

PENSER LE THÉÂTRE, AIMER LE THÉÂTRE

Après les précédents numéros de *Théâtres du Monde* qui avaient tout d'abord situé "l'homme en son théâtre" (Cahier numéro 1, 1991), porté au éclairage sur ces éléments qui gravitent "autour du texte dramatique" (Cahier numéro 2, 1992), et tenté d'explorer, dans un souci de mise en perspective, "le théâtre jadis et naguère ... et aujourd'hui" (Cahier numéro 3, 1993), il fallait, nécessairement, aussi retrouver les différentes approches de la "chose théâtrale", celles qui pourraient conduire du regard le plus froid ou le plus lucide à celles qui se voudraient "désirantes", voire "délirantes". Toutes, cependant, témoigneraient que "penser le théâtre, aimer le théâtre" pouvaient être des modalités complémentaires acceptables, jamais obligatoirement concurrentielles.

Il fallait donc, dans un premier temps, penser le théâtre, prendre en compte le regard critique qui se porte sur la "chose théâtrale", qu'il s'agisse de la théorie dramatique, de l'expression dramatique ou de l'art du comédien aux prises avec la matière théâtrale qu'il a à modeler. Trois articles attestent ici cette volonté.

Georges Barthouil, dans une étude intitulée "Leopardi et le théâtre", évoque l'intérêt de Leopardi dans ses *Mélanges*, le *Zibaldone*, pour "le problème littéraire du théâtre": sont ainsi passés en revue les grands dramaturges grecs et latins, nombre d'auteurs du théâtre italien, les dramaturges français du siècle classique, et puis Shakespeare, Calderon et aussi Goethe; sont examinés, sans complaisance et même souvent avec sévérité, les différents genres. Il est vrai que Leopardi lui-même fit bien quelques "tentatives théâtrales" mais c'est surtout sa réflexion sur "le drame et le dramatique" qui fait l'objet de l'étude présente où l'on voit que le grand poète italien, après avoir formulé maintes critiques et objections contre le théâtre, aboutit à "la condamnation du genre dramatique". Cette exploration des rapports de Leopardi au genre dramatique démontre ainsi qu' "il n'y a pas beaucoup de théâtre dans tout cet ensemble de réflexions, mais énormément de Leopardi".

Marie-Françoise Hamard, étudiant "la poétique dramatique du silence" dans *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck, constate que "les messages fondamentaux 'passent' à travers la dramaturgie maeterlinckienne" mais elle s'interroge: "traverseraient-ils en dépit des mots le champ fragile de la communication humaine ?" Suggérant que "la poésie dramatisée offrirait un équivalent du 'silence actif' [...] en ce qu'elle porterait à l'expression ce qui ne se dit pas", elle montre comment "l'exemple de *Pelléas et Mélisande* illustre l'alliance désirée du théâtre et de la poésie", notamment grâce à "l'emploi d'une rhétorique de l'euphémisme et de la métaphore". Elle montre que, chez Maeterlinck, "la pratique théâtrale atteste [...] une conviction pessimiste, intérieure, relativement à l'utopie de tout échange profond": démonstration est ainsi faite que "l'union de *Pelléas et Mélisande* trouve son point d'ancrage dans l'écriture, acte paradoxal de Maeterlinck" et qu'en accordant le silence et la parole, "suivant le laconisme musicalement suggestif de *Pelléas et Mélisande*" sont accordés littérairement "la vie et l'écriture, le silence et la parole".

Olivier Abiteboul, à propos du célèbre *Paradoxe sur le Comédien* de Diderot, analyse cette opinion, "contraire à l'opinion commune", selon laquelle le (bon) comédien,

l'artiste en fin de compte, c'est-à-dire "l'homme du coeur et de la sensibilité par excellence", ne serait pas un être sensible. Il nous montre que le comédien, étant lui-même "un être paradoxal car il est double", est à la fois celui qui "se sert de ses propres émotions pour construire l'émotion de son personnage" mais aussi celui qui éprouve la nécessité d'exercer un "contrôle" (comme dit J.-L. Barrault), de rester vigilant, de "diriger sa sensibilité". En fait, en faisant intervenir la double notion de "sensibilité feinte" et de "sensibilité sincère", Olivier Abiteboul montre que "le paradoxe s'institue donc bien dans un rapport privilégié au théâtre", le paradoxe artistique du comédien devenant même "une figure emblématique de la création esthétique" et "l'immédiateté apparente de l'œuvre [étant] en réalité l'effet d'un long travail".

Remplir l'espace théâtral, lui assigner son rôle et sa réalité, voilà bien qui constitue la démarche première, la démarche fondatrice de tout dramaturge et qui institue toute relation de la pensée créatrice à son objet, qui confèrera en même temps sa saveur et sa tonalité propre à toute œuvre conçue pour vivre ensuite de sa vie propre. Telles sont les exigences et tels sont les enjeux esthétiques auxquels a à faire face, en première instance, tout concepteur et tout créateur.

Ciaran Ross, explorant "une conception du théâtre de Samuel Beckett dans *En attendant Godot* comme espace mental" et s'appuyant sur un modèle d'interprétation psychanalytique fourni par Klein et Bion, se propose ici de "remettre en question [...] le vide ainsi que les relations [...] qui existent dans le théâtre beckettien entre la pensée et le désir, l'esprit et le corps, l'intérieur et l'extérieur, l'émotion et l'abstraction". Après avoir souligné que "la pensée beckettienne ne peut se constituer qu'à partir de sa propre oblitération, [qu'elle est] pensée de l'effacement de la pensée", et rappelé, après Bion, que la théorie de la pensée implique qu'"avant toute conception, il y a préconception", il souligne qu'"on a affaire à un appareil théâtral chez Beckett qu'il se construit en un appareil à penser" et que "cette pensée passe à travers plusieurs étapes allant des protopensées originelles de Gogo à la formation ultérieure de préconceptions de Didi", permettant que "se développe [ainsi] chez Gogo et Didi un appareil à penser cette pensée". Sa conclusion laisse apparaître que "l'espace théâtral beckettien [...] protège contre toutes les expériences angoissantes [...] afin d'assurer un sentiment continu d'exister".

Xavier Cervantès, examinant l'opéra le plus célèbre de Händel, *Giulio Cesare in Egitto* (1724), placé sous le signe de l'illusion et de la feinte, des fausses identités et du déguisement, étudie, dans le cadre du théâtre dans le théâtre - et, ici, de l'opéra dans l'opéra -, l'artifice du "dédoubllement de la représentation" en liaison avec "la représentation du dédoubllement". Il montre que "c'est bien une allégorie et une apologie de l'*opera seria* et de son esthétique qui sont offertes au spectateur". Également que "l'interpénétration inextricable des multiples niveaux de la représentation et de la réalité, le jeu [...] de la mise en abyme, se propagent [...] en particulier à la temporalité". Il souligne enfin que "l'opéra handélien, dans sa folie d'accumulation et d'expansion [...] se tient exactement au point d'équilibre entre deux abîmes, le néant dont il naît et celui dans lequel il semble prêt à s'effondrer". Privilégier les jeux du dédoubllement: tels paraissent être en effet certains - et non des moindres - des enjeux esthétiques de cette mise en espace handélienne.

Michel Arouimi examine lui aussi les jeux du double tels qu'ils s'inscrivent dans une problématique prométhéenne (cette fois), l'espace mental et l'espace théâtral se répondant "dans une dialectique du oui et du non". C'est ainsi que, nous explique-t-il, "dans sa volonté de représenter son monde intérieur, Goethe parvient à décrire la démarche de sa propre pensée dans l'espace dramatique" et nous offre, avec son *Faust*, un "schéma [qui] transparait dans l'action dramatique, en accord avec le désir de Goethe d'élaborer une œuvre qui serait à elle-même sa propre théorie". On rejoint ici certaines des préoccupations que la précédente série de contributions sur la théorie dramatique avait pu parfois mettre en évidence. Mais surtout, ce qui est mis en lumière ici, c'est que le déploiement formel auquel se livre le poète peut s'expliquer comme la marque du conflit mental, "mystérieusement aggravé" chez Goethe, qui est "retour sur soi du regard créateur qui se prend lui-même pour objet". Une longue et rigoureuse analyse conduit à la conviction que si "le jeu spéculaire par lequel le texte indique lui-même l'existence de la loi (diabolique?) à laquelle il se conforme", les enjeux conflictuels en permanence de la violence, de l'art et du sacré, quant à eux, orientent vers un "questionnement du mécanisme mental" en même temps qu'on assiste à une véritable interrogation sur la rhétorique en procès: ici encore sont mis en perspective l'espace mental et l'espace (textuel) dramatique.

L'espace mental et l'espace théâtral étant définis, reste à examiner le destin (ou la vocation) du texte théâtralisé et, de même, à déterminer ce qui fait, à son insu parfois, la théâtralité du texte de scène.

Bernard Urbani montre ainsi qu'avec "*Charlus*, montage dramatique d'extraits en prose à partir d'*A la Recherche du Temps perdu*", Jean-Louis Curtis présente une adaptation qui "choisit comme fil conducteur la destinée de l'un des personnages centraux du roman", choix qui détermine largement la technique d'écriture de Curtis. Ainsi sont évoquées la grandeur, la décadence et la chute de Charlus, en trois "moments" dramatiques. Bien entendu accélération du temps et changement d'espace scénique contribuent à donner sa respiration à un texte qui vit d'une vie rythmée par les intermittences du cœur et les brusques sursauts de la passion. Mais ce qui fait que la "scène curtienne" restitue au mieux l'atmosphère de la "scène proustienne", c'est qu'elle est "une scène où l'on parle: on n'y agit pas". C'est ainsi que "la pièce de Curtis explore toutes les ressources du personnage [...] et interroge l'efficacité du signe théâtral".

Brigitte Urbani, quant à elle, se propose, dans son étude sur Vittorio Gassmann, Melville et Dante, de "montrer comment un collage de textes poétiques peut donner à une œuvre *a priori* difficilement adaptable au théâtre une dimension et un éclairage nouveaux". Elle évoque les tentatives nombreuses effectuées par tant d'auteurs dramatiques pour porter à la scène le "*Moby Dick*" de Melville mais se penche surtout sur la pièce de Vittorio Gassmann, *Ulysse et la baleine blanche*. La vision de Gassmann, nous dit-elle, conduit d'un bout à l'autre de la pièce "une manière de parabole ou de métaphore filée", faisant de l'Ulysse dantesque, sous les traits du capitaine Achab, "un grand coupable vaincu". C'est enfin par le recours à de multiples allusions mythiques et rappels de fragments poétiques (de Tennyson, Pessoa, Nietzsche, Hölderlin, Jimenez, Rafael Alberti, etc...) que Gassmann *universalise* des thèmes qui illustrent la condition de l'homme, aventurier solitaire dans la vie, "qui cherchera toujours à se dépasser soi-même". Expérience analogue - si l'on veut

bien - à celle de l'homme de théâtre aux prises avec des textes qu'il remodèle et refaçonne, leur donnant une nouvelle vie en les théâtralisant.

Maurice Abitboul analyse la pièce de Woody Allen, *Dieu*, qu'il considère tout à la fois comme un exercice de dérision, une quête métaphysique et, pour ce qui nous concerne, "une réflexion théâtralisée sur le monde du théâtre". L'esthétique de Woody Allen, en effet, instaure, par "un glissement du plan primaire au plan secondaire", c'est-à-dire par une "technique du trompe-l'œil" permanente, une "confusion quasi onirique des plans de réalité et de fiction" qui se remettent ainsi mutuellement en question. Mais l'auteur-démiurge "emballe" sa création (qu'il semble ne plus pouvoir maîtriser) et suscite un troisième, puis un quatrième, niveau de fiction qui risqueraient de mettre en péril la cohérence esthétique globale de l'œuvre si, par un jeu de "reclassement" salutaire, par une espèce de retour à son point de départ, le dramaturge ne ravivait chez le spectateur le sens aigu de la remise en question et du questionnement et, finalement, de sa relation à *la vie comme une scène* et au *monde comme un théâtre*. "Sa pièce ne finit pas. Elle n'en finit pas de finir". Sa remise en cause de sa propre théâtralité est la preuve par l'absurde que nous rêvons éveillés ou que peut-être nous vivons un rêve. De la théâtralité comme réponse aux angoisses métaphysiques...

Au plus fort de sa théâtralité, le théâtre n'oublie pas qu'il fonctionne en permanence comme reconstruction du (d'un) monde, à la fois reflet de la vie vécue et sublimation emblématique, voire allégorique, de cette vie qu'il a pour vocation, sinon pour mission, de transcender, d'interpréter et de traduire. D'où, par exemple, ces portraits de femmes que l'on rencontre chez Lessing comme chez d'Annunzio, chez De Filippo comme chez Marechal: portraits de femmes qui, même s'ils offrent parfois la "ressemblance réaliste" que l'on peut naïvement appeler de ses vœux, témoignent des multiples modalités selon lesquelles la vie est façonnée ou refaçonnée au théâtre.

Aline Le Berre, par exemple, dans une étude sur la faute et l'expiation dans *Minna von Barnhelm*, de Lessing, explorant les caractères des deux protagonistes, leur "immobilité apparente" d'abord, mais surtout leur évolution morale, montre comment des personnages triomphent de leur égocentrisme "par l'apprentissage du dévouement et de la pitié", comment ils parviennent à accéder à "la vie pleine et entière des grandes créations littéraires", comment enfin "leur évolution est garantie de leur humanité et de leur vérité". Malgré une analyse approfondie de l'évolution morale du héros, Tellheim, c'est dans l'évocation de Minna, "la femme éducatrice" (qui se révèle en même temps "l'éducatrice éduquée"), que nous est offert, par le moraliste Lessing, le portrait le plus poignant qui soit de l'apprentie-sorcière qui "finit par ne plus maîtriser le processus [...] engagé": le temps de la faute est suivi par le temps de l'expiation où la jeune femme "fait alors l'apprentissage d'un plus grand altruisme". Mais, plus encore peut-être que ce portrait moral, ce qui, de la double évocation de Lessing, demeure dans les mémoires, c'est que "le charme et l'exubérance de Minna pétillent à tout moment dans la pièce et lui confèrent sa vivacité et sa grâce".

Richard Dedominici, relevant que "les héroïnes du théâtre de Gabriele d'Annunzio occupent une place de choix dans les quatorze drames écrits entre 1897 et 1914", dégage avec précision l'importance des personnages féminins dans l'expérience esthétique

dannunzienne et montre que, "par-delà leurs fonctions purement dramaturgiques, et bien avant d'assumer un rôle de 'vecteur idéologique' (dans le cas de la *superfemmina*), ils sont essentiellement des éléments porteurs de poésie". Les héroïnes de d'Annunzio sont ainsi présentées, au premier chef, comme "des femmes libres au sens le plus fort du terme", qui revendiquent farouchement "un droit à l'amour et au plaisir, [...] le droit de diriger librement leur vie", qui se veulent "les égales des hommes, [...] sont parfois créatrices ou artistes", ont même, pour certaines d'entre elles du moins, des qualités de "conductrices de peuples", se comportant en "surfemmes". C'est ainsi que, "de la femme préraphaélite, créature de vitrail et de rêve, à la surfemme impéricuse", d'Annunzio nous présente dans son théâtre des héroïnes qui "ont une épaisseur tragique et existentielle [...] même si leur présentation esthétique, au fil du mûrissement de la pensée de l'auteur, se fait plus vraie, plus humaine", insistant sur "la liberté de vivre, de jouir, de créer dans la joie" - autant de manifestations de la réalité (rêvée ?) de la vie.

Edoardo Esposito montre comment Eduardo De Filippo campe, avec l'héroïne éponyme de *Filumena Marturano*, un personnage de "femme humiliée" qui "ne cesse de se défendre des agressions de l'extérieur" mais trouve dans l'amour qu'elle porte à ses enfants la force "d'accomplir un acte de volonté dans des conditions difficiles". Ce destin de femme opprimée mais volontaire témoigne de la nécessité pour chacun et chacune de se livrer à "une lutte constante pour la survie, notamment individuelle" et, tout en s'inscrivant dans un contexte social spécifique, souligne le rôle majeur joué par la femme, épouse et mère poussée, par des circonstances contraignantes, à revendiquer - et à exercer - une fonction importante "dans ce qui touche à la vie de la famille et dans les rapports que celle-ci entretient avec l'extérieur". Plus encore qu'un modèle de comportement (relevé par les études socio-historiques) que cette pièce reproduit, c'est à un système culturel populaire (propre à la *scenegiatta* napolitaine) que renvoie le personnage féminin de cette pièce, avec ses connotations mélodramatiques et son histoire qui "puise dans la réalité amère du contexte social de Naples". Ainsi c'est, une fois de plus, non seulement par référence à un "jeu théâtral [...] respectueux des règles" mais aussi - et surtout - par référence à la "réalité de la vie" que De Filippo donne à son personnage féminin sa force et son *energeia*.

Jean-François Podeur, quant à lui, analysant la structure de *La Bataille de José Luna*, s'applique à montrer que "les figures féminines du théâtre de Leopoldo Marechal tendent à l'allégorie" et que "cette accentuation de l'allégorie [...] transmet et explique le sens mysticothéologique de la pièce". Il ne faut certes pas oublier que la pièce fait la part belle à "la peinture de plusieurs tableaux de mœurs", évoquant notamment le monde des voyous dans un quartier populaire de Buenos Aires, vivant de "sa vie humble et quotidienne": l'héroïne, Lucia Febrero, pour sa part, véritable "Vénus terrestre", apparaît bien alors, dans sa réalité charnelle, comme la captive qui, dans un drame d'amour et de mort, accède à "l'accomplissement d'un destin [et à une] sublimation réussie", véritable "Vénus céleste" cette fois. C'est un personnage qui peut, certes, paraître ambigu, participant à la fois de "l'allégorie de la matière" et de "l'allégorie de l'âme", mais l'exégèse allégorique permet de déceler "des traces non négligeables de gnosticisme dans la vision chrétienne de Marechal".

recevoir et l'imaginer, le créer et lui assigner un rôle, certes...
effectivement aller voir les comédiens se livrant à leur public,

assister à la représentation, vivre en osmose (parfaite ou imparfaite) avec et dans la pièce *en train de se jouer* qui est le stade suivant (sûrement pas la dernière étape!) de notre approche de la chose théâtrale, le stade où se réalisent (peut-être ?) les fantasmes du spectateur vivant sa vie dans et par celle que la *re-présentation* lui offre. C'est dans cet acte d'amour, (réciproque le plus souvent) - et qui n'exclut pas les partis pris et les détestations passagères, et les rancœurs, et les fureurs - que le spectateur participe enfin au "sacrifice d'amour". Aimer le théâtre donc, c'est, naturellement, tenter le rapprochement, "y aller voir" ...

Maurice Abiteboui évoque une "mise en scène contemporaine" de *Phèdre*, "d'après" Jean Racine, telle que la pièce fut montée au Festival Off d'Avignon 1993. Un parti pris de modernité, certes: si "on lave son linge sale en famille", il n'y a plus qu'à imaginer le cadre d'une laverie automatique (pourquoi pas?), la métaphore de l'Océan, qui "organise la pièce et la structure" trouvant ainsi (presque) naturellement à *s'écouler* jusqu'au "lieu glauque et sale", reconstitué selon l'imaginaire de ce XXème siècle finissant, mis à mal par toutes les corruptions et les cruautés qui le submergent. Un parti pris de modernité donc, si loin bien sûr de la mise en scène proposée par J.-L. Barrault voilà cinquante ans! Mais de réelles trouvailles, en accord avec une certaine sensibilité (ou une certaine *absence* de sensibilité diront les esprits chagrins) actuelle et des procédés de mise en scène qui renouvellent - sans jamais en dénaturer l'horreur - la rencontre d'*eros* et de *thanatos*.

René Agostini, à propos de *La Fontaine aux Saints* de J.-M. Synge, donnée par le "Théâtre du Rêve Eveillé" en novembre 1993 à Orange, nous dit ce qu'il pense d'une mise en scène qui "ignorait totalement la tradition irlandaise" et qui forçait l'Irlandiste celtisant, pour véritablement apprécier cette "adaptation" dans le goût provençal, à "oublier tout ce qu'on peut savoir sur Synge et l'Irlande". Plus qu'une prétendue "Irlande intemporelle", c'était davantage *l'homme intemporel* qu'on pouvait y rencontrer. Mais, vue sous un autre angle (celui de la mise en scène proposée: opposition entre Paris et la province par exemple), la pièce pouvait être goûtée comme un "excellent divertissement". Le compte rendu de cette représentation conduit alors à une méditation sur ce qui est sans doute l'essentiel: "la mise en scène d'un conflit entre poésie et ironie", entre engagement et détachement.

Louis Van Deift, enfin, dans une chronique d'humeur, "le bouillon et la saveur" - qui nous confirme opportunément que "qui aime bien châtie bien" -, où il passe en revue les récentes productions théâtrales montées à Paris, rappelle que "le théâtre est toujours un beau risque à courir", qui offre parfois, après mainte soirée insipide (à vous dégoûter de tout spectacle), la surprise et la récompense d'une rencontre heureuse avec telle pièce "percutante, généreuse, prophétique", ou telle mise en scène pleine de saveur, ou tel auteur dramatique dont l'authenticité vous touche et vous séduit. Aussi, comme elle est prudente (et avisée) cette mise en garde salutaire que nous aurions sans doute profit à observer: "Parce que le théâtre est cet absolu besoin, il faut refuser la mixture qui trop souvent nous est servie pour tout potage." Sont ainsi formellement déconseillées telles pièces "traffées d'idéologie", dont la mise en scène prétentieuse ou le "consternant conformisme" vous menacent d'indigestion ou risquent de vous couper l'appétit ...

Mais, quelles que puissent être nos déceptions ou nos déconvenues occasionnelles (il faut souhaiter, cependant, qu'elles ne se répètent pas trop souvent!), et notre réticence (bien compréhensible) à avaler tout et n'importe quoi, gardons notre bel appétit et n'hésitons pas: "Allons au théâtre!". Oui. Et retournons-y.

Aimer le théâtre, c'est certes vouloir le savourer, savoir le déguster... et en redemander par faveur.

Maurice Abiteboul
Directeur de la publication