Document généré le 19 avr. 2024 18:27

Jeu
Revue de théâtre

Vers un théâtre minimal

Jean-Pierre Sarrazac

Numéro 10, hiver 1979

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28790ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Sarrazac, J.-P. (1979). Vers un théâtre minimal. *Jeu*, (10), 5–10.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1979

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

scènes

vers un théâtre minimal *

des bouts de sens

Longtemps après l'amputation d'une jambe ou d'un bras subsiste chez l'infirme la sensation que le membre est à sa place. Une région infime du cerveau, un minuscule réduit cérébral n'a pas encore reçu l'information de ce handicap. Il faudra des semaines et des mois pour que s'efface du psychisme une fonction désormais privée de support. Il en va un peu de même dans le théâtre politique en France aujourd'hui: c'est toujours la grande Histoire, notion moribonde, qui conduit l'attelage des situations et des personnages, de la fable et du discours théâtraux, et qui dote le récit dramatique d'un sens.

On sait quelles aberrations a entraînées la domination sur les êtres et les mentalités d'un marxisme eschatologique. On continue cependant (avec peut-être la rage de faire oublier le psychologisme intemporel du théâtre bourgeois en décadence) de ranger aveuglément le personnage de théâtre sous la juridiction du grand mécanisme historique. Quant aux pièces qui s'ancrent dans le présent, souvent elles n'échappent au déterminisme historique que pour être assujetties à son avatar, le *déterminisme sociologique:* situations standards de l'aliénation, personnages moyens, n'ayant d'autre valeur que statistique, dramaturgies de papier. C'est ainsi que l'on réduit l'étude sur la scène de notre vie sociale à des objectifs extérieurs. Disqualification du vécu, de l'existentiel, au profit d'une démonstration étroitement politique; personnages (plutôt des allégories) que l'on rabat sur leur être de classe: petits-bourgeois jouant invariablement les "troisièmes couteaux", ouvriers sublimés en prolétaires tandis que leurs épouses sont distribuées dans les rôles muets. L'art de la fresque, sociologique ou historique, obéit à des règles de composition auxquelles on ne saurait déroger. Et tant pis si, à mesurer ses actes à l'aune de la grande Histoire, l'homme ne fait plus le poids.

Que l'on veuille marquer une analogie entre des auteurs aussi différents que Vinaver, Deutsch, Kroetz, Wenzel, Lasalle ou Fassbinder, on notera alors que tous *font théâtre* du matériau vivant qu'écartent les machinations historiques et sociologiques. Depuis *les Coréens* en 1956, les pièces de Michel Vinaver échappent tout autant au théâtre épique, inventé par Piscator et Brecht, qu'au vieux théâtre dramatique. Entrecroisant le temps de l'Histoire et celui du quotidien, délogeant le "sociologisme" et l'"historisme" de leurs empires respectifs, ce qu'elles montrent, c'est l'empiétement permanent du macrocosme sur le microcosme: la vie au jour le jour d'un village coréen transie par la fin d'une guerre de libération (*Les Coréens*), le cours des vacances grecques de touristes français légèrement perturbé par le putsch de De Gaulle (*Iphigénie hôtel*), l'existence dite "privée" des membres de "Ravoir et Dehaze" secouée du fait de l'absorbtion de cette entreprise familiale par une multinationale (*Par-dessus bord*), etc.

Pas question de souder, selon les principes d'un marxisme mécaniste, le quotidien à l'Histoire. Vinaver s'emploie au

* Le texte que nous reprenons ici accompagnait la publication de *Théâtre de chambre* de Michel Vinaver, paru à Paris, chez l'Arche, coll. "Scène ouverte", en 1978, pp. 69-77. Jean-Pierre Sarrazac, critique et membre de la rédaction de *Travail théâtral* (Lausanne, La Cité), nous en a amicalement permis la reproduction. N.D.L.R.

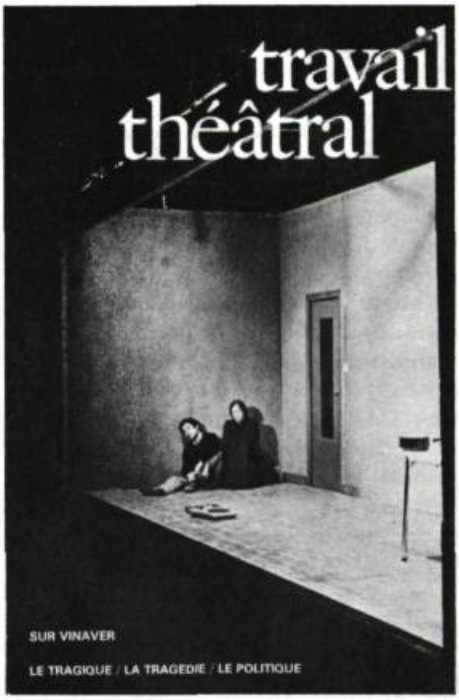
contraire à en creuser l'écart: ce qu'il retient de Brecht, c'est le défi empreint d'ironie et de pathétique que les personnages de ce dernier ne laissent d'adresser à l'Histoire majusculée, officielle: "Les voilà qui enterrent le Maréchal. C'est un moment historique. — Ils ont blessé ma fille au visage, c'est ça, pour moi, le moment historique" (*Mère Courage*). La dramaturgie de Vinaver s'accomplit dans un présent historique aux multiples durées: "Le projet", confiait-il à propos de *Par-dessus bord*, "c'est de procéder par une discontinuité entre les différents temps du quotidien: quotidien économique, quotidien de l'intimité des différents groupes sociaux, et puis de les projeter les uns sur les autres, comme ça, *bruts*, et de provoquer des frottements, des espèces de frictions, des égratignures".

Au vrai, le refus d'indexer autoritairement le quotidien sur l'Histoire, et le moindre geste — de soumission ou de désobéissance — sur les fins dernières de l'homme, ne va pas sans un scandaleux *déficit*, inconcevable dans les dramaturgies "historiques" ou "sociologiques", *du sens global* de l'oeuvre. *Théâtre minimal* donc, puisque ne s'y manifestent, selon l'expression de Vinaver, que des "bouts de sens". Mais théâtre (de chambre) éminemment nécessaire pour faire fructifier notre révolte, rompant avec une vision panoramique aujourd'hui caduque, conçu à l'échelle exacte de ces gestes *microscopiques* (des rapports concrets que nous entretenons — chez nous, au travail, en amitié, en amour — avec l'ordre, avec le pouvoir) afin qu'ils s'éclairent d'eux-mêmes.

théâtre de chambre

Vinaver, juillet 77: "Théâtre de chambre comme il y a une musique de chambre, où la matière se constitue à partir du jeu, ensemble d'un petit nombre de voix, de thèmes. Accords et dissonances. Répétitions et variations"... *Répétitif*, mais non itératif. Rien ne me paraît moins ressassant ou autoritaire que le théâtre de Vinaver. Douceur de la musique de chambre. C'est peut-être la différence essentielle qu'il faut marquer entre ce théâtre et un théâtre militant dogmatique (et sociologique): dans les deux cas il y a une formidable disproportion entre le "volume sonore" et ce qui est réellement dit.

Lassalle, juin 76 (*Travail théâtral XXIV-XXV*): "Ce qui me hante dans les nouvelles de Kundara, c'est que, s'en tenant strictement au *territoire du couple*, à des relations très ténues, il parvient à réinvestir (...) la *totalité du champ historique* (...) Peut-on réenvisager aujourd'hui — alors qu'incontestablement le public de théâtre s'est pulvérisé — des formes apparemment ténues, telle la pièce en un acte, tel le théâtre de chambre, qui puissent néanmoins permettre d'accéder aux leçons historiques?" Ce projet de "théâtre de chambre", entre Lassalle et Vinaver, est indivis. La force de Lassalle — j'entends son application à créer sans



mutilation les deux courtes pièces de Vinaver — tient peut-être à ce que, mettant en scène, il reste auteur (à la différence d'autres qui, comme le coucou, mettent leurs oeufs dans le nid dévasté du dramaturge). Cette idée d'un "théâtre de chambre" a bien été fomentée à deux, en compagnonnage d'auteurs. Mais Lassalle n'a pas pour autant oublié sa responsabilité personnelle vis-à-vis du public: l'accueillir *autrement*: tirer avantage des difficultés d'un lieu comme le Petit T.E.P.; reformer *communauté* avec ce public dispersé: cette cellule minimale (en réaction contre les chimères des uns et le laxisme des autres) du "théâtre de chambre". Au fond, n'y a-t-il pas deux catégories de metteurs en scène: ceux qui pensent encore à socialiser leur art, leur pratique, et ceux qui n'y pensent plus, obnubilés qu'ils sont par la nécessité de satisfaire aux normes de création internationales, de produire des spectacles de "grand format"? Un auteur tirera certainement de plus grands bénéfices aux contacts des premiers.

l'écriture "montée"

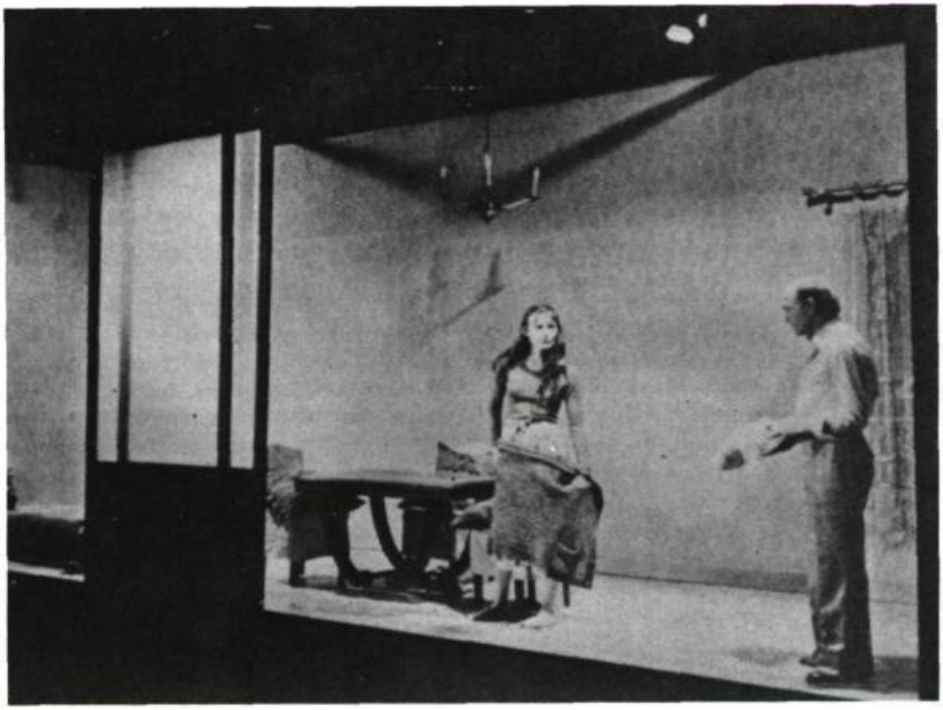
On jugera peut-être, dans quelques dizaines d'années, que le silence a été la découverte primordiale du théâtre en ce vingtième siècle. Mais son usage sur la scène n'a pas d'emblée consisté en cet acte *minimal* dont la mise en scène de *Travail à domicile* par Jacques Lassalle a dégagé l'immensité tragique: un délitement de la parole qui met en péril l'existence même de ceux d'"en bas". Avant que d'annoncer la ruine du dialogue — sur la scène et dans la vie — et que de rendre compte des ravages de l'oppression sociale sur les corps de ceux que Kroetz appelle les "sous-privilégiés" (ouvriers, employés obsédés par la norme petite-bourgeoise), le silence a d'abord tenu lieu de recours: un supplément de sens conféré au langage, une plongée dans l'ineffable des relations humaines. "La vie véritable, et la seule qui laisse quelque trace", professait Maeterlinck, "n'est faite que de silences". Silence profond, silence de la "vraie vie" réservé aux individus d'élite, suintant leur psychologie secrète. Inconscient propret à ciel ouvert. Silence aux antipodes duquel se situent les blancs, les trous, les dépressions de langage, les empêchements de parler des nouvelles dramaturgies réalistes.

D'un silence brillant et sonore à un silence mat et sourd. À une parole qui restait loquace jusque dans ses interstices se substituent, dans les dramaturgies de Kroetz, Deutsch, Fassbinder ou Wenzel, le mutisme et la prostration généralisés, le tremblement sénile des lèvres et des langues, un babil silencieux: des points de suspension rongent les phrases et les crânes.

Dans ce courant d'écriture, Michel Vinaver occupe une place originale. Nul doute qu'il considère lui aussi que les classes dominantes ont seules (parce qu'il existe un but commun: se maintenir "en haut") le privilège, dans la vie et sur le théâtre, de produire des répliques qui s'ajustent et se répondent. Nul doute qu'il sait que la scène d'"en bas" reste étrangère à la dialectique du langage, interdite de parole. Mais il n'adopte pas, face à cette *lutte des langues*, l'attitude un peu raide que trahissent les pièces de Kroetz, cette manière ironique et cruelle qu'a le jeune auteur autrichien de mettre entre guillemets — d'exhausser le langage en lambeaux des "sous-privilégiés". Car ne risque-t-on pas, à exhiber ce mince discours, d'insister artificiellement sur sa minceur, et de surenchérir?... L'écart ne laisse pas d'interroger entre la maîtrise par le dramaturge de la pauvre langue d'"en bas" — les connaisseurs l'appelleront *laconisme* — et la manifestation de cette langue à travers les personnages eux-mêmes, prolétaires de la parole — on la nommera simplement *dénuement*. Dramaturges, devenons-nous les pleureuses de la communication après en avoir été les philanthropes?

Or, s'il est un écrivain qu'épargne la tentation de brandir le spectre du langage des gens afin de certifier leur aliénation, c'est bien Michel Vinaver. Toute épuration, fût-ce dans l'intention louable de faire apparaître les codes idéologiques qui trament les relations humaines, dérogerait à une dramaturgie que son auteur entend ouvrir à l'"indifférencié du langage". Même dans des pièces fort "économes", telles *Dissident, il va sans dire* ou *Nina, c'est autre chose,* Vinaver part d'un langage pléthorique: matériau surabondant d'infinies conversations dont il aurait été l'infatigable reporter; matériau amorphe, *a priori* insignifiant, qu'il va — par le jeu des coupures, interruptions, ellipses, déponctuations, bref du *montage dans la langue* — convertir en *rareté* et faire accéder à un début de sens. À l'origine de l'écriture, point de sélection mais la traversée longue et patiente de la banalité expansive des paroles humaines, paroles le plus souvent désaffectées de l'individu qui les parle, langage en suspension: si la guerre d'Algérie est évoquée dans *les Huissiers*, c'est à travers des potins, une inanité verbale; le coup d'État de De Gaulle en mai 58, la menace d'une guerre civile, on n'en parle entre clients, dans *Iphigénie hôtel*, que pour n'en rien dire; la condition d'ouvrier, de garçon coiffeur, on ne l'approche dans *Nina*... que par la bande, anecdotes et ragots d'arrière-boutique.

Sur la scène de Vinaver, comme la plupart du temps dans la vie, les répliques sont vaines. Le sens gît ailleurs: dans l'*intervalle*, dans le positionnement dynamique de deux phrases, de deux discours, de deux ou de plusieurs personnages en eux-mêmes anodins. Dans le *montage*.



Théâtre de chambre: *Nina c'est autre chose* de Michel Vinaver, mise en scène de Jacques Lassalle, décor de Yannis Kokkos, Studio-théâtre de Vitry, 1978.
(Photo: A.T.A.C.)

Paradoxe d'une écriture minimale: cette consommation boulimique de la *parole ambiante*. Effet de surface d'une économie sévère: sous la profusion du langage, ce n'est pas le naturel (et encore moins le "naturalisme") que vise Michel Vinaver mais l'envers, la doublure idéologique de la communication: codes multiples, économiques ou culturels, qui régissent et sclérosent notre existence. Les pièces de Vinaver nous permettent de voir, comme au ralenti, comme sous un éclairage stroboscopique, comme si nous pouvions en sonder les instants, une *poussée de langage*, celle qui achemine "naturellement" un individu au racisme, au sexisme, à la collaboration de classes, au sacrifice de la sexualité, tout comme celle, plus fugitive, qui souligne d'un silence ou d'un spasme un geste pour se libérer.

le défaut de théâtre

Curieusement, le retour à la réalité des nouvelles dramaturgies s'accompagne fréquemment d'une recrudescence sur la scène des *actes postiches* du théâtre. D'un goût prononcé pour le mélodrame dans ses formes caricaturales et pittoresques. Au défaut de communication que mettent en jeu ces écritures fait contrepartie un *excès de spectacle*. Fassbinder dessinant, dans *Liberté à Brême*, les deux portraits indécollables d'une même femme qui est, à la fois, une figure de l'émancipation féminine et une redoutable empoisonneuse. Michel Deutsch — du moins dans ses premières pièces, *la Bonne vie* et *l'Entraînement du champion avant la course* — nous repaissant (non sans humour) de cadavres (d'hommes et de chiens) et d'actes de forcenés. Kroetz (avec peut-être moins d'humour?) nous faisant assister au bain mortel d'un bébé (de celluloïd?). Rançon du fait que les uniques traces archivées de la vie des gens d'"en bas" se trouvent à la rubrique des faits divers ou au tribunal, ce cortège d'actes spectaculaires?

Il n'en est que plus remarquable que *Dissident...* s'achève lorsque (les policiers frappent à la porte) pourrait être développé l'argument d'un fait divers. Vinaver fait sans doute bien de décentrer cet épisode à la faveur duquel les rapports entre Hélène et Philippe, mère et fils, basculeraient de l'*ordinaire* — valeur essentielle d'un théâtre réaliste d'aujourd'hui — dans le sensationnel, fût-il parodié et avoué "coup de théâtre". Ce que j'aime profondément chez Vinaver, là où je me reconnais, là où son théâtre incontestablement travaille sur moi, c'est qu'il ne noue ni drame ni conflit, pas même en trompe-l'oeil, c'est que ses personnages, tout simplement, comme dans la vie, sont victimes de *pannes*. Y a-t-il des mécaniciens dans la salle?

Flottants, oscillants, exprimant au plus près de la vie ses embolies et ses sursauts, sont les figures des pièces de Vinaver. Tels mademoiselle Lhospitallier et monsieur Veluze, les amoureux anémiques d'*Iphigénie hôtel*, laissant leur aventure leur filer entre les doigts. Tels ces personnages du "Théâtre de chambre", guettés par la léthargie, le conformisme, l'abrutissement idéologique, mais aussi recelant des révoltes à demi-dormantes: cette fantastique communauté que forment Nina, Charles et Sébastien, cette reconquête par Hélène, surmonté le traumatisme du divorce, son autonomie de femme, cette relation nouvelle qui s'instaure entre Philippe et sa jeune mère; ces utopies sans tapage.

Un courant de *désobéissance* parcourt le théâtre de Vinaver. Désobéissance passive dont la désertion de Belair dans *les Coréens*, conséquence — Roland Barthes l'avait relevé à la création de la pièce — non d'une décision anti-impérialiste parachutée du ciel des idées marxistes mais d'un *acquiescement* à la vie d'une communauté villageoise nord-coréenne, donne la mesure. Une morale concrète sans trop d'apprêt idéologique. Nos propres braises sur lesquelles il faut souffler. Des personnages prosaïques. Donc agissants.

Théâtre de chambre: Vinaver: "Théâtre de chambre parce qu'il est bon de le jouer dans une chambre, spectateurs compris." Spectacle que l'on devrait regarder de près, de très près. Les personnages ne se découpent pas en "plongée". Pas plus en "contre-plongée". La scène est un bon niveau pour mesurer l'orgueil des contemporains. Actes exemplaires regardés par en dessous?... Ou bien représentation commandée en surplomb, depuis un hautain point de vue? Juste au-dessus du ghetto, à la bonne hauteur où on ne voit que lui?... Ce théâtre de chambre que nous promettent Vinaver et Lassalle devrait nous accueillir en commensal de l'acteur davantage qu'en spectateur. Nous y avoisinerons la représentation, tournant et retournant les personnages dans nos mains. Manipuler pour comprendre.

jean-pierre sarrazac
décembre 1977

pour un théâtre « phénoménal »

"Il y a plus de choses sur la terre, mon cher Horace, que peut le concevoir toute ta philosophie."
Shakespeare

1. Le texte qui suit se veut une suite de réflexions philosophiques sur la validité culturelle du théâtre et plus particulièrement sur ce qu'on peut appeler le théâtre de recherche. La recherche théâtrale ne se situe pas seulement au niveau des nouveaux textes dramatiques ou de la façon de les présenter formellement. Il s'agit plutôt de s'arrêter au phénomène bien concret des individus qui font ce genre de recherche que ce soit par la création collective ou autrement.

2. En revenant ainsi aux individus, nous mettrons en relief la place prédominante de leur milieu culturel, à savoir la troupe au sein de laquelle ils travaillent. Cependant, avant d'en arriver là, nous ferons un grand détour théorique afin de mieux situer le théâtre au point de vue culturel. Car il est important de revenir sur certaines évidences socio-culturelles qu'on a tendance à oublier trop facilement comme si cela allait de soi, et qu'il faut remettre en question si on veut déboucher sur une juste appréciation du phénomène théâtral.

3. Pour avoir fait quelques études en philosophie, j'ai pris l'habitude de prouver rationnellement ce que j'avance comme proposition. Cela demande de la logique. Mais avec le théâtre, nous sommes placés essentiellement dans un domaine illogique. En effet, toutes les sociétés, dans toutes les civilisations, ont toujours tenu les comédiens pour un peu fous. Et plusieurs artisans de la scène savent bien aujourd'hui qu'il faut l'être un peu beaucoup pour continuer à pratiquer ce sacré métier.

4. Aux Indes, le comédien est considéré sur le même pied que la prostituée. Dans leur système de castes, cela veut dire assez bas dans l'échelle religieuse et sociale. On voit que le rapport est intéressant avec notre situation contemporaine. Entre les monstres sacrés de nos écrans et les prostituées sacrées des temples, il

Le prince Constant de Calderon-Slowacki, mise en scène de Jerzy Grotowski, Wroclaw, 1966.
(Photo: Bernand)