

VIII. LE MOUVEMENT DU TEXTE (Enchaînement des parties et plan) (116)

Explication :

Le schéma idéal du texte (introduction posant un problème - succession de paragraphes équilibrés construits autour d'une idée centrale et s'enchaînant d'une manière logique - conclusion) existe rarement dans la réalité des textes.

- ⇒ Certains paragraphes sont plus riches que d'autres en informations. Un paragraphe peut n'être par exemple que l'expansion du précédent.
- ⇒ Le déroulement du texte et les enchaînements de paragraphes peuvent relever de schémas logiques divers :
 - ➔ *chronologie* : (avec, comme dans un film, des ruptures, des retours en arrière, des oppositions passé/présent, etc.) ;
 - ➔ *répartition* : dans le texte d'un certain nombre de sujets qui peuvent être annoncés dans l'introduction ;
 - ➔ *expansion* : tout est dit dans les premières lignes. Le reste du texte reprend l'idée principale en la reformulant, l'exemplifiant ;
 - ➔ *accumulation* : le texte juxtapose une série de faits ou d'arguments (par exemple les causes de la révolte des étudiants) ;
 - ➔ *opposition ou parallélisme* : le texte met en relation deux idées, deux séries de faits ou d'arguments.

Consignes

Texte : La mise en scène théâtrale.

- 1) Faites le plan détaillé du contenu de ce texte. Ce plan détaillé doit permettre de visualiser d'un coup d'oeil les principales tendances de la mise en scène et donner des indications suffisantes sur la spécificité de chaque tendance.
- 2) Illustrez chacune de ces tendances par un exemple précis de mise en scène d'un spectacle.
- 3) En utilisant vos notes, faites un exposé oral sur le sujet : «Tendances de la mise en scène théâtrale».

La mise en scène théâtrale

L'écriture théâtrale a ceci de particulier qu'elle propose des personnages en attente d'incarnation et des actions destinées à s'inscrire dans un espace singulier et autonome, doté de ses propres balises. D'où sa double dépendance, immémorialement reconnue, à l'égard de l'acteur et de l'ordonnateur du lieu scénique, quel que soit le nom qu'on lui donne. Lorsque la notion de mise en scène, telle que nous la connaissons aujourd'hui, apparaît en Europe autour de 1880, elle est gouvernée par l'idée qu'il importe d'organiser dans un ensemble cohérent la diversité des signes de la représentation, sous la responsabilité d'un maître d'œuvre unique : chargé de traduire l'œuvre sur un plateau, il lui revient de conduire le travail des comédiens et de donner à leur action un rythme, une couleur, une architecture spécifiques. Interprète central de l'œuvre et chef de l'orchestre appelé à la jouer, il met à son service son savoir, sa sensibilité et ses dons de constructeur. Mais, dans la mesure où il lui appartient de mettre en forme le sens et la force émotionnelle du texte qu'il porte à la scène, le metteur en scène se pose obligatoirement en double de l'écrivain, qui voit son œuvre se détacher de lui et ses paroles entrer dans la dépendance d'une autre parole : de là à se poser en coauteur lui-même, puisqu'il est le maître de la théâtralité sous-jacente à l'écriture, il n'y a qu'un pas à franchir, mais il lui est interdit de succomber à cette tentation, sauf à mettre en cause les enjeux presque unanimement reconnus de la représentation et, par voie de conséquence, le statut du texte au théâtre.

À partir de là, se dessinent trois usages possibles de la mise en scène, soit

qu'on lui assigne le statut intermédiaire que je viens de dire, soit qu'on revendique pour elle une autonomie absolue, soit qu'on se résigne à des transactions, qui demandent constamment à être légitimées, entre les deux choix précédents¹. Sur la première conception, il n'y a guère à revenir, dans la mesure où elle s'est largement imposée sous les formes les plus variées, depuis Antoine et Stanislavski jusqu'à Vilar, Strehler, Planchon, Bondy ou Lassalle, en passant par Reinhardt, Copeau, Dullin et tant d'autres : elle a tracé, tout au long de notre siècle, une voie royale pour le théâtre européen, qui demeure largement empruntée.

L'autarcie radicale de la scène, elle, a d'abord été revendiquée dans des manifestes ou dans des écrits théoriques qui la décrivaient comme l'avenir du théâtre et qui lui donnaient pour objectif, plus exactement, la fondation d'un art si nouveau qu'il n'aurait presque plus rien de commun avec l'usage traditionnel de la théâtralité. Il s'agit moins ici du rêve wagnérien d'un théâtre total que d'une rupture définitive avec la littérature et avec le sens que prétend produire le langage articulé. La célèbre définition d'Edward Gordon Craig fournit les premiers articles d'un tel programme : « L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui le composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'âme même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse. » C'est donc du langage scénique, tel qu'il est tracé sur le plateau, qu'est attendue la création, hors de toute référence à une réalité extérieure, quelle qu'elle soit ; il n'y a plus alors de mise en scène, par la raison qu'il n'y a plus d'objet premier à transférer et à traduire, mais une invention qui se déploie dans un temps et dans un espace privés de tout référent, avec des instruments qui lui sont propres et dont le premier serait le corps de l'acteur. On ne saurait cependant se borner à cette vue, fortement liée au symbolisme et qui chasse de la scène tout pathos (à commencer par celui qu'y introduit nécessairement l'acteur, s'il n'accepte pas de se minéraliser à l'égal de la marionnette) : lorsque Artaud, quelques années plus tard, rêvera à son tour d'un théâtre autonome, en rejetant toutes les nouveautés introduites par la mise en scène en Allemagne et en Russie, il s'opposera avec la même véhémence au pur dynamisme des images et à la gratuité du sens impliqués par le nouvel art que Craig appelait de ses vœux ; il s'agira pour lui de toucher l'âme par l'« écheveau des nerfs » et de montrer l'envers du monde, dans la violence et dans la douleur, au prix de l'holocauste du comédien dans un jeu qui le brûle.

Ces deux utopies, qui chassent l'une et l'autre l'écriture dramatique de la scène, ont trouvé leur aboutissement il y a environ vingt-cinq ans : la première, faite de la projection de rêves, de figures, d'images et d'objets dans un dynamisme et une temporalité absolument singulières, ne renvoyant qu'à elle-même comme une « musique visuelle », a pris corps chez Robert Wilson et ses épigones (surtout américains et allemands), inspiré de nouvelles ambitions à la danse et commencé à infléchir le cours de l'art de la marionnette, depuis la voie désignée par le Bread and Puppet jusqu'au théâtre d'objets et de figures qui s'affirme aujourd'hui ; la seconde, axée d'abord sur l'exploration des pouvoirs de l'acteur au théâtre-laboratoire de Grotowski, s'est incarnée avec une puissance exceptionnelle dans l'œuvre de Tadeusz Kantor, envahie par le retour des morts et par les résurgences d'une mémoire sarcastique, écrite dans l'espace avec les organismes des acteurs et au travers d'images tremblées, dangereuses et issues du plus profond de la vie. Dans les deux cas, le signataire du spectacle est unique et la référence au texte a disparu, tout à fait légitimement.

Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince (1981-1991)*,
Plon, 1992.

¹ Cette troisième conception de la mise en scène n'est pas traitée dans cet extrait.