

« Les voies de la création théâtrale VIII »

Normand Leroux

Number 20 (3), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28971ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Leroux, N. (1981). Review of [« Les voies de la création théâtrale VIII »]. *Jeu*, (20), 145–149.

ment la lecture des canevas. Sourires, questions... on est contents-es;» (p. 46 et 47). Ou encore, par le choix même du caractère typographique de style *script* qui me semble très peu judicieux pour un texte d'une certaine longueur.

Mais laissons-là ces notes quelque peu négatives pour dire que la préoccupation de l'auteur touchant l'écriture et la retranscription des créations collectives

est méritoire. De même qu'une volonté furtive de dégager une certaine typologie du travail de création collective. Enfin, l'idée des spectacles-rencontres inscrits dans le processus même de la création afin d'ajuster le spectacle une dernière fois avant la première représentation officielle, mériterait d'être plus connue.

gérald sigouin

«les voies de la création théâtrale VIII»

Études réunies et présentées par Elie Konigson, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, 353 p., ill.

On a toujours associé aux *Voies de la création théâtrale* les noms de Jean Jacquot et de Denis Bablet qui, conjointement ou en alternance, ont jusqu'ici assumé les responsabilités éditoriales de ces ouvrages désormais classiques. Pour le huitième tome, c'est à l'auteur d'un remarquable ouvrage, *l'Espace théâtral médiéval*, paru au C.N.R.S. en 1975, qu'on a confié ces tâches. Les études ici réunies portent sur des textes dramatiques, des spectacles, des lieux théâtraux ou des éléments scéniques du XVe au XVIIIe siècle.

Le recueil s'ouvre par un article de Michel Plaisance qui analyse de façon assez détaillée, un peu lourde parfois, mais néanmoins originale, *l'Exaltation de la Croix* du notaire florentin Giovan Maria Cecchi. Il s'agit d'une oeuvre de commande (et de circonstance) destinée à la Compagnie de l'Évangéliste qui occupa une place privilégiée dans le champ politico-culturel de la Florence des Médicis.

La Compagnie appartenait à ces institutions privées, alors nombreuses, qui initiaient les adolescents à la vie active et à la vie contemplative par divers exercices où figuraient, entre autres, les *rappresentazioni sacre*. *L'Exaltation de la Croix* est, à vrai dire, une comédie religieuse inspirée de *la Légende dorée*. Elle fait partie des *feste a parole* car on a supprimé les passages chantés des «représentations sacrées» et les intermèdes, très spectaculaires, n'y sont pas gratuits, mais sont là pour souligner le thème central religieux des pouvoirs de la Croix. Tout comme dans *la Légende dorée*, l'oeuvre comporte un *happy end*: le fils du roi infidèle se convertit, l'avare change de vie, la superbe de l'orgueilleux est rabaisée, etc. Le grand mérite de l'analyse de Michel Plaisance est d'avoir décelé, derrière les intentions moralisatrices d'une oeuvre en apparence simpliste, la dimension politique non négligeable de *l'Exaltation de la Croix*, véritable critique, en fin de compte, du règne de Francesco de Medicis.

Dans le second article, «la Place du Weinmarkt à Lucerne», abondamment

illustré de schémas et de plans, de gravures anciennes et de photos récentes, Elie Konigson n'a aucun mal à démontrer les limites et les dangers d'une étude d'un lieu théâtral «qui se voudrait trop 'spécifique' et uniquement préoccupée de 'théâtralité'».

La Place du Weinmarkt n'a guère changé depuis quatre siècles; le plan au sol n'en pas été modifié, et l'on y célèbre toujours la Fête de la Vieille Ville. En outre — fait unique dans l'histoire du théâtre — on possède, pour ce lieu théâtral, trois plans scéniques et quantité d'archives: notes de régie, livres de comptes, indications d'aménagement, etc. Le Weinmarkt est une place multifonctionnelle, non seulement carrefour d'axes de communications et concentration de demeures patriciennes, mais également centre de la vie juridique, civique, militaire, administrative et théâtrale, celle-ci n'étant pas la moindre.

Selon Konigson, la Place peut se diviser en un certain nombre de sous-espaces. Le sous-espace fondamental est situé entre la fontaine et la maison dite «Au Soleil»: c'est l'aire de jeu, appelée *platea* ou *theatrum*. Pour les Passions, on construit un plateau sur la fontaine et, derrière ce plateau, un échafaud pour le grand public. L'aménagement du Weinmarkt en lieu théâtral semble obéir à deux règles élémentaires: la *transparence de l'espace économique* et la *clôture*. Autrement dit: la théâtralisation de la Place, close par des portes et des lieux scéniques lors des spectacles, se modèle sur ses fonctions mercantiles et civiques. On peut considérer le Weinmarkt comme une *extension* des maisons qui l'entourent et de leurs habitants, comme une sorte de club privé, fermé (aux femmes), et dont les membres contrôlent l'espace à leur gré. C'est «une place publique pour un groupe»: les patriciens et les nobles. À eux les échafauds confortables avec service de

nourritures et de boissons. À la foule anonyme un quelconque échafaud hors du lieu théâtral clos, derrière la fontaine, d'où elle ne voit qu'une partie de la *platea* et entend à peine les acteurs, ces acteurs qui, issus de la noblesse urbaine et de la bourgeoisie, se transmettent souvent les rôles d'une génération à l'autre.

Donc, sur le Weinmarkt théâtralisé, distance spatiale et distance sociale coïncident. Ce lieu théâtral est-il d'ailleurs autre chose qu'une «image synthétique de la vision que le groupe dominant a de sa ville»? Image de la ville, mais aussi image du cosmos. Cet investissement qualitatif de l'espace, on en retrouve l'équivalent dans le théâtre religieux. Et toujours — ainsi que l'a soutenu Konigson dans *l'Espace théâtral médiéval* — selon une orientation est-ouest. L'est ou le côté droit, pôle positif, est le lieu du Paradis; l'ouest, côté gauche, pôle négatif, est le lieu de l'Enfer. On constate d'ailleurs une semblable répartition/orientation de l'espace dans l'habitat suisse du temps, où le «coin du Bon Dieu», zone de repos, avec ses images saintes sur des étagères, est réservé aux hommes alors que le «côté de l'âtre» constitue la zone d'activité des femmes. Konigson nous en convainc brillamment: tout lieu théâtral a un sens, il est *orienté*.

Pour étudier les «Images dans le théâtre historique de Shakespeare», Dominique Goy-Blanquet ne se contente pas d'en retracer les sources chez les chroniqueurs du XVI^e siècle où l'auteur de *Hamlet* a largement puisé, mais elle se réfère surtout — méthode efficace — aux actes du Parlement d'Angleterre. Ce recoupement permet, en effet, à notre analyste d'établir d'éclairants points de comparaison entre la réalité historique et l'image que s'en faisaient les contemporains et les écrivains. Dans un premier temps, l'auteur décrit le cérémonial du

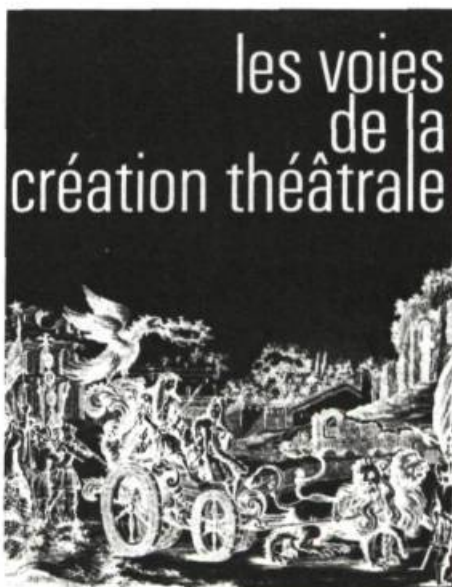
sacre et évoque le mode de transmission de la couronne sous les Plantagenet et les Tudor. Elle étudie ensuite le «traitement dramatique» que Shakespeare impose à l'histoire et termine par une analyse des procédés dramatiques qui servent la représentation du pouvoir et du jeu politique.

Il est également question de cérémonial dans l'étude de C. Helard-Cosnier: «Cérémonies funèbres organisées par les Jésuites recevant le cœur d'Henri IV au Collège de la Flèche». C'est le 4 juin 1610 que l'on confie aux Jésuites le cœur d'Henri IV. L'année suivante — début d'une tradition maintenue jusqu'au XVIIIe siècle — on célèbre cet anniversaire avec force pompes et solennités. Pour analyser les cérémonies funèbres de 1610 et de 1611, Helard-Cosnier utilise très heureusement les concepts et les schémas de la théorie de la communication. L'émetteur est la Compagnie de Jésus (et aussi Fouquet de la Varenne, seigneur de La Flèche); les récepteurs: le peuple «qu'il faut éblouir et rassurer», les jeunes nobles «qu'il faut édifier et instruire». Quant au message constitué des textes et des représentations, il possède une triple fonction: émotive (signe de douleur, de deuil); référentielle (omniprésence du contexte politico-historique); conative («le public prendra une décision après avoir vu le spectacle»). «Opération de prestige qui atteint son but», conclut Helard-Cosnier de ces étranges cérémonies funèbres. Par-delà la mort, les Jésuites retomberont dans les bonnes grâces royales, et se tairont les mauvaises langues qui avaient insinué que la Compagnie de Jésus «avait armé la main de Ravallac».

En se reportant au *Mémoire de Mahelot*, Jean-Pierre Ryngaert, dans «l'Antre et le Palais dans le décor simultané selon Mahelot», confronte une trentaine d'œuvres qu'il compare avec le décor prévu pour les représentations à l'Hôtel

de Bourgogne. Cette approche, voisine de celle de Dominique Goy-Blanquet dans son article sur Shakespeare, permet à Ryngaert de dégager «une vision du monde commune aux hommes de théâtre de la première moitié du XVIIe et à leur public». Son étude, solidement étayée, possède, entre nombreux mérites, celui de réfuter certaines opinions communément admises, à savoir que l'arbitraire, par exemple, présidait à la juxtaposition d'éléments hétéroclites dans le décor simultané. Même s'il dérange nos habitudes visuelles, tout système de conventions scéniques, comme tout lieu théâtral, est signifiant.

Marcel Odon, lui, a choisi d'examiner l'organisation formelle et sémantique de l'univers des personnages dans les «Tragédies et tragi-comédies de Pierre Corneille». Dans la première partie de son exposé, il s'emploie à décrire d'abord un «modèle minimum», une sorte de plus grand commun dénominateur des œuvres étudiées, puis un «modèle maximum» qui en serait le plus grand commun multiple, modèles que l'on peut considérer comme l'équivalent



dramatique de la structure sociale même. Complétant les inventaires de Nadal et de Stegman, il s'attaque, en deuxième lieu, au vocabulaire idéologique des personnages et, en troisième, aux rôles et aux fonctions dramatiques. De l'aveu de Marcel Oddon, les renseignements de cette recherche sont partiels. Comment, en effet, systématiser des enchaînements de situations dans des pièces qui en comportent des centaines: 319 pour *le Cid*, 293 pour *Horace*? Il semble dès lors quasiment impossible d'arriver à une description systématique de l'action et de l'intrigue. Quoi qu'il en soit, Marcel Oddon suggère ici des voies de recherche à explorer, et son article constitue un modèle du genre.

Dans «Aspects et significations de la 'Scena reggia' dans le drame en musique italien de la deuxième moitié du XVII^e siècle», Françoise Decroissette constate qu'à l'univers ordonné des spectacles de fables mythologiques a succédé, au milieu du XVII^e siècle, l'univers cahotique du drame en musique baroque. Et elle se demande si l'on doit refuser à cet univers toute espèce de signification «autre que celle de pur divertissement». Ainsi en vertu de quel principe philosophique, politique ou religieux, la *Reggia* céleste, qui peut figurer l'habitation du prince ou d'une divinité, a-t-elle cédé la place à une *Reggia* terrestre qui peut être, selon les cas, cour, salon, chambre, jardin...? Pour répondre à ces questions, l'auteur a recours — avec succès — à l'approche sémiologique.

Dans le passionnant article qui clôt le volume, «la 'Turandot' de Carlo Gozzi», Jacques Joly note que la pièce de Gozzi «constitue l'exemple paradoxal d'une oeuvre théâtrale étonnamment fidèle à sa source littéraire et en même temps parfaitement achevée sur le plan dramatique». Il s'emploie donc à comparer *Turandot* à ses sources et à montrer

combien Gozzi est soucieux de stylistique théâtrale, comment, par exemple, l'intervention des masques renforce «les effets théâtraux que lui proposait son modèle». À son avis, puisqu'elle «peut être considérée comme la mise en espace symbolique d'une fantasmatique oedipienne», la *Turandot* de Gozzi réclame une lecture psychocritique et un déchiffrement idéologique.

On peut regretter que Konigson n'ait pas tenté une sorte de conclusion-synthèse à laquelle Bablet ou Jacquot avaient habitué les lecteurs. Il est vrai que l'entreprise n'était pas simple, sinon impossible, bien qu'en puisse tenir lieu l'avant-propos où Konigson rappelle certaines évidences que l'on a souvent tendance à oublier. Ainsi, en dépit de convergences importantes et de modes d'approche applicables aux deux domaines, on ne saurait aborder de la même manière théâtre ancien et théâtre contemporain. Pour l'étude de celui-là, le chercheur ne dispose que des témoignages fragmentaires de documents dits d'archives — livres de comptes, livrets, gravures, etc. — tous documents sujets à caution et difficilement exploitables. Avec le résultat que, pendant trop longtemps, l'histoire du théâtre s'est contentée d'être une histoire des textes dramatiques. Ou alors, on a voulu «suppléer par l'érudition à l'absence du regard» et l'on a abouti à une analyse minutieuse de la matérialité du spectacle, à une description figée parce que sans prise sur l'histoire, la culture, la société. Selon Konigson, le sens des éléments constitutifs du théâtre ancien, c'est hors du théâtre qu'on peut le rencontrer, et nous ne pouvons prétendre le saisir que «si nous prenons conscience de la dimension réelle du théâtre dans ces sociétés, lié organiquement aux fêtes et célébrations religieuses et civiques, au cours du temps annuel qu'elles scandent, au rôle des groupes sociaux dans l'organisation du spectacle, au statut so-

cial de l'acteur (...). Voilà pourquoi l'historien du théâtre doit s'appuyer sur d'autres disciplines et, selon les besoins, se faire historien, sociologue, ethnologue... C'est ce qu'ont tenté, chacun à sa manière, les collaborateurs de ces huitièmes *Voies de la création théâtrale*, lesquelles s'ajoutent, sans la déparer, à une collection déjà prestigieuse.

normand leroux

ouvrages reçus

québec/canada

1. dramaturgie

Bousille et les justes, Gratien GÉLINAS, coll. «Présence», Montréal, Quinze, 1981 (réédition), 112 p.

La Contrebandière, Antonine MAILLET, Montréal, Leméac, 1981, 173 p.

Du sang bleu dans les veines, Georges DOR, préface d'Yvon Leroux, Montréal, Leméac, 1981, 156 p.

Faut divorcer!, Bertrand B. LEBLANC, avec une présentation de Marie Rose Deprez, Montréal, Leméac, 1981, 112 p.

Isabelle, Pierre DAGENAIS, Montréal, Leméac, 1981 (réédition), 120 p.

Moman, Louise DUSSAULT, précédé d'«Itinéraire pour une moman», extrait remanié d'un entretien avec l'auteure, publié dans *Jeu 17* par Bernard Andrès, Yves Lacroix et Lorraine Hébert, Montréal, Boréal Express, 1981, 156 p., ill.

La Saga des poules mouillées, Jovette MARCHESSAULT, avec une situation de l'oeuvre et une correspondance de l'auteure avec Gloria Orenstein, Montréal, Les Éditions de la Pleine Lune, 1981, 178 p.

2. essais

Culture populaire et littérature au Québec, ouvrage publié sous la direction de René BOUCHARD, coll. «Stanford French and Italian Studies», Vol. XIX, Saratoga (Calif.), Anma Libri, 1980, 310 p.; voir «Aperçu thématique du théâtre québécois contemporain», par Jacques COTNAM, p. 171-221.

Directory of Canadian Plays and Playwrights, Toronto, Playwrights Canada, 1981, 102 p., ill. (Editor: Jane CUNNINGHAM).

«Jean-Claude Germain au théâtre d'aujourd'hui», dans *Voix et Images*, vol. VI, n° 2, Montréal, les Presses de l'Université du Québec, 1981, p. 169-233. Dossier comprenant un entretien avec J.-C. Germain par Bernard ANDRÈS et Yves LACROIX; une bibliographie par Roseline VAILLANCOURT; «la Sottie démultipliée» par Pierre B. GOBIN et «*Les hauts et les bas d'[la] vie d'une diva*. Exercice de lecture sémiologique» par Louise VIGEANT.

étranger

1. dramaturgie

By Popular Demand, Plays and Other Works, THE SAN FRANCISCO MIME TROUPE, San Francisco, 1980, 302 p., ill.

C'est toi Vincent?, Elie PRESSMANN, coll. «Théâtre», Paris, Albin Michel, 1981, 77 p.

Chapeau, Bernard SLADE, traduit de l'américain par Luis de Céspedes, coll. «Traduction et adaptation», Montréal,