

## *Les Voies de la création théâtrale*

*La Nouvelle Critique*, n° 41, février 1971

Marie-Claire Pasquier

*Les Voies de la création théâtrale*. Sous ce titre, l'équipe de Recherches théâtrales du C.N.R.S., sous la direction de Jean Jacquot, présente en deux volumes une importante contribution à l'histoire du théâtre de ces dernières années sous forme de deux séries d'études consacrées aux œuvres les plus marquantes, ou les plus novatrices, du répertoire théâtral contemporain, et à leurs mises en scène. Plus exactement, le premier volume se consacre à étudier « les rapports de l'écriture dramatique et de la mise en scène » dans des créations qui sont avant tout mise-en-scène, élaboration d'un spectacle à partir d'une recherche collective, et où le texte écrit cesse d'être l'œuvre-à-servir pour n'être plus qu'un élément parmi d'autres dans un creuset où viennent se fondre et prendre forme, à la chaleur d'un projet créateur, énergies et techniques. Tel est le cas du *Prince Constant*, monté par Jerzy Grotowski dans son théâtre-laboratoire de Wroclaw, à partir de l'adaptation d'une pièce de Calderon ; de *Kaspariana*, spectacle mis en scène par Eugenio Barba à l'Odin Teatret ; des spectacles montés, sous la direction de Julian Beck et Judith Malina, par le Living Theatre (*The Brig*, *Frankenstein*, *Antigone*, *Paradise Now*) ; de *The Serpent*, monté par Joseph Chaikin à l'Open Theatre ; du *Cimetière des Voitures*, d'Arrabal, monté par Victor Garcia.

Premier mérite de ce volume : être allé chercher le théâtre de recherche, et les grands metteurs en scène d'aujourd'hui, là où ils se trouvent, que ce soit en Pologne, au Danemark, ou à New York. Deuxième mérite : chercher à garder trace de ce travail créateur dont le spectacle, tel qu'il est finalement présenté au public, n'est que l'aboutissement, et pour lequel le nom de « répétitions » convient mal puisque l'invention, le dépouillement progressif, l'improvisation méthodique y ont leur part. Troisième mérite : situer, les unes par rapport aux autres, ces entreprises qui sont à la fois démarche originale, unique, se dérochant à l'imitation comme à la comparaison, et fragments destinés à se ressouder pour constituer rétrospectivement ce qu'on appellera « le théâtre de recherche des années 60 ». L'observation

minutieuse, documentée, informée, des chercheurs du C.N.R.S. aidera à mieux repérer, par-delà les différences superficielles, les traits communs à une époque, la circulation des inventions et des choix dramatiques, en même temps que l'inaliénable spécificité de telle ou telle expérience.

Le deuxième volume s'attache à l'étude d'œuvres appartenant au théâtre dit « engagé » ou, plus précisément, comme le dit Denis Bablet dans son avant-propos, au théâtre « d'inspiration politico-sociale en prise directe sur les problèmes et les réalités de notre temps » : *Mère Courage* et *Arturo Ui* de Brecht, *Andorra* de Max Frisch, *L'Instruction* de Peter Weiss, *La Tragédie du Roi Christophe* et *Une Saison au Congo* d'Aimé Césaire, enfin *Mort et Vie Séverine* de J. Cabral de Melo Neto. Dans le cas de *Mère Courage*, l'étude bénéficie d'un document irremplaçable : le *Modelbuch* du Berliner Ensemble, comportant les remarques de Brecht lui-même sur les trois mises en scène successives dont il se chargea avec Erich Engel. Lorsque l'auteur de la pièce, le metteur en scène, et le théoricien de théâtre ne font qu'un, on dispose d'une sorte de bible qui, en même temps, montre clairement les limites d'une bible en ce domaine : elle peut lever toute obscurité quant aux intentions de l'auteur et quant aux moyens utilisés par lui, mais ne saurait servir de recette infaillible pour qui voudra à son tour mettre l'œuvre en scène. Qu'il ne puisse y avoir imitation en ce domaine ressort nettement aussi des très intéressantes comparaisons de mises en scène que comporte ce volume. Dans le cas d'*Andorra* et de *L'Instruction*, en particulier, on voit à quel point, même dans une pièce explicitement politique, la situation historique du metteur en scène et de son public, et le choix qu'il fait d'une interprétation, viennent imposer à l'œuvre une cohérence qui ne sera pas celle d'une autre interprétation.

Fruits d'un travail « coopératif » plutôt que collectif, les études recueillies dans ces deux volumes sont concertées mais indépendantes. Sauf dans les comparaisons de mises en scène où la distance vis-à-vis du spectacle étudié est en quelque sorte dictée par le sujet d'étude, chaque chercheur multiplie les approches pour tenter de garder trace du déroulement du spectacle, de le décrire, et de l'interpréter. Cela va du découpage en séquences aux diagrammes, schémas, tableaux récapitulatifs, du rappel historique aux témoignages et aux informations portant sur les costumes, les dispositifs scéniques, les techniques d'expression corporelle. Il y a là une très grande richesse en même temps que la marque, semble-t-il, d'un inévitable embarras théorique devant le problème de saisir dans l'espace ce qui se déroule dans le temps, de décomposer l'infiniment composite sans le rendre méconnaissable, de

garder des traces sans s'épuiser à vouloir être exhaustif. C'est ainsi que lorsque Serge Ouaknine s'efforce de reconstituer le déroulement du *Prince Constant*, il lui faut soixante-six pages pour décrire quinze minutes de jeu. Indépendamment de la richesse de la documentation et de la pertinence des analyses, ce qu'apporte de plus intéressant la lecture de ces deux volumes est peut-être précisément la réflexion à laquelle elle oblige quant à un certain nombre de questions qui restent ouvertes : Qu'est-ce que « rendre compte » d'un spectacle ? Hors du champ de la critique subjective, idéologique ou impressionniste, y a-t-il place pour une *description* objective qui permette de garder trace d'un déroulement dramatique, et serait-elle alors l'équivalent de la partition musicale ? Y a-t-il une méthode privilégiée pour « déchiffrer » un spectacle comme on déchiffre un texte ou une image ?