique », 1995.

Hermès n°15 : « Argumentation et rhétorique », Paris, C.N.R.S, 1998.

D. Philosophie - esthétique

- Ouvrages

Gilles DELEUZE : *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.

Michel FOUCAULT : - *Naissance de la clinique*, Paris, P.U.F., 1963. - *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Algirdas-Julien GREIMAS : *De l'imperfection*, Périgueux, Ed. Pierre Fanlac, 1987.

Sigmund FREUD : - *L'Interprétation des rêves* [1900], trad. française par I. Meyerson, Paris, PUF, 1967, réed. 1996 - *Sur le rêve* [1901], trad. française de Cornelius Heim, Paris, Gallimard, 1988. - *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [1905], trad. française par M. Bonaparte et M. Nathan, Paris, Gallimard, 1930, réed. 1971.

J. HUIZINGA : *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu* [1938], trad. fr. Paris, Gallimard, 1951.

Jean-François LYOTARD : - *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971. - *La Condition post-moderne*, Paris, Minuit, 1979.

- MERLEAU-PONTY : *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
Christian METZ : *Le Signifiant imaginaire* [1977], Réed. Paris, Bourgois, 1993.
Jean-Marie SCHAEFFER : *Les Célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, Coll. N.R.F essais, 1996.
Gianni VATIMO : *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* [1985], trad. de l'italien par Ch. Alunni, Paris, Seuil, 1987.
L. WITTGENSTEIN : *Les Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961.

· Articles et revues

- I. SOLER : « Psychanalyse et rhétorique, un rendez-vous manqué » in *Les cahiers philosophiques de Strasbourg*, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, n°3, dossier « Rhétorique », 1995.

E. Principales pièces citées commentaires critiques

· **Paul Claudel : Le Soulier de satin**, Paris, Gallimard, 1929 (réed. 1997).

– Correspondance :

- *Claudel homme de théâtre*. Correspondance avec Lugné-Poe. Paris, Gallimard, 1964.
- *Claudel homme de théâtre*. Correspondance avec Copeau, Dullin, Jovet. Paris, Gallimard, 1966.

· Ouvrages critiques :

- Michel AUTRAND : - « *Le Soulier de satin* », *étude dramaturgique*. Paris, Champion, 1987.
- *Le Dramaturge et ses personnages dans « Le Soulier de satin »*, Paris, Lettres Modernes, 1987.
 - Michel AUTRAND et Jean-Noël SEGRESTAA : *La quatrième journée du « Soulier de satin »* (extraits commentés), Paris, Bordas, 1992. - René FARABET : *Le Jeu de l'acteur dans le théâtre de Claudel*. Paris, Lettres Modernes, 1960.
 - Jacques HOURIEZ : *La Bible et le Sacré dans « Le soulier de satin »*, Paris, Archives des Lettres Modernes, Minard, 1973.
 - Michel LIOURE : *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971.
 - Jacques MADAULE : - *Le Drame de Paul Claudel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1964.
- *Claudel dramaturge*, Paris, L'Arche, 1981. - Jacques PETIT : *Pour une explication*

du « *Soulier de satin* », Paris, Archives des Lettres Modernes, Minard, 1965. - Marie-Louise TRICAUD : *Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel*, Genève, Droz, 1967. - Antoinette WEBER-CAFLISH : - *La Scène et l'image. Le régime de la figure dans « Le Soulier de satin » de Claudel*. Paris, Les Belles Lettres, 1985. - Édition critique et étude du *Soulier de satin*, 3 volumes, Les Belles Lettres, 1985-1987.

· Articles et revues :

- Vaclav CERNY : « Le Baroquisme du *Soulier de satin* », in *Revue de littérature comparée* n°44, 1970.
- Paul IMBS : « Étude sur la syntaxe du *Soulier de satin* », in *Le Français moderne*, Paris, octobre 1944.
- *Les Lettres Modernes* n°5, 9 et 11 : articles de Jacques Petit consacrés au *Soulier de satin*.
- Jean-Noël SEGRESTAA : « Regards sur la composition du *Soulier de satin* », in *Revue des Lettres Modernes*, Minard, 1968.

· **Carlo Goldoni** : « **La trilogie de la villégiature** » : La Manie de la villégiature, Les Aventures de la villégiature, Le Retour de villégiature, in *Œuvres complètes*, coll. Pleiade, Paris, Gallimard, 1972.

– Ouvrages critiques

-Mario BARATTO : *Sur Goldoni, Essais*. Trad. Jean-Pierre Vincent. Paris, L'Arche, 1971.

- (Collectif) : *Goldoni en Europe aujourd'hui et demain*. Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Dort. Strasbourg, Circé, 1995.

- Jean GOLDZINK : *De chair et d'ombre. Essais sur Marivaux, Challe, Rousseau, Beaumarchais, Rétif et Goldoni*. Orléans, Paradigmes, 1995.

· **Friedrich Hölderlin** : - **La Mort d'Empédocle** , trad. Danièle Huillet, texte présenté par Jean-Marie Straub. Texte allemand et traduction française en regard. Toulouse, Ombres, 1987. - *La Mort d'Empédocle*, trad. Jean-Claude Schneider . Paris, Atelier de la Feugraie, 1988.

· Voir également :

- *Odes, élégies, hymnes*, texte présenté par Jean-François Courtine, Paris, Gallimard, 1993.

- *Œuvres complètes*. Edition établie par Philippe Jacottet, Paris, Gallimard, Coll. Pléiade, 1977.

· Articles et revues :

Cahiers de l'Herne n°57 : Hölderlin. Paris, L'Herne, 1980. (Dir. : Jean-François Courtine).

- **Bernard-Marie Koltès** : *Dans la solitude des champs de coton* , Paris, Minit, 1986.

– Entretiens :

- « Une tragédie de notre temps », article et propos recueillis par Dominique Nores, *Acteurs*, avril 1986.
- « Bernard-Marie Koltès : des docks aux champs de coton », article et propos recueillis par Armelle Héliot, *Le Quotidien de Paris*, 20-21 avril 1986.
- « Des histoires de vie et de mort », entretien avec Véronique Hotte, *Théâtre/Public*, novembre-décembre 1988.
- « Les Rages de Bernard-Marie Koltès », entretien avec E. Klausner et B. Salino, *L'Événement du jeudi*, 12 janvier 1989.

· Ouvrages critiques :

- Bernard DESPORTES : *La nuit, le Nègre, le Néant*, La Bartavelle, 1993.
- Jean-Pierre SARRAZAC : *Théâtres du moi, Théâtres du monde*, Rouen, Ed. Médiannes, 1995 ; « Koltès, la traversée du théâtre ».

· Articles et revues :

- *Alternatives théâtrales* n°35-36 : « Koltès », numéro spécial coordonné par Anne-Françoise Benhamou avec la collaboration de Serge Saada, juin 1990 (réed. 1995).
- Michel BATAILLON : « Koltès, flâneur infatigable », *Théâtre en Europe* n°18, 1988.
- François REGNAULT : « Passages de Koltès », in *Nanterre-Amandiers, Les Années Chéreau*, Paris, Imprimerie Nationale Editions, 1990.
- Jean-Pierre SARRAZAC : « Résurgences de l'expressionnisme : Kroetz, Koltès, Bond », *Études théâtrales* n°7 : « Actualités du théâtre expressionniste », études réunies et présentées par Jean-Pierre Sarrazac, Louvain-la-Neuve, mai 1995.
- *Théâtre Aujourd'hui* n°5 : « Koltès : combats avec la scène ». Paris, C.N.D.P, 1995.
- Michel VINAVER : « Sur Koltès », in *Nanterre-Amandiers, Les Années Chéreau*, Paris, Imprimerie Nationale Editions, 1990.
- *Théâtre/Public* n°136-137, juillet-octobre 1997.

· **William Shakespeare** : - *Tout est bien qui finit bien* , in Œuvres complètes, Paris,

Gallimard, coll. Pleiade, Tome II, 1959, trad. française de François Victor Hugo.

N.B. : La traduction de Jean-Pierre Vincent et Jean-Michel Déprats, que nous citons, n'est pas disponible à ce jour. - Henry VI, Troisième partie in Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. Pleiade, Tome I, 1959, trad. française de François Victor Hugo.

N.B. : La traduction utilisée par Chéreau (Armand Guibert, Pierre Leyris et Daniel Loayza) est à paraître au Club Français du Livre) - Richard III, in Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. Pleiade, Tome I, 1959, trad. française de François Victor Hugo. *N.B. : La traduction utilisée par Chéreau (Armand Guibert, Pierre Leyris et Daniel Loayza) est à paraître au Club Français du Livre.*

– Ouvrages critiques :

- Maurice ABIVEN : « *Richard III* » de William Shakespeare, Paris, Editions du Temps, 1999.

- Peter BROOK : *Avec Shakespeare*, Arles, Actes Sud, 1998.

- Stanley CAVELL : *Le Déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, Paris, Seuil, 1993.

- Jean-Jacques CHARDIN : *William Shakespeare, « Richard III ». Dramaturgie des ambiguïtés*. Paris, Messene, 1999.

- Béatrice DIDIER, Déborah LÉVY-BERTHERAT, Gwenaël PONNAU : *La Parole énigmatique. Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*. Paris, Sedes, 1997.

- Henri FLUCHÈRE : *Shakespeare, dramaturge élisabethain*, Paris, Gallimard, 1966.

- Dominique GOY-BLANQUET : *William Shakespeare, « Richard III »*, Paris, Didier, 1999.

- Jean JACQUOT : *Shakespeare en France, mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Le Temps, 1964.

- Pierre SAHEL : *La Pensée politique dans les drames historiques de Shakespeare*, Lyon, (Thèse dactylographiée), 1977.

- Henri SUHAMY : « *Richard III* » de William Shakespeare, Paris, Ellipses, 1999.

- **Anton Tchekhov** : - **Les Trois Sœurs**, in Théâtre complet, Paris, Gallimard, Tome I, 1960 (traduction de Génia Cannas et Georges Perros). *N.B. : La traduction utilisée par Langhoff, qui mêle des propositions de la version de André Markowicz et de Françoise Morvan, à des éléments de celle de Thomas Brasch, ainsi que des « inserts » issus de la version de « Yalta », n'est évidemment pas disponible. -*

L'Ours, in Théâtre complet, Paris, Gallimard, Tome II, 1961. Trad. française de Génia Cannas et Georges Perros. *N.B. : Ce n'est pas la version utilisée par Vitez en répétition.*

– Ouvrages critiques :

- Daniel GILLÈS : Tchekhov, ou le spectateur désenchanté, Paris, Julliard, 1967.
- Jovan-P. HRISTIC (Dir.) : Le Théâtre de Tchekhov. Paris - Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.
 - **Michel Vinaver : *L'Emission de télévision*** , Arles, Actes Sud, 1990.
 - Articles et revues :
- *Théâtre Aujourd'hui* n°8 : « Michel Vinaver ». Paris, C.N.D.P., 2000
- Georges Banu : « L'Art du tissage », in *Théâtre/Public* n°148, juillet-octobre 1999.
 - Ouvrages critiques :
- Éric EIGENMANN : La Parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver. Théâtres du dialogisme. Paris, L'Arche, 1990.
- Kevin ELSTOB : The Plays of Michel Vinaver. Political theater in France. New York, P. Lang, 1992.

Annexes : scripts de répétitions

N.B. : Pour les scripts établis à partir de documentaires audiovisuels, les astérisques signalent une coupure au montage.

Patrice Chéreau, Dans la solitude des champs de coton, Bernard-Marie Koltès Paris, 1995.

Extraits de : Une autre solitude, Document audiovisuel de Stéphane Metge.

- Distribution :
 - Le Dealer : Patrice Chéreau
 - Le Client : Pascal Gregory

(TRAVAIL À LA TABLE)

- **P. Ch é reau** : Moi je peux faire des conversations qui durent des heures...
- **P. Gregory** : Oh la la...
- **P. Chéreau** : Non?

- **P. Gregory** : Oh, ça, j'connais par cœur...
- **P. Chéreau** : Bon ben c'est ça. Tu vois ce que je veux dire? Donc c'est les méandres de cette pensée-là... qu'il faut trouver.
- **P. Gregory** : Tu te retrouves devant la personne et tu dis plus rien.
- **P. Chéreau** : Eh ben voilà. Eh ben là t'as une chance de lui parler à la personne. Et moi aussi.

* * *

- **P. Chéreau** : Juste une chose : “ Mon désir s'il en est un brûlerait votre visage... ” Ce qui est intéressant dans cette scène-là, quand tu dis : “ j'n'en ai pas plus que d'offre à vous faire ”, je trouverais plus intéressant, plutôt que ce soit dans l'insolence, que ce soit comme quand tu dis : “ je ne connais aucune sorte de désir ” : il y a des tout petits moments où tu peux te permettre d'être sincère...
- **P. Gregory** : Hum.
- **P. Chéreau** : ... d'être vrai, de dire ta vérité à toi.

* * *

- **P. Chéreau** : Ce qu'on peut peut-être faire c'est plutôt que le faire assis, le faire debout, pour une fois.
- **P. Gregory** : Ole !
- **P. Chéreau** : Si j'étais pas acteur tout serait tellement plus simple, dans le spectacle...
- **P. Gregory** : Tu crois?
- **P. Chéreau** : Non, là pour commencer, c'est parce que je sais pas de quel côté me mettre. J'ose pas ouvrir la bouche, là.
- **P. Gregory** : Je suis navré que ce soit toi le premier qui le fasse... j'aurais volontiers fait le premier. J'y peux rien.
- **P. Chéreau** : Surtout que tu vas être obligé d'attendre que je trouve. Bon, ben écoute, ce que je propose : je vais essayer de le faire une fois, hein, je vais me lancer. Après je vais demander à Yves de reprendre mes places. Ce sera un peu long au début tu vois...
- **P. Gregory** : Oui oui d'accord.
- **P. Chéreau** : ... et après je vous mettrai en scène tous les deux, parce que je peux pas te re- euh...
- **P. Gregory** : Oui, oui, absolument.
- **P. Chéreau** : Tu sais, c'est toujours le problème : si je joue avec toi...
- **P. Gregory** : Tu peux pas me regarder...
- **P. Chéreau** : ... et je- bon, bref. (*longue pause*) “ Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et

cette chose, moi, je peux vous la fournir ; car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous, et pour plus longtemps que vous ” - Hum, souvenir de la dernière fois qui revient... Ça t’embête que j’recommence?

- **P. Gregory** : Non, non vas-y
- **P. Chéreau** : Je m’force un peu à...
- **P. Gregory** : Oui oui bien sûr.
- **P. Chéreau** : Il se trouve que je ne retrouve plus ce qu’on avait fait à la table. Je suis un peu lent mais c’est parce que j’ai peur de refaire ce que je faisais.
- **P. Gregory** : Ben oui, je sais bien, j’vois bien.

(ils s’asseyent)

- **P. Chéreau** : Et, du coup, ça ira mieux quand Yves le fera, mais...

* * *

- **P. Chéreau** : L’idée, de le faire seul au début, c’est que, à un moment donné on peut montrer - c’est ça l’idée sur laquelle j’voulais partir - c’est qu’au début on peut montrer une sorte de fragilité du Dealer... L’idée c’est bien évidemment qu’il n’a rien à proposer, et qu’il y a un bluff total dans le fait de dire : “ j’ai tout ce qu’il vous faut ”, hein? L’idée c’est ce que Bernard...euh Koltès avait dit, c’est-à-dire dans un hangar qu’est un peu comme celui-là, dans un lieu à New York, enfin hangar c’est pas sûr parce que je mélange avec *Quai Ouest*, mais qui sont des lieux de- de- de- drague, évidemment, qu’un mec lui avait dit : “ j’ai tout ce que tu veux ”. C’est gonfler en une heure et demie, une heure vingt, quelque chose qui a duré trois minutes, deux minutes, une minute et demie, comme ça. Qu- quelqu’un lui avait dit : “ j’ai tout ce que tu veux, de l’héro, de la coke, du shit ”, euh, tout. Et Bernard, naturellement, Koltès avait dit : “ j’veux rien ”... Jusqu’au moment où il a compris que l’autre faisait la manche.

* * *

- **P. Gregory** : Ça, ce sera le noir complet, ici...?
- **P. Chéreau** : Je sais pas, j’espère. (*Il se déplace*). Ce que j’imaginai et ce sur quoi on va partir, c’était que j’étais seul, qu’à un moment donné on pouvait voir tes pieds, c’est-à-dire à peu près là où tu es, et puis qu’à un moment donné, ou même du côté par là, du côté de l’ascenseur, je sais pas par où, quand je disais “ dites-moi donc, vierge mélancolique ”, là je te voyais vraiment. Et moi ce qui m’aide à jouer le début, c’est 1), que tu sois pas là, que tu sois dans l’obscurité, 2) que ce manteau, cette veste ait été refusée et que ça commence par une brimade.

* * *

- **P. Chéreau** : Il faut trouver une façon de dire, maintenant, il va bien fa-, il faut bien- qu’est-ce que tu fais de moi, maintenant ?

- **P. Gregory** : Oui, pour que ce soit un jeu, pour que ce soit-, pour qu'il y ait du répondant, pour que lui soit obligé de répondre.
- **P. Chéreau** : Eh oui, eh oui, et que tu envisages très bien, maintenant que je dis ça, qu'est-ce que tu vas me répondre pour ne pas partir...
- **P. Gregory** : C'est ça, pour rester là.
- **P. Chéreau** : ... qu'est-ce que tu vas me rétorquer. Donc la chose intéressante c'est de dire : " il va bien falloir que vous déménagiez " mais c'est une invite à ne pas le faire.
- **P. Gregory** : ... A ne pas déménager.
- **P. Chéreau** : Voilà.
- **P. Gregory** : J'comprends bien.
- **P. Chéreau** : Donc c'est là où on rentre dans une zone intéressante à travailler.

* * *

- **P. Chéreau** : La façon dont tu vas dire toute la première réplique doit être une façon de te faire désirer, automat-, obligatoirement. Tu vois? Ce que tu as un peu perdu maintenant depuis la table. Il y a une sorte de froideur impitoyable mais qui doit être séduisante.
- **P. Gregory** : Tout à fait
- **P. Chéreau** : Hein?
- **P. Gregory** : Oui, tout à fait.
- **P. Chéreau** : Oh, ben je sais que tu sais.

* * *

- **P. Chéreau** : Et ce qui me semble c'est que pour toi, il faut jouer à fond l'idée de l'objet désiré en fait, dans l'ombre, tu vois, et ne rentrer dans la lumière qu'à tes conditions ; " c'est pourquoi j'emprunte provisoirement ", et là, des pieds qui arrivent dans l'obscurité, " l'humilité et je vous laisse l'arrogance ". A la fois il est bien forcé, d'emprunter l'humilité, d'être humble, et de lui laisser l'arrogance, parce que le silence de l'autre est d'une arrogance totale. <J'accepte que vous soyez arrogant>, tu parles, il est arrogant depuis dix minutes, l'autre ! Y a une vraie arrogance dans le fait de- de- ne pas apparaître.

* * *

- **P. Chéreau** : Entre deux mecs qui draguent, ou deux mecs qui font la manche, j'veux dire, deux mecs qui rôdent, qui traînent, la nuit, euh, bien malin qui peut dire lequel est le plus fort, lequel est le plus supérieur à l'autre. A un moment donné ça s'égalise, c'est ça l'idée de fond, de base.
- **P. Gregory** : C'est ce qui est insupportable pour moi d'ailleurs.

- **P. Chéreau** : Exactement. Donc c'est ça : il faut que ce soit insupportable. Nourris-toi de ce que je suis, de la gueule que j'ai, que je fais, peu importe, tu vois, pour aller au bout. N'oublie jamais qu'on saura jamais qui a fait un écart, qui s'est approché de l'autre.
- **P. Gregory** : Oui oui, bien sûr.
- **P. Chéreau** : Jamais. C'est dans le secret du noir dont on a été obligé de sortir, pour se parler. Mais je crois qu'il faut aller au bout de l'insulte calme.
- **P. Gregory** : C'est très insultant, ce qu'il lui dit...
- **P. Chéreau** : Il faut le faire très insultant. Pense que c'est-, pense que tu l'dis-, tu l'dis-, imagine que tu le dirais à un noir, ce serait beaucoup plus violent.
- **P. Gregory** : Ah oui, ça c'est sûr.
- **P. Chéreau** : Alors il faut que tu le fasses comme ça.

* * *

- **P. Gregory** : “ Je ne marche pas en un certain endroit, et à une certaine heure...”
- **P. Chéreau** : Oui, l'idée ce serait quand même qu'il y ait un tout petit bout de marche en plus.
- **P. Gregory** : Un petit bout...?
- **P. Chéreau** : Avant, je sais pas où. Soit dans la fin de sa réplique, soit au début de la tienne... Tu vois de façon que tu te montres, et que, la position que tu as prise...
- **P. Gregory** : Oui, je comprends ce que tu veux dire.
- **P. Chéreau** : ... reste bien une position provisoire.
- **P. Gregory** : Oui oui d'accord, je comprends bien.

(il se déplace)

- **P. Chéreau** : Oui... continue.

(il s'arrête)

- Attends, attends, continue... Parce que tout compte, hein, tu vois?
- **P. Gregory** : Ouais ! Oui, oui, oui
- **P. Chéreau** : Tu vois ? On n'a pas forcément envie de se présenter comme ça...
- **P. Gregory** : Non, non.
- **P. Chéreau** : On marchande sur tous les pas...
- **P. Gregory** : Sur tout...
- **P. Chéreau** : Hein?
- **P. Gregory** : Ouais.
- **P. Chéreau** : C'est exactement, c'est ça qui est formidable et c'est ça qui devient exaspérant de tension.

* * *

- **Doublure** : “ Et qui le fait sortir hors de chez lui malgré les grognements sauvages des animaux insatisfaits ”
- **P. Chéreau** : Attendez. (?) -vous mutuellement
- **Doublure** : “ ...et des hommes insatisfaits ”
- **P. Chéreau** : Faites un rapport de force de ce- de ce- de ce silence-là. Ecoute. Avance peut-être d'un demi-pas.
- **Doublure** : “ laisse-moi donc, vierge mélancolique ”
- **P. Chéreau** : (?) t'ien, sinon t'en n'auras pas. Pense que tu dis ça à un taulard, qui peut te foutre un poing dans la gueule, tu vois ? j'veux dire, c'est des gens à qui naturellement on ne dit pas “ vierge mélancolique ” comme ça quand on les croise dans la rue le soir, tu vois ?

* * *

- **P. Chéreau** (*marche à grands pas, puis se retourne*) : Il y aurait presque une façon de reculer ou d'avancer ou de bouger, à peine, qui lui dise, qui le fixe, qui le cloue à sa place...
- **P. Gregory** : Oui, oui, oui.
- **P. Chéreau** : Tu vois ?
- **P. Gregory** : Oui.
- **P. Chéreau** : Une toute petite chose
- **P. Gregory** : Oui.
- **P. Chéreau** : Et ça stoppe immédiatement l'autre. C'est rien, hein, tu vois, mais, hein...

(déplacement de regard : lentement vers le sol, puis à nouveau, et très rapidement, vers Gregory puis trois pas) Ah. Il a pas réagi. Non ? Tu veux pas ?

- **P. Gregory** : Tu veux que je fasse vraiment un mouvement ?
- **P. Chéreau** : Oui mais là je me sentais arrêté par rien, hein, sauf ton respect...
- **P. Gregory** : D'accord. Non, non, non, mais parce que j'ai pas fait grand chose, hein.
- **P. Chéreau** : (*rire*) T'as pas fait grand chose, t'as rien fait du tout j'veux dire. On peut regarder la cassette (*rire*). On a les preuves maintenant. “ Insatisfaits d'être hommes et insatisfaits d'être animaux ” (*pause*). Ah ben j'ai rien fait moi par contre...
- **P. Gregory** : (*rire*) Ah si toi, c'est toi qu-
- **P. Chéreau** : Ben oui ça veut dire que t'attends quelque chose. Moi si tu fais ça tant mieux, j'bouge pas. Tout est un rapport de forces. Si tu bouges, moi j'bouge pas, j'veux dire, j'suis pas assez con pour faire des aveux à la- à la- à la chaîne, là

comme ça. Il était fort tant qu'il était encore dans l'ombre. Mais il est sorti. Oh, il me fait la gueule de celui qu'est sorti à ses conditions, on a son orgueil, m'enfin reste qu'il est sorti quand même. <La seule chose que j'peux pas faire c'est de deviner votre désir>.

* * *

- **P. Gregory** : “ Ce que je désirerais vous ne l'auriez certainement pas. Mon désir s'il en est un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage [...] qu'on n'en aperçoit pas la queue. ”

* * *

- **P. Chéreau** : Mais, si tu avances, avance en le regardant, n'avance pas en regardant à tes pieds, ça devient réflexif tu vois, ça devient méditatif...
- **P. Gregory** : “ Quant à ce que je désire... ”
- **P. Chéreau** : Oui, voilà, ça c'est pas mal. Fais-en un petit événement, parce que tu as répondu à la question qui était posée par la première phrase du Dealer à tes conditions et à ton rythme, c'est-à-dire, maintenant.

* * *

- **P. Gregory** : “ Il n'y a pas de commerce dans le commerce illicite ”
- **P. Chéreau** : Allez !
- **P. Gregory** : “ ...il n'y a que la menace et la fuite ”
- **P. Chéreau** : N'accélère pas !
- **P. Gregory** : “ ...et le coup ”
- **P. Chéreau** : N'accélère pas, ralentis de nouveau, t'as accéléré sur le- la climatisation hein, ralentis de nouveau...
- **P. Gregory** : “ ...et le euh, et la menace ”
- **P. Chéreau** : Oui...
- **P. Gregory** : “ ...et la fuite ”
- **P. Chéreau** : Oui, ne durcis pas inutilement. C'est un (?)
- **P. Gregory** : “ ...et le coup ”
- **P. Chéreau** : Voilà.
- **P. Gregory** : “ ...et le coup ”
- **P. Chéreau** : Continue.
- **P. Gregory** : “ ...sans objet à vendre ”
- **P. Chéreau** : N'accélère pas, continue...
- **P. Gregory** : “ ...et sans objet à acheter ”
- **P. Chéreau** : Continue, ce n'est pas fini...

- **P. Gregory** : “ et sans monnaie valable, et sans échelle des prix... ”

* * *

- **P. Gregory** : “ Et si vous m’avez abordé c’est que finalement vous voulez me frapper ”
- **P. Chéreau** : Re-reprends, sur toi, à l’intérieur...
- **P. Gregory** : “ et si j’ai fait un écart- ”
- **P. Chéreau** : C’est plus contre toi que contre lui...
- **P. Gregory** : “ et si j’ai fait un écart- ”
- **P. Chéreau** : T’es pas forcé de le regarder, peut-être...
- **P. Gregory** : “ et si j’ai fait un écart- ”
- **P. Chéreau** : Oui, parce que tu l’as fait tu vois...
- **P. Gregory** : “ bien que ma ligne droite- ”
- **P. Chéreau** : Oui.
- **P. Gregory** : “ bien que ma ligne droite du point d’où je vais- d’où je viens au point où je vais n’ait pas de raison, aucune, d’être tordue tout à coup, c’est que vous me barrez le chemin - c’est que vous- c’est que vous me barrez le chemin □
- **P. Chéreau** : Et- c’est le début de l’idée, ça...
- **P. Gregory** : “ c’est que vous m’barrez le chemin □1
- **P. Chéreau** : Oui...
- **P. Gregory** : “ c’est que vous me barrez l’chemin □
- **P. Chéreau** : Non, non, continue, c’était juste.
- **P. Gregory** : “ c’est que vous me barrez le chemin □
- **P. Chéreau** : Non.
- **P. Gregory** : “ plein d’inten- ”
- **P. Chéreau** : Non, c’que j’veux dire c’est que c’est le début de l’idée, c’est-à-dire, “ si j’ai fait un écart, c’est que vous me barrez le chemin □ (*inspiration*) plein d’inten- ”
- **P. Gregory** : Ah oui, d’accord, excuse moi.
- **P. Chéreau** : Tu comprends, c’est le début de l’idée ; attention que l’idée, elle continue jusqu’à la fin là.

* * *

- **P. Gregory** : Dans le fond j’ai l’impression que ce qu’il faudrait c’est que le Dealer soit plus près de moi, j’ai le sentiment, il s’en va et que je fasse ça ou alors que je le toise, tu vois ?
- **P. Chéreau** : Oui.
- **P. Gregory** : Mais refaisons-le alors, non ?

- **P. Chéreau** : “ Mais, aujourd’hui que je comprends davantage de choses, que je reconnais davantage de choses que je ne comprends pas, que je suis resté dans ce lieu et à cette heure ”- j’te colle, hein ? - “ tant de temps ” - c’est ça, hein ? Qu’est-ce que ça dit ça pour toi, ça va ?
- **P. Gregory** : Ah moi ça va.
- **P. Chéreau** : Ça va ?
- **P. Gregory** : Je...je vois l’animal qui tourne autour de moi, quoi.
- **P. Chéreau** : Voilà c’est ça. “ Mais aujourd’hui que je comprends davantage de choses ” (*rire*)

* * *

- **P. Gregory** : Et si je bougeais pas ?
- **P. Chéreau** : Ah moi j’aimais bien que tu t’en ailles...
- **P. Gregory** : Ah oui d’accord.
- **P. Chéreau** : Non ?
- **P. Gregory** : Oui oui oui.

* * *

- **P. Chéreau** : “ Aujourd’hui que je vous ai touché j’ai senti en vous le froid de la mort, mais j’ai senti aussi la souffrance du froid ” - il s’en va - “ comme seul un vivant peut souffrir, c’est pourquoi je vous ai tendu ma veste pour couvrir vos épaules, puisque je ne souffre pas, moi, du froid, et je n’en ai jamais souffert, au point que j’ai souffert - je n’en ai jamais souffert au point que j’ai souffert de ne pas connaître cette souffrance, au point que le seul rêve que je faisais ” - attends tu avances toujours trop, c’est trop tôt - “ au point que le seul rêve que je faisais lorsque j’étais petit, tout nu, mon rêve à moi était de connaître le froid... ” (*pendant ces derniers mots il indique de la main à Pascal un déplacement*) “ ...qui est votre souffrance ” (*geste d’arrêt et de recul*) c’est là, tu recules. Tu l’as d- parce que tu l’as déjà fait une fois.
- **P. Gregory** : Ah oui, je le fais qu’une fois, hein ?
- **P. Chéreau** : Non tu peux le faire deux fois mais- tu peux le faire deux fois mais pas pareil.
- **P. Gregory** : D’accord
- **P. Chéreau** : La fois la plus grande étant la seconde. “ connaître le froid (*inspiration, geste*) qui est votre souffrance ”
- **P. Gregory** : “ qui est votre souffrance ”
- **P. Chéreau** : Je te coupe un petit peu la route...
- **P. Gregory** : Et c’est là où je passe.
- **P. Chéreau** : Non non, du tout du tout.
- **P. Gregory** : “ qui est votre souffrance ”

- **P. Chéreau** : C'est plus compliqué, reprends, reprenons. Fais une première fois. Mais ça fait rien on peut improviser tu vois. Regarde : " Ma mère qui n'était pas avare, mais pourvue du sens des convenances m'a dit que s'il était louable de donner sa chemise ou sa veste, ou n'importe quoi qui couvre le haut du corps, mais qu'il n'est en aucun cas convenable de céder son pantalon - (*à sa doublure*) et fais comme s'il te l'avait demandé, le pantalon, c'est-à-dire : <Non, non, non non j'peux pas>. Tu vois ? Tu t'appuies sur ce regard.
- **P. Gregory** : Oui oui.
- **P. Chéreau** : Non ?
- **P. Gregory** : Oui oui oui.
- **P. Chéreau** : Tu t'appuies sur ce regard, moi j'avais envie de dire : <Non, là vous me demandez l'impossible>. Mais (*à la doublure*) amène- approche-toi de lui, même, tu vois ? Une sorte de danse nuptiale, là, carrément sur cette réplique, non ?

* * *

- **P. Gregory** : T'as bien noté, Dominique, les places ?
- **P. Chéreau** : Super bien.
- **P. Gregory** : Les miennes, et celles de mon partenaire ?
- **P. Chéreau** : T'inquiète pas j'te remettrai à ta place... En plus je m'appuie entièrement sur tes mouvements pour (?)
- **P. Gregory** : Mais je sais, et moi, figure-toi que j'm'appuie aussi sur tes mouvements.
- **P. Chéreau** : Oh ben oui, j'ai compris, et c'est comme ça qu'on joue ensemble... C'est- c'est le secret !

* * *

- **P. Chéreau** : " Pas devant vous au même endroit que vous, je ne suis pas issu de la même femelle, etc. "
- **P. Gregory** : Mais je pense que-
- **P. Chéreau** : Et que ce soit absolument coupant, tu vois
- **P. Gregory** : Mais je pense que étant donné que j'ai été tellement démuné, que j'ai tout donné, je donne tout, hein ?
- **P. Chéreau** : Oui
- **P. Gregory** : ... que je peux pas, après, même dans l'adversité, même dans le- dans l'attaque, je ne peux pas le regarder tout de suite.
- **P. Chéreau** : Absolument...
- **P. Gregory** : Hein?
- **P. Chéreau** : Tu fais ce que tu veux j'veux dire, ce qu'il faut c'est trouver une sorte de chose où il dise <alors là, il faut faire une différence totale entre nous>... Parce que

cet aveu, j'veux dire, cette attente que tu avais, elle a été cassée, elle a été broyée...

- **P. Gregory** : Oui, oui.
- **P. Chéreau** : Tu vois ? Ça je crois que c'est un truc d'une incroyable violence que tu as ressenti.
- **P. Gregory** : Oui.
- **P. Chéreau** : ... Dont il faut que tu retrouves de- de- de- la force, et surtout une sorte de chose irréductible... qui est pas seulement - bien sûr qu'il faut, c'est de la colère, et c'est de l'indignation, mais c'est une indignation transformée en une chose plus souveraine.
- **P. Gregory** : Oui.
- **P. Chéreau** : Tu vois, tu dois retrouver des capacités de force, parce que t'en as plus rien à foutre de-
- **P. Gregory** : -rien.
- **P. Chéreau** : Hum. C'est ça qui doit arriver progressivement.
- **P. Gregory** : Hum, oui.
- **P. Chéreau** : Donc c'est pas des choses que tu sais de toute évidence, mais que à partir du moment où tu dis <les souvenirs me dégoûtent, et les absents aussi, à la nourriture digérée je préfère les plats>, tu vois tout, tout s'enchaîne, mais comme des inventions qui viennent naturellement auxquelles on n'a pas encore touché.
- **P. Gregory** : Hum.

* * *

(Changement de lumière)

- **P. Chéreau** : Non, il faut laisser celle sur Pascal, c'était la bonne. Remettez-vous, voilà. Alors là on va voir, va se poser le problème de qu'est-ce qu'on fait quand on passe, quand on passe un pilier, on verra bien, hein...
- **P. Gregory** : Ah oui, pour la poursuite...
- **P. Chéreau** : Pour la poursuite (*rire*) j'ai pas la solution.

(voix de technicien)

- **P. Chéreau** : Comment ? Montre moi où elle va celle-là.

(voix)

- **P. Chéreau** : Ben il peut piquer un peu pour prendre les pieds.
- **Technicien** : Non pas plus.
- **P. Chéreau** : Il peut pas piquer plus ?
- **Technicien** : Oui mais on va, il faut la mettre comme l'autre en face, là
- **P. Chéreau** : D'accord, ok. Ça c'est pas mal non plus, quelquefois.

- **Technicien** : Ouais, c'est pas mal.
- **P. Chéreau** : Bon, on va.... On reprend les deux. Vas-y ! (*à l'éclairagiste*) C'est pas mal non plus à deux, hein, comme ça. Bon alors... (*à Pascal Gréggory*) C'est mieux, c'est-à-dire qu'en fait il faut que tu- tu- tu partes de- Elle a quoi le problème de cette poursuite, là ? C'est le foutoir, là.

* * *

- **P. Chéreau** : A un moment donné il peut être intéressant de jouer sur un va-et-vient : on peut passer de l'une à l'autre comme ça, puis repartir, (*voix*)mais en se fondant l'une dans l'autre, à ce moment là, c'est parce que je voyais la colère de Pascal et ça peut être intéressant de faire comme ça, brusquement, tu vois ? et de jouer par contre sur de grands moments d'immobilité.

* * *

(*Greggory joue*)

- **P. Chéreau** : Tu va beaucoup trop vite, tu vas beaucoup trop vite
- **P. Greggory** : Ouais parce que c'est... pfouhhh (*geste des bras*)
- **P. Chéreau** : Hein?
- **P. Greggory** : (?)m'énerver...
- **P. Chéreau** : Quoi ?
- **P. Greggory** : C'est trop colérique, trop (*geste d'un poing lancé*) ?
- **P. Chéreau** : Tu vas trop vite surtout, tu vas trop vite.... surtout... Tu peux pas tirer la réplique-
- **P. Greggory** : C'est trop simple.
- **P. Chéreau** : Cette réplique tu peux la tirer-
- **P. Greggory** : C'est trop simple tout ce que j'ai fait.
- **P. Chéreau** : C'est trop simple, oui, beaucoup.
- **P. Greggory** : Je le sais, je le sens.
- **P. Chéreau** : Ouais, ok. Ben ça va, c'est déjà bien.

* * *

- **P. Greggory** : “ Un désir comme du sang à vos pieds a coulé hors de moi, un désir que je ne connais pas ”
- **P. Chéreau** : C'est abominable, hein ?
- **P. Greggory** : “ et et et ne re- et ne reconnais pas, que vous êtes seul à connaître, et que vous □ ”
- **P. Chéreau** : Non, ne commente pas, il est faux le commentaire que tu fais là.
- **P. Greggory** : Non non non, mais c'est parce que je cherche, c'est pour ça...

- **P. Chéreau** : D'accord, oui oui, non mais évite.
- **P. Gregory** : Mais je commenterai pas...
- **P. Chéreau** : Non non mais parce qu'il est, ça donne, ça- (*il se rapproche*) tu clôs, excuse-moi, c'est parce que le fait de, le commentaire que tu donnes me me me révèle la chose que tu penses, or elle est un peu fausse.
- **P. Gregory** : Hum hum
- **P. Chéreau** : Et elle va t'empêcher de continuer, parce que tu clos... la pensée, comme si tu disais, voilà, j'ai défini, non, garde l'écho de, l'horreur de la pensée faut que tu en gardes l'écho en toi, il y a pas d'apaisement après avoir dit ça, c'est le contraire.
- **P. Gregory** : Scuse-moi, oui.
- **P. Chéreau** : Tu vois, ça continue, sinon tu coupes le fil, en faisant ça. Enchaîne.
- **P. Gregory** : " Un désir comme du sang a coulé hors de moi, un désir que je ne connais pas et ne reconnais pas et que- et que vous êtes seul à connaître, et que vous jugez □ "

* * *

- **P. Chéreau** : C'est pas très bien d'être comme ça. Tu dois pouvoir avoir le même rapport si tu restes un peu plus tourné de la tête... Et de l'épaule... Tu vois ? C'est comme deux étrangers et en même temps t'es quand même obligé, essaie d'avoir cette intimité là, mais dans cette position difficile, tu vois ?
- **P. Gregory** : Oui oui.

* * *

- **P. Chéreau** : Attends, demande-lui de l'aide, demande lui de l'aide...
- **P. Gregory** : " s'il en est ainsi "
- **P. Chéreau** : Attention, demande-lui de l'aide, là, la seule solution tu vois ? L'ambiguïté c'est que la seule solution c'est que ce soit lui, qui t'a provoqué tout ça, à qui tu es obligé de demander de l'aide puisque c'est le seul qui est là...
- **P. Gregory** : Oui.
- **P. Chéreau** : Change de tactique.
- **P. Gregory** : Oui c'est ça.
- **P. Chéreau** : Faut être très très contradictoire, faut pas être clair avec soi, là, pour dire tout ça. Vis cette situation paradoxale que- il est ton seul recours, il est ton seul témoin pour dire que tu es pas coupable, (que) y a pas de flagrant délit. Parce que du coup va revenir " illicite ", tout à l'heure à la fin dans dans quatre lignes. T'es pas dragué
- **P. Gregory** : J'peux quand même le regarder, non, ou pas ?
- **P. Chéreau** : Fais, hum, vas-y... Oui oui, absolument... Il te regardera pas, mais...

absolument.

- **P. Gregory** : J'peux pas l'toucher, là, hein ?
- **P. Chéreau** : Oh... tu peux... Si si, essaie, il te le fera payer, [t'l'sais/c'est] très bien. Si si...

* * *

- **P. Chéreau** : Tu dois te trouver, à mon avis, pire que au début de la réplique
- **P. Gregory** : Hum hum...
- **P. Chéreau** : Sorte de panique et une impression de- de- de- viol, et qui ait quelque chose de ton intégrité physique qui ait qui ait disparu, qui t'ait été volée.
- **P. Gregory** : Hum hum...
- **P. Chéreau** : Tu tu tu vois c'que j'veux dire ?
- **P. Gregory** : Oui oui.
- **P. Chéreau** : hein ?
- **P. Gregory** : Oui.

* * *

- **P. Gregory** : " Vous vous ne risquez rien " ... Oh putain j'y arrive pas ! Oh c'est chiant !
- **P. Chéreau** : Où est le problème, là ?
- **P. Gregory** : Le problème c'est que je comprends tout.
- **P. Chéreau** : Oui.
- **P. Gregory** : Moi.
- **P. Chéreau** : Oui.
- **P. Gregory** : Je comprends tout ça.
- **P. Chéreau** : Bon.
- **P. Gregory** : Mais avec les mots qui sont écrits là, à ce moment précis, je n'arrive pas à l'exprimer avec ces mots-là. Voilà le problème est là, c'est un problème simple, qu'il va falloir que je ré...qu- que- C'est dingue !
- **P. Chéreau** : En fait tu mélanges toujours la violence éventuellement du désir à la- à la violence tout court. Tu vois, c'est là où je disais, j'veux dire le- quand ça t'arrange tu ne peux parler du désir que sous la forme d'une violence qu'on te fait. A partir du moment où le mot " souffrance " ... est prononcé, à partir du moment où j'arrive à faire bifurquer - parce que dieu merci on ne passe pas son temps à se poser la question " qu'est-ce que tu proposes ", et "qu'est-ce que tu veux".
- **P. Gregory** : Oui oui bien sûr
- **P. Chéreau** : ..." qu'est-ce que tu demandes ", à partir du moment où j'arrive à faire bifurquer dans la 4, le- le- le sujet sur le-, sur le désir inavoué du client, qui est exalté

par le refus, je tourne autour de ce désir, et il oublie son désir dans le plaisir qu'il a d'humilier le vendeur, parce que donc je tourne depuis très longtemps sur l'idée qu'il y a un désir, et ce qu'il faut faire grandir dans la dans la réplique, à partir de " vous, vous ne risquez rien ", c'est le c'est le profond sentiment de culpabilité.

- **P. Gregory** : Hum...
- **P. Chéreau** : Comme quelqu'un qui s'était protégé, et qui découvrirait en fait que dans toutes les- tous les comportements qu'il a depuis le début ne sont que des aveux. La culpabilité la plus grande, et la souffrance la plus grande étant d'être coupable quoiqu'il arrive, étant- sur : " un désir comme du sang a coulé à vos pieds hors de moi, un désir que je ne connais pas et ne reconnais pas, un désir que vous êtes seul à connaître et que vous jugez ". C'est-à-dire que quand tu dis : euh euh "pour rien sans que j'ai rien..."
- **P. Gregory** : En même temps quand, quand-
- **P. Chéreau** : Oui ?
- **P. Gregory** : ...quand je dis : " un désir que vous êtes seul à connaître et que vous jugez "... en même temps il le connaît pas mon désir non plus.
- **P. Chéreau** : Ah ben, si tu penses ça tu peux plus jouer la réplique.
- **P. Gregory** : Ben, c'est ça qu'est...
- **P. Chéreau** : Ah ben non, ah ben non, non, j'veux dire, alors si tu... Oui, si, tu peux toujours essayer, mais alors à ce moment là c'est... tu peux pas dire ça si tu penses qu'il ne le connaît pas.
- **P. Gregory** : Bien sûr, je sais bien... Mais qu'est-ce qui lui a fait dire, qu'est-ce qui lui a fait dire au Dealer qu'il connaît son désir ? A quel moment ? Je lui ai jamais montré mon désir.
- **P. Chéreau** : Bon, enfin...
- **P. Gregory** : Dis-moi !
- **P. Chéreau** : Non mais enfin, écoute, j'veux dire, sinon, qu'est-ce qu'on fait depuis le début ? De quoi on parle depuis le début ? (*silence*) hein ? Quel est le monsieur qui dit pour la première fois le mot " sexe " dans la pièce ? A cet endroit-là ?
- **P. Gregory** : (*silence*) J'le dis là, moi...
- **P. Chéreau** : Ben oui !
- **P. Gregory** : Dans cette réplique là.
- **P. Chéreau** : Dans cette réplique-là. Ben oui.
- **P. Gregory** : Mais je lui en ai pas parlé avant...
- **P. Chéreau** : Ben, enfin ! Oui, non, m'enfin...j'veux dire... C'est pas au vieux singe à qui on apprend à faire la grimace. Non, t'en a pas parlé, et alors ? (*rire*) Tu deviens naïf là, brusquement, j'comprends pas...
- **P. Gregory** : Non, je cherche...
- **P. Chéreau** : Mais comment ça tu cherches ?

- **P. Gregory** : Je cherche parce que cette réplique me fait peur, c'est pour ça, alors, je cherche...
- **P. Chéreau** : Oui.
- **P. Gregory** : Je cherche, je cherche tout, tout, tout, un maximum de de de renseignements, de trucs, de... Parce que je ne sais toujours pas comment l'aborder cette réplique. Je le saurai, hein, comment faire, mais je ne sais toujours pas comment le... Parce que pour moi le- c'est en la travaillant- mais c'est pas encore clair la venue de ça, c'est pour ça, parce que je ne sais pas... Je ne comprends pas - peut-être que je suis borné, hein ? -
- **P. Chéreau** : Mais non, mais non, mais non, mais c'est parce que tu ne veux pas comprendre ! Il faut mettre un nom très simple sur ce truc, c'est tout ! Il faut mettre un nom très très simple sur ton désir dans cette réplique-là, sinon tu tu tu rends la tâche impossible !
- **P. Gregory** : Bon ben d'accord.
- **P. Chéreau** : Non, non, mais tu comprends ce que je veux dire ?
- **P. Gregory** : D'accord.
- **P. Chéreau** : Ça parle que de ça !
- **P. Gregory** : D'accord !
- **P. Chéreau** : J'veux dire, à partir de- à partir de- à partir de ce moment-là, dès l'instant où les mots " brute " et " demoiselle ", " coquette " et " brutes " ont été prononcés, et moi je relance " brute " et " demoiselle ", j'veux dire, on ne parle que d'une chose totalement euh... qu'est un désir euh... Totalement érotisé. C'est ce que je vais dire ensuite sur toute la réplique du pantalon, ensuite. J'veux dire à un moment donné la clef, elle est dans la réplique. La clef elle est absolument dans la réplique quand tu dis- quand tu dis " devant vous je suis comme ces hommes travestis en femmes qui se déguisent en hommes, à la fin on ne sait plus où est le sexe ". Et après avoir dit " on ne sait plus où est le sexe "...
- **P. Gregory** : Toi, tu ne réagis pas, alors, à ce que je te dis là...
- **P. Chéreau** : Mais je ne parle que de ça moi, depuis le début, moi. Qu'est-ce que tu crois que je vends et que j'achète ?
- **P. Gregory** : (*silence*) Donc on oublie ces histoires de drogue et tout ça...
- **P. Chéreau** : Mais pas du tout, pas du tout, mais là on parle de sexe, excuse-moi. On parle de drogue quand ça nous arrange. Mais à un moment donné, j'veux dire, si on veut pas perdre pied dans ce moment-là de la pièce, on ne peut penser qu'à ça. On n'a pas à le dire au spectateur, c'est autre chose, parce que si ça n'était que ça, ce serait pas intéressant. A un moment donné le désir dont on parle c'est un désir entièrement - non pas forcément sexuel - mais érotisé.
- **P. Gregory** : Hum
- **P. Chéreau** : J'veux dire si tu ne mets pas un nom sur ce désir, c'est sûr que c'est impossible à jouer !

- **P. Gregory** : (*silence*) Bon. (*silence 10 sec*) J'veais essayer de le faire.
- **P. Chéreau** : Hum hum.
- * * *
- **P. Gregory** : “ Vous êtes un bandit trop étrange, qui ne vole rien, ou tarde trop à voler, un maraudeur excentrique qui s'introduit la nuit dans le verger pour secouer les arbres et qui s'en va sans ramasser les fruits. [...] [...] Devant vous je suis comme ces hommes travestis en femmes qui se déguisent en hommes : à la fin on ne sait plus où est le sexe. Car votre main s'est posée sur moi, comme celle du bandit sur sa victime, ou comme celle de la loi sur le bandit, et depuis lors je souffre, ignorant. Ignorant de ma fatalité ; ignorant si je suis jugé ou complice (*silence*) Je souffre de ne pas savoir ” - putain (*se gratte la tête*)
- **P. Chéreau** : “ de ne pas savoir... ”
- **P. Gregory** : Mais oui, pourquoi- “ de ne pas savoir ” - quoi ?
- **P. Chéreau** : “ ce dont je souffre ” !
- **P. Gregory** : “ de ne pas savoir ce dont je souffre ”- “ je souffre de ne pas savoir ce dont je souffre, je souffre de ne pas savoir quelle blessure vous me faites, et par où s'écoule mon sang. (*regardant Chéreau*) Peut-être n'êtes vous pas étrange, mais retors. Peut-être n'êtes vous qu'un serviteur déguisé de la loi comme la loi en secrète à l'image du bandit pour traquer le bandit. [...] Et alors pour rien-
- **P. Chéreau** : (*voix*)
- **P. Gregory** : “ Et alors pour rien- ”
- **P. Chéreau** : Sur toi.
- **P. Gregory** : “ ...par accident, sans que j'aie rien dit ni rien voulu, parce que je ne savais pas qui vous êtes, parce que je suis l'étranger qui ne connaît ni la langue ni les usages, ni ce qui ici est mal, ou convenu, et qui agit comme ébloui, perdu. C'est comme si j'avais av- ” “ comme si j'avais demandé quelque chose, comme si j'avais demandé la pire chose qui soit et que je serais coupable d'avoir demandé. Un dés- ” “ que j'serai- que j'serais coupable d'avoir demandé. Un désir comme du sang à vos pieds- ” “ un désir-
- **P. Chéreau** : C'est à moi, oui oui.
- **P. Gregory** : (*lui tournant le dos*) “ et que j'serais coupable d'avoir demandé (*se tournant vers lui, marchant vers lui*) un désir comme du sang à vos pieds a coulé hors de moi, un désir que je ne connais pas et ne reconnais pas, que vous êtes seul à connaître, et que vous jugez. S'il en est ainsi, si vous tâchez avec l'empressement suspect du traître de m'acculer à agir avec ou contre vous, pour que dans tous les cas j'sois coupable, alors reconnaissez du moins que je n'ai pas encore agi, ni pour ni contre vous ; que je suis resté honnête, jusqu'à cet instant, qu'on n'a rien encore à me reprocher. Témoignez que je ne me suis pas plu dans l'obscurité où vous m'avez arrêté, que je n'm'y suis arrêté que parce que vous avez mis la main sur moi ”
- **P. Chéreau** : Là t'es trop près.

- **P. Gregory** : (*reculant*) “ vous avez mis la main sur moi. Témoignez que j’ai appelé la lumière, que je ne me suis pas glissé dans l’obscurité comme un voleur, de mon plein gré, et avec des intentions illicites (*s’agenouille*) Mais que j’ai- mais que j’ai- mais que- mais que j’-
- **P. Chéreau** : “ que j’y ai... ”
- **P. Gregory** : Oui- mais- attendez, “ mais que- j’y- ai- été surp- ”
- **P. Chéreau** : “ -pris ”
- **P. Gregory** : “ -pris- mais que j’y ai été surpris et que j’ai- et que j’ai pleuré et- ” Oh putain ! - “ et que j’ai crié... ”
- **P. Chéreau** : Va doucement.
- **P. Gregory** : “ et que j’ai crié... ”
- **P. Chéreau** : Va doucement.
- **P. Gregory** : (*doucement, d’une voix faible*) comme un enfant dans son lit, dont la veilleuse tout à coup s’éteint. ”
- **P. Chéreau** : Et ben voilà, tu vois, (*tape sur l’épaule*) hein ?
- **P. Gregory** : Oui oui.
- **P. Chéreau** : Il y a une chose qui t’a déconcentré (*à nouveau main sur l’épaule, geste doux*) c’est d’me regarder sur “ vous n’êtes pas étrange mais retors ”.
- **P. Gregory** : Humchais pas...
- **P. Chéreau** : C’est mieux si tu m’regardes pas, si tu me l’dis de bi- de prof- de biais, tu vois ? C’est mieux si t’es pas absolument direct.
- **P. Gregory** : Oui.
- **P. Chéreau** : Mais tu me parles comme ça (*attitude buste trois quart, regard en coin, geste de la main*) tu vois, j’veux dire, plus de côté.
- **P. Gregory** : Oui.

* * *

- **P. Chéreau** : C’est bien, tu l’as bien dit “ j’veux pas qu’mon désir soit répandu pour rien ”. Pour ça qu’ça b- ça bloquait sur cet endroit là, tu vois ?
- **P. Gregory** : Oui.
- **P. Chéreau** : comme une impossibilité qu’tu- tu- aurais, tu vois ?
- **P. Gregory** : C’est ça.
- **P. Chéreau** : <J’veux être sûr que mon désir serve à quelque chose> c’est quelque chose de terrible...
- **P. Gregory** : Oui oui oui.
- **P. Chéreau** : C’est comme quelqu’un qui serait confronté, euh, tout de suite à ses limites : c’est horriblement douloureux...

* * *

- **P. Chéreau** : Alors, essayons avec la musique, là, voir. Avançons là-dessus, puis on va refaire tout ça.
- **P. Gregory** : A quel- quel moment de la musique y a ?
- **P. Chéreau** : Ben justement, bien. *(Au technicien)* Donne plus de niveau parce que tout à l'heure j'l'ai pas entendu, hein ? C'est dans le mot " désir ".

* * *

- **P. Chéreau** : " Mais pour rappeler le désir, obliger le désir à avoir un nom, le traîner jusqu'à terre, lui donner une forme et un poids, avec la cruauté obligatoire qu'il y a à donner une forme et un poids au désir- " Non, non *(la musique arrive juste après)*
- **(Voix)** : Il découvre les machines
- **P. Chéreau** : Ah oui. J'reprends. " Avec la cruauté obligatoire- obligatoire qu'il y a à donner une forme et un poids au désir *(la musique est là)* et parce que je vois le vôtre *(rire)* apparaître- " Putain c'est déconcentrant !, " comme de la salive au coin de vos lèvres, que vos lèvres ravalent- " on l'entend, pt'ain, c'est infernal, stop ! stop ! Oui j'peux pas entendre, je sais pas ce que ça fait. Ça y est, Serge ?
- **Serge** : Oui.
- **P. Chéreau** : Bon, on reprend là. " Avec la cruauté obligatoire qu'il y a à donner une forme et un poids au désir *(musique)* et parce que je vois l'vôtre apparaître comme de la salive au coin de vos lèvres et que vos lèvres ravalent. J'attendrai qu'il coule le long de votre menton, que vous le crachiez avant de vous tendre un mouchoir, parce que si je vous le tendais trop tôt, je sais que vous me le refuseriez. C'est une souffrance que je ne veux pas souffrir... Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous en prie, de votre fièvre " *(parodiant le chant de la musique diffusée, rire)*
- **P. Gregory** : *(rire, parodie de chant)* " votre regard, sur moi... "
- **P. Chéreau** : " de votre fièvre, de votre regard sur moi- " vas-y *(geste l'invitant à se déplacer)* - " la raison, de me la dire *(Gréggory se déplace, rit encore)*, et s'il s'agit de ne pas blesser votre dignité et bien dites-la comme on l'a dit à un arbre, ou face au mur d'une prison , ou dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit, me la dire sans même me regarder. "

* * *

(travail à la table)

- **P. Chéreau** : Tu n'es pas quelqu'un, toi, qui aimerait être un rebelle et qui aimerait pouvoir dire non, et- et- et tenir tête aux choses, au- au réel en lui disant non, par moments ? *(Gréggory lève la tête, le regarde, se tait)* C'est comme une transe lente, tu vois, qu'il faudrait- à quoi il faudrait aboutir. Quand tu as dit " si ", c'est comme, dans la- dans la troisième réplique quand tu commences par " sinon ", c'est déjà un aveu, tu ne peux plus revenir en arrière...

- **P. Gregory** : Oui
- **P. Chéreau** : Tu vois c'que j'veux dire ? Le “ sinon, ” j'l'entends toujours comme quelqu'un qui s'met à changer d'avis mais qui veut pas le montrer. Ça coût' plus, de dire tout ça...
- **P. Gregory** : Ça coûte plus ?
- **P. Chéreau** : Oui, ça lui coûte plus.
- **P. Gregory** : Hum.
- **P. Chéreau** : Il faudrait qu'il se force plus, que tu t'forces plus...
- **P. Gregory** : Hum
- **P. Chéreau** : ... à l'dire.

* * *

- **P. Gregory** : (*d'une voix blanche, faiblement*) “ Mais j'attendais d'vous et le g- ”
- **P. Chéreau** : Tention, ‘tention, ‘tention
- **P. Gregory** : “ et j'attendais d'vous ”
- **P. Chéreau** : Ose dire, regarde pas trop, ferme les y- tu vois ?
- **P. Gregory** : (*fermant les yeux un instant*)“ et le goût de désirer- ”
- **P. Chéreau** : Non faut qu'ce soit plus franc que ça, plus impudique que ça.
- **P. Gregory** : “ et j'attendais de vous- ”
- **P. Chéreau** : De même, le fait qu'il y ait le “ et ” au début veut dire que tu sais qu'il va y en avoir une autre.
- **P. Gregory** : “ et le goût- ”
- **P. Chéreau** : (*voix*)
- **P. Gregory** : “ et le goût de désirer... et l'idée d'un désir... ”
- **P. Chéreau** : (*voix très douce*) Continue...
- **P. Gregory** : “ l'objet... ”
- **P. Chéreau** : (*très doux*)Continue...
- **P. Gregory** : “ le prix... ”
- **P. Chéreau** : (*très doux*)Continue...
- **P. Gregory** : “ et la satisfaction. ”
- **P. Chéreau** : Voilà...
- **P. Gregory** : Oui.
- **P. Chéreau** : Tu vois...
- **P. Gregory** : Oui.
- **P. Chéreau** : ... dans quel chemin il faut il faut aller ?
- **P. Gregory** : Oui oui oui.

- **P. Chéreau** : Alors ça par exemple ça pourrait être une bonne réplique pour pour te forcer à pas faire de gestes...
- **P. Gregory** : Oui oui oui
- **P. Chéreau** : ... et à pas trop bouger ni avec la tête ni avec les mains, par exemple.
- **P. Gregory** : Oui oui, ça oui, ça oui.
- **P. Chéreau** : Tu vois ?
- **P. Gregory** : Je sais mais pour l'instant c'est-
- **P. Chéreau** : Oui oui ! Tu vois c't'à dire qu'il faudrait aller- là il faut faire une plongée j'pense...
- **P. Gregory** : Hum ouais, ouais, ouais.
- **P. Chéreau** : Et se sentir vidé, et en même temps attendre, mais avec un tel espoir, le mot " espérance " a été dit, hein?
- **P. Gregory** : Hum hum.
- **P. Chéreau** : Attendre de lui qu'il vienne quelque chose...
- **P. Gregory** : Oui oui
- **P. Chéreau** : Hein? il va venir une horreur.

* * *

- **P. Chéreau** : C'est le client qui relance les choses, qui passe à un palier supérieur, et rentre dans une autre zone. Parce que s'il y avait continuité on pourrait jouer ce jeu là, qu'on a joué dans la première partie, même avec des moments d'aveu, même avec des moments[...]
- **P. Gregory** : Oui oui
- **P. Chéreau** : Etc., on pourrait jouer très longtemps
- **P. Gregory** : Alors que là c'est autre chose, c'est tout d'un coup une chose très nouvelle...
- **P. Chéreau** : Très nouvelle parce que celui qui a le plus de défenses, le plus de de de de barrières, celui qui se cache d'une certaine façon...
- **P. Gregory** : C'est lui qui va se dévoiler le plus.
- **P. Chéreau** : Voilà. Parce que s'il se dévoile pas il se passera jamais rien.
- **P. Gregory** : Oui oui.
- **P. Chéreau** : Donc il y a un saut qui faut qu'il fasse.
- **P. Gregory** : Oui.
- **P. Chéreau** : Tu vois c'que j'veux dire?
- **P. Gregory** : Oui oui, très bien.
- **P. Chéreau** : Il faut que tu aies l'impudeur de quelqu'un qui ne s'- qui- qui- qui n'a jamais été impudique.

* * *

Patrice Chéreau, Henri VI, Richard III, Shakespeare, Paris, 1999.

Extraits de leçons de théâtre Document audiovisuel de Stéphane Metge

Avec :

- Cyril Anrep
- Mathieu Genet
- Elsa Bosc
- Jérôme Huguet
- Nazim Boudjenah
- Amélie Jalliet
- Philippe Calvario
- Frédéric Kontogom
- Céline Carrère
- Alexandre Lachaux
- Jeanne Casilas
- Cylia Malki
- Rebecca Convent
- David Martins
- Yvan Delatour
- Sarah Mesguich
- Sébastien Epiais-Guillet
- Anthony Paliotti
- Marc Toupence

Extraits de Henri VI et Richard III de Shakespeare,

AVERTISSEMENT : La distribution des rôles n'étant pas indiquée au générique, nous avons fait apparaître le nom du personnage interprété par les comédiens, et non leur propre nom.

Leçon I : " Travail à la table "

- **Patrice Ch é reau** : Essayons d'être un peu sensibles simplement à la beauté de la

scène ; la scène est prodigieuse par cette irruption de Stanley, je trouve, moi... La grandeur de la scène c'est les audaces incroyables de Shakespeare, qui fait que y a que lui pour écrire ce genre de trucs. On peut pas expliquer la qualité d'une scène par le fait que y a une raison etc. ; la scène est prodigieuse justement par l'audace et la gratuité totale de cet homme qui arrive, fait irruption dans la scène, et dit : " Grâce pour mon domestique au moment ou on ne s'y attend pas

* * *

- **Patrice Chéreau** : On va lire cette première pièce, *Henry VI*, je pense qu'on va la lire deux trois fois, ne serait-ce que pour commencer même à y réfléchir, à y travailler un tout petit peu ; je redis encore une fois qu'on n'en prendra qu'une partie... Et, euh, pour les commodités de la lecture, j'ai envie de dire, on va, je vais faire une distribution et alors et forcément pour aujourd'hui ; c'est une distribution pour aujourd'hui, ça n'a aucune valeur. Pendant quinze jours, va falloir que vous preniez votre mal en patience, pendant quinze jours, les distributions éventuelles, c'est-à-dire toi tu dis ça etc., n'auront aucune valeur ; je vous supplie de mettre entre parenthèses votre- vos aspirations légitimes à savoir " mais moi quel rôle je fais? " pour qu'on arrive à entendre au moins la pièce et que vous arriviez à entendre au moins les pièces ; et en plus de réfléchir à qu'est-ce que ça nous raconte aujourd'hui à nous, à vous en particulier. D'*Henry VI* on devrait tirer une dizaine de scènes, maximum, même peut-être moins, de façon à établir une sorte de prologue qui redonne du sens à ce qui se passe dans *Richard III* puisque finalement dans *Richard III* ce sont les mêmes personnages et c'est la suite exacte, à dix ans de différence, d'*Henry VI*. La chose très frappante de *Richard III* c'est probablement que c'est la première pièce de Shakespeare où on a l'impression que Shakespeare comprend, ou saisit ce qu'il a entre les mains, c'est-à-dire la capacité qu'il a d'écrire des grandes scènes et de de de manier les paradoxes. Il n'y a pas de textes originaux de Shakespeare, il n'y a pas de manuscrit. On a quelques textes imprimés qui ne correspondent pas tous les uns avec les autres. Ce qu'on appelle les *in folio* puis deux ou trois *quartos* ; on suppose que certains textes sont des textes écrits de mémoire ou d'après le texte du souffleur, donc avec les coupes de jeu, c'est-à-dire qu'il y a des versions qui ont été raccourcies, effectivement, ou bien d'autres textes qui ont été retranscrits de mémoire par des comédiens qui ont joué certains rôles ; mais il n'y a pas de version absolument probante de chaque pièce... Je pense qu'il n'y a pas non plus dans les textes originaux de divisions en actes, et en scènes, on pense que c'est postérieur, ça, et en plus les indications scéniques ne sont, la plupart, celles qui sont là par exemple, plus de la moitié ne sont pas dans le texte original.
- **Daniel Loayza** : Oui
- **Patrice Chéreau** : Hein?
- **Daniel Loayza** : Oui, c'est le cas. Le plus souvent elles remontent plutôt au souffleur...
- **Patrice Chéreau** : Shakespeare a écrit ce qu'on appelle deux tétralogies, c'est-à-dire, il a écrit deux groupes de quatre pièces. J' parle des drames historiques qui parlent de

l'histoire d'Angleterre ; toutes les scènes sont plutôt, sont pratiquement historiques, c't-à dire réelles, mais en un acte il y a tout le règne d'Edouard IV. Il est couronné vers la fin d'*Henry VI*, et normalement le règne durait combien de temps? 22 ans?

- **Daniel Loayza** : Oui.
- **Patrice Chéreau** : 22 ans. Donc, c'est totalement et absolument contracté. Ce qui est intéressant c'est pas pour l'histoire, ça peut pas nous apprendre à jouer la pièce... Mais ça peut simplement nous apprendre quelque chose sur les audaces de Shakespeare et la façon qu'il avait de contracter les choses. Et en même temps il prend son temps sur certaines scènes. C'qui est intéressant toujours chez un écrivain c'est qu'à un moment donné il prenne le temps là où il a envie de le prendre, en fait et c'est ça la vraie liberté .

* * *

- **Patrice Chéreau** : C'qui m'a fait choisir de monter *Richard III* c'est d'abord que c'est une pièce que j'veux monter que j'ai envie de monter depuis longtemps ; et en général dans ces cas là on rêve pendant des années de monter une pièce et puis quand arrive à la monter on découvre qu'on n'y est pas prêt du tout ; qu'on ne l'a pas travaillée parce qu'on a rêvé seulement... Et puis deux trois scènes : la question par exemple de comment résoudre la scène de Lady Anne avec Richard au début? Ce sont des scènes comme ça, dont on se dit comment l'auteur lui même va les résoudre, c'est-à-dire que cet homme, et Richard lui même se demande comment il peut y arriver. Et il prend comme pari de séduire la femme dont il a tué le mari, et le beau-père, et de la séduire au moment de l'enterrement, sur le cercueil de l'homme qu'elle aime, sur le cercueil d'Henry VI, donc, du Roi Henry VI. Et il y arrive ; c'est un mystère mais c'est un mystère intéressant à résoudre ; ça fait partie des choses intéressantes quand on va se poser la question entre comment comment mettre ça en scène ; je l'ai jamais vue de façon totalement convaincante ; je prétends pas être prêt à le faire mais on va voir, on va se poser la question ; il y a cette scène évidemment, il y a la scène des spectres à la fin, il y a la scène des trois reines, c'est principalement la scène des trois reines, qui est une scène que je trouve incroyablement bouleversante, si vous avez lu la pièce, où les trois se disent, <j'avais un Edouard et ton Edouard l'a tué, j'avais un Clarence et ton Edouard l'a tué, tu avais un Richard et mon Richard l'a tué>, et puis dans *Henry VI* il y a cette scène du père et du fils, voilà, qui font partie des choses dont j'me dis, ça vaut le coup un jour de tenter d'essayer de voir comment on peut raconter ça, essayer de comprendre qu'est-ce que Shakespeare a voulu, et d'essayer de toucher par ça quelque chose du génie de l'auteur, quoi.

* * *

- **Patrice Chéreau** : Pour aujourd'hui, ou en tout cas pour la première partie de l'après midi, je propose pour lire Richard, et qui ne lira que ça, David. [...] Je peux, cette première lecture, il faut que vous donniez un peu de grain à moudre, un profit, voilà. Prochaine lecture- il y en aura trois autres, il y en aura une septième qui devra

attendre un petit peu plus longtemps, mais j'en suis désolé, peut-être qu'on coupera en deux, il y aura deux reines Elizabeth, et il y aura deux reines Marguerite, la jeune et la moins jeune. Il y en a une qui lira peut-être tellement mal qu'on va la trouver tout de suite. Ça fait moyennement rire, ça, hein? J'suis d'accord, j'suis d'accord, j'aurais pu même l'éviter.

* * *

- **Patrice Chéreau** : J'ai envie de faire un exercice particulier, qui va faire beaucoup de bruit, qui va déranger beaucoup de gens, c'est, j'aimerais bien voir ce que ça donne, vu qu'il y a les deux camps en présence, dans la première scène, je vais vous suggérer de mettre d'un côté les York et de l'autre côté les Lancastre ; Nazim, tu changes de côté... j'ai envie de voir ce que ça donne que de s'insulter d'un bout à l'autre de la table, voilà, en fait c'est une façon déjà de faire de la mise en place, voilà : on commence comme ça, puis deux jours après on s'lève et c'est bon. La mise en scène est faite.

* * *

- **Comédien 1** : " Toi, parle pour moi, et dis leur ce que j'ai fait "
- **Comédien 2** : " De tous mes fils Richard est le plus méritant "
- **Patrice Chéreau** : faut voir ce que c'est qu'il y a un petit bout de *Roi Lear*, là ; il est déjà d'une certaine façon Richard en puissance, à la toute première scène d'*Henri VI*, puisque tous les frères arrivent avec des épées tachées de sang et lui arrive avec une tête ; la tête de Summerset et son père lui dit : Richard est mon meilleur fils, puisqu'il a une tête, lui. Ça ce sont des choses formidables qu'il faut arriver à jouer avec cette sorte de- cette sorte de, qu'il faudra arriver à fabriquer avec cette simplicité incroyablement euh, biblique, comme ça. " Tous mes fils " c'est comme le *Roi Lear*.

* * *

- **Comédienne** : " A l'écart du gouvernail, nous n'allons point nous asseoir et pleurer- "
- **Patrice Chéreau** : -pas ! pas ! pas !
- **Comédienne** : " A l'écart du gouvernail nous n'allons pas nous asseoir et pleurer- "
- **Patrice Chéreau** : Sans taper dessus non plus ; " nous n'allons pas nous asseoir " ; hein?

(rires..)

- **Comédienne** : " A l'écart du gouvernail nous n'allons pas nous asseoir et pleurer, mais bien contre les vents adverses- "
- **Patrice Chéreau** : " les vents (z') adverses ", hein, j'crois.
- **Comédienne** : " Mais bien contre les vents (z')adverses... "
- **Patrice Chéreau** : N'aie pas peur de faire les liaisons.

- **Comédienne** : “ Mais bien contre les vents(z)adverses, poursuivre notre route, esquivant échouages (z)et récifs ”
- **Patrice Chéreau** : Non, ça c’est trop.

(rire)

- **Comédienne** : ...esquivant échouages et récifs qui nous menacent du naufrage ”

* * *

- **Comédienne** : Ça veut dire quoi, “ alacrité ”, “ l’alacrité ”?
- **Patrice Chéreau** : “ Alacrité ”, comment dire?
- **Daniel Loayza** : Euh, vivacité, la vivacité d’adieu.
- **Patrice Chéreau** : C’est où “ alacrité ”?
- **Comédienne** : Euh, en haut de la page 159, Stanley...
- **Patrice Chéreau** : Et “ adouber ”, c’est ce qu’on fait quand on sacre quelqu’un, quand on nomme quelqu’un chevalier, hein?
- **Daniel Loayza** : C’est ce que fait Henry à Edouard.
- **Patrice Chéreau** : A Edouard dans la scène d’avant, c’est-à-dire poser l’épée sur l’épaule, normalement...

* * *

- **Richard** : “ Ne te maudis pas toi même belle créature, tu es l’un et l’autre ”
- **Lady Anne** : “ Que ne le suis-je pour me venger de toi ! ”
- **Richard** : “ C’est livrer un combat des plus contre nature que de te venger de qui t’aime ”
- **Lady Anne** : “ C’est livrer un juste combat, conforme à la nature, que de me venger de qui a tué mon mari. ”
- **Richard** : “ Celui qui t’a frustrée, lady, de ton mari, l’a fait pour t’en procurer un meilleur. ”
- **Lady Anne** : “ Un meilleur? Il n’en respire pas sur la terre. ”
- **Richard** : “ Il est vivant, et promet plus qu’il n’a su, lui le faire ”
- **Patrice Chéreau** : C’est comme dans *Les liaisons dangereuses* : on voit une femme qui faiblit, petit à petit. Un moment donné, d’ailleurs, elle a des imprécations qui ne sont pas tout à fait les mêmes, au milieu de la scène : on a l’impression qu’on entend quelqu’un qui baisse la- qui baisse la- qui baisse la garde. Et puis lui même lui donne une épée, lui même tend sa poitrine et lui dit : tu peux me tuer, et elle ne le fait pas, et ça c’est l’erreur qu’elle commet, et là petit à petit le doute s’infiltré ; le degré d’imprécation et de malédiction de lady Anne au début est à son état extrême, c’est-à-dire qu’elle est très très haut dans le dans le refus évidemment, et pourtant, c’est pour ça que la scène est longue, et qu’il faut qu’elle soit longue, et pourtant, à la

fin, elle va l'épouser. Cet homme qui se hait lui même, qui est né, selon toutes les prophéties, qui est né par les pieds, qui est né avec des dents, qui est né avec des cheveux. L'impression qu'on a c'est que d'abord il se fait un pari fou a lui-même, et il découvre visiblement, chemin faisant, qu'il arrive à le tenir. Puisque je trouve intéressant qu'à la fin il en soit presque surpris. Et qu'à la fin il dise <je vais acheter un miroir et je vais regarder- je pourrai contempler mon ombre> ; contempler son ombre ça veut dire contempler sa difformité physique. Il en arrive, visiblement, il en est presque surpris, il en arrive à se trouver finalement séduisant. C'est comme s'il arrivait à se réconcilier un petit peu avec lui-même.... dans cette scène. Et comme c'est marqué, comme c'est placé au début de la pièce je trouve intéressant que de là, de cette pierre là, il va pouvoir avoir une sorte de confiance ; c'est comme s'il se sentait armé et qu'il faisait la preuve, la vérification de sa force de conviction qu'il avait en lui. Je ne sais pas comment on peut la fabriquer, cette scène, j'ai envie d'avoir la solution, de savoir, qu'est-ce qui se passe et qu'est-ce qui se passe dans la tête de ces deux là pour que finalement, elle accepte. Elle accepte et en même temps, elle va à l'abattoir, hein?, parce qu'à un moment donné, à un moment donné on lui, dans une scène beaucoup plus loin, la deuxième scène qu'elle a lady Anne, beaucoup plus loin on lui dit que le Roi l'attend donc que Richard l'attend pour être couronnée avec lui, et les deux autres reines lui disent adieu comme si elle partait à l'échafaud. Elle va tomber malade et elle va disparaître. Continuons.

* * *

Patrice Chéreau : Vu que, si je comprends bien la lecture n'est pas votre sport favori, euh, il va falloir qu'on se mette... on va retravailler encore deux trois jours comme ça ; je pense que très vite il va falloir qu'on aboutisse à une distribution plutôt déf- pas définitive mais plutôt définitive pour une stricte raison de technique qu'est d'apprendre du texte. Parce que je pense que j'aurai pas la- j'aime pas beaucoup quand on a le texte à la main et je sais pas, y a des gens que ça arrange, moi ça m'arrange pas trop, j pense que il faut commencer- on va commencer à s'en libérer. Donc j'espère que lundi en tout cas, lundi soir je pourrai vous dire un peu sur quelle distribution on partira pour les deux pièces. Je crois qu'il faut absolument que ça fasse un spectacle, jusqu'au moment où s'il manque la fin, moi c'est ce que j'ai toujours fait en fait, quand j'avais fait avec les élèves de Nanterre les quatre comédies de Shakespeare je pense que j'étais arrivé, j'avais pas fait, j'avais fait la moitié de chacune, hein, j pense que c'était vraiment un un spectacle, c'est-à-dire pas un travail d'élèves, j'veux dire, c'est ça que je veux faire, si un moment donné il en manque un bout, on le fait comme un- on le fait comme un fragment. C'est pas intéressant de faire une prouesse, de tout jouer, si on n'a pas le temps de travailler, concrètement, pour tout le monde, les rôles. Pour chacun il y a quelque chose à faire, profondément, ça c'est le contrat qui doit être respecté entre nous, d'autant que si on veut aller au bout il faut quand même trouver la solution, que je n'ai pas, là en l'occurrence, trouver la solution pour trois scènes de bataille, hein, quand même. Oh bah y une solution simple, hein, c'est que je vous envoie tous sur le plateau et vous vous tapez dessus, hein (*rires*) j'veux dire, on va pas chipoter la dessus... (*rire*) les femmes aussi hein? [...] Oh ben tout le

problème est de savoir où se passe la bataille, est-ce qu'elle se passe sur l'plateau ou est-ce qu'elle se passe en coulisses? Et c'est écrit pour qu'on ait que la suite, que les gens exténués qui arrivent dans un havre de calme pour nous dire : là c'est qui s'y passe là bas est terrible. La coulisse est un léviathan qui dévore ses enfants et qui les recrache à peine digérés (*rire*).

* * *

- **Patrice Chéreau** : Alors la distribution du jour... de cet après midi...serait la suivante : Richard Gloucester : Jérôme ; Buckingham : Nazim ; Stanley : David... Stanley ne fait que Stanley, hein, je crois Clarence, Mathieu ; acte IV scène 2. Alors voilà finalement Richard enfin roi... Mais pas tout à fait, non, parce qu'y a encore un problème à régler. En gros il est Roi à peu près entre acte IV scène 2 et acte IV scène 4 ; et les ennuis commencent à acte IV scène 4, c'est-à-dire que, euh, et on annonce le débarquement de Richmond très vite : c'est une chose qui ne dure pas. Allons-y.

* * *

(lecture)

- **Norfolk** : “ Que George Stanley meure après la bataille ”
- **Richard** : “ Mille cœurs s'enflent dans ma poitrine... Avancez nos étendards, ruez vous sur nos ennemis... Que notre ancien cri de courage, beau Saint George, nous inspire la fureur de dragons flamboyants. Sus ! La victoire couronne nos cimiers ! ”

* * *

- **Patrice Chéreau** : On a Richard qu'est capable de faire trois choses à la fois ; <la chose pour laquelle vous m'avez sondé> et Richard dit <Laissons ça, laissons dormir ça> ; <Stanley, ayez l'œil sur votre femme> et il coupe à chaque fois : “ Il m'en souvient Henry VI a prédit que Richmond serait Roi ”.Donc il est sur plusieurs plusieurs choses, capacité d'être sur plusieurs choses à la fois, donc, avec une vivacité d'esprit et une rapidité intellectuelle par moments sidérante. Et là brusquement il y a un dérapage, il y a quelque chose qui s'est cassé
- **Daniel Loayza** : Tu crois que le dérapage commence là? Très exactement là? Parce qu'il part lever son armée et il dit que “ il faut être bref quand les traîtres font les bravaches sur le terrain ”, il est donc dans une urgence militaire absolue...
- **Patrice Chéreau** : Oui.
- **Daniel Loayza** : Et la première chose qu'il trouve à faire dans cette urgence militaire absolue c'est de s'arrêter en route quand il croise ces dames...
- **Patrice Chéreau** : Et qu'il croise sa mère, surtout.
- **Daniel Loayza** : Et de commencer - voilà - et de commencer à circonvenir Elizabeth dans une scène très très longue...
- **Patrice Chéreau** : Très très longue, oui.

-
- **Daniel Loayza** : Pour essayer d'en faire une entremetteuse auprès de sa propre fille...
 - **Patrice Chéreau** : Oui.
 - **Daniel Loayza** : Hein? C'est comme s'il se laissait, c'est comme s'il perdait lui-même le sens de l'urgence de la situation en se laissant embarquer dans le vertige de...
 - **Patrice Chéreau** : Et en dépensant une énergie mais colossale, pour obtenir cet accord.
 - **Daniel Loayza** : Déjà là il manque un peu de lucidité (*comédienne, d'abord inaudible*)...c'est assez urgent en même temps pour lui d'épouser cette fille qu'est justement...
 - **Daniel Loayza** : C'est justement pas- je crois que c'est quand même un petit peu moins urgent que de faire face à la...
 - **Patrice Chéreau** : C'est une question de proportions ; c'est qui me frappe c'est une question de proportions : c'est qui est intéressant c'est de réfléchir à la proportion de la scène, qui est gigantesque, donc c'est pas intéressant, en soi la taille n'est pas intéressante, ce qui est intéressant c'est ça que j'disais, que Daniel prolonge, c'est la masse, la capacité, la proportion de l'énergie qu'il met à une chose qui n'est pas la chose principale qu'il est parti faire.
 - **Daniel Loayza** : Quand on dit Plantagenet là dedans c'est un peu ambigu, hein, mais une fois pour toutes, les Plantagenet ça peut être à peu près n'importe qui dans l'histoire puisque c'est le nom générique pour les Lancastre et les York...
 - **Patrice Chéreau** : Oui.
 - **Daniel Loayza** : ... qui sont apparentés. Les Lancastre et les York, qui sont donc les- des adversaires, sont sont sont apparentés...
 - **Patrice Chéreau** : Ils sont les descendants d'Edouard III
 - **Daniel Loayza** : ... et sont tous les deux descendants d'Edouard III Plantagenet ; donc selon les cas on peut désigner comme Plantagenet soit un Lancastre, soit un York.
 - **Patrice Chéreau** : C'est ce qu'ils font dans la pièce, d'ailleurs, non?
 - **Daniel Loayza** : Et c'est ce qu'ils font dans la pièce... Voilà.
 - **Patrice Chéreau** : Puisque Richard se dit lui-même Plantagenet
 - **Daniel Loayza** : Parce qu'ils sont tous à un degré divers, à un degré différent ils sont tous cousins les uns des autres.
 - **Patrice Chéreau** : Il y a une période de trouble et de-, sanguinaire, et monstrueusement injuste dans la guerre des Deux Roses, hein, ce qu'on appelle la guerre des Deux Roses, qui est arrivé au pire, qui est arrivé au fléau de dieu par Richard III, et qui finalement tout ceci, où les deux pièces sont prises entre- y a un très bon apparemment très bon Roi ou homme presque saint qui est Henri VI, et l'incarnation du mal qui est Richard III, et les deux finalement, aucun des deux n'a la bonne solution. Tous les deux font des mauvais rois, en fait, mais petit à petit dans

l'inconscient de de tout le monde de toute l'Angleterre, il est apparu, il a fini par devenir la figure du mal, et d'un mal plutôt nécessaire puisque c'est par ce mal que les Richmond et la dynastie des Tudor va régner. C'est une vision de l'histoire, du temps, de Shakespeare, il raconte tous les soubresauts qu'il a fallu pour faire ressortir l'apparition des Tudor, en fait, Henri VII.

* * *

(sans doute une question de comédien...)

- **Daniel Loayza** : Ce que Shakespeare en pensait personnellement?
- **Comédien** : Oui.
- **Daniel Loayza** : Ah on en sait rien, et puis il ne l'aurait certainement pas dit non plus de toutes façons parce que, il avait disons de très bonnes raisons officielles d'être très content de sa majesté.
- **Comédienne** : La reine faisait ses commandes à Shakespeare ou Shakespeare était euh?
- **Daniel Loayza** : Oh ben il a fini par jouer à la course au Jacques (?) Mais de toutes façons disons que les théâtres étaient très très surveillés ; il pouvait certainement pas raconter n'importe quoi...
- **Patrice Chéreau** : Non...
- **Daniel Loayza** : Il allait certainement pas brocarder le pouvoir en place... Il a peut-être joué dans Richard III aussi, mais je vois pas trop quel rôle, peut-être Buckingham.
- **Patrice Chéreau** : n'sait pas.
- **Daniel Loayza** : Non.
- **Patrice Chéreau** : Il était acteur, on sait quand il a eu, quand il avait des parts dans les théâtres, on sait exactement là où il habitait, enfin, on sait quand même beaucoup de choses de lui.
- **Daniel Loayza** : Richard III c'est (Burberage ?) qui le faisait.
- **Patrice Chéreau** : Oui, qui jouait Hamlet aussi.
- **Daniel Loayza** : Qui était le grand acteur, et probablement le meilleur ami de Shakespeare. Il y a d'ailleurs une anecdote...
- **Patrice Chéreau** : Et le propriétaire du théâtre.
- **Daniel Loayza** : Tu te rappelles l'anecdote contemporaine ? - oui oui-
- **Patrice Chéreau** : Qui avait des parts dans le théâtre- c'est lui qui l'avait acheté et parce que son père, qui était acteur aussi, était menuisier...
- **Daniel Loayza** : Oui, et il l'a fondé et construit-
- **Patrice Chéreau** : Il était acteur et il a construit son théâtre...
- **Daniel Loayza** : Qu'il a appelé " le théâtre ".

- **Patrice Chéreau** : Voilà.

* * *

- **Marguerite** : “ Puisse le ver du remords ronger sans cesse ton âme ; puisses-tu, tant que tu vivras voir des traîtres dans tes amis, et prendre pour tes plus chers amis de profonds traîtres ; puisse le sommeil ne jamais clore ton œil meurtrier, sinon pour qu’un torturant cauchemar te t’épouvante d’un enfer d’affreux démons ; toi que les lutins ont marqué, avorton de porc devastateur, toi, sur qui ta naissance a mis l’empreinte d’un gueux de la nature et d’un fils de l’enfer, toi qui disgracie la grossesse de ta mère, exécration progéniture des reins de ton père, chiffon infâme, abhorrée ”
- **Richard** : “ Marguerite ! ”
- **Marguerite** : “ Richard ! ”
- **Richard** : “ He? ”
- **Marguerite** : “ Je ne t’appelle pas ”
- **Richard** : “ Je te demande pardon, alors, car j’ai bien cru que tu m’avais appelé de tous ces noms fielleux ”
- **Comédienne** : “ Certes, mais je n’escomptais pas de réponse. Or, Laisse moi conclure ma malédiction. ”

* * *

- **Patrice Chéreau** : Deux apparitions de la Reine Marguerite se font de la même façon : elle entre par l’arrière, par le fond de la scène, peu importe par où, mais elle commente d’abord dans un temps- elle elle elle visite, elle traverse l’Angleterre comme son propre fantôme, en fait, elle est déjà devenue un, elle est déjà devenue un fantôme. D’abord elle devrait pas être là : elle devrait être bannie, en France. C’est simplement qu’elle frôle et qu’elle rase les murs, et qu’on la retrouve dans les scènes, en fait, on ne devrait pas savoir, c’est la première chose que je propose, on ne devrait pas savoir et alors là vous allez en avoir pour des heures et des heures de mise en place, quand je dis ce genre trucs, on ne devrait jamais savoir quand elle est entrée. C’est toujours l’idéal, en fait, au théâtre, hein j’veux dire, ou alors, parce que les entrées finalement c’est assez médiocre, j’veux dire, on rentre et il faut- j’veux pas vous faire mon chapitre habituel sur les entrées et les sorties, qui comme chacun sait sont les choses les plus difficiles qu’on doit faire au théâtre, et si on veut éviter les noirs, si on veut éviter... Voilà, un moment donné faut bien aller s’placer dans une bonne place pour dire le texte en gros, et c’est toujours un exercice compliqué. Mais c’est qui serait intéressant c’est que elle n’est pas là ; elle est là sans être là ; elle elle arrive. Et Victor Hugo qui avait- dans certaines pièces de Victor Hugo, il avait remplacé, il a remplacé, c’est le seul, d’ailleurs, remplacé l’indication scénique : “ entre untel ” pour une chose très belle qui dit, où il dit : “ depuis quelques instants un homme est là ”. Ce que je trouve mille fois plus beau. Et il ne dit pas quand il est là. De même que elle ; mais ce que j’trouve intéressant c’est qu’elle revient les deux fois

de la même façon ; c'est-à-dire qu'elle vient hanter les lieux, elle vient hanter les lieux, et vérifier et vérifier le résultat de sa malédiction. Des scènes aussi longues, forcément quand on va les travailler, forcément il faudra qu'il y ait une modification à l'intérieur. Je suis persuadé que dans l'écriture, dans l'écriture de Shakespeare, il y a toujours la possibilité- quelquefois c'est même dans l'écriture, mais quelquefois c'est plus secret - toujours la possibilité de transformer légèrement l'énergie de la scène, de façon qu'elle avance et qu'elle ne joue pas toujours sur la même énergie. Parce que sinon c'est infernal. * * * Ça donne une sorte de sécurité la table ; en tout cas à moi, ça me dit " Oui je vois, en gros je vois c'qu'il euh " - je ferme les yeux et je pourrais même penser que j'imagine le spectacle, en fait, et puis pas du tout. Donc, comme c'est la dernière lecture, on peut en profiter pour chercher, qu'on aille chercher un petit peu plus dans le texte ; si vous avez envie, j'veux dire, au fur et à mesure, de redire une réplique, plutôt que de la laisser passer comme un train dans une gare ; si vous pensez que vous pouvez refaire, vous pouvez refaire, aussi, hein? C'est jamais interdit. Il y a des choses que je commence à entendre aujourd'hui, qui sont un petit peu différentes des autres jours, c'qui est bien, j'veux dire par là qu'on peut profiter de chaque lecture pour tâtonner, comme ça, hein? Voilà, allons-y. * * *

Leçon II : " Scène de groupe "

- **Marguerite** : " Prêtez-moi aussi peu de joie, à moi qui en suis la reine... "
 - **Patrice Chéreau** : " je n'y tiens plus ! " dit la vieille (*rire*) hein, c'est ça
 - **Marguerite** : " Oui la reine a peu de joie, il est vrai, car je suis la reine, et privée de toute joie, mais je n'y tiens plus ! "
- * * *
- **Elizabeth** : " Allons, allons, nous savons ce que vous voulez dire ; vous enviez mon élévation, celle de mes enfants, de mes frères et de mes amis. Dieu fasse que nous n'ayons jamais besoin de vous. "
 - **Richard** : " Mais peut-être en attendant que j'ai besoin de vous, moi. Voici mon frère par vos manœuvres emprisonné, moi même disgracié et la noblesse tenue en mépris, tandis qu'on décerne chaque jour de grandes promotions pour anoblir des parvenus qui deux jours plus tôt ne valaient pas un clou. "
 - **Elizabeth** : " Jamais je n'ai excité sa majesté contre le duc de Clarence "
 - **Richard** : " Vous allez peut-être nier avoir été la cause du récent emprisonnement de Monseigneur Hastings? "
 - **Rivers** : " Elle peut, en effet, elle peut "
 - **Richard** : " Elle peut Lord Rivers? Eh ! Qui l'ignore? Elle peut faire mieux, monsieur, que nier cela : elle peut vous pousser à plus d'une haute fonction, et puis nier que sa main vous aide, et attribuer tous ces honneurs à votre grand mérite. Que ne peut-elle pas? Elle peut, oui, elle peut épouser... "

- **Rivers** : “ Eh bien? Elle peut quoi? ”
- **Richard** : “ Eh bien, elle peut épouser un Roi ! ”

* * *

- **Patrice Chéreau** : (*seul face à la caméra*) On démarre sur une scène qui raconte apparemment euh- une altercation très violente entre la reine, les parents de la reine, c'est-à-dire tous ceux qui ont profité de la- de sa situation à côté du Roi Edouard, et Gloucester, le futur Richard III. Et finalement Richard se débrouille pour les accuser très clairement d'avoir mis en prison Clarence, or c'est lui qui l'a fait mettre en prison. Donc il détourne les soupçons sur les parents de la reine, les parents de la reine, c'est l'obsession, c'est une cible, c'est un bouc émissaire, ce sont des boucs émissaires pratiques dans la pièce, c'est-à-dire qu'en fait il se débrouille, Richard se débrouille, pour leur faire porter toute la faute de tout ce qui arrive, y compris de tout ce qu'il a fait. Il le dit d'ailleurs dans la partie d'après, ou dans la partie d'avant, dans le monologue qu'il fait au public, clairement au public, avant ou après. A la suite de quoi-... Tout ça n'existe évidemment que parce que le Roi est malade et qu'il va bientôt mourir et que les appétits deviennent très très féroces et que ceux qui profitent le plus du règne d'Edouard IV sont à la fois inquiets de ce que le Roi va mourir et en même temps veulent absolument préserver tout ce qu'ils ont gagné. La discussion est sur tout ce qu'il y a à gagner à être au pouvoir.

* * *

- **Patrice Chéreau** : (*parmi les comédiens, dans l'aire de jeu*) tu vas là, tu vois, et tu dis <quel est celui, ben oui, quel est celui, y en un là qui va rendre- qui va se plaindre au roi>. Oh pis tu les vois, dis-donc, putain tu vas faire un carton là...

(rire)

* * *

- **Elizabeth** : “ Gloucester... ”
- **Patrice Chéreau** : Oui...
- **Elizabeth** : “ vous vous méprenez en cette affaire ”
- **Patrice Chéreau** : <Je ne vous aime pas mais je vais essayer de mettre- de ne pas mettre de l'huile sur le feu>
- **Elizabeth** : “ C'est de son propre mouvement que le Roi s'avise de vous convoquer...(Chéreau indique à Richard un déplacement en marquant une direction puis en esquissant le mouvement lui même)...afin de connaître le fondement de votre mauvais vouloir, et de vous l'extirper ”
- **Patrice Chéreau** : De là ! <Je m'approche pas de ce con.> Tu t'affaiblis en te rapprochant de lui, tu vois?
- **Elizabeth** : Il me semblait que (*inaudible*)

- **Patrice Chéreau** : Non non c'est pas grave mais, je pense que c'est plus intéressant j'veux dire, si je dois m'insulter avec quelqu'un je vais pas le regarder sous le nez, ou " par le ciel " tu peux t'écarter un petit peu pour vraiment avoir cette ligne, " par le ciel j'instruirai sa majesté ", mais de de de, tu vois il faut avoir une sorte de distance (*geste de va et vient du bras, marquant la distance*) c'est minimum ça j'veux dire, " j'instruirai sa majesté des grossiers broquarts que j'ai essuyé plus d'une fois de votre fait ". Tu pars, tu passes entre les gens de ta famille, y avait euh, Rivers qu'était là, hein, c'est ça (*il a fait lui même le mouvement de passer entre les comédiens, Rivers reprend sa place d'origine*) " Croyez bien que je retire peu de joie d'être reine d'Angleterre " : <c'est pas pour le plaisir que je m'accroche à ce poste, c'est parce que je pense que je peux être utile>, hein? Au début tu vois un pauvre type paranoïaque, tu dis : < écoutez calme, ça va...>

- **Elizabeth** : Hum.

- **Patrice Chéreau** : <C'est pas moi qu'ai fait convoquer> tu vois?

* * *

- **Richard** : " Que ne peut elle pas faire, elle peut oui par Marie elle peut... "
- Rivers : " Par Marie elle peut, elle peut quoi? "
- **Richard** : " Elle peut ! Quoi? Elle peut par Marie se marier avec un roi, célibataire avec cela.
- **Patrice Chéreau** : Vas-y !
- **Richard** : " et bien bâti. M'est avis que votre grand mère... "
- (il recule)
- **Patrice Chéreau** : Bouge pas trop !
- **Richard** : " ...a fait un plus mauvais mariage "
- **Patrice Chéreau** : Bouge pas trop, vas-y ! Regardez de nouveau...
- **Elizabeth** : " Monseigneur de Gloucester... "
- **Patrice Chéreau** : Regardez de nouveau, vas-y !
- **Elizabeth** : " J'ai trop longtemps souffert vos reproches abrupts, et vos amers sarcasmes. Par le ciel, j'instruirai sa majesté des grossiers broquarts que j'ai essuyé plus d'une fois de votre fait ! "
- **Patrice Chéreau** : Vas-y !
- **Elizabeth** : " Je retire peu de joie d'être reine d'Angleterre. "
- **Richard** : " Sachez-le ce que j'ai dit je le soutiendrai en sa royale présence. Oui quand bien même je risquerai d'être expédié à la tour, il est temps de parler. On a complètement oublié mes services. "

* * *

- **Patrice Chéreau** : <Votre mari n'est pas tombé> (*avançant à grands pas vers la*

reine, à qui il fait un geste pour l'éloigner) Tu peux même te reculer, ou essayer de tenir tête- " votre mari n'est-il pas tombé " euh (*lisant le texte*) " dans le parti de Marguerite à Saint Alban? " (*se retournant vers les autres*) " Laissez moi vous remettre en mémoire tout - " et passer là, tu vois - <vous remettre en mémoire ce que vous étiez, et ce qu'étais, et ce que je suis> - du coup, Rivers, tu pourras même croiser là, carrément, j'veux dire, là, ça va être ça, toujours passer entre deux personnes, hein pour changer les groupes...

- ...et rester placé du côté d'Hastings " et ce que je suis ", tu viens te mettre par là...
- **Richard** : " Laissez-moi vous remettre-(*Chéreau donne des indications simultanées, inaudibles*) " Laissez moi vous remettre en mémoire ce que vous étiez, et ce que vous êtes "
- **Patrice Chéreau** : ... En direction de Marguerite, hein?
- **Richard** : " ... et ce que je suis "
- [...]
- **Rivers** : " Monseigneur de Gloucester... "
- **Patrice Chéreau** : Repars vers Hastings, repars vers Hastings (geste de la main indiquant une place)... La fin de ton discours, comme ça, et là tu dis " monseigneur ", calme : il a changé...
- **Richard** : " Laissez-moi vous remettre en mémoire... "
- **Patrice Chéreau** : < J'voulais pas dire tout ça, j'voulais pas provoquer tout ça>, c'est ça qu'on entend, hein, du coup.Vas-y !
- **Rivers** : " A cette époque troublée que vous faites valoir pour nous déclarer ennemis nous avons suivi notre maître ; nous vous suivrions de même si vous deviez être notre roi. " (*regard par dessus son épaule, en arrière, au groupe, qui le place face public*)
- **Patrice Chéreau** : Voilà, oui, c'est ça, c'était pour que tu sois de face. Vas-y !
- **Richard** : " Si je devais l'être? "
- **Patrice Chéreau** : <Ah non non non !>
- **Richard** : " ...plutôt être colporteur. Loin de mon cœur pareille pensée. "
- **Patrice Chéreau** : Et là tu te déplaçais.

* * *

- **Patrice Chéreau** : Trois quart dos, c'était plus intéressant, et toi tu peux revenir un peu plus près de lui mais comme ça, tu vois (*il déplace les comédiens en les tirant par le bras*) et (*indiquant par un contact qu'il s'adresse au premier*) ça empêche pas que tu la regardes de là, comme ça (*le comédien regarde sa partenaire*) tu vois, pour pas être tout le temps tous de face. (*ils se sourient l'un à l'autre pendant que Chéreau s'éloigne*) OK, ensuite?

* * *

- **Richard** : “ M’est avis que votre grand-mère a fait un plus mauvais mariage ”
- **Elizabeth** : “ Ah, monseigneur de Gloucester, j’ai trop longtemps souffert vos reproches abrupts, et vos amers sarcasmes. Par le ciel, j’instruirai sa majesté des grossiers broquarts que j’ai essuyé plus d’une fois de votre fait ! ”
- **Richard** : “ Sachez-le ce que j’ai dit je le répéterai en sa royale présence, oui, quand bien même je risquerai d’être expédié à la tour. Il est temps de parler. On a complètement oublié mes services. Laissez moi vous remettre en mémoire ce que vous étiez, et puis ce que vous êtes, et puis ce que j’étais, et ce que je suis ”
- **Elizabeth** : “ Pensez ne devoir goûter que peu de joie, monseigneur, s’il vous arrivait d’être Roi de ce pays. Prêtez moi aussi peu de joie pour moi qui en suis la reine. ”
- **Marguerite** : “ Oui la reine goûte peu de joie, car je suis la reine, et privée de toute joie. **Mais je n’y tiens plus !!** (*crié, entraînant par la main sa partenaire*)

* * *

- **Patrice Chéreau** : (*seul, face caméra*) ...Et arrive cette reine qui est dépossédée du pouvoir, qui est la reine Marguerite, qui était l’ancienne reine, la femme d’Henri VI. Et cette reine traîne, l’ancienne reine Marguerite, normalement devrait être exilée, devrait être en exil en France, et elle est là, et elle est toujours là, elle traîne dans les palais, elle rôde, et elle réclame son dû, et son dû, et elle réclame surtout- elle ressasse sa douleur, dans un deuil qu’elle n’arrive absolument pas à faire, et ce qui est intéressant c’est que brusquement, à partir du moment où elle commence à parler ou à commenter dans des apartés que les autres n’entendent pas, nous- les spectateurs doivent focaliser sur elle ; et progressivement cette dispute qui continue à tourner à vide, alors qu’ils ne l’entendent toujours pas jusqu’au moment où elle va se- apparaître à leurs yeux, cette dispute- cette dispute doit passer complètement au second plan, c’était ça qui était difficile à faire, et passe totalement au premier plan quelqu’un que nous on est seul à voir visiblement, et qui réclame des choses, jusqu’au moment où elle dit : “ mais je n’y tiens plus ” et brusquement elle fait exploser le groupe, et elle rentre dans le groupe. C’est un travail un peu orchestral, c’est-à-dire que par moment j’ai fait travailler le groupe au début, y compris dans une section, dans un moment où où où qui n’a plus aucune importance parce qu’il est mangé par les apartés de la reine Marguerite qui sont vraiment au premier plan, et j’ai fait travailler le groupe, je leur ai fait travailler le rapport de forces qui les sous-tend ou qui les déchire ou qui font exploser le groupe, comme on fait travailler les sections de cuivre ou de cordes à l’intérieur d’un orchestre, et puis après on les remet totalement au deuxième plan. Il y avait des questions de plans, c’est ça aussi que j’aurais voulu apprendre aux élèves, que tout n’est pas important dans une scène, n’est important que là où on veut aller, et la scène en soi est importante, mais relativement : l’altercation n’est pas une scène en soi, c’est un segment de narration qui mène à la chose la plus importante de la scène, qui sont les malédictions de la reine **Marguerite**. C’est une chose intéressante à raconter aux acteurs, à faire comprendre aux acteurs : une réplique n’a aucun intérêt ; seul à de l’intérêt le fait qu’elle amène à

la réplique d'après qui amène à la fin de la scène, et la scène doit culminer sur les malédictions.

* * *

- **Patrice Chéreau** (*dans l'aire de jeu, parmi les comédiens, à la comédienne incarnant Marguerite*) : Il pourrait y avoir deux silhouettes comme ça qui avancent, tu vois (*lui-même se tient légèrement voûté*), et qui errent et qui- là comme des clochardes un peu, hein, et <là elle parle de moi là>, une sorte d'âpreté, comme ça, là... ...il faudrait une façon absolument jumelle de s'agiter sur " Roi " et sur " Marguerite ", hein, c'est un truc un tout petit peu chaotique comme ça, comme des animaux un petit peu <hahaha>(*précipite un déplacement fébrile, avec un gémissement*) et puis calmer, tu vois, voilà... ... Petit à petit vous apprendrez à prendre le même pied, hein, et oui, non mais c'est un truc à trouver, ensuite faut arriver jusqu'ici (*il se déplace avec elles et indique une place*). Dans ce déplacement là, regarde, je propose, peut-être que tu peux ne pas regarder, et tourner la tête (*la comédienne détourne le visage*) - toi tu regardes par contre, comme ça (*elle s'exécute*) ... Comédienne : Et du moment où j' parle je- (*elle oriente son visage vers l'aire de jeu*)
- **Patrice Chéreau** : Voilà et elle se tourne, doucement doucement, sans te cacher, (*elle refait le mouvement, plus lentement*) c'est juste tourner la tête, <c'est pas à moi>, voilà, c'est ça ; de façon que ça fasse en fait les deux têtes, comme une hydre à deux têtes, tu vois, peut-être...

* * *

- **Patrice Chéreau** : (*seul face à la caméra*) C'est sûr que j'aurais rêvé d'une transformation des deux, ou d'un accompagnement des deux, l'un étant le fantôme de l'autre, j'aurais rêvé de ça comme euh comme euh comme dans les scènes du théâtre Nô, ou du Kabuki, de choses très japonaises comme ça, et que le temps a manqué parce qu'à un moment donné on est à l'intérieur d'une scène de groupe et que brusquement il faut raconter la scène, et qu'à un moment donné ce genre de gaminerie, c'est-à-dire qu'il y a deux actrices pour le même rôle et l'une abandonne le rôle et le passe à l'autre ne vont pas avec ce qu'on doit raconter dans la scène avec le groupe.

* * *

- **Patrice Chéreau** : (*dans l'aire de jeu, parmi les comédiens*) Il faut le faire comme deux personnes qui n'ont pas le droit d'aller au centre du plateau, c'est interdit, tu vois, alors tu fais peut-être le tour du lieu, elle rentre pas dans la scène. Elle a pas l'intention d'en faire une, tu vois, elle traîne, peut-être même qu'il faut traîner depuis beaucoup plus longtemps en plus, peut-être même qu'au lieu d'arriver là, ce qui est déjà plus tôt que ce qu'est marqué dans le texte, il faudrait arriver encore plus tôt, tu vois, peut-être traîner dans le- dans le- sous la mezzanine comme ça, et puis arriver, puis s'enhardir là... ... <écoutez, écoutez moi pirates querelleurs> (*il a esquissé un déplacement, entraînant la comédienne par la manche*), et tu t'arrêtes... et elle

continue, tu vois, tu t'arrêtes : <ah mais je me les rappelle trop bien>, tu vois, sur toi-même, comme quelqu'un qui radote, qui parle toute seule ; ça veut dire quelqu'un qui vit dans la douleur de façon permanente, hein? les gens qui ressassent, qui ne font le deuil de rien, donc c'est un truc terrible, hein j'veux dire, c'est un truc qui dévore aussi de l'intérieur, j'veux dire, où elle y perd toutes ses forces, elle en trouve et en même temps elle la consume complètement sa force là-dedans...

* * *

- **Richard** : “ M'est avis que votre grand mère a fait un plus mauvais mariage ”
- **Elizabeth** : “ Monseigneur de Gloucester, j'ai trop longtemps souffert de vos reproches abrupts et de vos amers sarcasmes ; je retire peu de joie d'être reine d'Angleterre... ”
- **Marguerite** : “ Et dieu réduit- ”
- **Patrice Chéreau** : Non non non.
- **Elizabeth** : “ Je retire peu de joie d'être-
- **Patrice Chéreau** : <je retire peu de joie d'être-et-dieu> <d'être-et-dieu>
- **Elizabeth** : “ je retire peu de joie d'être reine d'Angleterre- ”
- **Marguerite** : “ -et dieu réduit ce peu de joie □ ”
- **Patrice Chéreau** : Ferme ! ferme ! ferme !
- **Marguerite** : “ Et Dieu réduit ce peu de joie □ □ ”
- **Patrice Ch é reau** : Non non non non non non ! C'est toi qui dois jouer la phrase : <je retire peu de joie d'être reine d'Angleterre et dieu réduit ce peu de joie> ; “ ta dignité, ton rang me sont- ” tu comprends? C'est la f- c'est pas le début de ta réplique à toi c'est la fin de la sienne ; faut se forcer à les mélanger...
- **Marguerite** : “ Ta dignité, ton rang... ”
- **Patrice Chéreau** : Vas-y, oui, voilà...
- **Marguerite** : “ ...ton trône me sont dus ”
- **Patrice Chéreau** : Oui, voilà.
- **Richard** : “ Ah, vous me menacez de tout dire au Roi ! Dites, ne vous gênez pas. Sachez le ce que j'ai dit je le soutiendrai en sa royale présence... ”
- **Patrice Chéreau** : OK, là tu peux bouger maintenant
- **Richard** : “ ...quand bien même- ”
- **Patrice Chéreau** : Oui vas-y !
- **Richard** : “ quand bien même je risquerai... ”
- **Patrice Chéreau** : Oui, vas y viens la viens là, oui
- **Richard** : “ quand bien même je risquerai d'être expédié à la tour. Il est temps d'en parler. On a complètement oublié mes services ”
- **Marguerite** : “ Je me les rappelle trop bien, démon ! Tu as tué mon époux Henri à la

tour... et mon pauvre fils Edouard-

- **Richard** : “ Avant que vous fussiez- ”
- **Patrice Chéreau** : “ Avant ” beaucoup plus tôt,
- **Richard** : - reine ”
- **Patrice Chéreau** : “ Avant ”, beaucoup plus tôt
- **Richard** : “ Avant que v- ” d'accord “ Avant que vous fussiez reine ”
- **Patrice Chéreau** : Attends pour “ je me les rappelle ” : n'accélère pas toi, tu es sur ton rythme à toi, tu vois, qui n'est pas le leur, c'est eux qui doivent accélérer et toi qui dois ralentir, tu vois? Vous devez être sur deux vitesses...
- ...Vas y, tu sais que Edouard veut pas que tu te fasses voir, hein?
- **Richard** : “ Vous avez oublié mes services ”
- **Richard** : “ Je me les rappelle trop bien démon, tu as tué mon époux Henri à la tour- ”
- **Patrice Chéreau** : Oui allonge, oui
- **Marguerite** : “ ...mon pauvre fils Edouard et- ”
- **Patrice Chéreau** : Vas-y !
- **Richard** : “ Avant que vous fussiez reine- ”
- **Patrice Chéreau** : Oui, vas-y, oui
- **Richard** : “ que dis-je, avant même que votre mari fût roi, j'étais la bête de somme pour ses grandes affaires ”
- **Patrice Chéreau** : Oui, continue à avancer, bien
- **Richard** : “ Pour royaliser son sang j'ai dépensé le mien ”
- **Marguerite** : “ Oui, et un sang plus précieux que le sien et le tien ”
- **Richard** : “ Pendant tout ce temps-là... ”
- **Patrice Chéreau** : Oui, voilà
- **Richard** : “ ...vous et votre mari Grey... ”
- **Patrice Chéreau** : Bien
- **Richard** : “ ...conspiriez pour la maison de Lancastre, et vous aussi Rivers, votre mari n'est-il pas tombé dans le parti de Marguerite à Saint Alban? Laissez moi vous remettre en mémoire ce que vous étiez, et ce que vous êtes, et ce que je fus, et ce que je suis... ”

* * *

- **Marguerite** : “ La reine goûte peu de joie, c'est vrai- ” (*voix très calme, débit lent*)
- **Patrice Chéreau** : Pas mal. Avance...
- **Marguerite** : “ ...car je suis la reine, et privée de toute joie, mais **je n'y tiens plus !** (*dans une course*) Ecoutez moi, pirates querelleurs ! Si vous ne ployez plus devant moi comme des sujets devant leur reine... ”

- **Patrice Chéreau** : Oui (*rocailleux*)
- **Marguerite** : “ ...ne frissonnez vous pas comme des mutins devant celle que vous avez déposée? ”
- **Richard** : Hideuse sorcière ridée...que fais tu la devant mes yeux?
- **Marguerite** : (*voix rocailleuse*) “ La seule récapitulation de tes forfaits : un mari, et un fils, voilà ce que tu me dois ”

* * *

- **Patrice Chéreau** (*à la comédienne interprétant Marguerite*) : Mais je viens là et je viens aboyer et je viens mordre, tu vois en fait c'est - campée sur tes jambes, <maintenant j'suis là> j'veux dire <j'veins juste redire tout le temps la même chose, récapituler, faire le compte de tes forfaits. Voilà ce que tu me dois.> Pendant ce temps là t'es en train de partir- “ un mari, et un fils voilà ce que tu me dois ”, et toi- elle s'arrête, tu vois, la première que tu agresses, c'est elle, et toi (*il se jette sur la reine, l'agrippe*) dès qu'elle- elle ne supporte pas le contact, tu vois elle a une main crochue qui arrive et qui l'attrape comme ça- essaye de te libérer, hein, et vous tous (*il joue sur les autres*) hein, “ allégeance ! ”, accroche-toi aux vêtements, non? On va essayer de voir comment ça- comment ça se passe.
- **Marguerite** : “ Et toi ! ” (*elle se jette dans le groupe*) Un royaume !
- **Patrice Chéreau** : Oui.. Tu te recules(*au milieu des comédiens, esquivant l'attaque*) Le spectateur il va se- (*la comédienne bondit sur ses partenaires, les accroche par tous les moyens*)
- **Marguerite** : “ Et vous tous ! ”
- **Patrice Chéreau** : Voilà... Oui, oui....
- **Marguerite** : “ Allégeance ! vous étiez prêts a vous prendre à la gorge ! ”
- **Patrice Chéreau** : Oui, oui (*se jette dans la mêlée*) traverse, traverse !
- **Marguerite** : “ et voilà que vous tournez tous votre haine contre moi? ”
- **Patrice Chéreau** : Oui, fais-les revenir ! Fais-les revenir !
- (*la comédienne les pousse*)
- **Patrice Chéreau** : Non, en tirant plutôt qu'en poussant, en tirant, vas-y !
- **Marguerite** : “ et la terrible malédiction d'York, a-t-elle prévalu auprès du ciel, de telle sorte que la mort d'Henri, la mort de mon très cher fils Edouard, la perte de leur royaume, mon douloureux exil, que tout cela balance à peine la perte de ce bambin maussade? Les malédiction peuvent elles percer les nuées pour pénétrer au ciel? ”
- **Patrice Chéreau** : (*voix rocailleuse*) “ alors ”
- **Marguerite** : “ Alors faites place, nuées maussades, à mes malédiction ardentes□ ”
- **Patrice Chéreau** : Vas-y, prends ton temps...
- **Marguerite** : “ Alors faites place, nuées maussades, à mes malédiction ardentes□ 1 (*pas de changement de tempo, elle s'effondre à genoux*) ”

- **Patrice Chéreau** : Prends ton temps, respire.

* * *

Filage : Marguerite est éclairée d'une poursuite, soutenue par un accompagnement musical ; elle est à terre, dans le rond de lumière, et vient de s'effondrer à genoux)

- **Marguerite** : “ Si la guerre n’y pourvoit, que votre Roi succombe à sa luxure comme le nôtre a péri assassiné ; que ton fils, Edouard, aujourd’hui Prince de Galles, meure pour mon fils Edouard, naguère Prince de Galles, et ce dans sa fleur, surpris de même par la violence. Toi qui es reine, pour moi qui fus reine, survivis comme moi à ta splendeur, puisses tu longtemps vivre, pour gémir sur la mort de tes enfants et pour en voir une autre, comme je te vois à présent, affublée de tes droits, comme tu es installée dans les miens. Que longtemps avant ta mort meurent tes jours de joie, et qu’après de longues, d’innombrables heures de détresse tu meures toi-même, sans plus être mère, ni épouse, ni reine d’Angleterre ”

* * *

(A nouveau en amont, pendant les répétitions : Marguerite est agenouillée)

- **Richard** : “ Finis-en avec tes sortilèges, immonde sorcière flétrie ”
- **Marguerite** : “ Pour t’en excepter peut-être? Arrête, chien ! Car tu m’entendras ! ”
- **Patrice Chéreau** : Lève-toi
- **Marguerite** : “ Si le ciel tient en réserve une plaie plus lancinante, une plaie pire que celle que je puis te souhaiter...
- ... qu’il la garde, exécration progéniture des reins de ton père, chiff’ infam’immonde ”
- **Patrice Chéreau** : ‘Tends là, “ chiff’infame ” faut que tu sépares : “ chiffé - infâme... **immonde** □; ça veut dire quelque chose : c’est pas “ infam’immonde □” c’est- tu prends un départ, sur “ immonde ”, hein?
- **Marguerite** : “ Exécration progéniture des reins de ton père, chiff’infâme... **immonde** !□
- **Richard** : “ **Marguerite** ! □ ”
- **Marguerite** : “ **Richard** ! ”
- **Richard** : Hein?
- Patrice Chéreau : <Quoi?> ; amuse toi avec, oui.
- **Marguerite** : “ Je ne t’appelais pas ”
- **Richard** : “ Je te demande pardon, je croyais que tu m’avais appelé de tous ces noms fielleux ”
- **Marguerite** : “ Laisse-moi finir ma malédiction ”
- Patrice Chéreau : Voila, ça vient, on entend le sens au moins, hein?
- **Richard** : *(se tournant vers Marguerite)* “ C’est ce que j’ai fait, elle finit par **Marguerite** ”

- **Patrice Chéreau** : “ C’est ce que j’ai fait □”, calme, ne bouge pas, tourne pas, reste de face.
 - **Richard** : (*revient face au groupe*) “ C’est ce que j’ai fait □
 - **Patrice Chéreau** : <Ben oui □>
 - **Richard** : “ Elle finit par Marguerite □ ”
 - **Patrice Chéreau** : Ben t’as ton public, t’as tout le monde, là-devant, hein, là. <Ben j’étais en train de finir sa malédiction ; elle va pas nous gonfler encore pendant 107 ans celle-là, hein? “ chiffe infâme, immonde□Marguerite □ ”
 - **Richard**: “ Marguerite □□ ”
 - **Patrice Chéreau** : Non, essaye, tu fais une “ immonde-Marguerite □”
 - **Richard**: “ Marguerite□ ”?
 - **Patrice Chéreau** : Tu clos sa phrase comme ça ; elle est en train de faire “ immonde □... Marguerite □”
 - **Richard**: “ Marguerite □, oui.
 - **Patrice Chéreau** : Voilà, tu vois, hein ? <Richard !> <Hum?> <Eh je n’t’appelle pas !> <Ah pardon, j’croisais que c’était pour moi tous ces noms>, hein ? C’est ta seule façon de te défendre de son- “ laisse-moi finir ma malédiction ”- <Ben c’est ce que j’ai fait, elle finit par Marguerite> “ elle finit par ”, deux points, “ Marguerite ”□ “ Marguerite□”, tu dis la même intonation. Voilà. <ahh ahhh> (*il agite sa tête, lève légèrement les coudes*) et brusquement, sois perturbé mais par les or- par (*geste de la tête secouée entre les mains*) tu vois, c’est un son qui colle pas, j’veux dire y a un truc dans les oreilles qui s’est passé, comme si brusquement le charme était rompu ; et brusquement elle va te donner, elle va perdre la tête, là, hein? Amuse toi, que je sente même l’amusement venir avant, tu vois?
 - **Richard**: Hum hum, d’accord
 - **Patrice Chéreau** : Parce que tu entends, tu rigoles pas du tout à mon avis, peut-être, de ce qu’elle dit.
 - **Richard**: Ouais ouais...
- * * *
- **Richard** : “ Que dit-elle Monseigneur de Buckingham ? ”
 - **Patrice Chéreau** : Hum, souris.
 - Buckingham : “ Rien dont je fasse cas mon gracieux seigneur ”
 - **Marguerite** : “ Quoi ! Tu flattes le démon contre qui je te mets en garde ? Oh ! ”
 - **Patrice Chéreau** : Ne te tourne pas en même temps qu’elle, Jérôme, sinon tu lui voles sa réaction, tu vois?
 - **Marguerite** : “ ...Rappelle-toi ceci le jour où il t’aura fendu le cœur de chagrin, et dis alors que la pauvre **Marguerite** était une prophétesse. ”

* * *

(A nouveau en filage : poursuite, costumes...)

- **Marguerite** : “ Puisses tu, tant que tu vivras, voir des traîtres dans tes amis, et prendre pour tes plus chers amis de profonds traîtres, toi, qui disgracias la grossesse de ta mère, exécration progéniture des reins de ton père, *(hurlant, tombant à genoux)* **chiffe infâme ! immonde ! ”**
- **Richard** : “ Marguerite ”
- **Marguerite** : “ **Richard !!** ” *(dans un long sanglot, face contre terre)*
- **Richard** : “ Hein? ”
- **Marguerite** : “ Je ne t’appelle pas. ”
- **Richard** : “ J’té demande pardon je croyais que tu m’avais appelé de tous ces noms fielleux. ”
- **Marguerite** : “ Laisse-moi conclure ma malédiction. ”
- **Richard** : “ C’est ce que j’ai fait, elle finit par Marguerite. ”
- **Elizabeth** : “ Vous avez donc exhalé votre malédiction contre vous-même ! ”
- **Marguerite** : “ Pauvre reine en peinture, vain faux-semblant de ma fortune, pourquoi répandre du sucre sur cette araignée boursouflée, quand la toile mortelle t’enveloppe, pauvre folle ! Tu aigüises le couteau qui te tuera ! Le jour viendra ou tu souhaiteras que je t’aide à maudire ce venimeux crapaud bossu. ”

* * *

(Retour aux répétitions, en amont)

- **Patrice Chéreau** : “ pauvre folle ” - <comment faire pour te l’expliquer, j’ai plus de force pour te l’expliquer, parce qu’il faudrait plus que j’n’en donne, pour te faire comprendre que tu es en train de donner du sucre à l’araignée qui va te bouffer>. “ Pauvre folle ”, faut lui dire assez près, je crois, non?
- **Marguerite** : Ouais
- **Patrice Chéreau** : <Comme- comment arriver- comment pourrais-je parvenir à ton oreille, à ton cerveau, que tu entendes les choses que je te dis : tu aigüises le couteau qui va te tuer, il est là, à côté de toi>, hein?

* * *

- **Patrice Chéreau** : Tu peux avoir un arrêt là, et après ça t’énerve, justement, “ finissez-en ” tu vois, j’veux dire, tu vois que- <bon ça suffit là mainten-> tu vois, j’crois qu’il faut qu’il y ait une sorte d’esclandre lourd, comme ça, j’veux dire, <finissez-en avec elle>, j’veux dire, elle te répond, elle te répond, tu vas pour répondre et tu dis <non mais ne discutez pas, ni vous ma mère, ni lui, tous les deux ne discutez pas avec elle, c’est une folle>, agresse-la, t’en peux plus là, hein, j’veux dire c’est que faut qu’elle stoppe... ...Il faut s’écarter d’elle, quand elle essaye de vous attraper, et en

fait, c'est une erreur qui arrive couramment c'est que, comme vous avez le repère des répliques, sur Rutland, tout le monde attend sa réplique pour bouger, alors qu'en fait j'crois que vous étiez déjà en train de vous écarter d'elle petit à petit, puis lentement, puis ensuite ça s'enhardit, puis les répliques viennent vers le milieu du plateau et puis après vous vous retrouvez à faire ce groupe...

* * *

Filage, lumière, costumes...

- **Marguerite** : “ Si vous ne ployez plus devant moi, comme des sujets devant leur reine, ne frissonnez-vous pas comme des mutins devant celle que vous avez déposée? ”
- **Richard** : “ Hideuse sorcière ridée, que fais tu là devant mes yeux? ”
- **Marguerite** : “ La seule récapitulation de tes forfaits, un mari et un fils, voilà ce que tu me dois. Et toi, un royaume, et vous tous, allégeance ; mon deuil vous appartient de droit, et tous vos plaisirs usurpés me reviennent. ”
- **Richard** : “ La malédiction que mon noble père lança sur toi lorsque tu couronnas de papier son front martial, et que tes outrages firent jaillir des torrents de ses yeux, et que pour les sécher tu donnas au duc un chiffon trempé dans le sang innocent du tendre Rutland ; ces malédictions proférées contre toi sont toutes retombées sur ta tête. Ce n'est pas nous, c'est dieu qui a châtié ton acte sanguinaire. ”
- **Elizabeth** : “ Dieu montre sa justice en vengeant l'innocent. ”

(ils tournent autour d'elle, isolée dans sa poursuite)

- **Hastings** : “ Voilà l'abject forfait, que d'avoir massacré ce petit enfant. Sait-on rien de plus impitoyable? ”
- **Rivers** : “ Les plus violents ont pleuré à l'entendre ! ”
- **Dorset** : “ Pas un homme qui n'avait prédit ce châtiment. ”
- **Buckingham** : “ Et Nothumberland, qui était présent alors, pleura à cette vue. ”
- **Marguerite** : “ Vous faisiez tous assauts de hargne, avant mon arrivée, vous étiez prêts à vous prendre à la gorge et voilà que vous tournez tous votre haine contre moi?... ...Je prie dieu qu'aucun de vous n'atteigne à son terme naturel et que vous soyez tous fauchés par un brusque accident... [...] ”
- **Hastings** : “ Fallacieuse prophétesse, cesse tes malédictions frénétiques, de crainte d'exaspérer notre patience à tes dépens. ”
- **Marguerite** : “ Soyez maudits, vous avez tous exaspéré la mienne ! ”
- **Rivers** : “ Vous seriez servie comme vous le méritez, si vous appreniez vos devoirs (*il la propulse au loin*) [...] ”
- **Dorset** : “ Ne discutez pas avec elle, c'est une folle ”
- **Marguerite** : “ Paix ! Maître marquis vous êtes un insolent, votre titre sort de la frappe, c'est à peine s'il accourt. Oh ! votre noblesse toute fraîche puisse-t-elle comprendre un jour ce que c'est que de le perdre, et d'être misérable... ...Vivez tous

tant que vous êtes en butte à sa haine, lui en butte à la vôtre, et tous, en butte à celle de dieu ! ”

* * *

Leçon III “ Monologue ”

- **Patrice Chéreau** : (*seul face caméra*) Quelquefois on a tendance à faire - et les Anglais le font souvent, y compris avec des grands comédiens, comme Yann Mac Cullen - des versions très caricaturales de **Richard**, très très dictatoriales dans le sens dans le sens très caricatural du terme c'est-à-dire quelque chose entre le fascisme, Hitler et Mussolini. Or dans la pièce il y a deux scènes incroyables de séduction, où cet homme apprend la séduction, et séduit réellement. Et le postulat de Planchon, j'avais envie un peu de le faire mien totalement, et je l'ai fait d'ailleurs je crois dans cet acte ; ça m'a conduit, j'aurais dû m'y tenir un petit peu plus, sûrement, d'ailleurs, mais ça m'a conduit au choix de Jérôme pour jouer le rôle et à la façon dont je le dirigeais, j'essayais de l'amener au rôle, c'est que c'est un personnage séduisant. Et que le mal est séduisant - et que si le mal- tout le problème est là - si le mal est séduisant, c'est bien le problème du mal, c'est bien ça le problème...

* * *

- **Henry** : “ Pourquoi es-tu venu? Est-ce pour me tuer? ”
- **Richard** : “ Me prends-tu pour un exécuter? ”
- **Henry** : “ Un persécuteur, en tout cas, je suis sûr que tu l'es. Si c'est exécuter qu'assassiner des innocents, en tout cas là tu es bien un exécuter. ”
- [...]
 - (Meurtre)
- **Richard** : “ Meurs ! Descends en enfer et dis que c'est moi qui t'y ai envoyé. Moi qui n'ai ni pitié, ni amour, ni crainte ”. Là, je le repoignardais.
- **Patrice Chéreau** : Oui oui.
- **Richard** : “ Moi qui n'ai ni amour, ni pitié, ni crainte ” (*simulation de coup de poignard, se relève*) “ En fait, ce qu'Henry disait de moi est la vérité ”
- **Patrice Chéreau** : Va pas trop vite pour faire la liaison entre le meurtre et le et le monologue ; je pense même que je t'avais proposé peut-être même de dire en fait “ tout ce que Henry a dit de moi ” de le dire, euh, encore accroupi sur lui. Moi je le ferais exactement comme c'est écrit : “ Descends en enfer et dis que c'est moi qui t'y ai envoyé, <chtac !> (*geste du poignard*), et tu reprends ta pensée et tu dis : “ moi ”, (?) c'est le fils, comme tu viens de le dire tout à l'heure, <parce que je n'ai ni amour, ni pitié, ni crainte> Tu pourrais même là commencer à t'adresser au public, par dessus son cadavre, en le faisant témoin, témoin du meurtre. D'accord?

... (*Jérôme joue la scène du meurtre, juste avant le coup de poignard*)

- **Patrice Chéreau** (*criant lui-même*) : Crie ! Crie, vas-y !
- (*Jérôme pousse un cri à chaque coup de poignard, auquel Chéreau répond par un cri semblable, qui se transforme à chaque fois en : “ Vas-y ! ”*)
- **Richard** : “ [...]S’il reste en toi la moindre étincelle de vie, descends ! Descends en enfer, et dis que c’est moi qui t’y ai envoyé. (*Coup final*) Moi, qui n’ai ni pitié (*il se tient à califourchon par dessus le corps de sa victime, déplace une main*) “ Moi qui n’ai ni pitié...”
- **Patrice Chéreau** : Oui c’est bien les deux mains d’un côté (*Jérôme poursuit son déplacement de main*). Non ! De- de- vers nous (*il remet les deux mains du même côté du corps, côté public*). Oui.
- **Richard** : “ Ni amour...”
- **Patrice Chéreau** : Et un peu vers nous la tête (*il tourne la tête*) Voilà.
- **Richard** : (*dans un souffle*) : “ Ni crainte...”
- **Patrice Chéreau** (*chuchoté sur le même ton*) : Voilà.
- **Richard** : Au fait, ce que Henry disait était la vérité, car j’ai souvent entendu ma mère répéter que je suis venu au monde les pieds devant, (*il se déplace en claudiquant, s’assied par terre et commence à délayer une de ses chaussures*)
- **Patrice Chéreau** : Si tu te mets par terre mets-toi un peu de dos, trois quarts dos, et parle au public. Voilà c’est ça (*pouffant de rire*) eh eh voilà, <ça vous embête pas faut juste que j’remette ma chaussure> (*Chéreau a rejoint le comédien sur l’aire de jeu*) <mais, ça empêche pas d’faire la conversation, hein?> Vas-y.
- **Richard** : “ L’accoucheuse en fut saisie...”
- **Patrice Chéreau** : (*éclatant de rire*) Oui c’est ça, j’veux dire, il a des souvenirs de sa naissance en plus, <Je m’souviens très bien, c’était à midi moins le quart et ils ont poussé un cri... J’ai pas aimé la tête qu’elle a fait dès que je suis arrivé... J’ai vue que tard, parce que je suis arrivé par les pieds, mais j’ai pas trop aimé... A peine sorti, une fois essuyé rapidement le placenta (*mime la scène en passant sa main sur le visage*) sa tête m’a déplu> Hein, très calme, très concret, j’veux dire, tu as un souvenir.
- **Richard** : “ L’accoucheuse en fut saisie, et les femmes crièrent : ‘Jésus, bénissez-nous, il est né avec des dents !’ et c’était vrai, ce qui clairement signifiait que je devais grogner et mordre, et faire le chien...”
- **Patrice Chéreau** : ‘Tention, trop... Attention à la musique.
- **Richard** : Ah ouais? (*monocorde*) : “ que je devais grogner...”
- ... *Jeu* : il tire péniblement le corps de sa victime, en tachant d’accélérer le mouvement malgré sa jambe traînée... “ Je vais jeter ton corps dans une autre salle, et triompher, Henry, en ce jour de ton trépas.”
- **Patrice Chéreau** : Attention, change : “ Et puisque- ” (*Jérôme lâche le corps*) Public. Enchaîne.

-
- **Richard** : “ Et puisque l’amour, et puisque le ciel a ainsi façonné mon corps... ”
 - **Patrice Chéreau** : <Comme ça>, hein, <Comme vous voyez>.
 - **Richard** : (*passant la main sur son bras mort*) : “ que l’enfer en réponse me torde l’âme ”.
 - **Patrice Chéreau** : Si tu veux la paraphrase de ça ce serait <puisque l’enfer m’a fabriqué- le ciel, le ciel, qui normalement doit fabriquer des objets parfaits, m’a fabriqué un corps difforme, alors, à partir d’aujourd’hui je veux que l’enfer, en réponse, me fabrique un esprit tordu> “ Me torde l’âme ” c’est dans le sens <qu’il me fasse tordu, que je sois tordu>, tordu dans le sens de tordu. Le ciel- en plus y a une injustice, le ciel- : Dieu n’a pas fait son travail dans ton cas. T’as un dialogue permanent avec Dieu, direct, hein ? En disant : <Voilà c’que tu m’as fait. Que l’enfer en réponse me torde l’âme> Puisqu’il faut bien lui donner coup pour coup : <Le ciel m’a raté, je veux qu’il’enfer me réussisse, mais dans l’horreur>.
 - **Richard** : D’accord.
 - **Patrice Chéreau** : <Que je sois vraiment tordu> Ça, pour être tordu, il est tordu, hein? Mais c’est pas intéressant d’être tordu simplement par la nature, à cause de la bosse et du pied, et du bras, tu vois?
 - **Richard** : Oui, oui.
 - **Patrice Chéreau** : L’intéressant c’est tordu là (*geste de la main à la tête*).
 - **Richard** : “ Je suis sans frère, pareil à aucun frère- ”
 - **Patrice Chéreau** : Faut séparer un peu plus : “ aucun ”, c’est-à-dire qu’il n’y en aura plus aucun à côté de moi : <Je suis différent d’eux et j’vais tous les tuer>, tu vois?
 - **Richard** (*voix presque chuchotée*) : “ Je suis sans frère... pareil à aucun frère... ”
 - **Patrice Chéreau** (*chuchoté en même temps*) : “ Je suis sans frère, pareil... à au cun frère ”
 - **Richard** : “ Ce mot amour que les vieux sages trouvent divin est bon pour les humains qui ont leur pareil, mais pas pour moi ” [...]
 - **Patrice Chéreau** : <Aucun frère n’est semblable à moi, et aucun humain n’est semblable à moi ; le mot amour c’est bon pour ceux qui ont des gens qui leur ressemblent, moi je ressemble à rien>, tu vois?, <je suis moi seul, moi-même> avec dans l’horreur, d’une certaine façon, de la solitude dans laquelle ça te met.
 - **Richard** : Ouais ouais.
 - **Patrice Chéreau** : Et du coup tu vas singer, très brillamment, tous les sentiments, tu vas t’mettre à singer l’amour fraternel, et après tu vas t’mettre à singer, très brillamment, l’amour charnel, pour une femme, et tu vas même arriver à pleurer.
 - **Richard** : “ Ce mot amour... ”
 - **Patrice Chéreau** : Ça peut même être douloureux en dessous, secrètement, en le cachant
 - **Richard** : “ Amour ”, ouais.

- **Patrice Chéreau** : Ouais ouais, faut l'cacher, faut l'avoir et puis l'cacher.
- **Richard** : Ouais. " Ce mot...amour que les vieux sages trouvent divin, est bon pour les hommes qui ont leur pareil, mais par pour moi... Je suis moi seul. "
- **Patrice Chéreau** : Prends ton temps encore plus : " Je suis... " serre les dents...
- **Richard** : " Je suis... moi seul... moi-même "
- **Patrice Chéreau** : Oui c'est ça, c'est comme si tu entrais en religion, tu vois, <A partir d'aujourd'hui je serai... sans personne, dans une solitude... totale...Je serai... sans frère>.
- **Richard** : " Je suis sans frère... "
- **Patrice Chéreau** : (*chuchoté*) Au fond.
- **Richard** : " ...pareil... à aucun frère... Et ce mot amour... "
- **Patrice Chéreau** : N'accélère pas.
- **Richard** : " ... que les vieux sages trouvent divin... "
- **Patrice Chéreau** : Oui.
- **Richard** : " ... est bon pour les hommes qui ont leur pareil mais pas pour moi... Je suis moi seul... moi-même... "
- **Patrice Chéreau** : C'est un truc de fou de puissance, tu vois, jamais il le dira à ce point-là. Et laisse l'écho de la phrase planer...
- **Richard** : " Clarence, gare à toi... "
- **Patrice Chéreau** : Oui.
- **Richard** : (*voix rocailleuse*) " Tu m'interceptes la lumière... "
- **Patrice Chéreau** : 'Tention... Doucereux, plus doucereux.
- **Richard** : " ... Ton tour vient, Clarence... "
- **Patrice Chéreau** : Ben oui, forcément... plus simple...
- **Richard** : " ... et celui des autres. J'ai comploté, j'ai posé de perfides jalons... "
- **Patrice Chéreau** : N'accélère pas.
- **Richard** : " ... par des prédictions d'ivrognes, des libelles, des songeries, pour dresser le Roi et Clarence en mortelle détestation les uns contre les autres... "
- **Patrice Chéreau** : Ne t'en- ne t'en réjouis pas...
- **Richard** : Ah oui?
- **Patrice Chéreau** : C'est un- c'est un cliché ça.
- **Richard** : Ah ouais d'accord, OK, d'accord.
- **Patrice Chéreau** : C'est plus, c'est plus, <c'est déjà fait>, non mais quelqu'un qui dit : <C'est déjà pourri, le ver est déjà- le fruit est déjà pourri>.
- **Richard** : D'accord.
- **Patrice Chéreau** : <Ils sont déjà- ils sont déjà en mortelle détestation les uns contre les autres>.

-
- **Richard** : “ Et si le Roi peut être aussi franc et aussi droit que je peux être rusé, fourbe, et traître, ce jour verra Clarence étroitement claquemuré au sujet d’une prophétie qui déclare que G
 - **Patrice Chéreau** : ‘Tention, tention, on doit bien tout entendre.
 - **Richard** : ah ouais : “ Clarence étroitement claquemuré ”
 - **Patrice Chéreau** : Holà, tu vois? C’est-à-dire qu’il faut être très très méticuleux et très maniaque. Tu vois, c’est-à-dire que <J’ai comploté, j’ai posé de perfides jalons par des prédictions d’ivrognes, des libelles, des songeries, j’ai fait **tout** ce qu’il fallait faire pour dresser le Roi et Clarence en mortelle détestation>.
 - **Richard**: Ah ouais d’accord.
 - **Patrice Chéreau** : Hein?
 - **Richard**: Parce que, ah ouais, l’autre fois ce que j’avais cru comprendre c’est...
 - **Patrice Chéreau** :Oui?
 - **Richard**: ... qu’il disait ça, euh, un peu , voyez, comme on met les choses en place, par des trucs...
 - **Patrice Chéreau** :Non, j’crois pas qu’il faille être évasif, tu vois tu peux avoir une sorte d’énergie qui s’accélère comme ça, mais j’crois qu’il faut que ce soit précis ; tout a été pensé...
 - **Richard**: Ah d’accord.
 - **Patrice Chéreau** : Sans jouer le fourbe, faut surtout jamais jouer le fourbe. Tu peux jouer la haine, comme ça, te dire <Maintenant y a plus personne à côté de moi ; il se trouve que le Roi Edouard est aussi franc et droit> c’est pas forcément le cas <que je suis rusé, fourbe et traître> C’est-à-dire si tu dis- ne prends pas d- ne joue pas le plaisir de dire ces choses-là, tu expliques au spectateur que tu as déjà fait - on sait pas quand, parce que tu étais là, sur le plateau - mais par un trait de magie, tu leur dis : <C’est déjà fait ; j’ai fait répandre des faux bruits, j’ai fait faire, j’ai fait des trucs, tout est fait. Et Clarence aujourd’hui, ce jour verra Clarence étroitement claquemuré, mis en prison, à propos d’une prophétie, c’est compliqué c’est que j’ai organisé mais ça marche, qui dit que G sera le meurtrier de de de...>
 - **Richard** : des enfants d’Edouard.
 - **Patrice Chéreau** : ... des enfants d’Edouard- des héritiers d’Edouard.
 - **Richard** : Des héritiers d’Edouard...
 - **Patrice Chéreau** : Tu n’oublies pas que c’est vrai, cette prophétie est réelle, parce que le meurtrier des héritiers d’Edouard s’appellera Gloucester, c’est-à-dire toi.
 - **Richard**: Oui.
 - **Patrice Chéreau** : Hein? Mais ton prénom c’est **Richard**, donc il faut jouer entre le prénom et...
 - **Richard**: Oui.
 - **Patrice Chéreau** : “ G ” comme Gloucester, et comme Georges.

- [...]
- **Richard** : “ Et si le Roi Edouard est aussi franc et droit, que je suis rusé, fourbe et traître, ce jour verra étroitement Clarence claquemuré, au sujet d’une prophétie qui déclare...”
- **Patrice Chéreau** : Ralenti : “ sujet ” ; très précis, technique.
- **Richard** : “ ...au sujet d’une prophétie qui déclare que G sera le meurtrier des enfants- ”
- **Patrice Chéreau** : des héritiers.
- **Richard** : “ des héritiers d’Edouard...” (*il se retourne pendant que d’autres comédiens arrivent dans l’aire de jeu*)
- **Patrice Chéreau** : Les regarde pas, enchaîne, ne regarde pas : “ Plongez dans...”
- **Richard** : “ Plongez au fond de mon cœur, pensées, car voici Clarence...”
- **Patrice Chéreau** : ...(*les yeux fermés, très concentré*)“ Plongez au fond de mon cœur, pensées ” j’veux dire, dis-le pour toi, fais physiquement (*geste de la main de haut en bas*) ...
- **Richard**: D’accord.
- **Patrice Chéreau** : ...l’action de les envoyer au fond, bien cachées sous deux oreillers de ta conscience, comme ça. Arrête de dire tout ce que tu penses : “ Plongez au fond de mon cœur, pensées ” <Je vais jouer, maintenant ; je ne vais pas faire- je ne vais plus être Gloucester, je vais jouer le frère, vous allez me voir jouer le frère> Parce que- et tu le montres : <Excusez-moi, j’ai du boulot : voici Clarence>
- **Richard**: D’accord.
- **Patrice Chéreau** : <Mais j’oubliais que vous le connaissez déjà ; vous avez déjà vu la pièce d’avant, suis-je bête>, hein? <Voici Clarence> ... Et qu’est-ce- c’est toi qui continues?
- **Richard** : Ouais : “ Voici Clarence. Bonjour frère ! Que signifient ces gardes armés qui flan- ”
- **Patrice Chéreau** : Et là il faudrait faire un- là il faudrait faire un changement mais phénoménal et tu joues le bon frère. C’est très difficile que ça ne passe pas pour la fourberie la plus suprême. Il faut impérativement que le mal ait le visage du bien. Il n’y a, à l’app- à l’œil, aucune différence entre lui et un honnête homme. Sinon c’est trop facile, il fait (*rire sardonique*) <Je suis **Richard** III>. On doit être troublé, on doit se dire : “ Attends c’est pas possible que cet homme qui se comporte comme ça ait décidé de la mort de son frère ”. C’est horriblement difficile parce que une fois que tu as dit tout ça : “ Plongez au fond de mon cœur, pensées, car voici Clarence ”... et peut-être qu’il faudrait même voir le moment où il change, qu’il se concentre...
- **Richard**: Oui.
- **Patrice Chéreau** : Et qu’il démarre la scène dans la sincérité totale. Et il va l’embrasser, il va le le prendre sur son cœur ; et il lui dit : <Mais c’est quoi ces-> Et il faut qu’il puisse pleurer pour la mort de Clarence... C’est quoi la première réplique?

- **Richard** : “ Que signifie ” oui c’est ça “ ces gardes armés qui flanquent votre grâce? ”
- **Patrice Chéreau** : <Mais qu’est-ce que ça veut dire, ces gardes armés qui-> mais j’veux dire, pousse-les j’veux dire, tu vois, mais tiens-le toi, à deux mains, tu vois, <...votre Grâce, mais laissez-le> (*il joue ses propres indications*) Non? Hein?
- **Richard** : “ Ce jour verra Clarence étroitement claquemuré au sujet d’une prophétie qui déclare que...”
- **Patrice Chéreau** : Dans un grognement : Vas-y...Allez !
- **Richard** : “ G sera le meurtrier des héritiers d’Edouard. Plongez au fond de mon coeur, pensées, voici Clarence (*il s’immobilise face public, les yeux écarquillés, comme en proie à une métamorphose, se retourne vers ses partenaires*)
- **Patrice Chéreau** : Attends, laisse-les passer. Regarde-le... Vas-y !
- **Richard** : “ Bonjour, frère ! Que signifient ces gardes armés qui flanquent votre majesté? ”
- **Clarence** : “ Sa majesté, dans sa sollicitude pour la sûreté de ma personne, a chargé cette escorte de me conduire à la tour. ”
- **Richard** : “ Pour quelle raison? Et pourquoi? ”
- **Clarence** : “ Parce que mon nom est Georges. ”

* * *

Jérôme Huguet cherche le “ corps ” de Richard. Un pied nu, l’autre chaussé d’une chaussure très épaisse, il marche en boitant, le buste tordu... Patrice Chéreau marche à ses côtés, l’observe

- **Patrice Chéreau** : Essaie de redresser plus la droite, hein? Voilà, pas trop... P’têtre un petit peu trop, voilà. Pas mal... Et un moment donné il faut trouver des positions de repos, qui doivent être très très bizarres, tu vois, de de de j’sais pas comment là, et puis là- c’est pour ça qu’il peut se masser la jambe de temps en temps, tu vois?
- **Richard**: Ouais.
- **Patrice Chéreau** : Après faudra décider quel est le bras qui va être un petit peu...mort, en fait tout bêtement, et il faudra voir s’il faut que tu fasses tous les gestes des deux bras.
- **Richard**: Ah ouais.
- **Patrice Chéreau** : Et qu’on contraire tu prennes les gens comme ça (*il enlace Jérôme, d’un seul bras*), et que l’autre reste là tu vois? (*l’autre bras pend, raide*)
- **Richard**: Ouais ouais.
- **Patrice Chéreau** : Peut-être, hein, j’sais pas.
- **Richard**: Ah ben ouais, quand je vais serrer euh...
- **Patrice Chéreau** : Peut-être, je sais pas, j’veux dire, c’est une- c’est un handicap, hein, de pas avoir les deux bras.
- **Richard**: Ben ouais parce que pour les bagarres, euh...

- **Patrice Chéreau** : Ah tu pourras pas.
- ... Après on intégrera petit à petit un tout petit peu de bosse. Et la bosse il faudrait qu'elle soit du côté du bras atrophié, quoi, le contraire de-
- ... Il y a une logique à trouver là, hein qui fait que brusquement c'est comme si, oui c'est comme si il prenait plus d'artifice, tu vois, tu joues plusieurs rôles, hein, t'as vu?
- **Richard**: Ouais ouais, non non tout à fait ouais.
- **Patrice Chéreau** : Hein, en une scène.
- **Richard**: Ouais.
- (échange inaudible)
- **Patrice Chéreau** : Hein? Ok.
- **Richard**: Ouais, merci.
- **Patrice Chéreau** : Euh, ben, on fait une pause et on y retourne.

* * *

- Filage : éclairages : Richard est éclairé par une poursuite
- **Richard** : Est-ce que je suis obligé de partir sur le...
- **Patrice Chéreau** : Sur?
- **Richard** : parce qu'à chaque fois j'suis en carafe, en fait, sur la longueur...
- **Patrice Chéreau** : Sur?
- **Richard** : Ben en traînant le corps est-ce que je suis forcé de partir à sur " Toi, je vais jeter ton corps dans une autre salle " ?
- **Patrice Chéreau** : Oui oui, pourquoi, ça te- qu'est-ce qui t'gêne? Ça va.
- **Richard** : OK, ça va?
- **Patrice Chéreau** : Oui oui, très bien.
- **Richard** : J'ai l'impression que...
- **Patrice Chéreau** : Non, non, du tout.
- **Richard** : C'est bon?
- **Patrice Chéreau** : Non non, du tout.
- **Richard**: OK.

* * *

Retour aux répétitions, en amont.

- **Patrice Chéreau** : C'est comme si tu voyais la piste d'atterrissage, tu ralentis, tu atterris sur la pièce principale.
- **Richard**: D'accord. Mais sur la fin d'Henry, par contre, c'est clair, c'est minimum.
- **Patrice Chéreau** : Ah oui, oui oui, voilà, <Je suis> balaye, éliminé : <Je suis moi seul, moi- je suis sans frère, pareil à aucun frère>, tu vois, il faut resserrer un petit peu.

- **Richard:** D'accord, OK.
- **Patrice Chéreau :** <Je suis moi seul, moi-même> Crac, et après la musique doit t'aider à commencer à ralentir un tout petit peu, <J'ai comploté>, et après tu peux le parler comme tu l'as fait, là tu vois?
- **Richard:** D'accord, OK, ouais, merci.
- **Patrice Chéreau :** Hein? Et atterris, tu vois, tu trouves la piste d'atterrissage, et tu démarres.
- **Richard:** Sur *Richard III*.
- **Patrice Chéreau :** Sur *Richard III*. OK?
- **Richard:** OK.
- **Patrice Chéreau :** Que je l'entende, que je l'entende à l'oreille.
- **Richard:** Ouais d'accord OK. C'est voilà, on y va.
- **Patrice Chéreau :** Ouais, ça c'est bien, hein? ... à Philippe Cachia (*qui s'occupe de la musique*) : Mets le passage, c'est-à-dire : " je suis moi seul, moi même ", c'est ça? Tu vois?
- **Philippe Cachia :** Oui oui.
- **Patrice Chéreau :** Hein? Fais-le moi écouter parce que, pour qu'on l' fasse ensemble pour qu'on regarde où tu peux caler les mots, comme ça. Faut que tu l'écoutes, oui? d'accord? Mais t'en vas pas trop loin parce que pour que tu l'entendes c'qui s' passe, parce qu'il faut en tenir compte pour caler les paroles
- **Richard:** " Puisque-
- **Patrice Chéreau :** Appuie-toi sur la musique, tu vois?
- **Richard:** D'accord, ouais. " Et puisque le ciel a ainsi façonné mon corps, que l'enfer en réponse me torde l'âme. Je suis sans frère, pareil à aucun frère. Ce mot 'amour' que les vieux sages trouvent divin est bon pour les humains qui ont leur pareil, mais pas pour moi. Je suis moi seul, moi-même (*la musique part*) Clarence gare à toi (*bref silence*)
- **Patrice Chéreau :** Tu l' dis trop vite (*pendant ces mots, la deuxième slave sonore est arrivée; Chéreau indique à Jérôme de redémarrer*)
- **Richard:** " Tu m'interceptes la lumière (*troisième salve de musique*) Ton tour vient, Clarence (*salve*) "
- **Patrice Chéreau :** " et puis celui des autres "
- **Richard:** " ...Et puis celui des autres "
- **Patrice Chéreau :** Fort. Bon il faut absolument qu'il y ait la dernière timbale après : " Et puis celui des autres ", d'accord?
- **Richard:** OK, Ouais, d'accord.
- **Patrice Chéreau :** OK.
- **Richard:** ...(*à genoux, soupirant bruyamment*) Une fois j'l'avais- tu vois j'l'avais fait

comme ça, en fait, mais c'est peut-être trop, quoi? Que ma (?) ce soit comme ça : <Et maintenant Clarence> (*il se relève*) Mais, j'sais pas...

- **Patrice Chéreau** :Et ça tu tu tu peux pas l'faire debout ça, la même chose?
- **Richard**: Si, j'sais pas.
- **Patrice Chéreau** :Non?
- **Richard**: J'sais pas...Si ouais... Mais j'ai l'impression que je suis vachement sur le souffle, ouais.
- **Patrice Chéreau** : Non, pas là.
- **Richard**: Pas là?
- **Patrice Chéreau** : Non, pas là.
- **Richard**: Et c'est pas encore assez net, non, ça peut être plus net, les trois parties ?
- **Patrice Chéreau** : Ouais, mais c'est bien dans l'élan, c'est bien dans l'élan, celui là, tu sais?
- **Richard**: Ouais ouais, tout à fait.
- **Patrice Chéreau** : C'est bien dans l'élan : faut que ça avance, et tu te calmes sur : " J'ai comploté ".
- **Richard** : Ouais.
- **Patrice Chéreau** : Recentre-toi sur sur le changement de pièce.
- **Richard** : Ouais donc y a le changement de ton pour *Henry VI*, donc son frère.
- **Patrice Chéreau** : Oui, oui, et puis il y a " ton tour vient Clarence " ; " Clarence gare à toi ". Tu peux les décoller un petit peu. T'as peur de- de- d'être bouffé par la musique mais t'as un petit peu de temps si tu- prends le temps d'appeler Clarence. (*A Philippe Cachia*) Tu peux la redonner la musique? (*réponse musicale immédiate*).
- **Richard** : " Clarence, gare à toi ! tu m'interceptes la lumière... Ton tour vient Clarence ! "
- **Patrice Chéreau** : " Et puis celui des autres "
- **Richard** : " Et puis celui des autres. "
- **Patrice Chéreau** : ... deux, y en a deux maintenant (*coups de tambours*). Faut que tu en laisses passer deux, faut que tu en entendes deux après " Et puis celui des autres ". Donc ne traînes pas trop pour " Et puis celui des autres ", par contre, " Clarence gare à toi " tu as un petit peu de temps.
- **Richard** : D'accord, OK.
- **Patrice Chéreau** :Ensuite " J'ai comploté " ?
- **Richard**: " J'ai comploté ; j'ai posé de perfides jalons par des prédictions d'ivrogne, des libelles... "
- **Patrice Chéreau** : Détends-toi même presque, j'veux dire cherche déjà le...
- **Richard**: (*beaucoup plus doux*) " des libelles "

- **Patrice Chéreau** : Et j'crois qu'il faut que t'aies les yeux quand même dans la salle, hein?
- **Richard** : Faut que quoi?
- **Patrice Chéreau** : Que t'aies les yeux dans la salle, quand même, hein?
- **Richard** : Ouais ouais.

* * *

Filage

- **Henry** : “ Ta bouche était pourvue de dents quand tu naquis, signe évident que tu venais le mordre ce monde, et si le reste est vrai de ce que j'ai entendu, tu vins... ”
- **Richard** : “ Je n'en entendrai pas davantage... Meurs prophète, au milieu de ton apostrophe. ” (*Il poignarde le roi*)
- [...] “ S'il reste en toi la moindre étincelle de vie, descends en enfer, et dis que c'est moi qui t'y envoie, moi qui n'ai ni pitié, ni amour, ni crainte. En fait, ce qu'Henry disait de moi est la vérité car j'ai souvent entendu ma mère répéter que je suis venu au monde les pieds devant. N'avais-je pas raison de me hâter, et de vouloir ruiner qui usurpait mon droit. L'accoucheuse en fut saisie, et les femmes crièrent : ‘Jésus, bénissez nous, il est né avec dents’. Et c'était vrai, ce qui clairement signifiait que je devais grogner, et mordre et faire le chien. Toi, je vais jeter ton corps dans une autre salle, et triompher, Henry, en ce jour de ton trépas. Et puisque le ciel a ainsi façonné mon corps, que l'enfer en réponse me torde l'âme. Je suis sans frère, pareil à aucun frère ; ce mot ‘amour’, que les vieux sages trouvent divin, est bon pour les humains qui ont leur pareil, mais pas pour moi. Je suis moi seul, moi-même. Clarence, gare à toi : tu m'interceptes la lumière. Ton tour vient, Clarence, et puis celui des autres. J'ai comploté, j'ai posé de perfides jalons par des prédictions d'ivrognes, des libelles, des songeries, pour dresser le Roi et Clarence en mortelle détestation, l'un contre l'autre. Et si le Roi est aussi franc et droit que je suis rusé, fourbe, et traître, ce jour verra Clarence étroitement claquemuré au sujet d'une prophétie qui déclare que G sera le meurtrier des enfants d'Edouard. Plongez au fond de mon cœur, pensées, voici Clarence. Bonjour frère! Que signifient ces gardes armés qui flanquent votre Grâce? ”
- **Clarence** : “ Sa majesté dans sa sollicitude pour la sécurité de ma personne, a chargé cette escorte de me conduire à la tour ”
- **Richard** : “ Pour quelle raison? ”
- **Clarence** : “ Parce que mon nom est Georges. ”

* * *

Leçon IV : “ Le chœur des femmes ”

- **Patrice Ch é reau**, *en voix off* : ... une scène d'insulte rituelle ; la mère vient, comme dans une sorte d'acte social nécessaire pour pleurer le mort elle aussi. Et les

pleureuses l'insultent en lui disant : <ce n'est pas ta place de venir pleurer le mort à cet endroit>. Et là c'est la même chose : à la fois dans une déploration des morts et dans une absence totale de solidarité entre toutes les femmes.

* * *

- **Patrice Chéreau** : (*seul, face caméra*) À chaque fois dans les cours d'art dramatique il y a toujours autant de filles que de garçons, et dans le répertoire mondial il y a moins de rôles de femmes, mais notoirement, j'veux dire, dans les pièces de Shakespeare c'est trois pour dix hommes. Donc il fallait trouver- leur donner de la matière et des rôles. Au début j'avais commencé à imaginer que ça pouvait être les bacchantes d'Euripide, parce que c'est un travail que je n'ai jamais fait, et après j'ai découvert que dans *Richard* et dans *Henry VI* finalement il y avait un peu l'équivalent d'un chœur, du chœur antique, c'est-à-dire qu'elles avaient un rôle très particulier ; un rôle de victime, évidemment, mais un rôle surtout de personne- de femme dépossédée totalement du pouvoir. Aux hommes est dévolue la lutte pour le pouvoir, et la lutte sanglante et barbare pour l'ambition d'avoir le pouvoir, et le pouvoir à tout prix. Les femmes, elles, au contraire, sont des victimes, ce qui quelquefois est à double tranchant parce que les victimes sont parfois d'anciens bourreaux. Les femmes chez Shakespeare sont aussi des femmes de guerre ; c'est le cas de la reine Marguerite ; ce sont des femmes dépossédées de tout, qui sont dans la déploration, qui sont dans le regret, qui sont quelquefois dans l'incapacité de faire le deuil, qui sont broyées par le rouleau compresseur de l'histoire qui est aussi le rouleau compresseur des hommes.

* * *

- **Patrice Chéreau** : Aie conscience que tu es en train d'être assise et de pleurer, donc râle plus contre toi même, là, intérieurement. <On veut pas faire ce que je suis en train de faire>, tu vois, j'veux dire. Même ça c'est une erreur de ma part, tu vois? Voilà, juste ça, pense-le, simplement, que je vois comment ça colore la phrase différemment, comment ça la transforme.

* * *

- **Patrice Chéreau** : Ça c'est bien passé tout à l'heure.
(*la comédienne fait un geste montrant qu'elle n'est pas contente de ce qu'elle a fait.*)
- **Patrice Chéreau** : C'est bien...
- **Comédienne** : Ah bon?
- **Patrice Chéreau** : Quand tu penses que ce n'est pas bien c'est que, en général c'est que c'est très bien.
- **Comédienne** : Ah bon d'accord.
- **Patrice Chéreau** : Non non, mais ça arrive souvent, donc je vois à ta tête que tu n'es

pas contente, mais c'est là où tu le fais très bien.

(échange inaudible)

- **Patrice Chéreau** : C'est pas ça, mais tu penses que tu rames. Faut pas se dire " j'y arrive pas ", c'est de l'orgueil, ça. Faut continuer à travailler. Et c'est dans l'effort qu'on fait pour continuer à travailler quelquefois il se passe des choses intéressantes, mais à son insu : il faut admettre quelquefois que c'est à son insu. Mais là t'as pris le temps de te concentrer et au moins tu (*inaudible*) et tu progresses un peu.

* * *

Filage :

- **Marguerite** : " A chaque mot que je profère, vous le voyez, je bois l'eau de mes yeux. Ceci donc, seulement. Votre souverain, Henry est prisonnier de l'ennemi. Au nom de Dieu, soyez vaillants et donnez le signal du combat. (*scène de combat, musique trash*) [...]
- **Marguerite** : " Bouchers ! scélérats !, cannibales sanguinaires ! Si jamais il vous arrivait d'avoir un enfant, qu'il soit ainsi fauché dans ses jeunes ans, tout comme vous bourreaux avez immolé cet adorable jeune prince. "
- **Edouard** : " Qu'on éloigne cette femme d'ici. Allez emmenez-la de force. "
- **Marguerite** : " Non ! Ne m'emmenez pas ; expédiez-moi sur place. Plonge en ce cœur ton épée, je te pardonnerai ma mort. Tu ne veux pas? Où est ce boucher d'enfer?... [...] Le disgracieux Richard. Richard, où es-tu, tu n'es pas là? Le crime est ta miséricorde ! "
- **Edouard** : " Qu'elle s'en aille, dis-je. Allez ! Emmenez-la ! "

* * *

- **Le fils (*interprété par une comédienne*)** : " Bonne grand-mère, dites le moi, pourquoi pleurez vous si souvent, ou vous battez-vous la poitrine en criant : 'Oh Clarence, mon malheureux fils !' Pourquoi me regardez-vous en secouant la tête, si mon noble père est en vie? "
- **Duchesse d'York** : " Tu te trompes mon enfant "
- **Patrice Chéreau** : Tu devrais, tu devrais seulement au deuxième argument te déplacer, tu vois?
- **Duchesse** : Oui.
- **Patrice Chéreau** : De façon que ton déplacement s'enchaîne avec-... Voilà, regarde, " pourquoi " : tu viens de dire " non ". Dans les yeux, tu dis " pourquoi ", vas-y?
- **Le fils** : " Pourquoi pleurez-vous si souvent et vous battez-vous la poitrine en criant 'Oh Clarence, mon malheureux fils'? "
- **Patrice Chéreau** : (*reculant, sans quitter le fils du regard*) Là pour le coup j'ai pas de réponse, tu vois, si tu la reçois en plein dans les yeux.

- **Duchesse** : Ouais, et après “ pourquoi ” ...
- **Patrice Chéreau** : (*au fils*) Vas-y !
- **Le fils** : “ Pourquoi me regardez vous en secouant la tête, si mon noble père... ”
- **Patrice Chéreau** : Deuxième question (*il joue la Duchesse qui détourne enfin le regard, s'éloigne*) “ Non tu te trompes ”, tu vois? Parce que là je vois trop que tu vas faire la gaffe, le le lapsus, tu vois?
- **Duchesse** : Oui
- **Patrice Chéreau** : Alors qu'il faut pas que tu t'entendes le faire. En argumentant tu dis <C'est pas la peine de pleurer, ce serait larmes perdues de pleurer sur- de pleurer sur qui est perdu>. Puis tu t'arrêtes, et d'un coup tu la regardes (*joue lui même l'indication*) et tu dis : <Pardon, ça m'est sorti> Hein, tu vois, <J'voulais pas>.

* * *

Filage

- **Le fils** : “ Grand-mère, dites le moi, mon père est-il mort? ”
- **Duchesse** : “ Non. ”
- **Le fils** : “ Pourquoi pleurez-vous si souvent, et vous battez-vous la poitrine, en criant ‘Oh, Clarence, mon malheureux fils !’ Pourquoi me regardez-vous en secouant la tête, si mon noble père est en vie? ”
- **Duchesse** : “ Tu te trompes, mon enfant. Je déplore en vérité la maladie du roi, que j'aurais grand deuil de perdre, non pas la mort de ton père (*elle se détourne, s'éloigne*) Ce seraient larmes perdues que de pleurer sur qui est perdu. ”
- **Le fils** : “ Vous dites enfin qu'il est mort... C'est de la faute du Roi mon oncle ... Mais Dieu le vengera ; je l'importunerai de pressantes prières à cet effet ”
- **Duchesse** : “ Paix, mon enfant, paix, le Roi t'aime vraiment ”

* * *

Retour aux répétitions, en amont

- **Patrice Chéreau** : Là vous avez construit la situation, tu vois ce que je veux dire? Si vous avez pas accroché- les débuts de scène et les fins de scène c'est archi-complicé, hein? - si vous avez pas accroché avant, si t'as pensé, si t'es mécontente, peu importe, j'veux dire, toutes façons, quand on est mécontent d'un truc qu'on a raté faut passer ça aux profits et pertes parce qu'il faut enchaîner sur la réplique d'après. Mais là, j'ai trouvé que- j'ai trouvé que, de la façon dont tu te retournes et la façon dont tu réponds pas tout de suite, la façon dont vous vous regardez, là tu peux construire la situation, et la consolider si jamais t'es pas venue avec, ou si jamais elle t'a échappé dans le trajet, tu vois ce que je veux dire? Et à partir de là, il faut bâtir à partir de ce regard là, tu vois? J'pense qu'à tout moment dans les scènes y a des moments où on peut se rattraper de de de- ou construire un petit peu plus, quelquefois ça passe par prendre du temps, c'est pour ça que je

resserre les choses que je peux resserrer mais mieux vaut garder des vrais temps, aux endroits comme celui-là, ou là y a eu un tout petit moment qu'a été vrai, où il se passait quelque chose, tu vois?

* * *

Filage :

- **La duchesse** : “ Dans l'inconscience, dans la naïveté de ton innocence, tu ne saurais discerner qui a causé la mort de ton père ”

* * *

- **Patrice Chéreau** : (*seul face caméra*) Y a un rôle très particulier qui est dévolu aux femmes dans cette pièce, qui ne ressemble, je crois, à mon avis, à aucune autre pièce de Shakespeare, si on regarde bien toutes les femmes de *Richard*, dans cette polyphonie, dans cette polyphonie de de de la douleur dans laquelle elles sont, dans le rôle de victime dans lequel elles sont, jouent, font un peu office d'un chœur. Elles ont des apparitions, elles ont des interventions chorales, de chœur. Les lamentations se répondent, quand brusquement dans une sorte de compétition dans la douleur, c'est-à-dire : <J'ai plus de douleur que vous>, <Personne n'a plus de douleur que moi>, la fille de Clarence, la mère de **Richard** et la femme d'Edouard se parlent, c'est un peu le chœur de la tragédie grecque.

* * *

- **Elizabeth** : “ Aaaaah, qui pourrait m'empêcher de pleurer et de gémir !!! D'accuser mon destin de me tourmenter. Et je veux m'allier au noir désespoir contre mon âme et devenir l'ennemie de moi-même ! ”
- **La Duchesse** : “ Pourquoi cette scène de frénésie et de révolte? ”
- **Elizabeth** : “ Pour marquer un acte de tragique violence. Edouard, oui, mon seigneur, ton fils, notre roi, Edouard est mort “ ... Pourquoi les branches persistent-elles alors que la racine n'est plus ? ” “ ... Pourquoi les feuilles ne sèchent-elles dès lors que leur manque la sève ? Si vous voulez vivre, lamentez-vous, si vous voulez mourir, faites vite. ”
- **Duchesse** : [...] “ **Tu es veuve, mais tu es mère. Tu as la consolation des enfants qui te restent. Oh, combien j'ai cause, ton malheur n'étant que la moitié du mien...** ”
- **Le fils** : “ Ah ma tante, vous n'avez pas pleuré la mort de mon père, comment vous attesterez-vous de mes larmes? Ma détresse orpheline n'a éveillé aucune plainte, que votre douleur de veuve ne soit pas pleurée davantage ”
- **Elizabeth** : “ Ne venez pas au secours de mon deuil ; je ne suis pas stérile en gémissements. Que toutes les sources dirigent leur afflux vers mes yeux, afin que sous l'empire de la lune des marées je répande assez de larmes pour noyer le monde ! ”

* * *

Retour aux répétitions, en amont

- **Patrice Chéreau** : Il faudrait déjà avoir un tout petit peu de temps entre vous deux, de façon à pas prendre sa note, j'veux dire à pas à pas à pas enchaîner, par contre, enchaînez, vous deux. ... Je n'arrive pas à savoir si c'est bien dans la compétition ou si c'est bien dans le- C'que je sais c'est que quand ça enchaîne naturellement comme ça, et que vous vous sacrifiez c'est-à-dire que vous faites la même chose toutes les trois, j'veux dire, toutes les deux en particulier, pour casser la symétrie parce que là sinon on fait de l'opéra, c'est écrit symétrique mais faut pas le jouer symétrique.
- (Chéreau donne la parole par une indication gestuelle, comme un chef d'orchestre)
- **Elizabeth** : " Quel soutien avais-je sinon Edouard et il n'est plus "
- **Le fils** : " Quel soutien avais-je sinon Clarence et il n'est plus. "
- **La Duchesse** : " Quel soutien avais-je sinon eux, et ils ne sont plus. "
- **Elizabeth** : " Jamais veuve n'a connu une perte si cruelle. "
- **Patrice Chéreau** : " jamais ", contre elle, vas-y tu vois ?

* * *

Filage :

- **Elizabeth** : " Quel soutien avais-je sinon eux, et ils ne sont plus? Jamais veuve n'a connu une perte si cruelle... "
- **Le fils** : " Jamais orpheline n'a connu perte si cruelle "
- **La Duchesse** : " Jamais mère n'a connu perte si cruelle. Hélas, je suis la mère de ces douleurs. Leurs peines sont partielles, la mienne est générale. Elles pleurent Edouard et je le pleure aussi. Je pleure Clarence, qu'elle ne pleure pas. Cette enfant pleure Clarence, et je le pleure aussi. Je pleure Edouard qu'elle ne pleure pas. Hélas, sur mon triple malheur déversez toutes vos larmes. Je suis la nourrice de vos douleurs et je veux la gorger de lamentations. "

* * *

Retour aux répétitions en amont

- **Patrice Chéreau** : " Notre détresse orpheline n'a éveillé aucune plainte " dit la fille, " que votre douleur de veuve ne soit pas pleurée ". Voilà des phrases qui savent consoler, hein?, Non mais j'veux dire j'voudrais qu'on aille jusqu'au bout de ce qui est dit- faudra à un moment donné qu'on aille jusqu'au bout de ce qui est dit. Y a une compétition, une escalade, comme ça dans la - et aucune ne se reconnaît dans la douleur de l'autre, hein? Et je crois que c'est la même chose là. En fait, jusque dans le deuil, elles s'insultent et elles s'invectivent pour savoir à qui appartient le deuil. Marguerite arrive en disant, <Si la douleur ancienne est la plus- est la plus justifiée, alors j'ai plus de droit que vous de me plaindre>, hein, c'est dans la scène l'acte IV, la première variation si j'puis dire, puisque c'est écrit de façon incroyablement musicale,

la première variation étant cet écho maléfique comme ça que fait Marguerite à la moindre phrase de la Reine Elizabeth. Mais elle lui en laisse pas passer une, hein?

* * *

Filage :

- **Marguerite** : “ Edouard paye pour Edouard d’une tête de mort ”
 - **Elizabeth** : “ Comment as-tu pu, ô Dieu, te détourner de si doux agneaux pour les précipiter dans les entrailles du loup. Permets-tu donc qu’on ose perpétrer pareil crime? ”
 - **La Duchesse** : “ Vie morte, vue aveugle ! Pauvre spectre d’une vivante ! Douleur mise en spectacle ! Honte du monde ! Propriété du tombeau usurpée par la vie ! Registre et abrégé des jours de malheur ! Repose ton être sans repos sur la terre anglaise, terre des lois devenue, contre toutes les lois, ivre de sang innocent ! ”
 - **Elizabeth** : “ Que ne peux-tu m’octroyer une tombe aussi vite que tu m’offres un siège de tristesse ! J’y cacherais mes os, au lieu de les reposer ici ”
 - **Marguerite** : “ Si la peine ancienne est la plus vénérable, considère à la mienne le privilège de l’aïnesse, et que mes chagrins grimacent à la place d’honneur. C’est douleur, que d’être bannie ; récapitulez vos malheurs en passant en revue les miens ”
(*musique*) “ J’avais un Edouard, un **Richard** le tua, j’avais un Henry, un **Richard** le tua ; tu avais un Edouard, un **Richard** le tua, tu avais un **Richard**, un **Richard** le tua ”
 - **La Duchesse** : “ J’avais un **Richard** moi aussi, et tu le tuas ; j’avais un Rutland aussi, et tu aidas à le tuer. ”
 - **Marguerite** : “ Tu avais un Clarence, aussi, et **Richard** le tua. Du chenil de ton ventre s’est échappé un limier d’enfer qui nous pourchasse tous à mort. [...] Ô Dieu, juste, équitable, et droit dans tes arrêts, combien je te rends grâce, que ce chien carnassier dévore ce qui est issu du corps de sa mère, et la jette au banc d’affliction avec les autres. ”
 - **La Duchesse** : “ Ô femme de Henry ! Ne triomphe point de mes maux : Dieu m’est témoin que j’ai pleuré sur les tiens. ”
 - **Marguerite** : “ Supportez moi : je suis affamée de vengeance et maintenant, je me rassasie de la contempler. Ton Edouard est mort, qui tua mon Edouard. Ton autre Edouard est mort, pour prix de mon Edouard. Le junior n’y pensons plus, car à vous deux vous n’égalez pas la sublime perfection de ma peine. Ton Clarence est mort, qui poignarda mon Edouard, et les spectateurs de ce drame véridique, Hastings, Rivers, Vaughan, Grey, tous étouffés avant le temps dans le tombeau sombre ! **Richard** vit encore, lui, le noir espion de l’enfer [...] Dieu cher, je t’en supplie, que je vive pour dire : ‘le chien est mort’ ”
- [...]
- **Elizabeth** : “ O toi, experte en malédictions, reste un instant encore, pour m’apprendre à maudire mes ennemis. ”

- **Marguerite** : “ Veille la nuit, jeûne le jour, compare le bonheur mort au malheur vivant, fais en pensée tes enfants plus suaves qu’ils ne furent, et celui qui les tua plus exécrationnable qu’il n’est. A magnifier ta perte tu en rendras l’auteur plus hideux encore, et c’est en ressassant ces choses que tu apprendras à maudire. ” (*elle lui jette sur la tête le drap plein de sang*)

* * *

Retour aux répétitions, en amont

- **Patrice Chéreau** : Faut inventer un peu, faut imaginer une fonction de pleureuse qui n’existe pas chez nous, j’veux dire, c’est une douleur active ; c’est ça qui est beau toujours au théâtre.
- ... C’est pas si fréquent de se retrouver dans ces sortes de retour, d’élan de chaleur, de solidarité. Je crois qu’il y a une sorte de de de connivence des quatre femmes j’ai l’impression à ce moment là.

* * *

- **Patrice Chéreau** : (*voix off*) Y a aussi Lady Anne dans la scène où brusquement, cette scène incroyable où brusquement on lui demande de venir rejoindre **Richard**, pour être couronnée avec lui, et les deux autres reines lui disent adieu comme si elle partait à l’échafaud, et elle elle le sait, et elle va tomber malade et elle va disparaître.

* * *

Filage :

- **Elizabeth** : “ Pour nourrir ma rancune, inutile de te souhaiter du mal. ”
- **Lady Anne** : “ Et pourquoi non? Lorsque celui qui maintenant est mon époux vint me trouver tandis que je suivais le corps d’Henry, alors même que ses mains étaient à peine lavées du sang versé par l’ange dont j’étais veuve, et du sang du saint homme que j’accompagnais de mes larmes. Oh ce jour là, quand j’ai levé les yeux sur **Richard**, voici quel était mon souhait : lorsque tu prendras femme, que l’affliction hante ta couche, et s’il s’en trouve une assez folle pour t’épouser, qu’elle soit plus tourmentée par ta vie, que je ne le suis par ta faute et par la mort de mon cher seigneur. Mais voyez, je n’ai pas eu le temps de le maudire à nouveau, qu’en l’espace de si courts instants, mon cœur de femme grossièrement captivé par le miel de ses paroles, s’est lui même exposé à ma propre malédiction, qui depuis a privé mes yeux de repos car jamais, ne serait-ce qu’une heure, je n’ai pu goûter dans son lit la rosée d’or du bonheur, éveillée sans répit par l’épouvante de ses rêves. ”
- **Elizabeth** : “ Adieu pauvre cœur, j’ai pitié de tes plaintes. ”
- **Lady Anne** : “ Je pleure de toute mon âme sur les vôtres. ”
- **Dorset** : “ Adieu, malheureuse que la gloire va visiter. ”
- **Lady Anne** : “ Adieu, pauvre âme que la gloire a quitté. ”

- **La Duchesse** : “ Toi, va trouver Richmond, et d’un bon ange sois protégé ; toi, gagne le sanctuaire, et d’un bon cœur soit consolée. Moi, je vais vers ma tombe pour y trouver le repos et la paix. J’ai vu plus de quatre vingt ans de désolation, et chaque heure de joie s’est toujours brisée sur une semaine d’angoisses. ”
- **Elizabeth** : “ Arrêtez ! Tournez avec moi un dernier regard vers la tour, antique pierre, ayez pitié de mes tendres enfants, emmurés par la cruauté dans vos parois, rude berceau pour de si jeunes et beaux petits, âpre et dure nourrice, vieille et sinistre compagne de jeux pour de si tendres princes. Prends soin de nos petits. Tel est l’adieu qu’à ton enceinte adressent nos pauvres tourments. ”

* * *

A la table :

- **Patrice Chéreau** : C’que j’voudrais c’est qu’on réfléchisse à qu’est-ce que ça veut dire pour pour pour une mère, 1) d’être la mère de cet homme là, et 2) de rencontrer ce ce ce fils et de souhaiter avoir pu- avoir pu- que tu aurais pu l’étrangler dans ton ventre avant qu’il ne naisse, et que tu aurais pu souhaiter que- là tu vas souhaiter que ce soient ses ennemis qui gagnent. C’est pas simple, et à la fois en même temps ça vient d’une vie entière, ça vient d’une explosion qui vient de très très loin. Ça je voudrais que que que, essayons de chercher un petit peu dans cette direction là. C’est quand même la scène, la seule, l’unique, entre **Richard** et sa mère.

* * *

Filage :

- **La Duchesse** : “ S’il en est ainsi, ne restons pas bouches closes. Viens avec moi pour étouffer du souffle d’amères paroles cet amer fils, qui a lui même étouffé mes deux autres fils. J’entends son tambour : soyons fécondes en imprécations. ”
- **Richard** : “ Qui ose mettre obstacle à ma marche guerrière? ”
- **La Duchesse** : “ Celle qui aurait pu mettre obstacle, en t’étranglant dans son sein maudit, à tous les assassinats que tu as perpétrés. ”
- **Elizabeth** : “ Tu caches sous cette couronne d’or un front où, si le droit était le droit, devraient être écrits avec un fer rouge l’assassinat du prince qui la possédait et le meurtre horrible de mes pauvres fils et frères ! Dis-moi, immonde scélérat, où sont mes enfants? ”

[...]

- **Richard** : “ Trompettes, une fanfare, tambours, battez l’alarme, que les cieux n’entendent pas ce passage de cancons, battez, vous dis-je ”

[...]

- **La Duchesse** : “ Es-tu mon fils ? ”
- **Richard** : “ Oui, j’en rends grâce à Dieu, à mon père et à vous-même. ”

- **La Duchesse** : “ Alors laisse moi parler. ”
- **Richard** : “ Faites donc, mais je n’écouterai pas. ”
- **La Duchesse** : “ Je serai douce et mesurée dans mes paroles. ”
- **Richard** : “ Bref, bonne mère, car je suis pressé. ”
- **La Duchesse** : “ Es-tu vraiment si pressé? Je t’ai attendu, moi, Dieu le sait, dans des affres d’agonie...”
- **Richard** : “ Ne suis-je pas enfin arrivé pour votre réconfort ? ”
- **La Duchesse** : “ Non, par la Sainte Croix, tu le sais bien, tu es venu sur terre pour faire de la terre mon enfer. ”

[...]

- **Richard** : “ Si ma vue vous est aussi odieuse, laissez moi me remettre en route sans plus offenser vos regards madame, .. ”
- **Grand-Mère** : “ Je t’en prie, un mot seulement. *(la musique s’arrête brusquement)* Emporte donc avec toi ma plus ruineuse malédiction afin qu’au jour de la bataille, tu en sois plus appesanti que de ton armure tout entière. Mes prières combattront dans le camp adverse, et là aussi, les petites âmes des enfants d’Edouard chuchoteront au cœur des ennemis, leur promettant succès et victoires. Sanguinaire tu es, sanglante sera ta fin. ”
- **Elizabeth** : “ J’ai bien plus de raisons, et pourtant bien moins d’énergie pour te maudire ; je dis Amen à ses paroles. ”

* * *

Leçon V : “ Paroles d’élèves ”

(Une élève) Les ateliers de troisième année, faits avec des intervenants extérieurs au Conservatoire ça sert à ça : c’est-à-dire se rendre compte qu’il ne s’agit plus de se montrer individuellement comme un acteur, dans une scène, avec la réplique, enfin c’est qui s’est fait au Conservatoire ; mais bien un projet général, un spectacle... **(Un élève)** Dans un cours, on a le temps, on a le temps de travailler le rôle. Quand on est dans une pièce on doit travailler, on travaille plus dans l’urgence, parce qu’on a un temps réduit, donc j’ai l’impression que c’est euh c’est là que commence le vrai travail... **(Une élève)** Ça fait du coup un esprit de groupe, ça fait vraiment une troupe, ça fait euh, on travaille tous dans le même sens, avec un metteur en scène. Au Conservatoire, c’est- on travaille des petites scènes, alors on passe de Shakespeare, à Marivaux à Tchekhov, Pinter, d’une minute à l’autre, on n’a que neuf heures par semaine d’interprétation. Puis chacun est dans son petit coin... **(Un élève)** Chaque professeur du Conservatoire a sa façon d’aborder les choses et son travail. Avec Dominique Valladier ça va être autre chose, nous on avait eu Muriel Mayette, elle nous faisait travailler sur la pensée : elle nous dit “ pars pas tout de suite dans le jeu ”, elle nous dit “ pense ce que tu dis, et une fois que tu auras la pensée et que tu diras ce que tu penses, ça ça va te faire jouer ”. Donc voilà, ça c’est par exemple

des choses que... Et après elle dit " bon, ça ça va ", au Conservatoire il te dit bon ben ça, tu vois, tu joues peut-être un peu trop, ce qui fait que- donc toutes ces choses là tu les prends, et quand t'arrives ici forcément tu les a digérées. **(Un élève)** Là en fait il faut euh, il faut se servir de tout ce qu'on a appris, ou de tout ce qu'on a entendu, tout ce qu'on a vu, sans qu'il nous le redise et j'trouve ça bien de pas mâcher le boulot et puis ça passe ça passe, ça passe pas euh, il faut trouver autre chose pour que ça passe, mais euh, faut l'chercher chez soi ou en soi. **(Un élève)** Puis tu donnes et puis ça se fait, quoi, tu vois? Naturellement, sans, sans non plus euh- Patrice il nous dit pas ouais euh... Bon il va donner des clefs essentielles par moment euh il, mais c'est peut-être moins accentué sur le travail du comédien. Mais à la fois j'dis ça mais à la fois non, parce que y a aussi des fois où il donne des clefs, où il dit " adresse toi à quelqu'un ", et ça c'est des clefs essentielles aussi dans le jeu. **(Un élève)** C'est pas un donneur de leçons, quoi, c'est pas un professeur, c'est un metteur en scène, donc on travaille avec lui, donc il apporte sa personnalité, il apporte sa manière de travailler et ça j'veux dire euh on peut pas- on peut pas être insensible à lui en tant que metteur en scène. **(Un élève)** La grosse différence c'est le désir, c'est le désir. Moi c'est ce qui fait euh, moi c'est qui a fait que j'ai eu beaucoup de plaisir à être là euh, c'est de, d'avoir quelqu'un qui te ment pas par rapport à son désir en tout cas. **Patrice Chéreau** : J crois que j'ai travaillé avec eux vraiment comme j'ai travaillé avec d'autres comédiens. Mais sans l'apport critique des autres comédiens. Il me semble que là les propositions que je faisais qui allaient toujours dans le sens de beaucoup d'énergie, ou beaucoup de violence, par moments, pas tout le temps, mais- étaient des réponses un peu sans nuances, c'est-à-dire qu'ils étaient prêts à donner exactement ce que je leur demandais. Alors que je pense qu'il y a une correction naturelle qui se fait avec des comédiens qui est que- en fait les comédiens en prennent et en laissent, ils en prennent ils en laissent, c'est-à-dire que y a des choses qui leur conviennent et y a des choses qui leur conviennent pas puis ils adaptent, en s'disant ça ça ne me convient pas, j'vais essayer de me trouver un autre chemin. Et c'est dans cet autre chemin qu'implicitement les comédiens me proposent que euh euh que finalement je trouve ma nourriture et que c'est dans une critique permanente de mon travail, et dans une adaptation permanente de mon travail aux nécessités des comédiens. Eux ne savent pas encore, euh, où est le- euh ce groupe du Conservatoire ne savent pas encore, ce qu'ils peuvent, ce à quoi ils peuvent dire oui ou non, surtout ce qu'ils peuvent refuser. Ils ne refusent rien, en fait, c'est peut-être ça l'erreur, en même temps j'aurais pas supporté qu'ils le refusent, mais- parce qu'ils n'avaient pas de raison de le refuser, mais du coup, peut-être que j'aurais dû refuser à leur place. **(Un élève)** Lui les premiers jours c'est : " je sais pas ". J'crois qu'c'est le mot qui dit le plus souvent, " je sais pas ", et euh, ça nous met dans une sorte d'état comme ça où on s'dit ben nous non plus on ne sait pas, et finalement, comme on s'fait confiance et ben on va chercher. On cherche et puis alors après finalement ça s'affine, et les derniers jours ça devient une sorte de - j'sais pas quel mot dire, une sorte de... J'sais pas, il manque que de la fumée, et ça fait un cartoon, quoi, c'est Tex Avery. C'est-à-dire que c'est quelqu'un qui court partout, qui sait tout et qui dirige tout à la fois, aussi bien le son, que la lumière, que les comédiens, et là on n'a plus, on n'a plus presque la place pour ne plus savoir. **(Un élève)** C'est vraiment de la chirurgie euh, de la microchirurgie qu'il fait. On ne se rend même pas compte des détails qui changent mais euh, il est tout le temps- il est sur les lumières, sur le son, sur le travail

de l'acteur, il est capable de tout écouter en même temps, c'est un monstre, quoi. Il est concentré- c'est un monstre parce qu'il est concentré- c'est pas humain, quoi, il est concentré à fond dedans et euh, comme quelqu'un qu'est passionné quoi, c'est quelqu'un qu'est passionné quoi. **(Une élève)** Pour moi c'était incroyable la première répétition qu'on a eue, enfin, le premier jour j'étais pas sur le plateau mais j'regardais, c'est-à-dire que en euh, en quelques heures il y avait une ébauche de spectacle, mais euh, j'veux dire la première partie d'*Henry VI* était quasiment montée. **(Une élève)** Pour moi il dessine les traits comme un, j'sais pas comme un peintre, quoi, il dit " voilà tu vas de là à là ", il donne les mouvements, il dessine un peu sur le plateau comme ça... **(Une élève)** Il a ce pouvoir là de faire naître des choses euh d'une façon complètement instantanée quoi, et mille choses à la minute, et c'est vrai que ça, euh, c'est carrément bouleversant quoi pour nous. Mais c'est à la limite plus jouissif à regarder qu'à faire. C'est-à-dire que je sais que moi je prenais plus de jouissance à regarder les répétitions se passer et à voir ce que les gens faisaient que à être sur le plateau et à être dirigée par lui, parce que c'est affolant, quoi, quand on est sur le plateau. **(Un élève)** Ce côté, aussi, physiquement, que lui il a qu'est... Il est fou, quoi, un peu, enfin fou euh, fou bien mais j'veux dire il est tellement investi dans sa manière d'être c'est vachement impressionnant parce que quand les autres en fait ils sont en scène, et que nous on est derrière et qu'on a l'occasion de le voir, il , tout d'un coup c'est comme si, déjà bon il se tient un peu comme un, bon il règle tout au son un peu on a l'impression, mais il est là, un peu comme une espèce de bête, et c'est comme si en plus il jouait tous les rôles par rapport au son qu'il entendait. **(Une élève)** Déjà les moments, voilà, là, où il parle, où il soutient vachement, il y a plein de moments finalement après la connaissance, la découverte d'une scène, où là qu'il soit là, c'est super sécurisant, et il te guide et tout, après quand t'essaies de te lâcher, le fait de l'entendre te sort de- te ramène à la réalité, et moi ça m'a vachement perturbée. Il y a eu une petite période, où à chaque fois j'm'arrêtais, j'revenais, et j'comprenais qu'il fallait qu'en fait je reste et que juste il soit là comme une voix dans mon esprit mais que je reste dedans, et j'ai eu un petit peu de mal. **(Une élève)** Patrice, quand tu fais ta scène, il est presque dans ta scène à toi, c'est-à-dire qu'il est presque sur le plateau ; tu ne peux pas- j'veux dire tu n'es jamais libre, tu peux pas- c'est comme si, la répétition, il y avait un corps, physique, quelqu'un qu'était là, à côté de toi, et qui fait des gestes, comme un chef d'orchestre, qui te parle, parfois même quand tu fais ta scène c'est à la fois agréable, mais il faut s'y faire quand même, parce que c'est vrai que quand t'as quelqu'un qui fait des gestes à côté de toi, on sait jamais en plus très bien ce qu'il veut dire, si c'est à toi qu'il s'adresse, si c'est aux autres qu'il s'adresse, s'il faut resserrer, s'il faut que j'avance, s'il faut que j'ralentisse, donc c'est un truc à gérer, c'est un code en fait qu'il faut gérer au début, qu'il faut comprendre, qu'on comprend pas tout de suite, et puis au début on est toujours très paranoïaque, on se dit : " c'est pas bien ce que je fais, c'est pas bien ". Et puis en fait, non, il est là, il t'accompagne, il est très très présent à côté de toi, alors ça a des avantages, extrêmes, parce que toi t'as presque rien à faire, puisque lui il te met en orchestre ton texte, donc t'as- du coin de l'œil tu le regardes (*bruit de piano*) donc c'est à la fois gênant parce que c'est vrai qu'il gesticule, puis qu'il est vachement présent et puis c'est Chéreau donc on peut pas faire abstraction du monsieur, mais quand il est à côté de toi, ben oui, faut, faut gérer ça, faut s'en amuser en fait, faut prendre du plaisir de jouer avec lui. Tu joues avec lui quand t'es en répétition. Parce que tu cherches en même

temps que lui je pense, lui il est là, il- tu dis une bribe de quelque chose et puis lui il va aimer ou pas aimer mais tout de suite tu vas avoir un retour, donc soit tu continues, tu approfondis dans ce passage, dans ce que t'as un petit peu ouvert ou soit tu changes complètement, tu passes carrément à autre chose. Toute façon même si c'est très mauvais, j'pense que il t'arrête, et il sait très bien ce qu'il veut, enfin " il sait très bien ce qu'il veut ", il sait très bien ce qu'il veut pas, j'pense. **(Une élève)** C'est rare que des images soient créées par les acteurs eux-mêmes, avant même qu'il ait dit, faut que ce soit comme ça, comme ça. Donc il a une vision d'image, etc., qu'il, dont il veut absolument qu'elle soit réalisée. Après euh, il laisse une certaine liberté dans le jeu, dans ce qu-, dans tout le reste du jeu, c'est-à-dire, je sais pas quoi, construction de personnage ou euh sur la parole, ou tout ça, enfin moi il est pas venu me voir en me disant Lady Anne elle est comme ça comme ça et comme ça. **(Une élève)** C'est-à-dire qu'il a une idée précise des choses, et j'pense que parfois nous sans le savoir on lâche un truc, et après il vient te voir et il te dit ça il faut le garder, euh, c'est intéressant, c'est plus ce chemin là, etc. Et aussi des allers et retours : c'est-à-dire que dans une séance de travail il t'amène dans une direction, et puis le lendemain il va te dire ah non, finalement j' préférerais qu'elle soit un peu plus faible là-dessus, elle est trop autoritaire etc., alors que la veille il t'avait dit d'être autoritaire ou dans un truc plus fort, donc c'est quand même en mouvement, ça change, on n'est pas- c'est pas un boulot statique, quoi, on cherche. **(Une élève)** J'pense quand même que Patrice nous pousse plus au concret de la chose que à l'imaginaire, au psychologique, enfin par exemple imaginer un caractère psychologique du personnage c'est pas son but j'crois pas, après chacun fait son petit voyage dans sa tête, mais euh... **(Une élève)** C'est à nous après de mettre les couleurs ; disons qu'il fait le dessin et puis après les couleurs c'est à nous de les mettre... Mais faut oser piocher dans la palette, mais c'est vrai qu'on n'ose pas tout le temps. On s'dit, oh la la, les autres ils jouent bien, si j'mets du violet ça va faire caca (*rire*) Non mais, j'pense qu'on devrait oser un peu plus. **(Un élève)** Au niveau de la direction d'acteur y a quelque chose qui m'a beaucoup touché, c'est qu'il y a pas de jugement *a priori* sur le travail des gens, et par rapport à nous c'est très agréable parce qu'on a tous plus ou moins de l'expérience mais assez peu en définitive, et qu'on ait fait des écoles ou des compagnies, ou travaillé avec des metteurs en scène etc., on a-, on est toujours en face, souvent, très souvent en face de personnes qui jugent l'état d'avancée de notre travail, où en est et comment on se démerde avec nos acquis, avec nos faiblesses et avec euh, et là, dans tout le début du travail y a euh vraiment, que ce soit une volonté ou pas j'en sais rien, mais en tout cas il y a un non jugement du travail des gens, tout en essayant de les amener vers le mieux de ce qu'ils peuvent proposer, de ce qu'ils sont. Il y a vraiment une liberté, ça apporte vraiment une liberté de comportement dans le travail, et de jeu. **(Un élève)** il nous talonne à chaque fois, il nous pousse, il nous pousse, donc à chaque fois on est obligé de livrer quelque chose, même si c'est- que ce soit bon ou mauvais, et euh, donc oui, il nous tient en alerte, en vigilance. **(Un élève)** La maturité qui est la nôtre pour l'instant n'est pas forcément euh suffisante pour euh accéder à certaines choses de ce texte, des enjeux de ce texte. **(Un élève)** C'est quand même j'pense que toute l'expérience emmagasinée par un acteur euh au cours des années, ça fait toujours des références à aller chercher et euh, plus rapidement au bout d'un moment que quand on est jeune acteur et qu'on se dit " mon dieu comment je vais aller sortir cette émotion? " comme euh,

j'sais pas, quand on se fait transpercer sur scène par une épée et qu'on a ensuite un monologue de quinze seize vers " mon dieu, comment jouer ça? " Ça fait appel à aucune référence personnelle. **(Une élève)** J'touche du doigt une notion de ce que pourrait être ce personnage, mais déjà si tu veux, y a un truc qui est inévitable c'est que je n'ai pas soixante berges et euh, que physiquement, déjà, ça joue pas en ma faveur, tu vois ce que je veux dire, c'est pas euh, il y a de la tricherie là dessus, et bon moi c'est un problème spécifique à toute tragédie si tu veux, la tragédie me semble injouable, à la base. Parce que là, je te dis, bon je fais ma sauce intérieure, j'essaie de faire appel à des sentiments, des choses que je vis moi personnellement mais c'est tout petit, c'est des choses qui sont ridicules, et pour jouer la tragédie c'est bon, je sais pas, comment jouer la tragédie, justement, donc comment jouer Marguerite, ça je peux pas te le dire. **(Un élève)** Il m'a mis dans un rôle que j'ai beaucoup de mal à faire pour le moment, donc c'est tout, quoi. Le père, j'y arrive euh, j'ai pas l'impression d'y arriver, j'ai l'impression d'être à côté de la plaque tout le temps donc, c'est assez impressionnant. J'sais pas, peut-être le manque d'âge, de maturité par rapport à ça, au sujet de la mort, j'sais pas. J'arrive pas à mettre tout le poids du rôle sur moi, là. C'est ma grosse bête noire et c'est dans trois jours alors euh (*rire*)... **(Un élève)** J'ai relativisé pas mal de problèmes qui se passent quand je veux aborder une scène euh, j'ai appris qu'il fallait se jeter, quoi. **(Un élève)** Faut se faire violence pas mal, et tout le temps, euh, faut parler très fort, faut surarticuler, faut euh, enfin notamment dans Shakespeare faut faire appel à des euh à des émotions ; il suffit pas de les ressentir juste un moment et euh, j'pense, comme une caméra pourrait le choper, il faut savoir le retrouver tout le temps, et l'apporter jusqu'au dernier rang, avec la voix avec le corps, et tout ça fait que ça fait un peu un chamboulement, et je me rends compte qu'en fait jouer au théâtre, c'est bien loin du naturel et d'un truc très facile et très évident à faire, au contraire. C'est tout sauf naturel. **(Une élève)** Patrice Chéreau, c'est formidable, on est en face de quelqu'un qui nous considère comme des acteurs, donc c'est ça aussi qui nous fait progresser. Mais ça a aussi son envers qui est que c'est là aussi, c'est là aussi qu'on fait des erreurs... Ce qui est un reproche aux yeux de Patrice Chéreau, c'est-à-dire le romantisme, le poli, l'arrondi euh, moi c'est ce que j'aime et c'est là dedans que je veux aller. Je veux pas euh, me taper la tête ou le nez contre des genoux, du béton, je veux pas avoir des poignards et du sang qui gicle, j'veux pas pousser jusqu'à dire euh- parce que où est-ce qu'on arrête la réalité après? Faux poignard d'accord, mais quand il rate ma protection, ben c'est ma chair, j'ai des bleus partout. Voilà : j'trouve que ce qui est bien au théâtre, et c'est la porte ouverte qui m'intéresse, alors il y en a deux mille, heureusement, mais moi c'est celle-là que je vise, c'est le décalage, c'est le symbolisme. J'irais pas jusqu'à, j'pousserai pas jusqu'au ridicule, c'est-à-dire pourquoi on se tue pas avec des fleurs? Mais en tout cas pas avec des poignards, pas contre du béton, pas- ce qu'il demande lui, c'est-à-dire la brutalité, l'animalité, etc., moi m'a montré que ça réveillait chez les- c'est militaire ce qu'on fait, c'est-à-dire que l'entraînement est militaire, il y a la corde à sauter avant le filage, il y a un truc physique, et c'est comme si les garçons- c'est surtout les garçons euh, on réussit- on fait du théâtre, donc c'est quand même un degré de réflexion, de culture etc., qui n'est pas forcément celui qu'on voit, ailleurs, et tout d'un coup y a une porte ouverte pour jouer les soldats, et ils y vont à fond, ce qui fait qu'on se fait mal. **(Un élève)** Il y a un quart d'heure on se roulait tous dans la poussière en hurlant, en croquant des bouts de capote

avec du faux sang qui dégouline, il y a un côté, il y a un côté ludique à reproduire j'sais pas, à reproduire quelque chose de complètement fictif euh... **(Un élève)** C'est un univers dans lequel j'avais envie d'aller quoi, des choses comme ça sorties, violentes... **(Un élève)** Ça ressemble, pour moi la mise en scène qu'on fait ça ressemble à du cinéma j'dirais, dans la fluidité des passages, des passages, c'est-à-dire des passages d'une action à une autre, on peut pas parler de scène parce que là on passe même plus de scène en scène, c'est plutôt des passages qui se fondent les uns dans les autres. **(Un élève)** Et souvent, même, on travaille les scènes en groupes de scènes, on sépare les- il y a même des scènes qui commencent à l'intérieur de la précédente- donc on découpe comme ça les choses qui font une unité de rythme, quoi, une unité d'énergie. **Patrice Chéreau** : Cette énergie sans faille, comme ça, qu'ils m'ont donnée fait que ça m'a entraîné un petit peu dans mes défauts qui sont quelquefois d'être très efficace et très euh très euh, il y a un bulldozer en moi, j'veux dire, il y a un rouleau compresseur. Eux mêmes étant très enthousiastes et très prêts à donner, et à donner plus que je ne demandais, dans une énergie très efficace, comme ça, dans une énergie très très brutale et très violente, euh, il aurait fallu peut-être par moments les contenir pour arriver à des vérités de dans sur le texte un petit peu plus secrètes. **(Une élève)** Ce qui était dur, c'était d'amener le monde des femmes, parce que c'est pas tout à fait le même, disons que les femmes, là, elles n'ont pas les mêmes armes pour se battre, même si elles veulent elles aussi le pouvoir euh, elles peuvent pas se battre de la même façon et le danger au début c'était de vouloir faire un peu comme les mecs, quoi, d'arriver ; " rhaaa " la reine Elizabeth, " rhaaa " j'avais tout casser, non c'est pas ça. Mais c'était pas évident, et je pense qu'on l'a pas encore tout à fait bien trouvé. Faut l'imposer tout de suite, vraiment c'est une autre énergie. **(Une élève)** Comme il est très dur, j'veux dire il est dur quand même, euh, et puis c'est aussi lié à Shakespeare et au rôle etc., enfin c'est une pièce très dure et c'est un rôle très extrême comme ça, donc j'ai l'impression que ça m'apporte une certaine force enfin un certain, comment dire, j'ai l'impression tout le temps d'être dans un rapport de combat, là, dans le travail, c'est-à-dire de tout le temps être obligée de lutter euh pour réussir un petit peu à exister sur le plateau, ou même pour réussir à exister dans les répétitions, quoi. **(Une élève)** J'pensais que ça allait être euh- bon il a déjà un caractère de cochon mais je pensais que ça allait être pire... J'pensais que vraiment tous les soirs j'allais rentrer chez moi en pleurant, là pas tous les soirs, rarement même. **(Une élève)** Quand tu rencontres la personne réellement, le mythe - c'est toujours un mythe parce qu'il est impressionnant, mais euh, tu l'as charnellement, c'est beaucoup plus concret que un nom, une image télévisée que tu vois de temps en temps et d'une personne inaccessible. Là on l'a, on peut le toucher... Ça calme. **(Un élève)** Au départ c'est un type comme ça qui paraît un peu un peu mégal, qui parle, vraiment, qui maîtrise tout et il fait un peu peur quoi, et puis en fait, au fur et à mesure du travail, dans le travail il est très stressant et puis en même temps il a une espèce d'humanité, de simplicité et de générosité qui est qui est flagrante, quoi, et qui est vachement rassurante... ce qui fait que le rapport avec lui, finalement est... Enfin bon, j'aimerais pas être son ennemi quand même, mais bon euh, ça se passe bien, quoi, c'est ça que je veux dire. **(Une élève)** Il a couru avec moi, en me tenant par la main, puis un moment donné il m'a lâchée, en me donnant le maximum d'élan, mais moi je supporte pas la séparation. Mais c'est un truc de la vie, quoi, c'est dans ma nature, donc ça je l'ai vécu assez mal, je me suis un peu

braquée, et puis maintenant que j'ai compris, que j'ai un peu analysé tout ça j'essaie de me faire confiance, quoi, mais moi ça m'intéresse pas trop de chercher toute seule et de proposer des trucs toute seule, sinon je serais peut-être metteur en scène, et j'ai aucune velléité pour ça. **(Un élève)** Les grandes qualités sont à la mesure des grandes difficultés de ce monsieur, voilà, donc ce qu'on gagne, on le paye, en fait, c'est ça que je veux dire, donc ça m'a d'autant plus- ça m'a d'autant plus- j'm'en doutais mais ça me l'a d'autant plus confirmé. Et euh, donc voilà c'est merveilleux et c'est difficile, c'est douloureux. **(Un élève)** On se sent vachement plus libre tout d'un coup, je me sens moins dans la contrainte, et puis plus dans- ce qu'il a libéré surtout c'est un plaisir de jouer, de tout le temps jouer et s'amuser et puis pas à me dire " Oh ça va pas, j'trouve pas ". Il m'a amené, j'sais pas, de la confiance et puis il m'a fait- naturellement, sans rapport de - il m'a fait sortir un espèce de souffle quoi voilà, un espèce de souffle comme ça, et puis comme on est en confiance avec lui et tout, on peut y aller et puis si ça va pas il nous le dit et puis voilà, on calme, on repart sur autre chose. **(Un élève)** ... ne jamais se contenter de ce qu'on trouve de quand des fois c'est si facile de dire ça ira, ça fonctionne. **(Un élève)** Il y a des vrais échanges et c'est ça en fait qu'est le plus important au bout du compte, c'est-à-dire que quand même il y a une sorte de poussée comme ça, ou de traction ou je sais pas mais qui nous emmène quelque part. Je sais pas où on va, d'où on est parti je sais à peu près, bon, les premiers jours de lecture c'était quand même assez catastrophique hein, enfin, nous on était pétés de trouille et que petit à petit, ben y a une confiance qui s'est installée, une générosité, une- et que sans doute ça s'inscrit dans- enfin c'est vraiment une traversée quoi ; on est parti de- du bord d'un endroit et puis on traverse quelque chose, donc forcément intimement ça remue, ça remue. **(Une élève)** Ce que je sais c'est que je suis là en réaction : ça agit en moi et je sais pas où ça agit, et je pense que c'est d'autant plus fort. Je pense que dans quelques mois, je me rendrai compte vraiment de toute l'ampleur à quel point il- parce que je sens que c'est très profond. **(Un élève)** Euh, ça fait partie des gens qui vraiment me disaient euh, ça a du sens de faire ce truc là, ça a du sens de faire du théâtre.

(Un élève) Comme on se connaît pas beaucoup avec Patrice, et que il y a pas de relation amicale qui se soit instaurée et puis il y a peut-être pas le temps, et puis il y aura pas le temps, et puis c'est très bien c'est du boulot, alors qu'avant euh, les deux ou trois metteurs en scène avec qui j'ai travaillé, mon prof de l'année dernière, Adrien, il y a quand même une certaine euh ami- c'est pas amitié, mais une certaine euh il y a des trucs, c'est sûr, on s'aime beaucoup, et euh, des fois on peut se reposer sur cette confiance là, alors que là avec Patrice, en fait, faut être euh, faut être un acteur, quoi.

Klaus Michaël Grüber, *Iphigénie en Tauride*, Goethe, Berlin, 1998

EXTRAITS DE L'HOMME DE PASSAGE, Document audiovisuel de Christoph Rüter.

Otto Sander (seul face caméra) : Comment faire abstraction de soi-même face à un public? Je n'oublierai jamais la réponse de Grüber : " Imagine la Sardaigne, des champs

de blé doré, le soleil rougeoyant se couchant lentement sur ces champs. Voilà comment tu dois jouer. ”

TRAVAIL À LA TABLE - texte traduit de l'allemand.

- **Martin Wutke** : (*Lisant*) : “ Cesse de me questionner, ne t'associe pas aux Erinyes. Elles éparpillent les cendres qui recouvrent mon âme et ne tolèrent pas que les derniers tisons du feu qui dévora notre maison s'éteignent en mon sein. ”
- **K.M. Grüber** : “ Les cendres qui recouvrent mon âme... ”

* * *

- **Martin Wutke** : “ Il m'appelle, il m'appelle ! Veux-tu donc ma perte? ”
- **K.M. Grüber** : Ici tu peux... Tu peux déjà un peu avant, tu peux déjà un peu, sans trop exagérer, mettre un peu d'amour dans ta voix.
- **Martin Wutke** : Plus élégant?
- **K.M. Grüber** : Oui. Et les “ cendres ”, je ne sais pas, le ton, la respiration... Ne tombe pas dans la légèreté, mais approche-t-en. C'est aussi un petit peu, oui, légèrement menaçant. Pour elle, pour moi, et ainsi de suite. Il y a quelque chose dans la voix, quelque chose d'étrangement enjoué et amoureux...

* * *

- **K.M. Grüber** : C'est la plus géniale des lectures que j'aie entendues. Tu vois ce que je veux dire? Surprenant ! Ce garçon a un talent fou. J'ignore de quoi il est capable mais il parle... c'est un peu trop emphatique, on va s'occuper de ça les prochains six mois, mais c'est une découverte grandiose. D'où tient-il cela? Il arrive de Tirmazens, et il déclame du Goethe !

* * *

(Jeu, sur le plateau)

- **K.M. Grüber** : Oui, c'est ça, mais la main est encore trop amicale. Tu dois être plus nerveux. Aujourd'hui, on la prendrait par les cheveux.
- **Martin Wutke** : (*saisit Angela Winkler par les cheveux*) “ Ecoute-moi, écoute-moi bien ”
- **K.M. Grüber** : Pourquoi pas?
- **Martin Wutke** : Je la prends par les cheveux, et après je la relâche?
- **K.M. Grüber** : Non, seulement quant tu as dit... c'est comment déjà?
- **Angela Winkler** : “ Lève-toi, ombre irritée ”
- **K.M. Grüber** : Juste avant.

* * *

- **Angela Winkler** : “ le doute agite ses sombres ailes autour de mon front ”

- **K.M. Grüber** : “ Ses sombres ailes ”, attention...
- **Angela Winkler** : “ Le doute agite ses sombres ailes autour... ”
- **K.M. Grüber** : C’est sérieux. Ce n’est pas une simple métaphore. Elle voit les ailes. Elles sont sombres. Ça casse le rythme, mais je tiens à cette image. Bien.

* * *

- **Martin Wutke** : “ Une vapeur monte de l’Achéron et elles... ”
- **K.M. Grüber** : Et elles?
- **Martin Wutke** : “ Et elles... ”
- **K.M. Grüber** : Oui, la bouche de travers...
- **Martin Wutke** : “ Et elles... ”
- **K.M. Grüber** : Ça n’a rien de maniéré. Ça permet d’articuler
- **Martin Wutke** : “ ...dont l’office est reconnu de perdre... ”
- **K.M. Grüber** : Oui
- **Martin Wutke** : “ foulent... ”
- **K.M. Grüber** : Oui
- **Martin Wutke** : “ les belles plaines ”
- **K.M. Grüber** : Et elles...
- **Martin Wutke** : “ Les belles plainesensemencées par les dieux ”
- **K.M. Grüber** : les belles plaines...
- **Martin Wutke** : “ les belles plaines d’où une antique malédiction les retenait bannies ”
- **K.M. Grüber** : (*Criant, défiguré par la grimace*) : Oui !
- **Martin Wutke** : “ Et elles, dont l’office est reconnu de perdre, foulent les belles plainesensemencées par les dieux d’où une antique malédiction les retenait ”
- **K.M. Grüber** : (*Criant*) Oui ! Oui !
- **Martin Wutke** : “ Elles poursuivent le fugitif, leur pied rapide poursuit le fugitif... ”

* * *

- **Martin Wutke** : “ Je suis Oreste, et cette...
- **K.M. Grüber** : Lentement !
- **Martin Wutke** : “ ...tête coupable se penche sur la tombe aspirant à la mort ”
- **K.M. Grüber** : Et là, là Angela tu dois, tu dois pleurer, mais ton visage n’exprime rien. Comme un masque qui pleure...
- **Martin Wutke** : “ se penche sur la tombe aspirant à la mort ”

* * *

- **K.M. Grüber** : Non, ce n'est pas juste. La folie, elle est un peu... " Je rends grâce aux dieux "
- **Martin Wutke** : " je rends grâce aux dieux "
- **K.M. Grüber** : Oui
- **Martin Wutke** : " d'avoir résolu de me faire disparaître "
- **K.M. Grüber** : Et toi crois moi
- **Martin Wutke** : " Et toi, crois moi, n'aime pas trop le soleil, non plus que les étoiles "
- **K.M. Grüber** : Lève-toi, va vers elle, serre-la, fais quelque chose.

* * *

- **K.M. Grüber** : Ce n'est pas une tirade dans la tradition italienne, mais c'est... La rudesse des metteurs en scène et des ivrognes. Un ivrogne metteur en scène c'est encore mieux. À une époque, je pouvais être rude, sans penser à quoi que ce soit d'autre, sans écouter personne...

* * *

- **Martin Wutke** (*Seul face caméra*) : C'est une sorte de dinosaure. Une espèce en voie de disparition. C'est naturellement formidable de pouvoir rencontrer quelqu'un comme lui. C'est formidable qu'il existe encore des gens comme lui.

* * *

- **K.M. Grüber** : Nous savons tous les deux que c'est un enfant qui joue, ici. Nous avons vu l'homme vieillir avant l'âge par la douleur, et ainsi de suite. Ensuite, avec Pylade, nous avons vu ton âge véritable. Ici, c'est l'adolescent de 16 ans.

* * *

- **Angela Winkler** (*Seule face caméra*) : Je ne savais pas jouer Goethe. Je ne l'avais jamais fait, pourquoi aurais-je dû le savoir? J'ai donc suivi un cheminement, un processus, j'ai travaillé chaque mot au plus profond de moi, jusqu'à ce que je sente ce que Goethe voulait dire. J'avais des milliers d'autres mots dans ma tête.

* * *

- **K.M. Grüber** : Lorsque vous m'offrez un texte vierge, je vous en suis reconnaissant car je peux le modeler. Quand vous me le proposez déjà enrobé de nuances, j'ai alors quelque chose de prédigéré, et je ne veux pas qu'on prive mon imagination de cela, je ne veux pas qu'on ait ce comportement dictatorial.

* * *

- **Angela Winkler** : " Cette malédiction ne prendra donc jamais fin? Prends donc tout. Prends donc tout. "

- **K.M. Grüber** : Oui, c'est bien. Mais vous êtes consciente que c'était triste, décourageant?
- **Angela Winkler** : Oui.
- **K.M. Grüber** : Et ce n'est pas le cas. Comment dire? On ne peut pas donner une valeur à $E=MC^2$. Ce n'est pas triste. Pas plus que l'espace et le temps. Que ça se sépare ou se rassemble, on s'en fiche. Qu'on implose ou qu'on explose... Imagine-le écrit à la craie sur un tableau noir : " prends-donc-tout ". " Prends donc " t'induit en erreur. L'important c'est " prends tout ". Héraclite était déjà gâté par la psychologie, à mon avis. C'est bête. Mais c'est comme une de ces pierres...
- **Angela Winkler** : " Cette malédiction ne prendra donc jamais fin? Prends donc tout? Prends donc tout. "
- **K.M. Grüber** : (*Mouvement de négation de la tête*)

* * *

- **Angela Winkler** (*Seule face caméra*) : Un comédien finit toujours par avoir des habitudes. Il sait alors que les spectateurs attendent ceci ou cela. Il prend de l'assurance et Klaus déteste cela. Il essaie de redonner au comédien la nudité d'un enfant.

* * *

- **K.M. Grüber** : On dirait que vous essayez de me vendre un truc nouveau. Il n'y a rien de nouveau, rien de neuf. On ne peut pas façonner un théâtre pour vingt ans... Comme si la chute du mur était un événement mondial, c'est compris? On continue.

* * *

- **K.M. Grüber** : Si tu la regardes ainsi, on comprend que tu es son égal.
- **Angela Winkler** : " Titans, dieux anciens, soyez maudits, Olympiens. Epargnez la tendre poitrine de vos griffes de vautour. "
- **K.M. Grüber** : C'est bien cette froideur encore vierge de menace, mais on la sent poindre. Elle peut se sacrifier pour cette sale guerre, mais elle est aussi une anarchiste née...

* * *

- **Angela Winkler** (*Seule face caméra*) : Il n'y a pas de compromis. Pour moi, Klaus... J'ai toujours follement espéré, et même j'en ai rêvé quand je jouais Prométhée... J'ai rêvé de faire une excursion en montagne avec lui, de pouvoir discuter un jour avec lui. Au théâtre, il ne parlait jamais : j'étais sur la scène, en haut, et lui regardait, en bas. Je ne l'ai jamais rencontré après une répétition. J'ai toujours eu ce désir d'aller me promener avec lui, et de discuter avec lui. Il m'est très proche.

* * *

- **Bruno Ganz** (*Seul face caméra*) : C'était un procédé que Klaus était le seul alors à employer. Il s'exprimait d'une façon... en termes étranges, d'une précision extrême. Tout l'ordre du système de pensée philosophique du personnage de Dyonisos en a été bousculé. Cette façon de s'exprimer... Je crois qu'aujourd'hui je serais bien meilleur. C'était une façon d'appréhender les choses, un procédé d'une efficacité théâtrale énorme. Une dimension considérable a été donnée à ce personnage. À ce propos, il faut dire que Klaus, auquel on voue aujourd'hui un culte - c'est comme cela qu'on dit - prenons l'exemple de Hölderlin : à l'époque, c'était laborieux et pénible, les spectateurs étaient rares, nous avons dû persévérer avant d'atteindre ce statut de culte. Mais ce n'est pas le sujet. On oublie ce genre de choses. Ce n'était pas gagné d'avance. Ce fut parfois dur, et long.

* * *

- **Ellen Hammer** (*Seule face caméra*) : Le destin de Hölderlin l'a toujours fasciné. Il existe certainement une analogie inconsciente avec lui-même. Aujourd'hui encore, Klaus se tient toujours au bord d'un précipice dont il ignore la destination ou la profondeur. Je crois que c'est aussi pour cela qu'il s'est senti attiré par cet homme étrange et singulier qu'est Hölderlin.

Klaus Michaël Grüber, Les géants de la montagne, Pirandello, Répétitions au Conservatoire National d'Art Dramatique, Paris, 1998.

EXTRAITS DE L'HOMME DE PASSAGE, Document audiovisuel de Christoph Rüter.

- **Com é dienne** : " Mais je trouvais l'œuvre si belle... "
- **K.M. Grüber** : Là, il y a un point, après " actrice " ?
- **Comédienne** : Oui.
- **K.M. Grüber** : Ecoute, on le sent. Si tu négliges une virgule, ou si tu négliges - euh, ça, quand je dis : " dis-le à lui ", ou " dis-le logiquement à lui ", tu peux faire confiance à...
- **Comédienne** : ... à la ponctuation.
- **K.M. Grüber** : A la ponctuation, absolument.

* * *

- **K.M. Grüber** : Et plus tu as peur qu'il ne comprenne pas, plus tu deviens faible. Parce que seulement le silence attire. Contrairement à tous - à presque tous les comédiens qui cherchent à augmenter. En te retirant tu crées l'attention, pas en appuyant.

- **Comédienne** : “ Vous qui voulez entendre cette fable nouvelle, croyez à mon avis de pauvre, pauvre femme ”

- **K.M. Grüber** : Le cou ! Le cou ! Le visage ouvert !

* * *

- **André Wilms** (*Seul face caméra*) : Il travaille la langue française comme un compositeur. Il en perçoit la musicalité. Par exemple il m’a fait redécouvrir ce mot, “ Hélas ”. On répétait “ hélas ”, “ hélas ”, “ hélas ”, quand soudain il a crié : “ Voilà le mot : ‘hélas !’ ”

* * *

- **Ludmila Mikaël** (*Seule face caméra*) : La première chose qu’il m’ait dite sur le personnage (Bérénice), c’est qu’elle connaît les étoiles et elle peut lire dans les étoiles. Elle peut se guider grâce aux étoiles et aussi- à la fois il m’a reliée au cosmos et en même temps que je pouvais lire dans les étoiles, je sentais le sable chaud sous mes doigts de pieds. L’alexandrin était comme devant nous. La parole était dite devant nous, mais n’était pas mêlée au sentiment, à la déchirure, qui devait être très violente à l’intérieur. Il y avait violence, déchirure, sanglot. Et après, on disait. C’était comme une distance. Oui, c’est-à-dire : cœur et corps brûlant, mais la parole est froide. C’est une telle remise en question qu’on annule - on serait presque tenté d’annuler - tout ce qu’on a fait avant. Ce qui serait idiot. Mais de jeter un regard extrêmement sévère et noir sur son travail, et sur le travail qu’on a fait avec d’autres, et on se dit : “ Mais pourquoi on m’a laissé faire ces choses là, pourquoi il n’y avait pas un homme qui disait ‘Non !’, ‘Non !’ ”. Parce qu’il vous aime : quelqu’un qui vous aime vous dit non.

* * *

- **Ellen Hammer** (*Seule face caméra*) : Ce qui est excitant avec Klaus, c’est que dans tout travail il recherche le caractère unique du sentiment d’un personnage, d’une situation. Je crois que c’est la condition fondamentale qui explique qu’il réinvente chaque fois le théâtre, la poésie théâtrale, et c’est ainsi qu’il gagne son intemporalité.

* * *

- **Ben Happner** (*Seul face à la caméra*) : Il ne finit jamais ses phrases. Je doute donc qu’il achève quoi que ce soit d’autre. Mais il gesticule énormément. Il a tendance à en dire plus par ses gestes que par sa parole. Je trouve merveilleux qu’il soit si précis quand il s’agit d’écarter tout ce qui est superflu dans ce que nous croyons être la bonne manière de jouer. On a tendance à en faire trop et lui à en faire moins, mais à réfléchir plus.

Jacques Lassalle, Dom Juan, Molière, Paris, 1993.

EXTRAITS DE AUTOUR DE DOM JUAN, Document audiovisuel de Jeanne Labrune.

(Répétition)

- **Jacques Lassalle** : “ C’est une affaire entre le ciel et moi et nous la démêlerons bien ensemble ” ; “ C’est une affaire entre le ciel et moi□,
- **Andrzej Seweryn** : Oui oui.
- **Jacques Lassalle** : <-et nous la démêlerons bien ensemble sans que le **ciel**-> <sans que le ciel->□
- **Andrzej Seweryn** : “ Sans que tu te mettes en peine. ”
- **Jacques Lassalle** : Voilà : “ c’est une affaire entre le ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble sans que tu t’en mettes en peine. ”
- **Andrzej Seweryn** : Que je fasse, donc, que je fasse la (*geste de la main*)
- **Jacques Lassalle** : ...la fracture (*geste de la main, tranchant*) Oui oui, Voilà : “ c’est une affaire entre le ciel et moi, (*geste de la main, qui tranche et qui écarte*) et nous euh, “ c’est une affaire entre le ciel et moi-□
- **Andrzej Seweryn** : Oui oui, (*retournant en sc è ne, s ’ adressant à son partenaire*) “ Va va, c’est une affaire entre le ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble sans que tu te mettes en peine ”
- **Jacques Lassalle** : *Geste d’approbation*

* * *

- **Jacques Lassalle (*Seul face caméra*)** : Lors de notre première rencontre j’évoluais entre les deux ou trois grands termes de l’alternative *Dom Juan* [...], qui se situe entre trois grandes tentations : la tentation Jouvett, tentation pascalienne, la recherche- la recherche de Dieu ; la tentation de Vilar : la tentation de l’athée optimiste, et puis la tentation disons marxiste qui de Meyrehold à Brecht, à Chéreau à Besson, fait de *Dom Juan* le parasite social dont une société en voie de transformation doit se délivrer. J’étais pas beaucoup plus avancé que ça, à ce moment-là, c’est-à-dire que je savais vaguement que nous aurions à nous définir entre ces trois pôles [...]

* * *

- **Jacques Lassalle (*Seul face caméra*)** : Il me semble que nous avons retrouvé une sorte d’innocence vraie. Nous sommes partis de là où semble partir Molière, un jeune homme qui n’a que deux convictions : “ je ne crois que ce que je vois ”, et “ je ne vis que dans l’instant qui m’est donné, et dans l’assouvissement du désir que j’éprouve ” [...] Voilà par exemple un des préjugés que je pouvais avoir : *Dom Juan* comme le

premier héros véritablement, le premier intellectuel du théâtre français, enfin, un héros, un libertinage des idées. Un libertinage de l'esprit. Je crois qu'il faut prendre Dom Juan au pied de la lettre et que c'est d'abord un homme de plaisir, un homme de désir, en ce sens, il est déjà un héros de Mozart et de Da Ponte. Je crois que la sensualité, en tout cas au premier et au deuxième acte, définit Dom Juan. Ensuite, il n'est pas programmé, il ne conceptualise pas sa vie et son action : il éprouve, il vit, pleinement, absolument, en cours de route il tire les conséquences de ce qui lui arrive. Voilà, c'est l'expérience qui se transforme en pensée, et pas l'inverse : il ne vérifie pas une conception du monde, il l'invente et la construit au fur et à mesure de ses désirs, de ses pulsions. C'est l'aventure d'un corps et d'un désir avant d'être l'aventure d'une conception du monde. Et ça ç'a été je crois très intéressant. Ça explique aussi tout ce qu'il y a de contradictoire apparemment, de successif dans l'itinéraire de Dom Juan, et pas du tout de linéaire, pas du tout d'homogène.

* * *

(Répétition)

- **Jacques Lassalle** : Très bien, euh. Le " pour moi " c'est parce que vous n'avez rien obtenu : il faut ne rien obtenir et en souffrir... Et... <plus grand, vous ne vous rendez pas compte, plus grand... le plus grand de tous les ma-> et tenez bien la pensée jusqu'à " -heurs " : " le plus grand de tous les malheurs " - non, c'était mauvais, là, " le-plus-grand-de-tous-les-malheurs ". <Pour moi Dom Juan, ne croyez pas que je-, mais...> Vous voyez? Et c'est... Recevez bien l', l'avis de non recevoir, justement. Il vous regarde, elle le regarde, absolument, intensément, complètement- mais... Vous êtes sur ce regard et il faut faire vite, voilà.
- **Jeanne Balibar** : " Pour moi, je ne tiens plus à vous par aucun attachement du monde. Je suis revenue, grâce au Ciel, de toutes mes folles pensées, ma retraite est résolue, et je ne demande qu'assez de vie pour pouvoir expier la faute que j'ai faite, et mériter par une austère pénitence le pardon de l'aveuglement où m'ont plongée les transports d'une passion condamnable ; mais dans cette retraite- "
- **Jacques Lassalle** : C'était bien, on commence à l'avoir, mais le " pour moi " était trop joli (*J. Balibar soupire*) Ça va? Oui, oui... Il faut continuer la pression : " le plus grand " - mais vous commencez à l'avoir ; " le plus grand de tous les malheurs " - " le plus grand de tous les malheurs " - <pour moi, Dom Juan, je vous somme de croire que je vous-, que je ne vous parle pas de moi, que moi c'est arrangé, que moi je suis en règle, que je-> D'ailleurs il y a quelque chose de très beau dans cette véhémence, dans cette ostentation d'affirmer- vous voyez ? Et quelque chose ne cesse pas de- (*geste du bras*).
- **Jeanne Balibar** : " Pour moi, je ne tiens plus à vous par aucun attachement du monde. Je suis revenue, grâce au Ciel, de toutes mes folles pensées, ma retraite est résolue, et je ne demande qu'assez de vie pour pouvoir expier la faute que j'ai faite, et mériter par une austère pénitence le pardon de l'aveuglement où m'ont plongée les transports d'une passion condamnable ; mais dans cette retraite- "

Jacques Lassalle : Il y a quelque chose de fragile encore, il y a quelque chose qui n'est pas assuré, il y a quelque chose qui affirme d'autant plus qu'on est moins sûr, enfin - Parce que si elle est trop protégée, vous voyez, si elle est trop nimbée, si vous avancez avec une petite- une petite cage autour de vous... Elle est terriblement vulnérable, elle est terriblement démunie, mais elle ne le sait pas. Elle est en même temps très forte et très protégée parce qu'elle croit l'être. Elle lui dit- voilà- elle peut lui dire de choses ab- enfin une déclaration extraordinaire, puisque euh, el- puisque ce n'est pas, c'est une âme qu'elle sauve. Ce n'est pas- ce n'est pas un homme qu'elle sauve, ce n'est pas un homme à qui elle dit " je vous aime ", c'est à une âme. Alors c'est singulièrement mêlé tout ça. Vous voyez ? Ce qui est beau, comme tout- comme tout- comme tout le langage mystique du XVIIème, c'est que, justement, c'est d'autant plus charnel... qu'on est dans le spirituel, voilà. On peut atteindre à une brûlure, à une sensualité formidable(s), dans l'impunité absolue... D'ailleurs regardez la peinture religieuse, les extases, enfin- Le corps est tout entier engagé, brûlé, dévoré, raviné, décimé... Mais il ne le sait pas puisque... c'est l'amour divin. Je vous assure. Alors qu'évidemment si on part d'une espèce de sublimation initiale euh- vous voyez? C'est pour ça que je vous invite à cette- ... On va y arriver très bien, Jeanne.

Ariane Mnouchkine, Tartuffe, Molière, Paris, 1995.

EXTRAITS DE AU SOLEIL MÊME LA NUIT Document audiovisuel de Eric Darmon et Catherine Vilpoux

Distribution :

- Le marchand musicien : Sergio Canto
- Dorine : Juliana Carneiro da Cunha
- Elmire : Nirupama Nityanandan
- Mariane : Renata Ramos Maza
- Valère : Martial Jacques
- Flippe : Valérie Crouzet
- Pote : Marie-Paule Guinard
- Damis : Hélène Cinque
- Cléante : Duccio Bellugi Vannuccini
- Madame Pernelle : Myriam Azencot
- Orgon : Brontis Jodorowsky
- Tartuffe : Shahrokh Meshkin Ghalam
- Loyal : Laurent Clauwaert
- L'exempt : Nicolas Sotnikoff

- Laurent : Jocelyn Lagarrigue
 - La bande, les soldats : Jamalh Aberkane, Haim Adri, Sergio Canto, Alexandre Ferran, Sylvain Jailloux, Jocelyn Lagarrigue, Pedre Pinheiro Guimaraes, Nicolas Sotnikoff
 - + Rainer Sievert
- **Ariane Mnouchkine** : De la lumière, un rideau, un tapis, plein de masques, des acteurs, pas de théâtre. Quelqu'un a quelque chose à dire pour nous aider?

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Quand vous montez sur le plateau c'est pour jouer, pas pour réfléchir à pourquoi vous avez pas joué... C'est pour jouer. C'est pas non plus pour rentrer dans des grandes discussions avec votre acteur ou avec votre actrice. C'est- Laissez le tranquille votre acteur, arrangez-vous pour qu'il vous foute la paix, mais après, il faut pas non plus se lancer dans des grandes analyses. Il faut jouer quand vous rentrez en scène. Hein? ne multiplions pas les problèmes. C'est comme ça, vous êtes là pour ça, vous êtes là pour mettre soit un masque soit un bout de linge soit un bout de costume, et rentrer et...et jouer, et jouer comme des en- Bon j'veais essayer de trouver. J'ai vu une photo l'autre jour de Doisneau qui est tellement magnifique et je m'suis dit oh ça il faut que je la trouve pour vous. C'est la photo d'un terrain vague...Vous savez souvent j'vous dis, c'qui manque maintenant, aux enfants et aux jeunes, c'est les terrains vagues, parce que dans les terrains vagues, justement y avait l'apprentissage de la précision de l'imagination, parce que ça permettait ça, le vague à l'extérieur permettait, j'en suis sûre, une structuration comme ça de l'imagination... Et on n'a plus de terrain vague, hein, tout se serre, tout s'étrique, hein, bon. Et c'est la photo d'un terrain vague et ces enfants, sur une vieille voiture, une vieille voiture.
- **Des voix** : Ah oui...
- **Ariane Mnouchkine** : Et y a un enfant, sur le toit de cette voiture, qui est juché, y a deux enfants, et y a des enfants à l'intérieur, mais ceux qui sont particulièrement marquants sont les deux qui sont sur le toit, comme un chevalier comme, chais pas comme **Richard** II, comme Ben Hur, comme... Comme, oui comme napoléon, et puis derrière y a celui qui joue le cocher (*Rires*)... qui est plus jeune, et lui on dirait Krishna , on dirait (Arjuna?) C'est absolument prodigieux, mais eux ils ne se sont pas parlé, ils sont entrés sur ce terrain vague pour jouer. Et il faut que vous rentriez exactement comme ça, la scène au fond c'est le terrain vague sublime, quoi. C'est une photo admirable, parce que pour moi c'est la naissance de la création, voilà, la naissance de la créativité chez les êtres, et... du théâtre en particulier. Alors si vous dont c'est le métier, dont c'est l'art, vous êtes pas capables d'avoir cette innocence là et ce courage, ce courage mais cette innocence, si on commence à se dire, oui mais tu comprends mon acteur ceci, ma prison cela, bah bah bah bah bah, au fond, au fond, ta prison, c'est d'y penser, à ta prison. Allez, au travail.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : J'vous donne une saison plutôt qu'un pays, j'vous propose une saison, j'vous propose un été, très chaud, une heure de la journée, un climat, faut qu'ce soit extrêmement charnel, concret.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Qui c'est qui fait Dorine aujourd'hui?
- **Voix** : Juliana
- **Ariane Mnouchkine** : Tu viens voir ici? (*montrant, dans un livre sur l'Indonésie, la photo d'une vieille femme*) si tu peux... Tu vois moi j'pensais, là y a quel-, ça peut être elle, ça peut être elle, ça n'est pas elle, mais ça pourrait être elle. Tu vois, j'pense qu'il faut oser, tu vois, et aller jusqu'à ce que t', justement même pour cette histoire de " cachez ce sein que je ne saurais voir ", t'vois, c'est toujours " beuah " (*geste rapide propulsant sa poitrine en avant*), mais pas du tout, elle peut avoir, elle peut avoir (*prenant une voix aiguë et plaintive évoquant la vieillesse*) cinquante cinq ans, justement, (*elle se tient voûtée*) elle a même plus de seins la pauvre, tu vois, c'est- T'vois, mais c'est pas obligé, mais, c'en est une. Tu vois, y a ça chez toi, et y a ça chez toi. Vous avez tout'- J'suis sûre que vous avez euh... mille images, mille images, si vous arrivez à sortir du cliché, essayez de-, de deux cents ans de clichés qu'on vous a bâtis sur les yeux...

* * *

- **Ariane Mnouchkine (voix off)** : Je voyais une partie de l'histoire du théâtre, c'est-à-dire je voyais comment euh Dorine venait de Sganarelle, venait d'Arlequin- ça c'est très beau, et en même temps j'm'disais, tiens, va falloir tout l'temps qu'on garde bien l'équilibre, entre la maturité de Dorine, j'dirais, sa sa sa profondeur, et le corps de Dorine qui est très versatile, et en même temps les moments de nourrice, comme ça, et les moments où elle a cette espièglerie et cette force de toute une lignée, au fond, de valets...

* * *

(*Répétition : Juliana travaille Dorine*)

- **Ariane Mnouchkine** : Est-ce que tu as eu raison de monter sur le tapis pour lui parler? Je trouve que c'était beau que tu ailles le servir, mais après très ostensiblement, y a des moments où tu vas aller sur le tapis et très ostensiblement, tu vas sortir du tapis, tu vois. Que tu enlèves tes chaussures j'suis d'accord, tu vois, mais- <tac, euh j'vais pas aller là, j'vais tourner là>, mais, tu vois, hein? Attention. Oui, faut qu'on sente bien <Oh, bon, alors ça n'a pas marché comme ça. J'ai attaqué comme ça, ça n'a pas marché>. Elle faut lui donner- elle est en train de mourir d'angoisse, il faut lui donner un petit peu d'attention, bon. <Je m'remets mon turban>, bon, tu vois. <Alors il va pas m'faire...> (*Ariane joue quelques éléments du texte*,

assise à sa place : changements de regards, geste pour le turban...)

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Je vous rappelle un document extraordinaire que j'avais vu, j crois qu c'était dans " La fête sauvage ", je crois enfin un film de Rossif et où on voit une petite guenon, mais un petit singe, comme ça, tenir tête à un léopard, hein? Et j vous racontais tout ce qu'il faisait, (*geste animal*) hein? (...*échange inaudible sur le titre*) Bon, à la fin le léopard le tue évidemment. Mais, il tient tête ce petit singe maigre, comme ça, à ce léopard, il lui fait peur. Y a des moments il l'attaque, il revient, il reste dans des immobilités comme ça (*assise à sa place, elle illustre son propos avec tout le haut du corps*). Bon, euh, c'est vrai que y a de ça. Et en même temps, y aussi des moments où elle le ridiculise, c'est- et il faut les trouver, c'est des moment, je dirais, les les **rires** du public, les moments de rire du public, à ce moment-là, si y a cette violence (*désignant le plateau*), encore plus d'ailleurs, si y a, comme dit Brontis, ce côté vie ou de mort, chez Dorine, les rires, chaque rire du public, à ce moment-là, n'est pas une facilité, c'est une victoire de Dorine, hein. Qu'elle arrive à faire rire le public de ce **con**, hein, c'est une victoire à chaque fois.

(Juliana joue au singe, bondissant entre Orgon et Elmire, petits sauts qui le laissent interdit)

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Faut recevoir les mots, donc leur sens, faut recevoir l'état dans lequel ces mots sont dits, et il faut recevoir donc, je dirais affectivement, passionnellement, et il faut recevoir physiquement... c'est comme, au dé- c'est ça ce qui donne les clichés, c'est quand vous recevez pas physiquement, sous prétexte que c'est un classique français, alors on dit c'est moins physique que Shakespeare, ou que ou que ou que Eschyle, ou-. C'est pas vrai, évidemment, évidemment pas, si ce n'était pas physique ce serait pas du théâtre.

* * *

(On entend les coups de marteau de la construction du décor, dans l'atelier attendant)

- **Ariane Mnouchkine** : Ça commence vite à côté hein (*grimace*) Hein ? Parce qu'on a beau se dire que c'est l'atelier d'Orgon, euh, moi j'arrive à me l'dire dix minutes mais j'ai du mal à m'le dire toute la journée, hein...

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Allez, allez allez allez, attaque, hop, attaque Brontis, encore une fois, attaque là tout de suite, tout de suite, là, et debout, voilà, hop ! Tss. Myriam... C'est c'est parce que vous êtes comme des tas. J'm'excuse, mais vous réagissez en tas, là. Vous réagi- vous réagissez en autruches, vous réagissez comme des autruches. J'vais j'vais essayer de te faire comprendre C'que c'que j'crois c'est que, si vous faites ça comme ça (*elle les a rejoints sur l'aire de jeu, prend la*

comédienne contre elle, comme le fait sa partenaire, en abritant sa tête contre son épaule, la protégeant de ses bras, les deux têtes disparaissent. Elle rompt cette posture, se tourne vers Brontis) Viens vers nous, viens, oui oui, viens vers nous (il s'approche, les menace d'un bras levé. Ariane reste face à la menace, rentrant simplement la tête dans les épaules, agitant les bras) J'ai peur, mais j'reste : c'est la guenon ! Il va me- il va me (jouant) j'ai très très peur !

- **Myriam Azencot** : D'accord, donc je pense à moi.
- **Ariane Mnouchkine** : Non tu penses à elle (*jouant toujours, ramenant la comédienne derrière elle en la tirant par la manche*), tu penses à elle puisque tu es devant. Vas-y attaque, attaque, **Attaque !** (*il s'approche, brandit le bras ; elle ne bouge pas, ferme les yeux, pousse de petits gémissements de peur ; il renonce, elle reprend immédiatement une posture digne, tête relevée, presque triomphante*)

* * *

- **Juliana Carneiro da Cunha** : C'est dur de maintenir tout le temps l'enjeu, comme ça, la...
- **Ariane Mnouchkine** : Oui oui.
- **Juliana Carneiro da Cunha** : la...
- **Ariane Mnouchkine** : (*à Myriam*) Qu'est-ce que tu sens?
- **Juliana Carneiro da Cunha** : ... la vigueur.
- **Myriam Azencot** : Pfoouou... je sens que j'suis (*inaudible*)
- **Ariane Mnouchkine** : C'est-à-dire?
- **Myriam Azencot** : Pfoououou... Je sens... des choses idiotes que je croyais disparues.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : “ nos mouches ” je suis sûre que- Myriam c'est bien toi qui l'a dit, ça?
- **Myriam Azencot** : Oui.
- **Ariane Mnouchkine** : Tu n'as pas vu la scène
- **Myriam Azencot** : Non.
- **Ariane Mnouchkine** : Voilà. Tu sais pas c'que c'est que d'avoir quelqu'un qui n'est pas chez lui, **qui n'est pas chez lui**, qui rentre dans ta chambre, qui fouille dans tes tiroirs, qui écrase ton rouge à lèvres, qui jette ton maquillage, qui te met un foulard, qui range tes mèches de cheveux sous ton foulard d'un doigt sale, brutal, et qui au fond, ce type n'est même pas, qui c'est? C'est ni ton- c'est pas ton **père**, c'est pas ton **frère**, c'est pas ton **mari**, c'est **personne !** Il vient, il ouvre tes tiroirs et il voit tes **culottes !**

* * *

(Au cours d'une réunion avec l'équipe administrative)

- **Ariane Mnouchkine** : C'est sur le fanatisme, oui, voilà, on va pas le cacher, sur le fanatisme religieux
- **Intervenant** : Euh, l'intégrisme, c'est un mot que t'emploies?
- **Ariane Mnouchkine** : Voilà, non, Molière ne l'emploie pas le mot intégrisme. Euh, oui, il parle de fanatisme donc, on voit des fanatiques.
- **Intervenant** : En...
- **Ariane Mnouchkine** : En noir et blanc.
- **Intervenant** : En noir et blanc?
- **Ariane Mnouchkine** : Non non, j'rigole.
- **Intervenant** : Non mais j'veux dire en... en...
- **Ariane Mnouchkine** : Qu'est-ce que tu me demandes, qu'est-ce que tu me demandes, qu'est-ce que tu me demandes vraiment ?
- **Intervenant** : Mais non mais parce que il t'arrive- il t'est arrivé de travailler avec des inspirations indiennes, indonésiennes et...
- **Ariane Mnouchkine** : Oui
- **Intervenant** : et donc euh tchéchènes etc., et donc on parle de fanatisme religieux...
- **Ariane Mnouchkine** : Religieux oui.
- **Intervenant** : Les gens ils peuvent imaginer une allure qui va du mormon du XIXème siècle jusqu'au... à l'ayatollah...
- **Ariane Mnouchkine** : Eh ben voilà oui, et ben disons que ce sera peut-être un petit peu moins mormon que...

(rires)

- **Intervenant** : Non mais c'est juste pour nous faire rêver un peu...
- **Ariane Mnouchkine** : Non mais, tu as raison. J'veux dire Bon, on commence là, donc, c'est vrai que comme je voulais aller vite je voulais vite laver, si tu veux, les clichés molieresques, etc., donc on a été vite au cœur du sujet, si je puis dire bon. Mais c'est vrai que et puis après tout, il faut c'est quand même une pièce où Molière parle aux gens de son temps et donc aujourd'hui il doit parler aux gens de notre temps...
- **Intervenant** : Oui.
- **Ariane Mnouchkine** : Or les gens de notre temps- est-ce que tu as peur, en ce moment, est-ce que tu as peur des mormons?
- **Intervenant** : Non.
- **Ariane Mnouchkine** : Ou est-ce que tu as peur des intégristes?
- **Intervenant** : Non.
- **Ariane Mnouchkine** : Voilà, donc on va pas on va pas faire semblant. En ce moment l'intégrisme dangereux, qui fait peur, qui ruine la vie de millions de gens c'est celui-là.

Il s'agit d'un intégrisme violent, anti-femmes, c'est clair, net, et c'est pas...

* * *

(A propos des retards)

- **Ariane Mnouchkine** : Tant que c'est pas chronique, j'dis rien. Il n'empêche quand même que nous travaillons avec l'argent des contribuables, aussi peu qu'y en a, c'est celui là, hein, donc on n'a pas le droit d'être en retard.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Attention, attention, c'est très beau l'engagement physique, mais les rotules doivent pas se casser, les ménisques non plus, le front non plus, le nez non plus, la cheville non, donc. Et vous devez en même temps, c'est vrai, ils ont ils ont ils ont donné une barre, hein, d'engagement physique, qui est effectivement celle-là.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Le Damis de Nicolas est dingue, bon, hein, et...et...et celui de celui de Laurent, un peu aussi, m'enfin bon c'est un peu différent. J'te demande pas moi, d'être fou toi, j'voudrais que Damis soit rendu fou, rendu fou parce que... parce que il peut pas aller là, il peut pas aller là, il peut pas toucher elle, il peut pas regarder elle, il peut pas- rien, rien, tout est fermé, et maintenant en plus dans la maison, y a quelqu'un qui ferme tout complètement, y compris une fiancée légitime. Il y a de quoi se taper la tête comme comme a fait Nicolas, y a de quoi se taper la tête par terre, y a de quoi. Y a des- y a des millions de jeunes en ce moment qui ont de quoi se taper la tête par terre. Alors reprends, reprends le cri, et puis cours de désespoir. Tant que tu proposes pas mieux Jocelyn, prends ce que les deux d'avant toi ont fait. Tant que tu proposes pas mieux, fais ce qu'ils...

- (intervention de Jocelyn, inaudible)

- **Ariane Mnouchkine** (*se levant, criant*) : Mais lâche-la ; (*elle marche sur lui, il recule*) lâche-la ton image d'avant, ne viens pas me dire j'arrive pas à lâcher mon image d'avant, lâche-la ! Il vient me dire j'arrive pas à lâcher l'image que j'avais avant, écoutez quand même !!

- Jocelyn reprend le jeu : il crie, court, se tourne face public

- **Ariane Mnouchkine** : Non, non, n'écarquille pas les yeux !

* * *

- **Voix off** : Je suis pas sûr que ce qui se passe vraiment au fond entre toi et un comédien, entre toi et un groupe de comédiens, je suis pas sûr que ce soit captable par la caméra...

- **Ariane Mnouchkine** : C'est exactement la question que nous nous posons dans les jours où on est déprimé ; l'émotion que moi je ressens, l'amour que j'ressens, ou la

haine, la colère, la déception, la frustration, l'admiration, je dirais, l'exaltation que je ressens et de de l'autre côté, ce que lui ressent, sa souffrance, sa gloire, son triomphe momentané, son échec momentané, comme ça l'espèce de désappropriation totale, est-ce que ça passe?

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Ça ne se comprend pas, tu veux que j'te dise, on pourrait se dire ça, ça ne se comprend pas, ça se re- ça se- ça se reçoit, ça se travaille, ça se tente, et un jour c'est là, quelque chose est là... Et puis ça disparaît le lendemain, et il faut le retr-, mais ça ne-. Comprendre ! Est-ce que tu comprends les nuages? Non... Tu comprends les nuages, non, ben tu les vois, et tu les aimes, alors- alors fais ça, Nicole, fais ça. Regarde ça (*elle indique l'aire de jeu*) regarde ça comme on regarde les nuages, voilà, c'est comme ça c'est une force comme ça. Ça viendra. Mais, vraiment, ne soyez pas trop cérébral, quand même, hein, Rainer...

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Nous, évidemment, nous recevons comme ça de l'invention, nous, nous, nous croyons que c'est eux qui inventent, or au fond, ce n'est pas eux qui inventent, c'est le personnage ou le masque, qui découvre ou qui reçoit, et nous nous nous, pour nous ils font, donc après ceux qui n'ont pas encore cette expé- enfin qui n'ont pas encore reçu cette divine expérience ou qui l'ont reçu très peu ou très rarement, de voir qu'est-ce que c'est que recevoir, vous allez, vous ne recevez pas vous faites, puisque vous avez vu faire, est-ce que c'est clair ce que j'essaie de dire, bon? Et donc j'ai beau dire moi, on a beau se dire, vous avez beau dire quand vous êtes là, j'ai reçu, j'ai senti, j'ai pas pensé, euh, c'était facile, nous on entend on s'dit " ah oui voilà ils ont dit ça, mais quand même, c'est bien ce qu'ils ont **fait** ", or au fond ils n'ont pas fait, ils ont **reçu**. Quand ces trois là, même Duccio, quand ils étaient en rade, c'est quand ils cherchaient quoi faire, est-ce que j'ai raison, là? On dirait autrement, quand vous ne saviez pas quoi faire. Et vous ne saviez pas quoi faire quand vous ne receviez pas ce qu'il y avait à faire.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Je crois que c'est très important pour vous quand vous arrivez, vous recevez bien les nouvelles venues de l'intérieur de vous. Je ne veux pas du tout que tu te privas de ça, c'est une richesse ça. Mais les visions venues de l'intérieur de vous ne doivent pas vous empêcher d'avoir les visions venues de l'autre, de l'autre, de celui qu'est avec vous, et ça peut-être tu ne l'as pas, ça te manque, tu vois. Y en a qui au contraire n'écoutent pas assez les visions venues de l'intérieur d'elles, d'eux. Mais toi tu n'écoutes pas assez les visions venues de celui ou celle qui est avec toi sur scène, tu vois. Tu le vois, et tu te dis, **avant** de réagir tu te dis qu'est-ce que je vais faire de ça? Non? Reçois, **ça fait**.

* * *

· **Comédien** : Dans le fond j'aime cette manière de travailler même si parfois elle peut paraître cruelle, enfin cruelle c'est peut-être trop fort comme mot.

· **Comédienne** : Ici c'est un théâtre école, le conservatoire c'est une école de théâtre.

* * *

· **Ariane Mnouchkine** : Brontis, bon. Euh, Juliana, tu veux aller avec lui, un peu?

· (Brontis est prostré, manifestement en difficulté, sa partenaire lui touche la main, il pleure)

· **Ariane Mnouchkine** : Reprenons. Et, est-ce qu'on peut essayer ça, c'est que tu sais comme dans, euh pour l'instant juste un petit exercice, comme dans Cyrano, tu sais, c'est lui il arrive pas à parler, parce que, et c'est toi qui parles pour lui, hein, et toi, reçois ce qu'elle peut donner à ce moment là, et de temps en temps, quand tu sens que tu peux, que c'est vrai, quand tu sens la passion, tu pars, hein pour te... C'est pas grave que tu pleures, c'est bien que tu pleures, allez (*elle lui prend la main une seconde*) Allons-y.

* * *

· **(Voix off masculine)** : Ariane travaille pas avec moi, elle fait travailler les autres et après il faut que je suive, et tu passes par un dépit enfin... t'es furieux, et après tu te dis pourquoi t'es tellement fâché. Et ben au fond t'es fâché parce que tu y arrives pas...

· **(Voix off : Juliana)** : Quand je suis arrivée c'était pour Clytemnestre..... C'était Simon qui me montrait le chemin donc je le suivais, de temps en temps je démarrais toute seule, et quand j'étais trop épuisée Simon revenait. C'était comme ça une façon d'apprendre, avec Milou aussi, avec Catherine. J'étais celle qui... apprenait... derrière les autres mais, ce n'est pas facile, ce n'est pas facile, je comprends que ce soit pas facile, on a des réticences humaines, normales à mon avis, de se dire, d'être obligé comme ça de suivre quelque chose qui pour moi est une contrainte. A partir du moment où tu comprends que ce n'est pas une contrainte, ça devient merveilleux.

* * *

· **Ariane Mnouchkine** : Je sens quelque chose à propos des hommes, c'est qu'il faut pas que ça devienne les costumes d'une époque, c'est les costumes d'un monde.

* * *

· **Ariane Mnouchkine** : Chais pas pourquoi on bloque sur ce... on bloque sur ce personnage. Il doit y avoir une raison. Est-ce que ceux qui postulent sur Damis savent pourquoi ça bloque? P't-être on pourrait arrêter de bloquer là dessus?

· **Comédienne** : Je... Ariane?

· **Ariane Mnouchkine** : Oui.

- **Comédienne** : Je me- je- Puisque ça revient souvent cette histoire d'état avec Damis, c'est vrai que c'est comme si c'est une une une boule de colère, comme ça, et on a Damis = colère...
- **Ariane Mnouchkine** : Attends, 'ttends, je serais d'accord avec toi si déjà Duccio l'avait pas fait trois fois, quatre fois avec chaque fois quand même une versatilité grandissante...

(Carton : " mais Duccio ne pouvait jouer Damis puisqu'il jouait Cléante ")

* * *

(Carton : " c'est alors que Martial fit ses premiers pas ")

- **Ariane Mnouchkine** : Ben, écoute Martial, je vais te dire, euh, c'est pas seulement que c'était bien mais moi ça me euh, je dois dire que ce qui me euh... euh pfouhh chais pas comment te dire, ça me... quand je pense euh comment tu étais y a quelques mois encore, et que je te vois travailler comme ça, ça m'émeut (*rire gêné*)... Voilà.

(*il se détourne, marche vers le fond de scène, se retourne en larmes, un sourire maladroit sur le visage, se rassied, on lui tend un mouchoir. Le silence se prolonge, Ariane semble émue, un peu maladroite, elle lui adresse quelques sourires un peu timides, le silence, toujours, plusieurs minutes. A un moment, dans un mouvement du visage, Martial croise le regard de la caméra, se détourne et pouffe de rire. Tout le monde se détend et rit aussi*)

- **Martial Jacques** : Tout vient de l'autre, c'est vrai.
- **Ariane Mnouchkine** : Je t'en prie? s'il te plaît, mets toi debout (*il rit*) Mets-toi debout, mets-toi debout, et dis-le très fort, très fort, mets-toi debout, mets-toi debout et dis ça très fort.
- **Martial Jacques** (*il s'est levé, la voix est un peu éraillée par les larmes*) : tout vient de l'autre... parce que c'est Niru qui m'a tout donné (*ils pouffent de rire, lui pleure encore un peu*)
- **Ariane Mnouchkine** : Redis-le, tout bien haut.
- **Martial Jacques** (*plus calme*) : Tout vient de l'autre.
- **Ariane Mnouchkine** : Oui

(*Nirupama est très émue à son tour*)

* * *

(Carton : " Hélas, très vite on s'aperçut que le soulagement était prématuré ")

- **Ariane Mnouchkine** : Top ! Alors Martial, raconte un petit peu, qu'est-ce qui t'a empêché? ...Martial dis moi un petit mot, dis moi un petit mot
- **Martial Jacques** : C'est dans le corps, le problème...
- **Ariane Mnouchkine** : Oui, c'est toujours dans le corps.

- **Martial Jacques** : Le problème, c'est que-
- **Ariane Mnouchkine** : Hein?
- **Martial Jacques** : J'ai pas le corps de Damis.
- **Ariane Mnouchkine** : J'ai?
- **Martial Jacques** : J'ai pas le corps de Damis.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Quel est, quel est le barrage, là, essayons de comprendre un peu les, de quoi tu as peur au fond?
- **Martial Jacques** : Je le prends trop au sérieux,
- **Ariane Mnouchkine** : Hum?
- **Martial Jacques** : Quelque part je pense que je le prends trop au sérieux.
- **Ariane Mnouchkine** : Oui, c'est-à-dire je pense que comme tu te dis " bon peut-être je vais le jouer ", tout d'un coup tu n'es plus libre...
- **Martial Jacques** : Oui
- **Ariane Mnouchkine** : Il faudrait peut-être reprendre la même liberté, te dire que tu vas pas le jouer (*rire*) tu vois, que tu l'as déjà perdu, et que ça te rend libre. Et que tu y vas de nouveau comme ça, comme tu as été l'autre jour, par surprise, au fond... Tu étais pas sûr, tu étais pas dans la course, au fond... Et là, maintenant, t'es de nouveau dans la course, et c'est comme si tout d'un coup " ah ça y est ", ça rend les choses de nouveau impossibles. Alors retr-, moi j'te retire de la course, tu n'es plus dans la course, et reprends la liberté... J crois qu'c'est ça qu'il faut se dire, parce que t'es trop, t'es trop fragile au fond... J crois qu'il faut re- venir à la liberté de la chose qui n'est pas encore encore possédée.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Zut alors. Damis qui fait des siennes, Valère qui fait encore des siennes, des personnages qui ont besoin de beaucoup de temps, même si maintenant on est- on sait qu'ils ont besoin de beaucoup de temps, euh zut alors. Alors euh, dans ces cas là, c'est vrai que bon il faut du temps, il faut, ça dévore le temps quoi, mais bon, c'est comme ça.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Bon, on va aller dormir, parce qu'il est extrêmement tard... (*soupir*) Je sais pas trop quoi dire, là... pour ce soir, j'dois dire... Quelqu'un a quelque chose à dire, un petit mot éclairant ou euh?

Silence radio

- **Comédienne (off)** : J'me disais qu'il faut que c'est peut-être.. (?)
- **Ariane Mnouchkine** : Ben oui mais euh...

- **Myriam Azencot** : Qu'est-ce qu'elle a dit?
- **Juliana Carneiro da Cunha** : Il faut monter l'exigence.
- **Ariane Mnouchkine** : Il faut monter l'exigence.. hein? Oui? dis-nous, dis-nous?
- **Comédienne** : Non pas... pas toi... si on a une tempête à traverser, et on doit nager, on doit nager.
- **Ariane Mnouchkine** : Bien sûr oui, mais y a un moment où y a rien à faire, Damis et Valère, ils doivent être ils doivent être magnifiques. Autrement, euh, c'est destructeur pour nous tous, c'est destructeur, au fond on l'accepte pas. (*se prenant la tête dans les mains*) Oh la la quel métier ! Quelqu'un a quelque chose à dire?...

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Viens là...

(*Nirupama arrive*)

- **Ariane Mnouchkine** : Y a pas quelque chose qui te frappe?
- **Nirupama Nityanandan** : (*pouffant de rire*) Oui !
- **Ariane Mnouchkine** : Y un moment on va se heurter à un problème de de de racisme, quoi, hein, c'est-à-dire, il faut que euh, voilà, on cache pas notre jeu, c'est comme ça, le pourtour de la Méditerranée, comme on dit. Mais le côté brun de la chose pour moi, commence à devenir caduc, ça veut pas du tout dire que le schéma n'est pas bon, tu vois, mais c'est la couleur que j'aimerais qu'on travaille différemment.

* * *

- **Myriam Azencot** : Ariane?
- **Ariane Mnouchkine** : Oui?
- **Myriam Azencot** : Je t'aime Ariane, et tu le sais, mais j'aimerais bien qu'on se parle un peu quand même, tu veux bien?
- **Ariane Mnouchkine** : On se parlera...
- **Myriam Azencot** : Mais pas dans trop longtemps...
- **Ariane Mnouchkine** : Non non...
- **Myriam Azencot** : Pas avant que les choses soient irrémédiables- enfin avant que les choses soient irrémédiables.
- **Ariane Mnouchkine** : Qu'est-ce qu'il y a d'irrémédiable, pourquoi est-ce qu'elles seraient irrémédiables les choses, Myriam, qu'est-ce que je fais, qu'est-ce qu'il faut que je fasse de plus, Myriam?
- **Comédienne** : Qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce que tu lui as dit?
- **Myriam Azencot** : Mais attends je parle...
- **Comédienne** : Oui, mais je sais pas, je t'ai vue

-
- **Ariane Mnouchkine** : Qu'est-ce qui faut faire, pourquoi ce serait irrémédiable, Myriam?
 - **Myriam Azencot** : Ben parce que y a des blessures qui sont irrémédiables.
 - **Ariane Mnouchkine** : Non ma chérie, que tu fasses pas Dorine, ça doit être remédiable. Myriam, ça doit être remédiable.
 - **Myriam Azencot** : Ben...
 - **Ariane Mnouchkine** : Voilà, il faut qu'on se le dise très franchement, Myriam, ça doit être remédiable. Tu vas faire un rôle extraordinaire, tu vas être extraordinaire dans Madame Pernelle, mais tu vas pas me culpabiliser Myriam parce que tu es pas Dorine.
 - **Myriam Azencot** : Mais je te culpabilise pas.
 - **Ariane Mnouchkine** : Et ce sera pas irrémédiable, parce que tu es une femme intelligente, parce que tu vas, il te reste quand même un peu d'humilité dans la tête, et parce que c'est comme ça. Donc, je ne je ne, je ne veux même pas, parce que je ne veux pas discuter avec toi de ce problème, tant qu' il est à chaud, justement. Pourquoi j'essaie de reporter les choses, parce que tu as tort, là, donc j'attends que ça se calme, et on se parlera comme ça- Myriam, un jour, on se parlera. Mais moi aussi je te répète, je suis pas un ballon de foot.
 - **Myriam Azencot** : Mais je t'ai jamais considérée comme telle, Ariane...
 - **Ariane Mnouchkine** : Bon, voilà, là y a des moments où moi aussi je peux être pleine d'un sentiment d'injustice parfois, dans vos revendications, dans vos acrimonies. Donc, avec toi je te le dis nettement parce qu'on se connaît depuis trente ans et qu'on va continuer à se connaître pendant trente-, etc., bon, mais ne me demande pas non plus, mon amour, moi aussi je t'aime, mais ne me demande pas, y a un moment Myriam où, je vous aime, vous m'aimez, ou vous n'm'aimez pas, etc., mais y a des moments comme ça de choses qui sont de l'art pur et où quelque chose comme ça est mieux. Et à ce moment-là, si moi je me dis " ah oui mais il faut pas que je laisse Myriam, alors je vais faire ta-ta-ta ", etc., alors que pour moi, pour l'œuvre, pour toi je sens que c'est mieux ainsi, tu me demandes quelque chose que je ne peux pas faire, non seulement que je ne peux pas faire, mais que je ne **dois** pas faire ! Parce que si je le faisais Myriam, tu serais plus ici depuis longtemps ! Je trouve que tu es en train de devenir une comédienne formidable, mais, pour Dorine, Myriam, que je sais que tu voulais faire, et bien ce sera plus beau, si Myriam fait Madame Pernelle, et que Juliana fait Dorine. Et je ne veux pas te promettre maintenant, plus, tu vois, des choses auxquelles j'ai pensé, je veux pas maintenant promettre une alternance soi disant.
 - **Myriam Azencot** : Non
 - **Ariane Mnouchkine** : ... parce qu'en plus les alternances, jusqu'à présent j'ai remarqué, ça ne marche jamais.
 - **Myriam Azencot** : ça ne marche jamais, ça ne marche jamais
 - **Ariane Mnouchkine** : Alors je vais pas les promettre, alors que j'arrive jamais à les

faire.

- **Voix** : Ce serait bien qu'on arrive un jour...
- **Voix** : Ah oui ce serait bien.
- **Voix** : Comme la coopérative...
- **Ariane Mnouchkine** : Ben oui mais moi je veux que tu continues à venir aux répétitions Myriam, parce qu'autrement, dans ton estomac, il va se développer un tel nid de vipères, que effectivement, je vais être mordue, à chaque pas que je fais, que je te croise...
- **Myriam Azencot** : Tu devrais déjà être tombée !
- **Ariane Mnouchkine** : Ben je sais que je devrais être tombée morte... Mais fais attention ! Fais attention Myriam, parce qu'un jour je vais tomber morte, et tu regretteras ! Vous me regretterez tous ! Un jour, vous allez vraiment me faire claquer, et vous regretterez...
- **Juliana** : Oh non non non non non, retire tout de suite ! (*rire, elle la prend sous son épaule*) Retire tout de suite ! Crache ! Crache !
- **Ariane Mnouchkine** : Bon je crache (*Elle crache*) voilà. Mais à force de me souhaiter la mort, Myriam, tu vas l'avoir.
- **Juliana** : Crache crache crache crache (*rires*)
- **Ariane Mnouchkine** : C'est quand même extraordinaire, dans 25 ans, on s'encountre toutes les deux, comme ça, toi à me poursuivre en disant c'est tel rôle que j'aurais voulu faire, alors que tu es dans un rôle extraordinaire? Ça va être, ça va être sempiternel, cette vie?
- **Myriam Azencot** : Je pensais que je pouvais.
- **Ariane Mnouchkine** : Myriam je n'ai pas dit que tu ne pouvais pas, je n'ai pas dit que tu ne pouvais pas, j'ai pas dit que tu ne **peux** pas, je dis qu'elle, dans Dorine, est mieux ! Et que toi dans Madame Pernelle t'es mieux qu'elle ! C'est clair ! Le problème c'est que je te dis, dans 25 ans, je nous vois encore dans 25 ans, je te répète dans 25 ans...
- **Myriam Azencot** : Oui dans 25 ans !
- **Ariane Mnouchkine** : Mais un jour tu me-
- **Myriam Azencot** : Quand on n'aura plus de dents ni toi ni moi ce sera trop tard !
- **Ariane Mnouchkine** : Eh ben tu me diras un jour que tu es heureuse de ton rôle, tu me le diras un jour !? Tu me le-
- **Myriam Azencot** : Mais pour Eschyle j'te l'ai dit !
- **Ariane Mnouchkine** : Tu me l'as pas dit ! Pour Eschyle Tu me l'as même pas dit !
- **Myriam Azencot** : Mais tu m'as même pas dit qu'j'étais bien !! Moi j'ai besoin d'une carotte, j'ai pas besoin que du bâton !
- **Ariane Mnouchkine** : Dans Eschyle je t'ai pas dit que t'étais bien? !
- **Myriam Azencot** : Non ! Non !

- **Ariane Mnouchkine** : Myriam !?
- **Myriam Azencot** : Non !
- **Ariane Mnouchkine** : Mais c'est un scandale !
- **Myriam Azencot** : Ben vas-y. Tu dis jamais que je suis bien.
- **Ariane Mnouchkine** : Je t'ai jamais dit que t'étais pas bien dans Eschyle, est-ce que tu me regardes dans les yeux, droit, et tu me le-?
- **Myriam Azencot** : j'm'en souviens pas. Elle me l'a dit? (à Juliana) Toi tu me l'as dit.
- **Ariane Mnouchkine** : Voilà. Tu t'en souviens pas parce que je te l'ai dit trente deux mille fois et pas trente deux mille cent cinquante fois, parce que, pour combler ton narcissisme, Myriam, mais, il faut les pyramides !
- **Myriam Azencot** : Oh ! Mon narcissisme ! La dose hom- Moins que la dose homéopathique !
- **Ariane Mnouchkine** : Oooh Pfouu... Allez allons militer.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Pour l'instant, c'est quand même Damis et Valère qui restent des grands mystères...Donc on peut toujours effectivement, on peut- j'peux demander de nouveau à Brontis de se déshabiller de re- ah non lui il avait fait Damis, mais bon il peut faire Valère etc., mais j'veux dire y aura des locomotives pour- y'en a, mais maintenant il faut quand même savoir qui c'est qui va finir par le jouer pendant le spectacle. Est-ce que vous vous êtes un petit peu concocté les Valère par exemple, non? Bon alors peut-être que serait bien qu'on se concocte un tout pe- que vous vous concoctiez un tout petit peu, hein?

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Tu suis pas, suis, fais comme les garçons, ils le font très humblement, ils se suivent l'un l'autre, ils vomissent dans les coins, ils se couvrent d'eau, et et et qu'est-ce tu veux que j'te dise, c'est beau comme travail, alors arrête de bouder, travaille, fais pas la gueule, je trouve que tu fais un peu la gueule. Arrête, arrête. Ça me fatigue et ça ne te fait pas avancer. Prends les choses, prends, profite des moments comme ça, profite. (*long silence, soupir*) Allez ! Oui Rainer, ça vient, il y a quelque chose, allez ! 'Tension tes pieds Myriam, qu'on te marche pas dessus tes petits doigts de pieds roses... Allons-y ! Alors mets Rainer à ta droite, les deux garçons à ta droite, mets les deux garçons à ta droite, prends le centre.

* * *

- **Juliana Carneiro da Cunha** : Moi j'ai eu comme ça une- cette sensation de de troupe, travail de- peut-être le fait qu'on ait- qu'on se passe comme ça le relais de des locomotives comme tu appelles et.... cette semaine ça a été beaucoup ça, ça a été vraiment...euh de très bonnes sensations de troupe.
- **Un comédien** : Comment faire pour avoir toujours la disposition d'esprit qu'on a

quand on va sur le plateau pour quelqu'un d'autre? Parce que bon [...] Myriam qui a fait des choses vraiment très belles, Niru, euh, pendant toute la semaine Juliana, euh d'autres fois Charles, moi euh... quand on est pour l'autre y a - y a- je sais pas y a des choses qui s'ouvrent tellement plus facilement que quand on est sur le plateau en train de travailler le personnage qu'on sent qu'on va... à 90% euh jouer tout à coup y a des (*geste de la main frappant l'autre brutalement, exprimant le blocage*) en fait tout à coup on oublie qu'on est en train quand même, même si c'est nous qui allons jouer, on oublie qu'on est en train de travailler pour l'autre... Mais pour l'autre j'veux dire pour pour Valère... Pour Marianne... et là aujourd'hui c'était visible, c'était bon j'crois, j'pense que c'est aussi ce que voulait dire Juliana, c'était bon parce que... en fait, quand Martial y allait j'me disais ah pourvu que Martial y aille, et quand Rainer y allait, je m'disais la même chose, en fait c'est une façon de dire pourvu que Valère vienne, pourvu que Valère vienne aujourd'hui.

- **Ariane Mnouchkine** : Quoi d'autre? Qu'est-ce qu'on peut se dire d'autre?

(*Inaudible*)

- **Ariane Mnouchkine** : Hein?
- **Une comédienne** : Il faut Il faut- je suis là pour faire du théâtre, il faut pas que j'oublie ça...
- **Ariane Mnouchkine** : Hein?
- **Comédienne** : Il faut pas que j'oublie ça, avant tout.
- **Ariane Mnouchkine** : Oui. Moi je pense qu'il faut- même quand on est comme ça, on a des mauvaises humeurs, on a le droit d'avoir des mauvaises humeurs mais- ou d'être triste, ou d'être- de toutes choses- mais c'est vrai que quand on est sur le plateau... Faut quand même profiter, hein, ça passe très vite les moments sur le plateau. Y a beaucoup de gens qui n'y sont pas sur le plateau, y a beaucoup de gens qui n'ont pas le droit d'être sur un plateau, y a beaucoup de gens qui aimeraient, qui auraient le droit, qui seraient très bien sur un plateau et qui n'y sont pas... Chez nous ou dans d'autres pays... Alors les moments sur le plateau faut vraiment... On peut pas y amener des choses inutiles. Ça veut pas dire qu'on n'a pas le droit de ressentir des choses, je t'ai dit mais la non, là... là c'est sacré.

* * *

(*Carton : " Retrouvailles avec la grande salle "*)

- **Ariane Mnouchkine** : Il faut que vous soyez gentils avec le décor parce qu'il faut qu'il ait le temps de s'habituer à vous. C'est- je dirais là c'est l'inverse, c'est-à-dire c'est le décor qui doit avoir le temps de s'habituer à vous... Tu comprends ce que j'veux dire? Faut qu'il voyage.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Bon attention. Bon. Prêt? Sergio? C'est parti !

(il entre, poussant son chariot à marchandises, musique tonitruante dans le poste)

- **Ariane Mnouchkine** : Alors. Ça m'emmerde que la première chose qui entre sur cette scène ce soit pas un acteur ce soit un objet. Mets ton- ta petite- ta merveille, ta merveille, tu la mets là, comme ça, tu viens voir si y a du monde, à la limite tu peux déjà c'est peut-être là, que tu peux faire un tout petit peu un petit récital de coltam *(il s'exécute au fur et à mesure ; récital)* tu retournes, plam tu donnes le signal avec ta radio, Judith tu suis? Flatch *(il actionne le bouton mais Judith ne suit pas)* Judith ! *(elle se lève, fâchée, un rire détend l'atmosphère, elle se retourne vers la scène)* Allons-y, Bon, la radio *(cette fois le son arrive, trop tôt ; Tout le monde rit.*

- **Ariane Mnouchkine** : Tu sais que y a des gens qui se sont fait hara-kiri pour moins que ça?

* * *

(Carton : " Labeur "; " La grande salle résiste ")

- **Ariane Mnouchkine** : Y a une erreur quelque part, y a une erreur y a une erreur et je crois qu'on- que vous êtes- on est enfermés dans cette erreur, y a une erreur.

(Très long silence, tout le monde se tait.)

- **Ariane Mnouchkine** : *(va vers Juliana, lui parle à voix basse)* : Tu peux la reprendre une fois, j'voudrais te dire deux- deux petites indications... J'voudrais que tu la prennes *(inaudible)*, tu vois?
- **Juliana Carneiro da Cunha** : Elle a envie de lui, c'est ça?
- **Ariane Mnouchkine** : Oui, mais lui aussi...
- **Juliana Carneiro da Cunha** : Oui, bien sûr.
- **Ariane Mnouchkine** : Essayons. On va essayer une chose, hein?

(Juliana joue Tartuffe. Encouragements, rires)

- **Ariane Mnouchkine** : Bon, stop. Il y a quelque chose qui me manque, mais je sais pas quoi. Hein? Pas seulement dans l'entrée, y a quelque chose qui manque- on pouvait- on pouvait le prévoir, y a un p'tit truc dans l'espace, j'me sens pas totalement à l'aise, moi...Mais...en même temps c'est tellement défini par le texte ! Tu vois " prenons une chaise afin d'être un peu mieux ", euh il ne peut pas être loin d'elle puisque euh il la touche enfin, y a quelque chose- z'avez l'air au milieu de nulle part, là, vous sentez pas que vous êtes un peu au milieu de nulle part? Bon, commençons, reprenons.
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : " Comment de votre mal vous sentez-vous remise? "
- **Ariane Mnouchkine** : Non. *(Soupir)*. C'est essentiel, ça, Shahrokh, c'est- c'est vraiment- tu le prends pas- c'est- tu as pas vu l'état essentiel que j'ai demandé, et donc tu te trompes. C'est presque dans ton corps, regarde. Attends, lève-toi une seconde mon chéri *(elle s'assied à sa place)*. C'est presque- Juliana elle est presque-

enfin elle est pas presque - Juliana elle est ...(*Mnouchkine est assise buste penché vers Nirupama mains sur les genoux écartés, yeux mis-clos, murmurant*) : < ça va?... (*sourire*) ça va, je suis sûre que ça va...> (*regard vers Shahrokh*) Et toi tu es (*posture plus raide, dos redressé, bouche en cul de poule, murmurant* :) <comment ça va?> C'est pas pareil (*rire*). Là c'est vraiment (*retour à la première attitude corporelle*). Elle a pris ça toute- elle a presque pas bougé, Juliana, pendant toute la scène. Tu vois, c'est vraiment...(*attitude*) Cupidon qui lance ses flèches à chaque... Tu vois? (*elle s'éloigne, se retourne*) : allons-y

(*rire des acteurs*)

- **Ariane Mnouchkine** (*rit*) : Pourquoi vous riez, là, par exemple?
- **Nirupama Nityanandan** : Parce que tout d'un coup il a baissé les sourcils et... (*rire*)
- **Ariane Mnouchkine** : Et?
- **Nirupama Nityanandan** : Ça fait un regard sulfureux...
- **Ariane Mnouchkine** : Mais oui, ben, bien sûr ! Et, Brontis il disait une chose très juste, il disait, Juliana se sent irrésistible qu'elle est irrésistible, tu vois c'est que j'ai voulu dire, quand elle travaille Tartuffe. Elle a l'air d'une patate, mais qui se sait irrésistible. Tu comprends? et ça c'est essentiel et toi tu tu tu as peur... Il a pas peur, il va l'avoir, il va tout avoir. Il va avoir le monde entier, suffit d'attendre. Tu comprends? Et je le vois pas, ça. Ça veut pas dire- Et en même temps il a son cœur, son ventre, son sexe, tout brûle. c'est du désir, c'est du désir, c'est du désir, c'est du désir...

(*Shahrokh travaille une attitude, buste penché, front incliné, regard " par en dessous ", léger sourire...*)

- **Ariane Mnouchkine** : Voilà. Tu comprends la différence?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui
- **Ariane Mnouchkine** : Tu sens que c'est du corps que ton problème... Tu vois c'est que parfois tu donnes pas les bons signes du corps, donc ton corps t'envoie des signes qui te font jouer autrement...

(*Shahrokh reprend une posture buste en avant, regard par en dessous*)

- **Ariane Mnouchkine** : Shahrokh ! (*elle est remontée sur le plateau, lui fait signe de venir auprès d'elle, ils s'éloignent vers le fond de scène*)
- **Ariane Mnouchkine** : (*A voix basse*) Tu as jamais été dragué?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Euh ouais c'est...
- **Ariane Mnouchkine** : Toi, quelqu'un, on t'a jamais dragué toi?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Ouais, des fois...
- **Ariane Mnouchkine** : Et c'est pas comme ça?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : C'est pire.

- **Ariane Mnouchkine** : Alors pourquoi tu l’fais pas?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui.
- **Ariane Mnouchkine** : Y a jamais quelqu’un qui a essayé de te draguer, et en croyant que ça allait te plaire évidemment? Tu comprends ce que je veux dire?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui.
- **Ariane Mnouchkine** : Pourquoi tu joues pas ça? Tu comprends?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui, c’est juste
- **Ariane Mnouchkine** : Tu comprends?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui, absolument.
- **Ariane Mnouchkine** : Il faut jouer ça !*(on entend les rires de Nirupama et Juliana, restées dans l’aire de jeu)* Qu’est-ce qu’il y a?

Nirupama, riant toujours, montre du doigt Juliana qui rit aussi)

- **Ariane Mnouchkine** *(sourit, reprend Shahrokh par le bras pour le rapprocher d’elle ; à nouveau à voix basse)* : Hein? Il faut drag- C’est- c’est- c’est vraiment, c’est comme ça, c’est du sirop, puis *(elle joue avec les mains, les approches du corps de Shahrokh)* <ça y est, j’veais lui plaire, là comme ça >*(elle le touche, fait semblant d’épousseter ses épaules)* <mais là je fais rien de mal je tâte votre habit, oh, chatouilleuse> *(elle esquisse des chatouilles)*, <ih ih>, tu vois?
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Hum
- **Ariane Mnouchkine** : Mais- drague. Sauf que bon il a un bonnet, il a un habit ecclésiastique donc, et puis on est au théâtre donc il y a une pureté de gestes, mais c’est exactement comm- je suis certaine qu’on t’a fait ça à toi.
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : Oui, plusieurs fois.
- **Ariane Mnouchkine** : Bon, alors *(elle s’éloigne)*

Shahrokh se retourne vers l’aire de jeu, prend sa respiration, reprend le jeu.

* * *

Shahrokh se tient très près de Niru, le visage incliné, de biais, lève lentement le regard vers elle

- **Ariane Mnouchkine** : Oui....
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : *le regard s’intensifie, bascule soudainement sur le côté, en direction de Niru*
- **Ariane Mnouchkine** : Oui...
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : “ l’amour... ”
- **Ariane Mnouchkine** : Non ! Tu comprends, tu as une telle force, parfois, justement, quand tu trouves le juste du corps et du regard et tout ça, et tout ça, je me dis tiens, ça y est, c’est imbibé, et puis j’entends *(voix sèche, éraillée)* “ l’amour ” et je me dis, “

la voix ne l'est pas ", alors du coup tu l'érailles pour faire quelque chose mais c'est- alors que alors que tu dois décider comment tu comment tu lui envoies ce mot qu'est-ce que c'est ça, comment tu appâtes avec ce mot...

Shahrokh reprend

- **Ariane Mnouchkine** : Oui (*murmuré*) et te- laisse pas sortir à l'extérieur Shahrokh, ne te laisse pas **inventer** il faut que tu découvres il faut pas que tu inventes
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** " L'amour qui nous attache aux beautés éternelles / N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles / Nos sens facilement peuvent être charmés / Des ouvrages parfaits que le ciel a formés. / Ses attraites réfléchis brillent dans vos pareilles / Mais il étale en vous ses plus rares merveilles "
- **Ariane Mnouchkine** : Voilà et là tu vois quand elle dit ça, quand il dit ça, le Tartuffe de Juliana, tu vois c'est " mais il éta-**l-e** en vous ses plus rares merveilles " on a l'impression d'entendre toutes les nuits tu vois ou il s'est retourné dans son lit, comme ça, en se disant " c'est trop, elle en a trop des beautés, elle en a trop, j'veais la tuer parce qu'elle en a trop " tu vois C'qui était beau par contre (à Niru) c'est quand tu as failli partir et puis tu t'es rassise. Ça c'était beau tu vois, parce que effectivement on sent qu'elle sait pas quoi faire, quoi, et que c'est fascinant, et que c'est terrible et que ça fait peur et qu'en même temps on sait p- ça j'voudrais tellement le garder sans qu'à aucun moment on commence à me raconter qu'elle est amoureuse de Tartuffe, tu vois, ça m'énerve, ça.

Il reprend le jeu ; tient ses bras légèrement levés, écartés de son corps

- **Ariane Mnouchkine** : Oui lâche, lâche ton-

Ses bras s'abaissent, ses épaules tombent

- **Ariane Mnouchkine** : Oui, oui

Il relâche ses mains

- **Ariane Mnouchkine** : voilà
- **Shahrokh Meshkin Ghalam** : " Mais enfin je connus, ô beauté toute aimable / Que cette passion peut n'être point coupable□ / Que cette passion peut n'être point coupable□1 / Que je puis l'ajuster avecque la pudeur et et- "
- **Ariane Mnouchkine** : Tu vois, Shahrokh, ça par exemple c'est important : " que je puis l'ajuster avecque la pudeur " (*fluide et doux*) Tu peux le dire en une seule fois : " que je puis l'ajuster avecque la pudeur ", hein? tu peux. (*Voix aigu ë*) <Ça va : je me suis débrouillé avec le diable. On a f- on peut se débrouiller...avec le bien et le mal... suffit de fermer un œil (*elle cligne ostensiblement de l'œ il, grima ç ante*) et de mettre un- la main sur l'autre (*sa main pos é e sur l'œ il rest é ouvert ; rires*). Allons-y.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : C'est drôle parce que le style de jeu de ce spectacle, au fond quand on y est, quand on y est, c'est étrange parce que je trouve que ça commence à ressembler à ce que j'aime le plus dans certains films muets, et c'est c'est vraiment étrange quand c'est beau, hein quand c'est des grands acteurs, quoi, c'est tellement beau, parce que c'est du théâtre, et là y a des moments comme ça, mais ça doit être tellement plat, tellement profond...

* * *

Le rire d'Ariane sur un pantomime ou Dorine cherche à rassembler Marianne et Valère

* * *

(Carton : " Il serait trop long de raconter ici comment et après combien de palpitantes péripéties Martial avait fini par rattraper Valère... Cependant que Damis courait toujours ")

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Soit c'est Duccio qui fait Damis et moi il me touche beaucoup dans Damis, soit il garde Cléante et il faut trouver Damis, mais là il faut se dépêcher
- **Juliana Carneiro da Cunha** : Et une fille ne peut pas la jouer? le jouer euh plus...
- **Ariane Mnouchkine** : Une autre fille tu veux dire? Non, ça je suis sûre, non. Ou à ce moment-là il faut Renata
- **Juliana Carneiro da Cunha** : ou euh, Hélène, non?
- **Ariane Mnouchkine** : Ben j'y ai pensé aussi, c'est pour ça que je lui avais dit de-
- **Juliana Carneiro da Cunha** : moi aussi je pensais que tu lui avais demandé pour ça
- **Ariane Mnouchkine** : enfin, elle va venir à la répétition lundi...
- **Myriam Azencot** : enfin rien n'est facile mais c'est pas Damis qu'est le plus difficile de la pièce quand même...
- **Juliana Carneiro da Cunha** : C'est un rôle difficile.
- **Ariane Mnouchkine** : C'est un rôle très difficile parce que il est jeune, il est fou, en même temps il est très émouvant, euh, tu vois, enfin il faut qu'il soit émouvant autrement il est toujours ridiculisé, justement, comme par hasard c'est toujours, presque toujours mal joué ça tu comprends?
- **Myriam Azencot** : Hum hum * * * (*Carton : " Lundi, à son tour, Hélène tentait l'assaut "*) * * * *Dorine (Juliana) et Damis (Hélène Cinque) : Damis court en fond de scène, Dorine s'interpose pour l'empêcher de sortir, Damis se retourne, fou de rage, Dorine enroule ses bras autour de lui et le force à marcher, presque en un pas de danse, une jambe puis l'autre...*
- **Ariane Mnouchkine** : Moi j'adore, ça, quand c'est ça, c'est-à-dire quand c'est- parce qu'à ce moment-là tu sais ce que je revois? Je revois Dorine, quand elle lui apprenait à marcher... ou à danser les premiers pas, tu sais, ta ta ti ta ta. Mais si vous pouvez garder ça, comme ça, et au fond Damis, c'est son corps qui se laisse faire, parce qu'il a tellement l'habitude c'est devenu comme, enfin l'habitude, c'est un souvenir

d'enfance, voilà. Ça c'est magnifique.

* * *

- **Nirupama Nityanandan** : “ une femme se rit de sottises pareilles / Et jamais d'un mari n'en trouble les oreilles ”
- **Hélène Cinque** : (*voix grave, très sérieux, la prenant un peu de haut*) “ vous avez vos raisons... ”
- **Ariane Mnouchkine** : Non non. Elle t'a parlé, tu lui parles. Elle te- Tu vois que elle aime Damis, il l'aime profondément aussi, tu vois? À ce moment-là, si je me souviens bien Renata elle lui a pris la main, elle l'a embrassée, hein (*ce faisant Ariane embrasse sa propre main*) fais-le : (*jouant les épaules redressées, rapprochées*)< Oui madame, moi j'aimerais bien mais aujourd'hui j'ai d'autres raisons. Voilà.> Allons-y... Autrement tu vois ce que tu cherches, tu cherches une astuce : Tu joues à la française, tu vois? en cherchant une astuce. Ne joue pas à la française, joue tout court. Allons-y. (*Ariane fait signe à la caméra geste des ciseaux : il faudra couper au montage ; elle rit*)
- **(Voix du plateau)** : Qu'est-ce qu'il y a?
- **Ariane Mnouchkine** : Rien... J'imaginai ça dans notre film

rires

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Allons-y

Hélène (Damis) embrasse très longuement la main de Niru(Elmire)

- **Ariane Mnouchkine** : Allez allez courage, allez, fonce (*soupir*)
- **Hélène Cinque** : (*grave*) “ Vous avez vos raisons pour en user ainsi (*regard sur Niru*) et pour faire autrement... (*murmuré*) j'ai les miennes... (*chuchoté*) aussi ”

* * *

Renata Ramos Maza rejoint Hélène pour faire la locomotive :

- **Ariane Mnouchkine** : Allons-y : Renata.
- **Renata Ramos Maza** : (*Elle embrasse la main de Niru - Elmire*) : “ vous avez vos raisons, pour en user ainsi (*face public, voix ferme et déterminée*) et pour faire autrement, j'ai les miennes aussi. (*geste de la main, doigt pointé vers elle-même, puis vers le ciel*) Le vouloir épargner est une raillerie ; et l'insolent orgueil de sa cagoterie... ”
- **Ariane Mnouchkine** : Hélène?
- **Hélène Cinque** : “ ...n'a triomphé que trop de mon juste courroux, / et que trop excité (*geste du doigt montrant alentour*) du désordre chez nous / Le fourbe, trop longtemps, a gouverné mon père

- **Ariane Mnouchkine** : “ mon ”, le tien, hein?
- **Hélène Cinque** : comment?
- **Ariane Mnouchkine** : “ mon père ”, pas le père de (*inaudible*)
- **Hélène Cinque** : “ mon père (*geste autocentré*)
- **Ariane Mnouchkine** : Oui. Renata? Tiens bien Hélène, tiens bien...
- **Renata Ramos Maza** : “ Le fourbe, trop longtemps a gouverné mon père / et desservi mes feux avec ceux de Valère ”

(*Niru prend les deux Damis “ sous ses ailes ”, un sous chaque bras*)

- **Ariane Mnouchkine** : Hélène? Hélène?
- **Hélène Cinque** : “ Il faut que du perfide il soit désabusé (*elle lève les yeux au ciel, Renata aussi*) et le ciel pour cela m'offre un moyen aisé. ”

* * *

- **Renata Ramos Maza** : “ de cette occasion je lui suis redevable, / et pour la négliger, elle est trop favorable (*mimique très contrariée, grimaçante*)
- **Ariane Mnouchkine** : Hélène? Joue en (*fusion?*)

(*elle abaisse le regard, aperçoit le jeu de mains de Renata, l'imité*)

- **Ariane Mnouchkine** : voilà, oui
- **Hélène Cinque** : “ Ce serait mériter qu'il me la vint ravir / Que de l'avoir en main et ne m'en pas servir ”

(*Niru leur chuchote : chut, Damis, chut, Damis et leur indique de se lever, les emmène à jardin, amène la chaise...*)

- **Hélène Cinque** : “ Non, s'il vous plaît, il faut- ”

(*après avoir tapé légèrement du pied, sans être imitée par Hélène qui ne l'a pas vue, Renata pousse un soupir sonore, une espèce de râle lèvres fermées ; Hélène la regarde*)

- “ ... que je me croie... ”

(*Renata tape du pied, Hélène l'imité*)

- “ ... Mon âme est maintenant... ”

(*Hélène et Renata se regardent, se sourient*)

- **Ariane Mnouchkine** : (*inaudible, puis rire*) joue un petit peu quand même avec Elmire
- **Hélène Cinque** : “ ... au comble de sa joie ”

* * *

(Carton : “ *Damis est enfin là* ”)

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : On est très en retard ; euh enfin à la vue de la répétition d’aujourd’hui, on est très en retard mais bon, on est moins en retard que je ne l’aurais pensé avant hier. Voyez ce que je veux dire c’est comme ça (*geste de la main*) quand je dis c’est très cyclothymique chez moi, c’est y a des moments ou je sors en m’disant pfou la la, on a deux mois de retard, et puis aujourd’hui je me dis bon, on a un mois de retard.

* * *

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Bon. Alors. Levez vous. Mettons le tapis déjà comme ça...

(Carton : “ *C’est certainement la faute du tapis* ”)

Déplacement des tapis.

- **Ariane Mnouchkine** : Bien, oui.
- **Renata Ramos Maza** : “ Si contre un doux espoir que j’avais pu former ... ”
- **Ariane Mnouchkine** : Attends. Stop. bon j’t’arrête parce que toi t’es en train de travailler et y a quelque chose dans l’espace qui ne va pas, alors c’est pas la peine que tu te fatigues, alors qu’il y a quelque chose dans l’espace qui est pas bon, et que tout le monde à mon avis ressent. Hein, vous devez vous sentir mal, hein, sauf vous (*à un groupe sur le côté de la scène*). Moi je pense que vous c’est juste. Mais ce que j’ai fait là (*indiquant le centre du plateau*), ce que je viens de faire n’est pas juste. Euh... Scusez moi. Il faut encore vous lever. Il faut remettre ce tapis là-dessus, pour l’instant, pfou, est-ce qu’on peut descendre un tout petit peu ce tapis là, le descendre un petit peu, mettons le là, comme ça, on va trouver, voilà, vous étiez comme ça, et là vous vous êtes bien sentis.
- **Comédiens** : Oui
- **Ariane Mnouchkine** : Bien alors maintenant il faut que je, il faut qu’on aide Marianne à trouver comment elle arrive quelque part, quoi.

* * *

(*Danse des tapis...*)

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : C’est juste Marianne...est-ce que les autres, vous vous sentez bien là, pour toi, c’est pas mieux comme ça?
- **Renata Ramos Maza** : Oui si si.
- **Ariane Mnouchkine** : Bon.

- **Comédien** : Euh est-ce que j'ai bien compris, que la difficulté c'est plutôt quand elle rentre, c'est pas quand elle parle, quand elle parle...
- **Ariane Mnouchkine** : Ça je pense pas, effectivement c'est la liaison entre la sortie de Tartuffe, la rentrée et l'état dans lequel rentre Marianne et pourquoi elle va plutôt là qu'ailleurs. Y a pas d'aimant là, je sens pas un aimant. Et il en faudrait, il en faut un, qu'on ne voit pas mais qui est dans chaque endroit où vous allez.

* * *

(Carton : " Doutes et confessions ")

- **Voix d'Ariane Mnouchkine, off** : Est-ce que quelqu'un a un mot, pour nous aider ? ... Je suis consciente de l'imperfection de ce que je te dis. ... Pour l'instant si je t'aide pas c'est parce que je sais pas. ...J'travaille mal aujourd'hui. Myriam, aide moi parce que je travaille mal aujourd'hui, alors si on reste face à face comme deux presses livres... ... Prend le temps, prenez le temps on a le temps, justement parce qu'on est en retard, il faut prendre le temps ... Alors je me dis : Ariane tu donnes des indications contradictoires... Oui ; voilà !

* * *

(Carton : " Vraie colère ")

- **Ariane Mnouchkine** : Je me permets de te dire que tu te prépares mal. Parce que moi, cette scène là, je ne vais plus te la faire travailler. Parce que j'ai l'impression, moi, de suer sang et eau sur scène, et d'avoir quelqu'un qui se rend pas compte que sur cette scène il y a encore un problème. Et qui prend pas les moyens, avant, d'être prêt à l'intérieur. Quand tu mets ta barbe trente secondes avant, que tu dis " je suis prêt ", au fond je devrais te dire : " c'est pas vrai, je vais prendre un café, maintenant toi tu vas m'attendre ". Je devrais te faire attendre. M'arranger pour être s- te piéger, c'est-à-dire te dire, bon ça y est on y va, tu es prêt maintenant, bon et ben maintenant tu attends. Pour te préparer. Parce que là, j'ai revu en dix secondes toutes les erreurs qu'on avait dit qu'on ferait plus. Alors c'est ça qui va se passer : tes camarades, et moi même, nous allons nous arrêter un quart d'heure, nous allons te faire attendre un quart d'heure pour que pendant un quart d'heure, tu te rendes compte de la force de concentration qu'il te faut, de de de la discipline qu'il te faut. Tu ne sais pas ce que c'est que te préparer. Tu ne le sais pas. Tu ne sais pas ce que c'est que prendre l'élan imaginaire. Le jeu avant. Tu ne sais pas ce que c'est que savoir que y va y avoir cette manif dans la poussière, avec tous ces fous qui hurlent des choses aberrantes et folles. Tu ne sais pas, tu ne le fais pas, c'est un travail que tu ne fais pas là-dessous. Alors tu arrives là dessus et tu prétends te chauffer devant nous. Moi je ne veux pas assister à ton échauffement, je suis désolée. Voilà, alors dans quinze minutes, nous reprendrons.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Où tu étais toi d'abord?

- **Myriam Azencot** : J'étais allée manger une glace chez le glacier de-
rire de Juliana
- **Ariane Mnouchkine** : C'était quoi, que tu as pris comme parfum ?
- **Myriam Azencot** : Euh... Cassis poire.
- **Ariane Mnouchkine** : Non mais attends, attends, je m'excuse pourquoi tu n'étais pas là. Alors que je viens de prendre une colère tout à fait spectaculaire et tu n'étais pas là pour assister. Hein? Pourquoi t'étais pas là ?
- **Myriam Azencot** : Tu es contente.
- **Ariane Mnouchkine** : Oui.
- **Myriam Azencot** : Je suis contente. Ça fait trois jours que je décolère pas mais je suis contente.
- **Ariane Mnouchkine** : Bon alors c'est bien mais pourquoi t'étais pas la pour assister-
- **Myriam Azencot** : **Parce que j'étais à la couture pour essayer de trouver un tchador qui te convienne !**
- **Ariane Mnouchkine** : Ah bon, d'accord, d'accord.

(La découverte d'un nid d'alouettes sous le toit fait diversion)

* * *

- **Myriam Azencot** : Ariane Mnouchkine?
- **Ariane Mnouchkine** : Oui?
- **Myriam Azencot** : Le programme a changé?
- **Ariane Mnouchkine** : Non : deux heures, sur le plateau.
- **Myriam Azencot** : Mais pourquoi?
- **Ariane Mnouchkine** : Filage. De la première partie, puis travail de la première partie. Pourquoi tu fais la gueule? Quoi? dis-moi?
- **Myriam Azencot** : Travailler.
- **Ariane Mnouchkine** : Hein?
- **Myriam Azencot** : Je veux que tu me fasses travailler. Pas filer seulement.
- **Nirupama Nityanandan** (*emmenant Ariane par le bras, sur le mode de la plaisanterie*) : On va aller voir un film, ce soir.
- **Ariane Mnouchkine** : Oui.
- **Nirupama Nityanandan** :... On va aller voir un film.
- **Ariane Mnouchkine** : Un film. Oui, on va aller au cinéma toutes les deux, plutôt que de se faire engueuler, hein? (*revenant sur ses pas, à Myriam*) Bon, tu es prête emmerdeuse?
- **Myriam Azencot** : Je suis toujours prête !

- **Ariane Mnouchkine** : Bon, d'accord.

(Un comédien, costumé en femme - Flippe ou Potte, s'approche mi sérieux, mi ludique, s'adresse à Ariane Mnouchkine à voix basse)

- **Ariane Mnouchkine** : Oui quoi?

(messes basses)

- **Ariane Mnouchkine** : Mais moi je la connais que depuis quarante ans, je lui ai toujours parlé comme ça, elle m'a toujours parlé comme ça. Vous inquiétez pas, ça va s'arranger. Bon.

- **Myriam Azencot** : *(inaudible)*... mon costume?

- **Ariane Mnouchkine** : Oui, justement.

- **Myriam Azencot** : Ah bon...

- **Ariane Mnouchkine** : Absolument je m'en suis rendu compte... Que vous aviez votre costume, que vous aviez un sifflet, que vous aviez une ceinture qui brillait, des chaussettes blanches, un bracelet, et pas de bague...

- **Myriam Azencot** : *(montrant ses mains baguées)* Comment pas de bague !?

- **Ariane Mnouchkine** : Et ben, p't'être pas assez alors...

- **Myriam Azencot** : Il faudra que j'en ach- trouve plus alors, parce que là j'ai que ça, et encore y en a deux qui sont pas à moi...

- **Ariane Mnouchkine** : Et je vais te dire une chose c'est que je trouve ton costume très juste, et que à côté c'est ton tchador qui me-

- **Myriam Azencot** : Oui, c'est pas définitif.

- **Ariane Mnouchkine** : Ah voilà, d'accord, c'est bon. Donc tu vois que je l'ai remarqué. Prends acte que j'ai remarqué.

- **Myriam Azencot** : *(à la cantonade)* Vous avez entendu ?

- **Ariane Mnouchkine** : Dis que j'ai remarqué.

- **Myriam Azencot** : Vous êtes témoins?

- **Des comédiens** : Quoi?

- **Myriam Azencot** : Ben qu'elle a remarqué...

- **Ariane Mnouchkine** : Bon.

- **Les comédiens** : Ah mais on est témoin de tas de choses...*(rires)*

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Continuez, continuez, oui. Je voudrais éprouver devant madame Pernelle ce que j'éprouve- verais, " a-i-s ", parce que dieu merci j'en n'ai jamais rencontré, si je me retrouvais, moi devant un- un révisionniste. Voilà.

- **Brontis Jodorowski (Orgon)** : " Je vous dis que j'ai vu de mes yeux un crime si

hardi ”

- **Myriam Azencot (Madame Pernelle)** : “ Les langues ont toujours du venin à répandre / Et rien n’est ici bas qui s’en puisse défendre. ”
- **Brontis Jodorowski** : “ C’est tenir un propos de sens bien dépourvu ! ”
- (On entend le rire d’Ariane Mnouchkine)
- **Ariane Mnouchkine** : Ne crie pas, ne crie pas.
- **Brontis Jodorowski** : “ Je l’ai vu, vous dis-je, de mes propres yeux vu / Ce qu’on appelle vu : faut-il vous le rebattre / Aux oreilles cent fois, et crier comme quatre? ”
- **Myriam Azencot** : “ Mon Dieu, le plus souvent l’apparence déçoit / Il ne faut pas toujours juger sur ce qu’on voit. ”
- **Brontis Jodorowski** : “ J’enrage. ”
- **Myriam Azencot** : “ Aux faux soupçons la nature est sujette, / Et c’est souvent à mal que le bien s’interprète. ”
- **Brontis Jodorowski** : “ Je dois interpréter à charitable soin / Le désir d’embrasser ma femme? ”
- **Myriam Azencot** : “ Il est besoin, / Pour accuser les autres d’avoir de justes causes ; / Et vous deviez attendre à vous voir sûr des choses. ”
- **Brontis Jodorowski** : “ Hé ! diantre ! le moyen de m’en assurer mieux? / Je devais donc, ma mère, attendre, qu’à mes yeux / Il eut...(geste du coït : hurlement des femmes, éparpillement et gesticulation hystérique ; rire d’Ariane Mnouchkine)

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Avec cette orange là Shahrokh, tu la laisses par terre, laisse-la par terre l’orange, **laisse-la par terre**, allez ! Il se précipite sur l’orange, au lieu de se précipiter sur l’état. D’ailleurs il faut pas se précipiter du tout, d’ailleurs, hein? Je te demande, je te demande ça, je te demande l’économie - écrivez lui sur un miroir - un loup tu vois, un vautour, un chacal, un requin euh qu’est-ce que j’ai dit d’autre, un guépard, un tigre, un cobra.

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : C’est amusant le théâtre, non, tu trouves pas que c’est amusant?

* * *

Ariane sur le plateau, court (un peu pataudement) : elle joue Tartuffe, poursuivant Elmire de ses assiduités (au sens propre) ; elle joue donc avec Nirupama, qui recule devant elle. Ariane s’amuse beaucoup, elle rit de et dans son propre jeu :

- **Ariane Mnouchkine** : Là elle- hop, vous allez chercher (*riant toujours*) : <Oh ça va être très amusant>, voilà et vous allez là, et hop elle vient là et paf elle tombe sur le lit, tu comprends ce que j’veux dire?

Jeu de Juliana puis de Shahrokh soulevant Niru de terre, pour l'amener sur le lit ; puis Shahrokh enjambe lestement le corps de sa " victime "...

* * *

Filage devant les techniciens :

- **Ariane Mnouchkine** : Si quelque chose ne marche, pas tant pis, c'est pas grave, le le point de vue c'est d'arriver à jouer, voilà, hein? Voilà. D'être au présent, d'écouter... présence, écouter, entendre, regarder, voir, sentir, d'accord ? On se préoccupe de rien d'autre ; tout, si tout foire, la musique foire, les trucs qu'on avait réglés, les machins, les draps tout ça, la porte s'ouvre pas, ça n'a aucune importance, c'est (*inaudible*) d'accord?

* * *

- **Ariane Mnouchkine** : Bon allez, attention... Judith tu es prête? Bon Allons-y !

Musique des cigales

- **Ariane Mnouchkine** : Sergio, quand tu veux.....

Il entre avec ses castagnettes, virtuose démonstration, rires dans la salle ; il actionne une touche de son poste à musique portatif, aucun son ne se produit. Surprise, la salle commence à rire

- **Ariane Mnouchkine** : (*à Judith, qui s'occupe du son*) Je te tue je te tue, je te- je t'éventre, je te coupe tout ; on reprend, on reprend. (*La musique arrive enfin*). Trop tard, trop tard ! (*La musique s'interrompt puis reprend*). Je te crève les yeux. Arrêtez. Je te coupe la langue, je t'arrache les oreilles, je t'écorche vive. (*La salle rit*). Allez on reprend.
- **Sergio Canto** : J'avais pas mis les piles...
- **Ariane Mnouchkine** : Hein?
- **Sergio Canto** : J'avais pas mis les piles !

Rire général

- **Ariane Mnouchkine** : On reprend.

Cigales, castagnettes, et musique...Il amène son chariot à bricoles...

Entrée de Dorine, entrée d'Elmire, entrée de Marianne, des suivantes comiques ; entrée de Damis et Valère ; entrée de Myriam avec son sifflet, premières répliques.

* * *

Carton : " Oui, mais la fin? "

- **Ariane Mnouchkine** : Bien on va y aller? (*Pas réponse*). En piste en piste, en piste, venite venite...Allons y ! L'est où Pata ? Flipotte, Flippe et Potte, s'il vous plaît ?

Madame Pernelle, Lise, où est Niru. Niru et Renata, elles sont où ? Niru ?

- **Comédien** : On va reprendre à partir d'où ?
- **Ariane Mnouchkine** : On va reprendre à la manif, au cortège. S'il vous plaît, bien.
- Scène très rapide : la garde royale arrive en courant (vêtements plutôt militaires)
- **Ariane Mnouchkine** : Doucement, doucement, oui mais c'est ça quand même, hein, il se passe bien ce que je pensais. Stop ! Il a pas le temps ; il a pas le temps. 'Tention ! Alors reprenons, très lentement s'il vous plaît très lentement.

La scène se poursuit au ralenti

- **Ariane Mnouchkine** : Stop ! voilà je m'excuse, mais on va le refaire, un tout petit peu plus vite, mais pas beaucoup plus vite. Stop ! Reprenons encore une fois, encore une fois... * * * Carton : " une heure plus tard "
- **Ariane Mnouchkine** : Qu'est-ce que vous sentez ? Plus rien là, vous êtes trop fatigués, hein ?

* * *

Carton : " encore plus tard "

- **Ariane Mnouchkine** : Je dis pas du tout que c'est de votre faute... Je cherche euh... Faut qu'on comprenne, faut qu'on comprenne, comment on garde le concret d'un, d'une scène pareille. Il y a un moment de- je dirais de de de figuration absolue. Je suis pas certaine que c'est ce que veut Molière. Peut-être que- peut-être que oui, peut-être que- peut-être que étant donné que c'était au roi, tout le monde devenait figurant, mais nous on peut pas. Je suis désolée pour Molière, mais, je veux pas que tout le monde devienne figurant, et c'est un petit peu ce qui se produit, et vous vous mettez tous à jouer comme des figurants, c'est-à-dire à pas jouer au fond. Quelqu'un a une idée, allez essayons encore une fois, allez cinq minutes, pas essayer la scène mais cinq minutes de pensée, cinq minutes, courage...

*Silence radio ; manifestation tous épuisés. * * * Carton : " plus tard encore "*

- **Ariane Mnouchkine** : Allons nous coucher.

(Tout le monde déserte : il est deux heures du matin... Ariane reste seule, méditant sur le plateau, insatisfaite)

- **Ariane Mnouchkine** : Vous êtes tous démaquillés, là ? Hé ? Vous êtes tous démaquillés ?
- **Comédien (off)** : Oui.
- **Ariane Mnouchkine** : Bon...
- **Comédien** : Pourquoi ?
- **Ariane Mnouchkine** : Non, comme ça, j'avais une petite idée...Pfout...hein? Non, vous remaquillez pas mais.. Juste habillés, une seconde juste habillés une seconde, juste,

y en a pour dix minutes. Juste une seconde, juste quelque chose de noir, venez, juste, Myriam viens, mets juste ton truc noir, va. J'voudrais qu'on commence euh, je sais pas comment vous seriez arrivés là, mais je voudrais que vous soyez assis là tous, toute la famille, venez là, les mains comme ça. Allez !! les mains comme ça (*rire de décontraction*) Allons-y !

- **Comédien** : Vers le public ?
- **Ariane Mnouchkine** : Face public. Venez là, venez là. C'est pas grave, c'est pas grave pour aujourd'hui, je m'en fiche, c'est pas le salut. Bon allez euh... Les mains comme ça. Allons-y. Essayons. Les soldats, ça, voilà. Euh, tu peux baisser un petit peu les rampes là ? Pour pas qu'il les aient trop dans les yeux, là... Voilà, là ça commence...

* * *

Cartons : “ Cette nuit là, les comédiens étaient remontés sur scène et cette nuit là, on trouva la fin. ”

... “ Le Théâtre du Soleil joua “ Le Tartuffe ” de Molière 213 fois devant 122 821 spectateurs ”

... “ On paya les 6 millions de dettes et pendant 18 mois on assura les salaires de 58 membres de la troupe qui, avant de se remettre au travail, avaient pu subsister grâce aux allocations-chômage ”

* * *

Giorgio Strehler, La trilogie de la villégiature, C. Goldoni, Paris, 1978

EXTRAITS DE LA DIRECTION D'ACTEUR Giorgio Strehler répète Document audiovisuel CNRS ; Odette Aslan.

Lever de rideau : les comédiennes sont assises sur le plateau.

- **Giorgio Strehler** : Ça c'est juste... C'est le rythme. C'est un tableau. C'est le temps qui passe...

* * *

- **Giorgio Strehler (entretien)** : Il y a une chose que je ne porte jamais c'est de la certitude que les choses sont comme ça et ne peuvent pas être autrement. Alors le spectacle se modifie à chaque moment, en répétitions ou hors répétitions, jusqu'à un certain moment. A ce moment il faut l'arrêter.
- **Odette Aslan** : Tu dis : “ Tu as réussi une chose parce que... ”. Tu donnes toujours la raison.

- **Giorgio Strehler** : C'est nécessaire. Je ne veux pas avoir de singe apprivoisé, je ne suis pas un dompteur. Je ne suis pas un monstre dictateur qui impose des choses à tout prix. Il doit y avoir un contact humain, entre des humains qui communient entre eux. Il faut que toutes les choses soient justifiées. Quelquefois la justification naît avant, parfois après. Quelquefois on la pense d'avance, mais elle se modifie au moment où on la fait... Je me considère un acteur, un d'eux qui s'est détaché à un certain moment. Dans une situation ambivalente et quelquefois ambiguë. Je monte sur le plateau et je tâche de montrer, mais ce n'est jamais quelque chose qui doit être fait comme ça. Moi si je le faisais je le ferais comme ça. Les raisons qui m'ont fait faire ça sont celles-ci... Je tâche de donner aux acteurs la conscience de ce qu'ils font.

* * *

Répétition

- **Giorgio Strehler** (à *Ludmila Mikaël - Giacinta*) : Restitue le livre.
- (Catherine Hiégel - Brigida tâche de le prendre rapidement, en proférant son texte, dans un même élan)
- **Giorgio Strehler** : Il y a quelque chose qui n'a pas marché...
- **Catherine Hiégel** : C'est très dur de le prendre.
- **Giorgio Strehler** : C'est très dur, hein?
- **Catherine Hiégel** : C'est dur parce que justement, si on est dans cette attitude de quelqu'un qui veut le prendre...
- **Giorgio Strehler** : Je vais te dire où est le problème : c'est qu'elle l'a gardé dans ses mains. Si elle le mettait à côté tu pourrais le prendre. Du point de vue psychologique, tu ne peux pas l'enlever de la main de elle.

* * *

Répétition : Retour de villégiature, II, 10.

- **Catherine Hiégel (Brigida)** : “ Mademoiselle, l- ” □
- **Giorgio Strehler** : “ Mademoiselle? ” □
- **Catherine Hiégel** : “ ... la (○)... ”
- **Giorgio Strehler** : “ la ! ” (●)
- **Catherine Hiégel** : “ ...mécanique est-elle prête? ” □
- **Giorgio Strehler** : “ la ” □
- **Catherine Hiégel** : “ parce que... j'ai- j'ai quelque chose à- ”
- **Giorgio Strehler** : Tu n'as pas encore trouvé le ton de la mécanique.
- **Catherine Hiégel** : Non, c'est le comique qui me gêne.
- **Giorgio Strehler** : Non, oui, non, c'est le comique, je dis pas... Le comique n'est pas... C'est- c'est- c'est écrit. Les gens, les gens rient ici. C'est un rire d'un certain

type. <La mécanique est prête?>. Je te le dis simplement parce que tu dois le savoir. Tu dois pas faire quelque chose simplement parce que les gens rient.

- **Catherine Hiégel** : Voilà, oui.
- **Giorgio Strehler** : (*Rire*) : Je connais déjà la version, c'est inévitable. <Mademoiselle, la mécanique, comment ça va avec la mécanique ?>
- **Catherine Hiégel** : “ Mademoiselle, la ... la mécanique est-elle prête? Parce que... (*rire de G.S.*)... j'ai quelque chose à vous dire. ”
- **Ludmila Mikaël** : “ Eh bien... Parle ! ”
- **Giorgio Strehler** : Eh bien parle, vas-y, vas-y ! Ne laisse pas trop longs maintenant les temps : “ Eh-bien-parle ! ”
- **Catherine Hiégel** : “ Mademoiselle, la ... la mécanique est-elle prête, parce que- parce- parce que j'ai quelque chose à vous dire. ”
- **Ludmila Mikaël (Giacinta)** : “ Eh bien parle ! (*jeu*)... Je suis tout à fait calme □ ”
- **Giorgio Strehler** : “ Je suis tout à fait calme ” □. Plus tragique un petit peu ; c'était un peu nerveux tu comprends... (*les com é diennes se remettent en place*) Allez, vas-y, vas-y la mécanique...
- **Catherine Hiégel** : “ Mademoiselle, la mécanique- ”
- **Giorgio Strehler** : (*cri*) Ça commence à le faire la mécanique, eh oui, maintenant la mécanique vient. Le problème c'est que je n'ai pas trouvé le mot pour t'aider dans une petite difficulté, je n'ai pas trouvé le mot. Le mot c'était qu'elle devait avoir un peu plus de peur populaire de la mécanique, tu comprends, de la peur, la mécanique ça fait toujours peur, tu comprends, ça fait docteur, je sais pas, ça fait chirurgien, instrument de torture, c'est quelque chose de pareil, tu comprends. <Et à propos, la mécanique, là, comment ça va, hein? Elle est prête?>
- **Catherine Hiégel** : “ Mademoiselle, la ... la mécanique est-elle prête? ” (*se balance d'une jambe sur l'autre*) parce que... (*jeu sans interruption jusqu'à " calme "*)

* * *

- **Giorgio Strehler** (*entretien*) : Moi je demande la motivation profonde aux acteurs, et de la motivation profonde naissent ou doivent naître le ton et le geste et le comportement des personnages. Mais ce que j'essaie de faire, et c'est peut-être la chose la plus difficile, mais peut-être la plus nécessaire aujourd'hui que nous vivons dans une époque où il y a un mélange des langues théâtrales, où on ne comprend plus très bien quelles sont les bornes de certaines méthodes de travail et d'autres, je cherche toujours à joindre deux méthodes qui semblent opposées mais qui sont à la recherche d'une nouvelle unité sur laquelle pourra se baser... Je parle de la technique brechtienne : être dedans avec le personnage dans le fond de soi-même, et en même temps réussir à être aussi dans une autre position distanciée du personnage, pour le maîtriser, pour le regarder avec un œil critique. Je cherche à joindre sur la scène ces deux techniques indispensables : la technique de l'identification et dans le même temps la distanciation...

* * *

- **Ludmila Mikaël** (*Témoignage*) : Il dope énormément, il stimule, et en vivant en même temps. Son cœur bat au rythme de l'action, du personnage, de la situation, et il bat, je crois, juste. Quand effectivement il reprend sur un (?.), c'est qu'il a raison, et qu'on n'était plus dans le rythme du cœur, enfin, le cœur c'est quelque chose qui a beaucoup d'importance. Son travail dans la *Trilogie de la villégiature* ne s'adresse pas tellement à l'intellect pur, c'est une chose excessivement sentimentale....

* * *

Répétition

- **Giorgio Strehler** (à *Catherine Hiégel*) : Tu sais ce que je ferais, moi, pendant que tu attends, seule? Il y a quelque chose d'artistique à faire, je sais pas, moi. Peut-être prends les manches de l'habit, prends-le devant toi, fais le danser, devant toi, sur toi, tu tournes un peu, fais un demi-tour, et puis ralentis (*Catherine Hiégel exécute les indications au fur et à mesure*). Tu comprends? Ça peut t'aider. C'est moi qui ne t'avais pas dit de le faire... La première fois tu as ri comme un folle. Un peu trop, c'est faux... Mais pas trop. Tu reprends le mouvement au début, mais tu sais déjà que-
- **Catherine Hiégel** : Oui.
- **Giorgio Strehler** : La recherche artistique est sans fin. On peut toujours aller en avant, tu comprends ? Il y a de petites choses. Tu comprends, nous qui cherchons une certaine réalité transposée, nous jouons sur la vérité sereine. Quelquefois, on ne va pas échapper à certaines petites choses qui sont, allons-y, un petit peu le (?) et ne promettent rien. Mais au fond, mais- maintenant tu finis avec le chapeau.

* * *

- **Jacques Sereys** (*entretien*) : Il impose l'esprit. Il répète souvent les mêmes choses, les mêmes indications au fur et à mesure des répétitions, ce qui fait que on finit par savoir, par mimétisme, par osmose plus que par mimétisme, on finit par absorber ce qu'il veut, alors on essaie de les réaliser, mais à partir de là il laisse- comme on met une graine dans la terre, il laisse pousser, ensuite il corrige plus ou moins, et il nous remet sur les bons rails. Mais enfin une fois qu'il nous a donné la direction, après, au contraire, il aime bien qu'on chahute un peu, parce que justement ça peut être très créatif, et puis si ça ne l'est pas ça n'a aucune importance, on travaille, c'est l'atelier, c'est ça qui est intéressant.
- **François Beaulieu** (*entretien*) : La première chose que Strehler nous ait dite en commençant les répétitions était que sa mise en scène était un peu comme si trois boîtes successives étaient ouvertes les unes après les autres, enfin comme des boîtes gigognes. La première concernait l'aspect réaliste des choses, c'est-à-dire la vérité dans tout ce qu'elle peut avoir de plus simple, et plus quotidien et de plus vrai. La seconde, un rapport social entre les gens, entre le haut et le bas d'une société, et la troisième dans tout ce que la morale, ou l'affrontement de ces éléments, a de cosmique, de spirituel, de philosophique dans le sens le plus large.

* * *

Répétition

- **Giorgio Strehler** : *(depuis la salle)* ... parce que les acteurs qui ne pensent pas quelque chose... Il faut que tu viennes- TAC ! *(Il s'immobilise, fait mine de secouer un parapluie)* c'est- c'était- c'est le- le- le- *(rire gêné)*. Ne pense pas, entre avec ton tempérament, comme ça vient, viens. Et puis tu commences à penser, parce que moi maintenant tu comprends... *(Il joue)* TAC ! Hop ! *(rire gêné)*. *(A Catherine Hiégel)* : Tu es allée trop loin ; faisons mathématiquement, lentement : *(à François)* tu entres dans une situation qui dévoile passion, non? *(François est entré)*. Tu es plus en arrière *(Il recule)*, tu es absolument dérégulé, disons avant ton entrée - folie, et alors elle te voit, et qu'est-ce que tu fais? *(il agite le parapluie)* eh eh voilà, eh, voilà, tu comprends, ça c'est la situation, tu comprends? Alors là tu ne dois pas être au lointain. Il faut que... Tu fais une minuscule tentative *(il monte sur le plateau, fait une démonstration : il court vers le fond puis s'immobilise)* Bon tu fais comme tu veux, mais toi tu allais vers elle pour la prendre. Au contraire : c'est inutile..
- **François Beaulieu (Guglielmo)** : “ Mademoiselle Giacinta? ”
- **Giorgio Strehler** *(jouant Brigida)* : <Ah, elle... Elle était là> *(s'agitant, évitant ostensiblement le regard de François)*
- **François Beaulieu** : “ J'attendrai. ”
- **Giorgio Strehler** *(jouant toujours)* : <Oui mais, euh, elle-> *(Il ramasse la robe, se déplace vers Catherine Hiégel)* Quelque chose de très sensible. Au fond, il arrive une certaine tendresse... C'est une... C'est un... Tu es un petit peu dure quelquefois avec eux : des choses que tu ne comprends pas, il y a quelque chose qui cloche, mais là tu sens qu'il y a des sentiments vrais, tu comprends, alors tu es avec, parce que tu es avec la vérité. Brigida comme peuple, elle est avec la vérité.

Jeu : François Beaulieu fait son entrée, moins précipitée que le pokaz de Strehler.

- **Giorgio Strehler** : Plus énergique cette chose là : TCHAC ! TCHAC ! Parce que ce sont des signes aussi. Et puis la pluie donnera des... Tu peux pas le faire, je le sais.
- **François Beaulieu** : Oui mais j'ai peur de casser le parapluie.
- **Giorgio Strehler** : Je sais mais c'était nécessaire. Bien. On le fait maintenant. Bien, il a très très bien fait. Parce que il était désespéré tu comprends? Maintenant ça viendra vite, TCHAC ! TCHAC ! TCHAC !, ça peut servir de fouet du comprends, ce sont des choses...

Jeu :

- **François Beaulieu** : “ Où est Mademoiselle Giacinta? ” *(Entrée)*
- **Giorgio Strehler** : Tac ! *(A Catherine Hiégel)* Euh, je crois que pendant qu'il simule, TCHAC, TCHAC, TCHAC, toi tu simules de dépoussiérer, toi tu fais TCHAC TCHAC TCHAC. *(Elle s'exécute)*. Non pas comme ça : tu secoues la robe comme il secoue la

chose.

(Les comédiens jouent)

- **Giorgio Strehler** : Tac ! Tous les deux sont embarrassés, hein? Avec un petit peu plus de sadisme euh, involontaire, Brigida, tu pourrais prendre la robe de la mariée, et la mettre à moitié entre les deux, tu comprends? Lorsqu'il entre...
- **Catherine Hiégel** : De la déplacer, là?
- **Giorgio Strehler** : Non, je sais pas... Tu l'emportes ou tu la laisses...
- **Catherine Hiégel** : L'emporter, peut-être...

* * *

- **Giorgio Strehler** *(montant sur le plateau)* : Cet après-midi je suis sur la nuance, hein? C'était pas mal le double secouage, hein? Il était embarrassé, et toi tu étais embarrassée... Mais quand j'ai vu la robe de la mariée, je sais pas... Toi tu es là, il entre, il parle, il veut arranger la chose. Il arrive, tu es là, viens, viens, viens, et tu vois, presque quelque chose *(il joue l'égarement, la robe de mariée plaquée contre son corps comme une armure dérisoire)*
- **Catherine Hiégel** : Oui, presque devant soi.
- **Giorgio Strehler** : Et lui il voit la mariée tu comprends? *(Il tourne sur lui-même)*
Redescendant du plateau : A eux deux, je crois que ça fait des choses. Cette mariée qui n'est pas là... Voilà la démonstration qu'on a besoin des choses.

* * *

- **Giorgio Strehler** *(Entretien)* : Nous qui faisons un métier tellement en dehors du monde, nous devons être là, exactement avec tout nous mêmes *(sic)*. Moi je donne beaucoup mais je reçois beaucoup en échange. Je donne tout parce que je reçois tout.

* * *

Jean-Pierre Vincent Tout est bien qui finit bien W. Shakespeare Paris, 1996.

Transcription établie à partir de notes manuscrites.

- Distribution :
 - Bertrand, comte de Roussillon : Laurent Sauvage
 - La Comtesse de Roussillon : Madeleine Marion

- Hélène, orpheline, sous la protection de la Comtesse, amoureuse de Bertrand :
Hélène Fabre
- L'intendant (Rinaldo) : Bertrand Bossard
- Le bouffon (Lavache) : Frédéric Fisbach
- Paroles, compagnon de Bertrand : Marc Bodnar
- Le Roi de France : Bernard Freyd
- Le duc de Florence : Jean-Jacques Simonian
- Lefeu, vieux seigneur : Rémi Carpentier
- Premier seigneur (Du Maine) : Pierre Marelo
- Deuxième seigneur (Du Maine) : Olivier Dupuy
- Premier soldat (interprète) : Jean-Jacques Simonian
- Un gentilhomme de la Cour de France : Bertrand Bossard
- Une veuve de Florence : Josée Schuller
- Diana, sa fille : Myrto Procopiou
- Mariana, son amie : Cécile Cholet.

· AVERTISSEMENT

Des séances consacrées à la seule lecture de la pièce ont précédé la “ première séance ” qui ouvre le cycle des répétitions à proprement parler, par laquelle notre script commence. Pour les séances dont la transcription suit, il convient de faire plusieurs remarques : tout d'abord, que nous n'avons pas assisté à la totalité des séances de répétitions, qui se sont déroulées sur deux mois, à temps plein. Les astérisques qui séparent des séquences de répétition marquent ainsi toutes les interruptions, depuis la pause dans une journée de répétitions, jusqu'à plusieurs jours que nous avons manqués : elles signent le caractère fragmentaire de ce script. Ensuite, qu'une prise de note manuscrite constitue un mode de captation très partiel, forcément lacunaire : manquent les caractères propres de l'oralité, la gestuelle, la description du jeu des uns et des autres (Jean-Pierre Vincent, notamment, joue énormément ses propres indications, souvent de façon comique et caricaturale) mais aussi bien des marqueurs de liaison, des phrases de transition.... Dans la mesure où nous avons puisé pour notre étude un certain nombre d'exemples dans ce corpus, dans la mesure également où ce travail constitua notre première rencontre avec la parole de mise en scène, il nous paraît essentiel que cette transcription, si insuffisante soit-elle, figure ici.

Séance d'ouverture

· **Jean-Pierre Vincent** : Le problème avec cette pièce c'est sa réputation ; mais il semble que votre réaction lors de la première lecture a été plutôt positive. Il faut qu'on dialogue un peu sur le contenu et le grain de la pièce. C'est une pièce tchekhovienne : les thèmes qui sont saturés, évoqués presque toujours de manière

exhaustive dans les autres pièces... alors que *Tout est bien* est une pièce énigmatique et suggestive, avec des contradictions internes... La question qu'on va se poser c'est est-ce qu'il faut les résoudre ou les accepter? Alors, la nouvelle de Boccace : c'est issu de la troisième journée, qui est consacrée aux nouvelles portant sur la question : " comment parvenir à ses fins grâce au courage, à la persévérance et aux ruses ". La fin du XXème siècle, c'est la merde généralisée, mais *Tout est bien* prouve qu'il ne faut pas se décourager... Hélène parvient à ses fins et reproduit le monde. C'est un moment où Shakespeare écrit des pièces sombres, comme *Mesure pour mesure*. Shakespeare ajoute un pendant carnavalesque. Nous ne montons pas cette pièce pour faire plaisir à Shakespeare mais parce qu'elle trouve un écho aujourd'hui.

- **Bernard Chartreux**, lisant un texte critique datant du XIXème siècle : " Cette pièce est trop moderne pour aujourd'hui, on la montera plus tard ". Il s'agit d'un critique proche des féministes de l'époque.
- **Jean-Pierre Vincent** : Depuis trente ans, il y a eu la transformation des rapports hommes - femmes ; le féminisme détermine l'actualité de la pièce. Programme de travail : travail à la table pendant un mois parce que c'est une pièce énigmatique. C'est plus facile de monter un Shakespeare en français : c'est une traduction par des gens d'aujourd'hui pour des gens d'aujourd'hui. Pour des Anglais qui travaillent sans traduction, c'est l'équivalent de monter François Villon dans le texte ! C'est une pièce romanesque ; donc il faut se demander quelle est la situation de vie? Il y a un imaginaire réaliste très fort qui est nécessaire pour nourrir des personnages, qui risquent sinon d'être squelettiques. Il m'a fallu un an et demi de travail pour en arriver là. Il y a eu une représentation en 1946 au Festival de Carcassonne mise en scène par René Dupuis. En Angleterre, au XVIIIème siècle, il y a eu quelques représentations coupées autour du personnage de Paroles. Puis disparition de la pièce jusqu'au XXème siècle : reprise dans les années 60 en Angleterre et aux États-Unis, phénomène lié au discours universitaire critique nouveau, notamment le renouveau féministe. C'est le premier classique monté par une metteuse en scène contemporaine à New York. Pour les costumes : on a hésité entre costumes d'époque ou nouveau monde de fantaisie, d'aucune époque. Comme c'est une création, on a opté pour des costumes d'époque, fin Moyen-Age, début Renaissance.

Lecture en continu de l'acte I

- **Jean-Pierre Vincent** : Paroles s'appelle " Paroles " parce qu'il fonctionne comme une machine à produire des paroles, pour échapper à un réel prodigieusement ennuyeux. Alors il a un problème quand un autre occupe cette fonction : " Oui, euh, c'est ce que j'allais dire... "

Lecture de I 1 et 2

- **Jean-Pierre Vincent** : Pour la scène 2, on pense à Mitterrand, surtout aujourd'hui (*sa mort a été annoncée sur les ondes le matin-même*). Toutes les questions qu'il pose sont des pièges. Et les seigneurs s'ennuient autour du Roi. C'est pour ça que le deuxième seigneur dit que la noblesse " languit faut d'exercice et de gloire ". Shakespeare pose des jalons : il faut prédire les situations, créer une situation qui justifie la proposition d'Hélène ; donc il faut qu'il y ait encore un espoir de guérison chez le roi, une force de vie : d'ailleurs il se voit comme une " mèche encrassée ", pas éteinte... Quand il souhaite la bienvenue au Comte de Roussillon, c'est Mitterrand qui accueille un énarque à l'Élysée, c'est le monde de la mort.

Lecture de I,3 :

(Frédéric Fisbach, qui interprète le rôle du Bouffon, fait des propositions déjà assez élaborées : invente une mélodie et un style de diction particulier pour la partie chantée)

- **Jean-Pierre Vincent** : L'intendant, il faut le faire avec la pédanterie d'un jeune universitaire. C'est le plus anglais des personnages, il a une élégance sophistiquée, une grande culture. Quand il parle de Diane, de Dieu à propos d'Hélène, c'est des inventions de sa part. C'est un aristocrate cultivé, plein d'affectation. Le majordome de la Tour d'Argent qui touche des pots de vin à Rungis. Il fait du théâtre amateur. Le monologue de la Comtesse : il faut le dire au public, ton ami. Il faut penser <Je vais être méchante, mais je ne suis pas méchante >. Elle va lui tendre un piège, mais c'est pas méchant. *A propos du dialogue Hélène - Comtesse : Madeleine Marion, qui interprète la Comtesse, commente l'enthousiasme de son personnage devant l'entreprise d'Hélène d'aller à Paris proposer ses soins au Roi :* c'est pour elle un regain d'énergie dans la maison, endeuillée depuis la mort de son mari.
- **Jean-Pierre Vincent** : Ce qui fait la beauté des personnages shakespeariens c'est qu'ils sont ambivalents, complexes. Ils sont toujours très condamnables, et admirables. A propos du monologue de la Comtesse : c'est un moment d'humanité, dans lequel on perçoit sa vigueur passée. Il y a un problème de transmission dans cette pièce : la vieille génération s'étonne de ne pas pouvoir transmettre ses valeurs à la suivante. Il y a un échec de la communication. Pour le dialogue Hélène - Comtesse, il faut faire croire le plus longtemps possible à un rapport d'hostilité. La Comtesse ranime son propre désir en l'interrogeant chez une autre : elle ranime sa propre flamme. Les passages du vouvoiement au tutoiement sont très violents. Il ne faut pas les occulter. L'amour d'Hélène pour Bertrand est un amour illicite : elle aime en dehors de sa classe, et elle l'aime avant qu'il ne l'aime. Les héroïnes shakespeariennes ne poursuivent normalement qu'après avoir été courtisées elles-mêmes. C'est la seule pièce où une jeune fille prend l'initiative (d'ailleurs c'est pour ça qu'il y a eu interdiction et censure.) Il y a un chœur d'approbation qui va croissant autour d'Hélène, c'est pour que le public ne prenne pas parti contre elle. A propos de la scène 1, sur cette méditation sur la virginité : est-ce que Paroles a entendu une réplique? Est-ce qu'il la trouve dans une posture éloquente? A propos du Bouffon : il veut se marier sans consommer ; la question de la sexualité est

prééminente dans la pièce. Sur la scène 2 : Le Roi est devenu un poids : il pèse réellement sur la deuxième génération. La réponse des seigneurs est très conventionnelle. Le médecin mort est un magicien : il y aura des étoiles sur son costume. L'histoire du père Roussillon a sans doute été proférée de très nombreuses fois. Sur la scène 3 : La Comtesse, c'est une surveillante générale d'institution ; le jeune public doit pouvoir réagir négativement face à la Comtesse. Bertrand monte à Paris pour se retrouver dans le mouiroir du roi. Est-ce qu'il y a des phrases qui ne sont pas claires pour vous?

- **Rémi Carpentier** : J'ai un problème avec " Comment faut-il entendre cela? "
- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a un ordre tchekhovien des répliques : la question porte sur la phrase obscure de la Comtesse : " Si les vivants résistent au chagrin, le chagrin mourra bientôt ", mais c'est aussi une adresse à Bertrand : <comment osez-vous interrompre votre mère?>. Quand la Comtesse dit à Hélène : " on va croire que vous affectez ", elle n'est pas naïve : plus tard, quand elle apprend la vérité sur Hélène, on voit qu'elle s'en doutait. Il faut faire attention à l'agencement des styles (*Jean-Pierre Vincent se réfère à un article d'un acteur anglais qui a interprété le rôle du Bouffon*) L'alternance prose-vers est significative. Il y a un rêve parisien d'Hélène et de Paroles. Paroles a lu Gala, il connaît les merveilles de l'amour tel qu'on ne le rencontre pas à Narbonne. Le rêve d'Hélène c'est aussi le rêve d'une provinciale par rapport à Paris.
- **Marc Bodnar** : Est-ce que Paroles est un dragueur?
- **Jean-Pierre Vincent** : Non. Il sublime la sexualité dans la parole.
- **Bernard Freyd** : Et la maladie du roi, c'est quoi exactement?
- **Jean-Pierre Vincent** : Les commentateurs relient la maladie du Roi à l'impuissance. Il faut la comprendre comme une fistule à la prostate, ou proche des parties génitales. Dans l'intégrale de Shakespeare par la BBC, pour la scène Hélène - le roi, le lit du Roi était filmé en gros plan. C'est une scène de fascination : le Roi caresse le visage d'Hélène, et puis il y a un baiser - Hélène le soignerait en faisant l'amour avec lui ! Il y a une distinction entre la virginité et la chasteté !

* * *

Lecture en continu de l'acte III

- **Jean-Pierre Vincent** : Bon, il y a beaucoup de mouvements, de nouveaux milieux évoqués. Il faut les peindre en traits réels sinon réalistes. Il faut remarquer que la scène des garçons (scène 6) est en prose : c'est le vestiaire après le match. Il y a sept scènes : de 1 à 4, on a des allers-retours fantasmatiques entre Roussillon et Florence. Puis on est à Florence, et sur le champ de bataille.

Lecture de III, 1.

-
- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a plusieurs scénarios possibles. On peut la faire meeting guerrier ; la guerre comme opération publicitaire politicienne. C'est une rivalité commerciale publicitaire qui fait des morts. Il y a beaucoup de jactance dans cette guerre. Il y a l'option mussolinienne, le Duce apparaît au balcon, devant une foule en délire assoiffée de sang et de bagarre. Il y a la bande-son, il parle au micro. Et le deuxième seigneur c'est un jeune collaborateur qui ne comprend rien. On peut le faire aussi dans une vaste salle, le Duc a son trône au fond, il y a un jeu d'écho terrible, une distance immense. L'autre option c'est de faire la visite du champ de bataille : il y a du vent, du blizzard, des morceaux de cadavres qui gisent... Il faut trouver le moyen de faire sortir la position de chacun. Dans la dernière option, c'est un scénario privé, il n'y a pas de public, donc il y a moins d'amusement.
 - **Jean-Jacques Simonian** : La première version montre que c'est une guerre minable.
 - **Jean-Pierre Vincent** : Ça correspond à notre imaginaire de la guerre.
 - **Bernard Chartreux** : Ce que je trouve dommage avec ce scénario c'est le côté plaqué de l'extérieur : c'est une illustration ponctuelle que l'on ne retrouvera plus après.
 - **Jean-Pierre Vincent** : Le mieux c'est le champ de bataille : on voit l'arrivée des Français inexpérimentés. C'est la représentation du champ de bataille comme fantasme, le fantasme de la guerre. Or c'est objectivement dangereux ; ils sont dépaysés. C'est le champ de bataille en version romantique noir. Ils arrivent c'est l'hiver, la Bosnie, la Croatie. Et les femmes sont partie prenante de la guerre ; il y a un véritable enthousiasme à voir défiler les soldats ; ce n'est pas un espace d'opérette. On peut peut-être rapprocher ça de *Mère Courage* : c'est le dilemme entre survivre et être fidèle à ses principes. C'est le problème de la conservation des principes, de la vertu. On est dans la logique du champ de bataille : le vent, le froid, les cadavres.
 - **Jean-Jacques Simonian** : C'est un conflit très sanglant?
 - **Jean-Pierre Vincent** : C'est ce que le duc dit. Pour Bertrand ce sera le lieu d'un double dépuçelage : la guerre et le sexe.
 - **Jean-Jacques Simonian** : Les évocations de la guerre ne disent rien de véritablement sanglant. En plus, c'est très facile d'avoir d'autres préoccupations pendant le conflit, il y en a qui draguent... Pourquoi n'y a-t-il pas de scène plus explicitement de guerre?
 - **Jean-Pierre Vincent** : En tout cas pour l'économie générale de la pièce, il ne faut pas diminuer l'importance de la figure du Duc : ses lettres réconcilient Bertrand et le roi. En arrivant les garçons changent de père : ils ont quitté le père malade pour trouver une nouvelle figure tutélaire. C'est un peu le Duc de Lorenzaccio : il est bagarreur, noceur, épais.

Relecture de III, 1

- **Jean-Pierre Vincent** : Le duc est dans un moment difficile puisqu'il demande de

l'aide au roi. Bertrand est nommé général de Cavalerie suite à la mort d'un prédécesseur, qu'on pourrait évoquer sur le plateau par un cadavre qu'on dépouillerait de son casque : <tiens Bertrand, prends> et Bertrand : <c'est trop lourd pour moi>. Le Duc ne doit pas être en situation militaire brillante. Il colle des rustines sur le champ de bataille. Alors il est emmerdé que le Roi lui refuse son soutien : il a juste laissé les jeunes hommes venir spontanément. ...Ce doit être une scène active. Pas une conversation diplomatique. Le Duc a un costume guerrier et royal. Il faut voir ce qu'on peut tirer comme force de chaque réplique. Pour les seigneurs, il faut la plus grande juvénilité possible, une post-adolescence. Ils ont un vernis, bien sûr, mais il y a une familiarité des corps et du langage.

- **Bernard Freyd** : Et si le duc était blessé? Ou alors harcelé de messagers? C'est une veillée militaire, une veillée d'armes. Il faut que la scène de colère soit motivée : peut-être qu'un homme meurt à ses pieds?
- **Jean-Pierre Vincent** : Une veillée d'armes c'est une situation trop contemplative pour motiver la colère du duc. On est dans une guerre active.

Lecture de III, 2.

- **Frédéric Fisbach**, (*à propos de la réplique où il décrit Bertrand comme un " homme mélancolique "*) : Est-ce que c'est vrai?
- **Jean-Pierre Vincent** : A certains moments, Bertrand peut effectivement chanter ; il peut avoir un comportement imprévu et fantaisiste. La première réplique de la Comtesse est très joyeuse. C'est une secousse de joie. Et puis après il y a secousse sur secousse. Le bouffon sent qu'il a les moyens de lui faire de la peine ; lorsqu'elle lit la lettre, la Comtesse manque d'avoir un malaise. Sur le monologue d'Hélène : Il faut trouver tous les points d'appui pour échapper à la locomotive rhétorique.
- **Rémi Carpentier** : Elle part vraiment en pénitence ou c'est déjà une stratégie pour piéger Bertrand?
- **Jean-Pierre Vincent** : Même faire semblant c'est déjà douloureux ; mais c'est vrai qu'elle part avec des coffres d'or... Peut-être va-t-elle à Saint Jacques de Compostelle en pèlerinage, puis à Florence pour son plan...
- **Frédéric Fisbach** : Mais ce n'est pas crédible, vu tout le temps qu'il faut pour aller à pied !
- **Jean-Pierre Vincent** : La notion de l'espace et du temps est toujours très fantaisiste chez Shakespeare. C'est une pièce écrite pour être jouée dans un tout petit théâtre, c'est une véritable provocation de ne présenter que des voyages, des centaines de kilomètres parcourus. C'est un élément d'humour shakespearien.
- **Bernard Freyd** : Ce qui est étonnant aussi c'est la présence de la magie dans toute la pièce : Hélène détient un savoir magique...
- **Jean-Pierre Vincent** : *Tout est bien* fait encore partie de la mystique magique ; ainsi l'incantation aux balles faite par Hélène est aussi une formule magique : c'est grâce à

elle que Bertrand n'est pas blessé. Elle dégage une telle énergie que ce qu'elle veut se produit. En plus c'est une spécialiste de la résurrection, elle sauve le roi...

- **Jean-Jacques Simonian** : le " plomb ", le " feu ", " l'air ", c'est les ingrédients de l'alchimie : elle fait de la sorcellerie...

Lecture de III 3 et 4

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène n'a pas laissé une lettre, elle a laissé un poème.

Lecture de III,5

- **Jean-Pierre Vincent** : La veuve est une patriote ; Diana est une vierge séductrice. Elle flaire le mâle sur le champ de bataille.

Lecture de III, 6

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est la fin de la bataille, la fin d'une journée de guerre. Les seigneurs ont pris la décision de séparer Bertrand et Paroles.
- **Laurent Sauvage** : Mais c'est bizarre qu'il accepte : il est très proche de Paroles
- **Jean-Pierre Vincent** : Bertrand joue le jeu pour prouver aux Du Maine qu'ils se trompent. Il faut trouver la complicité des frères.
- **Pierre Marelllo** : Est-ce que le plan est déjà préparé?
- **Jean-Pierre Vincent** : C'est plus vivant pour le spectateur de le voir s'élaborer dans l'imagination des Du Maine. Il y a un amusement anticipé, un amusement sordide : c'est des hyènes. Il y a une cruauté dévoratrice. La caste se réorganise. Mais c'est vrai que Paroles est dangereux pour Bertrand : il n'est pas fiable en cas de danger. Bertrand, lui, est en passe de métamorphose : ses victoires à la guerre le virilisent. Le rapport qu'il a avec Diana, c'est le rapport du bidasse avec la pute.

Lecture de III, 7

- **Jean-Pierre Vincent** : La veuve est intéressée : quand elle dit " Je vois le fond de votre projet ", c'est la bague, qui attire sa convoitise. C'est une affaire mafieuse. Sur ces scènes-là il faut toujours italianiser, mafiaïser l'interprétation. Pour la surprise, il faut le faire à la Tex Avery : le visage qui se brise en mille morceaux, la tête comme un bouchon de champagne qui explose.

* * *

Lecture de l'acte IV

Relecture de IV, 1

- **Jean-Pierre Vincent** : Là on est dans un univers à la Astérix : ils ont le niveau intellectuel des bidasses, c'est la légion.

Lecture de IV, 2

- **Jean-Pierre Vincent** : La maladresse de Bertrand est celle d'un homme et non plus d'un adolescent : c'est beaucoup plus poignant. Moi cette scène de drague me fait penser aux scènes de drague dans *Kids* : cette séduction sirupeuse et vulgaire des vierges.
- **Olivier Besson** : En même temps il y a un désir réel de Diana pour Bertrand, et un vrai regret de ne pas avoir la possibilité de consommer avec lui, sur le plan moral et sur le plan matériel...
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui, c'est présent aussi. D'où vient ce désir? Diana entre dans le gang des femmes, c'est une scène initiatique pour elle aussi. Elle renonce à son désir.
- **Laurent Sauvage** : Est-ce que Bertrand est sincère avec Diana?
- **Jean-Pierre Vincent** : Bertrand n'est pas du tout menteur. C'est pour cela qu'il ne peut ni comprendre ni même constater que Paroles ment. Quand il lui dit qu'il aimera pour toujours il le pense vraiment. S'il n'y a pas de parenthèse, de difficulté pour Bertrand à donner la bague, alors tu es dans un couloir et tu cours. Il n'y a plus de théâtralité. La théâtralité c'est un rallye corse : il faut enrichir par des cassures. Sur la tirade finale de Diana : Diana devient une militante féministe, elle renonce à se marier. Il faut se représenter le scandale que représentaient de tels propos dans la société victorienne, une attaque contre le mariage ! Là on voit comment en une scène on devient une femme qui défend sa peau. Tout le monde finira par aimer Hélène, même Bertrand qui dit : " je l'ai aimée quand elle est morte "
- **Marc Bodnar** : Pourquoi Diana va-t-elle si loin? Qu'y gagne-t-elle, alors que sans doute elle aime un peu Bertrand?
- **Jean-Pierre Vincent** : Elle a du mal, oui, ça explique la question brutale sur la bague : pour échapper à son propre désir, elle rétablit la négociation préparée par les femmes. Il faut bien voir que Shakespeare construit un conte moral. Bon c'est aussi une pièce révolutionnaire, mais c'est un conte moral : au départ, Diana est simplement séduite par Bertrand, c'est une faiblesse romanesque. Mais elle rencontre en Hélène la sainte pèlerine. Le thème premier c'est la lutte entre le vrai honneur et le faux honneur, c'est-à-dire entre l'honneur hérité et l'honneur mérité, construit.
- **Bernard Freyd** : Mais ce qui est beau dans cette scène-là, c'est que tout peut basculer : Diana pourrait flancher... c'est pas si facile de se dépatouiller de ce grand corps désirant.
- **Jean-Pierre Vincent** : C'est vrai que j'ai peut-être trop privilégié l'aspect lucratif de la

transaction. Il faut rétablir l'émotion. Cette émotion, d'ailleurs, elle est révélée par la décision ultime : ne plus jamais se marier. Et puis il y a aussi cette insolence de la jeune fille, qu'on retrouvera à la fin, dans la scène avec le roi.

- **Frédéric Fisbach** : Mais le désir persiste jusqu'au bout de la scène : à la fin il se transforme en une mystique approximative : on s'aimera dans la mort. C'est ce qui reste de son désir.
- **Jean-Pierre Vincent** : Comme Bertrand, le personnage de Diana passe un âge, elle accède à une forme de maturité.

* * *

- **Jean-Pierre Vincent** : Je crois qu'il faut revenir un peu en arrière. Il y a un enjeu particulier dans le quatrième acte, et j'ai senti que je n'étais pas à la hauteur de la question. Ce sont des scènes plus graves, plus tendues : on joue sa peau, ou plutôt le changement de sa peau. C'est vrai qu'il y a un aspect mystique et religieux chez Shakespeare qui ne me touchent pas au premier abord. Il y a un trouble bizarre sur le mystère de la vie, le péché, qui doit être senti, sinon il manque quelque chose. Par exemple le premier seigneur savait des choses sur la vie qu'il n'a jamais dites. Il faudrait tout articuler sur les deux seigneurs qui cachent beaucoup plus que ce que leur jeu laisse supposer. Il y a un effroi devant la facticité du monde. Il y a un aspect choral : les deux frères remplissent à eux deux un côté moral. Shakespeare fait raconter des choses par deux jeunes gens qui quittent une peau pour en adopter une autre. Il y a une introspection mystique en action qui contamine tout le quatrième acte. La réplique : " votre fils a été égaré ", ça évoque le mouton, la brebis. Sans cela, il n'y a pas d'approche de la violence de jeu, du frémissement, de la fragilité brûlante. L'acte IV est toujours problématique chez Shakespeare : c'est une métamorphose du monde et des gens qui y vivent, une métamorphose de leur sentiment du monde. Ils ne sont pas encore passés de l'autre côté, mais ils sont en état d'inquiétude, de malaise ; il faudrait presque lire à voix basse, comme s'ils étaient écoutés par les esprits, les espions, comme si le feu du ciel pouvait tomber : marquer l'instabilité. Ce qu'on voit avec le premier seigneur, c'est qu'un homme peut se transformer en lisant une lettre. C'est là qu'est l'humanité de la pièce, sinon ce n'est pas la peine de la monter, on peut la laisser dormir dans la pléiade, et ne jamais dépoussiérer le tableau de Poussin.
- Dans le début de la scène, l'urgence c'est de comprendre ce qui se passe dans la tête de Bertrand. C'est une obsession. Il faut qu'on sente le courant d'air froid de la damnation possible.

Lecture de IV, 3

- **Jean-Pierre Vincent** : Là c'est trop parlé à la française : il faut passer par un jeu plus expressionniste. C'est toujours le problème de la physicalité du texte anglais, de Shakespeare. Quand j'étais jeune je ne comprenais rien à Shakespeare : je voyais les scènes se dérouler, le langage riche, mais il n'y avait pas d'énergie de spectateur

pour comprendre. Et puis quand j'ai vu *Le songe d'une nuit d'été* monté par Brook, et là j'ai compris de quoi il était question. Alan Howard jouait Oberon, il a expliqué que pendant qu'il jouait il voyait un film dans sa tête, avec des images qui lui correspondaient ; du coup c'était imagé, le mot était riche au moment où il était prononcé par l'acteur. Il faut passer par là. C'est un jeu un peu illustratif mais c'est nécessaire ; ce qui corrige ça, après, c'est la vitesse du jeu : on ne s'attarde pas sur l'effet que cela pourrait produire.

- On pourrait essayer de commencer par une engueulade.

Lecture

- **Jean-Pierre Vincent** : Les deux seigneurs doivent être très liés, très dépendants l'un de l'autre. *Suite de la lecture (changement spectaculaire du "paysage" dégagé par la lecture)*
- **Jean-Pierre Vincent** : Bertrand arrive en étant la trompette de ses crimes. Il se sent un cœur à aimer la terre entière. Il a l'impression qu'il peut pousser les murs du théâtre. Ça fait penser un peu au début de *Dom Juan*.

Lecture de IV, 4

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut supposer que la plupart des scènes sont commencées avant le texte effectif que nous avons : ici, la veuve a dit à Hélène qu'elle ne la croyait pas, et elle a exigé qu'elle rende publique la vérité. Hélène doit-elle avoir un costume très extravagant? A partir d'un moment, elle pourrait être plus "dame". Quand elle est morte, elle pourrait être en mousseline noire, ou porter quelque chose qui la fasse apparaître comme un fantôme. C'est une image vivante, belle et intrigante de la femme morte. Elle est un peu chef de secte, Hélène : les deux autres sont subjuguées, et elles la suivraient en enfer, pourvu que l'honneur soit sauf !

Lecture de IV, 5

- **Jean-Pierre Vincent** : A nouveau la Comtesse maudit son fils. Lefeu aime bien l'irrationalité ; c'est l'enjeu de son questionnement sur l'identité du bouffon : il l'attire et lui fait peur en même temps, comme une gargouille dans un portique du Moyen-Age. Le bouffon dit des énigmes, il lance des propositions pour voir comment les autres réagissent : il représente le Moyen-Age, le fond de la terre. Lefeu est passionné par cette aberration, ces contradictions. La Comtesse est très patiente : elle le laisse faire, elle n'a presque plus que lui. Elle est maternelle, et lui regarde toujours par dessus son épaule pour voir jusqu'où il peut aller : le fou teste les gens sensés. Lefeu est parfois un peu timoré : il vit avec ses peurs, en homme du Moyen-Age.

Lecture de V, 1

-
- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a une question qui se pose ici, qui est celle du statut corporel d'Hélène : une morte qui voyage avec deux italiennes... Peut-être le gentilhomme ne voit-il que Diana, qui sert à Hélène de corps visible ; est-ce que c'est poétique, est-ce que c'est pertinent? Il faudra l'essayer sur scène...

Lecture de I, 3

- **Jean-Pierre Vincent** : Faites attention à ne pas vous installer dans une technique de jeu. La folie du bouffon est ancienne, elle doit avoir déjà marqué son corps. L'aspect carnavalesque vise à démonter les défenses de la Comtesse. Il faut faire très attention aux passages du vouvoiement au tutoiement. Hélène transcende les classes sociales ; elle a une assurance terrible, mais en même temps, il y a des moments d'incertitude, d'hésitation. Quand la Comtesse se présente comme sa mère, c'est le moment de l'inceste. Ce fantasme doit venir troubler vraiment le personnage. Quand elle parle de médecine il y a un retour de l'enfance, le souvenir de son père déclenche l'enthousiasme. La Comtesse a confiance en son intendant, sauf quand il parle d'Hélène. Ça commence par " Maintenant je vous écoute ", parce que ça fait un moment que l'intendant essaie de lui parler et que la Comtesse l'envoie balader.
- **Bernard Chartreux** : C'est un scandale qu'il doit annoncer, alors il est dans une position délicate : il rappelle ses titres et ses vertus pour prévenir la tempête qui se prépare. Et le bouffon l'interrompt parce qu'il sent que quelque chose se casse dans la maisonnée.
- **Jean-Pierre Vincent** : L'intendant n'a aucune autorité sur le bouffon.

Relecture de I, 3

- **Jean-Pierre Vincent** : Le bouffon c'est un peu le Pauvre Tom du *Roi Lear*. La thématique religieuse, autour du péché, de la culpabilité, est très présente dans l'imaginaire du bouffon.
- **Bernard Chartreux** : Est-ce qu'on ne peut pas penser que le bouffon est venu pour demander la permission de se marier?
- **Jean-Pierre Vincent** : Non, je crois qu'il improvise d'une façon géniale : il a senti intuitivement qu'il était question d'amour, alors il parle de son amour...
- **Frédéric Fisbach** : Peut-être qu'Isabelle est présente quelque part sur le plateau?
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui, comme une lapine en chaleur qui traîne dans un coin...
- **Frédéric Fisbach** : Mais une fois la question lancée, c'est une vraie demande?
- **Jean-Pierre Vincent** : Les raisons n'arrêtent pas de changer. Tout ça c'est des prétextes à des manifestations misogynes, en fait il dit : <je ne veux pas me marier parce que c'est toutes des salopes>. Paroles et le bouffon ne sont pas des

personnages qui ont une histoire. Comme le spectre de *Hamlet*, le bouffon ne parle que quand on lui parle. Il fonctionne en écho, comme la deuxième corde de la viole d'amour, qui vibre quand on touche la première. Ce personnage n'a pas un projet de vie dans la pièce. Son rapport à Isabelle n'est qu'un état passager dans la pièce.

- **Frédéric Fisbach** : Est-ce qu'elle existe, au fond, cette Isabelle?
- **Jean-Pierre Vincent** : Bonne question ! Ou alors on pourrait imaginer que le bouffon entre en scène en courant après Isabelle.

Relecture de I, 3

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut restituer la logique et l'énergie du syllogisme dans l'explication du bouffon, sur ses raisons de se marier. C'est du Raymond Devos, à la fois inspiré, clown lunaire.
- Lecture de I, 4
- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène est le désordre : elle trouble la reproduction de la noblesse, elle perturbe la maison. Depuis qu'elle a commencé à mettre au point son projet, elle a déclenché la réflexion de Paroles sur la virginité, le délire du bouffon sur son mariage, l'intervention de l'intendant auprès de la Comtesse... La Comtesse est réellement emmerdée : il y a une mésalliance qui s'annonce, une dissolution de la famille Roussillon. La rupture est un aveu de faiblesse de la Comtesse. Son monologue s'adresse aux femmes du public ; c'est pas un soliloque, il y a une vraie complicité avec toutes les femmes.
- Le dialogue Hélène -la Comtesse : le mot rayonnant c'est "vassale". Le passage du tutoiement au vouvoiement c'est de la pêche au brochet : il faut lâcher du mou, et puis serrer. La force d'Hélène c'est d'entrer dans la tête des gens sans qu'ils s'en rendent compte. Il ne faut pas jouer Hélène trop ferme et énergique : elle doit être complètement humble, il faut la salir. Ce qu'elle dit c'est : <le problème c'est que je suis une merde>. Au début quand la Comtesse emploie le mot "mère", c'est innocemment. Et puis ensuite on passe dans l'efficacité d'un interrogatoire de police, elle a des ruses de commissaire. Elle devient représentante de l'Inquisition : il faut qu'on oublie qu'elle pourrait avoir de l'indulgence pour Hélène. Hélène, c'est un personnage qui est entre la modestie et l'arrogance : ce qui la caractérise c'est la "fière humilité" : la modestie extrême, dans le fond, c'est une forme d'orgueil. Quand elle dit : "Il y a là quelque chose de plus fort", il faut qu'on s'interroge sur ce que ça désigne, ce "là". Dans l'édition anglaise, ça donne : "there is something in it", donc ça voudrait dire dans le produit guérisseur? Bon ça veut dire qu'il faut qu'on intègre l'objet, une fiole ou quelque chose comme ça... Hélène a aussi transgressé l'interdit en projetant clandestinement de partir pour Paris.
- **Olivier Besson** : La Comtesse est impitoyable, puisqu'elle débusque aussi ce lièvre là : "n'avez-vous pas formé le projet de vous rendre à Paris?" Elle ne laisse à Hélène aucune échappatoire.

- **Madeleine Marion** : Oui mais ça ne peut pas être le même type de colère que précédemment : l'aveu a déjà eu lieu, donc la Comtesse a déjà eu l'essentiel. En plus, elle est sans doute déjà enthousiasmée et épatée par l'énergie et la passion de la jeune fille.
- **Jean-Pierre Vincent** : La vérité n'est pas dans la psychologie des personnages mais dans l'effet que Shakespeare veut produire sur le public. La Comtesse travaille pour le public : elle exige la vérité pour le public. Les personnages sont les instruments d'une stratégie de récit fomentée par Shakespeare.

* * *

Lecture de II, 2

- **Jean-Pierre Vincent** : Le personnage est un vecteur. Il y a un renversement de perspective : c'est le bouffon qui parle de la Cour à la Comtesse. Dans l'énumération : " comme une pistole à la main d'un avocat, comme.. etc. ", il ne faut pas s'installer dans une musique. La Comtesse s'ennuie depuis le départ des jeunes, et l'intendant n'apporte pas vraiment de distraction, alors pour elle le bouffon est un divertissement. Il y a un plaisir de l'énumération chez le bouffon qui est lié au public. Il a un ton d'imbécile, mais la rouerie d'un grand comique. Ce genre de rôle était attribué à des comédiens spécialisés dans la bouffonnerie. La difficulté c'est de comprendre la relation organique entre cette scène et les scènes de la cour. A la cour il y a un homme moribond ; ça ne correspond pas avec la satire qu'en rapporte le bouffon ; ou alors il y aurait un aspect prophétique et télépathique du bouffon dans cette satire? La Comtesse est une dame pleine de noblesse et de dignité qui joue à " pipi-caca " avec son bouffon. Shakespeare met une gaudriole après la scène d'Hélène et du Roi : c'est une force de vie, cela correspond au moment de la guérison du roi.

* * *

Lecture de III, 1 et 3

- **Jean-Pierre Vincent** : Ce sont des scènes brèves. On est dans le souvenir ou l'imagination de ceux qui sont en France. Il y a des effets cinématographiques de distanciation. C'est un univers hollywoodien, avec des cadavres sur la scène, le champ de bataille. Il y aura eu l'entracte juste avant pour installer le plateau. Le problème c'est de savoir si c'est une scène calme et discursive ou d'extrême action : le " vous venez d'entendre... " pourrait porter sur le bruit d'une explosion de canon.
- **Jean-Jacques Simonian** : Oui mais il dit " vous venez d'entendre point par point ", donc c'est un exposé calme
- **Jean-Pierre Vincent** : Il vient de faire le briefing stratégique de la guerre du Golfe. Les femmes sont sur le champ de bataille comme les Serbes et les Bosniaques Il faut organiser la contradiction entre la situation politico-diplomatique et le champ de

bataille : on boit le champagne sur les cadavres. C'est le reporter à Sarajevo qui parle lentement à la caméra sur fond de snipers et de mitraille. On change de suzerain : les seigneurs troquent les cornets français contre la fanfare italienne. Il faut se souvenir de ce que le Roia dit à propos des italiens, la force de la décadence...Il doit y avoir quelque chose de fascinant comme s'ils arrivaient en Transsylvanie au château de Dracula. Le Duc, c'est Robespierre, vérolé, avec des lunettes noires, une voix caverneuse. Les français, c'est l'équipe française de football. Il faut s'appuyer sur un univers de BD.

Relecture de III, 1 et 3

- **Jean-Pierre Vincent** : Evidemment c'est difficile de travailler ces effets à la table. Il faut rétablir l'urgence d'une fin d'empire. Il doit y avoir plus d'accusation du cousin France. Le Duc a vraiment un gros souci, il y a une gravité de la situation. La rage de la défaite doit être le moteur du jeu du Duc. Il faut une violence qui fasse avancer la scène. Philippe (Cachia) nous mettra des bruits de bombes... Les succès militaires de Bertrand sont l'effet des prières d'Hélène, de ses invocations aux balles.
- **Bernard Chartreux** : Hélène sauve le Roi; Bertrand sauve le Duc. Donc ils sont faits l'un pour l'autre.
- **Jean-Pierre Vincent** : Les scènes avec le Duc sont à mettre sur un mode de récit spécial, il faut les traiter comme une excroissance. Il y a une extra-territorialité stylistique.

Lecture filée de III, 1, 2, 3 et 4

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est étonnant la façon dont Shakespeare a donné tous ces moments de faiblesse et d'hésitation à Hélène, qui est une femme obstinée et conquérante. Comment comprendre qu'elle continue à l'aimer après cette dérobade insultante? Elle ne peut pas considérer que Bertrand est cruel, du coup elle retombe dans la culpabilité, l'auto-responsabilisation : " c'est moi, c'est ma faute..."
- **Bernard Chartreux** : Ce n'est pas une mortification ! elle ne veut pas la perte de Bertrand...
- **Olivier Besson** : Si, il y a une culpabilité : elle regrette d'avoir trop pris les devants, ce chaos est le fait de son excessive entreprise.
- **Jean-Pierre Vincent** : La version colérique et accusatrice fonctionne beaucoup mieux quand elle lit la lettre. Cette lettre fonctionne comme un tract anti-féministe. Le dernier monologue montre le cauchemar de la guerre : il y a une grande intensité dramatique.
- **Bernard Chartreux** : On y découvre surtout le côté sorcière d'Hélène...
- **Jean-Pierre Vincent** : (*sur la scène 4*) Pourquoi la Comtesse demande de relire la

lettre? Pour chercher un indice, comment partir à sa recherche, dans quel état est-elle?

Lecture de III, 5 et 6

- **Jean-Pierre Vincent** : (6) Il ne faut pas forcer sur la prudence et le puritanisme de Bertrand. Il demande à Du Maine de venir voir Diana juste pour être en bande. (5) Pour l'arrivée d'Hélène : elle entrera par la salle, avec une cape et une capuche de pèlerine : on ne voit pas son visage. Les soldats décrits par les femmes sont imaginaires, ils défilent côté spectateurs. Paroles arrive, lui, par le fond du plateau. Il faut introduire du malaise chez Diana, une hésitation par rapport à Hélène. (6) Bertrand, c'est le capitaine de l'équipe de foot ; le match est gagné, on est dans les vestiaires.
- **Marc Bodnar** : Pourquoi Paroles se ronge-t-il pour son tambour?
- **Jean-Pierre Vincent** : Il est humilié de s'être fait marcher dessus, mais en plus c'est une stratégie pour qu'on ne lui tombe pas sur le dos. Il affiche une dignité qu'il n'a pas. *(Sur une proposition de Marc qui semble s'endormir avant la réplique de Bertrand)* : Paroles exécute son texte au pied de la lettre : sur " hic jacet ", il s'étend sur la tombe. Bertrand parle de Diana comme d'une voiture à examiner avant de l'acheter.

* * *

Lecture de III, 7.

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut constituer un univers de femmes : Diana et Mariana sont présentes. Il faut qu'on pense, à la première réplique d'Hélène, que tout est perdu. Que leur a-t-elle dit avant le début de la scène? qu'elle est la femme du comte, qu'elle a une affaire à leur proposer, qu'il s'agit de faire intervenir Diana. Il y a une alternance entre la trivialité et la légende dorée dans l'argumentation d'Hélène : elle fait feu de tout bois. La veuve ne peut plus dormir à cause des sérénades sous la fenêtres, c'est une motivation pour accepter la proposition d'Hélène.

Relecture de III, 7

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène doit être au bord des larmes : c'est une émigrante qui a trouvé un logement pour la nuit et-ou la vie. Hélène doit montrer sa faiblesse, du coup ce sera plus difficile pour la veuve de refuser catégoriquement. Mais d'abord dans les premières répliques de la veuve il ne faut pas qu'on sente qu'elle va faiblir, c'est plus intéressant pour l'énergie dramatique. *(il évoque l'adaptation du Decameron par Pasolini)* Hélène joue sur leur connaissance des hommes, donc sur

une alliance entre femmes. C'est sur cette connaissance commune que s'établit la complicité. Il se passe beaucoup de choses dans l'imaginaire de Diana : elle perd un homme, mais elle gagne au loto ! Il faut montrer les avancées et les reculs de la scène sans avoir à psychologiser trop lourdement.

- **Laurent Sauvage** : Il y a quelque chose de crapuleux dans le procédé : elle est en train de les acheter, c'est l'argent qui fait tout.
- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène c'est la maestra de la persuasion, des manœuvres persuasives : il y a une arnaque : la veuve croit d'abord qu'Hélène achète réellement la virginité de Diana, et elle consent vu la hauteur du prix...

* * *

Lecture de IV, 2

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est la scène du dragueur et de la vierge. Une vierge qui se soumet : elle doit lui montrer qu'elle a peur et qu'elle fait un sacrifice ; donc, Myrto, il faut plus jouer la faible femme. Tout ce qu'elle entend, sa mère lui a déjà dit, alors elle fait des efforts pour ne pas rire... Jusqu'ici, Bertrand a toujours envoyé Paroles à sa place : cette fois, il se rend lui-même au rendez-vous : il joue son va-tout. En plus, il n'en peut plus : sous les sonnets, il y a la fêlure d'un désir urgent. On n'écrit des poèmes que par urgence sexuelle. La réplique de Diana sur le mariage de Bertrand a été commanditée par Hélène et la veuve pendant les préparatifs. Brook affirme que pour bosser Shakespeare il ne faut lire que la pièce : tout y est dit. Ce n'est pas la peine d'aller chercher une documentation externe. Diana c'est Diane, c'est la déesse chasseresse, une vierge combattante. Ce quiproquo sur le nom ça donne une scène à la Buster Keaton : c'est Paroles qui lui a donné le faux nom de Fontibella. Il faut penser cette scène comme une scène de comédie italienne. Bertrand doit être complètement caractériel. Lui joue en américain, et elle en italien... C'est les troupes d'occupation américaine à Naples, Diana a une oreillette où on lui traduit le texte (*Jean-Pierre Vincent esquisse lui-même la scène*) Elle est pas du tout impliquée, pas du tout sensible aux accès de colère de Bertrand. On en a un portrait égrainé dans le texte, dans la bouche de la Comtesse, de Paroles : c'est un enfant capricieux, un gamin en rut. La difficulté c'est de situer humainement et géographiquement cette scène : il faudrait trouver un état antérieur, une occupation qui situerait l'heure et l'endroit. Il n'y a aucune indication de lieu chez Shakespeare. Bertrand doit sans doute intercepter Diana dans la rue. Est-ce qu'il ne faudrait pas voir Hélène et la veuve quelque part sur le plateau? Ce serait la fête des comploteuses, et comme ça, ça éviterait la délicate position monologante de Diana à la fin. Ce rendez-vous clandestin a sans doute été provoqué par les femmes ; Bertrand et Diana ne se connaissent que de vue, là c'est leur premier échange de paroles.
- **Bernard Chartreux** : Non non, la réponse est dans le texte : Bertrand a dit avant : " je ne lui ai parlé qu'une fois, et je l'ai trouvée prodigieusement froide "
- **Jean-Pierre Vincent** : C'est comme une scène de championnat : le camp des

hommes contre le camp des femmes. Et on sait que la fille va gagner.

Lecture de IV, 4.

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est une scène de nécessité : il fallait inscrire le départ à Marseille quelque part. Shakespeare n'a pas trouvé d'autre motivation, d'autre nœud, du coup il met la phrase-titre dedans, comme pour combler un vide. La veuve pourrait boire. La situation de Diana n'est pas encore arrangée : elle est encore officiellement déshonorée. Hélène est forcément un peu changée après la nuit avec Bertrand : peut-être qu'elle a un autre costume ; désormais elle est la Comtesse de Roussillon, même si personne encore ne le sait. Quand elle raconte sa nuit il y a un véritable plaisir : elle est gouleyante, sensuelle, ronde... Il faut faire entendre l'amitié, la fraternité entre Diana et Hélène. Il faut faire disparaître Diana et la veuve pendant le monologue d'Hélène au public, sur les hommes : elles pourraient aller faire leurs valises...
- **Bernard Chartreux** : La scène est prise dans l'ensemble du grand départ de Florence : il y a une espèce de branle bas de combat, tout le monde se barre...
- **Jean-Pierre Vincent** : Toujours chez Shakespeare, il y a un tohu bohu à la fin du quatrième acte : c'est une façon de piaffer pour le cinquième acte, quand le quatrième a éloigné le dénouement. Et puis il faut parler du Roi pour le garder présent à l'esprit du spectateur : quand il réapparaît à la fin du cinquième acte, il ne faut pas qu'il sorte d'une nuit pure et simple.

* * *

Lecture de V, 2 et 3

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est encore un nouveau Bertrand, pas trop contrit ; mûri par les épreuves de la vie. Il faut une réelle plénitude pendant la tirade sur son idylle avec Madeleine. Pendant l'échange avec le Roi il est interloqué, mais pas encore bouleversé et coléreux. Lefeu ne doit pas être en colère trop tôt : l'ensemble du groupe doit faire le parcours de la compréhension de ce qui se passe. Les anciens sont réellement désolés de la disparition d'Hélène. Lefeu doit prononcer l'éloge funèbre et en même temps, il la remplacera par sa fille. Il y a une rivalité entre Lefeu et Paroles : Lefeu a une propension à parler comme Paroles. Le Roi fait un crochet en Roussillon pour Lefeu, qui lui a parlé du mariage de sa fille. Il en profite pour rendre un dernier hommage à Hélène, pour en faire le deuil. On pourrait les faire arriver avec un vase, des fleurs, une prière pour Hélène sur la tombe de son père. On dit quelques mots sur le passé avant d'aborder le présent.
- **Bernard Chartreux** : Il faut rappeler que Lefeu se serait volontiers laissé tenter par Hélène... Comme le Roi d'ailleurs : Hélène est le dernier amour de ces deux vieux.
- **Jean-Pierre Vincent** : Bertrand et Paroles sont les deux seuls à n'avoir jamais

reconnu la valeur d'Hélène. C'est dans le discours du Roi à la Comtesse : <votre fils est le seul à avoir ignoré Hélène>. Il y a une vraie émotion chez le roi, c'est pour ça qu'il ne peut accorder aucun pardon à Bertrand : il est encore trop attaché au souvenir d'Hélène. Le Roi accélère toujours les formalités. Laurent, quand tu parles de ton amour pour Madeleine, il faut ouvrir ton discours sur tous : c'est un témoignage d'amour, mais pas trop dans la lune. Ce que tu racontes c'est : <Je ne pouvais aimer Hélène puisque j'aimais Madeleine>. Son amour pour Hélène, ce n'est pas comme dans *Beaucoup de bruit pour rien*, un amour réel mais refoulé : ici, Bertrand n'a aimé Hélène qu'à sa disparition. Le thème de Madeleine ne peut apparaître que maintenant : il faut que le refus de Bertrand à l'acte I soit pur : c'est une révolte de type fronde. S'il y a une motivation amoureuse ça amollit le propos de la pièce.

- **Olivier Besson** : C'est vraiment un coup de théâtre la façon dont le thème de Madeleine surgit. En fait, Diana n'a pas été aimée, elle a été convoitée.
- **Jean-Pierre Vincent** : Diana c'est le repos du guerrier. Le topo du Roi sur l'amour qui vient trop tard, il faut bien faire attention : ce n'est pas un discours académique. S'il a vraiment vu la bague au doigt de Bertrand, le ton doit s'aggraver.
- **Bernard Chartreux** : Peut-être que le Roi a vécu quelque chose de similaire : la bague lui rappelle son " trop tard ", il y aurait ici un affleurement de la vie du roi. Et s'il a vraiment vu la bague, le coup du gage d'amour qu'il demande à Bertrand pour Madeleine est un piège : il joue avec lui.
- **Bernard Freyd** : La scène se passe dans un cimetière, sur la tombe de Roussillon : ça doit conditionner toute la scène. Il n'y a pas de tombe d'Hélène puisqu'elle est enterrée en Italie.
- **Jean-Pierre Vincent** : Il se joue là une mort et une naissance, comme au début de la pièce, la première réplique de la Comtesse : " en livrant mon fils au monde, j'enterre un second époux ". Le rapport entre le Roi et Hélène c'est un peu le rapport Charles VII - Jeanne d'Arc. Avec Lefeu, il y a une complicité de vieux amis.
- **Bernard Freyd** : La charge de la lettre est très dure pour la Comtesse et pour Lefeu.
- **Jean-Pierre Vincent** : (*Entrée de Diana*) Diana, ou l'innocence bafouée ; ensuite on va vers l'intelligence triomphante, insolente. Mais d'abord elle doit démarrer sur le malheur personnifié, ensuite la supériorité rayonnante. La fracture, c'est l'entrée de Paroles. Il y a une force méditerranéenne de jalousie dans la tirade de Diana : " ta main est à moi " ; ce n'est pas une énigme, c'est l'éruclation de la pythie ! Il faut jouer sur la supplication de l'innocence persécutée, presque en surjeu. Et puis on change de théâtralité : la misère du monde se dresse en accusatrice. C'est un changement de théâtralité comme il peut y en avoir chez Buñuel. Quand le Roi demande : " N'avez-vous pas dit que vous aviez vu, ici à la cour, un homme qui pourrait témoigner? ", Shakespeare pète un plomb, ou alors il y a eu une erreur de manipulation : c'est une scène qui a été coupée, une réplique zappée. C'est fréquent d'ailleurs chez Shakespeare. Dans cette scène on a la parole d'un aristocrate contre la parole d'une bourgeoise : il y a forcément un déséquilibre. Le Roi résiste pas mal à Diana : il y a comme une alliance d'hommes contre ces deux femmes ; l'interrogatoire

est rude, d'autant que le Roi est toujours pressé : cela rajoute de la rudesse. " Elle me déplaît à présent " ; ça veut donc dire qu'elle lui a plu d'abord, sous ses airs de misère suppliante. Le Roi n'est plus maître de lui. Hélène entrera comme un fantôme, voilée de blanc, ce qui justifie la réplique du Roi : " ce que je vois est-il réel? " Le Roi et la Comtesse appartiennent à une génération qui accepte de préserver l'irrationnel, la magie dans la vie. Le Roi a accepté de se faire guérir par Hélène, donc ici il n'y a pas de refus rationaliste de cette apparition.

- **Bernard Freyd** : Peut-être qu'il perçoit aussi Diana comme une sorcière, une deuxième magicienne après Hélène. Est-ce que c'est Bertrand qui enlève le voile?
- **Jean-Pierre Vincent** : On a deux solutions : soit Bertrand est le seul à avoir ce courage, soit elle le fait elle-même... Je crois qu'il faut que Bertrand fasse un bout de chemin. Pour l'adresse finale : " c'est à nous d'écouter, et à vous d'être acteurs :/ Amis, prêtez vos mains, et recevez nos cœurs. ", il faut faire entendre le côté vers de mirliton. Au final, on a la " sainte Hélène ", qui a employé des moyens pas très honnêtes, et une intrigante qui se révèle la militante la plus pure... C'est la vierge et Marie Madeleine.

Relecture de la scène finale

* * *

Lecture de I, 2

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut plus travailler les sentiments humains : la mort et la vie, la maladie ; il faut faire ressortir ça plus que les enjeux de pouvoir. Il y a la question de l'espérance de vie, qui distingue totalement Bertrand et le Roi : c'est la rencontre entre quelqu'un qui est dans la mort et aspire à la vie, et quelqu'un qui entre dans la vie. Le Roi est au bout du rouleau, il méprise les jeunes gens de son entourage, il martyrise les autres. Alors à l'entrée de Bertrand, il faut conserver cet esprit de lutte entre la vie et la mort. Le Roi c'est un volcan mourant. Il règle ses comptes avec la jeunesse ; la mort se met à être bavarde, mais ce n'est surtout pas un long fleuve tranquille.
- **Bernard Chartreux** : Les seigneurs sont des courtisans, non?
- **Jean-Pierre Vincent** : Ce sont plutôt des infirmières. Il faudrait introduire une différenciation entre les deux seigneurs : il y en a un qui ne comprend rien à la politique étrangère.
- Quand Bertrand entre, il apparaît comme le fantôme de son père. Et puis il y a l'attrait du nouveau pour les autres seigneurs. En lui, le Roi trouve un interlocuteur ; il connaît trop ses seigneurs pour pouvoir encore en tirer quelque chose. C'est comme s'il vampirisait Bertrand : sa présence le ragaillardit. C'est lié aussi au désir de Shakespeare de rendre crédible sa future guérison : un remède miracle ne peut

s'appuyer que sur un désir de survivre. La fanfare joue la royauté ; donc les acteurs peuvent jouer l'humanité. Les seigneurs ce sont des courtisans, donc des diplomates : leurs phrases ne disent rien. Quand entre Bertrand, c'est enfin un humain qui est là. Le discours du Roi sur Roussillon est complètement réactionnaire : il défend les valeurs du passé. La réplique de Bertrand après l'éloge de son père par le Roi est une façon de défendre les jeunes seigneurs attaqués : sur le mode, <ok, mais allez-y mollo>.

- **Bernard Chartreux** : Je ne crois pas qu'il faille l'entendre comme ça...
- **Jean-Pierre Vincent** : Quand le Roi dit : " je crois l'entendre encore ", il faut qu'il entende réellement Roussillon : il faut jouer l'hallucination. Il faut rester dans l'esprit du conte. Alors il porte sa main à son oreille, façon Gilbert Bécaud : le Roi devient le relayeur de la parole de Roussillon. Il y a un film en super 8 qui défile, un souvenir de famille en noir et blanc, mais animé. Le Roi rejoue vraiment le comte de Roussillon : c'est un chaman. Ensuite la réplique du seigneur, " vous êtes aimé, sire ", c'est pour combler un silence gêné, et puis pour le reconforter.

Relecture de I, 2.

(Bernard Freyd joue la scène en étant très ému)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut garder cette émotion. Le Roi doit presque pleurer. Il accapare Bertrand, c'est son nouveau pote. Il faudrait jouer le Roi comme un paraplégique : il ne peut pas se servir de ses mains. Le souvenir du comte de Roussillon c'est un peu le souvenir de Saint-Louis. Il faut piéger tous les moments de nuance psychologique : quand un personnage fait une métaphore, il l'a vraiment dans le sang. Sauf pour le personnage de Paroles : lui il fait des métaphores à vide, c'est une caricature de Shakespeare lui-même.

* * *

Lecture de II, 1

- **Jean-Pierre Vincent** : Quand le Roi demande à Hélène à la fin : " d'où viens-tu? avec qui? ", ça fait imaginer une provenance satanique ; on pourrait penser à un jeu faustien. La tirade d'Hélène : jusqu'à " que ma vie s'achève " il faut un crescendo : c'est Jeanne d'Arc dans les flammes. Comme une sorcière, elle se défend avec véhémence. Et le Roi se prend au jeu. Pour le début de la scène avec les jeunes seigneurs : il faut privatiser la scène, personnaliser le conseil aux jeunes seigneurs. Ce départ à la guerre c'est pour eux comme un départ en colonie de vacances. Le Roi leur dit vraiment adieu : il ne les reverra pas, il s'apprête à mourir. Il attend la mort étendu sur une stèle pendant que la jeunesse part à la guerre, il sombre dans un demi-coma. Il a décidé que c'était fini. Ce sont les derniers marmonages de celui qui quitte le monde, les dernières méchancetés avant de partir pour de bon. Alors la

rencontre d'Hélène va le faire sortir de là ; en fait, l'opération de guérison se produit lorsque le Roi accepte de se faire soigner par Hélène.

Relecture de II, 1

- **Jean-Pierre Vincent** : Si le Roi n'est pas à l'article de la mort à l'arrivée de Lefeu, la scène a moins de valeur. La saveur de certaines répliques (le renard et les raisins...) qui peut prêter à rire est toujours indissolublement liée au plus profond tragique chez Shakespeare ; c'est le fonctionnement du carnaval.
- **Bernard Chartreux** : Je crois qu'il faut marquer la complicité de la bande de potes sur la scène de la séparation ; il ne faut pas jouer la mesquinerie.
- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut garder cette complicité. Et Paroles, lui, fait la guerre en paroles. Ce n'est pas un fat à la française, ce n'est pas non plus un petit marquis de Molière. Il doit être un peu crédible. C'est un escroc international ; il doit être démonstratif sans perdre sa crédibilité. Sinon il ne sera qu'un personnage de théâtre, sans être une réalité humaine. Dans cette tirade, il y a un ressort d'insatisfaction qui pousse Paroles vers le modèle qu'il prétend être. Dans la scène avec Hélène, à l'acte I, c'était le frimeur du village. Mais du temps a passé : il fréquente désormais les réceptions des milliardaires : il est très à l'aise parce que le mensonge constitue sa réalité. Il se fait même passer pour un maître, avec beaucoup de classe. Les seigneurs ne sont pas encore capitaines, alors que Paroles l'est déjà. La révérence que les seigneurs lui font est sincère. Ensuite, dans sa scène avec Lefeu, il gagnera des galons chez les intellos : c'est une vraie ascension sociale. Dans sa relation avec Bertrand, il y a quelque chose de la relation Mentor-Télémaque : il lui parle comme un précepteur à son disciple. Ce roitelet de l'élégance a un certain prestige sur les seigneurs Du Maine, et une vraie emprise pédagogique sur Bertrand : c'est lui qui lui conseille de s'évader. Il est important que Paroles soit dupe de ses propres paroles. Lefeu n'est pas là pour voir cette importance de Paroles, mais une fois que c'est dit sur scène, tout le monde le sait plus ou moins ; cela fonde le respect initial de Lefeu pour Paroles.

Relecture de I, 2

- **Jean-Pierre Vincent** : La tirade de Lefeu est très orientée vers des allusions sexuelles et le Roi doit recevoir cela : il est dans un coma rieur. A chaque fois, Hélène y va avec le cœur, et elle découvre qu'il faut du travail. Elle a toujours tendance à se dégonfler au début. C'est une héroïne singulière : un homme passerait ces épreuves en force ; une femme accepte de passer par la difficulté pour rebondir ; c'est lié à la maternité : c'est le comportement de la mère face aux résistances de l'enfant. Elle fonctionne comme le roseau : elle fléchit, puis se redresse. Bertrand, lui, c'est un mélancolique : quand il a un problème il se tait. Donc, elle, c'est une héroïne unique : elle est forte de sa féminité et non pas de manière virile. La pulsion des

alexandrins a une valeur incantatoire. Hélène met en place un processus d'enchantement, mais cela ne peut venir que par une transe, une crise.

- **Bernard Chartreux** : Il me semble que le Roi pourrait être moins méchant...
- **Jean-Pierre Vincent** : Je crois qu'il a une position ferme : il refuse le charlatanisme. Le tutoiement qu'Hélène emploie avec le Roi c'est celui de la faiseuse de miracles : c'est Jeanne la Pucelle présentée à Henri VI. En plus ça marque une forme d'emprise.

Lecture de IV, 1

- **Jean-Pierre Vincent** : Cette scène pose une question délicate : qui est Paroles quand il est seul? L'endroit où il est n'est pas dangereux, il n'a pas vraiment peur. Il voudrait pouvoir trouver une solution rapidement pour pouvoir dormir ensuite. Il doit être très naturel, c'est un soliloque très simple.

Lecture de IV, 3

- **Jean-Pierre Vincent** : Paroles dit la vérité au début... Et ensuite il est impossible de distinguer le vrai du faux. L'interprète fonctionne un peu comme un confesseur ; la complicité réciproque est simulée. Le deuxième seigneur est plus corrompu, il est complice de Bertrand. Il y a moins d'émotion sur la description de la mort d'Hélène. La tirade finale de Parole révèle la force cosmique de la lâcheté et de la veulerie
- **Marc Bodnar** : Est-ce que je dois respecter les vers?
- **Jean-Pierre Vincent** : Non, c'est des vers libres. Il montre une insolence totale par rapport aux mièvreries sentimentales des spectateurs : on attend des larmes, Paroles ne donne qu'insolence et complaisance dans la médiocrité. Il y a quand même une légère honte puisqu'il est question des ses "rougeurs". Et puis un retour de parolite : "Rouille, épée". Cette tirade s'adresse à tous les Paroles en nous. Sur le témoignage de Paroles, le terme de "fripouilles" manque de vigueur, faudrait trouver autre chose : "connards", "canailles", "andouilles"... "crapules" ça ne va pas, c'est beaucoup trop utilisé ailleurs. Si on garde "fripouilles" il faut travailler l'intonation pour faire entendre quelque chose de beaucoup plus insultant.

Relecture de IV, 3

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut faire attention à ne pas emballer le rythme de la scène : il faut garder le rythme de la trahison, une gravité. l'interprète doit être très soft, très souple. Pour l'instant ça manque de spatialité, on ne peut pas vraiment travailler.

* * *

Lecture de V, 3

- **Jean-Pierre Vincent** : L'éloge funèbre d'Hélène fait par Lefeu ne doit pas sonner comme un texte préparé. Il faut réinvestir un engagement plus personnel ; il faut intimiser le contexte.
- Le Roi et Lefeu ont clos le passé et ouvert l'avenir. Ils sont au bout du cycle et doivent tout faire pour assurer la pérennité et la reproduction ; donc il faut former un couple. L'entreprise a échoué à l'acte II, au moment de la grande braderie des seigneurs. C'est comme si une guerre avait décimé toute possibilité de descendance : il faut trouver un remplaçant.

Relecture partielle

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut faire le deuil d'Hélène rapidement : également pour pouvoir l'accueillir dans de bonnes conditions dramatiques. Le ton de la Comtesse doit être assez proche de sa première tirade sur les passions de jeunesse, son discours sur la fougue de la jeunesse : elle doit être plus combative, elle défend une certaine idée de la vie. Il ne faut pas le faire dans une tristesse suppliante. La réplique de Lefeu est assez complexe : il doit à la fois réconcilier Bertrand et le roi, montrer du respect pour sa première épouse malgré l'intérêt qu'il porte à la seconde (sa propre fille), et il y a en plus un aspect plus personnel, plus poignant. Il défend Bertrand : il faut arrêter de le condamner puisque c'est à lui-même qu'il a fait le plus de tort. Evidemment, on peut se demander si dans le portrait élogieux qu'il fait d'Hélène, avec politesse, élégance, il n'y a pas autre chose... La colère du Roi est un peu comme une colère divine : il y a une immense difficulté à la réprimer.
- **Bernard Chartreux** : Il faut bien noter que la réplique de Lefeu est inachevée : la réplique du Roi vient l'interrompre, elle a un caractère interruptif ; Lefeu n'a pas dit ce qu'il avait à dire, à propos du mariage de sa fille. Il a commencé par " je dois dire une chose " (il voudrait parler de sa fille), puis : " mais excusez moi ", <parlons un peu de Bertrand>...
- **Jean-Pierre Vincent** : Lefeu fait toujours de longs prologues. Il faut bien marquer au début de la scène le profond chagrin du roi.

Lecture

- **Jean-Pierre Vincent** : Les tirades de Bertrand - il y en a trois dans cette dernière scène : il y a un caractère très convenu dans cette déclaration d'amour posthume pour Hélène. Cela irrite le roi, cette jolie perfection ; du coup il réintroduit le trouble, l'amertume, à travers le remords et ses aiguillons. La tirade de Bertrand sur son amour pour Madeleine : il faut la faire façon conteur : le cercle des parents a besoin du bain de jouvence offert par le retour de Bertrand. L'éloge funèbre d'Hélène par le Roi doit être miné par un vrai désespoir : il a de vrais remords liés à son propre

passé. Le remords est actif au cœur même de la réplique. Il ne doit pas voir la bague trop tôt : cela introduit un sous-entendu improductif.

- **Bernard Chartreux** : Pour la tirade de Bertrand sur son amour pour Madeleine, il ne faut pas gommer l'effet choc de la révélation d'un amour passé.
- **Olivier Besson** : Bertrand est toujours manipulé par les vieux : ici il s'agit d'une manipulation bénéfique pour lui. Mais il y a toujours ce caractère très infantile des jeunes en présence des vieux.
- **Laurent Sauvage** : Ce qui me gêne c'est que j'ai le sentiment d'être le plus fort dans cette scène : Bertrand a tellement été ballotté, maintenant il a beaucoup grandi : il suffit d'observer sa capacité nouvelle à parler en la présence des vieux...
- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut que Bertrand prenne la plus grande baffe possible ; il faut qu'il soit d'abord au sommet du bonheur, vainqueur de la bataille, séducteur triomphant, donc il est heureux professionnellement et physiquement ; en plus l'évocation de Madeleine est un souvenir délicieux ; il y a plein de fraîcheur et de spontanéité dans ce moment, et comme il s'attendait à s'en prendre plein la figure à cause de son attitude envers Hélène, il est surpris que tout se passe bien.
- **Rémi Carpentier** : Le mariage entre Bertrand et Madeleine, la fille de Lefeu, semble être prévu depuis longtemps : pour le spectateur c'est une nouvelle couleur, inattendue, mais pas pour les personnages. Quand est-ce que ce mariage a été prévu? C'est à Paris que Bertrand a rencontré Madeleine?

Lecture

- **Jean-Pierre Vincent** : Sur la bague, il faut retirer tout élément soupçonneux chez Lefeu : il faut aménager un crescendo, une montée dramatique. Il faut garder au maximum la gradation : on est d'abord très très loin des accusations de meurtre. Il faudrait jouer sur une circulation de la bague. L'explication que Bertrand donne à ce sujet, qu'on lui a lancée d'une fenêtre, est une histoire dans l'histoire. Il faudrait que Bertrand crie à la fin : c'est ce cri qui donne au Roi les plus graves soupçons.
- Le gentilhomme qui porte la lettre de Diana a été charmé et conquis par Hélène à travers Diana ; c'était la scène de Marseille...
- **Bernard Chartreux** : Il est très motivé à défendre la cause de la jeune fille
- **Jean-Pierre Vincent** : Ça nous indique comment il faut travailler la scène de Marseille. Ici, quand il dit : " suis-je à blâmer ", cela porte sur son émoi. Il faut raconter cela comme une chose magique qui charme tout le monde : <Tant pis si vous me blâmez, je suis poussé par un charme irrésistible>. Il doit presque s'étonner lui-même de se présenter avec une telle audace. Son émoi doit presque tout de suite faire penser à Hélène : elle seule est susceptible de produire un tel effet ; il doit donc lire la lettre avec force : c'est une délégation de la force de Diana ; en plus, il la découvre, cette lettre.

Lecture

- **Jean-Pierre Vincent** : On pourrait voir le Roi ricaner, du genre : <ben voilà autre chose !>. La réplique “ venez ici comte ”, ça veut dire qu’il est parti? A l’entrée des deux femmes, il a pris le large au maximum. il revient façon “ crabe ”, en longeant les murs. “ Je ne peux ni ne veux nier ”, c’est dit de loin, en portant la voix : il n’ose pas s’approcher. Et dans l’ensemble, la cour reste favorable à Bertrand contre ces étrangères qui viennent foutre la merde.

Lecture

- **Jean-Pierre Vincent** : Diana ne quitte jamais la bague, elle la montre sur sa main. Le malaise de Bertrand doit être beaucoup plus aigu depuis l’arrivée de Diana : il devient méchant. C’est la réalité qui rejoint Bertrand : un événement cauchemardesque, il pourrait presque avoir un ricanement solitaire et cynique. Et puis le voilà qui raconte à nouveau une histoire : à chaque fois il s’agit d’une justification explicative ; ici c’est comment Diana a enflammé son désir. Comme un cauchemar dans le cauchemar.

Lecture

- **Jean-Pierre Vincent** : L’interrogatoire fou de Diana, c’est du Lubitsch : on est au bord d’une situation historique très grave et en même temps c’est une pantalonnade où toute dignité disparaît. La raison du Roi commence à vaciller... Et celle de Bertrand aussi : Diana lui apprend qu’elle est encore vierge ! Il y a une irruption du souvenir sensuel qui fait presque rire ; c’est aussi le commencement du monde du désordre, donc il faut échapper à la logique théâtrale bien ordonnée. Il y a une réalité sensuelle qui est convoquée sur la scène. Hélène arrive comme un fantôme est pourtant, elle doit ranimer les gens ; tous sont absolument sonnés.

Lecture

- **Jean-Pierre Vincent** : On pourrait avoir le geste d’enfiler la bague sur le majeur, quelque chose d’un peu obscène... Ah, il y en a pour les tavernes et pour les salons, chez Shakespeare !

Lecture

- **Jean-Pierre Vincent** : C’est parce que personne ne lui répond que le Roi finit par s’orienter vers le public ; ses dernières paroles ne sont pas trop maîtrisées... Il se retrouve seul avec la veuve, il est embarrassé, isolé ; il n’a plus beaucoup de contenance, un peu comme une baudruche dégonflée.

* * *

Lecture de II, 1

(Des accessoires sont apparus dans le studio de lecture : valises, tambours, chandeliers, et les comédiens commencent à jouer avec quelque éléments de costume, en se déplaçant dans l’espace)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faudrait introduire du ludisme chez Hélène, et marquer un contraste par rapport au roi. Le Roi est couché par terre dans un linceul, entouré de quatre bougies ; il est prêt à mourir, déjà un peu momifié. Lefeu est malade aussi : il a une sclérose en plaques, il se sait condamné, il marche avec une canne.

Lecture-jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut à la fois maintenir l'engagement sentimental et le sens de la narration. On va changer la traduction : plutôt que "étonnement" (pour réplique du Roi à Lefeu : "que nous puissions partager ton étonnement") - c'est "wonder" dans le texte anglais, on va mettre "émerveillement" : le terme, plus fort, correspond à l'intensité émotionnelle de Lefeu. Il ne faut pas escamoter les "oh", les "ah" : c'est curieux comme ils posent toujours problème au théâtre alors qu'on les fait sans problème dans la vie quotidienne.

Lecture-jeu

(Le travail repose beaucoup sur les propositions des comédiens, qui sont commentées et modifiées par le metteur en scène ; des questions très pratiques, comme "comment amener l'appui-tête du Roi", commencent à se poser ; les commentaires viennent ponctuer la mise en espace, qui est reprise en de petits segments, et continue de dérouler la scène)

- **Jean-Pierre Vincent** : (*rire*) La sclérose en plaques rend visite au cancer phase terminale. Non, il faut quand même que Lefeu soit un peu moins handicapé, ça fait trop d'images parasites, là... Le "Oh !" ça veut dire "Oh ! je n'y arriverai jamais..." Lefeu crie sa douleur au public. Sur la réplique du Roi : "les médecins ne peuvent rien pour moi", c'est dommage, le côté supplication que tu y mets ; c'est plutôt : <Ma pauvre petite, tu arrives avec ton optimisme mais tu ne comprends pas que j'appartiens au monde du tragique>. (*Les déplacements s'élaborent peu à peu : plus que leur nature, proposée intuitivement très vite par les comédiens, c'est leur rythme qui est travaillé, repris et commenté par le metteur en scène : ainsi Hélène a proposé trop tôt dans la scène une étreinte suggérant une intimité érotique avec le roi, que seule la fin de la scène peut amener.*)
- **Jean-Pierre Vincent** : Le problème d'une gestuelle très suggestive (*Hélène est à califourchon sur le Roi couché*), c'est qu'on entend tellement le sens sexuel, que l'on n'entend plus le sens magique. Il faut que ce soit un peu plus ambigu, que le public puisse se demander : "ils le font exprès ou non ?" Hélène pourrait s'allonger par terre quand elle fait l'énumération de ses châtements en cas d'échec ; c'est la table de torture. Les questions dans la dernière réplique du Roi ("d'où viens-tu, avec qui ?") doivent pouvoir faire croire que peut-être tout est raté. Ce qui est incarné brusquement c'est le monde de vieux face au monde de jeunes. Il nous faudra de vrais accessoires, désormais, pour travailler la technique de l'ensorcellement : il faudrait arriver à élaborer tout un monde en quelques gestes. Le style de jeu d'Hélène : elle doit être à la fois énonciatrice et narratrice, entre le "je" et le récit. Ce qui ramène le Roi à la vie c'est le cul ; c'est un dernier réflexe sexuel. Le rire du Roi

doit être équivoque : est-ce que c'est des pleurs? Il y a une vraie proximité du rire et des pleurs, souvent on ne peut pas faire la différence. Bon, là dans le studio on peut travailler la mise en espace des scènes intimes comme celle-là, mais pour les scènes plus nombreuses évidemment ce ne sera pas possible...

* * *

Lecture de II, 2

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faudrait introduire une gymnastique verbale sur la répétition de “ à la Cour ” chez le bouffon, quelque chose à la façon de Molière. C’est un numéro de clown façon intermède qui doit être marqué. Il faut jouer plus ouvert sur le public, avec des regards précis. Ils entrent en scène ensemble pour se présenter au public, ils fonctionnent comme des intrus raffinés dans l’action. Le bouffon passe son permis de porter des lettres à la Cour.

lecture

- **Jean-Pierre Vincent** : Le problème c’est l’invasion de la gestuelle ; on va essayer de le faire sans geste pour épurer le jeu et retrouver la dynamique textuelle. Il faut faire attention : ce n’est pas une mécanique langagière : il s’y joue de la vie, il y a une relation familière et familiale entre la Comtesse et le bouffon. Peut-être qu’il est le fils naturel du comte? Donc il faut réengager des sentiments humains, reconstituer une antériorité effective ; cette scène fonctionne comme les autres, avec cette antériorité effective, et affective. C’est un souci pour la Comtesse d’envoyer le bouffon à la cour. L’angoisse du bouffon est prémonitoire.
- **Bernard Chartreux** : La répétition de “ O seigneur dieu, monsieur ! ”, on ne voit pas assez que ça fonctionne comme une réponse universelle ; il faut faire cette démonstration de façon probante au public.
- **Jean-Pierre Vincent** : On pourrait trouver une gestuelle universelle, qui soit une réponse valable pour toutes les questions...
- **Frédéric Fisbach** : Qu’est-ce que ce serait, l’équivalent actuel à cette réponse universelle ?
- (tout le monde cherche, silence et perplexité...)
- **Hélène Fabre** : En fait c’est une formule qui marche physiquement comme un passe-partout...
- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut jouer la carte du snobisme de la cour... Il ne suffit pas de dire que la Comtesse et le bouffon font durer le temps ; il faut comprendre avec quoi on fait durer le temps...Il faut jouer dans l’inquiétude d’une séparation, dans le désir de faire durer...
- **Frédéric Fisbach** : Mais alors par quoi on pourrait remplacer cette phrase, aujourd’hui ?

- **Jean-Pierre Vincent** : J'imagine bien le bouffon avec une fraise, au cou, très smart...
- **Frédéric Fisbach** : Peut-être que la Comtesse simule l'efficacité de la réponse du bouffon, pour faire durer le jeu ?
- **Madeleine Marion** : Mais la Comtesse teste réellement le bouffon : elle s'inquiète de savoir comment il va s'en sortir à la Cour...
- **Frédéric Fisbach** : Si ça se trouve, cette réplique n'a aucune efficacité réelle... La Comtesse joue simplement le jeu...
- **Jean-Pierre Vincent** : Il faudrait écouter cette réplique comme un " Ah, ça, Monsieur... "

* * *

Lecture de IV, 2

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut travailler les hésitations et les réticences chez Diana. Laurent, tu dois produire le texte et non être produit par lui. Diana, c'est une vierge qui hésite vraiment à céder sa virginité, puis elle cède devant la bague. Diana ne doit pas être trop maîtresse d'elle, même dans sa défense : elle se défend de son propre désir. Il y a un regret de Diana de passer à côté de cette aventure. Ce n'est pas si facile de résister à un assaut de séduction, surtout quand le séducteur plaît... Je crois qu'il faut changer le mode de construction de Diana, et partir du principe qu'elle est amoureuse de Bertrand.

Lecture

- **Jean-Pierre Vincent** : Ce n'est pas du Musset ; il faut restituer les vraies violences, les urgences, la véhémence du désir.
- **Bernard Chartreux** : Il ne faut pas la jouer moderne : c'est une scène archaïque... Il ne peut pas y avoir d'effet de voix basse, de murmure, de gros plan caméra...
- **Hélène Fabre** : Il me semble que Diana défend son propre camp, jusqu'au moment où elle tend une perche en réclamant une demande en mariage. Elle est peut-être tentée de trahir Hélène.
- **Bernard Chartreux** : Je crois que c'est une extrapolation, il n'y a pas de fondement dans le texte.
- **Olivier Besson** : Elle a déjà dit de Bertrand qu'elle le trouvait merveilleux...
- **Jean-Pierre Vincent** : Sans aller jusqu'à trahir, c'est évident qu'il y a une difficulté pour Diana. Il y a ce que la mère a dit : cela déclenche une méfiance dès qu'un homme fait un serment... Alors qu'ici c'est un vrai serment, c'est tout le tragique de cette scène ! En tout cas, Diana a un moment d'instabilité.

Lecture

- **Bernard Chartreux** : On peut reconstituer le découpage de cette scène : on a

d'abord la disputatio, avec une certaine ardeur argumentative, ce n'est pas seulement une espèce d'écume de parole, et puis les négociations, et enfin le monologue.

- **Laurent Sauvage** : Moi j'ai du mal à trouver la chair de cette disputatio ; j'ai une grande difficulté à trouver le personnage...
- **Jean-Pierre Vincent** : Il ne faut pas trop laisser primer l'implicite : le dit a beaucoup de valeur. On verra dans l'espace comment ça se passera ; je crois que ce ne sera pas facile...

* * *

Lecture de III,5

(Des mannequins évoquant des cadavres jonchent le sol ; des chaises évoquent les fascines ; Jean-Pierre Vincent décrit la trajectoire globale des personnages. Les filles semblent un peu perdues en découvrant ces éléments de décor. Elles jouent toutes de dos ; Jean-Pierre Vincent récupère cet "effet" involontaire en organisant l'image, et construit volontairement une scène de dos. L'accessoiriste assiste à la répétition, et apporte au fur et à mesure les éléments qui s'avèrent nécessaires : il donne à Hélène son bâton de pèlerine. Peu à peu, les filles prennent de plus en plus d'initiatives, qui s'avèrent très justes.)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut travailler davantage les intentions et les émotions : Marianna doit être plus qu'une donneuse de leçons. Il y a aussi une certaine maladresse. Diana se croit forte, intelligente, volontaire : elle ne prend pas vraiment pour elle les imprécations de Mariana. Il faut toujours se demander à qui l'on parle : "je l'espère aussi" c'est pour Diana, à Diana. Le malaise de Mariana doit se traduire par une posture plus hésitante. Le spectateur doit pouvoir se demander si elles vont comprendre ou non qui est Hélène. Les lectures avaient un peu estompé le côté hétérogène de la pièce ; maintenant cela resurgit dans l'espace. Il faut reconstituer ce conte fait de bric et de broc. Certaines scènes sont plus aléatoires : elles autorisent une certaine marge en termes de mise en espace. Celle-là exige de faire une véritable dentelle, il faut une haute précision dans les déplacements.
- **Bernard Chartreux** : Je crois qu'il faut faire venir les larmes chez Mariana : elle témoigne de sa propre expérience
- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut beaucoup de méfiance chez les autochtones qui voient arriver l'étrangère. Hélène ne doit pas être trop souriante en regardant Bertrand : l'émotion est très vive. On retient ces déplacements : ce sera une base de travail pour la prochaine fois.

* * *

Lecture-jeu de III, 7

- **Bernard Chartreux** : Je trouve qu'Hélène est foutue à la porte trop brutalement, ça fait un contraste trop fort...
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui, mais c'est plus intéressant en matière d'efficacité dramatique. On peut nuancer la chose : la motivation de la veuve n'est plus : <Non mais pour qui vous me prenez>, mais plutôt : <je suis désolée, c'est impossible> Le changement d'état de la veuve, ensuite, ne doit pas être seulement lié à la convoitise. Il faut qu'il se fasse progressivement, ne pas accélérer le consentement. "Je vois le fond de votre projet", en anglais c'est "bottom", c'est le bas, le cul ; ce n'est pas qu'elle comprend, c'est qu'elle voit la partie basse, sombre de la chose.

Lecture-jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : "Je vois le fond de votre projet" : c'est un pas dans la pensée mais ce n'est pas encore un consentement
- **Josée Schuller** : J'ai du mal à trouver l'intonation...
- **Jean-Pierre Vincent** : Pour la fin, il faut un sourire sensuel partagé : il s'agit d'organiser sa nuit de noces ! Il y a une rigueur extrême du texte : faut être un ciseleur, il doit y avoir une grande construction avant de retrouver la liberté. D'abord il faut qu'on se mette parfaitement d'accord sur la base, et puis ensuite on restitue la vie et l'énergie. Cela fonctionne comme de la calligraphie japonaise.

* * *

I,2

- **Jean-Pierre Vincent** : Dans la nouvelle de Boccace, le Roi est atteint à la poitrine, quelque chose comme un zona. Ici, Tonton reçoit les jeunes sortis de l'ENA, qui n'ont pas fait la guerre d'Indochine ; il se soucie de caser tout le monde avant de partir... Mais Debré n'en est pas dupe !. Et cela se coud avec l'arrivée de Bertrand : il faut travailler à cette lumière. On a aussi la présence extraordinaire de Bertrand, qui ne dit rien. Il s'est acheté un costume en arrivant à Paris... Du coup il est trop parisien ; il se pavane pendant cette scène dure. Shakespeare aurait pu faire l'économie de la présence de Paroles, mais non. C'est comme dans la scène où Gloucester se crève les yeux dans *Lear*, où il y a trois serviteurs qui sont là... Bon voilà, j'ai fait ma petite allocution préparatoire, bien magistrale, on va pouvoir y aller maintenant.

Lecture-jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : J'ai une vieille idée de mise en scène, depuis six mois, ce serait de le voir entrer avec une mappemonde sous le bras...
- Les postures des seigneurs ne doivent jamais être symétriques ; il ne faut pas que vous ayez l'air d'être au garde à vous. Ici il y aura un rideau orné de fleurs de lys, mais d'une texture rigide, comme une peau d'éléphant ; il faut que vous l'ayez déjà présent, dans l'imaginaire.

Lecture suite

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faudra que ce soit plus rapide, plus allant. Pierre, tu devrais rester à faire tourner le monde... Et le Roi, il a le grondement du gros chien sur le petit chien.

(on attend un peu avant de reprendre le jeu ; Olivier Dupuy s'installe pour patienter ; Jean-Pierre Vincent lui propose de garder cette posture pour la scène).

Reprise

- **Jean-Pierre Vincent** : Le Roi trouve un fils ; ça, c'est un contenu central dans la pièce. Tout le monde est soulagé quand le Roi rigole, c'est très bien, le relâchement que vous avez eu, au moment de regarder le nouveau qui arrive. Bill (Bernard Freyd) tu dois retrouver le vrai fantôme qu'on avait vu, l'apparition, l'incantation, le fait de l'entendre vraiment, cette voix de Narbonne. Faut pas que ce soit une image littéraire ; ça entretient dans l'idée d'une magie, d'un double monde. Sinon on est dans la mélancolie des feuilles mortes...

Entrée du trône, porté par l'accessoiriste ; moment de joie, commentaires, notamment celui-ci, de Jean-Pierre Vincent : C'est le siège de Georges Duby à l'Académie française.

Reprise

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est un Roi qui devient communiste à la fin de ses jours : <bon, il faut s'occuper des quartiers difficiles>. Il veut laisser dans les mémoires des traces de cela ; c'est le geste d'un noble communiste, ce souci de l'unité nationale
- **Bernard Freyd** : Le Roi fait une crise, quoi...
- **Jean-Pierre Vincent** : Voilà, oui, une crise, c'est le mot que je cherchais.
- **Laurent Sauvage** : C'est moi qui introduis le thème mortuaire, avec l'évocation de l'épithète
- **Jean-Pierre Vincent** : *(Chantant sur un air de Carmen)* <Ton papa, je le revois, oui je revois son visage> Le regard de Laurent vers la tombe aspire celui du roi. Quand le Roi dit : < les plus grands nobles, c'est ceux qui s'humilient>, il faut bien voir que Paroles pense et vit tout le contraire : lui il est dans la fierté, il cherche les photographes. Le Roi a un comportement étrange, presque divinatoire. Il faudrait que quelque chose se bouleverse dans le visage de Bertrand quand on lui parle de son père. Les seigneurs sont fixés sur lui, témoins comme nous de ce qui se passe, qui n'arrive à aucun autre moment de l'histoire du théâtre ou de l'humanité.

* * *

II, 1

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut trouver quelque chose de fraîchement personnel, et recréer les rapports qui ont été trouvés précédemment. Il faut trouver une fragilité : ça

ne doit pas être symétrique et installé.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Paroles veut être sur toutes les photos des annales de la cour ; il est comme ce militant socialiste de Château Chinon, qui est toujours sur la photo.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : A la fin de la scène, Bill fait un infarctus : c'est le signal qu'on le verra réapparaître dans le cul de basse fosse des rois. Il faut qu'on sente que ça respire une fois que le Roi est sorti. Chez Bertrand il y a une certaine mélancolie : c'est son côté rêve velléitaire, comme si Laurent était attaché dans l'écurie quand ses potes partent chez les Siennois. " Ah la jolie guerre ", c'est la seule chose qu'Olivier arrive à dire à Bertrand : il n'arrive pas à dire autre chose.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Pour Paroles il faut trouver quelque chose d'intermédiaire entre le réalisme et la bravade grandiloquente ; il ne faut pas qu'il devienne un matamore. Il doit être très doué pour les accents : c'est sa seule façon de faire croire qu'il a voyagé. Il raconte une histoire de militaires qui le fait briller comme militaire (après son topo sur la virginité, et celui sur les miracles mondains). " Si tu y tiens si fort ", il faut le dire comme un mauvais conseil spontané : <désobéis !>. C'est devenu une bande de copains, il y a un plaisir à se retrouver là-bas : <Ah, partir !... La jolie guerre. 1200 km à cheval, j'adore ça... un peu d'exercice, chouette.> Et pendant ce temps-là, Bertrand fait le compte de toutes les souffrances qu'il va avoir en restant ici. (*Jean-Pierre Vincent mime le personnage de Paroles*) : c'est Tex Avery ; " ils battent le rappel ", il faut les mimer avec un chapeau, un tambour ; il faut mimer les choses pour faire plus dessin animé. " Vous vous êtes enfermés dans la lice d'un adieu trop ", littéralement ça veut dire : <Vous vous êtes enfermés dans la barrière de tournoi d'un adieu trop froid> Il y a un problème de destinataire sur " nobles compagnons " : ce n'est pas une réplique d'interlocution c'est une réplique de fin de scène. Il faut profiter d'être seul en fin de scène. Cela amuse Paroles de faire son esquisse de mimodrame sur les seigneurs. (*Paroles joue son mimodrame ; commentaire de Jean-Pierre Vincent* : " bide ".)

* * *

II, 3

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Lefeu a perdu un peu de mobilité ; il peut avoir des comportements extrêmes mais c'est quelqu'un qui a beaucoup de pouvoir. Un haut

fonctionnaire, efficace comme un laminoir. Il a encore un peu de force dans la main : son bras est paralysé, mais la pince marche, c'est un bras mécanique...

- **Rémi Carpentier** (*riant*) : Terminator... Il revient souvent à la charge parce qu'il ne peut pas le faire d'un seul coup.
- **Jean-Pierre Vincent** : Ensuite la scène Paroles - Bertrand ce doit être un rêve actif.
- **Marc Bodnar** : Moi je suis sonné après la scène avec Lefeu...
- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a un nouveau principe de vie : il faut remonter par paliers ; Paroles est secoué mais il a une capacité extraordinaire à rebondir, c'est un vrai trampoline : (*jouant une saynète*) : <Vous prendre du Temesta?> <Moi? non non, on va dissimuler> Paroles et Bertrand ont attaqué un train postal, ils trouvent des billets pour Buenos Aires et les faux papiers en même temps.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Quelque chose finit et quelque chose naît dans cette évocation de la guerre.
- **Laurent Sauvage** : A qui je m'adresse quand je dis : " Je suis perdu " ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Tu es seul, donc tu parles au monde... C'est du Max Ophuls, ces personnages qui se croisent sans se voir.
- Marc doit jouer les choses à la Mephisto, comme dans la scène des deux orphelines : Mephisto a trouvé un objectif : <Les chiens c'est pour toi>. Laurent, tu ne dois pas jouer en hallucination, mais en lucidité, en bonne forme ; tu t'adresses au public, et tu dis : <comme la vie est simple quand on dit merde>

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Et Paroles, il est super content : <Oh, putain, t'as du pognon pour les Seychelles>.

* * *

I, 1

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut retranscrire ce qui a déjà été fait. J'imagine une légère lueur, vous partirez de la coulisse jardin, pour faire tout le tour en cortège de gens qui viennent faire une action de grâce avant de se séparer. Il est intéressant qu'Hélène attende comme une dame de compagnie. On l'appelle, ça l'émeut, alors elle va se recueillir sur la tombe de son père : tu te fais une boule de chagrin. La Comtesse papouille son fils ; faut avoir de la vigueur et de la force pour enchaîner les choses. C'est quelque chose entre la cérémonie mortuaire et le départ.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Pendant l'étreinte entre la mère et son fils, Lefeu passe

en vertu de la loi du droit d'auteur.

derrière ; il toussote parce qu'il est un peu gêné, et puis pour attirer l'attention de la Comtesse. Après, Bertrand a une pensée plus laïque par rapport à son père. Il s'éloigne un peu ; une fois effectuée l'étreinte, il ne faut pas rester neurasthénique : c'est l'heure du départ. (*Jean-Pierre Vincent évoque la tombe de son propre père : il ne se souvient pas de son visage, seulement des photos...*) Il faut accentuer les motivations que l'on veut faire passer ; ne pas sombrer dans une conversation élégante.... Il faut donner au public les informations très dures de cette scène d'exposition. Quand Hélène est brusquement l'objet des regards, le sang lui monte à la tête.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : (A Madeleine) : ton " triste passé " tu redondes ; mets-y plus de colère. *Pendant que Madeleine Marion joue, Jean-Pierre Vincent ponctue de commentaires* : <Tu vas tomber dans des mains formidables mon chéri>...<Toi, je ne sais pas ce que tu mijotes, mais si tu penses à mon fils, oublie-le>. Tu dois avoir des points de vue sur le monde : tu es une douairière.
- **Olivier Besson** : Il y a une contradiction flagrante dans les propos de la Comtesse sur les pleurs : en gros elle dit : <c'est formidable de pleurer, arrête de pleurer>. Shakespeare met plein d'émotions en trois phrases ; il ne faut pas tout niveler.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Pour la bénédiction : il va falloir qu'elle fasse son travail de transmission des valeurs. On passe d'un univers à un autre exactement comme dans la vie. A la fin la Comtesse s'en va : elle n'a pas envie qu'on la voie pleurer.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène, il faut trouver quelque chose qui soit moins " jolie fragile " ; il ne faut pas trop ciseler dans une mignardise de la faiblesse : elle est fortement faible. Quand elle parle des étoiles, elle est une étoile. (*Jean-Pierre Vincent évoque le souvenir d'une parole qu'une illustre personnalité lui avait dite* : " ne te fais pas si petit, Jean-Pierre, tu n'es pas si grand "). Il y a de l'orgueil chez Hélène, il faut retrouver de la force. Ne pas être un petit bout de chou. En plus cela commence de façon très comique.

Jeu d'Hélène

- **Jean-Pierre Vincent** : <Je suis championne de la désolation> Tu es un seau de larmes, énergique et fort.
- **Hélène Fabre** : J'ai l'impression de compliquer les choses. Et puis je ne sais pas quoi faire de ce cahier d'esquisses... (*l'accessoire a été introduit récemment dans le jeu*)
- **Jean-Pierre Vincent** : Cela romance : c'est une trace de ce qui a été vécu avant. Shakespeare est encore très branché Boccace à ce moment de la pièce ; dans la nouvelle, on nous dit : <elle pensait toujours à lui, elle savait qu'il était devenu un très

beau jeune homme> Il y a eu des mois et des mois de vénération. il faudra le déclencheur de Paroles pour changer d'attitude. Tu dois déjà penser à ta tirade plus tard : <Je porte déjà en moi mes propres remèdes>

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Attention de ne pas anticiper : on ne pleure pas avant d'arriver à la tombe. Je me souviens qu'à la mort de ma mère, je n'ai pleuré que lorsque le cercueil est descendu dans le caveau.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : La Comtesse est une dame très tranquille, corporellement ; c'est pas une femme nerveuse. Parfois tu craques, mais sinon tu as une grande force.

Jeu (Lefeu - Comtesse)

- **Jean-Pierre Vincent** : (*A Rémy*) Ok pour le rythme prosaïque, mais Shakespeare a donné une raison à chaque phrase : il ne faut pas tout effacer.

Jeu (Paroles - Hélène)

- **Jean-Pierre Vincent** : Paroles doit être toujours un peu odieux : il y a une véritable misogynie chez lui. Il fonctionne comme un satyre dans une fête ; il transgresse les tabous. Son évocation des garçons et des filles, c'est un succédané satirique d'Adam et Eve.

Jeu (monologue d'Hélène)

- **Jean-Pierre Vincent** : A la fin, tu peux jeter ton catalogue d'esquisses comme une relique, comme une rose dans un bassin.
- Quand Paroles est méchant c'est drôle : inutile de le jouer spirituel. Seule sa complicité avec Hélène est une complicité " contre " : c'est le roi des machos contre la reine des femmes rusées. Les mots doivent blesser, Paroles cherche à la démoraliser et Hélène tient le coup magnifiquement.

Reprise du jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Le conflit ne doit pas s'aggraver. " Vous êtes en méditation sur la virginité? " : <Vous êtes amoureuse?> Cette scène c'est une expérience : on frotte deux silex ; un homme et une femme. *Jeu (Hélène s'interrompt : elle n'est " pas en forme ", a " la tête ailleurs "... Elle s'éclipse ; Jean-Pierre Vincent travaille avec Marc Bodnar, lui indique ses déplacements)*

* * *

II, 3

Jeu (Bertrand)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut rester le plus positif possible

(Il monte sur le plateau, indique un déplacement, en longeant le praticable)

- **Jean-Pierre Vincent** : Faites une promenade ; vous êtes solidaires, façon Nif-Nif, Naf-Naf et Nouf-Nouf.
- **Rémi Carpentier** : On change le déplacement ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Non, les trois éléphants c'est bien. Juste cette petite animation : on met Paroles en contact avec le public : tu fais de l'entrisme putassier public, et ensuite on rétablit le contact avec les partenaires.

Jeu (entrée du roi)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut vous figurer, comme toujours chez Shakespeare, que vous représentez une foule de cinquante personnes. Laurent, tu es dans ton époque de formation : tu regardes et tu écoutes tout ce qui se passe.

Jeu (le Roi-Hélène : " assieds toi ma salvatrice ")

- **Bernard Freyd** : C'est une adresse publique ou intime?

Jeu (Hélène : " Je suis une simple jeune fille ")

- **Jean-Pierre Vincent** : Toujours, les moments d'Hélène où elle est dans sa plus petite dimension, elle a une pointe d'orgueil.

Jeu (le Roi : " Fais ton choix, mai sache-le : qui repousse ton amour repousse aussi le mien ")

- **Jean-Pierre Vincent** : <Tu as le pouvoir de choisir>. C'est très *Roi Lear* : <Dites que vous m'aimez et vous aurez du pognon>

Jeu collectif

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est un troupeau de bétail : il faut qu'on pense à des animaux ; la noble origine joue comme un pedigree. Il faut trouver un geste d'Hélène pour justifier que le quatrième seigneur s'éloigne.

Jeu (Hélène passe en revue les seigneurs)

- **Jean-Pierre Vincent** : Laurent, ça ne peut pas entrer un instant dans tes angoisses qu'Hélène va te choisir. Il n'y a pas l'ombre de quoi que ce soit. il faut retrouver l'esprit du quiproquo entre Bertrand et le Roi.

- **Bernard Chartreux** : Bertrand reste longtemps gaiement incrédule.
- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut retrouver quelque chose de simple, pas beethovenien, pas *Fidelio*... Quelque chose de gaiement suspendu, genre, <C'est la caméra invisible>. Surtout, il ne faut pas aggraver la situation, sinon on n'a plus de chemin. Le temps va plus vite que dans la tête de Bertrand ; il faut rester incrédule. Et puis tout d'un coup tu te gèles. Pour qu'on ait la jouissance de voir quelqu'un ne pas dominer une situation que tout le monde comprend.

Jeu (Bertrand : " Je la connais fort bien ")

- **Jean-Pierre Vincent** : <Je la connais, elle fait des ménages chez nous>
- **Bernard Chartreux** : On ne doit pas sentir tout de suite que tu as l'angoisse du destin.
- **Jean-Pierre Vincent** : Pour le moment, Hélène est une médecine... Peut-être une dame... Sans doute, puisqu'elle est savante. Et brusquement tout le monde apprend que c'est la bonne... ça fait scandale ; le Roi aussi découvre ce scandale : c'est une S.D.F. Mais il est lié par un serment. L'argument de Bertrand touche le Roi : <En tant que noble, je comprends>. Dans sa longue tirade il multiplie les destinataires : <Françaises, Français...>, <L'unité nationale...>.

Jeu (le Roi : " Ici, prends sa main ")

- **Jean-Pierre Vincent** : ...comme à un chien : " Ici !, Eschyle " (*c'est le nom de son chien, qui fréquente à l'occasion la salle de répétition*) " Ici, Thomas ! " (*c'est le nom de son fils !*)

Jeu (Bertrand : " Pardon, mon gracieux seigneur ; je me soumets ")

- **Jean-Pierre Vincent** : <Pardon mon seigneur, j'ai eu un trou. Ça va mieux maintenant.> C'est une bonne surprise pour Hélène et pour le Roi. C'est un moment où Shakespeare suit Boccace : <Comme un homme qui avait médité son comportement, il donna son accord>.
- **Laurent Sauvage** : Je le faisais comme pour ne pas craquer, ne pas pleurer.
- **Jean-Pierre Vincent** : C'est un peu trop accablé comme jeu. Ça doit plus être : <Excusez-moi, il y a des jours où on n'est pas dans son assiette>. Il faut préparer le sensationnel du départ de Bertrand. Il faut jouer soulevé, aérien : trouver vite une solution sans lendemain. C'est " Cris et chuchotements " dans les couloirs du palais.
- **Laurent Sauvage** : J'ai beaucoup de mal à trouver la transition pour jouer ce changement d'état.
- **Jean-Pierre Vincent** : Tu es dans l'urgence de gagner une demi-heure. Tu cèdes pour gagner du temps. Entre le moment où tu dis au Roi : <Je voudrais m'en remettre à mes yeux> et celui où tu dis : <Je me soumets à vos yeux>, il y a une grande parenthèse, une parenthèse de rébellion, de vérité. C'est comme dans la vie : il faut passer par dessus une humiliation, sauter par dessus la grogne. C'est une péripétie.

II, 3, suite (Paroles - Lefeu - Bertrand)

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est pas du Strindberg. Vous êtes trop sérieux ; il faut chercher la blague. Il y a un prolo couard, c'est Paroles, et un rouleau compresseur, c'est Lefeu. Il faut monter le ton sans psychologie : c'est son statut qui est humilié, pas sa personne. C'est juste un ballon de baudruche : il y a un festival de lâchetés, de couardise et de dérobades diverses ; Paroles n'est pas un homme. Il ne faut pas aller dans un conflit fondamental. Paroles est un personnage faux. Donc ce n'est pas une violence rampante : c'est une violence brillante et ratée. C'est Jean Edern Halier, un toquard complet. Mais Lefeu n'est pas sympathique : Lefeu le flaire et le découvre. Paroles affecte les affects ; il n'est que dans les mots, il ne peut pas passer à l'acte ; il n'y a pas d'acte dans sa vie. " Vous êtes trop vieux, Monsieur " il a trouvé une excuse pour ne pas le frapper, " trop vieux ", il a trouvé une phrase insultante, il la répète. Lefeu te déverse une poubelle sur la tête, mais ça ne te blesse pas ; tu avortes tous les mouvements : l'agression, la colère. C'est un député français qui provoque un député anglais en 1900 ; mais il ne s'est jamais battu. Il faut reprendre le dessus par rapport au public.

II, 3, suite (Paroles - Bertrand)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il ne faut jamais considérer le texte comme un dialogue pur et simple : c'est une pièce que vous conduisez. Chez les autres dramaturges vous n'êtes que ce que vous dites. Marc, il faut bien définir à qui tu parles ; c'est pas un texte familial, c'est pas un texte prosaïque, ordinaire : tous les mots doivent être ciselés, appuyés. Avec Lefeu, Paroles est en représentation : ici ça doit être plus inventé avant d'être dit. Il y a un processus dans la scène.
- **Marc Bodnar** : En fait, ça m'arrange bien de partir après la scène d'humiliation.
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui mais il ne faut pas speeder. Paroles doit maintenir l'idée de parler son texte. Il y a un plaisir d'exprimer. Il surparle tout
- **Bernard Chartreux** : Il n'est jamais naturel. Même avec son copain Bertrand.
- **Jean-Pierre Vincent** : Il fait penser à Dali : jamais une interview dans laquelle il y ait de vraies paroles. Il est dans la schizophrénie d'un personnage. Si Shakespeare l'avait appelé autrement ce serait moins vrai. Il faut penser à la parlure de Rocard.
- **Bernard Chartreux** : Mais Rocard c'est un introverti de la langue ; Paroles c'est un extraverti de la langue.
- **Marc Bodnar** : De toutes façons, ce qu'il dit c'est un peu bêta...
- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a un vernis !
- **Rémi Carpentier** : Pourquoi est-ce que Lefeu va aborder Paroles en l'agressant ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Il est dans une colère qui vient de la résistance de Bertrand. Et

puis il découvre pendant la scène que Paroles est encore plus médiocre qu'il ne le pensait. Lefeu c'est un vieux général qui a fait l'Algérie et l'Indochine. Paroles, c'est un enfoiré savoureux genre Luccini. Il faut imaginer un gosse de 6 ans qu'on va frapper. C'est un personnage infiniment médiocre et odieux.

Jeu (entrée de Bertrand)

- **Jean-Pierre Vincent** : Bertrand n'arrive pas rêveur, mais tourmenté : tempête sous un crâne.

Jeu (Paroles : " A la guerre mon petit, à la guerre ")

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est une exhortation : c'est Méphisto qui souffle dans les poumons de Faust.

Reprise (Bertrand : " Perdu, et livré aux soucis pour toujours ! ")

- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a un problème de destinataire sur cette réplique : Bertrand s'adresse au monde? A Paroles ?

* * *

II, 4

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut faire attention à cela : ce n'est pas une catastrophe surmontée : c'est un changement de cap incertain. C'est quelque chose de suspendu. Désormais, c'est sur Bertrand que le Roi s'appuie. Les premières paroles de Paroles (" Dieu vous bénisse, bienheureuse dame ") sont un <Vive la mariée !>. Le " Quel ennui " dans la fin de la scène avec Bertrand pose problème ; il vaut mieux le supprimer. On enchaîne directement avec : " Donc, en route ".

Jeu (Hélène, Bouffon, Paroles)

- **Jean-Pierre Vincent** : Ça ne va pas
- **Marc Bodnar** : Je pensais que Paroles se défoule sur plus petit que soi avec le bouffon.
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui mais ce n'est qu'un affrontement de mots, où Paroles se prend une nouvelle veste. Il y a une pitrerie vaine de la gesticulation.
- **Marc Bodnar** : Le bouffon est quand même une bonne cible...
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui, mais non : il est trop méprisable pour être défié. Et, ô surprise, le bouffon lui rétorque une insulte. Comme toujours, Paroles s'en prend plein la figure. Tu annonces que tu es un chien dominant, et tu te prends un noyau de cerise dans l'œil. Il faut entendre les paroles du Bouffon : <Un jour vous serez la rigolade du monde>. Le rapport entre Paroles et le bouffon se fait uniquement à partir des mots. Paroles caricature auprès du bouffon ce que Lefeu a fait auprès de lui...

Jeu (Hélène, Bouffon)

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène, tu es mariée. Quelque chose a changé en toi ; il doit y avoir une assurance et une sécurité dans le corps. Il y a peut-être un très lointain mimétisme avec la Comtesse : tu es Comtesse. Et dès qu'elle est Comtesse, elle a une scène avec le bouffon. Quand le bouffon fait sa scène avec Paroles, elle réagit en spectatrice amusée : les choses te font rire. Les défaites de Paroles te font rire.

Jeu (Paroles - Bouffon)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a des lenteurs dans la pensée de Paroles qui lui causent des déconvenues ; mais il se redresse toujours, comme une statue de monument aux morts.

Jeu (Hélène - Paroles)

- **Jean-Pierre Vincent** : Attention Hélène, il faut laisser la possibilité de croire que tu vas le prendre mal. Faut aménager des silences avant de répondre, des silences dont on ne sait pas ce qu'ils annoncent. Le texte de Paroles, " Et en l'appuyant sur les raisons que vous trouverez bonnes "..., c'est une phrase d'avocat ; il fait des alexandrins, c'est un homme de littérature.

Reprise (Hélène - Bouffon)

- **Jean-Pierre Vincent** : Le bouffon est le chien d'Hélène, son mouton ; c'est le mouton de la Sainte-Vierge. Et toi Hélène tu sais que tu parles à un dingue. Joue tout de suite le jeu des questions-réponses.

Jeu (entrée de Paroles)

(Jean-Pierre Vincent donne une indication de déplacement pour que Paroles découvre le Bouffon)

- **Jean-Pierre Vincent** : Pour Paroles il faut trouver une entrée fanfaronne à la Luis Mariano dans *Mexico*. Je suis persuadé que Shakespeare a tout piqué, en ce qui concerne le personnage de Paroles, au *Miles gloriosus* de Plaute. La rencontre avec le bouffon c'est un prétexte pour Paroles pour ne pas attaquer tout de suite sur Hélène.

Jeu

(Indications de placements)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut un regard public pensif, à la Shakespeare. Pour Paroles, c'est une scène où il n'est pas complètement écrasé. Il a eu un succès avec Hélène : il a transmis son message sans se faire siffler.

Jeu (Paroles - Bouffon)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il ne faut pas trop faire durer les silences : ça doit être vif comme un cabaret. “ tu es un pitre astucieux ” : <tu fais le malin>. Il faut réintroduire du jeu chez le bouffon, du ludique. Pas trop de mélancolie.

Jeu (Paroles)

- **Jean-Pierre Vincent** : Triomphe-défaite-triomphe-défaite... Tu n'es pas intimidé par ce que tu as à faire. <Je marche sur des œufs mais je les écrase avec élégance >. Ne sois pas trop contrit. Tu es l'annonciateur du bannissement et tu t'assumes très bien comme tel.

Jeu (Bouffon, à Paroles : “ Vous auriez dû dire, Monsieur : “ Face à moi, tu es une crapule ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : Après cette réplique, Paroles a un temps d'incompréhension figée.

Jeu (Paroles - Hélène)

- **Marc Bodnar** : Paroles ne peut pas être aussi méchant tout de suite.
- **Jean-Pierre Vincent** : Si, sinon, ça manque de tension et d'acidité. Il faut la jouer un peu sadienne.
- **Hélène Fabre** : Et puis on se dispute tout les deux Bertrand...
- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a un rapport pervers : Paroles sent qu'elle souffre. Il la caresse à rebrousse-poil. Il faut aussi qu'on sente une interrogation chez Hélène : <Pourquoi ne vient-il pas me le dire lui-même ?>. Il faut retrouver un rapport de concurrence et un rapport ludique-pervers entre les deux, comme dans la scène de la virginité. Il faut qu'on sente tout ce qu'il peut y avoir d'ennemi entre une femme et un homme.

Jeu (Paroles - Hélène)

Jean-Pierre Vincent joue la scène, seul :

- **Jean-Pierre Vincent** : “ Mon seigneur doit partir ce soir <vers le grand Nord, c'est un voyage mystérieux> / “ Que désire-t-il encore ? ” / <Ah, ça ne te suffit pas ? Tu ne t'écroules pas ?>. “ Dois-je lui rapporter ces paroles ? ”<Tu ne pleures pas ? Tu as vraiment compris ce que je t'ai dit ?>
- **Marc Bodnar** : En fait, c'est une scène de défoulement, quoi. Paroles se défoule sur Hélène après toutes les vexations qu'il a endurées...

* * *

II, 5 (Hélène - Bertrand)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il n'y a plus de gaieté. D'abord elle est dans la soumission :

en vertu de la loi du droit d'auteur.

<je suis ta femme> Et puis brusquement elle a un déclic : faire une demande sexuelle. Mais une femme soumise ne peut pas formuler une demande sexuelle.

- **Laurent Sauvage** : Est-ce que Bertrand comprend ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a un silence d'Hélène qui est une question implicite : <Pourquoi n'es-tu pas venu me le dire toi-même?>. Donc Bertrand se justifie : Roussillon lui donne rendez-vous en Roussillon. Il ne faut pas être trop odieux et trop sec, sinon le Roi comprend qu'il a menti en s'engageant. C'est un mensonge réussi, comme quand il s'engage avec Hélène. Comme toujours, il faut mettre une part de vérité dans ce mensonge : <Je n'étais pas prêt>. A un moment, Hélène fait basculer le monde ; Bertrand met du temps à comprendre que c'est un tremblement de terre.

(Jeu)

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène, tu as besoin du baiser. <Je suis une femme soumise du Moyen-Age, mais, excusez-moi, je ne supporte pas de vous quitter sans avoir mon baiser>. Il faut sentir que tu demandes quelque chose d'essentiel. Il faut aussi qu'on voie le désarroi de Bertrand devant la demande d'Hélène. Hélène n'ose pas dire ce qu'elle veut directement mais il y a une urgence du désir qui perce à travers cette hésitation.
- **Laurent Sauvage** : Ça fait penser à la scène de Bertrand avec Diana sauf que cette fois c'est Bertrand qui joue le rôle de la femme résistante, non consentante.
- Jeu (Lefeu - paroles)
- **Jean-Pierre Vincent** : Il ne faut pas que le texte soit un accessoire de jeu. Quand Lefeu dit " Capitaine " on doit entendre qu'il n'est pas capitaine. Tout le monde l'appelle capitaine parce que c'est une évidence qu'il n'est pas capitaine.
- **Laurent Sauvage** : Je suis perdu, je ne comprends pas l'enjeu de cette scène ; je règle un différend entre eux ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui : tu es en train de partir, mais tu rends la justice avant. Il faut ranger ses affaires avant de partir. Tu rends une justice partielle, tu es du côté de Paroles. Attention quand même de ne pas être malpoli physiquement avec Lefeu. Lefeu t'a demandé de le réconcilier avec Paroles mais il est trop en colère. Par rapport à la pièce on commence à attaquer Paroles devant Bertrand ; c'est ça l'enjeu global. On commence à effriter le bloc de confiance que tu as en Paroles. Il faut prendre en charge ce moment de la pièce.
- **Bernard Chartreux** : Tu n'empêches pas seulement l'affrontement physique ; tu orientes ce qui se dit. Et Paroles triomphe puisqu'il est protégé par le rempart de Bertrand.

* * *

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est la lettre la plus importante de la pièce ; il faut l'entendre. Quand la Comtesse lit cette lettre, elle est au service de la lettre. Il ne faut pas trop commenter pour transmettre très clairement le texte. On est neutralisé par le texte qu'on lit, sans quoi le spectateur est mobilisé sur une autre écoute.

III, 6

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut faire entendre le poème théâtral : ne pas le réduire à un simple dialogue : il y a aussi une transformation de l'univers par le verbe. La relation entre Paroles et Bertrand c'est un jeu d'amitié traîtreuse ; c'est le baiser de Judas
- **Bernard Chartreux** : Le "*Hic jacet*" de Paroles est une explosion de langue après laquelle il n'est plus du tout mélancolique
- **Jean-Pierre Vincent** : Paroles c'est Escartefignes, c'est du Pagnol... Ça fait penser à Docteur Jekyll et Mr Hyde : ça pousse en lui les métamorphoses, ça l'échauffe, ça lui monte au cerveau (après son "*hic jacet*") ; on pense à l'entraîneur et son boxeur : la dernière phrase de Bertrand à Paroles est comme un fluide qu'il lui fait passer.

III, 7 : Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Ça ne va pas. Le début est un chantage au départ
- **Myrto Procopiou** : C'est un complot mais c'est aussi pour Diana une façon de rencontrer Bertrand ; elle espère...
- **Jean-Pierre Vincent** : Chez Boccace, elles entrent dans une pièce, elles s'asseyent et elles parlent - sans Diana ; on retrouve Diana plus tard, avec Bertrand. Ici, la veuve veut couper les ponts : elle est offusquée, tandis que Diana est plus conciliante : parce que tu veux en savoir plus, dans un sens ou dans l'autre. Alors quand Hélène explique qu'elle prendra ta place, tu es surprise plus que jalouse. Ce qu'Hélène a dit au repas, c'est toute l'histoire : qu'il a abandonné sa femme, tout ça, donc Diana qui est riche de cette information ne peut pas être une amoureuse romantique et neu-neu. On va repartir sur la même base : une Diana qui essaie de s'interposer et une Mariana gênée d'assister à tout cela.

(Jeu)

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est bien d'avoir retiré l'appât du gain. Mais quand même, l'apparition d'une bourse d'or change les rapports. On doit entendre dans les explications d'Hélène : <Laissez-moi finir>, <Ecoutez-moi jusqu'au bout>.

Jeu

Jean-Pierre Vincent ponctue les phrases du texte de leur prolongement implicite, verbalise les réactions muettes :

Hélène : “ Laissez-la enfin consentir ”

- **Jean-Pierre Vincent** : <Ah, ça, certainement pas> “ *Nous la dirigerons pour qu'elle sache comment s'y prendre Alors, le sang bouillonnant de l'homme ne refusera rien*
- **Jean-Pierre Vincent** : <ben ça, tu m'étonnes>
- Hélène est comme un marchand de meubles. “ Que l'heure et le lieu favorisent une si honnête entreprise ” la veuve hâte le processus : c'est ici et maintenant : <je vais vous donner un plan :>“ Chaque nuit, il vient...”

* * *

Première séance sur le grand plateau (après plus d'un mois de travail dans le studio de répétition).

I, 1.

- **Jean-Pierre Vincent** : On est dans un rythme trop tchekhovien ; il faut accélérer. Il ne faut pas bouger pendant le monologue d'Hélène. Dans la scène avec Paroles, il ne faut pas trop de paresse campagnarde ; c'est un festival de conneries magistrales, un feu d'artifice de répliques. Ce qu'on a dit en répétition et en lecture doit être conservé en mémoire, mais il faut plus raconter la pièce. Rien ne doit être confidentiel. Il n'y a jamais de confiance chez Shakespeare : la confiance s'exhale vers l'univers. La Comtesse doit regarder Bertrand pendant le discours de Lefeu sur le Roi. Rémi ce que tu dois penser c'est qu'on dit beaucoup de mal de lui, mais qu'il est quand même très malade. Lefeu a aussi des moments plus gais, quand il parle du talent de Narbonne. Hélène doit être plus torturée : pendant que la Comtesse fait son éloge, elle a au creux d'elle-même quelque chose de très différent de ce que dit la Comtesse. C'est de cela aussi qu'elle pleure. Elle est accablée par ce qui la ronge intérieurement. Il faut jouer le texte de “ c<our impur ” sur Bertrand : cela crée une faute passée, qui est soulignée par le jeu de regard de Lefeu. “ On va croire que vous affectez un chagrin ” c'est une réplique stratégique, pas du tout anodine : on quitte le dialogue de la scène et on entre dans le conflit singulier : <Va falloir que tu me dises, c'est du lard ou du cochon?> <et ben, c'est du lard, et du cochon>. Quand la demoiselle de la maison se met à pleurer c'est toujours embêtant, ça prend de la place, c'est envahissant, ça crée une tension...

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut compacter dans le temps les prises de décision. Pendant la bénédiction, le chagrin n'apparaît pas, mais il nourrit une force étrange. Ce sont les derniers mots. C'est ton dernier amour. Lui n'est pas réceptif à 100% de ce que tu lui dis ; ce qu'il doit comprendre, c'est qu'après ces mots tu vas mourir.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : En plus, tu imprimes son visage dans tes yeux.

Jeu (monologue d'Hélène)

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est la première fois qu'on pénètre dans son cœur. Après une scène à quatre personnages, où se mélangent informations et sentiments, tout d'un coup, sans coup férir, on a un monologue. Quand tu essaies de voir ton père tu es trop pensive : il faut que ce soit un effort plus vif.

Jeu (monologue d'Hélène)

- **Jean-Pierre Vincent** : Une fois que tu as eu l'étoile, la biche, tu es prête à mourir ; tu pars pour mourir. Et tu tombes par hasard sur le cahier d'esquisses : " Quel plaisir... ". Mais sur " mourir " c'est ta propre auto-condamnation à mort que tu proclames. Il faut donner envie au spectateur de les voir ces dessins, il faut qu'on sente que tu les trouves formidables. " Cœur trop sensible ", c'est pas une condamnation, c'est une lamentation. Il faudra que l'intendant assiste à la scène. Il faut qu'on sente que ce n'est pas normal qu'on réserve à Paroles un si bon accueil parce qu'il a des apparences séduisantes, et qu'elle, le squelette d'acier, se morfonde dans un coin du jardin.
- **Hélène Fabre** : Ah c'est moi le squelette d'acier? Je n'avais pas compris le sens de la réplique, j'avais du mal à la jouer clairement.
- **Jean-Pierre Vincent** : Pour Paroles on peut jouer la jactance puante. Il faut penser aux grands comiques duettistes : Poiret-Serrault... Il n'y a pas besoin de déplacements. Il ne faut pas transformer cette scène de grand comique en une scène de café-théâtre. Le déroulement de la scène, c'est 1) une chose tchekhovienne, 2) un monologue pathétique, 3) une scène de comique de mots. C'est un match avec un public. Hélène aurait une fonction d'animateur-provocateur ; il faut montrer à la salle ce que c'est qu'un macho.

Jeu (Jean-Pierre Vincent ponctue le texte de Paroles d'insultes à l'intention d'Hélène)

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène essaie de faire du théâtre pour enfants : fais du théâtre dans le théâtre, tu fais semblant d'avoir peur, et puis tu dis : <Refaites-moi peur>. Ça décroche complètement du monologue d'avant. Hélène joue la faible femme pour lui donner faussement un terrain qu'il croit facile. Le public a vu que tu avais une forte flamme dans cette faiblesse.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Il peut y avoir des sautes dans les tirades de Paroles : c'est une parodie de discours politique. S'il n'y a pas de ludisme, d'effronterie de tout dire, la scène n'existe pas. C'est à contre-courant de toutes les morales et de toutes les religions. Il y a un étonnement pour le spectateur de voir la douce et sérieuse Hélène se livrer à cette joyeuse et périlleuse conversation. " Il faut faire un péché " : c'est le seul moment où Paroles peut jouer la drague. " Dommage que... " " Quel dommage? "

<Qu'on puisse pas avoir un avion !>. Après un monologue très émouvant, il faut allumer l'allumette du rire : <Voilà l'homme avec lequel je m'amuse le plus>. Il faut se ressouvenir des premières lectures où il y avait cet amusement. Et puis on ne sent plus que le texte est drôle. On s'est habitué. Mais le public entendra les moments comiques, il donnera l'énergie.

Jeu

· **Jean-Pierre Vincent** : Tout le dialogue est une joute, avec ces personnages. Paroles a obligé Hélène à changer de sujet. " Sous mars ", ça lance le deuxième round, et là c'est plutôt Hélène qui gagne. Votre seule complicité réside dans le fait que vous aimez la même personne ; vous êtes sur un nuage pour des raisons complètement différentes : Hélène à cause de son amour pour Bertrand, et Paroles à cause de la beauté des formules. Les points de suspension après " dommage que..." on les remplit par une course.

* * *

II, 3.

(Avant de commencer, quelques indications à Rémi Carpentier : " Il n'y a pas d'amande dans cette coque " il faut le faire en aparté : s'il n'y a pas d'aparté, on ne comprend pas pourquoi Bertrand change. Lefeu ne pète pas les plombs : il pousse le bouchon. Lefeu c'est un super flic, c'est Lino Ventura : il n'a jamais fait une bavure. Il est pas impotent, il est froid et maîtrisé.

A l'éclairagiste : après la sortie du roi, on sera dans des atmosphères nocturnes)

Jeu

· **Jean-Pierre Vincent** : Paroles a un problème psychologique ; il ne peut rien faire. Il n'a que les mots. Et il y a une douleur dans cette pathologie. Il a des tentations héroïques : il faut le montrer en train de tenter d'arrêter physiquement Lefeu. Il s'agenouille pendant son texte sur Dieu, et n'a plus la force de se relever sous les insultes. Il faut montrer l'empêchement du faire. Paroles est envahi de noires pensées : son maître se marie et repart à Narbonne. Il faut inventer quelque chose pour vivre : Lefeu est sa planche de secours pendant une seconde. Cela préfigure ce qui se passera à l'acte V.

· **Rémi Carpentier** : Lefeu me fait penser à ce héros dans *Pour quelques dollars de plus* : c'est un western où le héros se rend invincible en s'équipant d'une sorte de gilet pare-balles en fer, comme une armure.

· **Jean-Pierre Vincent** : Et Paroles doit rengainer comme dans Sergio Leone. L'écharpe de Paroles c'est la légion d'honneur de la jobarderie. Paroles est très caméléon : il ne garde pas la mauvaise humeur d'avant. C'est un vrai drame du vellétarisme. Pour la scène de l'épée, il faut penser à *Cartouche*, à *Fanfan la tulipe* : bats-toi contre dix mecs en même temps. Ça me rappelle une histoire à propos de Robert Hossein : il raconte qu'il faisait le mur du pensionnat de curés pour aller au

cinéma : quand il revenait, il racontait à ses copains en mimant toutes les scènes, tous les personnages, surtout les morts...

Jeu (Lefeu : “ mais le maître du comte, c’est une autre classe ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut montrer le rideau fleurs de lys pour faire comprendre au public. Lefeu est flegmatique ; il ne doit pas annuler le ludisme.

Jeu (Lefeu : “ J’aimerais pour toi que ce soient les peines de l’enfer ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : Paroles a peur de Lefeu comme de la statue du Commandeur. Il y a un amusement de dompteur chez Lefeu : c’est un adjudant un peu sadique qui joue avec son bidasse. Puis il se transforme en combattant de la chrétienté.

Jeu (fausse sortie de Lefeu)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il ne faut pas une entrée à la Feydeau au dernier moment. Il faut que tu rentres doucement.
- **Rémi Carpentier** : Je rentre pour l’épier ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui.
- **Rémi Carpentier** : Donc j’ai fait une fausse sortie ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui. Tu reviens pour t’amuser.

Jeu (monologue final de Paroles)

- **Jean-Pierre Vincent** : C’est le Chirac des Guignols ! Pour le degré d’invalidité de Lefeu, il faudra se décider. C’est Mitterrand à Solutré? Montgomery à Bir Hakeim? C’est comme un vieux général, il n’a pas d’invalidité grave réelle. Il doit devenir très insultant et colérique. Ce sont les bataillons de l’Afrique : un colonel de paras devient PDG d’une petite entreprise, il a des réminiscences de son activité militaire. En fait tu n’es pas invalide du tout : tu as la canne du commandant. Pense à Montgomery. “ Maraud ” c’est <enfoiré !>.

Jeu (Entrée de Bertrand)

- **Jean-Pierre Vincent** : Flairez l’atmosphère qui est en train de changer ; Paroles doit sentir quelque chose qui change, il a un sourire malin. Pensez aux films d’évasion : il y a une complicité masculine gaie dans le moment de la prise de décision de l’évasion. C’est “ La grande évasion ”.

Jeu (Bertrand : “ La guerre, c’est la tranquillité ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : C’est un slogan. Paroles craint pour son costume : il a dépensé toutes ses économies pour se l’acheter. c’est un Méphisto très personnel derrière Bertrand.

Jeu (Paroles : “ Ce capriccio te durera-t-il? ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : Tu es vraiment inquiet

Jeu (Bertrand : “ Viens avec moi ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : Faites vraiment du catimini : imaginez que vous la voyez arriver.

II, 4

Jeu (Frédéric Fisbach joue désormais avec une voix suraiguë et l'accent du midi)

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène doit jouer l'incertitude. Pense à la nouvelle de Boccace : cette persévérance d'amour, toujours, ça la tient au corps. Tu peux avoir un regard interrogateur : tu regardes le public en disant : <Vous avez entendu la même chose que moi?>

jeu (Première réplique du Bouffon)

- **Jean-Pierre Vincent** : Ça doit être dit comme une seule phrase. Pas trop vite, mais il faut supprimer les silences. Il ne faut surtout pas que ce soit formel. Mais il faut le donner comme un serpent qui s'enroule sur lui-même et se mord la queue.

Jeu (réplique d'Hélène)

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène a une réaction façon *Laurel et Hardy* : <Tu ne serais pas un peu stupide?>

Jeu (Le bouffon : “ l'autre, c'est qu'elle est sur terre, d'où Dieu puisse la renvoyer promptement ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : A la fin de sa tirade, le Bouffon fait le mort, comme ça, Marc ne le voit pas en entrant. Du coup, son “ Ah ! ” est très différent : c'est l'effroi devant le mort.

Jeu (Bouffon : “ Souvent la langue d'un valet précipite la ruine de son maître ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : il faut indiquer Marc, sur cette réplique : au Vème acte, il va précipiter la ruine de son maître. Il y a un caractère prophétique de cette réplique.

Jeu (Paroles : “ privations et retards seront jonchés de fleurs qui, distillées dans l'alambic du temps, déborderont, l'heure venue... ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut glisser un contenu obscène dans cette métaphore ; c'est un contenu sur lequel Paroles doit jouer. Peut-être qu'il n'ose pas la regarder à ce moment-là. Ça doit être flamboyant d'obscénité ; Hélène doit s'en prendre plein la figure pour qu'on s'éblouisse encore de sa patience, de son amour, de son obstination... Paroles regarde Hélène comme un gladiateur professionnel regarde un gladiateur débutant.

II, 5 (Bertrand - Lefeu ; Bertrand : “ Et d’autres témoignages incontestables ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut fermer le “ incontestables ”. Il ne faut pas trop jouer la hiérarchie nobiliaire ; Rémi, ton âge te donne un certain ascendant.

Jeu (Lefeu : J’ai pris cette grive pour un merle ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : Toi tu penses : <ce n’est pas un pitbull, c’est un caniche.> C’est la première fois que Bertrand se comporte en adulte.

Jeu (Bertrand - Hélène)

- **Jean-Pierre Vincent** : L’écart se creuse avec Paroles, puisque pour la première fois, Bertrand fait ce qu’il dit. Cet adieu est un véritable adieu. <je ne veux plus et ne peux plus vous voir>. Cette scène joue sur une longue demande silencieuse ; c’est à Bertrand de parler et non pas à Hélène. Il y a un désir qui n’arrive pas à se parler. Bertrand sent qu’il y a une révolte, mais il a du mal à identifier le désir sous-jacent. C’est une telle transgression qu’une femme soumise demande de l’érotisme que Bertrand n’entend rien. On va déplacer la scène sur le praticable sinon ça fait trop naturaliste : il faut la servir sur un plateau cette scène. C’est la seule scène Bertrand - Hélène, il n’y en a pas d’autre. Il faut la suréclairer, pas cet éclairage d’ambiance. Quand ils sont trop près cela se naturalise ; il faut qu’ils aient quelque chose à dire au monde. Quand ils sont trop près on ne compte plus. Il faut de la distance.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Ce n’est pas que Bertrand ne supporte pas le contact physique, mais ça l’intimide désagréablement. Dans le bonheur de jeune épouse d’Hélène, il faut quand même voir que tu entends le recul de Bertrand... Tu entends ses mauvais prétextes... Il ne faut pas qu’on ait l’impression que tu ne comprends rien.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : En dehors du baiser, il ne faut jamais être à moins de trois mètres l’un de l’autre.

* * *

III, 5

- **Jean-Pierre Vincent** : Il ne faut pas jouer télé, un petit dialogue trop naturaliste. Quand tu regardes le défilé des militaires, c’est un peu le tour de France : tu guettes l’arrivée du premier coureur. C’est à la fois très anecdotique et très important.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène, ton bâton, ça fait trois semaines que tu marches avec, c'est ta compagnie familière. <Vous venez de France?>...<Oui, et c'est pas de la tarte> Ce n'est pas un " Oui " réjoui.

(Jeu : les femmes regardent passer les militaires)

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène est à deux doigts de se trahir : elle a une réaction nerveuse au nom de Paroles, comme si c'était une accusation.
- Jeu (Diana : " Hélas ! C'est un dur esclavage de devenir l'épouse d'un seigneur qui vous haït ")
- **Jean-Pierre Vincent** : *(Sur le même ton)* <Eh oui, quand on est moche, on est moche !> *(Regard très surpris de Myrto, qui ne mettait pas une telle intention dans son intonation)*

Reprise : le défilé des militaires

- **Jean-Pierre Vincent** : <Tenez, regardez ça, ça va vous remonter le moral. Vous connaissez le carnaval de Dunkerque? C'est aussi beau, plein de couleurs...> La veuve est contente de voir passer les troupes, mais elle est un peu plus stricte ; c'est une digne dame.

Jeu (Veuve : " Paroles " à ce nom, Hélène se lève brusquement ; la veuve la regarde interloquée)

- **Jean-Pierre Vincent** : <Ben quoi, qu'est-ce que j'ai dit?> Jouez entre vous et pour vous. Toi Diana, tu es fan de la Reine d'Angleterre et tu la vois passer ; tu es avalée par le spectacle, tu ne te rends même pas compte qu'Hélène s'est retournée. C'est une supporter de basket qui se défonce. On est à l'entrée du stade et il y a un petit grouillamini de supporters qui s'agitent pour voir les sportifs. Vous suivez le déplacement de la troupe avec les regards bien ensemble, vers la salle, et vous décrivez une courbe pour amener l'entrée de Paroles. C'est une scène qu'il faut bâtir avec des détails d'humeur vraie. Sinon c'est trop laborieux.

Jeu (entrée de Paroles)

- **Jean-Pierre Vincent** : Tant qu'il est en spectacle, tant qu'il est vu par quelqu'un, Paroles assure.

Jeu (Invitation à l'auberge)

- **Jean-Pierre Vincent** : c'est Blanche-Neige qui entre chez les sept nains ; Hélène est une grande dame qui a choisi de mener la vie économique des pèlerines pour quelques temps. Pour Boccace c'est une humiliation énorme. Elle fait une petite halte au seuil de l'auberge pleine de punaises. Pour la veuve c'est une scène très ordinaire : elle en accueille tous les jours, des pèlerines comme ça. Dans la logique des choses c'est l'hôtesse qui porte la valise mais là c'est plus joli de voir la

voyageuse porter ses affaires.

III ; 6

(Jean-Pierre Vincent, sur scène, indique les différents placements.)

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est les sportifs après la bataille. Pierre doit être à la fois grave et amical.

Jeu (le deuxième seigneur expose un plan de piège contre Paroles)

- **Jean-Pierre Vincent** : Olivier tu peux pas faire ça public : il faut garder le contrôle sur Bertrand. Vous ne cessez jamais de le regardez : vous l'envoûtez, vous l'ensorcelez. Olivier tu peux rester sur le praticable.

Jeu (entrée de Paroles)

- **Jean-Pierre Vincent** : La prise de décision de Paroles est très facile : une fois qu'il a eu un déclic, il a une énergie rectiligne qui ne tient compte d'aucun obstacle ; c'est l'impression que j'ai eu, Marc, quand tu faisais ton italienne, c'est une impression que je voudrais retrouver maintenant, je voudrais retrouver quelque chose qui fuse.

Jeu (fin de la scène)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut plus sentir une cruauté virile. Ils sont plus sauvages, ils doivent faire plus peur. Il faut jouer plus nerveux, plus rythmé : faut qu'il y ait une excitation. On le reprend.

Jeu (Juste avant la première réplique, Jean-Pierre Vincent crie : Allez attaque-le, attaque ! ; Premier seigneur : " Quand il sera dépouillé de sa peau d'emprunt, vous me direz des nouvelles... ")

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est toi ! <Quand je lui aurai arraché sa peau d'emprunt> N'hésite pas à y aller !

Jeu (Bertrand - premier Seigneur, à propos de Diana : " Vous dites qu'elle est vertueuse? ")

- **Jean-Pierre Vincent** : La valeur de ça c'est <On va se faire chier deux heures>

(A Philippe Cachia : Chez la veuve, c'est du violon Bartok : en France, Hélène, c'est du luth. En Italie c'est du violon)

* * *

V, 2 (le bouffon installe des tapis sur le plateau, pour la venue imminente du roi)

- **Jean-Pierre Vincent** : La situation concrète ne doit pas noyer le texte. Ça devient une sit-com : on me livre mes moquettes. Il faut parler plein air, tout le temps.
- **Frédéric Fisbach** : Moi je n'arrive pas à sentir la scène parce que je pense à mes tapis...
- **Jean-Pierre Vincent** : Ça fonctionne comme un dialogue des Marx Brothers : il ne peut pas y avoir de temps dans un tel dialogue. Il faut trouver le goût de faire entendre joyeusement ce que dit le texte. Sinon on est dans un film des années 30 : c'est le garçon d'étage de l'hôtel.

jeu (Bouffon : " Justement, monsieur, si votre métaphore pue, je me boucherai le nez ")

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est une réponse très logique.

Jeu (Paroles - Lefeu)

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est un affrontement verbal, ne cherchez pas trop l'affrontement physique. C'est fini l'affrontement physique.

Jeu : Lefeu : " Par les plaies du Christ, donnez-moi votre main "

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est un juron ! Attention à l'intonation.
- Vous êtes tous les trois des clowns, chacun à sa façon. Sur des tapis se jouent une attente et des retrouvailles. C'est la version clownesque de la première rencontre avec Paroles.

Jeu (plus physique ; entrée du Roi)

- **Jean-Pierre Vincent** : Le Roi est en colère : il grogne par rapport à la Comtesse. L'édifice Bertrand est remis en question. L'histoire de Paroles a nettoyé les différends des seigneurs ; maintenant ils sont là en espions de la jeune génération. Le Roi et la Comtesse posent le vase à deux, comme Mitterrand et Kohl, la gerbe de fleurs.

Jeu (la Comtesse)

- **Jean-Pierre Vincent** : Tu sens qu'il est grognon ; bats-toi plus pour ton fils : <Ne le mettez pas en prison>.

Jeu (Lefeu : " je dois dire une chose ")

- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a dix mille personnes et tu parles face public. Parle très fort, c'est un enterrement en plein air où il n'y a pas de micro. Comme une harangue. Mais pour la Comtesse c'est très émouvant : toi ça t'émeut, forcément, on parle de ton fils, de ta fille. *(à Pierre)* Il faut que tu viennes aider la Comtesse, comme si tu étais son neveu. C'est parce que le Roi se fait chier, il y a un trou, qu'il demande des nouvelles de la vie privée de Lefeu. *(à Laurent)* Ne monte pas tout de suite sur le praticable. Il faut que tu restes un peu dans l'humilité de la terre biblique. *Jeu (Le Roi : " je ne suis pas le jour d'une unique saison... aux rayons éclatants les nuages*

tourmentés cèdent la place ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : “ Je ne suis pas le jour d’une unique saison ” <Tu sens cela dans ma voix ; c’est le destin des nuages de crever sous le soleil>. C’est très bien cette entrée parce que cela ressemble vraiment à une sortie de prison. Bill doit vampiriser Bertrand, lui voler l’énergie de sa jeunesse. C’est ça le sens de cette étreinte. *Jeu (Bertrand évoque Madeleine)*
- **Jean-Pierre Vincent** : Cette histoire c’est comme un rêve : un conteur a été invité au château. Tu peux te mettre de dos si tu as déjà accroché le regard des auditeurs. Ça ne doit pas être une histoire pour faire pleurer Mireille Dumas ; c’est léger, aérien. Le public a absolument besoin du visage du conteur. <Vous voyez, c’est merveilleux, j’étais très amoureux... c’est extraordinaire> Il faut quelque chose de presque gai. *Jeu (reprise Bertrand : “ celle que tous les hommes admiraient [...] n’était pour mon œil que la poussière qui l’irritait ”)*
- **Jean-Pierre Vincent** : C’est beau que l’image la plus misérable, cette poussière dans l’œil, arrive là. (*à Philippe Cachia*) : Laurent raconte trois histoires, des romances à chaque fois. Il faudrait trouver une chose jolie. (*à Laurent*) Tu es bavard, tu es disert, tu es gai ; tu as décidé d’être gai. *Jeu*
- **Jean-Pierre Vincent** : Le Roi a vu la bague (*à Bill*) : tu lui prends les mains, tu la touches ; tout était pardonné et tout d’un coup ça ne va plus et on ne sait pas pourquoi. Le gage d’amour que tu demandes est un piège tendu pour qu’il se trahisse avec la bague.

Jeu (Bertrand : “ Je l’ai aimée ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : Tu nous l’apprends, tu leur apprends, ce n’est pas rien.
- Jeu (Bertrand : “ faussa pour moi les traits de toute autre beauté ”)*
- **Jean-Pierre Vincent** : Il y en a plein dans la salle des beautés, c’est d’elles que tu parles. Avec du luth derrière, l’histoire de Laurent fait très imagerie Renaissance.

Jeu (le Roi : “ Bien plaidé ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : Le Roi est un peu rassuré mais ça n’efface pas sa rage mélancolique ; il a sa propre culpabilité qui perce derrière ce discours. Tout le monde doit croire que tu vas reprendre ton pardon. C’est le retour des nuages, l’imprévisibilité du pouvoir. Tu règues sur les humeurs du monde.

Jeu (Comtesse : “ Qu’elle soit meilleure que la première ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : C’est une petite remontrance de la mère au fils désobéissant.

Jeu (Lefeu : “ Mon fils, en qui le nom de ma maison doit être digéré ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : C’est pas une image sortie d’un roman de Sollers. Les places doivent dire ce que les pupilles de vos yeux disaient quand on était en salle de

répétition. (*Il monte sur le plateau, indique des places*). (*A Rémi*) Pour “ digéré ”, dis-toi que c’est des mecs qui sont à la chasse au sanglier cinq heures par jour. Bertrand peut rire quand Lefeu fait ses pseudo mots d’esprit : ça reste longtemps sur une sorte de bonne humeur.

Jeu (Bertrand invente une histoire pour la bague)

- **Jean-Pierre Vincent** : Tu l’inventes brillamment au fur et à mesure. Il est passionnant comme un roman-photo, sauf pour le roi, auprès de qui ça ne marche pas. Il y aurait une idée, c’est que dans le troisième acte quand la Comtesse et Du Maine parlent de la colère du Roi on entend un roulement de tonnerre : c’est Zeus, un peu... C’est pas *Henri V* ou *Richard III* c’est *Tout est bien qui finit bien* : les événements historiques arrivent comme une affaire domestique ; même le Roi de France est humain, paumé. Il faut se souvenir de cette maladresse qui vous est venue spontanément quand vous improvisiez au début.

(Jeu)

- **Jean-Pierre Vincent** : (*à Laurent*) Après avoir menti tu éprouves de la culpabilité. Tu commences à être dans la merde et tu ne sais pas pourquoi. (*Jeu : Le Roi : “ non, ce ne sera pas prouvé ” - la Comtesse a un mouvement d’effroi*)
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui c’est bien : <Non, il ne sera pas tué tout de suite> Il y a deux fois “ emmenez-le ” ; il y a donc une interruption dans le mouvement.

Jeu (Entrée du gentilhomme)

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faudra peut-être un coup de micro sur la lettre, pour transformer un peu Bertrand (*c’est Bertrand Bossard qui interprète à la fois l’intendant et le gentilhomme*). Tu en informes non seulement le Roi mais aussi le monde ; il faut trouver un levier pour la donner au monde. Tu nous conquiers par la douceur. Avant c’était ça : l’inaction comme pouvoir. Mais ça ne fonctionne pas ici. Il faut que tu sois poussé par quelque chose, par la grâce d’Hélène qui te porte.

Jeu (Lefeu : “ je vais m’acheter un gendre à la foire ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : C’est comme ça que tu formules ton drame. *Jeu (reprise depuis l’entrée du Roi)*

* * *

II, 3 (Mise au point des places et déplacements)

- **Jean-Pierre Vincent** : Le problème c’est qu’on a un ton trop confidentiel, les voix sont trop basses. Il faut toujours tourner le dos à Hélène parce que c’est difficile de supporter son regard. Hélène tu n’entends pas les détails de ce qui se dit ; donc tu es perturbée simplement. Tu marches sur le ring quand les hommes viennent te voir. Quand elle choisit le premier seigneur, Olivier tu te crois choisi, tu es le champion. On

a un problème de rapport privé-public : qui entend quoi pendant cette scène ? Il y a une petite conversation privée entre le Roi et Bertrand : <Tu ne sais pas ce qu'elle a fait pour moi> Mais il ne faut pas que ce soit totalement coupé du reste. Tout le monde descend pendant les applaudissements, sur " Voici l'homme ", comme ça après tout le monde participe.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène ne doit pas tout de suite comprendre, sinon elle disparaît de la situation.
- **Hélène Fabre** : Qu'est-ce que j'entends exactement?
- **Jean-Pierre Vincent** : Tu devines plus que tu n'entends, et tu vas te cacher tout de suite. Si tu n'entends rien, tu perds toute énergie, tu t'abstractises. Tu les vois à travers une vitre, tu les regardes avec intensité, tu cherches à lire sur leurs lèvres.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Pour les seigneurs : il ne faut pas que vous ayez une écoute à l'unisson : vous restez des individus ayant chacun leur propre richesse.

Jeu (Le Roi : " Mon honneur est en péril ")

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est une réplique privée, à Hélène.

Jeu (Bertrand : " Je ne peux pas l'aimer, et je ne chercherai pas à l'aimer ")

- **Jean-Pierre Vincent** : Tu es fragile en dedans, tu es buté-fragile. Quand Laurent est acculé par le Roi, les seigneurs font sentir une vague de solidarité, comme ça le recul est plus important après.

Jeu (Le Roi : " gamin orgueilleux, méprisant... ")

- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a toujours ce racisme anti-jeune chez le roi.

Jeu (Hélène : " Vous voici rétabli mon seigneur, je suis heureuse, ne parlons plus du reste ")

- **Jean-Pierre Vincent** : <Excusez-moi mon seigneur, j'ai fait un acte manqué> Pendant ce temps-là, Laurent, tu fais un parcours. Pense à Boccace : <Comme un homme qui avait prémédité sa réponse> Parce que le Roi te laisse un moment, tu as le temps de faire un parcours, tu inventes la réplique.
- **Hélène Fabre** : Il faudrait trouver quelque chose entre Hélène et Bertrand à ce moment-là, sinon on voit trop que c'est un mensonge, que c'est superficiel. C'est une réponse au Roi mais il faut qu'il ait l'air de convaincre Hélène aussi...
- **Jean-Pierre Vincent** : Laurent peut regarder Hélène avant son mensonge. Il faut que vos corps acceptent leur proximité, qu'Hélène sorte convaincue par la façon dont tu t'es approché d'elle.

- **Laurent Sauvage** : Ce qui m'aide pas c'est que le Roi ne me regarde pas...
- **Jean-Pierre Vincent** : Moi, ça m'aiderait. Il n'y a pas d'humanité si tu parles tout de suite. Il faut un jeu silencieux avec Hélène pour convaincre Hélène avant de répondre au Roi.

(Jeu : Bertrand semble accepter la main d'Hélène)

- **Jean-Pierre Vincent** : Bill, tu as fait pression, tu es content que ça marche, mais en même temps tu es désespéré parce que ta chérie s'en va.

Jeu (Une musique d'orgue intervient à l'annonce du mariage)

- **Jean-Pierre Vincent** : Non on retire la musique, ça fait trop funèbre. Tant pis, on ne va pas faire du réalisme. Est-ce qu'on fait comme dans les films anglo-saxons, où la bande de copains se regroupe autour des mariés?
- Jeu (reprise de toute la scène)
- **Jean-Pierre Vincent** : C'est un jour de fin d'année dans un collège anglo-saxon. Dans l'ambiance de mariage, le Roi glisse une vraie menace. Il ne faut pas trop durcir la scène Lefeu-Paroles. Il faut retrouver quelque chose de vieux matou. C'est une scène de commedia : le gros chat a trouvé la souris ; ce n'est pas de la haine, c'est pour s'amuser.

* * *

II, 2 (Comtesse - Bouffon)

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est trop lent et détaillé.
- **Madeleine Marion** : Qu'est-ce que je dois penser ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Vous jouez à la bataille et il fait tous les plis.
- **Madeleine Marion** : Mais alors, je ne m'amuse pas, je n'ai pas de raison de continuer... Et le coup de la nourriture c'est dur... C'est quoi? C'est dégueulasse? D'abord elle vérifie s'il est vaniteux, charitable, mais le troisième c'est quoi ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Le fait d'être battue te fait rire, mais tu dois montrer que tu es battue. Le troisième c'est une tentation, c'est une pomme : est-ce qu'il va résister? Et il y arrive ! Le quatrième c'est un piège ; le Bouffon ne voit rien, il fonce dedans.
- **Madeleine Marion** : Elle fait quand même le projet de lui faire porter une lettre à la cour ; elle teste effectivement son savoir-vivre.
- **Jean-Pierre Vincent** : Tu dois avoir l'autorité du clown blanc ; tu dois être raide comme la justice.
- **Madeleine Marion** : Mais alors comment elle acceptera de jouer après ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut d'abord une opposition
- **Madeleine Marion** : Et je ne trouve pas ça drôle ?

- **Jean-Pierre Vincent** : Tu deviens trop une femme normale, tu psychologises trop. Tu dois être la dignité personnifiée qu'on oppose aux grands comiques, comme le policier face à Laurel et Hardy. Le plaisir s'allume peu à peu mais dans le sardonique, dans le Victor Hugo. Si on le psychologise c'est foutu. C'est hors de tout. C'est un intermède théâtral traditionnel pour utiliser toutes les possibilités de la troupe de Shakespeare.
- **Madeleine Marion** : Donc c'est un moment unique, ça ne se raccroche à rien d'autre ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Ça n'a aucune utilité pour la fable ! C'est un intermède fabriqué pour remplir le temps de la guérison du roi. Toi tu essaies de trouver une logique par rapport à l'avant et à l'après. Mais ce n'est pas du théâtre bourgeois ; c'est une forme de sketch théâtral comme on en trouve dans le burlesque moderne. C'est un gag entre deux comédiens : le sérieux et le pas sérieux, et le sérieux a envie de rigoler. C'est la Loi, la Science, la Raison alliées contre le bouffon dans le plus grand sérieux. Tu es la représentante de l'ordre et tu lui résistes. C'est de la pure convention : tu es l'ordre, il est le désordre. A la fin il y a un retour à Shakespeare, mais il y a une extra-territorialité de cette scène.
- **Frédéric Fisbach** : Après, je conserve tout ça dans mon rapport au public...
- **Jean-Pierre Vincent** : C'est cette scène qui fonde quelque chose qui se naturalise un peu par la suite.

* * *

III, 1, 2, 3 et 4

- **Jean-Pierre Vincent** : Pour la scène Bouffon-Comtesse, Frédéric, on doit croire que tu vas demander quelque chose de clownesque et en fait c'est complètement humain. Il y a quelque chose de stressant dans le tempo du bouffon ; on pourrait rajouter deux secondes de silence avant qu'il réponde à la question de la Comtesse : est-ce qu'il va tout dire ou sortir un gros mensonge ? Il est dans un désarroi très pulsionnel. Vu ce sur quoi Hélène et la Comtesse se sont quittées, elles s'embrassent pour les retrouvailles. Ça rend les choses plus amères et ça justifie la réplique de Pierre (" Ne dites pas cela "). L'intendant est présent, mais il est dans une écoute gênée : il sort pour voir arriver les soldats.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : L'embrassade affaiblit le dramatisme de l'entrée ; il vaut mieux que la Comtesse voie arriver la catastrophe du monde, c'est beaucoup plus dramatique. Madeleine, ton jeu est trop commandé par le texte : c'est le vivre qui doit commander maintenant : le regard précède la parole.

Jeu (Comtesse : " Qui était avec lui? "- Deuxième seigneur : " Un seul serviteur, et puis un gentilhomme, que j'ai rencontré quelquefois ")

- **Jean-Pierre Vincent** : “ Un serviteur...” <Tu ne te rappelles rien d'autre?> <Ah oui, et puis aussi un type extravagant et drôle>

Jeu (Hélène : “ ...devenir la cible des mousquets fumants... ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : D'où l'appel aux balles.
- Sur le champ de bataille, on enlève le cadavres : c'était trop réaliste, il aurait fallu en faire des tonnes.

jeu (III, 4 : Comtesse - Intendant)

- **Jean-Pierre Vincent** : En filage, la scène manque d'énergie et d'intensité ; il faut introduire du mouvement. Chaque fois que vous relisez la lettre, vous tombez sur la mort.

(jeu : la Comtesse : “ dépêchez le messenger le plus alerte ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est-à-dire pas le bouffon. Elle est en train de courir pieds nus dans la campagne vers un puits dans lequel elle va se jeter : ça doit vous stresser plus que ça ! Il faut activer la scène : jette-toi à genoux, Rinaldo. C'est un drame dans un château de campagne.

III, 5

(A Jean-Paul Chambas, qui arrive : on retire les cadavres : les femmes ne sont plus des détrousseuses de guerre ; c'est le fan-club des troupes de Florence.)

- **Jean-Pierre Vincent** : Mariana ne doit pas être morale : tu lui parles de la vie. Comme il n'y a plus de réalisme, si vous n'êtes plus des détrousseuses de cadavres, il faut trouver une nouvelle motivation à votre entrée. On vire le fait que vous vous appelez sans vous voir : il faut simplifier la scène, elle ne fonctionne pas. Ayez la sensation d'être des personnages de conte populaire.. Des jeunes italiennes pauvres qui vont se promener dans le centre-ville le soir ; il y a une pauvreté fraternelle entre les filles. Ce sont des bavardes de rue. Paroles a offert à Diana des boucles d'oreille en plastique. Il faut plomber ces femmes ; peut-être que Mariana a un enfant dans les bras en plus d'être enceinte.

(Jeu : on modifie l'entrée, les cris)

- **Jean-Pierre Vincent** : Mariana est costaudement expérimentée. Pas trop légère. Le déplacement de Diana est une réplique : <Alors, tu as raconté à tout le quartier?> <Oui, j'ai raconté>. Mariana tu viens faire une harangue politique avec les larmes aux yeux. Tu es émue sans qu'on ait vu le coup venir. C'est dur les rapports, ça prend une nécessité très forte. Le “ naufrage de la virginité ” ça sert à rien pour éviter le deuxième enfant. Mariana joue tout sur elle.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Myrto, appuie-toi sur le public : <je suis belle, hein, tu as déjà vu plus belle que moi?>

Jeu (Rencontre avec Hélène)

- **Jean-Pierre Vincent** : Myrto, tu articules plus quand tu parles à un étranger : tu indiques le chemin de la gare Montparnasse à un Tchèque. Le centre-ville en Italie c'est des petits galets ronds et blancs, comme à Ferrace. Tu descends les escaliers avec précaution Hélène. Mariana arrive avec une grande curiosité : les pèlerines on n'en voit pas tous les jours. Vous êtes curieuses comme des pies.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène s'arrête parce qu'elle découvre qu'elle n'est pas en chambre seule : elle est quand même Comtesse de Roussillon.

* * *

IV, 1

Jeu : le piège tendu à Paroles par les " boskos " ; deuxième seigneur : " Thorca movousus, cargo, cargo, cargo "

- **Jean-Pierre Vincent** : (*même intonation*) <Agitez-vous ! Écartez-vous !> Ces phrases ont un sens. Il faut que les autres s'intéressent quand même un peu à la scène, sinon c'est trop Deschiens. Ils ont plus l'habitude de voir Paroles battre en retraite en premier, ils s'amuse de voir ce grand numéro de trahison. Il y a vraiment un rôle particulier des serments dans la pièce : Paroles et Bertrand sont les champions des faux serments, on le verra dans la scène d'après.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : La musique de Paroles fait réagir chacun : c'est comme un parfum dans l'air. Il ne faut pas jouer l'adjudant à la de Funès ; tu le rudoies un peu mais pas trop. Jean-Jacques ne doit pas avoir de lance ; c'est le lettré qui écrit à sa mère tous les jours.

Jeu (monologue de Paroles ; il esquisse un geste avec son casque à la main)

- **Jean-Pierre Vincent** : C'est *Hamlet* ! Il parle en regardant son casque qu'il tient à la main : c'est Yorik. (rire) <Vous voyez, c'est Yorik. Je connais *Hamlet*>

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faudrait que vous fassiez une criailerie de corbeaux. On peut essayer d'avoir ça ? Et puis on mélange avec le boskos et du bruit de basse cour...

Jeu : Premier soldat : “ Boskos vauvado ”

- **Jean-Pierre Vincent** : <Tirez-vous les Boskos !>

jeu

IV, 2 (Diana-Bertrand)

- **Jean-Pierre Vincent** : Tu fais la statue, mais pas tout de suite. Il ne faut pas qu'on s'en rende compte tout de suite. La musique qu'on entend c'est numéro 1 au top 50 en ce moment : tu siffles un peu l'air...

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a un enjeu poignant pour elle ; elle est amoureuse et c'est difficile. Là on voit trop que tu vas gagner ; tu joues trop. Quand tu vas te mettre sous le praticable, tu lui fais un tour de magie : tu lui joues le différé, et lui est ensorcelé. (*Aux seigneurs qui regardent la scène*) : vous êtes dans un bistro, vous regardez à travers la vitre. Vous voudriez bien lui dire de se méfier.

jeu

* * *

IV, 3 (Interrogatoire de Paroles en présence de Bertrand)

- **Jean-Pierre Vincent** : On supprime les ceps, c'est trop compliqué à enlever. Comme toute scène potentiellement savoureuse et comique il faut la jouer très sérieuse. On n'a pas assez le sentiment de la trahison. La jouissance de réussir le coup doit s'accompagner immédiatement d'une amertume. (*A Jean-Jacques*) : Tu dois jouer physiquement comme si tu servais la messe. Il doit y avoir quelque chose de malsain dans le regard que vous portez sur la victime des ragots de Paroles. (*A Pierre*) : Tu marches comme un arbitre de boxe ; il ne faut pas donner dans la comédie légère. Tous les témoins foudroient du regard la victime.
- **Rémi Carpentier** : Est-ce qu'on entend tous les apartés des seigneurs?
- **Jean-Pierre Vincent** : Oui : il n'y a que Paroles qui n'entend rien. Ça doit suinter la violence potentielle.
- **Marc Bodnar** : j'aimerais mieux qu'on remette les ceps, c'est mieux pour jouer...
- **Jean-Pierre Vincent** : OK On trouvera un autre moment pour que quelqu'un te les retire. C'est une scène très délicate ; à la table, ça devenait une scène de drame. Ce qui doit commander c'est la bassesse. (*A Marc*) Ils t'ont empêché de dormir toute la nuit, ils ont fait les corbeaux, ils ne t'ont pas donné à manger.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Moi de la salle je reste extérieur ; je ne sens pas la trahison...

- **Marc Bodnar** : Moi j'ai tellement peur de mourir que je balance tout. Je ne peux avoir qu'un rire nerveux.
- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a quelque chose à ajuster. Il y a plein de détails que tu pourrais taire, et tu les livres quand même. Il doit y avoir du plaisir à retrouver une place dans le monde. Là, il y a une excitation croissante qui paraît convenue. Il faut qu'on sente qu'il y a de l'orage dans l'air. Cette scène ne peut fonctionner que si elle pue. N'essayez pas de battre des records de vitesse, même dans les commentaires. Il faut un petit silence avant les commentaires.
- **Rémi Carpentier** : Peut-être que s'il n'était pas attaché il serait plus démuné, pas rattaché au groupe?
- **Jean-Pierre Vincent** : " Quel est l'effectif de l'infanterie? Que répondez-vous? " Ce qu'on voit là, c'est le réalisme shakespearien : même le pire des lâches et des traîtres hésite avant de lâcher ses copains. Shakespeare fait ça deux fois, ça a un sens. Quand tu dis " je veux dire la vérité ", ça témoigne que tu as conscience de l'énormité de ce que tu es en train de dire. Tu es sur un plongeur et tu prends ton élan pour sauter. Tous les autres vous le prennent très mal quand on parle de vous.

Jeu

* * *

V, 2 (Paroles - Bouffon : la scène des tapis)

- **Jean-Pierre Vincent** : Faites un mini numéro de cabaret : face public, façon publicité. C'est une fausse pub : <ne mangez pas le beurre Fortune !>

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : On ne sent pas assez l'imminence de l'arrivée du Roi. Paroles a des faiblesses dans les jambes ; c'est une assiette de vie : comme un bébé mal nourri. " Voilà <un chat, ou plutôt> un matou de la fortune ". Il y a une lutte cran par cran. Paroles est devenu un clochard, il donne dans la flatterie misérable.
- **Marc Bodnar** : La violence est inutile : Paroles est tellement usé, maintenant...
- **Jean-Pierre Vincent** : Mais il faut accroître le rire ; ce n'est pas une scène réaliste, c'est du clown. On va laisser la musique pendant cette scène, ça donne une impression de préparation de fête. Ça maintient l'activité, comme si l'orchestre répétait dans le jardin.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Le Bouffon devient Paroles. Lefeu doit avoir une réaction très forte en reconnaissant Paroles. Paroles restera très éloigné, à l'extrême jardin : c'est dur de rentrer à la Cour. Du coup Rémi et Marc s'avancent l'un vers l'autre comme dans un western.

Jeu

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut garder le côté familial-familial de la scène ; ne parlez pas trop fort, pour ménager le contraste avec la colère du Roi ensuite.

V, 3 (Amertume du Roi ; La Comtesse : “ C’est du passé, mon suzerain ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : Ça fait penser à “ quel triste passé ” qu’elle dit ailleurs : tu n’aimes pas le passé.

Jeu (Lefeu : “ Je dois dire une chose, mais je vous prie d’abord de m’excuser ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : <Messieurs-dames, il y a beaucoup de sensibilité dans cet instant>, mais tu le dis avec la brutalité d’un caporal. Ça n’empêche pas la sincérité.

Jeu (Bertrand évoque Madeleine)

- **Jean-Pierre Vincent** : Les deux seigneurs trouvent ça bien passionnant.

Jeu (Lefeu : “ mon fils, en qui le nom de ma maison doit être digéré ”)

- **Jean-Pierre Vincent** : C’est un bon mot à l’intention de l’assemblée ; c’est le capitaine Haddock. Nous, public, nous sentons bien que vous dégingolez dans l’escalier, mais vous vous ne devez pas vous en rendre compte. La découverte doit être très progressive ; ignorez bien la fin du texte.

* * *

Premier filage intégral

- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a un gros problème de temps ; ça fait quatre heure cinq avec l’entracte. Il faut gagner quarante-cinq minutes. Dont trente cinq minutes sur la première partie. Dans la première partie on a des scènes à deux avec beaucoup d’informations à donner, et le temps où on les a répétées est un peu loin. Il faut penser public : être dans l’idée d’un fil du récit. C’est traversé par une foule de choses, mais ce qu’il faut restituer c’est 1) un départ, 2) une arrivée, 3) un autre départ. Sur l’acte II, la scène Hélène - le Roi, il faut accélérer. Les monologues d’Hélène doivent être plus actifs. Le travail tchekhovien de creusement des répliques doit être modifié : on n’a pas assez hiérarchisé les informations. Il faut traduire ce travail tchekhovien en Shakespeare, en action. Ce qui a manqué c’est l’autre monde. Shakespeare ne prend aucune précaution pour passer d’un univers théâtral à l’autre : le burlesque, le politique, l’émotionnel... La scène Paroles-Hélène a foiré : ce n’était pas gai et vous parliez bas.
- **Marc Bodnar** : J’ai du mal à la mettre en route...
- **Jean-Pierre Vincent** : C’est une pièce sans quatrième mur : ayez toujours conscience du public à qui vous racontez cette histoire. On fait avancer une romance shakespearienne. Dès le premier mot, il faut avancer vers la fin.
- **Bernard Freyd** : Il faudrait supprimer toutes les promenades d’intériorité. Il y a

peut-être un manque de clarté dans les changements d'éclairages : il faudrait quelque chose de plus net et de plus cut comme dans *Short-cuts*.

- **Jean-Pierre Vincent** : Il faut plus de " un clou chasse l'autre ". Tout ce que nous avons de Schubert, Schuman, Tchaikovski, c'est non. Il faut le jouer Shakespeare. Pour la première scène du Roi on n'a pas assez l'image d'une cour royale désertée. C'est trop propre. Il faudrait une bonne sœur avec des bandes velpeau. Comme le palais à la fin *d'Hamlet*. Bertrand quand tu mens sincèrement à Hélène tu dois sentir la sincérité de la fin. On ne tortille pas du cul avec Shakespeare, ça a une vigueur qu'il faut restituer, sans ça, ça se retourne contre nous.

Reprise du début

- **Jean-Pierre Vincent** : Les monologues d'Hélène ce ne sont pas des soliloques pensifs. Il y a des auteurs mieux que Shakespeare pour ça. Ce sont des raisonnements que tu expliques au public. Le bouffon n'est pas assez irréel, du coup ça ne casse pas le théâtre. La Comtesse n'est pas assez méchante. " je suis une mère " c'est un thème qu'il faut lancer au public.

* * *

I, 1 (Paroles-Hélène ; Hélène : " Le mélange en vous de la bravoure et de la peur finit par vous donner des ailes, et j'aime bien ce costume ")

- **Jean-Pierre Vincent** : Tu aimes les ailes parce que tu voudrais t'envoler...Il faut augmenter le côté chamoiserie physique.
- **Marc Bodnar** : La rapidité de l'italienne a révélé des choses qu'il faut garder.
- **Jean-Pierre Vincent** : Tu dois penser délire, explosion de la langue, quand tu fais tes délires sur la virginité. Hélène sur " vénérer ces reliques ", ce n'est pas un grand malheur, c'est le commencement d'une longue vie quotidienne : tu entres au couvent. Le texte ce serait " Dommage que... <nos désirs ne soient pas des réalités>. Il faut faire entendre cette réplique. Ça dit tout d'Hélène qui est celle qui égale ses désirs à des réalités, celle qui fait en sorte qu'ils deviennent des réalités. Paroles vient juste dire trois mots, et il se retrouve embarqué dans ses explosions de langue. Hélène joue le rôle de l'animatrice présentatrice : il faut bien jouer en triangle, pour le public. Le moteur c'est l'amour du dialogue.

Jeu (monologue d'Hélène)

- **Jean-Pierre Vincent** : La pièce pourrait finir là : c'est la fin du premier alinéa de Boccace. Le problème c'est d'aller vite en évitant l'arlequinade et la conversation mondaine. Il faut être rapide sans être faussement brillant. Ce n'est pas écrit comme un dialogue de sitcom ; ce n'est pas une situation naturelle. Les gens du public ne sont pas encore chauds, il faut allumer leur plaisir d'écouter des gens qui disent n'importe quoi : ils sont encore un peu dans le RER. Le texte est drôle en lui-même : il suffit de lui faire confiance. Tu dois être furieux sur le sens : furieux qu'on ne te

comprene pas. On a vu la folie de Paroles, on voit ensuite la folie d'Hélène. Rendez palpables vos rêves.

I, 3 (Comtesse - Intendant)

- **Jean-Pierre Vincent** : (*A Bertrand Bossard*) Hélène et toi vous pouvez pas vous sacquer : elle représente le danger d'un désordre, toi tu viens de tout dire.
- (Précisions de déplacements : entrée d'Hélène)
- **Jean-Pierre Vincent** : Il y a une vraie bataille entre la Comtesse et Hélène ; la Comtesse doit trouver la souplesse de la bourgeoise serpentine.
- (Précisions de déplacements)
- **Jean-Pierre Vincent** : Hélène fait à la fois la pression de l'émotion et du charme. Hélène la serpente commence à ensorceler la Comtesse, comme plus tard elle ensorcelle le Roi, et les autres. C'est la serpente.
- *Jeu (La Comtesse : " ...ce que je peux pour toi ne te manquera pas ")*
- **Jean-Pierre Vincent** : Dans une pièce moderne, ça se dirait : <Mais ma cocotte, tu vas pas y aller comme ça, je vais te payer une robe...>

* * *

- Veille de la première. Un filage a eu lieu la veille au soir. Tout le monde semble très fatigué, et inquiet.
- **Jean-Pierre Vincent** : Bon, c'est encore beaucoup trop long. Il faut couper du texte. Quand Myrto répète le texte de Bertrand on n'entend pas que c'est le même texte. L'imitation ne marche pas. On coupe l'énumération des bataillons par Paroles : c'est trop long, et ça n'intéresse personne. A l'époque sans doute, ça faisait couleur locale... Sur l'ivrognerie de Pierre on s'arrête à " Sur la paille " ; La réplique " c'est pour moi un chat " on la garde, c'est comme un mystère magique ; c'est des répliques adrénaline. Au moment de la punition de Paroles, on est ému, on compatit, on a peur avec toi : on se dit Rédemption, il y a un sens chrétien...Et tu viens nous dire : <Pas du tout ; vous avez une sensibilité d'un conventionnel ! A croire que j'ai de l'humanité...>
- **Rémi Carpentier** : Dans le cinquième acte je me demande pourquoi je fais ce long discours : on pourrait pas le supprimer ?
- **Jean-Pierre Vincent** : Non, tu dois vider ton sac. Tu ne sais pas comment le dire, mais tu vas le dire. Le discours de la Comtesse sur la bague, il est adressé à Bertrand.

Annnonce des coupes dans le texte : quelques échanges de répliques jugés moins importants, accélération et simplification des déplacements.

Antoine Vitez L'Ours A. Tchekhov (Leçon au Conservatoire) Paris, 1976

EXTRAIT DE L'OURS, OU TCHEKHOV EST-IL MISOGYNE? Document audiovisuel de Maria Koleva

(Travail sur la scène VIII)

- **Antoine Vitez** : Je suis sûr qu'il y a un élément qui est- vous me direz ce que vous en pensez, parce que il faut quand même que... Je peux me tromper dans ce que j'ai vu, hein? C'est que- ce dont je suis sûr c'est que ça manque d'exaspération ; on voit l'exaspération mais ça manque d'une fatigue, je voudrais dire que... y a une fatigue enfin... immense, et je crois que c'est le moteur absolu de tout. Et la misogynie du type, elle doit être moins comique, c'est-à-dire enfin elle sera encore plus comique si elle est encore plus engagée, si elle est encore plus à bout de fatigue, à bout de nerfs, et je crois il y a une haine absolue, enfin je veux dire c'est un peu encore- ça manque un peu, ça me fait un peu penser à Kafka, ça me fait penser un petit peu au *Château de Kafka* c'est-à-dire que à la fin il est, euh, très fatigué, je pense que ça me fait penser à ça, c'est-à-dire il y a des désirs, des pulsions de meurtre tout le temps à cause de cette fatigue et dans toutes les pièces de Tchekhov les personnages sont effroyablement fatigués... Et je trouve que c'est un peu décomposé, c'est-à-dire que c'est montré, mais c'est montré d'une manière relativement ... calme. Je parle pour le type, parce que pour elle c'est différent, elle n'est-, elle est fatiguée mais elle est surtout montrée comme fatigante.

* * *

- **Antoine Vitez** : C'est-à-dire que lui, bien sûr, c'est un personnage, je sais pas comment dire- c'est *L'Ours*, bon, comme donc un personnage qu'est lui même ridicule, odieux, antipathique et tout, mais moi je crois que c'est la projection - enfin ça c'est mon point de vue - que c'est la projection toujours de Tchekhov lui-même, de son regard sur les femmes. Je suis absolument sûr que ce n'est pas réciproque, c'est la projection de son regard à lui. C'est pas- les deux personnages ne sont pas dans la même situation, je suis à peu près certain. Et il y a donc ici une... enfin, je crois qu'il ne faut rien faire d'autre, ça pourrait être à peu près la même chose, alors je crois qu'il faut, il faudrait peut-être augmenter les moments de fatigue. Alors il y a les provocations qui sont très très bien, de Bertrand. Je pense que la haine est pas assez montrée. Qu'est-ce que tu penses?
- **Bertrand** : On l'a plus montrée dans le début et là il me semblait que c'était le moment où vraiment ils se parlaient, et que depuis le début de la pièce ils ne s'étaient jamais vus, et euh, on voulait vraiment que- ils se parlent dans cette scène, parce que auparavant ils ne s'étaient jamais parlé directement.

- **Antoine Vitez** : C'est ça je crois que c'est, enfin l'essentiel c'est le dialogue de sourds toujours, c'est-à-dire ils ne se parlent pas non plus, c'est... pour la 21ème fois essayer d'expliquer quelque chose, je crois c'est ça qu'il faut montrer, une colère, je sais pas moi, l'idée du suicide perpétuellement, du meurtre, et en plus toutes sortes de phénomènes physiologiques qui sont tout le temps, enfin il y en a pas tellement dans *L'Ours*, évidemment, mais dans toutes les autres pièces il y a toujours des personnages qui à cause de cette, à cause de ça le cœur bat, à cause de ça...
- **Bertrand** : Au début il a plein de scènes comme ça où il arrête pas d'avoir mal...
- **Antoine Vitez** : Au début il a mal, c'est ça oui, il a mal, parce que il arrive déjà dans un état en ayant, en étant fatigué, mais pas fatigué, parce qu'il a fait la route et tout, mais fatigué à l'idée de la conversation aussi, fatigué à l'idée de ce qu'il va pouvoir se passer, et l'idée du meurtre est tout le temps- l'idée du meurtre et du suicide mélangés, je pense que c'est pas assez montré ...alors ce sera plus drôle encore, plus sinistre... Je trouve que c'est plus proche de Kafka et c'est la projection, moi ça je suis à peu près sûr, de la relation de Tchekhov avec les femmes, tous les documents soviétiques sont tout à fait pudiques sur ça, on ne publie pas grand chose, m'enfin quand même un petit peu, assez pour voir les problèmes comme ça d'un type qui joue son propre personnage, avec une sorte de cruauté, cruauté pour lui-même et cruauté pour les autres, effrayant, je veux dire qu'il joue son propre personnage. Quand il dit " j'ai connu plus de femmes que vous n'avez connu de moineaux " etc., je suis convaincu qu'il y a là, enfin c'est son propre- sa propre vie dans la femme enfin- qu'il met en scène à travers une image tout à fait conventionnelle. C'est pour ça, l'image tout à fait conventionnelle et dans la littérature russe, l'officier " ours ", il est officier, n'est-ce pas, c'est une image tout à fait conventionnelle et, une image d'une sorte de la commedia dell'arte russe ; l'officier, depuis le romantisme il y a l'officier brutal, on le retrouve dans toute la littérature russe quoi, mais moi je voudrais l'orienter plus comme une projection de soi-même. On peut recommencer, remonter un petit peu... c'est tout à fait comme dans Molière où il y a la projection du type lui-même avec son angoisse, et la fatigue, surtout, et la haine, c'est pas une haine pour rire, sauf dans la période d'Olga Krouga, à la fin, enfin pas tout à fait à la fin, oui ça a fini quand même avec sa vie, la femme qu'il avait épousée, et alors là c'était le contraire parce qu'il l'avait épousée, il était très malade, il l'avait épousée et il ne la voyait presque jamais, il était en cure, à Yalta, et elle était à Moscou, et elle le trompait, à Moscou, et lui, écrivait des lettres complètement tendres, les premières, les seules lettres tendres, où il était tout à fait critique contre lui-même, mais ça c'est lui qui était comme un chien finalement à Yalta, il ne pouvait plus revenir, il toussait dès qu'il arrivait dans le Nord, je veux dire qu'il y a, qu'il faut bien essayer de regarder ce personnage de près, et sans complaisance, comme lui-même a fait avec lui-même. Je vous dis ça parce que c'est un guide pour jouer Tchekhov, je crois que je me trompe pas. Forcément, en jouant ça comme ça, aussi on joue d'autres choses plus universelles, mais prenons ça comme base, ce n'est pas simplement pour l'anecdote de la personnalité de Tchekhov. On peut recommencer, quelques moments, peut-être pas tout?...Je pense qu'il faudrait des moments d'éblouissement, avec le désir, de s'en aller, de fuir à tout prix, et si d'ailleurs on pourrait le mettre en

scène, des moments où il fuit, et néanmoins il revient. Alors elle, elle est très fatiguée aussi, très exaspérée, mais-

* * *

- **(Antoine Vitez, off)** : Quand on met en scène la phallocratie de Tchekhov, il faut la mettre en scène. Ne pas la détourner. La misogynie...

* * *

- **Bertrand** : “ Je ne sais pas me conduire avec les femmes ? *(pause : il déglutit discrètement)* Madame dans ma vie j’ai vu plus de femmes que vous n’avez vu de moineaux. ”
- **Antoine Vitez** : Oui c’est ça, je sais pas, après, je ne sais où vous viendrez, euh... “ je ne sais pas me conduire avec le femmes ”, c’est comme une insulte particulière, je pense qu’il va falloir avaler plusieurs fois sa salive après avoir reçu chaque chose ressentie comme une insulte. Vas-y.
- **Bertrand** : “ Je ne sais pas me conduire avec les femmes ? ”
- **Antoine Vitez** : Avale ta salive, baisse ta tête, il faut qu’il y ait quelques signes physiologiques c’est-à-dire qu’il y a quelques douleurs, par exemple quelques douleurs des sinus, tu pourrais essayer de te masser un peu les sinus, il y a des choses des sinus comme ça, essaie de trouver... puis tu reprends des souffles d’air frais...
- **Bertrand** : “ Madame, dans ma vie j’ai vu plus de femmes que vous n’avez vu de moineaux ”
- **Antoine Vitez** : C’est ça.
- **Bertrand** : “ Pour les femmes je me suis battu ”
- **Antoine Vitez** : *(il monte sur le plateau)* Si tu essaies de prendre cette comparaison complètement au sérieux, et si après toutes ces choses-là, *(il joue les symptômes physiques de l’exaspération)* tu as tout ce que tu peux imaginer dans tout ce qu’on fait dans ce cas là , toutes ces choses là *(il se prend les sinus, ferme les yeux, prend une respiration)* et si tu essaies de trouver cette comparaison comme une manière d’être sérieux et de ra-, ce qui est absurde naturellement, comme une manière de ramener la conversation sur un terrain clair, <madame comment est-ce qu’on peut dire, qu’enfin essayons de raisonner un petit peu>, c’est-à-dire l’effort de rationaliser un tout petit peu parce que “ j’ai connu plus de femmes que vous n’avez connu de moineaux, par conséquent- ”, je pense qu’il y a un effort pour ramener les choses sur un terrain rationnel et naturellement ça glisse immédiatement toujours, au lieu que ce soit dans la rhétorique, *(emphatique)* “ madame j’ai connu plus de femmes que vous n’avez connu... ” je veux plus entendre ça comme ça, mais ne ralentis pas trop non plus, ça peut être plus rapide et avec des désirs de-d’étranglements, je pense qu’il peut y avoir des désirs d’étranglement par exemple dans les mains... très très intéressant.

- **Bertrand** : “ Je ne sais pas me conduire avec les femmes ?... (*inspiration*) Madame dans ma vie j'ai connu plus de femmes que vous n'avez connu de moineaux. Pour des femmes je me suis battu trois fois en duel, j'ai quitté douze femmes et neuf m'ont quitté, oui madame il fut un temps où je faisais l'imbécile, tout sucre, tout miel, bouche en cœur, ronds de jambes, j'ai aimé, j'ai souffert, j'ai soupiré en regardant la lune, je bavais d'attendrissement, je fondais, je frissonnais. J'ai aimé passionnément, furieusement, de toutes les manières, que le diable m'emporte. ”
- **Antoine Vitez** : Je pense qu'il peut y avoir... “ De toutes les manières...
- **Bertrand** : “ ...que le diable m'emporte. ”
- **Antoine Vitez** : Il y a la sueur aussi... Y a- (*geste main au front*) et puis, un éclatement quelque part, qu'il n'y a pas eu assez, un éclatement, c'est-à-dire, par exemple, à la voir, là, elle ne répond même pas, elle a l'air d'une idiote, on ne sait même pas ce qu'elle a dans la tête enfin, et à ce moment là il y a quelque chose qui se casse, enfin- de nouveau, il y a une fatigue, un moment de fatigue plus grand encore, et il casse quelque chose, ou il tombe, ou il hurle. Des hurlements, c'est très très intéressant.
- **Bertrand** : “ Que le diable m'emporte ” (*hurlement*)
- **Antoine Vitez** : Respire mieux.
- **Bertrand** : “ ... je débitais des sonnettes, comme un perroquet, sur l'émancipation des femmes, ces tendres sottises m'ont coûté la moitié de ma fortune, mais maintenant c'est fini, maintenant on ne m'aura plus ”
- **Antoine Vitez** : Et “ on ne m'aura plus ”, “ maintenant c'est fini ” tu pourrais changer, “ maintenant c'est fini, maintenant on ne m'aura plus ” (*dans un grondement rauque, qui se prolonge*) avec un tremblement, tu devrais devenir livide, blême, enfin, des choses comme ça, parce qu'y'a des accès de haine et de meurtre. Recommence.
- **Bertrand** : “ Et maintenant c'est fini ; maintenant, on ne m'aura plus ” (*en criant*) Maintenant... (*incompréhensible*) Assez yeux noirs, yeux de braise, souffles timides ”
- **Antoine Vitez** : C'est ça oui, en plus il y a une misogynie très très choquante, comme ça, au corps et au vocabulaire, au corps et à la rhétorique plutôt, plutôt dans la rhétorique, là, plutôt dans la rhétorique “ yeux noirs... ”
- **Bertrand** : “ ...yeux noirs, souffles timides, tout ça madame j'n'en donnerai plus dix sous ”
- **Antoine Vitez** : Heu, non, j'veux dire, tu vois Bertrand, j'irais encore plus loin, c'est-à-dire que je... Vraiment, ce que tu peux faire, mais, ça c'est... “ les yeux noirs, yeux de braise, tout ça, c'est fini (*en criant*) ” mais il faut que ce soit plus loin et que ce ne soit jamais, parce que sinon ça reste boulevardien, si tu veux, et ça reste un peu un discours ça aussi, c'est-à-dire, tu vois, “ tout ça madame j'en donnerai plus dix sous ”, je pense qu'il faut le prendre complètement au sérieux, tu vois? “ tout ça, j'en donner- j'en donnerai plus dix sous ”, et puis il y a une petite déambulation et puis, enfin c'est... euh... ... tu peux avoir de-, tu peux avoir des envies de meurtres, comme ça euh, on peut essayer de le montrer n'est-ce pas. Il peut y avoir, je ne sais pas,

quelque chose qu'on peut transformer, c'est-à-dire que on ne peut pas serrer le cou, ce serait beaucoup trop, mais par exemple si elle a- tu avais fait avec le, si elle a la main qui est.... Tendue comme ça, (*il serre*) serrer la main, et puis la lâcher après, naturellement, c'est-à-dire que c'est impuissant en même temps bien sûr. Mais ça peut remplacer, il peut y avoir le désir du cou et ensuite ça se porte sur la main, ça ne fait rien et toute manière il la lâche et puis elle reprend sa main et elle caresse sa main et c'est encore plus exaspérant bien sûr et je sais pas, je crois que cette fatigue doit être, enfin pas la fatigue, ce n'est pas la fatigue qui doit être montrée, que des moments où il se fatigue, et ensuite il y a des moments alors de plages de fatigue... Tu veux dire quelque chose?

- **Elève-comédien** : Est-ce que ça peut être intéressant de rajouter à cela une peur qui là, est vraie ou pas vraie, d'avoir été infarcté (*sic* ; élève étranger) c'est-à-dire ça aide à la haine, parce qu'elle peut...
- **Antoine Vitez** : Naturellement elle provoque, mais ça c'est perpétuellement, ça ne fait qu'extrapoler avec les autres pièces, c'est-à-dire qu'en plus, non, alors je ne verrais pas tellement (*geste-*) de se tenir le cœur la parce ça ça donne- que- de deux choses l'une ou bien tu sens les pulsations du cœur, et c'est pas tellement utile, je trouve c'est beaucoup plus intéressant de regarder lui même en douce (*geste*) son... rythme, son pouls comme ça, ou bien alors naturellement on peut aller très loin dans la farce, il peut qui peut en même temps se prendre sa température, pourrait avoir se prendre sa température, sous l'aisselle par exemple, et regarder de temps en temps en douce, c'est tout à fait possible avec Tchekhov, tout l'univers médical comme ça, le pouls c'est très très intéressant, mais toucher là comme ça (*il touche son cœur*) c'est pas très bien parce que comment dire, c'est là que ça me gêne, si on fait ça, à ce moment-là il faut montrer la douleur au cœur et ça me gêne un petit peu, il y a un personnage qui a des douleurs au cœur très violentes c'est Lioumov dans *La demande en mariage* ; lui il a des douleurs, tout à fait caractéristiques, ça part de là comme ça, c'est le début du bras gauche, c'est des douleurs très très cliniquement reconnaissables, mais là, ça m'embête si tu veux, je pense que c'est l'angoisse d'avoir quelque chose, il a peur qu'en- la haine vient en plus naturellement que elle pourrait par son comportement provoquer quelque chose...