

# Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action

Marie-Madeleine Mervant-Roux

Number 36, Fall 2004

Mutations de l'action

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041573ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041573ar>

[See table of contents](#)

## Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

## ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

## Cite this article

Mervant-Roux, M.-M. (2004). Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action. *L'Annuaire théâtral*, (36), 13–26. <https://doi.org/10.7202/041573ar>

## Article abstract

The difficulty in defining a theoretical model able to account for the dynamic of the relationship between the stage and the audience during the course of a theatrical representation, dynamic in that it brings together meaning and emotion, participates in the reflection on action carried out by specialists of dramatic poetics. The idea of "dramatising action" is proposed to describe that which engages the global interactive processes in theatre. This includes not only traditional dramatic action (actants, conflict, etc.), but also dramatic action as it unfolds today, organized along new lines, less foreign to textuality than one might have us think. Two examples are examined.

Marie-Madeleine Mervant-Roux  
Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle. CNRS (Paris)

# Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action

*Il lui semblait que quelque chose était à ses trousses, quelque chose d'effrayant et qui devait le rejoindre, une chose que nul homme ne pouvait supporter, comme si la Démence le pourchassait, montée sur des chevaux.*

Georg BÜCHNER, *Lenz* (montage de Matthias Langhoff pour *Lenz, Léonce et Léna*, document non publié, p. 2)

*Maintenant je ne peux plus revenir en arrière, je dois entrer, moi aussi je dois franchir la porte du Malkasten, car je n'ai nulle part où aller, n'est-ce pas, et alors il va bien falloir que j'aille au Malkasten. J'ai ouvert la porte et j'entre.*

Jon FOSSE, *Melancholia 1*, trad. Terje Sinding (première phrase du montage de Claude Régy pour *Melancholia-Théâtre*, document non publié)

Dans l'introduction du dernier ouvrage réalisé par le Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Jean-Pierre Sarrazac énumère les quatre grandes dimensions prises par la crise du drame : après la crise de la fable, celle du personnage et celle du dialogue, il note « une crise du rapport scène-salle, avec la mise en cause dans – et dès – le texte même, du textocentrisme » (2001 : 14). Sont ainsi mises en relation, à l'orée de la réflexion collective, d'une part la redéfinition radicale de ce qu'il est convenu d'appeler « l'action dramatique » analysée selon ses trois composantes principales

(fable, personnage, dialogue), d'autre part la redéfinition de la relation théâtrale, c'est-à-dire le mode d'inscription du public dans le spectacle avec la redéfinition de la place du texte lui-même (le bouleversement historique suggéré par le mot de « textocentrisme » est l'avènement de la mise en scène). Dans l'article « Action » du même *Lexique*, rédigé par Joseph Danan, le « rapport salle-scène » s'incarne dans la figure du spectateur. Reprenant un topos désormais classique de la grande comparaison rhétorique cinéma/théâtre, « au théâtre, c'est le spectateur qui fait le montage », J. Danan le commente d'une façon originale : au lieu de répéter les très fréquents clichés sur l'hyperactivité du spectateur-monteur moderne – avec comme corollaire implicite l'idée selon laquelle antérieurement le public était plus passif –, c'est bien du côté de la scène qu'il continue à voir la source de l'action. Il évoque « l'effet de la puissance du montage *sur* le spectateur [c'est moi qui souligne] » (2001 : 19). Cette affirmation est importante. Loin d'accepter l'idée récente et, pour certains, très séduisante selon laquelle une ère de cocréation spectatrice (et ses spectacles autoconstruits par leurs destinataires mêmes) aurait remplacé l'ère de l'action dramatique (et ses plateaux autoritaires), J. Danan suggère la permanence d'une force théâtrale exercée sur les assistants, force dont les formes contingentes évolueraient avec le temps (dans l'article « Mouvement », il évoque quelques modalités récentes de cette force et comment elles meuvent et émeuvent les salles d'aujourd'hui). Tirant les conséquences méthodologiques de cette proposition, il indique que « la dimension [...] du spectateur [...] ne devrait jamais être écartée d'une réflexion sur l'action » (2001 : 19).

Cette préoccupation rejoint une préoccupation inverse issue de ma propre recherche portant, elle, sur le public. À l'intérieur d'un laboratoire travaillant principalement sur les esthétiques scéniques<sup>1</sup>, ma tâche spécifique a consisté à observer « l'hémisphère obscur » du théâtre, la part de l'assistance, son poids dans l'« événement théâtral total ». Ayant, pour ce faire, choisi les méthodes de l'ethnologie et effectué des études de terrain sur des séries de représentations observées dans leur globalité, j'ai pu mesurer l'importance de l'assistance, sa qualité effective de premier partenaire du jeu, sa fonction finalement structurante *et ceci y compris dans des formes dramatiques traditionnelles*, car j'avais volontairement choisi des spectacles où le spectateur était apparemment passif, un corpus dont une bonne partie pouvait être dite « néoclassique » (Mervant-Roux, 1998) : la scène n'avait donc pas attendu la crise du drame pour conférer au spectateur une place déterminante dans la dynamique théâtrale. Restait à trouver un modèle susceptible de rendre compte de l'ensemble d'un

1. Voir en particulier les ouvrages publiés dans la série des Voies de la création théâtrales (CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle »).

processus *engageant la scène et la salle* dans tous les cas de figure possibles. La notion de « mouvement », prise dans son sens premier, susceptible d'expliquer un moment d'attention limité dans le temps et un ensemble de phénomènes assez brefs déclenchés par des facteurs psychophysiologiques, ne pouvait rendre compte à elle seule d'une dynamique de long terme : un spectacle de théâtre n'est pas une suite d'attractions. La notion d'« action » se présentait, totalisante et disponible. Mais, dans ses acceptions modernes (voir Pavis, 1996 : 8-11), elle ne concernait que le premier des deux pôles de l'événement théâtral : souvent le texte seul, au mieux l'action scénique, jamais le public-partenaire, même chez Jindrich Honzl par exemple, qui avait voulu voir en elle le fondement même du théâtre (Honzl, 1971). Elle ne semblait donc pas pouvoir constituer l'élément organisateur d'un processus fondamentalement *interactif*. J'ai alors relu les grands auteurs de référence, à commencer par Aristote. Pour découvrir que celui-ci donne au destinataire du jeu une place déterminante dans sa définition de la forme dramatique par rapport à la forme épique. Juste après avoir indiqué les deux dimensions principales de ce que nous nommons « action » – l'organisation du *mythos*, le jeu mimétique de l'acteur –, il souligne que l'une et l'autre ont un même objectif ultime : produire chez le spectateur des émotions, de la crainte et de la pitié, et accomplir leur purgation (la *Poétique*, livre VI). Ce n'est pas la *mimesis* seule, mais l'ensemble *mimesis-catharsis* qui distingue, selon Aristote, le théâtre de l'ancien récit. Comme le suggère Michel Magnien dans son édition de la *Poétique*, la *praxis* n'est pas une pluralité d'actions dont la cohérence serait de nature « dramatique », au sens usuel, étroit du terme, c'est-à-dire interne à la pièce telle qu'elle pourrait être lue ou même jouée sans public à la façon d'un jeu de rôles, elle est *une pratique unifiée par une perspective externe : dramatiser le spectateur* pour produire ce que nous appellerions aujourd'hui un effet symbolique (Aristote/Magnien, 1990 : 42-44). Il s'agit d'une « action d'ensemble » (pour reprendre la notion proposée par Michel Vinaver et reprise par Joseph Danan), mais à l'aune de l'événement théâtral tout entier, lequel comprend les spectateurs. C'est par rapport à cette « action d'ensemble » que le texte se met au point (on pourrait parler du versant « dramatique » – au sens moderne – de l'action) et que l'acteur module ses gestes et ses chants (ce serait le versant physique de l'action). Elle inclut aussi ce qui crée l'indispensable « persuasion », ce qui préserve la « surprise », etc. Aristote prône comme un modèle la forme la plus efficace qu'il ait connue comme spectateur (la tragédie), mais dans le récit d'origine que représente la *Poétique* pour le théâtre occidental, les règles précises comptent moins que le processus qu'elles rendent possible et dont l'auteur a vécu lui-même les effets, ce dont tout son texte témoigne. L'« action » (*praxis*) est ce qui produit ce processus global. Nous parlerons d'« action dramatisante », afin de bien la distinguer de « l'action dramatique ». L'« action dramatique » telle qu'elle a été définie n'est qu'une dimension historiquement localisée de l'action dramatisante, dont les composantes sont variables et où le texte peut avoir plus ou moins d'importance selon les périodes. Nous vivons indéniablement une période de mutation. À toutes les époques, en effet, les formes

se stabilisent et semblent devenir autonomes, le public lui-même s'accoutume à assumer un certain rôle, mais que changent les bases sociales de la relation théâtrale; ce rôle se périmé, les modes de dramatisation aussi. Cependant, et c'est là le point, là où il y a « du théâtre », on trouve toujours l'existence d'une structure symbolisante, c'est-à-dire unificatrice *dans l'expérience du spectateur*, qu'elle s'exprime ou non en un texte unifié.

Nous rejoignons là l'hypothèse émise par les chercheurs en poétique affrontés à la crise contemporaine du drame. Ils suggèrent que celle-ci consiste dans l'invention *d'une autre forme dramatique* – et ne se résume pas à une fragmentation : « la forme la plus libre n'est pas absence de forme » souligne J.-P. Sarrazac (2001 : 13), et J. Danan parle avec M. Vinaver d'une « poussée vers le sens » (2001 : 18). Ma contribution à cette proposition a consisté à revenir sur quelques créations récentes dont j'ai suivi des représentations, à chercher à saisir pour chacune d'elles la dynamique dramatisante : comment se développe aujourd'hui le processus émotionnel, donc sémantique – il y a émotion lorsque le sens déborde<sup>2</sup> – occupant désormais la place de la catharsis à l'ancienne? Cette étude participe ainsi à ce qui pourrait être un inventaire des formes modernes de l'action, au sens large présenté plus haut.

## À nouveau, des récits de chasse

Il faut d'abord revenir à la « crise du rapport scène-salle » et à la nature exacte de son lien à la crise du drame. Deux remarques préliminaires :

- Une idée reçue veut qu'à un théâtre organisé par le texte ait succédé un autre théâtre où le texte ne serait plus qu'un matériau parmi les autres. Cette idée ne résiste pas à l'analyse des spectacles les plus susceptibles de l'illustrer. Même dans les créations qualifiées (selon une expression d'ailleurs mal définie) de « théâtre d'images », l'armature demeure en quelque sorte « textuée » (Mervant-Roux, 2001). D'une façon générale, ce qu'on constate est un déplacement de la dynamique dramatisante, du canevas dramatique classique (conflit, actants, etc.) *à une autre dimension du matériau textuel*. C'est là, dans ce déplacement, qu'il convient de situer et d'examiner les redéfinitions contemporaines de l'action.

2. Voir Paul Fraisse, article « Émotion », dans *Encyclopædia Universalis*.

- Même si le flottement actuel de la position spectatrice ne peut être détaché des bouleversements de l'écriture dramatique, il n'en est pas un simple effet. D'autres facteurs entrent en jeu. Un des aspects de l'actuelle crise du théâtre pourrait même être décrit comme la difficulté à offrir aux nouvelles formes dramatiques un espace qui leur convienne, où le public puisse être atteint. Le problème n'est pas d'ordre strictement scénique, mais concerne la place symbolique réelle de l'institution théâtrale, sa place dans la société, la prétention qui est souvent la sienne à être le seul vrai lieu du drame, à représenter notre monde mieux que nous ne saurions le faire et indépendamment de nous.

Si nous passons en revue les termes de la définition anthropologique du théâtre (l'acteur, le spectateur, un récit dramatisé, un espace de représentation clairement reconnu comme tel), c'est le dernier – et non l'avant-dernier – qui a perdu de sa valeur. Ce qui veut dire que dans l'espace théâtral traditionnel, aucune dramatisation ne pourra plus être activée, sans intervenir sur cet espace lui-même (on ne veut pas suggérer ici une recherche d'autres lieux, mais un réexamen de la matrice relationnelle, et surtout du contrat tacite sur lequel se fonde toute représentation, quel que soit son espace d'accueil). Sans cette intervention du théâtre sur lui-même, la rénovation du texte restera lettre morte. Les créations qui, aujourd'hui, échappent au déni profond du public, ou à la vaine admiration qui en fait de simples spectacles, sont celles qui comportent en elles le passage, partout ailleurs banalisé, de ce qui n'est pas dramatique à ce qui va peut-être l'être. Quelque chose d'impérieux a fait qu'on a eu recours à la scène, que le jeu a surgi comme une nécessité, non comme une donnée convenue, le spectateur y est sensible. Autrement dit, là où le plateau est vivant, « l'action » – au sens de « drame », d'action représentée – ne semble jamais aller de soi. Une caractéristique commune de ces spectacles, de styles et de tons très variés, consiste à prendre en compte le doute à l'égard du théâtre-théâtre, à affronter la disqualification de ce mode d'expression (son côté rituel social conformiste, dans le style conservateur ou dans le style marginal; la concurrence des autres arts, les limites du dramatique...). Ce doute s'inscrit directement, de façon plus ou moins visible, dans leur praxis dramatisante.

Tout se passe aujourd'hui comme si un nouveau cycle créatif s'amorçait et comme si les artistes repartaient de zéro, ou plutôt des formes premières, avec, parmi d'autres réapparitions de dispositifs archaïques, antérieurs à la *Poétique*, à toute poétique, celle du grand récit de chasse – mais la menace n'est plus la même et c'est le gibier qui raconte. Comme si les hommes, en s'efforçant de transmettre l'intransmissible, redécouvraient la voie du jeu, l'espace du jeu « contresigné » par le regard des spectateurs, ou plutôt les réinventaient à partir de ce qu'ils éprouvent et du monde où nous nous trouvons. Les deux créations radicales que j'ai choisi de prendre comme exemples (*Lenz*, *Léonce et Léna* de Matthias Langhoff, Comédie-Française, 2002, et *Melancholia-Théâtre* de Claude Régy,

Théâtre national de la Colline, 2001), nées l'une et l'autre de la lecture d'une œuvre littéraire romanesque (*Lenz*, de Georg Büchner pour la première, *Melancholia 1* de Jon Fosse pour la seconde), évoquant l'une et l'autre un artiste réel harcelé, inspiré par une folie mélancolique (le poète Jakob Lenz, le peintre Lars Hertervig), illustrent d'une façon aiguë cette dynamique dans le rapport personnel très vif à une œuvre non théâtrale d'où procède directement une recherche scénographique au sens le plus complet du terme à savoir, l'invention d'une « scène » qui convienne à une nouvelle forme de drame qui soit le nôtre. Dans chacun des deux cas l'action intègre cette recherche, consiste dans cette recherche.

## L'action dramatisante contemporaine. Premier exemple : *Lenz, Léonce et Léna*/Matthias Langhoff

### Déthéâtraliser la salle, reconstituer un auditoire

*Lenz, Léonce et Léna* est d'abord un montage complexe effectué par Matthias Langhoff, qui a tressé étroitement les découpes de la nouvelle (dans une traduction originale) et celles de la comédie (dans une traduction de Bernard Dort). C'est avec le début de *Lenz* (« Le 20 janvier, Lenz marchait dans la montagne... ») qu'après un prologue de six minutes consacré au mémoire de Georg Büchner sur le système nerveux du barbeau – sur scène, la reconstitution étrange d'une conférence scientifique jouée derrière un grand écran sur lequel sont projetées des images de dissection –, commence le spectacle lui-même. Et c'est avec la fin de *Lenz* qu'il se termine – alors que sur le même écran défilent les images muettes d'un cimetière marin africain. La nouvelle constitue donc le cadre externe du montage. Pourtant, il serait faux de dire que les fragments dramatiques s'insèrent dans une structure épique. De nombreuses séquences de *Léonce et Léna* sont insolemment distanciées alors que le récit de *Lenz* est lu ou dit aux spectateurs par une succession d'acteurs qui sont comme des témoins directs et de grands messagers tragiques. Sans pouvoir effectuer ici une analyse détaillée du collage subtil des deux textes dont le traitement théâtral varie d'un moment à un autre et dont l'entremêlement scénique prend des formes toujours changeantes, nous nous intéresserons à son effet sur le spectateur, et pour commencer à celui produit d'emblée par l'articulation rapide, pendant les trois premiers quarts d'heure, de fragments plutôt dramatiques (des comédiens incarnent des personnages : Léonce, Valério, le roi Pierre...) et de fragments plutôt narratifs (des comédiens, parfois les mêmes, disent le texte de la nouvelle). La matrice scène-salle est touchée; le spectateur est arraché à son « rôle » de spectateur, celui que lui avaient donné des générations d'habitudes. Il est successivement placé dans de multiples positions dont aucune ne se stabilise, dont aucune ne dure assez pour qu'il puisse s'y reposer.

Les premières phrases de *Lenz* sont dites par l'acteur Denis Podalydes, vêtu d'un costume XVIII<sup>e</sup>, debout, immobile, à la face, en avant de l'écran bleuté sur lequel commencent à glisser les images en noir et blanc de forêts, de grumes enneigées, de ruisseaux glacés et de brumes. D'abord observateur forcé du « tableau » de la conférence et des images documentaires, le spectateur devient très vite un auditeur, il écoute un acteur proche de lui, dont il regarde le visage, et il perçoit la salle sombre comme le cercle du conteur. Il voit pendant ce temps le film, l'eau qui court, la terre froide, il écoute la voix et il entend les mots décrivant des ruissellements, des nuages et des brouillards. Il est ce qu'il est au dehors : un familier de cinéma, de documents télévisés, pouvant suivre simultanément sans en éprouver de la gêne un commentaire ou un dialogue, un liseur se remémorant le rythme de textes intrigants, quelqu'un qui écoute solitaire une création radiophonique. Puis Jean-Yves Dubois, texte en main, assis à l'arrière de l'écran, relaie Denis Podalydes; il faut tendre l'oreille, et l'espace s'élargit autour de cette silhouette de lecteur éloigné, avant que ne reviennent sur l'écran translucide des plans de paysages muets. Les voix des narrateurs alternent, parfois à l'intérieur d'une phrase. Un paragraphe dialogué est joué comme un vrai dialogue (Alain Pralon, fugitivement, incarne une seconde figure). À douze minutes du début, une première bribe de *Léonce et Léna* est comme fichée dans le récit, qui reprend aussitôt pour être interrompu par un autre extrait de la pièce, reprend, est à nouveau coupé, jusqu'à ce qu'apparaisse une scène plus longue – on oublierait alors l'histoire de Lenz si la montagne du décor ne demeurait aussi visible dans le lointain du grand plateau. La tournette balaie les séquences de jeu. Selon le cas, les narrateurs appartiennent plus ou moins au monde de la comédie. Léna elle-même (Emmanuelle Wion) prend en charge certains passages; le Roi (Alain Pralon) assume parfois cette fonction. Deux balayeurs (Malik Faraoun, Laurent Stocker) dont le dialogue est constitué de phrases de la nouvelle et qui parlent doucement en fumant, accompagnés, comme dans un film, d'un accordéon nostalgique, ont un statut plus ambigu, pas vraiment personnages, et pas vraiment conteurs; ils sont plutôt anonymes et familiers. À quarante minutes du début, une scène de *Léonce et Léna*, plus longue et homogène que toutes les scènes précédentes, bien loin d'installer – enfin – le public dans son état normal de public de théâtre, éveille chez le spectateur des sensations de faux théâtre comme on en voit au cinéma – ou de théâtre de cinéaste (*Deux sur la balançoire* montée par Visconti...). Les moments d'action dramatique s'inscrivent dans l'action globale comme des images en relief, des illustrations colorées, qui ont quelque chose d'infantile. L'action globale, elle, s'organise sur un mode d'adresse et d'écoute, d'entente d'abord auditive. Jean-Yves Dubois racontera *Lenz* assis à l'avant du plateau, les jambes pendantes dans la salle. Le théâtre est une caverne où l'on se transmet des histoires. Pas des fables épiques, des histoires, comme celles du « conteur » de Walter Benjamin : « Plus l'auditeur s'oublie lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui » (2000 : 126). La double relation de proximité très intime et de veille analytique à laquelle conduit le spectacle trouve une sorte



d'incarnation dans la toute dernière image. C'est face à un petit public installé sur le grand plateau (des chaises ont été apportées) et composé des personnages de la pièce *Léonce et Léna*, des figurants, des musiciens, assemblés pour la projection cinématographique, que les spectateurs du Français regarderont, de leur côté, les images du cimetière d'Afrique et écouteront la fin de *Lenz* dite, en un relais calme, sans heurt, presque invisible, par ces quelques figures spectatrices assises, dépouillées de leurs rôles scéniques antérieurs et devenus des doubles de ce qu'ils sont eux-mêmes. Ils verront Muriel Mayette (la gouvernante de Léna/une narratrice de la nouvelle) derrière l'écran de projection fermer les yeux pour mieux entendre.

Le trouble ainsi jeté dans l'expérience du spectateur, sur le statut de spectateur, ne trouve pas sa fin en lui-même et n'est pas le fait d'un simple trublion, comme on aime souvent à le dire. Le but cherché n'est pas non plus une rédemption de la scène par la modernité technique. Si ce spectacle intègre de multiples médias, ce n'est certainement pas pour renforcer le théâtre en donnant des béquilles neuves à la vieille action dramatique, mais pour remettre cet art à sa place, pour intégrer le fait que *le vrai spectateur* est très largement constitué de fictions venues d'autres arts. Les petits films d'amateur, les musiciens jouant à vue (didjeridoo, accordéon...), les éléments radiophoniques, le mélodrame télévisuel... ne sont pas apportés de la scène à la salle; ils sont une présence de la salle sur la scène; ils sont là parce qu'ils constituent la matière de nos émotions, qu'ils permettent de constituer un dramatique préthéâtral et de donner au *mythos* contemporain de *Lenz*, *Léonce et Léna* une *mimesis* qui lui corresponde. L'important pour le spectateur sera moins de suivre deux histoires à la fois que de vivre *a tempo* les effets sensibles du montage, le hiatus permanent, grotesque, entre le monde des politiques qui a ses scènes cycliques et ses théâtres passagers – les décors ironiques de *Léonce et Léna* – et la vie réelle des hommes, en quête d'un lieu d'expression, des lointains de sommets violine à la pénombre de la salle. Ce hiatus drame/narration s'exprime dans une scansion originale à laquelle participe toute la machine active, vitalisée, technique, énergétique du plateau, un grand *mindscape* plastique. Pour pouvoir se dramatiser, la salle se déthéâtralise, et sa redramatisation se fonde sur un récit antérieur aux images scéniques proprement dites, plus précisément sur un récit soutenu d'une pulsion musicale : une voix raconte, l'image défile, les sons des instruments bourdonnent... Depuis *Marie-Woyzeck* (1980), monté avec Manfred Karge, Matthias Langhoff cherche à faire des lieux où il passe des espaces pour ses *Märchen*, ses contes qui sont des « anti-conte[s] » (1994 : 145). Dans son *Lenz*, *Léonce et Léna*, c'est l'énergie du désespoir qui crée l'espace fabulateur, ses fractures, son cinétisme; les éboulis du dramatique et les ciels de la tragédie participent d'un projet poétique unifié.

Le théâtral est en éclats, mais dans ce qui constitue bien une entreprise dramatisante, fondée sur l'intuition d'un rythme et sa mise en place risquée avec le public de la salle<sup>3</sup>.

## L'action dramatisante contemporaine. Deuxième exemple :

### *Melancholia-Théâtre*/Claude Régy

#### Une scène pour la non-action, un spectateur en négatif

Un des points communs des deux réalisations si évidemment dissemblables est la qualité littéraire des textes qui ont suscité le projet de « mise en scène », ici au sens littéral de l'expression, qui ont fait désirer l'invention d'une scène où ils puissent être dramatisés, c'est-à-dire pris en charge par des acteurs pour un ensemble de spectateurs mis en situation d'en faire l'expérience. Un autre point commun est la brièveté de ces textes : 26 pages pour *Lenz*, 20 pages pour l'extrait découpé par Claude Régy dans *Melancholia 1*. La question de la longueur est une question essentielle dans la *Poétique*. L'avantage de la tragédie, explique Aristote, ce qui lui permet d'obtenir son effet (susciter la crainte et la pitié), c'est qu'elle n'est pas indéfiniment prolongée, comme l'épopée, elle est contenue dans une « certaine étendue » organisée par la composition du drame. Matthias Langhoff, qui a choisi une nouvelle, et une nouvelle très ramassée, en a en outre perturbé le mouvement chronologique en y insérant d'autres textes de Büchner et en faisant du conte emprunté à *Woyzeck* l'épicentre de son montage. De l'auteur norvégien Jon Fosse, dont il a créé en France le premier texte dramatique, *Quelqu'un va venir*, en 1999, dont il a lu les romans et dont il admire l'écriture, Claude Régy dit qu'« il invente une étendue » (1999 : 118). Le travail du metteur en scène pour *Melancholia 1* ne consistera pas à « adapter » le texte, comme cela se fait en général dans le passage du roman à la scène, il ne s'organisera pas autour de la ligne narrative que l'on pourrait éventuellement extraire de l'œuvre, mais autour de cette « étendue ». « Le spectacle *Melancholia-Théâtre* cherche à exalter la matière vivante du roman à partir d'un fragment court (à peine 1/10 du livre) » (*Dossier pédagogique*, 2001, non paginé). Dans cette phrase, chacun des deux termes, « matière », « vivante », est important; on a en quelque sorte affaire à un autre « textocentrisme », à un textocentrisme de type nouveau, consistant à développer ce qui appartient à l'écriture, ce qui en constitue le mouvement interne, à partir d'un fragment qui le contient et le condense. Il s'agit de donner une forme théâtrale au continuum créé par Fosse à force de

3. D'où la fragilité d'un tel projet. Les soirs où l'accord ne se faisait pas entre la scène et la salle, le spectacle semblait ne pas avoir de sens.

répétitions et de variations répétitives et dans lequel les fragments de temps s'organisent sur un mode qui n'est pas temporel, d'une façon que l'on peut traduire en termes de spatialisation.

Le spectacle [...] comme un territoire, sur lequel chaque occurrence repérable est une position différentielle, une zone affectée. Ici, le bar du Malkasten, là la figure du double, plus loin celle de l'ange ou du frère, derrière, l'idée de vision, soudain, l'aube, quelque part, un marécage, au-dessus, l'aimée. (Vautrin, 2001)

Ce qui doit être dramatisé, c'est le substrat de l'expérience, celle du personnage et celle de l'écrivain, celle de la peinture et celle du roman.

Angoisse de celui qui veut peindre, croit peindre, ou peint. De celui qui veut écrire, croit écrire, ou écrit. Anxiété de tous ceux qui errent au-delà d'un bord. Le texte que les deux hommes disent, c'est un peu de cela qu'il parle dans les mots et au-delà des mots (Régy, 2000).

L'expérience est transmise à celui qui regarde. Littéralement. Directement. Le metteur en scène repense le volume du lieu théâtral en termes de bord infranchissable, d'incandescence et de ténèbres, d'ombre et de réverbération, et sa praxis dramatisante est d'abord une affaire d'espace.

Le dispositif de Daniel Jeanneteau est très simple : le petit gradinage destiné au public est installé devant une très longue boîte blanche rectangulaire en placo-plâtre « à peine plus haute qu'un homme debout », « creusée dans un mur noir beaucoup plus vaste », une « chambre d'incandescence » (Régy, 2002 : 19). Dans la boîte, ou devant la boîte, deux silhouettes masculines jumelles, deux « ombre[s] en volume », « éclairée[s] par la réverbération » (p. 21). Elles ne seront jamais ensemble du même côté de la ligne qui sépare de façon tranchée la zone de la lumière de la zone de l'ombre, l'une et l'autre techniquement liées. « Face à cette "coupure" de la lumière – image simplifiée de la schizophrénie – je n'ai pas pu résister au désir que les acteurs franchissent ce couperet semblable à un mur d'interdiction » (p. 47). Les deux comédiens (Yann Boudaud, Jean-Louis Coulloc'h) se partagent le texte de Jon Fosse. Y. Boudaud dit le texte où Lars Hertevig parle à la première personne. J.-L. Coulloc'h prend en charge l'ensemble des autres voix. « On ne décidera pas qui devra être pris pour le double de l'autre » (p. 22). Il semble que l'obscurité de la salle, des coulisses, du non-théâtre, de la nuit autour du théâtre, se soit accumulée dans le volume du lieu, la scène prise dans la même opacité variable que la salle et les spectateurs, et c'est au-delà de son bord que se trouve cette fausse scène, surexposée, inhabitable, mais qui se colore de rose et peut devenir un ciel nu, ou un abîme à la Turrell. Dans l'espace désorienté (ni face, ni lointain, ni repère de distance, les silhouettes sont sans visage et souvent sans devant ni dos), le temps se replie sur lui-même et perd toute ligne de fuite, toute perspective « romanesque ». Le drame déploie l'instant d'une catastrophe fixe (flash-backs, « pré-prolongement », souvenirs, et visions). « C'est ça

l'activité : c'est le vide qui agit, pas l'acteur – le mot acteur est tout à fait malvenu » (*Dossier pédagogique*, « Dématérialiser la matière ») : le rôle, immense, du comédien consiste à incarner le « vide », comme les notes de György Kurtág musicalisent le silence. De celui qui regarde du petit gradinage, on peut ajouter qu'il n'est pas du tout « spectateur », au sens où il n'y a pas « spectacle », et que ce mot non plus n'est pas le mieux venu. L'expression par laquelle Claude Lévi-Strauss désigne celui qui écoute de la musique, ou un récit mythologique, le créateur « en négatif » (1971 : 585), expression qui convient à tout membre d'une assistance véritablement théâtrale, décrit exactement celui qui assiste au travail de l'acteur de *Melancholia* : « c'est, en fin de compte, le second qui se trouve signifié par le message du premier : la musique se vit en moi, je m'écoute à travers elle » (Lévi-Strauss 1964 : 25). La dynamique dramatisante naît ici d'un jeu d'immobilités. Le rapport au théâtral se définit sur un mode interne et non externe, ce qui rejoint l'attitude de Jon Fosse recourant finalement à la forme dramatique alors qu'il fuit personnellement les théâtrophilies sociales dont il craint l'effet mortifère.

Il paraît que l'on dit souvent à Claude Régy que ce qu'il fait « n'est pas du théâtre ». Il répond par une boutade : si le théâtre est ce que je vois lorsque je fréquente les théâtres, je suis content de ne pas en faire. On doit cependant constater que son travail s'effectue toujours dans le dispositif de base de cet art, débarrassé du superflu, parfois nettoyé jusqu'à l'os, et qu'il se sépare de tout théâtralisme pour pouvoir susciter l'effet du théâtral, faire qu'il soit à nouveau violent : il veut le saisissement du spectateur, la saisie par la sensation. Évoquant *Melancholia-Théâtre* pendant la préparation du spectacle, le metteur en scène parlait de quelque chose de « terrifiant » (pour soi), quelque chose qui fait peur (pour l'autre) – version moderne du binôme de la crainte et de la pitié (2000, texte inédit). L'émotivité de l'artiste, c'est un des aspects du roman sur la vie de Lars Hertervig, est liée à la création, elle est une forme de connaissance, proche de la science, complémentaire, irremplaçable, ainsi peut-il en être aussi des émotions du spectateur, lorsqu'elles échappent au pathétique, lorsqu'elles sont des pensées en acte, des mouvements d'âme sans états d'âme. Aristote souhaitait qu'elles fussent « épurées ». Dans l'inversion systématique de la pratique scénique classique développée de spectacle en spectacle par Claude Régy, dans sa recherche d'une dynamique interne à l'inactivité, *Melancholia-Théâtre* représente un extrême. Et constitue un lieu critique – dans les deux sens de l'expression.

## Une époque impuissante à se dramatiser?

Le titre choisi pour le présent article est bien sûr un clin d'œil au titre français de l'ouvrage de Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, dont la proposition principale est que toute structuration dramatique aurait disparu en même temps que la

prééminence de la pièce, du dialogue, du « texte de théâtre », dans les créations de la scène moderne. L'époque serait au fragmentaire, au pluriel et au disparate, aux dynamiques non signifiantes ou insignifiantes. Rien n'est moins sûr. Pour ne citer que les deux metteurs en scène évoqués dans cette étude, M. Langhoff aime souligner, contre le discours général, que Heiner Müller est à son meilleur lorsqu'il écrit par exemple *Philoctète* « qui n'est pas du tout un fragment. Pas du tout. Qui est presque, au contraire, sa pièce la plus fermée. » (1995 : 71) et Claude Régy, en extrayant quelques pages du roman de Fosse, effectue un « prélèvement » permettant de saisir le tout : « On l'a placé entre deux plaques de verre. Et maintenant on le regarde au microscope » (2002 : 42). Nos propres études de terrain sur des séries de représentations d'un certain nombre d'événements théâtraux immédiatement contemporains nous ont permis de percevoir, d'enregistrer et de décrire le développement, pendant le déroulement du jeu, d'une dynamique continue. Là où nous sommes bien en présence de « séances dramatiques » pour adopter la formule, symptomatique, de Kantor, et pas seulement de performances plastiques, de prestations chorégraphiques ou de numéros circassiens – même si les arts plastiques, la danse, ou les techniques de la piste peuvent y jouer un rôle important –, il y a bien une dramatisation d'ensemble engageant la scène et la salle, et ceci d'autant mieux que la scène s'est débarrassée de toute autosatisfaction. Dans les deux exemples retenus pour illustrer cette réflexion, tout semble se passer en dehors des codes théâtraux, dans des sortes de retrouvailles avec le mode du grand récit dont Walter Benjamin avait dit l'épuisement, mais selon tout autre modèle : ni schéma actanciel simple, ni fable parabrechtienne. Raconter, raconter, du fond du bout du monde, parce que le partage d'expérience constitue en soi une action.

On peut aller plus loin et se demander si le rapport qui lie le conteur à son matériau – la vie humaine – n'est pas lui-même d'ordre artisanal, si le rôle du conteur n'est pas précisément d'élaborer de manière solide, utile et unique la matière première des expériences, que ce soit les siennes ou celles d'autrui (2000 : 150).

« Élaborer de manière solide, utile et unique la matière première des expériences », tel est sans doute le fondement des nouvelles forces structurantes. Dans l'épilogue de son livre – dont le ton, il faut le noter, se distingue par son caractère sombre des chapitres qui l'ont précédé – Hans-Thies Lehmann exprime l'idée selon laquelle le succès du postdramatique ne serait pas un heureux effet de la modernité, mais le signe tragique de l'impuissance de nos sociétés à « dramatiser » leur réel. Peut-être ce grand pessimisme (parfois légèrement adouci, l'auteur nous dit un peu plus loin qu'il ne faut pas désespérer et que du nouveau va surgir...) est-il le résultat d'une conception trop rigide, trop « dramatique » (au sens étroit) du dynamisme dramatisant. Contrairement à ce que suggère le titre de l'ouvrage, nous souffrons sans doute moins d'une panne de dramatisation que du manque d'un modèle théorique capable de subsumer l'ensemble des façons dont celle-ci peut s'effectuer.

La définition canonique de l'action, fondamentalement linéaire, ressemble au mince fil d'Ariane qu'il faudrait suivre dans les méandres de la séance théâtrale. Alors que nous aurions besoin d'une théorie du labyrinthe.

La difficulté à définir un modèle théorique susceptible de rendre compte de la dynamique de la relation scène-salle pendant la représentation théâtrale, dynamique engageant ensemble l'émotion et la signification, croise la réflexion sur l'« action » menée par les spécialistes en poésie dramatique. La notion d'« action dramatisante » est proposée pour désigner ce qui déclenche le processus théâtral interactif global. Incluant l'« action dramatique » (actants, conflit, etc.) dans les formes scéniques traditionnelles, l'action dramatisante s'organise aujourd'hui selon de nouveaux modes de structuration, moins étrangers au texte qu'on ne le dit souvent. Deux exemples sont étudiés.

The difficulty in defining a theoretical model able to account for the dynamic of the relationship between the stage and the audience during the course of a theatrical representation, dynamic in that it brings together meaning and emotion, participates in the reflection on action carried out by specialists of dramatic poetics. The idea of "dramatising action" is proposed to describe that which engages the global interactive processes in theatre. This includes not only traditional dramatic action (actants, conflict, etc.), but also dramatic action as it unfolds today, organized along new lines, less foreign to textuality than one might have us think. Two examples are examined.

*Marie-Madeleine Mervant-Roux est chercheuse au CNRS (Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle) et chargée de cours à l'Institut d'études théâtrales (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle). Son travail porte principalement sur l'analyse de la représentation théâtrale comme événement social, spectateurs compris, et sur la fonction anthropologique du théâtre (domaine occidental), dans ses deux grands modes de développement, professionnel et amateur. Elle a, en particulier, publié L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur (CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 1998). Elle a dirigé la préparation d'un ouvrage collectif sur le théâtre des amateurs et l'amateurisme : Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique, Paris, CNRS Éditions, 2004, coll. « Arts du spectacle »).*

## Bibliographie

- ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotations de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1990.
- BENJAMIN, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, *Ceuvres III*, Paris, Folio Essais, 2000, p. 114-151.
- BÜCHNER, Georg, *Lenz*, montage de Matthias Langhoff pour *Lenz, Léonce et Léna*, texte inédit, p. 2.
- DANAN, Joseph, « Action », *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001, p. 17-20.
- FOSSE, Jon, *Melancholia I*, trad. Terje Sinding, Paris, P.O.L., 1998.
- FRAISSE, Paul, article « Émotion », dans *Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2002, t. VIII, p. 155-158.
- HONZL, Jindrich, « La mobilité du signe théâtral », *Travail théâtral*, n° 4 (juillet), 1971, p. 5-20.
- LANGHOFF, Matthias, « Qu'est-ce qui arrive là, entre les gens? », entretien avec Jean-Pierre Morel, *Théâtre/Public*, n° 122, mars-avril 1995, p. 67-71.
- LANGHOFF, Matthias, « Désir d'un théâtre de l'asocial » [extraits d'« À propos du Woyzeck de Büchner », 1979, *Références*, TNS, 83/84, p. 49-73], dans Odette Aslan (dir.), *Langhoff. Les voies de la création théâtrale*, vol. 19, Paris, CNRS Éditions, 1994, p. 144-151.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologies IV. L'homme nu*, Paris, Plon, 1971.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologies. Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- Melancholia-Théâtre*, dossier pédagogique conçu par David Tuailon, en collaboration avec Laure Hémain, fascicule dactylographié, non paginé, Paris, Théâtre national de la Colline, 2001.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Le réimagination du monde. L'art du théâtre du Radeau », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images. Les voies de la création théâtrale*, vol. 21, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 362-387.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.
- RÉGY, Claude, texte inédit, 2000.
- RÉGY, Claude, « Melancholia lux », *Lexitextes 4*, Paris, Théâtre national de la Colline, 2001.
- RÉGY, Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001.
- VAUTRIN, Éric, « Melancholia, bégaya-t-il », *L'insensé*, n° 1 (mars), 2001, [En ligne]. [<http://www.apresvillenoise.net/plateaux/index2.htm>] (juillet 2003).