

# La scène est sur la scène

Jacques Jouet, Théâtre.

## *Présentation*

Sans Catherine Dasté, je n'aurais peut-être pas écrit pour le théâtre. Je voulais que son nom soit ici en tête.

Toutes les pièces réunies sous le titre général *La scène est sur la scène* sont des œuvres écrites de théâtre. Il y a des pièces de longueurs variables. Je suis très attaché à la question de la durée juste, c'est-à-dire qui me semble telle. La plus courte peut bien faire trente secondes de scène et la plus longue sept heures.

Mon vœu le plus affirmé est de permettre à des gens de théâtre, metteurs en scène et comédiens, de constituer les ensembles de leur souhait, notamment à partir des pièces brèves. Tour à tour, Brigitte Boucher, Jehanne Carillon, Grégoire Ingold, Gérard Lorcy, Benoît Richter ont bien compris cette liberté et m'ont encouragé vivement à laisser ouverte cette potentialité. Toute liberté est donc laissée, non de charcuter à l'intérieur d'un opus, mais de composer librement des ensembles.

Mustapha Aouar, Thierry Atlan, Geoffroy Barbier, Bébel le magicien, Dominique Bertola, Jean-Maurice Boudeulle, Amadou Bourou, Catherine Dasté bien sûr, Christophe Galland, Philippe Georget, Sophie Guibard, Grégoire Ingold, René Loyon, Jean-Louis Martinelli, Pascale Matthewson, Massimo Schuster, Maud Terrillon, Daniel Zerki (je crains d'en oublier) se sont en outre intéressés à mes pièces. Je leur dois beaucoup de situations intenses et d'idées nouvelles.

Les comédiens qui les ont accompagnés sont trop nombreux pour que je puisse les citer tous. Ils savent que, pour moi, ils ne sont pas moins importants que les metteurs en scène.

J'ai publié, en 2010, à la demande de Jean-Pierre Siméon, quelques réflexions sur le théâtre. « Du théâtre, convictions » (*Les États provisoires du poème X*, TNP, Les Langagières, Cheyne éditeur) doit, me semble-t-il, se trouver au début de cet ensemble.

## Du théâtre, convictions

L'art de la poésie et l'art du théâtre sont des arts distincts.

Le *personnage* appartient essentiellement à l'art du théâtre (comme à celui du roman, qui est un art distinct de celui de la poésie et de celui du théâtre). Le personnage n'appartient que très marginalement à l'art de la poésie.

Le personnage de théâtre a ceci de différent du personnage de roman qu'il est un « personnage + ». Ce « + », c'est l'acteur.

Dans l'histoire de tout art, il est possible, recommandé, de reconnaître des crises.

La catastrophe qui vint pour manifester la *crise de drame* est l'invention de la mise en scène.

La crise de drame est à l'art du théâtre ce que la « crise de vers » nommée par Mallarmé est à la poésie, mais elle arrive cinquante ans plus tard.

« Catastrophe » n'est pas à prendre en mauvaise part. C'est un cataclysme, et c'est un fait. Ce fait est même une chance : il se sera donc passé quelque chose. Commotion heureuse. Il faut en tenir compte si l'on veut refonder.

Dire que la catastrophe est l'invention de la mise en scène laisse à penser que la crise de drame n'est pas la crise de la représentation, du personnage, de l'histoire, du sens..., tantes à la crème de la critique esthétique au XX<sup>e</sup> siècle, laquelle, peu inventive, a dit à peu près la même chose de l'art du roman.

Jarry dit que pour refonder le théâtre il faut se débarrasser du décor et des acteurs.

Le Brecht fondateur ne dit pas exactement qu'il faut se débarrasser du public, sauf pour ce qui est des pièces didactiques dont le seul usage est la formation des acteurs.

Intéressantes, ces idées de débarras.

Il n'est pas sans intérêt de se débarrasser de la poésie au théâtre, sauf à mettre en jeu un personnage de poète.

Il faut se débarrasser de la mise en scène.

Le fait qu'il faille se débarrasser de la mise en scène ne doit pas être pris en mauvaise part. C'est une déclaration polémique, et c'est, de ce fait, un fait. Il ne s'agit pas d'empêcher quiconque de travailler. La déclaration n'est pas corporatiste. Ce n'est pas dit dans un esprit de concurrence sur le gâteau économique.

Au temps de la tragédie grecque, la mise en scène était l'invariant, le texte la variable ; au temps d'après la catastrophe, *Le Tartuffe* est l'invariant, la mise en scène d'untel et untel et untel du *Tartuffe* est la variable. (Voir Florence Dupont, *L'insignifiance tragique*.)

Nous sommes à la fin de cette ère.

Admettons qu'il y ait eu d'autres crises de drame, alors il y a une crise des réponses à la crise.

Comme le mur de Berlin, les règles ne meurent pas de leur belle mort (la « chute ») mais sont la cible d'une volonté de destruction.

Quand les forces destructrices ont pris toute la place elles s'exposent à devenir ce qui est à détruire. C'est l'histoire du vers libre en poésie. Celle de la mise en scène en théâtre.

La catastrophe a mis au pas la proposition verbale dans l'art du théâtre, devenue instrumentalisée par la mise en scène. Costumes : untel ; Création lumières : untel ; Musique : untel ; Texte : untel ; Scénographie : untel, etc. Tout sur le même plan sous la houlette de la mise en scène.

Si l'auteur est poète, bon d'accord, on l'admettra encore à la rigueur, mais qu'il ne touche pas à la dramaturgie ! C'est condescendant.

On redevra désormais jouer toutes les pièces avec une mise en scène unique.

La dramaturgie dépend de l'auteur, pas du metteur en scène.

Combien de fois ai-je entendu de la bouche de metteurs en scène commanditaires détenteurs des cordons de la bourse : « Tu me fais du texte au kilomètre et c'est moi qui m'occupe de la dramaturgie ! »

Le texte est mort, la mise en scène serait sa vie... Le drame écrit est toute la vie potentielle, la mise en scène est sa mort.

Sans ennemi, le metteur en scène ronronne. Sans ennemi, l'auteur se complait.

Les cinéastes du *Dogma* s'approchaient de ce genre de préoccupation. Ils n'y ont pas cru assez longtemps.

Règles du théâtre 1 : pas de bande son ; pas d'amplification ; tout endroit du monde est la scène ; les acteurs choisissent eux-mêmes leurs costumes ; représentation exclusivement diurne ; en cas d'éclipse de soleil, la nuit par exemple, se suffire de l'éclairage socialement artificiel : veilleuses de sécurité, éclairage en ville...

Règles du théâtre 2 : le public est debout sur ses jambes ; du coup, par respect pour le public, les acteurs n'ont pas de sièges ou de lits, ils ne s'allongent pas ; les personnages naissent et meurent debout.

Règles du théâtre 3 : pas d'adaptation ; ne pas faire théâtre de tout (et n'importe quoi) ; pas de pièce-monologue.

Le *dialogue* dans la parole appartient essentiellement à l'art du théâtre.

Le dialogue a été inventé par la première des jeunes gens de Thèbes qui, à la question de la Sphinge, a répondu que c'était le renard (il court à quatre pattes le matin vers le poulailler, pose ses deux pattes avant sur le grillage pour admirer les poules, se ronge une patte prise dans le piège pour repartir libre). La Sphinge était tellement interloquée qu'elle s'est mise à discuter. C'est le premier dialogue.

La première qui a rapporté ce dialogue en embauchant une copine a inventé le théâtre.

Si l'on veut retrouver la force d'une proposition théâtrale verbale destinée à la mise en scène unique, on peut y aller par quatre chemins.

Il y a quatre pistes.

La première piste, à caractère oulipien (et simultanément vinavérien), repose sur la mathématique. C'est le théâtre booléen :  $n$  pièces, au moins deux, simultanées en réunion, et travail sur leur(s) intersection(s).

La deuxième piste, à caractère oulipien encore, repose sur l'idée de forme fixe. La tragédie classique française fut une tentative peu concluante. Les tragiques français n'y ont pas cru assez longtemps et de façon suffisamment radicale. La tragédie grecque ? L'auto sacramental ?

L'idée de forme fixe encourage la mise en scène unique.

*Reigen (Ronde)* de Schnitzler fonde potentiellement une forme fixe de théâtre.

*Reigen* est formalisable mathématiquement. Ronde de  $n$  scènes  $ab, bc, cd, \dots$  etc, jusqu'à  $na$ . Il y a, en plus, au cœur de chaque scène, un événement dramatique récurrent et paroxystique : un coït chez Schnitzler.

Au premier regard oulipien sur *Reigen*, on s'avise qu'on pourrait commencer la pièce par n'importe laquelle des dix scènes et tourner. Dix rondes différentes possibles, donc. On peut changer chaque soir. Ce serait une ronde-théâtre simple.

La forme fixe est toujours une forme mobile si on la regarde en termes de potentialité.

La troisième piste est le *Théâtre simple*.

Dans le *Théâtre simple*, qui est aussi une forme fixe, la mise en scène est unique, mais chaque représentation est soumise à une variable dont les acteurs sont les maîtres.

Dans ma pièce de « théâtre simple » *Une partie de tennis*, c'est le déroulement réel et le score d'une partie de tennis jouée sur un court de tennis qui organise la distribution du texte entre deux acteurs en temps réel. Chaque représentation est une partie différente.

La quatrième piste part d'un lapsus calamachine « théâtre », lequel, faisant bouger le mot, aide à changer de base.

Brecht avait éprouvé le besoin de parler du « théâtre », *thaeter* dans le texte allemand de *L'achat du cuivre*.

Le « thaeter » de Brecht est au théâtre ce que le cuivre comme minéral est à la trompette de Miles Davis. Le « thaeter » n'est pas de l'art mais, en amont de l'art, de la pensée.

Le *théâtre* met l'acteur au premier plan. De lui, il ne faut surtout pas se débarrasser.

Le *théâtre* met le spectateur au premier plan. De lui, il ne faut surtout pas se débarrasser.

Le *théâtre* est une relation. Le spectateur ne monte pas sur la scène ; l'acteur ne descend pas dans le public. Le spectateur sait qu'il peut monter sur la scène, franchir, subvertir. Pour l'heure, l'acteur ne peut plus descendre dans le public, trop de mises en scène l'ont autorisé. La possibilité reviendra. Acteurs et spectateurs se regardent dans les yeux, de tous leurs yeux se regardent.

Le spectateur ne monte pas sur la scène, c'est le premier non-événement de la mise en scène unique — mais qui reste possible.

La convention tient sur un fil, c'est le *théâtre*, l'art de la présence réelle.

La formulation « présence réelle » sonne un peu catho, mais au *théâtre*, la présence réelle est concrètement réelle.

Il y a au théâtre, par le *théâtre*, une expérience de l'être qui n'a pas d'équivalent car elle n'est pas possible dans le concret non ludique.

La proposition dramaturgique et verbale, langagière, parolière, qui est à l'origine, avec le *théâtre*, du théâtre, est indispensable. Les silences du geste et du mouvement font partie de la parole.

Un théâtre nouveau, qui ne soit pas accommodant avec la violence des temps historiques, qui n'ait pas complaisamment les larmes aux yeux (lesquelles troublent la vue), un théâtre de pensée, non de thèse, sera formel et formaliste, nourri également de forme et de pensée, extrêmement formel, extrêmement penseur.

La pièce écrite inclut les contraintes de mise en scène, et pas sous forme de didascalies.

Le metteur en scène qui la montera dira « je n'ai rien à faire ». En quoi il aura raison et se trompera sans doute. Il aura autre chose à faire que ce dont il a l'habitude, en particulier se montrer aussi formaliste que la forme et veiller à ce que les acteurs en soient convaincus (ça n'ira pas tout seul).

Il y a toujours des micro différences entre deux occurrences de la mise en scène unique.

Ce n'est pas parce que la mise en scène est unique qu'elle est forcément mauvaise.

Ce n'est pas parce qu'une mise en scène est originale qu'elle est forcément bonne.

Le metteur en scène nouveau estime l'œuvre. Il n'est pas désinvolte avec elle. Il accepte la puissance de contrainte du drame écrit.

Le dramaturge (on a bien entendu que c'est l'auteur dramatique lui-même) laisse travailler comme ils l'entendent les acteurs avec le metteur en scène. Il est disponible pour le collectif si acteurs et metteur en scène le souhaitent. Lui, du moins aura-t-il fait, d'abord, ce qu'il avait à faire.

\*