

2m11.3464.6

Université de Montréal

**Refonder le lieu théâtral et la position spectatrice
entre fiction et réalité :**
Vilar, Brook, Grotowski et Kantor face au public

par
Sophie Joli-Cœur

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise (M.A.)
en littérature comparée

Août 2006

© Sophie Joli-Cœur, 2006



Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Refonder le lieu théâtral et la position spectatrice
entre fiction et réalité :**
Vilar, Brook, Grotowski et Kantor face au public

présenté par :

Sophie Joli-Cœur

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Wladimir Krysinski
président-rapporteur

M. Philippe Despoix
directeur de recherche

M. Jean-François Côté
membre du jury

mémoire accepté le 25 octobre 2006

RÉSUMÉ

La question du public est problématique pour les théories et les pratiques théâtrales contemporaines, le théâtre accusant un certain écart avec les besoins et les enjeux sociaux. Comment penser le rôle du théâtre au sein de la société aujourd'hui en tenant compte du désenchantement à l'égard des ambitions sociales du théâtre des années 50, 60 et 70? Je défends, dans ce mémoire, la nécessité de repenser la portée sociale du théâtre en prenant en compte les nouvelles conceptions du lieu théâtral ainsi que de la « position spectatrice » qui modifient le rapport entre l'acteur et le spectateur. Guidée par certains des metteurs en scène phares des dernières décennies (Vilar, Brook, Grotowski et Kantor), je propose de dépasser le rapport tant passionnel que décevant au théâtre ainsi que l'opposition entre l'idéal et le réel. Cela, afin de refonder le théâtre comme espace social : cadre de pensée de l'individualité et de la socialité.

Mots-clés :

public; théâtre populaire; acteur; spectateur; metteur en scène; théâtre et société; imaginaire; démocratisation; individualité; socialité

ABSTRACT

Current theatrical theories and practices are face with theatre's dissociation from audience expectation and social values. As a result, the notion of the "audience" has become increasingly problematic. Consequently, what is the role of theatre in today's society, taking in account the disillusionment with popular theatre? In my thesis, I argue the necessity to rethink theatre's impact on society, keeping in mind new approaches to "theatrical space" and "spectatorial position" that modify the traditional relationship between the actor and the audience. Influenced by the works of some of the most significant directors of the last half of the twentieth century (Vilar, Brook, Grotowski and Kantor), I demonstrate the importance of going beyond the audience's and artist's passionate yet disenchanting relationship with theatre as well as the opposition between the conceptual and the real. Subsequently, theatre is re-established as a "social space" where individuality and "sociality" can be analyzed.

Key words:

audience; popular theatre; actor, spectator, director, theatre and society, imaginary, contemporary theatre, democratisation, individuality, "sociality"

TABLE DES MATIÈRES

Résumé		iii
Abstract		iv
Table des matières		v
Liste des sigles		viii
Introduction		1
Chapitre I :	Le théâtre <i>pour un oui pour un non</i> : le théâtre populaire entre rêve et déception	7
1.1	Le rêve du théâtre populaire : l'idéalité comme réalité	7
1.1.1	L'invention du public populaire	9
	- Théâtre cherche public	10
	- Réinventer le public	12
	- Place du spectateur	13
1.1.2	L'espace théâtral entre imaginaire et réalité	15
	- La crise du logement : état des lieux	15
	- Avignon ou l'oxygénation du théâtre	17
	- Chaillot ou les possibles de l'impossible	20
	- L'idéal et le réel	24
I.2	Déception théâtrale	27
1.2.1	Illusion désillusionnée	28
	- Pouvoir / vouloir	29
	- Sociologie / esthétique	30
1.2.2	Désillusion illusionnée : le refus souriant	32
	- Réinventer la société	32
	- Utopie nécessaire	34
1.2.3	Positions spectatrices de l'entre-deux	35
	- Vilar : la présence dans l'absence	35
	- Dort : le spectateur sur la ligne	38
	- Barthes : le spectateur en suspens	40
	Conclusion : La foi dans l'autre	41
Chapitre II :	L'espace théâtral comme refuge : reterritorialisation et solidarisation imaginaires	43
2.1	Voie négative	44
	- Brook : faire le vide	44
	- Grotowski : élimination	47
	- Kantor : fin du monde	47

2.2	Reterritorialisation imaginaire : l'en deçà et l'au-delà du réel	50
2.2.1	La fictionnalisation comme concrétion	51
	- Kantor : le concrétisme comme réalisme	51
	- Brook : la soi-disante réalité	53
2.2.2	Théâtre premier : l'en deçà du réel	54
	- Grotowski : théâtre des sources	56
	- Kantor : puissance d'action primitive	57
2.2.3	Théâtre sacré : l'au-delà du réel	58
	- Brook : ciel et terre	58
	- Grotowski : profanation	61
	- Kantor : mysticisme	62
2.3	La scène : refuge imaginaire	64
	- Brook : le théâtre de l'imaginaire	65
	- Kantor : la chambre de l'imaginaire	70
2.4	Solidarisation imaginaire	71
	Conclusion : L'espace théâtral comme non-lieu	74
Chapitre III :	Le théâtre comme défi à l'être social	76
3.1	Le théâtre d'après le choc	78
3.1.1	Brook : théâtre pare-chocs	79
	- Réconciliation	79
	- Du théâtre vital au théâtre vivant	80
3.1.2	Grotowski : théâtre choc	82
	- Le théâtre comme défi	82
	- Culture vivante	84
3.1.3	Kantor : théâtre d'après le choc	86
	- De l'inutilité du théâtre	86
	- Onde de choc	87
3.2	Acteur social	89
3.2.1	Droit de regard	90
3.2.2	L'acteur comme spectateur	93
	- L'acteur à la place du spectateur	93
	- Triple relation : la subjectivité en relief	94
	- Individuation / intériorisation	96
	- Subjectivité / objectivité	98

	3.2.3 Le spectateur comme acteur	99
	- Mise au défi	99
	- Jeu de masques	100
Conclusion	Communauté des regardeurs	103
Bibliographie		110

LISTE DES SIGLES

TNP : Théâtre national populaire

TP : revue *Théâtre populaire*

Mon théâtre premier : notre théâtre de salon

À mes parents incomparables

INTRODUCTION

« Le théâtre social est mort et enterré »¹. Cette déclaration incendiaire de Peter Brook, affichée volontairement comme une provocation, fait-elle disparaître en fumée le rêve d'un théâtre engagé dans la société? Qu'est devenu l'idéal du théâtre social porté à bout de bras notamment par les défenseurs d'un théâtre et d'une culture populaires en France dans les années 50 et 60, dont Jean Vilar fut la figure de proue? Il est tentant d'inhumer, une fois pour toutes, cet idéal avec les autres corps morts de la modernité théâtrale, à constater le repli de nombreux artistes de la scène contemporaine en regard de la société et de la politique. D'autant plus quand on prend en compte, plus largement, la remise en question des politiques de démocratisation culturelle – dont le théâtre fut le fer de lance en France – ainsi que la dénégation dont est victime le théâtre de manière exacerbée depuis que plane un soupçon sur la représentation et le spectacle.

Plutôt que d'être un frein à l'élan social du théâtre, cette affirmation de Brook représente, selon moi, une invitation à repenser la portée sociale de l'art théâtral sur de nouvelles bases afin de dépasser les écueils du théâtre populaire. Pour preuve, si Brook avait renoncé à toute ambition sociale pour le théâtre, il ne considérerait pas qu'« Aujourd'hui, c'est le problème du public qui est le plus important et le plus difficile à résoudre »².

Suivant le raisonnement de Brook, c'est le « problème du public » qui s'avérera être le cœur de mon questionnement en regard du rapport entre le théâtre et la société. Ce enjeu, qui est l'un des nœuds problématiques de la pratique et de la théorie théâtrales contemporaines, se pose en termes du « désir du théâtre » ou du « besoin de théâtre » manifesté par les publics, et donc de l'utilité sociale du théâtre. Denis Guénoun, dans *Le théâtre est-il nécessaire?*³, m'a mis sur la voie de ce questionnement qui s'est avéré être un véritable fil d'Ariane permettant de relier

¹ BROOK, Peter, *Points de suspension*, trad. par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud, Paris, Éditions du Seuil (Essais Points; 519), 1992, p., 81-82. À noter que la méthode de référence privilégiée pour ce travail sera celle de l'« auteur-date » sauf pour la première référence à un ouvrage et pour les notes explicatives.

² BROOK, Peter, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, trad. par Christine Estienne et Franck Fayolle, préface de Guy Dumur, Paris, Éditions du Seuil (Pierres vives), 1977, p. 172.

³ GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Circé (Penser le théâtre), 1997, 177 p.

entre elles plusieurs trajectoires et théories théâtrales modernes et contemporaines. Et ce, à partir du constat d'un écart, toujours plus grand, entre le *faire* (acte théâtral de l'acteur) et le *voir* (désir de théâtre du spectateur).

Aussi, afin d'envisager sous un autre angle le « théâtre social »⁴, je me propose de questionner le rapport entre l'acteur et le spectateur en lien avec le problème du lieu théâtral et de la position spectatrice. Compte tenu de l'enjeu de la place symbolique du théâtre dans la société ainsi que de la condition spectatrice aujourd'hui, je me demanderai, d'une part, comment refonder le lieu théâtral comme espace social et, d'autre part, comment revaloriser la position spectatrice comme expérience esthétique et sociale? La notion de « position spectatrice », au sens où je l'entends, fait référence à la condition du spectateur aujourd'hui qui, selon moi, dépend avant tout d'une « position de regard »⁵ à la fois physique et mentale, réelle et imaginaire. Car, comme le souligne Guénoun, le « désir de théâtre » est avant tout un « désir de voir ».

C'est l'historien Pierre Francastel qui m'a fait entrevoir l'intérêt analytique de repenser le problème du lieu théâtral – lié à celui de la communication théâtrale entre l'acteur et le spectateur – en distinguant les dimensions imaginaire (cadre mental) et réelle (cadre matériel) du lieu théâtral. Aussi, je tiens à lui accorder la parole d'entrée de jeu :

⁴ À noter que la notion de « théâtre social » n'est pas un courant théâtral en tant que tel mais bien une catégorie d'analyse que j'utiliserai pour faire référence plus largement aux différents courants théâtraux axés sur l'engagement social. L'une de ses variantes, le « théâtre populaire », a donné lieu à deux courants de pensée. D'une part, un « théâtre service public » aux vertus civique et morale tel que mis en œuvre par Jean Vilar dans les années 50 et 60 en France. D'autre part, un « théâtre du peuple » militant et intervenant (voire révolutionnaire), qui avait pour but, tel que le revendiquait Augusto Boal, de favoriser l'émancipation politique et la participation civique des classes ouvrières. (voir le texte d'Anne-Marie Gourdon sur le « théâtre populaire », dans CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (éd. Michel Corvin), Paris, Éditions Larousse/VUEF, 2001, p. 1318-1320 (vol.2).

À noter également l'emploi de la notion de « théâtre public », utilisée par le critique Bernard Dort, qui, tout en ayant les mêmes racines civiques que le « théâtre service public » est moins contextualisé et institutionnel. Dort souhaitait inscrire, tout comme Barthes, sa réflexion dans le sillage du théâtre antique démocratique et collectif, tout en lui ouvrant la voie de l'avenir.

⁵ Cette notion de « position de regard » est inspirée par l'approche médiologique de Régis Debray. Différemment de la perspective du philosophe, du psychologue ou du sociologue, le médiologue, explique Debray, prend en compte avant tout la dimension matérielle de l'événement théâtral : « mise en vue, accès au public, conditions d'écoute, postures de vision ». Voir DEBRAY, Régis, « Pourquoi le spectacle ? », dans *La querelle du spectacle*, éd. Daniel Bournoux, Paris, Gallimard (Les Cahiers de médiologie : 1), 1996, p. 6.

Ce lieu du théâtre, qui n'est pas le lieu même dans lequel le spectateur se trouve, il me semble qu'on a pas insisté sur son importance et qu'un des problèmes les plus importants devant lesquels nous sommes placés, c'est de savoir s'il n'est jamais possible de faire coïncider un lieu matériel avec un lieu imaginaire, – ce lieu imaginaire étant lui-même nécessairement antérieur au lieu réel qu'il s'agit de construire. C'est là, me semble-t-il, un des objets essentiels du débat d'aujourd'hui.

[...] mais je ne crois pas que le simple fait de mettre dans un même espace les spectateurs et les acteurs résolve le problème du renouveau de la communication. C'est peut-être un moyen ; mais autant que du cadre la communication dépend des contenus imaginaires. Ce cadre, l'instrument, ne fournit une solution que dans la mesure où, par des contacts effectivement provoqués, par l'émotion créée dans un auditoire, il favorise l'apparition d'une unanimité qui implique non la communauté de la présence mais celle de l'imaginaire.[...] Ce que nous touchons là, c'est le problème des distances imaginaires⁶.

Aiguillonnée par ces propos de Francastel, je montrerai l'importance de reconsidérer le lieu théâtral de même que la relation entre l'acteur et le spectateur en fonction de l'imaginaire afin d'être en mesure de refonder leur dimension sociale. Cette disjonction entre la dimension imaginaire et réelle de la relation et du lieu théâtral permet, selon mon postulat, de dépasser l'écueil du théâtre populaire que je considère être celui du *théâtre pour un oui pour un non* : à savoir un théâtre déchiré entre la passion et la déception. Passion et dénégation du théâtre qui sont suscitées par le succès ou l'insuccès de la rencontre de cet art avec le public et le réel.

Par conséquent, je soutiendrai la nécessité d'une certaine rétraction analytique dans l'imaginaire théâtral afin de suivre le mouvement de retrait des artistes de la scène dans la fiction et l'individuation. Je montrerai que cette rétraction peut donner lieu à une reterritorialisation et à une solidarisation imaginaires permettant de refonder l'espace théâtral comme espace social. Par cette approche analytique, je chercherai à éviter les apories des théories qui s'en tiennent à mesurer l'écart séparant le théâtre des besoins et des enjeux sociaux à partir de paramètres sociologiques et de données statistiques évaluant la consommation et les pratiques culturelles.

⁶ F RANCASTEL, Pierre, « Le lieu théâtral dans la société moderne », dans *L'image, la vision et l'imagination. L'objet filmique et l'objet plastique*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier (Bibliothèque Médiations), 1983, p. 209, 214-215.

C'est au travers des yeux de certains des metteurs en scène phares des dernières décennies que sont Jean Vilar, Peter Brook, Jerzy Grotowski et Tadeusz Kantor⁷ que j'aborderai la question du lieu théâtral et de la position spectatrice. Mon choix de privilégier la perspective du metteur en scène se justifie par le fait qu'il revient souvent à ce dernier d'articuler et de développer la démarche artistique du groupe, et, par conséquent, de confronter la question du public et de l'espace théâtral. Je prendrai toutefois en compte l'effacement progressif du metteur en scène, après que ce dernier eût fait sienne la modernité théâtrale, étant donné que son changement de position (qui est avant tout une position de regard) a entraîné une modification de la perspective de l'espace théâtral et du public.

Jean Vilar, – acteur, metteur en scène et directeur du Théâtre national populaire à Paris de 1951 à 1963 – donnera le ton et l'impulsion idéale à ce mémoire, lui qui a lutté durant toute sa carrière pour défendre son rêve d'un théâtre « service public » en prise avec la société et la réalité. Idéal dont s'est également fait le défenseur Roland Barthes qui, de connivence avec Bernard Dort, a dirigé la destinée de la revue critique *Théâtre populaire* de 1953 à 1964, laquelle a considérablement marqué le paysage théâtral de l'époque. Le premier chapitre se trouvera à être la toile de fond et la trame analytique de ce mémoire en favorisant la disjonction entre la dimension imaginaire et réelle tant du lieu théâtral que du public. Par ailleurs, il jettera les bases conceptuelles pour entrevoir un dépassement de l'opposition entre le *Oui* et le *Non*, le rêve et la déception théâtrale, l'illusion et la réalité⁸.

⁷ **BROOK** : Metteur en scène, né à Londres en 1927 de parents russes, Brook s'est fait connaître en Angleterre par ses relectures des pièces (souvent méconnues) de Shakespeare avant de s'installer en France au début des années 70. En 1968, il anime un atelier international qui deviendra le Centre international de recherches théâtrales (CIRT) avec lequel Brook voyagera notamment en Afrique afin de développer un art de l'acteur au plus près des conditions de vie, des rites et des publics. En 1974, le théâtre des Bouffes du Nord – salle désaffectée redécouverte et rénovée par Brook – ouvre de nouveau ses portes au public et devient un lieu de création et de diffusion internationalement reconnu.

GROTOWSKI : Metteur en scène polonais, né en 1933 et décédé en 1999, Grotowski est le fondateur et l'animateur du Théâtre Laboratoire qui, en 1965, devient officiellement un Institut de recherche pour le jeu de l'acteur. La méthode d'entraînement de l'acteur développée par Grotowski, soit le « Théâtre pauvre », a influencé de manière significative l'art de l'acteur axé sur l'expressivité corporelle ainsi que sur le rapport à l'espace et au spectateur.

KANTOR : Peintre, scénographe, metteur en scène et auteur polonais, né à Cracovie en 1915 et décédé en 1990, Kantor a laissé l'empreinte du « Théâtre de la mort » sur l'univers théâtral contemporain. Fondateur du groupe Cricot 2, constitué en 1955, il mènera différentes expériences théâtrales et performatives (cricotages, emballages) au carrefour avec les arts visuels afin de libérer le théâtre de ses conventions.

⁸ Il est intéressant de faire remarquer que la fermeture de la revue *Théâtre populaire* et le départ de Vilar du TNP ont coïncidé avec la découverte en France de l'univers théâtral notamment de Brook, Grotowski et Kantor. Alors que l'idéal du théâtre populaire battait de l'aile dans les années 60, les

Dans les chapitres suivants, je me demanderai si les metteurs en scène des décennies 70, 80 et 90 sont les héritiers du rêve d'un théâtre social et de quelles façons ils abordent le problème du public et du lieu théâtral? Brook, Grotowski et Kantor forment, selon moi, une constellation de pensée du fait que le rapport entre l'acteur et le spectateur ainsi que l'imaginaire et le réel sont au cœur de leurs réflexions et de leurs créations. Optant pour la liberté conférée par l'imaginaire, en cherchant à repenser le théâtre *en deçà* et *au-delà* du réel de sorte à garder une distance critique et réflexive en regard de la société, ces derniers ont montré de nouvelles voies d'accès du théâtre au social et au réel. Cela, en retrouvant, en premier lieu, le chemin vers l'imaginaire et le sens de l'impossible, garants des possibles du théâtre dans la société.

Brook représentera le pivot analytique des deuxième et troisième chapitres étant donné que sa vision du rapport au public et à l'espace théâtral se trouve à mi-chemin entre les conceptions théâtrales et sociales de Grotowski et de Kantor. Tout en étant nourri par les expériences théâtrales des années 50 et 60, il a réussi à dépasser les écueils du théâtre qu'il appelle lui-même « théâtre social » pour renouveler la conception du lieu théâtral ainsi que de la relation entre l'acteur et le spectateur. Ce dépassement des oppositions entre le *Oui* et le *Non*, le rêve et la déception correspond à une voie médiane entre le réel et l'irréel, l'individualité et la socialité, l'intériorité et l'extériorité; une voie de conciliation et de réconciliation en premier lieu entre l'acteur et le spectateur.

Ce parcours analytique aboutira au constat que le théâtre peut aider à penser certains enjeux sociaux et culturels contemporains. Il débouchera sur l'idée d'une conjonction du *faire* et du *voir*, engendrée par l'intériorisation et l'individuation de la socialisation que permet la théâtralisation. La mise en évidence de cette socialité théâtralisée et intériorisée me permettra d'esquisser les figures conceptuelles de

critiques de théâtre tournèrent leur regard vers l'étranger (Allemagne, Pologne, Etats-Unis, etc.) en quête de nouvelles voies théâtrales dramatiques et critiques. C'est dire l'intérêt, pour les besoins de mon sujet, de tenir compte de l'évolution de pensée de la nouvelle génération de critiques (Denis Bablet, Guy Dumur, Georges Banu, etc.) qui prendront le relais de leurs prédécesseurs (Bernard Dort, Roland Barthes, Jean Duvigaud) sur de nouvelles bases critiques et à partir de nouvelles pratiques théâtrales.

l'« acteur social » et de la « communauté des regardeurs »⁹ pouvant servir de paramètres d'analyse de la subjectivité et de la collectivité contemporaines.

⁹ La notion de « communauté des regardeurs » est la variante que je propose à la « communauté des regardants » évoquée par Denis Guénoun dans *Le théâtre est-il nécessaire?*, *ibid.*, p. 163.

CHAPITRE I

LE THÉÂTRE *POUR UN OUI POUR UN NON* : LE THÉÂTRE POPULAIRE ENTRE RÊVE ET DÉCEPTION

Il n'est pas d'art qui, plus nécessairement que le théâtre, ne doive unir illusion et réalité. Cela, à l'insu du public et en pleine lumière cependant. Complices.⁹

1.1 LE RÊVE DU THÉÂTRE POPULAIRE : L'IDÉALITÉ COMME RÉALITÉ

Il est tentant de ranger le rêve de Jean Vilar d'un théâtre « service public » dans le costumier, comme une curiosité historique, du fait du désenchantement de plusieurs artistes contemporains à l'égard d'un théâtre engagé envers la société. Si bien qu'on a l'impression que l'avenir d'un « théâtre social » s'est joué au siècle dernier *pour un oui, pour un non* : entre, d'une part, une adhésion passionnelle et idéelle et, d'autre part, une déception¹⁰ et une dénégation envers le théâtre. Plutôt que de faire figure de repoussoir en raison de ses ambitions quasi illusoires, le théâtre populaire devrait servir d'exemple aux metteurs en scène contemporains, ne serait-ce que parce qu'il a démontré que l'idéalité peut devenir réalité en étant un rêve partagé. Et, en outre, parce que Vilar a cherché pendant toute sa carrière à repenser le rapport du théâtre à ses publics.

Vilar, loin d'avoir la tête dans les nuages, était conscient que le problème le plus important du théâtre contemporain, conditionnant l'existence même de cet art, était celui du public populaire. « Comment faire pour que le théâtre appartienne à tous? »¹¹ continuait-il de se demander après plusieurs années passées à la tête du Théâtre national populaire. Cette question essentielle pour l'art public qu'est le théâtre a peut-être généré son lot de réponses irréalistes, mais l'important n'est-il pas de toujours garder en tête *pourquoi* on fait du théâtre, et donc *pour qui*? Que l'on caresse l'espoir, à l'instar de Vilar, de rejoindre les classes laborieuses ou que l'on

⁹ VILAR, Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche éditeur (Scène ouverte), 1999 [1955], p. 136.

¹⁰ J'emprunte la notion de « déception théâtrale » à Jean-Loup Rivière qui questionne la désaffection de Barthes à l'égard du théâtre dans « La déception théâtrale », dans *Prétexte : Roland Barthes* (sous la dir. de Antoine Compagnon), colloque au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle du 22 au 29 juin 1977, Paris, Union Générale d'Éditions (10/18), 1978, p. 110-123.

¹¹ VILAR, Jean, *Le théâtre, service public : et autres textes*, présentation et notes d'Armand Delcampe, Paris, Gallimard (Pratique du théâtre), 1975, p. 79.

préfère s'adresser à un public élitiste ou minoritaire, l'important est de chercher inlassablement « un moyen d'expression moderne qui satisfasse l'artiste et le public et s'inclut aisément dans la situation sociale actuelle ». Le problème du public était, aux yeux de Vilar, insoluble si l'artiste ne cherchait pas à prendre « sa place face à l'acteur essentiel de la communauté : le peuple, de nos jours » (*Tradition*, 88).

Cette affirmation, à elle seule, résume la vision qu'avait Vilar du théâtre populaire. Il s'agira, dans ce premier chapitre, de déterrer les racines idéologique, esthétique et sociale de ce rêve d'un théâtre comme « service public », lié au projet de démocratisation culturelle¹², afin de mettre en perspective les questionnements des metteurs en scène contemporains en regard du rapport entre le théâtre et la société. L'intérêt, selon mon postulat, de se référer à Vilar pour comprendre le problème actuel du public (allant de pair avec celui du lieu théâtral) est que ce dernier, conscient des écueils du théâtre populaire, cherchait lui-même à dépasser l'opposition entre le *Oui* et le *Non*, le rêve et la déception, l'idéal et le réel. Et donc, plutôt que s'asseoir sur sa renommée et sur les acquis non négligeables du TNP, Vilar était, fidèle à son habitude, déjà ailleurs, en entrevoyant de nouveaux rapports avec le public et l'espace théâtral.

Aussi, dans un premier temps, je montrerai l'importance de distinguer les dimensions imaginaire et réelle de l'espace et du public au théâtre afin de ne pas sous-estimer le rôle de l'idéalité dans la redéfinition de la réalité théâtrale et sociale. Par la suite, j'expliquerai en quoi le dépassement de l'opposition entre l'idéal et le réel permet de surmonter la déception théâtrale en considérant le *Non pour le Oui*, à

¹² Le théâtre a été, en quelque sorte, le fer de lance des politiques de démocratisation et de décentralisation culturelles en France. C'est par la création des premiers Centres dramatiques nationaux dès 1947 que Jeanne Laurent, sous-directrice aux Beaux-Arts, initie le mouvement de décentralisation théâtrale. Cette création de foyers de diffusion et de création théâtrales en dehors de Paris donnera le ton et l'impulsion à la politique culturelle française axée sur la démocratisation et la décentralisation culturelles. Les acteurs du secteur théâtral collaboreront avec l'État à chaque étape de redéploiement de la décentralisation, tant pendant le règne de Malraux au premier Ministère des Affaires culturelles au début des années 60 que lors de la création des infrastructures et collectivités locales complémentaires au cours des décennies 70 et 80 (Centres d'action culturelle, Centres de développement culturel, etc.).

Ainsi, non seulement plusieurs Maisons de la culture ont été implantées dans des terrains défrichés par les équipes de théâtre, mais, de plus, de nombreux metteurs en scène se sont succédé à leur direction artistique. Ces derniers se devaient de respecter un cahier des charges, soit des contrats de décentralisation dramatique qui deviendront par la suite des contrats de service public. Ces contrats étaient de véritables pactes moral et éthique avec l'État et la collectivité, les artistes étant considérés comme des acteurs sociaux importants.

savoir la dimension constructive de ce que je désignerai tout au long de ce travail comme la « voie négative ». Cela, en prenant en compte la particularité des positions spectatrices des critiques de théâtre au premier rang des spectacles de Vilar, à savoir Roland Barthes et Bernard Dort, qui, chacun à leur façon, ont su dépasser le rapport amour/haine au théâtre en se positionnant, à l'instar de Vilar, dans l'entre-deux de l'espace théâtral et de l'espace social.

1.1.1 L'INVENTION DU PUBLIC POPULAIRE

Le spectateur de type nouveau que la nouvelle dramaturgie réclame n'est certes pas une utopie, il existe, même si, jusqu'à présent, on ne le trouve pas au théâtre.¹³

Pour comprendre les implications esthétique, sociologique et idéologique du « théâtre populaire » en tant que « théâtre service public », il convient, en premier lieu, de prendre en compte la dimension projective et hypothétique de leur vision du public idéal : le public populaire. Cette approche analytique découle du postulat de départ que la passion et la déception envers le théâtre (le *Oui* et le *Non*) sont tributaires de la rencontre du théâtre avec son public. Rencontre qui dépend, selon la perspective de Francastel, de la coïncidence entre le spectateur imaginé (idéel) et le spectateur réel allant de pair, comme nous le verrons plus loin, avec la jonction des dimensions imaginaire et sociale de l'espace théâtral.

Cette distinction entre les plans imaginaire (idéel) et réel (social) est importante car elle permet d'éviter la confusion entre les pôles axiologiques de la problématique du théâtre comme « service public » : *théâtre cherche public* et *public cherche théâtre*. Il importe de comprendre ce double mouvement allant du théâtre vers le public et, inversement, du public vers le théâtre¹⁴, lorsqu'on aborde le problème du

¹³ BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin avec la collaboration de Bernard Banoun [et al.], Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade; 470), 2000, p. 95 [II, 55].

¹⁴ Cette différenciation axiologique est utile pour distinguer deux visions idéologiques de l'action culturelle et de l'intervention théâtrale : le mouvement allant du *théâtre vers le public* correspondant à la démocratisation et à la décentralisation culturelles et celui allant du *public au théâtre* à ce qu'on désignera plus tard (à la suite des ratés de la démocratisation) comme la « démocratie culturelle ». L'hypothèse que je défends ici, à savoir la confusion entre les registres projectif et sociologique de la vision du théâtre et du public populaires, pourrait être utile pour expliquer les récriminations à l'égard de la démocratisation culturelle.

public ou du « besoin de théâtre » en corrélation avec l'utilité sociale du théâtre envisagé comme service public. Cela, afin de ne pas perdre de vue que ce « besoin de théâtre » sous-entend, d'une part, les besoins socioculturels manifestes de spectateurs réels et, d'autre part, les besoins latents de spectateurs potentiels. Ce qui revient à dire que le véritable *besoin vital* est le « besoin du public » du théâtre et non pas le « besoin de théâtre » du public.

Vilar était visiblement conscient de ce « besoin du public » du théâtre en affirmant que :

Le théâtre s'adresse à tous. Ce n'est pas que cet art soit plus généreux qu'un autre. Non. C'est bien plutôt parce qu'il a besoin de toutes et de tous pour disposer d'une bonne santé [...] (*Service*, 95).

Toutefois, il n'en demeurait pas moins convaincu, avec les promoteurs de la démocratisation culturelle, que le besoin de théâtre et de culture était un besoin vital, au même titre que le pain et le vin (l'eau des Français). Il ne faisait aucun doute, pour lui, que « le théâtre appartient à la vie de l'homme. Il lui est aussi nécessaire que de manger », comme l'affirme Vilar dans son texte « Le théâtre et la soupe » (*Tradition*, 159). Aussi, pour réinventer les possibilités du théâtre il fallait, en quelque sorte, ouvrir l'appétit des publics pour un art qui les laissait sur leur faim, quitte à leur créer des besoins.

THÉÂTRE CHERCHE PUBLIC

L'importance pour le théâtre de réinventer ses possibilités esthétiques et sociales par la recherche de nouveaux publics est le consensus qui unira, dans un même combat contre le théâtre et le public bourgeois, les critiques et les praticiens affiliés à la revue *Théâtre populaire* et au Théâtre national populaire, du moins au début des années 50¹⁵. En effet, tant Vilar que Barthes et Dort en appelaient à un renouveau du théâtre basé sur un renouveau du public en constatant, d'une manière nouvellement sociologique, la nécessité de remédier à l'écart entre ce que je désigne comme le « besoin du public » du théâtre et le « besoin de théâtre » du public. Car,

¹⁵ J'analyserai, plus avant dans ce travail, les dissensions qui ont eu lieu entre les membres de la revue TP et Vilar à partir du milieu des années 50. À noter que la revue TP, bien que née en 1953 à l'instigation de Jean Vilar et de Robert Voisin (directeur des éditions de L'Arche), était indépendante et n'était nullement l'organe de diffusion du TNP (voir à ce sujet CONSOLINI, Marco, *Théâtre populaire, 1953-1964 : histoire d'une revue engagée*, traduit de l'italien par Karin Wackers-Espinosa, Paris, IMEC : L'Édition contemporaine, 1998, 388 p.)

selon la formule heureuse de Dort, la situation malheureuse du théâtre à Paris dans les années 40 et 50 pouvait se résumer à « Un théâtre sans public, des publics sans théâtre »¹⁶.

En faisant appel à la sociologie pour sortir de l'impasse de l'esthétique et des conventions dramatiques traditionnelles, afin de redonner au théâtre actuel une utilité sociale et un champ sociologique¹⁷, Brecht annonçait la tendance critique qui sera celle de la revue *Théâtre populaire* : considérer le théâtre comme un fait et un événement social. Vilar, Barthes et Dort auraient pu, en effet, faire leurs ces propos de Brecht :

*Un théâtre sans contact avec le public est un non-sens. Notre théâtre est donc un non-sens. Si, de nos jours, le théâtre n'a pas encore établi de contact avec le public, c'est qu'il ignore ce qu'on attend de lui.*¹⁸

Pour Bernard Dort, tout comme pour Barthes et Vilar, il s'agissait de prendre en compte dans une perspective sociologique le rapport entre les œuvres et les publics, l'acteur et le spectateur, la scène et la salle, soit en termes de « rapport organique » et de « modalités de communication » qu'elles soient « architecturales, sociologiques ou esthétiques ». Dort se fait insistant quant à l'importance de l'analyse sociologique du théâtre, et conséquemment de la prise en compte du problème du public, en affirmant :

Le théâtre est *essentiellement* social. Pour lui, ni échappatoire, ni porte de sortie, ni restriction de conscience ne valent : la société le secrète; il renvoie son image à cette société; celle-ci l'accepte ou la refuse [...] La constatation est banale, mais elle s'impose : l'œuvre théâtrale ne vaut qu'en fonction d'un public¹⁹.

Déjà, au début des années 50 et avant la fondation de TP, Dort voyait en Jean Vilar, à la tête du Théâtre national populaire depuis 1951, le seul à s'attaquer au fond du problème sociologique qu'était la question du public, à tenter de briser « la rampe morale » séparant le spectacle des spectateurs. Il termine son texte intitulé « Un

¹⁶ DORT, Bernard, « Un théâtre sans public, des publics sans théâtre » dans *Théâtre public, 1953-1966*, Paris, Editions du Seuil (Pierres vives), 1967, p. 315-333. À noter que ce texte de Dort, rédigé en 1953-1954 à la suite d'une enquête portant sur la fréquentation des théâtres parisiens, est annonciateur de l'approche critique qui sera celle de la revue *Théâtre populaire*, dans laquelle il sera publié. Dort y revendiquait l'importance de la recherche d'un nouveau public – populaire plutôt que constitué par les bourgeois et les intellectuels – tout en appelant de ses vœux avec Barthes une « critique totale » prenant en compte les efforts du metteur en scène pour favoriser le rapport de l'œuvre avec la société, de l'acteur avec le spectateur.

¹⁷ BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, *ibid.* Voir notamment à propos de la sociologie et de l'esthétique du théâtre p. 109 [III-6].

¹⁸ *Idem*, p. 66 [II, 29].

¹⁹ DORT, « Un théâtre sans public, des publics sans théâtre », *ibid.*, p. 315. Voir également les pages 10 et 316 pour les autres références à Dort dans ce paragraphe.

théâtre sans public, des publics sans théâtre » par cette phrase élogieuse à l'égard de Vilar : « Il faudra suivre et analyser sa passionnante aventure : celle du théâtre (du grand théâtre, de Shakespeare à Brecht) à la recherche de son public »²⁰.

RÉINVENTER LE PUBLIC

Vilar, qui cherchera inlassablement des moyens et des incitatifs pour faire le plein de nouveaux spectateurs afin de combler le vide insoutenable du Palais de Chaillot, affirmait néanmoins en début de carrière qu'il préférerait « jouer devant les banquettes vides et pour mon plaisir plutôt que d'avoir à faire à un public dont la seule vertu est de pouvoir payer une place 90 ou 155 francs » (*Tradition*, 62). C'est dire qu'il préférerait de loin se contenter de l'image virtuelle d'un spectateur idéal, capable de prendre part à un théâtre dégagé des conventions spectaculaires bourgeoises, plutôt que de soumettre son art aux goûts d'un « public athée auquel s'adresse l'acteur par-dessus la rampe ». Auditoire ne croyant pas au pouvoir social et symbolique du théâtre, entretenu par « une société larvée de paresse intellectuelle, sans grande foi, et en général sans pensée autre que quotidienne, supplique sans avenir autre que celui du lendemain » (*Service*, 28). Aussi, Vilar interpelle les auteurs en défendant l'importance de réinventer le public :

A-t-on imaginé ce que serait un public qui serait convié à un spectacle? Imagine-t-on ce que deviendrait le public, si le contrôle et la caisse n'existaient pas? [...] Consciemment ou inconsciemment, n'écrivez-vous pas, je ne dirai pas *pour*, mais à raison de ce public payant, quotidien, discipliné, séparé de votre monde par cette odieuse rampe, lointain, qui ne peut approcher votre œuvre que par l'intermédiaire du caissier? (*Service*, 338)

Vilar se fait très explicite, dès ses premiers écrits, quant à l'importance pour l'auteur et le metteur en scène d'imaginer les besoins de théâtre en latence chez le public, et donc de la projection idéale dans la salle. « Il s'agit aussi de savoir si nous aurons assez de clairvoyance et d'opiniâtreté pour imposer au public ce qu'il désire obscurément. Ce sera là notre combat. Il dépasse le rôle de metteur en scène proprement dit » (*Tradition*, 39), affirme-t-il. Ce combat n'est autre que celui de l'imaginaire, à savoir la confrontation entre la réalité telle que conçue par le créateur et la réalité sociale, comme en témoigne cet autre propos de Vilar : « Mais enfin, il ne faut pas non plus que je sois complaisant à force d'obligeance et de courtoisie, et que je taise, ce faisant, ou travestisse ce que je crois être, en tant qu'artisan de la scène, *la réalité* » (*Service*, 57).

²⁰ DORT, *Idem...*, p. 332-333.

Ainsi, plutôt que de se contenter de répondre aux besoins manifestes des publics, Vilar cherche à partager avec le spectateur son rêve de théâtre en réinventant les conditions de possibilités de la production tout comme de la réception théâtrale. Car, selon lui, « avant d'accuser ou de défendre le public et son goût, de lui dire qu'il a le théâtre qu'il mérite, il serait plus avisé de lui donner le moyen d'être autre qu'il n'est, c'est-à-dire de ne pas être cette personne collective qui paye sa place » (*Service*, 337). Ce spectateur rêvé – en lequel les milliers de personnes qui fréquenteront le TNP et le Festival d'Avignon se reconnaîtront – est un individu issu des classes laborieuses et ouvrières, à faible revenu, n'ayant pas nécessairement fréquenté le théâtre et la culture auparavant mais qui, toutefois, démontre une ouverture à la nouveauté et à l'art et, surtout, un sens civique de la collectivité. Car, tout en ciblant les spectateurs en tant que sujets individuels, Vilar et Barthes, inspirés par la tragédie grecque, rêvaient d'un « peuple-spectateur », à savoir un sujet collectif en tant qu'assemblée unie par l'émotion et l'imaginaire²¹.

PLACE DU SPECTATEUR

La question du renouveau du public, assise du renouveau du théâtre, concerne en premier lieu, tant chez Vilar que chez Barthes et Dort, la place du spectateur soit, d'une part, son rôle dans l'événement théâtral et, d'autre part, sa position de regard. L'une des préoccupations principales des animateurs du Festival d'Avignon et du Théâtre national populaire était de « rendre au spectateur sa vraie place, c'est-à-dire une place à égalité dans la cérémonie démocratique du spectacle avec le poète, le comédien, le musicien, le peintre, nul à présent n'en doute » (*Service*, 466).

Vilar, tout en s'adressant à un spectateur actif et éveillé (« œil actif » dirait Barthes), en opposition aux spectateurs endormis et inactifs d'un théâtre bourgeois ronflant, concède toutefois à ce dernier le confort et la détente conférés par la position assise. Le fait que « le spectateur est un homme au repos » n'empêche toutefois pas que l'auteur et le comédien doivent l'intéresser et « l'intégrer au

²¹ À noter que, pour Barthes, la vision du public comme entité collective n'empêchait pas une unité différentielle et consensuelle, alors que Vilar concevait l'unification du public comme une communion en opposition à la division sociale. Cette nuance est importante pour comprendre la divergence d'opinion qui opposera Barthes à Vilar en regard du rôle politique et social du théâtre. Les soulèvements de mai 68 rendront caduque la vision utopique unificatrice du public de Vilar, qui allait de pair avec la volonté réconciliatrice de la Libération.

spectacle, dont il est l'un des participants ». « Pour cet homme au repos, il faudra présenter des situations fortes, qui le sortent de sa léthargie, qui ne l'enfoncent pas dans son fauteuil, ventre dans la poitrine, mais au contraire, le fassent se redresser et vivre » (*Service*, 341).

Pour Bernard Dort, la question de la position spectatrice correspond à celle de la liberté du spectateur, laquelle concerne tout autant le statut que la disposition physique de ce dernier. En opposition à l'identification du spectateur au « voyeur » ainsi qu'au « faux théâtre du regard », soit celui conçu comme le dévoilement d'un mystère ou d'un secret intimiste caché dans l'espace théâtral clos tel un coffre-fort, Dort propose de concevoir le spectateur en tant que consommateur²². Ainsi, plutôt que d'être pris dans le mouvement circulaire d'un « théâtre de voyeurs qui ne se lassent pas de voir les mêmes scènes, ni d'y rire aux mêmes endroits », la conception de la réception au théâtre comme consommation permet de considérer le dispositif théâtral en interrelation avec les structures institutionnelles et les réalités sociales. Cet élargissement conceptuel et sociologique du spectateur va de pair, pour Dort, avec l'ouverture du théâtre sur le réel et le social en opposition à la complaisance d'un mystère scellé par les artistes et entretenu par les amateurs inconditionnels du théâtre. Il importe de préciser que, tout en prônant le rapprochement de la scène et de la salle, au-delà de la rampe (car, jusqu'alors le spectateur, tenu à distance de la scène, était condamné à ne voir le spectacle que « par-dessus » ou d'avoir une vue lointaine et souvent partielle), Dort n'en considère pas moins la distance entre l'acteur et le spectateur, l'imaginaire théâtral et la réalité sociale comme fondamentale étant donné qu'« elle définit le domaine de sa liberté »²³.

Nous verrons que cette libération du spectateur, qui consiste en une liberté de regard sur la représentation théâtrale, nécessite de favoriser la liberté imaginative.

²² Cette conception du spectateur comme consommateur peut paraître étonnante compte tenu de sa connotation négative dans la foulée de la critique de la sociologie de la consommation et de la critique de la société du spectacle. La sociologie du théâtre et de la consommation culturelle représentait, pourtant, dans les années 50 et 60, une voie de renouvellement de l'approche théorique et esthétique permettant au théâtre de sortir de l'enclave bourgeoise et esthétique afin de renouer avec la société et la réalité. À noter que Dort ne dénigre pas la position spectatrice en tant que position de regard car, en critiquant le « faux théâtre du regard », il sous-entend la possibilité d'un « vrai théâtre du regard ».

²³DORT, *Théâtre public*, p. 315, 316 et 317 (citations du paragraphe).

1.1.2 L'ESPACE THÉÂTRAL ENTRE IMAGINAIRE ET RÉALITÉ

Après avoir démontré que le renouveau du théâtre comme « service public » impliquait l'invention d'un nouveau public, il s'agira à présent de reconsidérer le lieu théâtral en dissociant ses dimensions imaginaire et sociale.

Il est révélateur, pour les fins de mon analyse, que le renouveau théâtral proposé par Jean Vilar ait donné lieu à l'aménagement en 1947 d'un nouveau site pour le théâtre, soit le Palais des Papes en Avignon, ainsi qu'à la rénovation de la salle du Palais de Chaillot au début de son mandat de directeur du TNP en 1951. C'est donc dire que le nouveau théâtre devait retrouver et refonder son lieu, et que, par ailleurs, la pensée et la pratique théâtrales sont ancrées dans l'espace.

Je me propose de démontrer que cette refondation et cette relocalisation de l'espace théâtral procèdent, en premier lieu, de la projection idéale et de la visualisation conceptuelle d'un lieu imaginaire comme creuset d'une possible alchimie avec la réalité. Ainsi, la requalification symbolique et sociale du lieu théâtral serait, dans un premier temps, de l'ordre de ce que je désignerai tout au long de ce travail comme la « reterritorialisation imaginaire » (ma formulation). Retranchement dans l'imaginaire théâtral qui signifierait non pas une dépolitisation et une désocialisation, mais bien une possible réouverture au réel et au social.

LA CRISE DU LOGEMENT : ÉTAT DES LIEUX

Dans les années 40 en France, les théâtres sont sous l'occupation du théâtre bourgeois. Les créateurs et le théâtre émergents suffoquent dans les salles et sur les scènes fermées sur elles-mêmes. Ce théâtre pour bien nantis, plutôt que d'unir et de rassembler le public dans un même élan imaginaire et émotif, aménage la disposition des spectateurs en fonction des divisions sociales. Vilar dénonce, dès 1949, cet état des lieux :

Je ne fais pas seulement allusion aux prix des places, mais aussi à ces lieux privilégiés où sont les théâtres; à ces divisions des salles en fauteuils rembourrés et non rembourrés, en loges, galeries et pigeonniers. Divisions correspondant aux vieilles hiérarchies sociales dont les économistes nous assurent qu'elles sont mortes (*Service*, 378).

Vilar parle d'une « crise du logement » en référence à la difficulté pour les créateurs de trouver un lieu où loger leur troupe, regrouper leur public et mettre en scène leur théâtre. Il se désole du fait que :

Il reste que nous ne pouvons à l'heure actuelle construire notre maison, notre garage, notre atelier, où du moins nous pourrions attirer une minorité fidèle : eh oui ! la crise actuelle du logement nous met dans l'impossibilité de trouver même un garage désaffecté, et nous souffrons de la pénurie du bois et des objets fabriqués [...] cependant indispensables à nos spectacles (*Service*, 61).

La réaction de Vilar à cette situation, que l'on pourrait qualifier de délocalisation théâtrale, est révélatrice de l'importance à ses yeux de sa famille théâtrale ainsi que de sa conception d'une institution théâtrale comme « maison de théâtre ». Ainsi, termine-t-il *De la tradition théâtrale* par un réquisitoire au droit de logis et de cité des gens de théâtre : « Nous dépendons d'un logement où abriter notre famille et d'un autre logement où nous puissions exercer notre métier, fonder notre maison » (*Service*, 170).

Pour Vilar, le problème le plus urgent à résoudre est celui de l'architecture, à savoir la construction de nouvelles salles en banlieue de Paris, l'aménagement de la scène et l'ordonnance de la salle²⁴. La problématique de l'espace théâtral est, pour Vilar, liée à celle de la décentralisation et de la démocratisation culturelles, étant donné qu'il lui importait « de construire des salles au milieu des agglomérations populaires et des salles qui unissent le public, au lieu de le diviser » (*Tradition*, 163).

Étant lui-même touché par ce problème de logement, Vilar, tout en gardant l'espoir de faire ses preuves sur les planches parisiennes, se résigne à l'errance et à l'éloignement de Paris²⁵. On verra, à présent, comment cette errance forcée s'avérera être la voie de salut pour un théâtre en quête de renouveau, étant donné « qu'il n'est pas d'art humain, et donc populaire, qui ne soit contraint, pour se maintenir, aux errances » car « Dès qu'un art se fige, il meurt » (*Service*, 166). Déjà, en 1949, Vilar en venait à la conclusion de la nécessité de réinventer le théâtre en dehors de Paris et hors les murs :

²⁴ « Le théâtre à Paris, ça n'est plus qu'un musée. Il y faudra tout reprendre et refaire au moins l'architecture de la scène et l'ordonnance de la salle [...] Une salle où l'on peut embrasser sa voisine, manger et boire, pisser n'importe où vaut mieux pour notre littérature dramatique que les théâtres pour élite ou bonbonnières bourgeoises. » (VILAR, *Théâtre, service public*, p. 49)

²⁵ Il se joint à la troupe ambulante *La Roulotte*, dont il devient en 1941 codirecteur avec André Clavé. Après avoir pris goût à la mise en scène et à la direction, Vilar fonde sa propre troupe en 1943, *La Compagnie de Sept*.

Oui, il faut s'éloigner des lieux officiels du théâtre [...] quand, pour des raisons explicables ou confuses, ces lieux ne provoquent tout au plus que des distractions passagères, et ne laissent aucune trace en nous, quand on sort du théâtre à chaque fois avec le regret d'y être entré. [...] Que faire ? Rien, sinon continuer à désertter ce qui, de toute évidence, après cinquante ans d'expérience, ne veut plus, ne peut plus être habité. Le théâtre ira vivre ailleurs. (*Service*, p. 55)

AVIGNON OU L'OXYGÉNATION DU THÉÂTRE

UN LIEU RÊVÉ

L'image est de Vilar : à la fin des années 40, le théâtre avait besoin d'oxygène à Paris, dans le contexte d'asphyxie de l'après-guerre. Pour ce dernier, oxygénation devait, à partir de 1947, rimer avec Avignon. Ce qui est intéressant, en lien avec l'hypothèse d'un espace théâtral à la fois comme lieu imaginaire et lieu réel, c'est qu'Avignon – représentant aux yeux de Vilar et de ses collaborateurs un lieu avant d'être un festival²⁶ – était le lieu des possibles permettant à l'imaginaire de projeter ses ombres sur un mur de pierre en plein air.

Il est clair que la possibilité de réinventer le théâtre sur les tréteaux installés dans la cour du Palais des Papes était liée, pour Vilar, à la disponibilité et au dénuement du lieu, qu'il pouvait créer sur mesure pour le théâtre et le public populaires. Ainsi, comme aimait à le rappeler Vilar, « Le Festival d'Avignon n'eût pas existé, dirigé du moins par votre obligé, si un théâtre de tréteaux, de fêtes, de plein air et de plein roc, œuvre architecturale *moderne*, eût existé » (*Service*, 156), et donc, s'il n'y avait pas eu un lieu à rêver et pour faire rêver. C'était, en l'occurrence, la possibilité d'échafauder de nouvelles formes et pratiques théâtrales, tout en réaménageant l'espace théâtral afin de modifier le rapport entre la scène et la salle, qui enthousiasmait Vilar en regard du Festival d'Avignon. Le rêve d'un théâtre populaire trouvait enfin son lieu.

L'importance pour le théâtre de se penser en fonction de l'espace, dans ses dimensions imaginaires et réelles, est mise en évidence dans un magnifique texte rédigé par Vilar en 1949 à l'intention des metteurs en scène. Il incite ces derniers à questionner leur rapport à l'égard de l'espace, qui détient le pouvoir et les secrets du théâtre.

²⁶ VILAR, Jean, *Jean Vilar : mot pour mot*, textes réunis et présentés par Melly Touzoul et Jacques Tephany, Paris, Stock (Théâtre ouvert), 1972, p.77-78.

Hors Paris, en d'autres lieux de théâtre, alors que tes contemporains d'un soir sont retournés à leurs chambres, à leurs maîtresses, à leurs amants provisoires, veille dans cette cour d'honneur et de l'honneur où dans Avignon tu dis ou tu écoutes la leçon anarchique des poètes. Tu veilles ... c'est, à la lettre, ton devoir. Et ton plaisir. Tu te demandes ce que tu es venu chercher en cette nuit [...] Qu'es-tu venu exiger de ces lieux ? Une leçon ? À ton goût de voir clair dans les pratiques de ton métier voici qu'ici se mêlent les parfums et les morales d'une terre, de la pierre et du ciel. Tu n'es plus seul. Je veux dire : d'autres aussi commandent [éléments naturels] [...] À quel thème, mon Dieu, à quelles sollicitations de la scène obéir ? Tout nous est hélas, proposé. Metteur en scène, mon ami. Les contradictions sont constantes et multiples. Continuer, c'est trop dire. Est-ce à toi de choisir les lieux du théâtre ? Cette ambition est vaine. Le poète te suit-il, et l'architecte, et le ministre et la foule ? (*Service*, 381-2)

La méditation de Roland Barthes sur la cour du Palais des Papes dans son essai « Avignon l'hiver »²⁷ peut nous aider à comprendre ces propos de Vilar, qui correspondent à ce que Barthes appelle le « pouvoir de qualification du lieu ». En visite à Avignon pendant la saison hivernale (à l'occasion d'une réunion de l'association des Amis du théâtre populaire), Barthes, placé devant ce « lieu disponible et neutre » voit clairement que « le Théâtre populaire est un théâtre qui fait confiance à l'homme », c'est-à-dire qu'il confie au spectateur le soin de faire son spectacle et de trouver le sens du lieu. Par cette affirmation, Barthes souligne l'importance de l'ouverture de l'espace théâtral aux possibles et à l'imaginaire du spectateur, qui, loin de s'en remettre au technicien et au metteur en scène, doit chercher, construire et instituer son propre lieu – de sacrifice, de rajouter Barthes dans une veine tragique.

Ce pouvoir de qualification, lié à la liberté de regard et d'imagination de celui que Barthes appelle « l'homme-spectateur », est la condition de la maturation du théâtre et du public.

C'est donc d'Avignon-l'hiver que tout a germé : de rien, de la pierre, du silence, d'un arbre, et voilà le théâtre adulte fondé. Ce qu'Avignon a donné à Vilar, ce n'est pas un privilégié, un site prestigieux, suant de spiritualité. Heureusement non : c'est un lieu simple, froid, naturel, disponible au point que l'homme pouvait enfin y installer le travail de l'homme, et le surgissement du spectacle hors d'une matière sans voix et sans complicité. Ce lieu exigeait qu'on traitât l'homme, non comme un enfant attardé à qui l'on mâche sa nourriture, mais comme un adulte à qui l'on donne le spectacle à faire. Avignon a été la voie naturelle du Théâtre populaire, parce que Avignon est un lieu sans mensonge où tout est remis entre les mains de l'homme. Il n'est que de passer la tête, un jour d'hiver, par la grosse porte de bois qui ferme la cour du Festival, pour saisir qu'au théâtre aussi les hommes sont seuls et qu'ils peuvent tout.²⁸

²⁷ BARTHES, Roland, « Avignon, l'hiver » (paru dans *France Observateur*, avril 1954) dans *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil (Points : Essais 492), 2002, p. 68-72.

²⁸ BARTHES, Roland, « Avignon, l'hiver », *ibid.*, p. 70-71.

Le fait que le spectateur-adulte doive assumer la responsabilité de son propre spectacle accentue l'importance de la projection idéale et visuelle dans l'espace théâtral, qui prend toute son importance dans un espace vide et neutre comme la cour d'honneur d'Avignon.

Ainsi, ce lieu idéal et idéal qu'était Avignon a fait rêver plus d'un acteur et d'un spectateur, transformant le rêve solitaire de Vilar en un rêve partagé. Tant et si bien qu'il est devenu une réalité, toujours à réinventer.

[...] le vrai capital d'Avignon est autre : il provoqua en d'autres villes, en d'autres cœurs d'artistes, des projets, des idées nouvelles, des aventures; il provoqua l'exode du théâtre hors des portes de Paris; il fut l'amour de la province. Il incita à la recherche de styles scéniques [...] Avignon n'était donc pas une vue de l'esprit (*Service*, 155).

PLEIN AIR

La scène érigée dans la cour d'honneur du Palais des Papes, du fait d'être constituée de tréteaux en plein air, est un endroit propice pour l'imaginaire théâtral, le rassemblement social ainsi que pour le rapprochement de l'acteur et du spectateur. Le parti pris de Vilar pour la « scène ouverte », entraînant par le fait même une « dramaturgie ouverte », fera l'unanimité auprès des détracteurs du théâtre bourgeois et défenseurs d'un théâtre ouvert au réel et au social, dont en premier lieu les membres de la revue *Théâtre populaire*. En cela, ces derniers suivirent le mot d'ordre de Barthes quant à la référence incontournable à la tragédie grecque, exemple par excellence d'un théâtre ouvert à la communauté²⁹.

Pour Vilar, un théâtre conçu et joué en plein air, loin des « maisons close » qu'étaient les théâtres parisiens, était la seule façon pour cet art de reprendre que « sa place, la première, dans le cœur de l'homme » en retrouvant « les chances nées du mariage du ciel, de la nuit étoilée et de la pierre » ainsi que « les lieux héroïques ». La conception de Vilar du lieu théâtral était novatrice dans sa dimension rudimentaire étant donné qu'il suffisait de retrouver les conditions primaires du jeu scénique que sont les « tréteaux, l'air, le ciel, la pierre et l'offrande de ce spectacle à

²⁹ Pour Barthes, le théâtre antique en plein air est un espace à la fois ouvert, naturel et cosmique qui constitue le spectacle dans sa singularité, sa fragilité et sa mémorabilité. L'ouverture de la scène naturelle, combinée à la circularité du lieu scénique, permet une relation organique entre le spectacle et les spectateurs. L'espace et l'art théâtral étaient, par ailleurs, à tel point intégrés à la collectivité, que la cité entière se théâtralisait et suspendait ses activités pour s'adonner aux festivités. Le temps devenait celui du mythe et de la conscience plutôt que de la vie quotidienne et civique. (voir notamment « Le théâtre grec » et « Pouvoirs de la tragédie antique » dans BARTHES, *Écrits sur théâtre*, *ibid.*).

un public de toutes les classes, de tous les horizons sociaux » (*Service*, 41 et 56). Et ce, afin de ramener l'art théâtral à son essence même en éliminant « tous les moyens d'expression qui sont extérieurs aux lois pures et spartiates de la scène » dans le but de « réduire le spectacle à l'expression du corps et de l'âme de l'acteur » (*Tradition*, 34).

Outre le corps et l'âme de l'acteur, c'est l'imaginaire qui pouvait créer cet appel d'air au théâtre puisque, à l'intérieur du Palais de Chaillot, Vilar réussira à donner l'impression d'un plein air imaginaire : l'oxygénation du théâtre étant avant tout le fait de l'imagination.

CHAILLOT OU LES POSSIBLES DE L'IMPOSSIBLE

La liste est longue des martyrs du théâtre qui en leur temps n'ont pas trouvé l'instrument, je veux dire leur scène, je veux dire aussi leur édifice théâtral. (Vilar, *Tradition*, 157-158)

Il n'est pas certain que Vilar eût réussi à concrétiser son projet d'un théâtre populaire et à marquer son époque s'il n'avait eût la chance de se faire confier un lieu à la mesure de la démesure de son rêve : la salle du Palais de Chaillot. Sans lieu, il est fort à parier que Vilar aurait perdu le feu de sa passion, et aurait été du nombre de ceux qu'il considérait comme « les martyrs du théâtre ».

Je me propose de démontrer à présent, dans le sillage analytique de la section précédente, que le lieu théâtral – et conséquemment la position spectatrice – est à repenser et à refonder entre imaginaire et réalité. Ainsi, la concrétisation du rêve du théâtre populaire dépendait, selon mon hypothèse de départ, de la coïncidence entre les dimensions imaginaire et sociale de l'espace théâtral. Le retranchement dans l'imaginaire que permit Avignon – espace d'expérimentation de nouvelles formes théâtrales et de nouveaux rapports avec le public – rendit possible, en quelque sorte, le redéploiement et la refondation d'un lieu théâtral en plein cœur de Paris.

LA SCÈNE IMPOSSIBLE

Après s'être fait un nom à Avignon, Vilar caresse le projet de tenir la barre d'une institution théâtrale parisienne, comme en témoigne sa candidature au poste de direction de l'Odéon en 1950. Jeanne Laurent (sous-directrice des Arts et des Lettres)

n'oubliera pas la fougue et l'audace de ce candidat au moment de passer le flambeau du Palais de Chaillot³⁰. C'est à l'été 1951, après une saison en Avignon chaudement applaudie, qu'elle propose à Vilar de diriger la destinée de ce théâtre national, lequel accepte spontanément avec gratitude et enthousiasme. Les inquiétudes devant la tâche quasi surhumaine qui l'attend, à savoir repeupler l'une des plus grandes salles de spectacle au monde avec ses quelque 2 700 places, ne viennent le hanter qu'une fois en poste.

Les doutes de Vilar (qui frôlent par moments la hantise, de son propre aveu) quant à la capacité de son équipe de mener à bien son mandat, sont compréhensibles du fait que la salle du Palais de Chaillot – conçue à des fins multidisciplinaires – était en quelque sorte impropre au théâtre. Un an après la réouverture du Théâtre national populaire, Vilar sort du mutisme et de la réserve qui incombent à un directeur de théâtre national : « Je sais que l'on m'a nommé ici parce que la scène est impossible, l'acoustique de la salle ingrate, parce que ce désert ne fut jamais habité; je doute que l'on m'eut offert à trente-neuf ans une bonne, une vraie salle ». Chaillot est, en quelque sorte, un vaisseau fantôme, déserté par les artistes et le public; son « plateau est un monstre ». Cette salle, qui était en quelque sorte un *non-lieu* théâtral, devait cependant permettre – en raison des possibilités de ses impossibilités pourrait-on dire – à Vilar de redéployer et de refonder un lieu théâtral ayant droit de cité. Encore là, c'est parce que ce lieu théâtral laissait place à l'imagination que des milliers de spectateurs et des centaines de créateurs sont venus y rêver (Service, 152 et 261).

À un lieu, le Palais de Chaillot, correspondait une mission : offrir le théâtre, en tant que service public, au plus large public possible. C'est ce que Vilar affirmait haut et fort, dans son « Petit manifeste de Suresnes » écrit à l'occasion du lancement du TNP en 1951, tout en étant conscient qu'il ne pouvait échouer à la tâche car « Ce serait trop grave. Et non pas seulement pour nous ». L'accomplissement de cette mission dépendait, en premier lieu à ses yeux, de la reconfiguration et de la refondation de l'espace théâtral au plus près de l'espace imaginé en Avignon. « N'est-ce pas, demande Vilar, le but immédiat du théâtre populaire d'adapter nos

³⁰ Voir texte de Jeanne Laurent dans *Jean Vilar*, cahier dirigé par Jacques Tephany, Paris, L'Herne, 1995, 290, p. 53-55.

salles et nos scènes à cette mission : je vous assemble, je vous unis? » (*Service*, 145-146).

Vilar n'attend pas de réponse pour agir, les questions soulevées par la concrétisation d'un théâtre populaire étant son lot quotidien. Avec la constitution en hâte de son équipe administrative et artistique, l'une des premières actions de Vilar est d'entreprendre des travaux de rénovation de la salle de Chaillot. Cette initiative est révélatrice de l'intention de ce dernier, conscient des pouvoirs du lieu sur le public et les artistes après l'expérience avignonnaise, de se donner les moyens de son rêve. Les rénovations visent principalement à modifier le rapport entre la scène et la salle, et donc à repositionner le spectateur face à l'acteur. Vilar fait élargir et avancer le plateau vers la salle par des tréteaux, de façon à modifier le rapport frontal à la scène et à englober les spectateurs dans l'action scénique; il élimine la rampe, le rideau ainsi que la fosse d'orchestre pour favoriser le rapprochement de l'acteur et du spectateur; il fait éclater le cadre de scène et modifie la disposition des sièges pour favoriser l'union plutôt que la division. Il désencombre la scène tout en perfectionnant le système d'éclairage. Ces rénovations changent donc considérablement la position spectatrice, considérée par Vilar autant comme une posture physique que mentale³¹.

À ceux qui pensent que l'utopie du théâtre populaire correspond à l'utopie du lieu, Vilar réplique par des actions concrètes. La confrontation quotidienne avec les impossibilités du lieu – qui n'est autre que l'entrechoquement de l'imaginaire avec le réel – rend Vilar conscient, à tout instant, de ses responsabilités en tant que directeur d'un théâtre national. Un sens du devoir qui dépassera de loin le propre engagement de l'État en regard du TNP, qui dut vivre avec des problèmes financiers chroniques.

LA SALLE IMPOSSIBLE

La réalité, c'était pour Vilar le problème de la salle pleine. La salle de Chaillot menaçait, à chaque soir de représentation, d'être en elle-même le *no man's land* du rêve d'un théâtre populaire. Le rapport de Vilar à cette salle était, conséquemment, ambivalent, oscillant entre la peur et l'attrance du vide. Vilar expliquait ce sentiment

³¹ Informations tirées de SERRIÈRE, Marie-Thérèse, *Le T.N.P. et nous*, Paris, Librairie José Corti, 1959, p. 62-66.

contradictoire – véritable propulseur des rêveurs d'un théâtre populaire à la rencontre des publics – comme suit :

Il y a douze ans, alors que l'O.N.U. siégeait encore dans cette salle de Chaillot, la vue de cette immense salle n'était pas sans provoquer en moi des symptômes de paralysie mentale. Ces espaces infinis m'effrayaient. Ils me charmaient aussi; les monstres ont de ces vertus; ils vous hypnotisent toujours. « L'assemblée d'un grand théâtre de Paris, ici venue, ne comblerait pas ces solitudes », me disais-je. Dès le premier jour, le problème de la *salle pleine* nous hantait. Solide fantôme qui inquiète jusqu'à la dépression nerveuse et mortelle tant de nos directeurs, cette question occupait mes rêveries, les conversations, les séances de travail de tous les responsables du T.N.P.» (*Service*, 366).

Vilar s'empresse de préciser, à la suite de cette confession, que le vrai problème n'était pas de générer des bénéfices liés aux recettes de guichet, mais bien de faire en sorte que la salle soit pleine, tous les soirs, d'hommes et de femmes appartenant au monde du travail.

L'ambivalence de Vilar dans son rapport avec la salle de Chaillot peut être rapprochée de celui envers le public, entre amour et crainte, ce dernier étant partagé entre son attrait à la fois pour la salle vide (l'espace imaginaire) et la salle pleine. Après son expérience de jeu à Avignon, Vilar savait que « la partie ne se joue pas *contre* ou *malgré* ou *par-dessus* le public, comme si souvent à Paris, mais *avec* lui. Il est en état d'amour ». C'est vraiment l'élan de cœur et de générosité de Vilar envers les classes populaires, son « appel à la misère » qui a insufflé le vent dans les voiles du vaisseau de Chaillot. Mais, en même temps, le public était aux yeux de Vilar et de ses acteurs « un monstre », un « être vivant qui digère » étant donné que « c'est plus une certaine disponibilité sensible du corps et de l'âme qui enregistre l'atmosphère, le ton et le sens général d'une œuvre dramatique que sa lucidité, que sa clairvoyance intellectuelle ». On sent à quel point le fait de se livrer sur scène à un public aussi étendu et diversifié pouvait donner aux acteurs l'impression de combattre un monstre à plusieurs têtes, avide de chair et d'émotions fraîches (*Service*, 50 et 339).

Somme toute, entre l'épouvante et l'attirance pour le lieu et le public (correspondant à l'oscillation entre l'imaginaire et la réalité), Vilar et son équipe auront réussi à concrétiser, du moins en partie, l'idéal du théâtre populaire. Les innovations et solutions mises en œuvre par le TNP pour repeupler le Palais de Chaillot – telles que l'abaissement des tarifs, le changement d'horaire, l'élimination des pourboires aux placiers, les activités en marge des représentations, etc. – ont

découlé des contingences du lieu, tout en concrétisant l'idéal d'un théâtre pour le peuple.

Avec tous les efforts que Vilar a consacré à la concrétisation de son rêve, on comprend aisément qu'il se refusait à déclarer forfait compte tenu de ses réussites en Avignon et à Chaillot :

[Avignon et Chaillot n'étaient pas] une vue de l'esprit, un théorème ou le rêve abstrait d'un esthète. Ils sont une réalité. Ils sont aussi l'enfant de la plus pure des traditions. Car nous sommes ici plus traditionnels qu'ailleurs. Nous ne faisons rien, nous ne tentons rien qui ne se veuille tributaire du passé. Mais c'est celui de Corneille comme celui des Élisabéthains et des Grecs. (*Service*, 151)

On doit convenir avec Vilar que l'idéalité peut devenir réalité quand elle devient un rêve partagé, et qu'une vue de l'esprit peut devenir un faisceau de regards vers un même espoir.

L'IDÉEL ET LE RÉEL

Si l'on se fie aux propos de Barthes sur le TNP et sur l'œuvre de Vilar, datant des premières années de lune de miel entre le TNP et la revue *Théâtre populaire*, la concrétisation de l'idéal du théâtre populaire sur la scène du Palais des Papes et du Palais de Chaillot tiendrait davantage au rêve partagé qu'à la réalité proprement dite. Même sans connaître les subtilités de la pensée sur le théâtre de Barthes – qui est, comme je le soutiendrai ici, davantage conceptuelle que pragmatique et sociologique – on peut percevoir la portée projective et imaginative sous-tendant son propos élogieux à l'endroit du TNP : « Comme tous les vaisseaux célèbres de l'histoire, porteurs fragiles et obstinés de races et de continents futurs, l'arche du TNP tient en soi seule l'avenir du théâtre populaire (c'est-à-dire débarrassé de ses structures bourgeoises) » (*Écrits*, 62).

La salle de Chaillot était prédestinée à épouser la vision que Barthes se faisait d'un théâtre civique, ayant constitué la salle délibérative des membres de l'O.N.U. Ainsi, avant que Brecht ne causât le divorce de Barthes et de la revue TP avec le TNP, l'esthétique et l'éthique défendues par Vilar répondaient aux attentes de Barthes envers un théâtre public et critique. Non seulement le théâtre de Vilar s'adressait-il au public de masse, mais il tentait d'élargir et de diversifier ses publics sans renoncer au répertoire de haute culture et à une dramaturgie d'avant-garde. Dès

lors, Vilar pouvait considérer avoir gagné une première victoire contre le théâtre bourgeois, simplement du fait d'avoir ouvert les portes du Palais de Chaillot et du Palais des Papes sur la rue. « Cette victoire-là, prédisait Barthes, ce sera celle de tous les Français qui ont été fidèles d'abord à Avignon, puis à Chaillot, à toutes les villes, à toutes les salles où le théâtre s'élargit et où se fonde peu à peu un théâtre de la cité qui se substituera, il le faut, au théâtre de l'argent » (*Écrits*, 101).

Plus encore, c'est spécifiquement la conception et le travail sur l'espace de Vilar qui était le point de ralliement autour du renouveau du théâtre pour un nouveau public. Le parti pris de Vilar et de ses concepteurs pour le dénuement de l'espace scénique était, pour Barthes et ses collaborateurs à la revue, la condition pour l'avènement d'un véritable théâtre populaire étant donné que « Seul l'espace libre peut réellement réserver l'avenir ». Barthes reconnaissait chez Vilar le sens du lieu théâtral et voyait chez lui la prédominance de la mise en scène comme « construction profonde de l'espace ». L'évidement de la scène – que Barthes considérait comme la condition première de la mise en place d'une « dramaturgie ouverte » basée sur la « communication matérielle » entre l'acteur et le spectateur – faisait de Chaillot une scène « immense, ouverte à tous les vents comme une nef sombre traversée de lueurs, de visages, de drapeaux [...] »; une « nuit profonde, faite d'une épaisseur véritable de l'espace » (*Écrits*, 23 et 26).

Une subtilité de la conception barthésienne de l'espace théâtral est intéressante à prendre en compte en lien avec notre perspective de la jonction/disjonction entre l'imaginaire et le réel. Ce que Barthes qualifie de « prééminence de l'espace » – soit « l'évidence d'un rapport entre le lieu d'un drame et ce drame » et, par conséquent, la disjonction du lieu concret existant par lui-même d'avec la fiction³² – correspond à la superposition des dimensions imaginaire et réelle du lieu théâtral. Plus précisément, cette conjonction est pour Barthes celle du « découpage idéal » et du « découpage visuel » qui entraîne, selon notre perspective, une refondation conceptuelle du lieu théâtral ainsi qu'une modification de la position spectatrice conçue, avant tout, comme une posture mentale.

³² BARTHES, *Écrits sur le théâtre*, ibid., p. 26.

Ce découpage concerne, pour Barthes tout comme pour Vilar, la dimension géométrique de la représentation et de l'espace théâtral car, au théâtre, les choses sont toujours vues de quelque part et par quelqu'un. Vilar insistera souvent sur l'importance des plans et de l'ordonnance au théâtre ainsi que de « l'effort pour donner vie à une certaine géométrie et une morale du théâtre » (*Service*, 151), et ce, toujours en fonction du point de vue du spectateur. Pour Barthes, le théâtre est sans conteste « cette pratique qui calcule la place *regardée* des choses ». Par conséquent, le double fondement de la représentation théâtrale est, d'une part, la souveraineté du découpage et, d'autre part, l'unité du sujet qui découpe, d'où un certain « fétichisme », un « effet amoureux de la découpe ». La position du spectateur en tant que posture de regard est à ce point essentielle au théâtre que le fait de priver la représentation de son origine, soit l'œil du regardeur, la condamne à « rien de moins qu'à la mort » (*Écrits*, 332, 334, 338).

En somme, la prise en compte de la position du spectateur et de la coïncidence entre l'idéal et le visuel est la condition même pour penser le théâtre³³. La visualisation conceptuelle fait donc office de réel pour Barthes, ce qui pourra, ultérieurement dans le cadre de notre analyse, nous aider à clarifier les divergences entre Barthes et Vilar concernant la finalité du théâtre populaire et le bilan du TNP. Mais, pour l'essentiel, Barthes convenait avec Vilar que :

L'imagination, outil de l'homme et ciel de l'artiste, est ce champ illimité que les tréteaux, oui, les tréteaux, et eux seuls, représentent. Et c'est pourquoi, c'est là ma conclusion aux lignes qui précèdent, de même que l'imagination est abstraite et illimitée, de même la scène doit être illimitée, non close, et si possible, nue. Alors se réjouit et jouit l'imagination. Celle du poète, celle du spectateur, celle du comédien. (*Tradition*, 140).

³³ « La scène, le tableau, le plan, le rectangle découpé, voilà la *condition* qui permet de penser le théâtre, la peinture, le cinéma, la littérature, c'est-à-dire tous les « arts » autres que la musique et que l'on pourrait appeler : arts dioptriques ». Le fil conducteur entre Diderot, Brecht et Eisenstein, sous-tendant le texte de Barthes convoquant ces trois créateurs, est le fait que la scène épique tout autant que le plan eisensteinien et le tableau dramatique chez Diderot impliquent la coïncidence entre le découpage idéal et le découpage visuel, et donc de l'imaginaire avec la réalité scénique. (voir le texte « Diderot, Brecht, Eisenstein » dans BARTHES, *Écrits pour le théâtre*, p. 332-339.)

1.2 DÉCEPTION THÉÂTRALE

Quelques années seulement après la relance du Théâtre national populaire, le rêve du théâtre service public ainsi que le projet de démocratisation culturelle montrent leurs limites. Les membres de la revue *Théâtre populaire*, Barthes en tête, se dissocient progressivement du Théâtre national populaire, considérant son esthétique et ses mesures de développement des publics sclérosées. C'est, qu'entre-temps, soit très exactement à l'été 1954, les critiques et le public français font la découverte du théâtre de Brecht avec la présentation de *Mutter Courage* du Berliner Ensemble dans le cadre de la première édition du Festival international d'art dramatique de Paris. Ce spectacle est une véritable révolution au sein du milieu théâtral français, et rien de moins qu'une révélation et un « éblouissement » pour Barthes qui, secondé principalement par Bernard Dort au sein de la revue TP, se fera l'ardent défenseur de Brecht en France³⁴.

L'onde de choc de ce spectacle provoqua la désaffection progressive de Barthes à l'égard du théâtre, qu'il délaissera définitivement en même temps que la revue TP au début des années 60, et n'est pas étrangère au départ de Vilar du TNP en 1963 du fait d'avoir contribué au décalage entre le théâtre populaire et ses publics. Ce sont ces deux « déceptions théâtrales » des porteurs du rêve du théâtre populaire qu'ont été Barthes et Vilar que je tenterai d'expliquer à présent en raison de leur influence marquante pour plusieurs générations de critiques et de praticiens. Leur *Non* est, pour leurs successeurs, davantage une question qu'une réponse au problème du rapport entre le théâtre et la société, l'imaginaire et la réalité.

Au terme de ce chapitre, je souhaite relancer la réflexion sur le rôle social du théâtre en proposant que le désenchantement envers l'idéal du théâtre populaire ne

³⁴ Barthes, qui en appelait à un théâtre civique, moral et critique, verra dans les spectacles de Brecht la révélation de la perfection d'un théâtre politique, intellectuel et populaire allié à une liberté dramaturgique totale. Le théâtre français lui apparaîtra, après avoir vu *Mère Courage*, comme un pâle reflet d'un théâtre pour le peuple, critique et transif. Avec Bernard Dort, il se fera le promoteur de Brecht auprès du milieu théâtral dans les premières années des tournées du Berliner Ensemble en France. Par la suite, une fois le brechtisme devenu un précepte dramaturgique faisant consensus, ils durent, en quelque sorte, défendre Brecht contre lui-même en dénonçant le détournement et la récupération de ses théories et de son esthétique. (voir DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, Points; 31, 1960, 220 p.)

signifie pas nécessairement le reniement du théâtre social. Je démontrerai que le *Non* ou la déception théâtrale peut permettre la réaffirmation d'un engagement renouvelé envers le public à condition de dépasser l'opposition entre la fiction théâtrale et la réalité sociale, l'idéal et le réel.

1.2.1 ILLUSION DÉSILLUSIONNÉE

« Le mythe d'un théâtre comme service public est frappé à mort »
(Dort, *Théâtre réel*, 239)

« Et par un incessant effort, il nous faut résister aux charmes de l'illusion qui, comme le vide, nous aspire. Il nous faut la marier au soleil de tous les jours »
(Vilar, *De la tradition théâtrale*, 140-141)

Le raz-de-marée brechtien en France fit des vagues dans le milieu théâtral français en opposant, d'un côté, les tenants d'un théâtre intervenant, transitif et révolutionnaire (allié à une critique totale devenue d'une certaine façon totalitaire et absolue) et, de l'autre, les partisans d'un théâtre cherchant à mener son combat avec ses propres armes sur le terrain de l'esthétique. Le mot d'ordre de Barthes et de Dort, qui aurait pu être « tous avec Brecht! », se voulait un cri de ralliement de la critique théâtrale mais s'avérera être plutôt un facteur de dissension au sein de la revue *Théâtre populaire* et du milieu théâtral³⁵. Ce parti pris causera, de plus, la dissociation entre la revue TP et le TNP, Barthes accusant Vilar d'avoir baissé les bras quant à son engagement politique et civique.

Cette divergence entre les conceptions du rôle social du théâtre de Barthes et de Vilar sont révélatrices, à mon avis, d'un décalage quant à leur vision du rapport du théâtre au réel et à l'imaginaire. Différenciation allant de pair avec le positionnement propre à leur rôle respectif de critique et de metteur en scène. Aussi, je me propose de démontrer que le rapport de l'imaginaire théâtral avec la réalité sociale se

³⁵ Le brechtisme prôné par Barthes et Dort était, en effet, vu comme un dogmatisme par certains des collaborateurs de la revue qui, tout en défendant l'importance de l'engagement du théâtre dans la société, ne partageaient pas le point de vue révolutionnaire et contestataire de ces derniers. C'est le cas de Jean Duvignaud et de Morvan Lebesque qui se sont dissociés de la revue pour cette raison. Il serait intéressant d'analyser les divergences d'opinion de Duvignaud (qui développera une approche novatrice de la sociologie théâtrale) afin de prendre la mesure des dissensions critiques à l'égard du rapport entre le théâtre et la société. Il conviendrait, en outre, d'analyser sa conception du rapport entre le réel et l'imaginaire théâtral compte tenu de ses travaux sur le lieu théâtral en tant qu'espace imaginaire (voir DUVIGNAUD, Jean, *Lieux et non lieux*, Paris, Éditions Galilée, 1977).

traduisait chez Vilar comme celui entre le *vouloir* et le *pouvoir*, tandis que Barthes privilégiait l'arrimage de l'*idéal* et du *réel*.

POUVOIR / VOULOIR

À force d'être confronté aux « démons » qu'étaient les contingences financière, administrative et sociale de la gestion d'un théâtre national et d'une troupe, Vilar est devenu plus réaliste sans toutefois renoncer à son idéalisme et à son rêve du théâtre populaire. En fait, dès ses premières années d'activité professionnelle, Vilar avait une conception pragmatique de son métier et était conscient que la liberté créatrice avait ses contraintes. Il savait déjà que les possibles du théâtre dépendaient de la conciliation entre le *vouloir* et le *pouvoir*. Aussi, il lui apparaissait « urgent de savoir ce que le nouveau théâtre, ayant jugé de ce qui est déjà fait, a l'intention de faire et ce qu'il *peut* faire » (*Tradition*, 71). Le fait d'être conscient des limites d'un théâtre populaire n'empêchait toutefois pas Vilar de réaffirmer ses convictions de jeunesse, à savoir qu' « il ne faut pas craindre de s'imposer des tâches immenses. Et en ce temps actuel de misère du théâtre, il me semble que cette formule paradoxale est la seule possible » (*Service*, 438).

Vilar ayant conclu avec lui-même un pacte de lucidité, il n'a pas cherché à fermer les yeux sur les ratés du TNP; il a fait son autocritique et a pris sur son dos l'entière responsabilité des réalisations du TNP – tant artistiques, sociales qu'administratives, qu'il considérait comme un tout – alors que certains critiques cherchaient à l'en exempter. S'il se considérait le mieux placé pour se rendre compte que son public accusait un plafonnement et une homogénéisation, Vilar se refusait au défaitisme et considérait que son équipe avait réussi à remplir sa mission. Il laissait « le génie aux autres » et ne se félicitait que de sa patience et de son dévouement à développer « une façon de faire du théâtre, de grouper du public et de ne s'adresser fondamentalement qu'à un seul public, le public populaire ». À ceux qui lui reprochaient de n'avoir pas accompli ce qu'il croyait accomplir, Vilar rétorquait que mieux valait agir et avancer que de ne rien faire et de rester sur place. Sa véritable ambition avait été, en fait, la recherche en elle-même de ce théâtre idéal, qui ne pouvait pas faire perdre sa route à un artiste cherchant sa voie au sein même de la société. Il avait pour son dire que « L'artiste de théâtre ne se perd pas dans la société, il s'y retrouve » et qu'« Il ne [pouvait] légitimement exister, pour le responsable

d'une compagnie, pour un directeur de théâtre et même pour un artiste, d'autre ambition que cette recherche, à l'égard et au sens même de la société, de ce que peut être, de ce qu'est, le théâtre de son temps » (*Service*, 86, 87, 419).

SOCIOLOGIE / ESTHÉTIQUE

Cette différenciation entre Vilar (vouloir / pouvoir) et Barthes (idéal / réel) est utile pour clarifier leurs récriminations l'un envers l'autre basées, selon moi, sur une différence de positionnement en regard de l'imaginaire et du réel. Distinction qui s'avérera être celle entre la théorie et la pratique ainsi que l'esthétique et la sociologie.

C'est en se réclamant chacun de la sociologie que Barthes et Vilar défendent leur position respective à l'égard du théâtre populaire, et donc, nécessairement, selon des points de vue et des plans de réalité différents. Ainsi, Barthes considère que :

Le théâtre de Vilar n'est donc populaire qu'idéalement et dans la mesure – il est vrai décisive – où il rompt avec l'espace clos du théâtre bourgeois, serviteur exact de l'idéologie classique. Sociologiquement, le déchirement persistant de la société ne lui permet pas d'être autre chose qu'une entreprise d'avant-garde, soutenue spontanément par les éléments évolués des classes moyennes et par des éléments pauvres – donc purs de tout snobisme – de la bourgeoisie [...] Le théâtre de Vilar est donc populaire plus par ses intentions que par sa sociologie (*Écrits*, 30-31).

Il convient, afin de restituer cette affirmation dans son contexte, de faire référence à la réplique de Jean Vilar à la critique que lui avait adressée Jean-Paul Sartre dans les pages de la revue *Théâtre populaire*. Sartre reprochait au TNP de ne pas avoir « de public populaire, de public ouvrier; son public, c'est le public petit-bourgeois qui, sans le TNP et le prix relativement bas de ses places, n'irait pas ou fort peu au théâtre – mais pas un public ouvrier »³⁶. Vilar, qui pendant longtemps avait pris pour acquis que le « le théâtre ne pou[vait] être, dans ses plus hautes ambitions, que populaire » et que donc « il était tout simplement destiné au plus grand nombre », était prêt à se demander avec Sartre « Qu'était-ce donc ce théâtre populaire qui m'échappait? » et si le TNP le réalisait. Cependant, il ne comprenait pas que « Tout ce qu'on pouvait [lui] reprocher, c'était de ne l'avoir pas réalisé, de n'avoir pas réalisé, en somme, ce quelque chose qu'[il] croyai[t] « faire », et dont on essayait, mais en vain, de [lui] donner une idée applicable ... ». La réplique de Vilar à Sartre et aux partisans d'un hypothétique public « prolétaire » et « militant » sera de

³⁶ Extrait de l'entrevue avec Sartre cité par Vilar dans le texte « Jean Vilar s'explique ... » publié dans *Théâtre, service public*, p. 188-192.

réaffirmer sa volonté de faire un théâtre s'adressant à tous, susceptible d'unir le public sans tenir compte des divisions sociales (*Service*, 233).

Ainsi, du point de vue de Vilar, c'était Barthes et les critiques dramatiques de la revue TP qui, bien qu'en se réclamant de la sociologie, jugeaient le TNP en fonction d'un idéal esthétique plutôt que de tenir compte de ses réalisations sur le plan sociologique, à savoir en rapport avec les contraintes historiques et sociopolitiques, et donc, des limites de l'idéal du théâtre populaire. Dans *Mémemorandum*, un texte marquant publié en 1960 dans le numéro 40 de la revue TP, Vilar fait un bilan lucide de ses années au TNP et du divorce avec le clan de Barthes. C'est en ces termes qu'il formule ses regrets : « Notre entreprise populaire, on la jugeait donc sur le terrain de l'esthétique. J'avais fondé, obscurément, je l'avoue, des espoirs sur la naissance d'une critique sociale du théâtre ». Et plus loin :

[...] nous aurions été heureux – pourquoi ne pas le dire? – nous qui étions enchaînés à une tâche déraisonnable, nous qui étions « aliénés », de pouvoir en appeler à cette nouvelle critique sociale du théâtre pour qui « l'art peut et doit intervenir dans l'histoire ». Allait-elle rester sur sa montagne? La sociologie, n'était-ce pas, n'est-ce pas toujours l'étude des faits sociaux, et donc des contraintes qui en découlent? On allait venir à notre aide à n'en pas douter [...] L'art du théâtre, analysé par des sociologues (étant donné notre tâche culturelle particulière, le statut de ce théâtre, qui est national et populaire, les conditions de fonctionnement qui sont faites, dans une économie « libérale », à une entreprise comme la nôtre), n'allait-elle pas apparaître comme l'art du possible? N'allais-je pas me trouver devant la critique nuancée d'une entreprise jugée globalement? [...] (*Service*, 247-249).

Point besoin d'en rajouter pour comprendre les récriminations de Vilar à l'endroit d'une critique destructrice plutôt que constructive, lui qui voulait être jugé non pas selon des critères esthétiques mais pour la responsabilisation sociale découlant du choix des œuvres et de ses mises en scène.

Il ne me revient pas de trancher et de définir laquelle de ces conceptions du théâtre populaire était la plus valable sociologiquement. Ce qui m'importe, pour les besoins de mon analyse, c'est la distinction entre différents plans de réalité propres au point de vue respectif du critique et du metteur en scène. Vilar, tout en reconnaissant le parallélisme de sa démarche avec celle de Barthes et l'utilité de la plupart de ses critiques de son style, constate leurs divergences de buts et de visions. Il s'adresse ainsi à Barthes, toujours dans son *Mémemorandum* :

[...] je me suis bientôt rendu compte que vous me placiez de la sorte dans une certaine perspective qui m'a toujours rendu malade, croyez-moi [...] Le régisseur que je suis n'a pas fait et ne fait pas de théâtre uniquement pour créer ou parfaire un « style ». Je suis venu au théâtre pour tenter de lui rendre, en dépit des techniques modernes, son aridité, sa sécheresse et, ce faisant, son efficacité. Cela n'est pas seulement un style. C'est une morale. Une ligne de conduite qui devait me mener là où je suis aujourd'hui, ligne dont je me suis parfois écarté par erreur ou fatigue, mais que j'ai toujours retrouvée. Ce n'est pas l'art que je vise, mais le public prolétaire. (*Service*, 251)

1.2.2 DÉSILLUSION ILLUSIONNÉE : LE REFUS SOURIAN

Il ne s'agit pas de résoudre mais de dépasser l'opposition entre la sociologie et l'esthétique, le réel et l'idéal, le pouvoir et le vouloir. Et ce, à l'invitation même de Vilar et de Barthes qui nous incitent, chacun à leur manière, à inverser notre perspective analytique : plutôt que de parler d'« illusion désillusionnée » il est, à mon avis, préférable de parler de « désillusion illusionnée » étant donné que ces derniers étaient conscients que le théâtre populaire était une « utopie nécessaire ». Par conséquent, leur déception à l'endroit du théâtre doit être réévaluée en tant que *Non pour le Oui*, à savoir le positif du négatif, échappant par le fait même à l'opposition entre le passionnel et le déceptif. Changement de perspective qui, selon mon analyse, est liée à une modification de leur position de regard.

RÉINVENTER LA SOCIÉTÉ

Ce que j'entends par « désillusion illusionnée » n'est pas de l'ordre de l'illusoire et du désabusement mais du possible étant donné que la déception est, en quelque sorte, un point de départ et non pas une conséquence. Ainsi, tout en rêvant d'un théâtre ayant le pouvoir de changer la société, Barthes et Vilar savaient pertinemment qu'il fallait réinventer la société pour espérer un renouveau d'un théâtre social.

Déjà en 1946, Vilar, placé devant le cul-de-sac du théâtre à la merci de la société, affirmait : « Il s'agit donc de faire une société, après quoi nous ferons peut-être du bon théâtre » (*Tradition*, 101). Il était déjà clair pour lui, avant de se voir confier officiellement les clés de la destinée du théâtre service public, que « la notion de spectateur et de public est une notion fautive, un sujet impraticable, une mauvaise abstraction si on ne met pas en cause aussitôt, *avant* l'auteur, *avant* le comédien,

avant l'organisateur, la notion de société » (*Service*, 346). Il s'avouait, lors de ses premières années en Avignon, prématurément désillusionné en raison de l'impossibilité pour les « ouvriers du théâtre » de porter seuls le rêve d'un théâtre social.

Non seulement chacun de nous [membres de la troupe] aime à vivre allègrement de cette quête d'absolu, et donc d'une permanente insatisfaction, mais plutôt – et cela est à mon sens la cause essentielle et grave – parce que l'ouvrier ne fait pas seul le monument; parce que l'architecte n'est pas seul à dresser son plan; parce que toute œuvre créée, fût-elle conçue par un seul, le maître d'œuvre n'est que l'*interprète* de son temps, de sa société, dans ses grandeurs et dans ses errements, dans ses bassesses comme dans ses évangiles. (*Service*, 344)

Mais, plutôt que d'être un frein, la désillusion était, pour Vilar, un tremplin à son rêve de théâtre populaire. Il disait n'avoir qu'à fermer les yeux pour retrouver son optimisme grâce à son naturel méridional venant à bout du scepticisme typiquement français. « Le pessimisme, quand il m'habite, ne résiste pas à un éclat du soleil – fût-ce à Paris » (*Service*, 51).

Barthes, en plus de se placer dans un mode déceptif à l'égard du théâtre populaire, qu'il jugeait en référence au théâtre civique et à l'époque révolue de l'Antiquité grecque, abondait dans le même sens que Vilar. Certes, il devait faire son deuil du chœur antique comme prolongement théâtral de la collectivité ainsi que d'un théâtre total et lyrique, mais, surtout, il ne pouvait fermer les yeux sur les conditions sociales et politiques impropres à un théâtre populaire. Le premier éditorial collectif de la revue *Théâtre Populaire* est éloquent à cet égard :

[...] la première étape est de voir clairement ce à quoi l'on peut prétendre. Il faut le dire franchement, il n'est pas dans notre pouvoir de fixer d'avance les caractères d'un théâtre communautaire à l'usage d'une société qui n'existe pas encore [...] Comment pourrions-nous prétendre définir d'emblée un théâtre collectif, alors que notre société française n'est encore que trop visiblement déchirée, soumise dans sa structure économique à la dure sécession des classes sociales? Nous ne pouvons aller plus vite que l'Histoire elle-même [...] Mais ces mêmes malheurs, puisqu'ils sont nôtres, nous donnent au moins la connaissance du faux théâtre, et ce que, du fond de notre imperfection sociale, nous pouvons définir avec force et constance, c'est le théâtre dont nous ne voulons pas (*Écrits*, 54).

Cette affirmation, écrite de la main de Barthes selon toute vraisemblance, résume bien ce que je désignerai comme « la voie négative » dans les prochains chapitres, à savoir le *Non pour le oui*, le positif du négatif ou encore la « désillusion illusionnée ».

UTOPIE NÉCESSAIRE

Barthes, qui jugeait le rapport du théâtre à la réalité en fonction des principes de Brecht, ne se cache pas de son parti pris pour l'idéal qui, seul, pouvait ouvrir la voie du réel au théâtre. Il affirme sans ambages : « La vision que j'ai de Brecht, de la dramaturgie brechtienne est sans doute fantasmagorique; mais on peut dire aussi qu'elle est simplement utopique, et à ce moment-là elle peut ouvrir à quelque chose de nouveau ». En évaluant le théâtre français à l'aune de la dramaturgie brechtienne, Barthes se prédisposait à la désillusion, laquelle entraînera sa désertion des théâtres. « Brecht, confie-t-il, m'a fait passer le goût de tout théâtre imparfait, et c'est, je crois, depuis ce moment-là que je ne vais plus au théâtre » (*Écrits*, 20-22).

La désillusion de Barthes correspond à ce que Vilar considère comme une « utopie nécessaire » pouvant, même sur un mode négatif, indiquer la voie de la vérité et de la réalité au théâtre. Alors que Barthes cherchait « à voir clairement » ce à quoi il pouvait prétendre, on pourrait dire que Vilar, pour sa part, tentait davantage de « faire honnêtement » son devoir et de maintenir le cap sur le public populaire.

Peut-être – et il ne faut pas craindre de se poser la question –, peut-être l'établissement d'une authentique culture populaire est-il une illusion romanesque. Celle-ci n'a-t-elle jamais existé? Ce théâtre communautaire dont nous rêvons tous ou presque tous, je veux dire ce théâtre non pas à tout prix révolutionnaire ou impulsif, mais naviguant sûrement à contre-courant des habitudes, des traditions confortables et œcuméniques, des politiques installées, des droits acquis, le théâtre pour le peuple, pour le populaire, pour l'ouvrier des villes aussi bien que pour celui des campagnes isolées, ce théâtre n'est-il pas une utopie nécessaire? N'est-il qu'un idéal? Comme l'égalité? Ou la liberté? Du moins cette vue d'apparence pessimiste eu égard à notre entreprise ne nous a jamais arrêté dans notre action depuis toujours. Nous continuons et nous continuerons³⁷.

On sent que cette réflexion est nourrie de l'expérience pratique de metteur en scène de Vilar, pour qui la capacité de « refus souriant » – belle façon de désigner la désillusion illusionnée – était la condition des chances de l'artiste et, rajouterai-je, du théâtre dans la société.

Si la régie d'une pièce ne peut être réalisée sans quelque chaude ténacité, il n'est pas sûr qu'elle ne doive plus encore au refus. On ne fait rien de valable sans avoir dit « non ». Très longtemps. Jusqu'au jour où la tâche se fait comme malgré vous. Et de même que la paresse est l'engrais le plus riche de l'œuvre à venir, le refus souriant et systématique est pendant des mois, voire des années, la chance la plus sûre de l'artiste.³⁸

³⁷ Conférence pour Avignon, mars 1969 citée dans Jean VILAR, *Mot pour mot*, *ibid.*, p. 70

³⁸ Extrait d'un texte de 1956 cité dans Jean Vilar, *Mot pour mot*, *ibid.*, p. 30

1.2.3 POSITIONS SPECTATRICES DE L'ENTRE-DEUX

Au terme de ce chapitre, qui se veut une ouverture aux conceptions contemporaines du théâtre social en lien avec les problématiques du public et de l'espace théâtral, je montrerai en quoi le dépassement du rapport passion/déception au théâtre est étroitement lié à un changement de point de vue. En effet, selon mon hypothèse, le changement de conception du rapport du théâtre à la réalité et à la société découle notamment de nouvelles attitudes spectatrices correspondant à de nouvelles positions de regard.

Ces changements de perspective découlent en premier lieu du repositionnement du metteur en scène contemporain, qui accepte de s'effacer afin de favoriser l'entrée du spectateur et de la réalité dans le jeu théâtral. C'est Barthes et Dort qui feront figure de spectateurs, les critiques représentant le public de première ligne tout en assumant le relais entre l'univers théâtral et la réalité sociale.

VILAR : LA PRÉSENCE DANS L'ABSENCE

Le départ de Vilar du TNP a quelque chose d'énigmatique, ce dernier ayant été avare de commentaires sur les raisons du non renouvellement de son contrat en 1963. Cependant, plutôt que d'y voir un reniement ou un désabusement à l'égard du théâtre populaire, cette décision s'explique, à mon avis, par un changement de position en retrait de la scène et de la fiction théâtrales. Distanciation qui serait l'aboutissement d'un processus d'effacement progressif en tant que metteur en scène dans le processus de création et dans le cours de la représentation.

Le cas de conscience du metteur en scène en regard de l'auteur est un véritable dilemme existentiel pour Vilar, de l'ordre du « être ou ne pas être » de Hamlet (*Tradition*, 74). La distinction entre le statut d'*interprète* (au service de l'auteur) ou de *créateur* (création personnelle et totale) du metteur en scène à l'égard de l'auteur et du texte devient, chez Vilar, une question cruciale pouvant entraîner l'assassinat ou l'abandon du métier de metteur en scène. Ainsi, Vilar réaffirmera sa conviction de jeunesse, quelque peu cavalière comme il l'avoue lui-même, que « le metteur en scène nouveau devait tout simplement supprimer la mise en scène, axer le travail de montage scénique selon une autre perspective et tout d'abord "assassiner le metteur

en scène" » (*Service*, 253). Vilar va jusqu'à considérer cette question comme un « problème policier du théâtre contemporain » étant donné qu'il convient de se demander si « la mise en scène est une arme dangereuse? » (*Tradition*, 70). Le danger étant celui de l'« hérésie » à l'égard du texte et de l'irrespect envers l'auteur pour Vilar, qui restera toujours au plus près de l'œuvre dramatique sans pour autant renoncer à sa liberté interprétative.

Mais alors, comment expliquer que Vilar, tout en incitant les metteurs en scène à servir l'auteur, reconnaît néanmoins que « *les vrais créateurs dramatiques de ces trente dernières années ne sont pas les auteurs, mais les metteurs en scène* » (*Tradition*, 71). Il est révélateur que Vilar ajoute à ce constat « J'écris cela sans m'en réjouir », car, tout en reconnaissant la contribution remarquable des metteurs en scène à la modernité théâtrale, il se méfie des « démons » de ce « petit dictateur de régisseur » (54). En fait, ce dont Vilar se méfie, c'est de l'abus de pouvoir et de l'égoïsme qui guette le metteur en scène qui vole la vedette sous les feux de la rampe. Et ce, au détriment de l'auteur et de la communauté théâtrale.

C'est donc par refus du prestige et de l'autorité du statut du metteur en scène que Vilar choisit de s'effacer derrière l'œuvre dramatique et l'acteur en se considérant comme un simple artisan et « premier ouvrier du théâtre » (*Service*, 380-381). En défendant la conviction que le pouvoir du metteur en scène n'est pas dans la puissance de ses moyens « mais surtout dans le dépouillement de sa puissance, dans le rigorisme de son choix, dans son volontaire appauvrissement » (*Tradition*, 26), Vilar annonçait le choix éthique de plusieurs metteurs en scène contemporains, dont ceux à l'étude. En effet, l'effacement progressif de la figure du metteur en scène – après qu'il eût connu son apogée avec la modernité théâtrale – est révélateur, selon moi, d'un changement de position qui allait être décisif pour l'acteur et le spectateur : *la présence dans l'absence*. C'est-à-dire que le metteur en scène doit accepter de se détacher et de se distancier du processus création et de la représentation car, selon les termes de Vilar :

Celui qui éclaire en définitive l'œuvre dramatique de son intelligence et de ses richesses de sa sensibilité c'est, me semble-t-il, cet étrange bonhomme que l'on voit ou que l'on ne voit pas sur la scène selon qu'il est comédien ou uniquement directeur de son Théâtre. (*Tradition*, 67).

Cette expérience de dédoublement vécue par Vilar – qui portait les chapeaux de directeur du TNP, de metteur en scène et de comédien – nécessitait, selon ses dires, une capacité de « dépersonnalisation totale » afin de conserver sa liberté créatrice (*Service*, 174).

Ainsi, en choisissant de s'effacer afin de laisser plus de liberté d'expérimentation à l'acteur ainsi que de liberté interprétative et participative au spectateur, Vilar se trouve à opter pour un pouvoir consensuel et partagé. Car, si Vilar reconnaît le metteur en scène comme un « meneur de jeu », un « chef de troupe », l'« ordonnateur » du spectacle et même l'« âme » du processus de création, il refuse de couronner ce dernier comme un souverain étant donné que cela peut incliner « ceux qui sont dépositaires d'une technique à se détacher de la communauté théâtrale » en les poussant à « agir isolément, à faire œuvre égoïste » (*Tradition*, 78). D'où l'importance de ce que je désignerai pour les fins de mon analyse comme la délégation du pouvoir du metteur en scène, qui est avant tout un « droit de regard » dans le sens d'un point de vue, afin de responsabiliser et de rapprocher l'acteur et le spectateur³⁹.

On comprend mieux à présent la prise de distance de Vilar d'avec le théâtre qui se voulait essentiellement un autre point de vue et une façon de sublimer sa passion du théâtre sans se complaire dans la déception. C'est, du moins, ce qu'on peut déduire de la ligne de conduite de Vilar qui affirmait, à la suite de son départ momentané du festival d'Avignon en 1953⁴⁰: « Il faut savoir se séparer de ce que l'on aime. J'ai quitté Avignon. Je n'y reviendrai pas, du moins dans les anciennes

³⁹ Cette responsabilisation et individuation de l'acteur, rendue possible par le changement de position du metteur en scène, s'avérera essentielle pour la suite de mon analyse qui trouvera son aboutissement avec la figure conceptuelle de « l'acteur social ». Vilar était, à cet égard, visionnaire en défendant la nécessité d'une responsabilité et d'une formation civique de l'acteur qui, avant d'être artiste, doit chercher à évoluer en tant qu'individu et à s'engager dans la communauté. Selon Vilar, il n'existait pas d'école de théâtre pouvant répondre aux nécessités artistiques de son temps, à savoir la formation civique du public. Cette responsabilité civique nécessitait, pour Vilar, un dépassement du rôle artistique du comédien étant donné que « Si l'artiste du théâtre doit être uniquement *comédien*, alors je crois que cet art du théâtre deviendra de plus en plus sclérosé, vieillot » (*Service*, 483). En cherchant à retrouver l'élan social et idéaliste de Vilar chez Brook, Kantor et Grotowski, il faudra garder en tête que la socialité, avant de se manifester sur la scène et dans la salle, s'inscrit dans l'individualité et l'intériorité du comédien.

⁴⁰ La démission de Jean Vilar en juillet 1953 survint à la suite de différends avec le comité local du Festival. Grâce au support de groupements locaux qui revendiquèrent sa liberté de création, Vilar revint sur sa décision et reprit la gouverne du Festival, qui put avoir lieu l'été suivant. (voir à ce sujet la note 1, p. 176 dans *Théâtre, service public*)

conditions de ces sept dernières années [...] ». On croirait entendre son Antigone dire : « Fuyez loin de ceux que vous aimez, lorsque vous sentez que votre colère contre eux va éclater, sinon vous ruinerez la demeure de votre cœur et ceux qui y habitent »⁴¹.

DORT : LE SPECTATEUR SUR LA LIGNE

Pour Dort, le changement de position de plusieurs metteurs en scène, engendré par leur ouverture et leur responsabilisation à l'égard de la société, a entraîné la modification de la position spectatrice et, en premier lieu, de la position critique. Dort, dont le dilemme avait toujours été d'entrer ou non dans le jeu théâtral – d'être *dedans* ou de rester *dehors*, soit de maintenir une relation de proximité ou à distance avec l'univers théâtral –, considérait que Vilar lui donnait les moyens de dépasser cet écartèlement et de changer d'attitude et de position spectatrices.

Cette perspective est intéressante car elle permet d'aborder autrement le problème du théâtre populaire dans son rapport au public et à la société. Ainsi, pour Dort, c'est moins la suppression de la rampe entre le théâtre et le peuple qui importait que le changement de position du metteur en scène.

En 1967, pour ce qui est du théâtre, quelque chose a pris fin. Mais comment définir, préciser ce qui semble être venu à bout de course? Est-ce une certaine conception de l'activité théâtrale comme « service public » culturel ou est-ce, à l'intérieur même de cette activité, un certain mode d'organisation du travail, à savoir la domination du metteur en scène ... il est encore trop tôt pour le dire exactement⁴².

Dort ne s'y était pas trompé et était admirablement visionnaire en attribuant au changement de rôle du metteur en scène le changement de conception du rapport entre le théâtre et la société. Sa lucidité envers le théâtre de son époque était due à sa distance critique, à mi-chemin entre l'univers théâtral et la réalité sociale, que lui permettaient d'endosser les metteurs en scène de la trempe de Vilar.

⁴¹ Référence au premier texte dramatique de Vilar qui était une adaptation libre d'*Antigone* intitulée *Antigone, pièce en trois actes* (rééditée en 1954 sous le titre *La nuit tombe*). Il est intéressant de souligner que, dans cette adaptation, Vilar défend le droit de son héroïne à une morale personnelle échappant aux autorités officielles car « Le devoir, s'il existe, est un produit d'égoïsme, d'intimité, de vérité personnelle » tout étant à la fois « la forme la plus claire de l'amour » et « du plus pur altruisme ». Voir VILAR, *Théâtre, service public*, p. 23-25.

⁴² DORT, Bernard, *Théâtre réel, 1967-1970*, Paris, Editions du Seuil (Pierres vives), 1971, p. 231.

Dort revendiquait un statut intermédiaire, à quelque part entre la scène et la salle, entre l'imaginaire et le réel, ainsi que le droit de prendre part au « grand jeu théâtral »⁴³ tout en assumant son rôle social. Il se présentait comme « un spectateur en dialogue »⁴⁴, acceptant de prolonger – de part et d'autre de la scène et de la salle – les paroles des créateurs et les conversations entre spectateurs afin de favoriser un dialogue de voix multiples ainsi que des points de vue différents.

Écrire sur le théâtre échappe ainsi au dilemme que j'évoquais plus haut : être dedans et être dehors. Entre le théâtre et sa critique, comme entre le spectacle et le public, il y a place pour un dialogue prolongé et fécond, à condition, précisément, que, dans ce dialogue, soit maintenue une certaine *distance* entre les uns et les autres, une *ouverture* avec ce que ce mot sous-entend à la fois d'adhésion, d'attention et de libre choix.⁴⁵

Cette position spectatrice intermédiaire lui permettait de dépasser le rapport passionnel et déceptif au théâtre. Pour Dort, la remise en question du rapport du « théâtre public » avec la société française de l'époque était étroitement liée à ce que j'ai désigné comme le théâtre *pour un oui, pour un non* étant donné que :

[...] il ne concernait rien de moins que la conception que nous nous faisons du théâtre; il postulait, en tout cas pour moi, un dépassement de ce mélange de fascination et de déception dont j'ai parlé; il supposait une nouvelle attitude du spectateur et du critique que j'étais (*Théâtre public*, 18).

En disant cela, Dort pointait du doigt les amateurs et inconditionnels du théâtre qui faisaient du théâtre un univers et un espace clos sur lui-même, scellé par le mystère de la création. Mais peut-être également les promoteurs de la démocratisation culturelle et du théâtre service public qui, tout en souhaitant offrir en partage au plus grand nombre la culture et la société, n'étaient pas prêts à renoncer à la primauté de l'esthétique et de l'aura du metteur en scène et des artistes. On sent, en effet, une volonté chez Dort de dépasser les écueils du théâtre service public et de la démocratisation culturelle lorsqu'il affirme que :

Il y a collaboration entre la scène et la salle par le truchement d'un spectacle qui tire sa vérité non d'une certaine idée du théâtre ou d'un désir de communion culminant dans un seul acte d'amour, mais d'une expérience commune aux producteurs et aux consommateurs : l'expérience de leur société. (*Théâtre public*, 20).

⁴³ Le « grand jeu théâtral » était pour Dort « une série d'échanges entre un texte et un spectacle, entre des comédiens et un metteur en scène, entre une scène et une salle, entre un théâtre et une société.» (*Théâtre public*, p. 14.)

⁴⁴ Référence à l'intitulé de DORT, Bernard, *Le spectateur en dialogue*, préface de Jacques Lassalle, Paris : P.O.L. (Jeu du théâtre), c1995, 274 p.

⁴⁵ DORT, *Théâtre public*, p. 22, 1966.

On comprend pour quelle raison Dort a été en quelque sorte un père et un inspirateur pour les critiques des générations suivantes, qui avaient pour défi de renouer le dialogue entre le théâtre et la société ouvert par leur prédécesseurs. On peut également mieux apprécier la force de l'image utilisée par Jean-Pierre Sarrazac quand il décrit Dort comme un spectateur « sur la ligne »⁴⁶ : position de l'entre-deux, au seuil de l'espace théâtral et de l'espace social, qui confère une liberté de mouvement analytique que je privilégierai également dans le cadre de mon mémoire afin de pouvoir suivre les allers-retours du théâtre contemporain entre l'imaginaire et le réel.

BARTHES : LE SPECTATEUR EN SUSPENS

À la lumière de notre analyse du changement de la position spectatrice, on peut à présent tenter d'éclaircir le mystère de la désaffection de Barthes, qui a laissé planer le doute quant au véritable motif de son départ de la revue TP et de sa désertion des théâtres. Barthes nous met lui-même sur la piste en questionnant son rapport passionnel au théâtre :

J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre et pourtant je n'y vais presque plus. C'est là un revirement qui m'intrigue moi-même. Que s'est-il passé? Quand cela s'est-il passé? Est-ce moi qui ai changé? Ou le théâtre? Est-ce que je ne l'aime plus, ou est-ce que je l'aime trop?⁴⁷ (*Écrits*, 19)

Ma réponse à cette énigme est que Barthes change de position à l'égard du théâtre, différemment de Dort, en suspendant plutôt qu'en dépassant le rapport passionnel et déceptif au théâtre. Barthes, contrairement à ce que pourrait laisser croire sa disparition du milieu théâtral, ne renonce pas à son statut de « sujet désirant » qui est le propre du « sujet regardant », l'unicité du regard allant de pair avec la subjectivité pour Barthes⁴⁸. Alors que Dort prendra la voie du réel et de la théâtralisation comme socialisation, Barthes s'engage dans un processus d'intériorisation et de singularisation de son rapport au théâtre lié à un retranchement dans l'imaginaire amoureux donnant lieu à une « scénographie de l'attente » et à un désir en absence⁴⁹.

⁴⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé (Penser le théâtre), 2000, p. 138.

⁴⁷ BARTHES, *Écrits sur le théâtre*, p. 19.

⁴⁸ Voir à ce sujet « Diderot, Brecht, Eisentein » dans *Écrits sur le théâtre*, *ibid.*, 332-339.

⁴⁹ Cette voie analytique m'a été indiquée par Jean-Pierre Sarrazac qui voit dans les *Fragments d'un discours amoureux* une réapparition du théâtre dans les écrits de Barthes, cet ouvrage, au dire de

On comprend mieux le retrait de Barthes en prenant en compte ce dépassement de l'amour ou du refus du théâtre par la suspension, en quelque sorte, du désir, du sens et du jugement. À la problématique du *Oui* et du *Non* au théâtre, Barthes aurait pu répondre :

Le monde soumet toute entreprise à une alternative; celle de la réussite ou de l'échec, de la victoire ou de la défaite. Je proteste d'une autre logique : je suis à la fois et contradictoirement heureux et malheureux : « réussir » ou « échouer » n'ont pour moi que des sens contingents, passagers [...] je suis retiré de toute finalité [...] Affronté à l'aventure (ce qui m'advient), je n'en sors ni vainqueur ni vaincu : je suis tragique.⁵⁰

Barthes en témoigne : la première rencontre amoureuse (celle avec le théâtre de Brecht pourrions-nous penser) est « éblouissement, enthousiasme, projection folle d'un avenir comblé » qui nous fait dire « oui à tout » à l'égard de la personne aimée. Toutefois, précise-t-il :

[...] ce que j'ai affirmé une première fois, je puis de nouveau l'affirmer, sans le répéter, car alors, ce que j'affirme, c'est l'affirmation, non sa contingence : j'affirme la première rencontre dans sa différence, je veux son retour, non sa répétition. Je dis à l'autre (ancien ou nouveau) : *Recommençons*.⁵¹

CONCLUSION LA FOI DANS L'AUTRE

Cette analyse du dépassement de l'opposition entre le rêve de théâtre et la déception théâtrale, de l'idéal et de réel, assumé par Vilar et Barthes, modifie la conception qu'on se fait généralement du rapport du théâtre populaire au public et à la société. Ainsi, plutôt que de jeter aux oubliettes Vilar et son rêve de théâtre « service public », il convient de réévaluer son apport à la réflexion sur le rôle social du théâtre ainsi que sur l'espace théâtral et la position spectatrice.

Les metteurs en scène contemporains partiront du même point de départ que Vilar pour repenser le problème du public, et donc de l'utilité sociale du théâtre, à savoir le problème de désunion, de division sociale allant de pair avec la perte de la foi⁵² et du sens de la collectivité. On a reproché à Vilar d'avoir été aveuglé par son

Barthes, relevant d'une « méthode dramatique ». Voir SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé (Penser le théâtre), 2000, p.120.

⁵⁰ BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil (Tel Quel), 1977, p. 29-30.

⁵¹ *Idem*, p. 31.

⁵² Une réflexion de Vilar sur la perte de foi est annonciatrice de la « voie négative » qu'emprunteront Brook, Kantor et Grotowski : « l'incroyance et le doute sont peut-être les plus terribles et les plus humaines des pensées collectives, quand tout, d'une civilisation, se défait et meurt ? Il peut exister une religion de l'homme dans ce que sa position a sur cette terre de plus tragique et justement dans cette

rêve unificateur d'un théâtre populaire favorisant la communion et la fusion émotionnelle, au détriment de la pluralité et du consensus différentiel. Mais c'est oublier que Vilar, tout en lançant un appel à tous, cherchait moins à attirer les masses que de constituer un public significatif favorable à une expérience esthétique et sociale collective.

Aussi, quand Vilar incite les metteurs en scène à explorer la puissance de ritualisation du théâtre, ce n'est pas par élan de spiritualisme mais bien par altruisme :

Il faut, certes – et je le pense fermement – que l'ouvrier de la scène recherche inlassablement les pratiques de la cérémonie, sans lesquelles il n'est pas, à mon sens, d'œuvre théâtrale valable et éternelle. Mais ces cérémonies resteront purement techniques, resteront formelles jusqu'au jour où l'homme viendra au théâtre soit lavé, soit chargé des croyances d'autrui. Car « croyance » a, au théâtre, le sens d'altruisme, de générosité. Avoir foi en autrui et y croire cela peut, me semble-t-il, remplacer Dieu. (Service, 347)

C'est sur cette vision du public, non pas massifié mais singularisé en tant que l'*autre*, que je souhaitais conclure ce chapitre afin de relancer la réflexion sur le problème du public. Car, comme nous le verrons dans les prochains chapitres, le rapport entre le théâtre et la société se trouvera individualisé et personnalisé dans le rapport de l'acteur au spectateur. Individuation qui correspondra à une intériorisation et à une rétraction imaginaire. Toutefois, en suivant la piste de l'individualité et de l'imaginaire, il faudra prendre garde, selon le conseil de Vilar, à ne pas tomber dans l'isolement.

Sans qu'il y ait eu proclamation ou manifeste, sans bataille d'Hernani, l'imagination du créateur et celle de l'individu se sont rencontrées par une lente mais incroyable action d'isolement, l'un écrivant pour soi ce que l'autre goûtera seul, retranché de la collectivité, retranché, pour en revenir à notre sujet, du public » (*Tradition*, 98).

Je démontrerai que le théâtre peut faire du retranchement dans l'imaginaire et l'individualité une expérience partagée et collective en faisant du public une « communauté imaginaire ».

CHAPITRE II
L'ESPACE THÉÂTRAL COMME REFUGE :
RETERRITORIALISATION ET SOLIDARISATION IMAGINAIRES

Après cette mise en perspective des espoirs et des déceptions suscités par le théâtre populaire, il faut être prudent avant de conclure que le rêve d'un théâtre social fut un repoussoir pour les générations suivantes de metteurs en scène et un éteignoir du désir de théâtre des publics. Dans la foulée du parcours de Jean Vilar, qui a su retrouver l'impulsion de l'imagination pour refonder un théâtre ayant droit de cité, je procéderai à une rétraction analytique dans la fiction théâtrale afin de suivre le retranchement de Brook, Kantor et Grotowski sur le territoire de l'imaginaire qu'est la scène ainsi que dans leur univers intérieur. Cette exploration de leur imaginaire me permettra de faire jouer, de manière analytique, les polarisations de leur théâtre, parfois extrêmes, entre l'*en deçà* et l'*au-delà* du réel. Cela, afin de démontrer en quoi la reterritorialisation et la socialisation imaginaires peuvent permettre de refonder l'espace et l'imaginaire théâtral comme une réalité concrète, et donc, de dépasser l'opposition entre la fiction théâtrale et la réalité sociale.

Le retranchement dans l'imaginaire auquel donnent lieu les théâtres de Brook, Grotowski et Kantor procède d'un refus des conditions de création et de représentation institutionnelles ainsi que du rejet des normes sociales. Le double sens du terme « retranchement » exprime, d'une part, une suppression et une élimination et, d'autre part, un repli pour se mettre à l'abri. Aussi, dans un premier temps, je montrerai que la rétraction dans l'imaginaire découle du choix d'une voie théâtrale négative, à savoir celle de la contestation et de la destruction – en regard de l'institution théâtrale, de la société mais également du théâtre lui-même. Car, ce n'est qu'une fois l'espace théâtral évidé et les débris des conventions dramatiques balayés que le théâtre peut reconquérir et reconstruire son lieu.

Nous verrons, dans un deuxième temps, comment Brook, Grotowski et Kantor, après avoir fait le choix du nomadisme, de l'exil ou de la clandestinité afin de trouver leur langage théâtral propre à distance de l'institution théâtrale et de la société, reviennent à la scène qui devient un refuge imaginaire. Non pas pour se protéger de la société mais pour mettre à l'abri la réalité qui doit se craindre et se questionner elle-même. Ce retour à la scène, rendu possible par le détour par l'imaginaire, permet

de jeter des ponts entre la scène et la salle, l'acteur et le spectateur afin de renouer avec l'idée de la socialisation et de la communauté.

2.1 VOIE NÉGATIVE

L'analyse de la déception théâtrale de Vilar et de Barthes nous a déjà mis sur la piste de ce que Grotowski désigne comme la *via negativa*⁵³, à savoir la recherche du renouveau du théâtre par la provocation, la contestation et la destruction. Loin de moi l'idée d'enliser ce travail dans le négativisme et le défaitisme en regard de la confrontation du théâtre avec la société, Vilar nous ayant démontré que ce refus peut être souriant, constructif et souvent nécessaire, comme nous le prouveront également à leur façon Brook, Kantor et Grotowski.

Selon Brook, il en va de la nature même du théâtre, art vivant et éphémère, qui est toujours menacé de mort étant donné qu'il doit perpétuellement se renouveler pour demeurer en vie.

Mais il n'y a pas que les changements, la destruction, la turbulence, les modes. Il y a des certitudes. Ce sont les moments où soudain, quelque part, on a accompli quelque chose : ces représentations, ces soirées où une expérience totale, collective, où un théâtre total qui concerne vraiment la pièce et le spectateur rendent absurdes les divisions que j'ai établies entre théâtre bourgeois, théâtre brut et théâtre sacré. En ces occasions exceptionnelles, le théâtre de la joie, de la catharsis, de la célébration, le théâtre de l'exploration, du sens partagé et le théâtre vivant ne font qu'un. Mais une fois passé, ce moment est bien passé et ne saurait être recréé grâce à une imitation servile. Nous sommes de nouveau menacés de mort et la recherche doit recommencer⁵⁴.

BROOK : FAIRE LE VIDE

La possibilité de voir l'émergence d'un « théâtre vivant » repose, en premier lieu pour Brook, sur l'évidement de l'espace théâtral qui implique l'effacement des formes et des conventions dramatiques embourgeoisées. Ce procédé d'évidement va de pair avec l'acceptation de la disparition et de l'oubli engendrés par la nature éphémère du théâtre. L'« espace vide » tient lieu des possibles d'un théâtre vivant car « pour que quelque chose de qualité puisse advenir, il faut d'abord qu'un espace vide

⁵³ GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, préface de Peter Brook, trad. de Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971, p. 16.

⁵⁴ BROOK, Peter. *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, trad. par Christine Estienne et Franck Fayolle, préf. de Guy Dumur, Paris, Éditions du Seuil (Pierres vives), p. 177.

se crée »⁵⁵. Ainsi, le salut de l'art théâtral dépend de l'évidement de l'espace théâtral qui entraîne l'effacement du théâtre lui-même, car :

[...] dans le monde entier on doit effacer presque tout le théâtre pour le sauver. Ce mouvement est à peine commencé et ne verra peut-être jamais de fin [...] Pourtant, la destruction gratuite est criminelle : elle occasionne de violentes réactions et une confusion encore plus grande (*Espace*, 130).

Faire le vide, afin de réinventer les possibles du « théâtre vivant », implique avant tout pour Brook la négation et la destruction des « facteurs de mort » (*Espace*, 35) engendrés par le théâtre bourgeois et commercial. Brook, dans le premier chapitre de *L'Espace vide*, s'attaque d'emblée à ce qu'il qualifie de « deadly theater », repoussoir du « théâtre vivant ». Ce théâtre bourgeois, ou plus précisément du point de vue terminologique ennuyeux et sclérosé, est aux yeux de Brook un faux divertissement et s'adresse à un public élitiste à des fins commerciales.

La voie négativiste prônée par Brook afin de libérer le théâtre de ses conventions se retourne contre le théâtre lui-même. Pour Brook, il en va de la nature même de cet art éphémère par excellence.

Le théâtre est un art autodestructeur. Il est écrit sur le sable. Le théâtre réunit chaque soir des gens différents et il leur parle à travers le comportement des acteurs. Une mise en scène est établie et doit être reproduite – mais, du jour où elle est fixée, quelque chose d'invisible commence à mourir (*Espace*, 32).

La dimension autodestructrice du théâtre en fait une « révolution perpétuelle » (*Espace*, 130) étant donné que ses normes et ses formes sont érigées sur scène comme dans des sables mouvants.

Il faut préciser que cette attitude négative de Brook n'est pas de l'ordre d'un « scepticisme inquiet » ou d'une « incertitude angoissée », mais bien de la « certitude du doute » qui est à rapprocher de la « désillusion illusionnée » traitée au premier chapitre. Brook, se confiant à Georges Banu, l'un de ses plus fidèles spectateurs et critiques, affirme que « le vrai doute n'est pas du tout une attitude de questionneur permanent, ni une attitude de scientifique à l'égard du monde » mais bien un « état guerrier » de celui qui improvise face au danger⁵⁶. J'ajouterais que ce doute, pouvant s'avérer destructeur, est la condition d'une mise en disponibilité du metteur en scène

⁵⁵ BROOK, Peter, *Le Diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*, Paris, Actes Sud (Papiers); Les Cahiers Théâtre/Éducation n° 4, 1991, p. 13.

⁵⁶ BROOK, « Être prêt », propos recueillis par Georges Banu (décembre 1983) dans LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE : *Krejča – Brook* (vol. 10), textes réunis et présentés par Denis Bablet, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1982, p.346.

et de l'acteur (et avec eux du spectateur) qui est une mise en danger dans un espace sans filet.

Loin de consister en un refus passif et défaitiste, le *Non* de Brook sous-entend un *Oui* à de nouvelles possibilités pour un théâtre vivant. Aussi, il prend soin de conclure son chapitre lapidaire à l'endroit du théâtre bourgeois avec une pointe d'optimisme :

Quand nous disons sclérose, nous ne signifions jamais : mort. Nous voulons parler de quelque chose d'actif, quoique déprimant, et par là même susceptible de changement. Le premier pas vers ce changement consiste à accepter ce simple fait, peu réjouissant : la majeure partie de ce qu'on appelle aujourd'hui le théâtre n'est que la caricature d'un mot jadis riche de signification (*Espace*, 62).

On comprend mieux ce *Non pour le Oui* de Brook en prenant en compte sa conception de l'univers beckettien. Non seulement cet auteur dramatique fait de l'aire de jeu un espace vide, dans lequel des personnages en chute libre se battent contre le temps et leurs pensées. Mais, et là est l'essentiel aux yeux de Brook, ce théâtre autodestructeur ouvre des fenêtres d'espoir et provoque un appel d'air. Ainsi, Brook considère que, contrairement à ce que l'on peut penser (et à ce que les critiques préfèrent penser) :

Beckett ne dit pas « non » avec satisfaction; il forge son « non » sans merci, à partir de son aspiration au « oui ». Son désespoir est le négatif à partir duquel on peut tracer les contours du positif (*Espace*, 85).

Plus encore, c'est un dépassement du *Oui* et du *Non* que propose Brook. En effet, ce qui intéresse Brook en créant un espace ouvert à toutes les possibilités est d'abolir la différenciation positive et négative de l'expérience théâtrale vécue par l'acteur et le spectateur. Ainsi, plutôt que de considérer la confrontation entre l'acteur et le spectateur comme négative, Brook la conçoit comme positive dans la mesure où le public partage l'appétit des artistes en ne se contentant pas seulement d'être une bouche à nourrir à la petite cuillère par l'État, pourvoyeur de culture.

Si quelque chose de neuf naît sous les yeux d'un public prêt à l'accueillir, on assistera à une formidable confrontation. Les aspirations de la société, morcelées, se trouveront rassemblées autour de quelques idées-forces. De nouveaux objectifs pourraient être perçus, renouvelés, réaffirmés. Ainsi serait abolie l'opposition qui se manifeste entre une expérience négative et une expérience positive, entre l'optimisme et le pessimisme (*Espace*, 176).

GROTOWSKI : ÉLIMINATION

La *voie négative* est également celle qui s'impose à Grotowski, ce dernier considérant que le théâtre est placé en situation défensive par rapport au cinéma et à la télévision. L'évidement prôné par Brook correspond, dans le théâtre de Grotowski, au dénuement et à l'appauvrissement par rapport à l'apparat du théâtre bourgeois. De sorte qu'il ne reste plus que l'ossature du théâtre qu'est la relation entre l'acteur et le spectateur.

En éliminant graduellement ce qui s'est démontré être superflu, nous avons trouvé que le théâtre pouvait exister sans maquillage, sans costume autonome ni scénographie, sans lieu séparé de spectacle (scène), sans effet de lumières ou de sons, etc. Il ne peut pas exister sans la relation acteur/spectateur, sans la communion de la relation directe, « vivante » (*Pauvre*, 17).

La *via negativa*, comme l'appelait Grotowski, donne lieu à un processus d'élimination « par l'abandon des éléments de la conduite "quotidienne" qui obscurcissent l'impulsion pure » (*Pauvre*, 16). Ce qui revient à dire que, pour l'acteur (et à sa suite le spectateur), la voie négative défendue par Grotowski est celle du déconditionnement à l'égard des automatismes quotidiens et conventionnels afin d'accéder à la vérité et à l'intériorité.

La pauvreté du théâtre est, pour Grotowski, un « acte de transgression » en regard des conventions théâtrales et sociales. Aussi, il pousse la logique de la négation à son point limite en faisant de l'expérience théâtrale, tant pour l'acteur que pour le spectateur, une expérience radicale.

KANTOR : FIN DU MONDE

Le théâtre de Kantor s'affiche aussi résolument comme un théâtre de la négation. Ses différentes déclinaisons que sont le « théâtre de la mort », le « théâtre informel » et le « théâtre degré zéro » engagent le théâtre sur la voie de la contestation radicale et de la destruction des conventions théâtrales ainsi que dans un processus d'épuration, d'évidement et d'effacement tendant vers le zéro. Ce « théâtre zéro », qui cherche à retrouver les conditions minimales d'un théâtre primaire appartenant au « rang le plus bas de la réalité », est, en fait, un « théâtre des restes » ou un « théâtre de la fin du monde ». Au théâtre bourgeois et académique, que Kantor accuse d'être un « théâtre mort » qui veut faire croire à l'artifice de sa vitalité,

s'oppose « Le théâtre de la mort » qui se réclame des corps morts (sociaux, intellectuels et culturels) du XX^e siècle se terminant dans un climat de « fin du monde ». Aussi, on peut dire du théâtre de Kantor qu'il est celui de l'« après », celui suivant la catastrophe et la fin de la vie :

Après cela tout a recommencé depuis le début et à partir de zéro. / Aussi : maintenant – sur scène : / la fin du monde, après la catastrophe, un amas de corps inanimés (combien y en a-t-il déjà eu), et un amas de débris d'Objets, ce qui est resté. / Après cela – selon l'idée de mon théâtre / les morts « se dressent parmi les morts » / et jouent, / comme si de rien n'était⁵⁷.

La destruction et la « néantisation » sont inévitables et nécessaires selon Kantor qui considère, tout comme Brook et Grotowski, que le théâtre est une « révolution permanente », et donc, qu'il faut détruire pour mieux reconstruire. Cela, Kantor le reconnaît et l'assume :

Une tendance commence à dominer tous mes actes, et elle m'influence encore aujourd'hui : l'idée de la nécessité d'un développement continu, d'une révolution permanente en matière artistique, la conscience que seules les idées extrémistes garantissent le progrès⁵⁸.

Ce radicalisme et ce pessimisme ne sont, toutefois, pas gratuits et défaitistes, les méthodes de création théâtrale et artistique que sont le risque, la négation et la destruction permettant de déterrer, sous la surface de la réalité et du présent, des forces enfouies dans le passé et l'inconscient. De dégager la matière artistique et vitale accessible seulement par les forces de la destruction, le hasard ou encore la rapidité et la violence de l'action.

Aussi, le *Non* de Kantor est un *Oui* car le « théâtre informel » – qui est à rapprocher du « théâtre immédiat » de Brook et du « théâtre pauvre » de Grotowski – transforme la matière brute que sont les états biologiques et les objets en matériaux d'art. La réduction au degré zéro opérée par le « théâtre informel » ne peut, une fois qu'il ne reste plus que des décombres sur la scène, que devenir un mouvement inverse de reconstruction du sens, même si ce dernier doit resté suspendu entre la mort et la vie, la fiction et la réalité. Kantor voit dans la destruction ni plus ni moins que le seul espoir de la libération de l'art :

⁵⁷ KANTOR, Tadeusz, *Ô douce nuit. Les Classes d'Avignon*, Paris, Actes Sud (Papiers), 1991, p. 9-10. À noter que les barres obliques indiquent les alinéas.

⁵⁸ Extrait des notes inédites de Kantor cité par Denis Bablet dans sa préface pour *Le Théâtre de la mort*, p. 11.

Réduire à zéro / dans la pratique quotidienne / signifie négation et destruction. / En art, cela peut mener / au résultat inverse. Réduire à zéro, / niveler / anéantir / phénomènes, événements, accidents, / c'est leur ôter la pesanteur des pratiques quotidiennes, / permettre de les faire muer / en matière scénique / libre de prendre forme⁵⁹.

Il est clair, pour Kantor, que le choix de la « voie négative » oblige l'artiste à prendre ses distances avec la société et, par conséquent, à se retrancher dans l'imaginaire et dans la solitude. Cette distanciation en regard du réel et du social est, comme nous le verrons plus avant, considérée comme salutaire pour Kantor. En effet, elle est la condition, d'une part, de l'autonomisation du théâtre (comme création scénique) envers le texte dramatique (drame) et, d'autre part, de sa libération par rapport au réel. Kantor était, toutefois, conscient qu'il y avait un prix à payer pour l'artiste qui choisit la contestation et l'éloignement des conventions sociales et artistiques.

Il faut sans doute payer très cher ce don exceptionnel d'«opérer» en dehors de la vie. / La situation de l'artiste est semblable à celle de quelqu'un qui, marchant à la poursuite d'un but très important, s'apercevrait soudain que cette action d'avancer / est devenue l'essentiel de sa mission et sa raison d'être [...] il lui faut continuer d'avancer, avec cette certitude épouvantable que tout n'est que vide, / que l'essentiel de sa démarche / est constitué par cette activité de refermement / qui est séparation / et rejet / de ce qui essaie continuellement de remplir ce vide avec la soi-disante réalité [...] (*Mort*, 274).

Ces paroles clairvoyantes pourraient être celles de Brook et de Grotowski, qui partageaient la certitude de l'importance du retranchement de l'artiste en regard de la société et de la réalité afin de mieux y revenir. Je fais également mienne cette conviction, que je défendrai dans le présent chapitre afin d'éclairer par mon analyse le chemin suivi à l'aveugle par ces « guides dans le noir », selon l'expression de Brook, que sont les metteurs en scène. La noirceur étant, pour eux, les horreurs qui ont fait du XX^e siècle un brasier, toujours incandescent dans la mémoire collective.

⁵⁹ KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes présentés et réunis par Denis Bablet, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2000 [c1977], p.93.

2.2 RETERRITORIALISATION IMAGINAIRE : L'EN DEÇÀ ET L'AU-DELÀ DU RÉEL

« La réalité ne peut pas exister par elle-même, il lui faut toujours quelque chose qui la met en danger : l'illusion. »

(Kantor, *Théâtre de la mort*, p. 257)

La contestation des conventions théâtrales traditionnelles et du lieu théâtral institutionnel entraîne Brook, Grotowski et Kantor sur des voies théâtrales alternatives : celles de l'exil, du voyage et des expériences *hors les murs*. Qu'il s'agisse des voyages de Brook et de sa troupe (le Centre international de recherches théâtrales) en Afrique; des expériences parathéâtrales et psychosociales de Grotowski ou des performances de Kantor, ces metteurs en scène ont tous cherché à se distancier de la scène institutionnelle et de leur culture afin d'explorer d'autres modes de communication théâtrale et d'aller à la rencontre d'autres publics. J'aurais pu marcher sur leurs traces afin de démontrer en quoi leur retranchement à l'égard de l'institution théâtrale et de la culture occidentale les mène sur la voie de la recherche théâtrale. Toutefois, c'est de leurs voyages imaginaires et intérieurs dont il sera question puisque leurs pérégrinations étaient, avant tout, un moyen de prendre leur distance d'avec la réalité afin de retrouver la liberté de l'imagination et de l'expérimentation.

Je propose donc d'arpenter les territoires imaginaires de Brook, de Grotowski et de Kantor. Je démontrerai que leur exploration de l'espace est de l'ordre d'une « reterritorialisation imaginaire » pouvant permettre une refondation du lieu théâtral en tant qu'espace social. Cela implique le dépassement de l'opposition entre l'imaginaire et le réel (sans toutefois annuler leur tension dialectique) ayant marqué l'esthétique théâtrale afin de réaffirmer l'importance des impulsions de l'imagination pour réinventer les possibilités du théâtre sur la scène et au sein de la société. Cela, non pas dans le but de magnifier l'illusion théâtrale au détriment de la réalité quotidienne mais bien de créer des « illusions vivantes »⁶⁰ selon les termes de Brook,

⁶⁰ Brook établit une distinction entre « illusion morte » et « illusion vivante » en cherchant à éclaircir la confusion engendrée par la séparation entre le réel et l'irréel prônée par Brecht, partisan d'un théâtre de la véracité et de la clarté. Pour Brook, le mépris de Brecht à l'égard de l'illusion ne doit pas être interprété comme un rejet de la fiction mais bien des images mortes et artificielles qui sont des pièges pour le spectateur en encombrant la scène. Cette distinction est intéressante à prendre en compte dans notre perspective d'analyse puisqu'elle donne lieu à un dépassement de l'opposition

à savoir ce que Guy Dumur désigne dans sa préface à *L'Espace vide* comme « un supplément de réalité » pouvant abattre le cloisonnement entre le réel et l'irréel (*Espace*, 20). Car, ce que cherche Brook, c'est revitaliser et régénérer la vie individuelle et collective grâce aux pulsions de l'imaginaire théâtral.

Cette refondation de la dimension imaginaire du lieu théâtral – qui est, comme je le montrerai en conclusion de ce chapitre, le fondement de la relation théâtrale entre l'acteur et le spectateur – implique qu'on tienne compte des « possibles de l'impossible » qui se situent *au-delà* et *en deçà* du réel. Ces polarisations imaginaires des univers de Brook, Kantor et Grotowski poussent le théâtre aux extrêmes de la mort et de la vie. Brook, sans être aussi radical que ses confrères polonais, reconnaissait l'importance pour le théâtre d'outrepasser les frontières du réel, des conventions théâtrales et des convenances sociales afin d'élargir son territoire et de donner lieu à une véritable expérience.

Qu'entend-on par « vrai », « réel », « naturel »? Nous utilisons ces mots comme des boucliers pour nous protéger d'une expérience théâtrale. Une expérience réelle semblerait « irréaliste », « fautive », « artificielle » [...] Notre seul espoir réside dans les extrêmes – dans l'union des opposés – pour que la débâcle des conventions, qui abritent terreurs et douleurs, se passe sous les rires – pour que les explorations du temps et de la conscience, des rituels de l'amour et de la mort, soient escortées par la rudesse de la vie et de l'existence. Le théâtre est un estomac où la nourriture se métamorphose en deux parties égales : les excréments et les rêves⁶¹.

2.2.1 LA FICTIONNALISATION COMME CONCRÉTION

KANTOR : LE CONCRÉTISME COMME RÉALISME

C'est Kantor qui, cette fois-ci, donnera le ton à cette section du fait que la ligne de démarcation entre la fiction théâtrale et la réalité sociale devient dans ses œuvres mouvante et perméable. L'intérêt de prendre en compte ses heurts et ses transactions avec la réalité et l'illusion, selon ses propres mots, est qu'il en est venu à dépasser leur opposition traditionnelle en provoquant leur interpénétration. Ainsi, il a cherché, d'une part, à faire des expériences d'« annexion de la vie » dans l'art (à la manière des avant-gardes picturales) et, d'autre part, d'insertion de l'art dans la vie. Ce faisant, il souhaitait rendre concret l'abstrait, et, en outre, revitaliser et libérer la réalité en réintégrant l'art dans la société. C'est ce double mouvement, provoquant

entre le réel et l'irréel : la fiction, du moment où elle n'est pas coupée de la vie, pouvant donner lieu à une « réalité illusoire » (voir BROOK, *L'Espace vide*, p. 108-109).

⁶¹ BROOK, Peter, *Points de suspension*, traduit par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud, Paris, Éditions du Seuil (Essais Points; n° 519), 1992, p. 85.

l'entrecroisement entre la fiction théâtrale et la réalité, que je sous-entendrai en parlant de la « fictionnalisation comme concrétion ».

Une précision s'impose quant à la conception que se fait Kantor de l'illusion, éclairante pour notre propos. De la même façon que Brook établit une distinction entre « illusion vivante » et « illusion morte », Kantor cherche à distinguer le pouvoir de l'illusion de la faiblesse de l'« illusionnisme ». Tout en rejetant l'illusion artificielle et mensongère qui se justifie par rapport à la nature et à la réalité (imitation, reproduction), il se réclame de l'illusion ayant un sens métaphysique. Ainsi, plutôt que de rejeter une illusion représentant un danger pour la réalité, il défend, selon ma formulation, la fictionnalisation comme mode de concrétion : c'est-à-dire qu'il défend le droit de la réalité de devenir un élément réel de l'œuvre d'art tout comme le droit de l'art d'avoir un rôle dans la société. En somme, ce n'est pas *contre* la réalité que Kantor défend l'illusion, mais bien *en faveur* du réel, qui ne peut révéler sa force que par sa mise en tension avec la fiction. (*Mort*, 257-260).

La particularité de la conception de Kantor du rapport entre l'imaginaire et la réalité s'explique par sa volonté d'autonomisation du théâtre, d'une part, à l'égard de la réalité et, d'autre part, par rapport au texte dramatique. Pour Kantor, la démarcation entre la fiction et le réel n'est qu'une distinction, en quelque sorte, entre des plans de réalité. Cette conception lui permet de défendre la « réalité du drame », soit de ce que je désigne comme la « fictionnalisation comme concrétion », en regard de la réalité sociale, et donc, par conséquent, de relativiser notre entendement de la « soi-disante réalité ». Ainsi, tout en privilégiant la dimension concrète de la « matière scénique » (action de scène), Kantor n'en considère pas moins le texte dramatique comme une « réalité illusoire » qui trouve une concrétisation sur scène en devenant une « matière brute » au même titre que les objets et les comédiens. Bien que, pour Kantor, le texte littéraire ne soit pas préexistant ni prédominant étant donné que le drame naît durant la création du spectacle, il n'empêche que le texte est un objet à haute teneur qui génère sa propre réalité et son espace psycho-physique⁶².

⁶² Cette façon de concevoir le rapport entre le texte dramatique et la représentation en tant que deux plans de réalité est intéressante car elle permet de dépasser l'opposition entre le théâtre et le drame qui est l'un des nœuds problématiques des théories théâtrales contemporaines. Il faut savoir que plusieurs théoriciens et praticiens, associés au courant du « théâtre postdramatique », cherchent à faire jouer le théâtre contre le drame, lequel est associé aux conventions théâtrales dans la lignée aristotélicienne, de sorte à « dédramatiser » le théâtre en faveur d'une « rethéâtralisation ». Hans-Thies Lehmann, en

L'abstrait est à tel point concret aux yeux de Kantor qu'il envisage la fiction textuelle et la fiction scénique comme des plans de réalité comparables à celui de la « réalité de la salle », laquelle fait partie intégrante de l'illusion (*Mort*, 159, 167).

Ce nouveau réalisme, qui crée « une atmosphère et des circonstances telles que la réalité illusoire du drame y trouve sa place, pour qu'elle devienne possible : *concrète* », Kantor l'appelle « concrétisme » (*Mort*, 32).

BROOK : LA SOI-DISANTE RÉALITÉ

Il est révélateur, pour notre analyse comparée des réflexions de Brook et de Kantor sur le rapport du théâtre au réel et à l'irréel, que l'animateur des Bouffes du Nord en vienne, à l'instar du metteur en scène polonais, à contourner l'opposition entre le réalisme et l'illusionnisme au théâtre en se référant à la peinture :

Savons-nous comment nous situer par rapport au réel et à l'irréel, aux apparences de la vie et à ses forces souterraines, à l'abstrait et au concret, à l'histoire et au rituel? Que sont les « faits » aujourd'hui? Sont-ils concrets, comme les prix et les heures de travail – ou abstraits, comme la violence et la solitude? Et savons-nous de façon certaine si, au regard du mode de vie du XX^e siècle, les grandes abstractions – la vitesse, le stress, l'espace, la frénésie, l'énergie, la brutalité – ne sont pas plus concrètes, plus à même d'affecter directement nos vies, que les problèmes soi-disant concrets? Ne devons-nous pas mettre cela en rapport avec l'acteur et le rituel du jeu, pour trouver le type de théâtre dont nous avons besoin? (*Points*, 49)

Selon la conception de Kantor, ce renversement du rapport entre le réel et l'irréel effectué par Brook correspondrait à « l'abstraction comme concrétion », à savoir que l'abstrait peut être concret et avoir un rôle dans nos vies. C'est cette même abstraction comme concrétion que Brook admire chez Beckett, qui réussit à rendre tangible des choses vagues et à créer des pièces symboliques sans symbolisme (*Points*, 51-53).

Mais c'est en premier lieu en référence à Shakespeare (qui contient, selon Brook, Brecht et Beckett, tout en les dépassant) que Brook pense le rapport du théâtre entre imaginaire et réalité afin de dépasser les écueils tant du réalisme que de

associant Kantor au « théâtre postdramatique », fait fi du fait que ce dernier continue de désigner son théâtre en référence au drame, assumant, en quelque sorte, la mise en crise du drame par le théâtre. Ainsi, tout en dissociant la « réalité illusoire » et la « réalité scénique », Kantor ne renonce pas pour autant au drame dont il brise les conventions afin de le mettre sous tension. « Ce que je crée est une réalité, un concours de circonstances qui n'entretiennent avec le drame de rapport ni logique, ni analogique, ni parallèle ou inverse. Je crée un *champ de tensions capables de briser la carapace anecdotique du drame* » (*Mort*, 86). Voir LEHMAN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche Éditeur, [1999] 2002 (traduction française), 307 p.

l'illusionnisme. Ce que Brook admire chez Shakespeare c'est le fait qu'il « crée une image réaliste de la vie » en développant « une technique qui nous permet de voir, en même temps, l'expression du visage d'un homme et les vibrations de son cerveau » (*Points*, 115). Ainsi, pour Brook, le théâtre permet de faire surgir à la surface de la réalité les profondeurs de l'inconscient et des sentiments, le visible et l'invisible, qui correspondent à notre connaissance instinctive de la réalité qui ne se satisfait pas des distinctions simplificatrices et superficielles entre les pièces réalistes, poétiques, romantiques ou naturalistes.

Aussi, il importe de nous rappeler, pour la suite de l'analyse, que l'imaginaire théâtral du point de vue de Brook permet la visibilité de la réalité qui n'existe pas en elle-même et pour elle-même. « Je crois, affirme Brook, que notre responsabilité envers le théâtre moderne est de comprendre que la réalité de la vie quotidienne n'apparaîtra pas non plus d'elle-même » (*Points*, 118). Et que, par ailleurs, la fiction est nécessaire afin de démasquer la soi-disante réalité :

J'allais découvrir que l'imaginaire est à la fois positif et négatif. Il nous ouvre un champ miné où il est difficile de distinguer vérités et illusions, où les unes et les autres s'accompagnent d'ombres. Il me fallait apprendre que ce que nous appelons vivre est la lecture de ces ombres, trahis que nous sommes à chaque instant par ce que nous prenons trop facilement pour la réalité⁶³.

2.2.2 THÉÂTRE PREMIER : L'EN DEÇÀ DU RÉEL

« Il faut beaucoup de courage pour postuler : la réalité / quotidienne / banale / pauvre / sévère. / D'elle seulement peut naître aujourd'hui / l'inhabituel / l'"impossible", le surnaturel. »⁶⁴

Brook explique, à plusieurs endroits, que toute sa démarche créatrice part d'un « pressentiment obscur et profond » semblable à une odeur, une couleur, une ombre qui lui sert de boussole pour orienter les acteurs sans jamais toutefois leur imposer des directives. Ce pressentiment n'est pas de l'ordre d'une révélation spirituelle ou ésotérique mais se nourrit de son expérience de vie, laquelle n'est pas seulement en surface mais plonge ses racines dans les profondeurs de la mémoire et de l'imaginaire collectifs.

⁶³ BROOK, Peter, *Oublier le temps*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & cie), 2003, p. 16.

⁶⁴ KANTOR, Tadeusz, *Leçons de milan*, préf. Renato Palazzi, intro. De Giovanni Raboni, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Paris, Actes Sud (Papiers), 1990, p. 83.

C'est principalement parce qu'ils partagent ce pressentiment d'un théâtre *en deçà* de la réalité et de la quotidienneté que Brook, Grotowski et Kantor forment, selon moi, une constellation de pensée. La convergence de leur parcours aux sources d'un « théâtre premier », dont le terreau est l'imaginaire et la mémoire du corps, les situe dans le sillage du champ de recherche de l'« anthropologie théâtrale » et des « Performance Studies »⁶⁵. Leurs expérimentations, au carrefour du théâtre et de la vie, du passé et du présent ainsi que des cultures théâtrales, ont participé à l'émergence de ces nouveaux domaines de recherche développés notamment par Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner. L'anthropologie théâtrale constitue, selon les termes d'Eugenio Barba issu de l'école de Grotowski, « l'étude du comportement pré-expressif de l'être humain en situation de représentation organisée », à savoir les invariants ou « principes-qui-reviennent » qui se trouvent « en deçà des individualités personnelles, stylistiques, culturelles »⁶⁶.

Ce théâtre de l'*en deçà* donne lieu à une réappropriation des mythes et des récits traditionnels – qui constituent un terreau fertile pour l'imaginaire et un lieu de rencontre entre le passé et le présent – ainsi qu'au recyclage des objets et des corps usés par le quotidien. C'est à cet appel des origines que Brook a répondu en se lançant dans le projet périlleux de l'adaptation du *Mahabarata* (1985), grand poème épique indien, qui donna lieu à une version scénique et filmique, ainsi qu'à *La Conférence des Oiseaux* (1979). Grotowski et Kantor, répondant à cette même impulsion de l'imagination souterraine à la vie quotidienne, proposèrent, pour leur part, des adaptations libres des classiques de la littérature polonaise et de la tradition européenne, tout en y apposant leur griffe et leurs crocs⁶⁷.

⁶⁵ Les travaux de ces chercheurs, bien qu'ils empruntent différentes voies méthodologiques et théoriques, peuvent être associés à l'« anthropologie théâtrale » dans la mesure où ils mettent en rapport le théâtre et l'anthropologie incluant, ce faisant, le théâtre dans le champ des sciences sociales. L'anthropologie théâtrale, telle que définie en 1979 par Eugenio Barba – disciple de Grotowski et créateur de l'International School of Theater Anthropology (ITSA) et de l'Odin Theatret – consiste en l'étude comparative des comportements biologiques et culturels dans une situation de représentation, lesquels représentent les « principes-qui-reviennent » d'une culture théâtrale à l'autre. Victor Turner et Richard Schechner ont, pour leur part, axé leurs travaux sur les rites et les performances : le premier étant l'initiateur de l'anthropologie de la performance et de l'expérience tandis que le second a élaboré le concept de l'« Environmental Theater » au sein du *Performance Group* fondé en 1967.

⁶⁶ BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale*, trad. par Éliane Deschamps-Pria, Saussan, L'Entretemps éditions (Les Voies de l'acteur), [c1993] 2004, p. 31.

⁶⁷ Qu'on pense aux adaptations de Kantor des pièces de Witkiewicz (*La Pieuvre, Dans le petit manoir, Fou et la nonne, La Poule d'eau, Les Mignons et les guenons*, etc.) ou à celles de Grotowski du *Faust* d'après Goethe (1960) et Marlowe (1963), *Akropolis* d'après Mickiewicz (1962) ainsi que le spectacle *Apocalypsis cum figuris* inspiré de thèmes bibliques.

GROTOWSKI : THÉÂTRE DES SOURCES

En privilégiant le passé refoulé dans l'inconscient collectif et individuel, et ce dans une perspective interculturelle, Grotowski s'inscrit dans le sillage de ces domaines de recherche. Avant de se retrouver associé à la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France à la fin des années 90, Grotowski menait, depuis les années 70, des recherches sur ce qu'il appelait le « théâtre des sources ». Ses expériences parathéâtrales dans des « villages transculturels » avaient pour but d'explorer des phénomènes dramatiques primaires, des rituels premiers de l'ordre d'un langage « pré-expressif », soit en deçà des conventions théâtrales, linguistiques et sociales. Cela, afin de développer des techniques de jeu et des langages dramatiques enracinés dans l'inconscient et l'imaginaire collectifs. Ainsi, le jeu de l'acteur est, pour Grotowski, le point de tension et de visibilité de la dialectique entre la profondeur et la surface, le passé et le présent, les impulsions individuelles et les normes sociales, l'intériorité et l'extériorité. De sorte que, pour Grotowski, « Chaque spectacle bâti sur un thème contemporain est une rencontre entre les traits superficiels du jour d'aujourd'hui et ses racines profondes, ses motifs cachés » (*Pauvre*, 52).

C'est donc le corps même de l'acteur qui devient le nouveau territoire imaginaire pour l'anthropologie théâtrale, la peau et le cerveau de celui-ci étant marqués par les stratifications de l'imagination. « Ce corps imaginaire » qui, à lui seul représente le « corps social » ainsi que l'étendue scénique (on pourrait aussi parler de « corps scénique »), implique une reterritorialisation imaginative du fait que l'anthropologie théâtrale doit y croire pour le percevoir. Barba résume bien cela lorsqu'il confie, en parlant de la notion de « pré-expressif », que « la seule chose que j'ai inventée c'est d'y croire » (Barba, 163) en sachant pertinemment que la mémoire du corps appartient à chaque individu et à chaque culture.

En somme, l'*en deçà* du théâtre, soit le « théâtre des sources » ou « pré-expressif », implique le dépassement de l'opposition entre l'illusion théâtrale et la réalité comme l'affirme Barba lui-même :

Au niveau pré-expressif la polarité réalisme/non-réalisme n'existe pas, pas plus que les actions naturelles ou artificielles; il n'y a que la gesticulation inutile ou *actions nécessaires*. Est « nécessaire » l'action qui implique le corps tout entier, qui en modifie perceptiblement le tonus, qui suppose un saut de l'énergie, y compris dans l'immobilité (Barba, 177).

Cette notion d'*actions nécessaires* aurait pu être la nouvelle définition d'un « théâtre nécessaire » pour Grotowski : un théâtre qui, au lieu d'aspirer à une légitimation sociale, cherche une incarnation individuelle à la base d'une symbolisation collective.

KANTOR : PUISSANCE D'ACTION PRIMITIVE

Kantor, tout comme Brook et Grotowski, tente de retrouver la « puissance d'action primitive » du théâtre originel. Cela, non pas pour faire fi de l'évolution du théâtre et pour s'éloigner du public contemporain, mais, au contraire, pour retrouver l'impact de la rencontre originelle entre l'acteur et le spectateur afin de redéfinir leur relation actuelle.

Nous devons rendre à la relation SPECTATEUR/ACTEUR sa signification essentielle. Nous devons faire renaître cet impact originel de l'instant où un homme (acteur) est apparu pour la première fois en face d'autres hommes (spectateurs), exactement semblable à chacun de nous et cependant infiniment étranger, au-delà de cette barrière qui ne peut être franchie (Mort, 221).

Cette affirmation de Kantor pourrait, à elle seule, résumer l'entreprise de revitalisation de la relation et de la représentation théâtrales de Vilar, Brook et Grotowski. C'est également, dans une moindre mesure, ma visée analytique qui a pour but de revaloriser la distanciation (étrangéisation) et la séparation de l'acteur d'avec la société – par le retranchement dans l'espace imaginaire et dans son intériorité – pour mieux y revenir. La distance et le statut particulier de l'acteur en regard de la collectivité n'en fait pas pour autant un être supérieur, mais bien un « homme pauvre » appartenant à un « genre inférieur » comparé à « l'homme de la scène » magnifié et adulé (*Mort, 275; Milan, 34*). C'est que, pour Kantor, l'en deçà du théâtre correspond à ce qu'il appelle « la Réalité du Rang le plus bas », à savoir le degré zéro de la théâtralité que constituent la matérialité, la corporéité, la banalité et la trivialité.

Réorienter l'action dramatique, / la diriger en dessous du train normal de la vie / à travers le relâchement des liens biologiques, / psychologiques, sémantiques / par la perte de l'énergie et de l'expression, / par un « refroidissement » de la température / allant / jusqu'au vide – / voilà le processus de désillusion / et l'unique chance / de retrouver le réel (Mort, 113).

Alors que Brook et Grotowski parlent de techniques de jeu « pré-expressives » et « extra-quotidiennes », Kantor développe le concept de la « pré-existence » en tant que réalité « pré-textuelle » de l'acteur et de la scène. Ce qui veut dire que le texte

doit s'amalgamer avec la « pré-existence scénique » (en deçà du texte et de l'expression) qui est la matière première de la scène. (*Mort*, 159, 165). De telle sorte que, pour Kantor, c'est la matière théâtrale brute et primaire, appartenant aux lois fluides et irrationnelles, qui importe avant tout pour refonder l'espace théâtral et la position spectatrice en tenant compte de leur puissance originelle.

Kantor ne se cache pas que de rêver de cette matière théâtrale originelle – qu'il désigne également comme l'« ur-matière » ou la « protomatière » – est d'ordre utopique, voire même mystique. Ce qui ne l'empêche pas d'être convaincu de l'importance pour le théâtre d'accéder aux « couches profondes de la vie » (*Milan*, 41) et de croire « en cette SIMULTANÉITÉ et cette ÉQUIVALENCE de [son] action individuelle et de celle de la MATIÈRE ORIGINELLE. Mystère inexpliqué de la création » (*Milan*, 25).

Cet élan utopique vers un théâtre originel participe, comme nous le verrons à présent, d'un nouveau mysticisme et spiritualisme.

2.2.3 THÉÂTRE SACRÉ : L'AU-DELÀ DU RÉEL

« Aujourd'hui, nous avons renoncé aux artifices. Mais nous sommes en train de découvrir que c'est, malgré tout, un théâtre sacré que nous voulons. Où devons-nous le chercher ? Dans les étoiles ou sur terre ? »

(Brook, *L'Espace vide*, 92)

En évoquant son rêve d'un « théâtre sacré », Brook lève son regard au ciel, tout en ayant les deux pieds sur terre, avec l'espoir d'une plénitude et d'une transcendance. Toutefois, cette sacralité est désacralisée en ce qu'elle se rapporte moins à un au-delà divin qu'à la possibilité pour le théâtre de transcender la réalité, la banalité du quotidien ainsi que la subjectivité. C'est en ce sens qu'il faut également comprendre la dimension sacrée (voire magique) des théâtres de Grotowski et de Kantor.

BROOK : CIEL ET TERRE

En défendant la nécessité de retrouver le sens du sacré au théâtre, Brook fait le pari de redonner une portée idéaliste et poétique à un « théâtre du doute, du malaise, de l'angoisse, de la lucidité » qui, en cette fin de siècle marquée par le cynisme et le

pessimisme « semble plus vrai que le théâtre idéaliste » (*Espace*, 68). Brook considère que le théâtre est le dernier bastion de l'idéalisme et du sacré; « le dernier lieu où se pose encore la question de l'idéalisme » (66). Cette idéalité correspond à une recherche de ce que Brook appelle la « qualité » qui est un élan pour la beauté, la vérité et le sacré. Cette quête de qualité confère aux pièces de théâtre une dimension magique et sacrée qui se propage, dans le sens où l'entend Artaud, comme la peste, par enivrement, par analogie (73). Compte tenu des obstacles au sacré tels que l'individualisme et la perte du sens du rituel, Brook accorde plus d'importance à la recherche en elle-même de cette qualité qu'à ses résultats. Pour lui, « La quête du sacré est donc une attitude, une recherche. (*Diable*, 68).

En ce sens, ce qui importe avant tout pour Brook dans sa quête d'un théâtre sacré est moins d'en figer les formes que d'aménager les conditions pouvant permettre la perception de l'invisible. Quand Brook parle de « l'invisible rendu visible », il ne se limite pas aux zones d'ombre de la psychologie et du subconscient explorées par la science moderne. Il cherche, au-delà de l'entendement humain – en dessous, autour et au-dessus selon son expression – « une autre zone encore plus invisible, encore plus loin que des formes que nous sommes capables de lire, d'enregistrer, qui contient des sources d'énergie extrêmement fortes. Dans ces zones d'énergie peu connues existent des impulsions qui nous guident vers "la qualité" » (*Diable*, 66).

La dialectique entre le visible et l'invisible va donc de pair avec celle entre la forme et l'informe qui est au cœur de la réflexion de Brook sur le théâtre sacré. Ce dernier n'intervient de manière directive qu'à la toute fin du processus de création car il veut que le spectacle et les acteurs accouchent (pour reprendre la métaphore de la naissance privilégiée par Brook pour expliquer son processus de création) de leurs propres formes et langages. Le metteur en scène, de son point de vue, doit accepter et créer à partir du paradoxe de la forme et de l'informe :

Rien n'existe dans la vie, sans forme; nous sommes obligés à chaque instant, notamment en parlant, de chercher la forme. Or, il faut se rendre compte que cette forme peut être précisément l'obstacle absolu à la vie, qui n'a pas de forme. On ne peut échapper à cette difficulté et la lutte est permanente : la forme est nécessaire et pourtant elle n'est pas tout (*Diable*, 62).

C'est dire que l'événement au théâtre, c'est la « mise en forme » et que la mise en scène est la recherche – l'accouchement – de la forme juste, d'où l'importance de

ne pas confondre la « forme réalisée » (le spectacle) d'avec « la forme virtuelle » qui représente toutes les significations et formes souterraines (ou aériennes) à la pièce et à la réalité (*Diable*, 60).

Cette problématique de la forme se rapporte, pour Brook, à celle de redonner un sens aux rites contemporains faisant office de cérémonies dans l'espace théâtral. À la question « le sacré est-il, ou n'est-il pas, une forme? » Brook répond « qu'il ne sert à rien de reproduire les rituels sacrés du passé qui ont peu de chance de nous amener vers l'invisible » et que, conséquemment, « la seule chose qui peut nous aider c'est le sens du présent » (*Diable*, 68). Aussi, Brook ne cherche pas à redonner une consistance aux rites et dogmes religieux du passé mais bien à réinventer les conditions de manifestation et les formes des impulsions qui poussent les individus d'aujourd'hui à transcender le quotidien et les apparences pour accéder aux profondeurs de leur âme et de la vie. Ce qui intéresse Brook, « c'est la possibilité d'arriver, au théâtre, à une expression rituelle des véritables forces motrices de notre époque » (*Points*, 50).

Ce théâtre sacré est, en fait, un « théâtre impossible » cherchant à réconcilier la terre et le ciel en conciliant le théâtre brut d'avec le théâtre sacré. C'est le théâtre de Shakespeare qui, aux yeux de Brook, incarne cette conciliation inconciliable qui fait l'effet d'« un cri atonal de registres discordants » (*Espace*, 117). Ce mélange de brut et de sacré représente, selon moi, une voie de dépassement des écueils du théâtre populaire des années 50 et 60 dans la mesure où cela permet de concilier l'idéalisme avec la réalité de tous les jours. Brook va dans le sens de l'hypothèse de mon premier chapitre en affirmant que « le théâtre brut est l'expression d'un élan fougueux vers un certain idéal ». On reconnaît là l'idéalité défendue par Barthes et Vilar qui voyaient dans le théâtre populaire une manière de penser et de changer la société. Plutôt que de renoncer complètement à cet idéalisme, Brook l'oriente vers l'invisible et les profondeurs de l'inconscient collectif de sorte à ne pas s'en tenir à la surface de la réalité. Il tente de réactualiser un théâtre sacré en réaffirmant l'importance du « désir ardent de trouver l'invisible par l'entremise de ses incarnations visibles » (99).

En somme, ce que Brook espérait en provoquant l'interpénétration du sacré et du brut était de décroquer le réel et l'irréel afin de retrouver le sens de la communauté formée par les acteurs et les spectateurs. Il s'avérait primordial, pour lui, de réaffirmer l'importance de la conciliation entre le brut et le sacré étant donné que : « Les deux théâtres se nourrissent d'un fluide profond et vrai, venu de leurs publics [...] Tous deux font appel à des ressources d'énergie sans limite, d'énergies différentes » (*Espace*, 100). Ce réservoir d'énergie agissant comme un liant social et théâtral n'est autre que l'imagination qui retrouve, avec Brook, ses droits.

GROTOWSKI : PROFANATION

Le théâtre de Grotowski, tout comme celui d'Artaud, de Copeau et de Brook, peut être associé au générique du « holy theater »⁶⁸. Brook reconnaît dans le théâtre de Grotowski l'alliage entre le *brut* et le *sacré*, le *biologique* et le *spirituel* au cœur de la démarche créatrice de l'« acteur saint ». Cependant, la dialectique entre l'horizontalité et la verticalité, la terre et le ciel, les rites du passé et ceux du présent donnée à voir aux Bouffes, devient, chez Grotowski, celle entre la fascination et la profanation.

La *voie négative* choisie par Grotowski qu'est l'« élimination » se double de la profanation à l'égard des mythes et des rites sacrés. L'homme de théâtre polonais, tout en étant fasciné pour les « situations archaïques sanctifiées par la tradition », se montre critique à l'égard des représentations collectives qui, sous le vernis des normes et des valeurs sociales, masquent la vérité. Il ressent le besoin de confronter son expérience personnelle (déterminée par l'expérience collective contemporaine) avec la religion et les traditions au risque d'être blasphématoire (*Pauvre*, 21). Ainsi, de la même manière que le processus de l'« élimination » permet à l'acteur de se libérer des automatismes quotidiens, la confrontation avec le passé et le sacré lui donne l'occasion de mettre à l'épreuve le présent et les conventions sociales.

⁶⁸ Cette notion de « Holy theater » et cette sélection de metteurs en scène sont proposées par Philip Auslander dans son essai intitulé « Holy theater and catharsis » dans *From acting to performance : Essays in Modernism and Postmodernism*, London, Routledge, 1997, 173 p. Auslander propose deux variantes du théâtre sacré : le « communal theater » qui vise la cohésion sociale et la fusion émotionnelle auquel il associe Copeau et Brook ainsi que le « therapeutic theater » mis en œuvre par Artaud et Grotowski, lesquels cherchent à démasquer la vérité refoulée. Nous reviendrons, dans le troisième chapitre, à la dimension thérapeutique du théâtre de Grotowski qui, à la suite de ses expériences parathéâtrales dans les années 80 a élargi l'expérience théâtrale individuelle à la communauté.

Nous parlons de profanation. Qu'est-ce, en fait, sinon une sorte de manque de tact basé sur la confrontation brutale entre nos déclarations et nos actions quotidiennes, entre l'expérience de nos ancêtres qui vivent en nous et notre recherche d'un mode de vie confortable ou notre conception d'une lutte pour survivre, entre nos complexes individuels et ceux de la société dans son ensemble (*Pauvre*, 52-53).

Grotowski, tout comme Brook, part donc du constat de la crise de la culture contemporaine entraînant la disparition du sacré et de ses fonctions rituelles au théâtre (*Pauvre*, 48), mais ne renonce pas pour autant à la « possibilité de créer un « sacré laïque » au théâtre. De la même façon que, pour Brook, l'important est la quête du sacré – et par conséquent le sentiment de la perte du sens du sacré – plus que ses manifestations, Grotowski cherche à transmettre à ses acteurs la quête et la conscience d'un sacré désacralisé.

Ce dont nous parlons, c'est la possibilité de créer un *sacré* laïque au théâtre. La question est de savoir si le rythme actuel de développement de la civilisation peut transformer en réalité ce postulat, à l'échelle collective. Je n'ai pas de réponse à donner. Il faut contribuer à sa réalisation, car une conscience laïque à la place d'une conscience religieuse semble être une nécessité psycho-sociale pour la société. Une telle transition doit avoir lieu, mais cela ne veut pas dire qu'elle aura nécessairement lieu. Je pense qu'il s'agit d'une règle éthique [...] (*Pauvre*, 48).

Cette projection idéaliste d'un « sacré laïque » rejoint les « utopies nécessaires » ou les « désillusions illusionnées » faisant du théâtre de Grotowski un « théâtre impossible » au même titre que ceux de Vilar, de Brook et de Kantor. Ainsi, bien que le corps de l'acteur dans sa relation organique avec le spectateur soit le territoire exploré par Grotowski – la corporéité et l'expressivité faisant office de nouvelle spiritualité – il n'en demeure pas moins que la quête d'un *au-delà* du théâtre porte la pratique et la réflexion théâtrales au-delà des limites du réel : dans l'imaginaire faute de « ciel commun ». Pour pallier à la disparition du « ciel commun », il ne reste, en fait, à l'acteur et au spectateur que la possibilité de faire « corps commun ». Seule voie de salut théâtral qu'il nous reste selon Grotowski puisque : « L'exposition de l'organisme vivant menée aux excès, nous ramène à la situation mythique concrète, à une expérience de la vérité humaine commune » (*Pauvre*, 22).

KANTOR : MYSTICISME

Bien que le théâtre de Kantor ne rentre pas dans la catégorie du « théâtre sacré », il n'en demeure pas moins qu'il aspire à un *au-delà* du théâtre correspondant, en quelque sorte, au fait de transcender la forme théâtrale pour rejoindre les mouvements de l'art. L'*au-delà*, en ce sens, fait référence à la

dimension « extra-théâtrale » du théâtre car, comme l'affirme haut et fort Kantor : « Le théâtre, pour évoluer et devenir vivant, doit sortir de lui-même – cesser d'être un théâtre » et, donc, « accomplir une rupture – en quelque sorte trahir » (*Mort*, 208-209). Pour cela, il faut que le théâtre se mesure à l'art, car, selon lui, « On ne peut atteindre l'autonomie [du théâtre] que par des liaisons étroites avec la totalité de l'art, avec le risque permanent qu'elle représente, tous ses problèmes, ses dangers, ses surprises » (208). Kantor tentera d'appliquer ce principe dans ses réflexions et ses créations théâtrales en se référant constamment aux avant-gardes picturales et artistiques modernes. Denis Bablet, dans sa préface du *Théâtre de la mort*, y voit un relent de l'idéal du « théâtre total » (fusion des arts) en tant que quête d'hétérogénéité et d'hybridité plutôt que d'homogénéité et d'absolu (*Mort*, 19).

Même si « sa voix intérieure » lui commande d'être athée face aux faux sanctuaires, aux cérémonies de pacotille et au dieu du marché, Kantor en vient à reconnaître que sa recherche d'un *au-delà* du théâtre comme dépassement de la forme théâtrale elle-même comporte une certaine dimension mystique. Ce n'est toutefois pas dans l'invisible et l'informe que se manifeste ce mysticisme mais bien au travers des objets et des gestes sur scène. En effet, Kantor, à force de réfléchir et de travailler sur le concret de l'abstrait, en vient à penser qu'« il y a du mysticisme dans l'Abstraction authentique » parce qu'« il n'y a pas de différence entre l'abstraction et l'objet. C'est une unité mystique » (*Milan*, 79).

Par ailleurs, la manipulation répétitive des objets sur scène devient, à ses yeux, de véritables rituels désacralisés et blasphématoires. Si l'on risque le rapprochement de Kantor avec le théâtre sacré, il faut voir dans le processus propre au théâtre de la « répétition » – celle des gestes, des paroles et des objets – l'offrande sur l'autel de la mémoire qu'est la scène. En cherchant à faire quelque chose avec les objets pour leur donner une nouvelle existence et signification en dehors de leur fonction usuelle, Kantor sentait « qu'un rituel [était] nécessaire, qui soit absurde du point de vue de la vie et qui puisse attirer l'objet dans la sphère de l'art » (*Mort*, 74). Le procédé de la répétition devient progressivement pour Kantor ce rituel et, plus encore, la dimension métaphysique même de l'art théâtral. Ainsi, pour Kantor, l'*en deçà* qu'est « La Réalité du Rang le plus bas » est une voie théâtrale pouvant permettre de retrouver la foi (en tant qu'athée) dans un *au-delà* :

Tour à tour / naissent progressivement / le monde du quotidien, / la sphère la plus basse de l'existence à ras de terre. / Ensuite le monde / des phénomènes surnaturels, / les miracles, les symboles sacrés. / Enfin le monde / des événements collectifs, / la civilisation ... / Le plus étonnant est que tout est / répétition [...] Peut-être / cette répétition / et sa version non-conforme à « l'original » – nous permettront-elles d'apercevoir notre monde, / « l'original » / comme si nous le regardions pour la première fois (*Nuit*, 10-11).

On reconnaît là l'idéal de Brook et de Grotowski de l'alliage sur scène du *brut* et du *sacré*, de l'en deçà et de l'au-delà. La connivence entre eux ne fait plus de doute quand on prend connaissance de ces propos :

Plus tard apparut de façon profonde « blasphématoire » que / L'ART se situe à la frontière du CIEL et de la TERRE, du SANCTUAIRE et (excusez le mot) de la MAISON DE DÉBAUCHE, du SANCTUAIRE et du DÉLIT⁶⁹.

Croire dans un *au-delà* du théâtre était clairement, pour Kantor, une utopie faisant de son théâtre un « théâtre impossible ». Le sens de la foi, dans ce théâtre désacralisé, devient le « sens de l'impossible ». En cherchant, tout comme Brook et Grotowski, à concilier l'inconciliable, soit le brut et le sacré, Kantor souhaitait décloisonner le réel et l'irréel, l'imagination pouvant donner lieu à une épuration de la réalité.

Toutes les activités de la « MESSE » qui a débuté / étaient le reflet d'un processus irréel, quasi mystique. / irréel était le temps, / TEMPS PASSÉ ET ACHEVÉ, / dans lequel tout ce qui est réel dans la vie, privé dans ce TEMPS irréel / de sa fonction et de ses conséquences vitales, / est soumis à l'ÉPURATION! / Artistique. / Tout le bien et tout le mal⁷⁰.

2.3 LA SCÈNE : REFUGE IMAGINAIRE

L'installation à partir de 1974 de Peter Brook et de sa troupe aux Bouffes du Nord à Paris, après trois années de nomadisme, est révélatrice d'un mouvement de retour à la scène. En effet, après avoir mené des expériences théâtrales *hors les murs*, à distance des lieux institutionnels et souvent de la culture occidentale, dans le but de trouver un langage, un public ou un lieu propice à leur théâtre, plusieurs troupes de théâtre reviennent à la scène dans les années 70. Brook, Grotowski et Kantor choisissent, comme d'autres, de confronter le problème du lieu théâtral et de l'architecture théâtrale, qui se traduisait à l'époque par une polémique autour de la nécessité de la rénovation des salles et de la construction de nouveaux théâtres. En récupérant et en rénovant des théâtres à l'abandon ou inappropriés, en découvrant des lieux non théâtraux et en réinvestissant les salles à l'italienne, ces derniers

⁶⁹ KANTOR, Tadeusz, « La mémoire comme processus de création » dans BANU, Georges (sous la dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle*, Paris, Actes sud-Papiers, 1990, p. 60.

⁷⁰ *Idem*.

contribuèrent à revitaliser et à refonder le lieu théâtral comme espace symbolique et social. Brook ne s'y était pas trompé en prévoyant que :

[...] le jour viendra où le théâtre retrouvera une signification. Tout de suite, la question de l'architecture tombera à sa place. En attendant, les questions pratiques, comme celles de la distance plateau-public, de la forme de la salle, du déplacement ou de l'immobilité des assistants, resteront subsidiaires et sans réponse⁷¹.

On reconnaît là le mouvement de retour vers la scène effectué par Jean Vilar lors de la réouverture du Théâtre national populaire dans un contexte de « crise de logement », tant pour les artistes que pour la population. Pour Brook, le problème du logement se pose autrement au théâtre :

On peut parler de la crise du logement à la télévision. On peut parler du paradis dans les églises désertées. Au théâtre, on peut demander pourquoi cela vaut la peine d'avoir un logement et si nous voulons aller au paradis. Où peut-on le faire si ce n'est pas là? On peut parler de la réduction du temps de travail et des loisirs dans les journaux. Mais où peut-on poser la question de nos loisirs, si ce n'est au théâtre? À l'asile d'aliénés?⁷² (*Points*, 83-84)

Les problématiques du logement et du paradis correspondent aux deux dimensions du théâtre de Brook, soit le théâtre brut et le théâtre sacré, allant de pair avec les plans de la réalité sociale et de l'imaginaire qu'il s'agit de faire coïncider dans un même lieu. En ce sens, la scène devient un abri et un refuge permettant la réclusion dans l'imagination et la solitude dont dépend, à mon sens, la refondation du lieu théâtral comme espace social.

BROOK : LE THÉÂTRE DE L'IMAGINAIRE

SENS DU SACRÉ ET DU PRÉSENT

Alors que la tendance dans les années 70 et 80 est de construire de nouvelles salles de théâtre avec la conviction qu'elles généreront de nouvelles pratiques et formes théâtrales, Brook préfère s'en remettre en premier lieu à l'imaginaire plutôt qu'à l'architecture pour réinventer les possibilités du théâtre contemporain. En effet, pour comprendre la conception que se fait Brook de l'espace théâtral, il faut prendre en compte sa conviction que c'est le théâtre qui doit retrouver son lieu, et non pas le

⁷¹ « Peter Brook » dans DUPAVILLON, Christian (sous la dir.), *Les lieux du spectacle : Osaka 70*, Boulogne-sur-Seine, Architecture d'aujourd'hui (no.152), 1970, p. CXXVII.

⁷² La référence à l'asile d'aliénés serait à comprendre, selon mon analyse du passage de *L'Espace vide* dans lequel Brook affirme que l'exemple par excellence du théâtre nécessaire est le psychodrame dans un asile (p. 174), comme l'importance du processus de questionnement en lui-même. En ce sens, c'est moins la réponse à la question des loisirs et du logement qui importerait aux yeux de Brook, que l'expérience et le lieu du questionnement.

lieu qui détermine la cérémonie théâtrale. Car, pour trouver des « lieux justes » pour le théâtre, « Il faut d'abord des groupes de comédiens qui sachent ce qu'ils ont à dire et en aient la possibilité »⁷³. Cette affirmation de Brook est révélatrice, selon ma compréhension, de l'importance de la configuration imaginaire d'un théâtre et d'un lieu rêvés avant de chercher à les faire coïncider avec la délimitation d'une salle et d'une scène.

La refondation du lieu théâtral comme lieu cérémoniel, dans la perspective du théâtre sacré, dépend, par conséquent, de la faculté de création de nouveaux rites théâtraux. Le sentiment de la perte du sens du sacré en lui-même, à savoir le fait que « Nous sentons que nous devrions avoir des rites, que nous devrions faire quelque chose pour les retrouver » (*Espace*, 69), peut être une impulsion suffisante pour créer de nouveaux rites. Impulsion qui est, en premier lieu, celle de l'imagination des artistes. Il n'est donc pas étonnant que Brook s'inscrive en faux contre la tendance de construire de nouveaux édifices théâtraux, en pensant que les salles transformables suffiront à transformer les valeurs et les comportements.

Un lieu nouveau réclame une cérémonie nouvelle, mais, bien entendu, il aurait fallu que la cérémonie existât en premier. C'est la cérémonie, avec toutes ses implications, qui aurait dû dicter la forme du bâtiment, comme c'était le cas pour toutes les mosquées, cathédrales et temples qui ont été jadis bâtis. La bonne volonté, la sincérité, le respect et la foi en la culture ne sont pas suffisants. La forme extérieure ne peut s'imposer que lorsque la cérémonie le peut aussi (*Espace*, 69).

Aussi, avant d'étudier les concepts architecturaux en vue d'aménager des lieux adaptables aux rites contemporains, il faut se servir de son imagination pour réinventer les conditions de possibilité du théâtre au cœur de la vie et de la cité.

L'ESPACE COMME RELATION

En insistant sur le fait que l'espace est, dans une perspective théâtrale, moins une théorie qu'un outil (*Point*, 190), Brook met l'accent sur la dimension humaine de l'activité théâtrale. « La seule jauge du théâtre, c'est la vie, ou son absence » affirme Brook d'entrée de jeu dans un texte portant sur la problématique de l'architecture théâtrale⁷⁴. Dans ce texte, Brook incite les architectes à se tourner du côté de la vie et de la salle plutôt que d'étudier les principes géométriques, l'architecture théâtrale relevant de l'imaginaire et de la vie sociale plutôt que de la science exacte.

⁷³ *Les lieux du spectacle*, *idem*.

⁷⁴ *Les lieux du spectacle*, p. CXXV.

« Le plus grand besoin de l'architecte », d'affirmer Brook, « c'est de se glisser dans la peau d'un metteur en scène » quitte à « tenter de le devenir ». C'est-à-dire que l'architecte, avant d'être à même de penser l'espace théâtral, doit avant tout acquérir une « expérience directe » des foules et des rassemblements, épouser différents points de vue de spectateur et plonger dans le tumulte de la vie. De cette façon, « Il [l'architecte] comprend ce qui est théorique, ce qui est géométrique, et ce qui est illogique, mais vrai. Il comprend alors qu'il n'y a pas de règle absolue, et qu'il gagne quelque chose en même temps qu'il en perd une autre »⁷⁵.

En définitive, la conception qu'a Brook du lieu théâtral découle de sa conviction que le théâtre est avant tout un outil relationnel et que, par conséquent, l'espace théâtral se définit non pas par des rapports géométriques mais bien par les rapports humains entre l'acteur et le spectateur (et les spectateurs entre eux). Ainsi, les changements de disposition du spectateur et du rapport scène-salle sont valables dans la mesure où ils influencent la qualité relationnelle entre l'acteur et le spectateur, de manière profonde et non pas superficielle. Brook fait de la spatialisation comme mise en relation le fondement d'un « théâtre vivant » en opposition au « théâtre mort ». Différenciation qui dépend de « la façon dont les êtres humains sont placés, en relation les uns avec les autres » (*Points*, 188).

Nous verrons, à la fin de ce chapitre, en quoi cette dimension relationnelle concerne en premier lieu la dimension imaginaire de l'espace théâtral : l'imagination faisant le pont entre l'acteur et le spectateur tout en constituant la fondation du lieu théâtral comme espace social.

ARCHITECTURE-SCÉNOGRAPHIE

Il convient d'illustrer concrètement en quoi consistent les rites théâtraux contemporains et le théâtre de l'imaginaire créés par Brook. La trouvaille des Bouffes du Nord a permis à Brook de célébrer, soir après soir, les épousailles entre les dimensions imaginaires et réelles du lieu théâtral. L'imaginaire théâtral de Brook

⁷⁵ Cette affirmation est intéressante en lien avec mon hypothèse de la délégation du « pouvoir de regard » du metteur en scène contemporain qui choisit de s'effacer justement pour que l'acteur et le spectateur (mais également les concepteurs et les architectes) puissent se « mettre dans les conditions du spectateur les plus diverses » (voir *Les lieux du spectacle*, *ibid.*, p. CXXVII).

trouve refuge dans cet « espace vide », ou plutôt dans cet « espace de l'évidement » car le metteur en scène magnifie la « beauté des restes », l'impureté et l'ambiguïté de ce lieu érodé par la destinée. En choisissant de garder les traces de vécu de ce lieu, dont en premier lieu la peinture écaillée par les années, et de faire du bâtiment en lui-même le décor de ses pièces, Brook, au dire de Georges Banu, fait de l'évidement une « élimination » dans une veine orientale. « Ce qu'a cherché Brook, explique Banu, c'était un lieu de concentration qui pouvait exalter le corps, l'endroit apte à accueillir l'acteur brookien lancé dans le mouvement vers le zéro »⁷⁶.

Cette double fonction du lieu théâtral comme décor et bâtiment est importante à prendre en compte car elle permet le jeu entre l'évocation et la représentation, entre l'invisibilité et la visibilité, et donc, entre l'imaginaire et le réel. Brook appelle ce phénomène, spécifique au théâtre en comparaison avec le cinéma, la « double vision », à savoir la projection par-dessus une image donnée d'une seconde image fictive dans un lieu vivant qui fait en sorte que « Lieu donné et lieu imaginaire peuvent changer sans cesse, sans être coupé de l'existence ». Ce dédoublement de l'espace théâtral, Brook le pense en tant que projection d'images et de découpage du corps de l'acteur sur une toile de fond qui, avec le sol, est le fondement ontologique du théâtre. Aux Bouffes, le fond de scène n'est autre que le mur du bâtiment lui-même parfois recouvert d'un tapis en guide de tapisserie. Selon la distinction que fait Brook du « fond abstrait », soit d'un espace théâtral privilégié et à distance de la vie quotidienne, les mises en scène faites aux Bouffes utilisent un « fond vivant », au plus près des conditions de vie, qui englobe le public et les acteurs.⁷⁷

L'exploitation du bâtiment des Bouffes du Nord comme décor concourt à favoriser ce phénomène comme l'illustre la mise en scène de *La Cerisaie* de Tchekhov créée en 1981. En effet, en choisissant pour seul décor (outre quelques tapis, un fauteuil et un paravent) les murs, les portes et les balcons du théâtre des Bouffes, Brook favorise la conjonction entre le lieu réel et le lieu imaginaire qu'est la vieille demeure de famille qui sera vendue. En faisant de l'espace théâtral un « lieu-événement » ou une « architecture-scénographie » selon l'expression de Banu (53),

⁷⁶ BANU, Georges, *Peter Brook de Timon d'Athènes à La Tempête ou Le metteur en scène et le cercle*, Paris, Flammarion, 1991, p.

⁷⁷ *Les lieux du spectacle*, *ibid.*, p. CXXVI.

Brook réussit à établir un lien organique entre les acteurs et les spectateurs qui sont en présence dans un même espace dont les délimitations invisibles sont celles de l'imaginaire. Ainsi, lorsque, dans la scène finale de *La Cerisaie*, le vieux valet se retrouve seul sur scène, dans la maison de la famille qu'il a servie fidèlement toute sa vie, et que les portes et la lumière se referment sur le passé toujours présent devant nos yeux, on comprend, par l'intensité de l'émotion suscitée par cette image théâtrale, ce que Brook entend par un « théâtre vivant » en prise avec l'existence.

En plus du fond de scène, c'est grâce à son utilisation du sol que Brook réussit à faire coïncider l'espace imaginaire et l'espace théâtral. Ce dernier trace au sol un cercle qu'il veut croire magique dans la mesure où il délimite et intensifie l'aire de jeu tout en englobant le public. À la manière des séances d'exercice développées par Brook, au cours desquelles les comédiens disposés en cercle improvisent à tour de rôle dans l'espace délimité par les corps et les regards de leurs partenaires, les spectacles créés aux Bouffes cherchent à élargir l'espace et l'imaginaire par la propagation d'émotions et d'images concentriques accentuées par la circularité architecturale des balcons et de l'édifice. Ce n'est donc pas pour rien que Brook, lors des rénovations des Bouffes, a fait avancer l'espace de jeu dans le public à la manière du théâtre élisabéthain. Georges Banu voit dans le développement « au maximum de la ligne de contact, une ligne circulaire que les acteurs ne cessent de distendre » un manière pour Brook d'accroître « la proximité jusqu'aux limites de la fusion [entre acteurs et spectateurs], mais sans pour autant enlever à l'espace de jeu sa nature d'espace concentré » (33), soit d'espace différencié de la vie sans pour autant en être coupé.

Cette concentration de l'espace théâtral, qui permet de rapprocher l'aire de jeu de la salle sans pour autant les confondre, est obtenue par Brook grâce au tapis. On peut dire qu'à partir des voyages du CIRT en Afrique, l'univers théâtral de Brook devient un tapis volant, à la fois ancré dans le sol de l'espace social et suspendu dans l'espace imaginaire, voyageant comme par magie entre passé et présent, l'ici et l'ailleurs. C'est, en effet, en Afrique que Brook développe la technique de jeu du tapis, à savoir la délimitation de l'aire de jeu par la disposition d'un tapis ayant comme effet de concentrer et de resserrer les mouvements de l'acteur et l'attention du spectateur sans besoin de scène et de décor. Les tapis n'ont donc pas la fonction

de « tapisser » l'univers théâtral de Brook, bien qu'ils fassent souvent office de toile de fond et de décorations dans l'aire de jeu : ils en constituent le fondement esthétique, voire ontologique de l'avis de Banu, en délimitant un espace vide et une scène à l'air libre.

En s'asseyant constamment directement sur le sol ou sur des tapis, souvent en cercle ou en demi-cercle, les personnages qui peuplent l'univers de Brook confèrent une dimension horizontale à l'espace théâtral indissociable de la verticalité. Cette disposition particulière aux mises en scène de Brook – qui défie les conventions théâtrales – ramène le théâtre à la dimension humaine et terre-à-terre (voire enfantine) tout en la reliant, par des racines souterraines, aux mythes des origines et à un théâtre premier tournés vers le ciel. Le jeu de l'horizontalité et la verticalité dans le théâtre de Brook est une autre façon, pour lui, de susciter l'articulation entre l'imaginaire et la réalité, mais également l'intérieur et l'extérieur.

La particularité architecturale des Bouffes du Nord est la hauteur impressionnante du plafond qui prolonge l'espace scénique sur un axe vertical et cylindrique. Cette caractéristique du dispositif architectural s'allie à l'élan de l'imaginaire théâtral brookien vers le haut et vers l'extérieur en plus de conférer une qualité acoustique exceptionnelle à ce théâtre tout en résonance et en transcendance. C'est ce que constate Georges Banu en disant que « Le théâtre de Brook, par son essence même, appelle l'espace où le regard peut s'élever et la voix se diriger vers le haut » et refuse l'éloignement sur l'horizontale par la réduction de l'aire de jeu. Le critique constate, en outre, la concrétisation d'un théâtre comme un « plein air imaginaire » selon le souhait de Brook qui donne lieu à la continuation, à l'écho de l'être dans le monde (Banu, 41).

KANTOR : LA CHAMBRE DE L'IMAGINAIRE

La réclusion engendrée par l'individuation et l'intériorisation correspond, pour Kantor, non seulement à l'impulsion de ses créations mais également à leur territoire : celui de l'imagination, de l'enfance et de la mémoire. Kantor, sans pudeur ni orgueil d'adulte et de créateur, ne se cache pas du fait que la scène est sa « pauvre chambre de l'imaginaire » qui est à la fois un terrain de jeu pour l'enfant qu'il est toujours; un cimetière encombré par des jouets cassés, des souvenirs oubliés et des

morts. On entre donc dans l'univers de Kantor comme dans une maison incendiée⁷⁸, symbolisée par une cheminée qui est le seul vestige épargné par l'incendie de l'oubli, en acceptant que les objets et les corps qui jonchent la scène ne soient que les jouets de l'imaginaire entre passé et présent, mort et vie, jeunesse et vieillesse. La scène, comme espace privé de l'intériorité et de la mémoire, devient, sous le regard des spectateurs et par le biais de l'imaginaire collectif, un espace public où s'accumulent les cendres : tisons de la mémoire.

Aussi, on peut dire que, chez Kantor, la mémoire est le territoire de l'imaginaire. Chacune de ses créations nécessite par conséquent une réclusion qui n'est autre qu'une exploration, un voyage, un déplacement dans l'univers de ses idées. Kantor cherche par ses mises en scène à remettre de l'ordre dans ses souvenirs; à faire revivre le passé et à réveiller les morts le temps d'un spectacle. Kantor ne s'enferme toutefois pas dans sa « chambre de l'imaginaire » pour se couper du monde et de la réalité, mais pour retrouver le pouvoir de changer le monde en commençant par réaménager sa propre chambre. Ainsi, confie-t-il : « je veux me sauver moi-même, non pas égoïstement mais seulement avec la foi dans la valeur individuelle : dans ma chambre de l'imagination j'arrange le monde comme dans l'enfance » (*Milan*, 66).

2.4 SOLIDARISATION IMAGINAIRE

On comprend à présent la nécessité pour nos metteurs en scène du retranchement dans l'imaginaire et dans l'intériorité qui, plutôt que de donner lieu à une réclusion et à une désolidarisation, permet au contraire une réouverture à l'autre et au réel. Cela, Francastel l'avait bien vu en affirmant l'importance de refonder la « communauté de l'imaginaire », et donc de renouer mentalement et individuellement avec la mémoire et l'imaginaire collectifs, avant de chercher à renouer avec la « communauté de la présence » physiquement et socialement fondée.

Brook était conscient que, avant d'espérer redonner une signification sociale au théâtre, il importait de retrouver la puissance suggestive de l'imagination afin de

⁷⁸ Référence au spectacle de Kantor *Ô douce nuit* présenté en ouverture du Festival d'Avignon en 1990 voir KANTOR, Tadeusz, *Ô douce nuit. Les Classes d'Avignon*, Paris, Actes Sud (Papiers), 1991, 116 p.

toucher le spectateur et l'aider à s'ouvrir à d'autres réalités que la routine quotidienne. Pour ce faire, deux méthodes lui paraissaient possibles : d'une part, l'émerveillement par la recherche de beauté, qui est le secret des théâtres orientaux et, d'autre part, la relation imaginaire entre l'acteur et le spectateur. Cette dernière méthode implique que « l'acteur possède une possibilité extraordinaire, quand il y arrive, de créer un lien entre sa propre imagination et l'imagination virtuelle du spectateur en transformant l'objet banal en objet magique » (*Diable*, 52-53). C'est cette volonté de relation virtuelle et mentale entre l'acteur et le spectateur – ce que je désigne comme étant une « socialisation imaginaire » – qui unit Brook, Grotowski et Kantor dans un même désir de redonner un sens à la mémoire et l'imaginaire collectifs comme liants sociaux.

Le théâtre est le lieu d'inscription par excellence de ce que Brook appelle la « mémoire vivante » (chaude), à savoir la mémoire inscrite individuellement et corporellement en opposition à la « mémoire froide » figée dans les livres et les traditions. Georges Banu explique ce phénomène proprement théâtral du fait que « l'absence de trace matérielle accroît davantage le phénomène des réminiscences, car le sujet se sait l'unique dépositaire de l'événement vécu » (Banu, 179). Et donc, en l'occurrence, plus la représentation théâtrale laisse le spectateur combler les trous de mémoire et de silence, plus l'imaginaire entre en jeu et est garant de la transmission d'une émotion et d'un savoir collectifs.

Grotowski, quant à lui, était à la fois fasciné et critique à l'égard des mythes ainsi que des « noyaux de sous-conscient » et de « superconscients » collectifs. Bien que privilégiant la connaissance de soi et l'expérience individuelle par méfiance à l'égard des généralisations et des vérités universelles, il reconnaissait que : « Pour que le spectateur soit stimulé dans son auto-analyse quand il est confronté à l'acteur, il faut qu'il y ait quelque chose de commun qui existe déjà entre eux, quelque chose qu'ils puissent soit rejeter d'un geste, soit honorer ensemble » (*Pauvre*, 41). À mon avis, ce « quelque chose à rejeter » serait l'équivalent de la « mémoire morte » ou de la « mémoire froide » pour Brook – à savoir les rites, valeurs et conventions figés qui n'ont plus de prises avec la réalité et le présent –, tandis que le « quelque chose à honorer » correspondrait à la « mémoire vivante » qui est celle du corps et de l'imaginaire.

Je propose, en ouverture au prochain chapitre, d'envisager l'imaginaire théâtral comme une tierce culture. Cette « culture imaginaire » représenterait l'intermédiaire ou le relais entre, d'une part, la « culture source » (culture de départ), soit l'univers de référence social, culturel et théâtral à partir duquel se construit la représentation théâtrale et, d'autre part, la « culture cible » (culture d'arrivée) qui est celle de la réception et du public⁷⁹. Selon mon hypothèse, la « culture imaginaire » au théâtre permet de faire le pont entre la culture individuelle et la culture collective en donnant lieu à une « solidarisation imaginaire » qui permet de réinventer, en quelque sorte, la culture commune. Ainsi, l'imaginaire envisagé comme tiers signifie la « mise au présent » ou la réactualisation de la culture seconde (culture d'arrivée) qui devient à son tour, dans le processus théâtral, une culture première et souche.

C'est, selon moi, à ce processus auquel Brook fait référence quand il développe l'idée d'une « troisième culture » ou « culture des liens » en opposition à la culture de l'État et à la culture de l'individualisme. Tierce culture qui, dans la perspective interculturelle de Brook, est un « tiers monde » puisque l'individualité est faite de la sédimentation dans l'imagination des cultures et des différents âges de la civilisation. Ainsi, l'imaginaire serait cette « culture des liens » que Brook décrit comme étant :

[...] la force qui contrebalance la fragmentation de notre monde. Cela suppose la découverte de relations où ces relations mêmes ont été submergées et perdues – entre l'homme et la société, entre une race et une autre, entre le microcosme et le macrocosme, entre l'humanité et la machinerie, entre le visible et l'invisible, entre les catégories, les langages, les genres. Que sont ces relations? Seuls des actes vraiment culturels peuvent explorer, révéler ces vérités vitales (*Points*, 333).

J'ajouterais à cette citation, en guise de prémisse au prochain chapitre, que sont véritablement culturels et sociaux les actes qui se fondent dans l'imaginaire collectif. Aussi, envisager l'imaginaire comme une tierce culture équivaut à en faire l'intermédiaire entre le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs, l'individu et la collectivité.

⁷⁹ Voir à ce sujet PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti (Rien de commun), 1990, 228 p. Pavis analyse, notamment à partir du théâtre de Brook, les transferts et modulations artistiques et sociologiques ayant cours entre la « culture-source » (culture de référence des artistes) et de la « culture-cible » (culture du sujet spectatorial).

J'emprunte les notions de « culture de départ » et de « culture d'arrivée » à Georges Banu qui disait avoir « approché, regardé, décrit, exalté le théâtre de Brook, assimilé à une hypothèse exemplaire, où je retrouvais et les valeurs de la culture de départ, la mienne, et les inquiétudes de l'insertion dans la culture d'arrivée. (Banu, 12)

CONCLUSION

L'ESPACE THÉÂTRAL COMME NON-LIEU

En somme, pour comprendre la spécificité de la conception spatiale de Brook, Grotowski et Kantor, il faut tourner notre regard vers le vide et l'imaginaire – creusets des possibles du théâtre – et accepter le jeu de leur conjonction et de leur disjonction avec l'espace réel. Il faut comprendre que l'espace théâtral est un « non-lieu », à savoir un espace transitoire et intermédiaire permettant l'aller-retour entre le réel et l'imaginaire, le passé et le présent, l'intérieur et l'extérieur.

Kantor défendait le potentiel de l'espace théâtral comme non-lieu, à savoir comme lieu imaginaire avant d'être matériel. Il considère que sa véritable « DÉCOUVERTE », déjà à l'œuvre dans *La Classe morte*⁸⁰, est que l'espace théâtral est avant tout un « nouvel espace non physique » et « une nouvelle sphère psychologique dans le jeu de l'acteur »⁸¹. En effet, en repensant aux mannequins qui dédoublent la signification du jeu des acteurs dans *La Classe morte* en créant l'interférence entre l'animé et le non-animé, la vie et la mort, on conçoit l'espace théâtral comme l'entre-deux entre la fiction et le réel. L'espace vide est une nécessité aux yeux de Kantor afin que le théâtre retrouve sa liberté.

Toute la réalité semble suspendue dans le vide / Sans passé, sans causes et sans conséquences. / Tout vient « De nulle part » et va « vers nulle part » / œuvre d'art ! / autonome ! (*Milan*, 47).

La conception de Brook de l'espace théâtral comme espace vide est, de la même façon que pour Kantor, la condition de ce que je désigne comme la « solidarisation imaginaire ». Alors que, dans les années 60, on concevait la participation comme l'interaction directe avec le public, invité souvent à se mêler aux acteurs ou à influencer le cours de la représentation, Brook envisage davantage la complicité comme une relation virtuelle que physique :

Elle [la participation] consiste à entrer en complicité avec la scène et à accepter que la bouteille en plastique devienne la tour de Pise ou une fusée qui part pour la Lune ... L'imagination joue ce genre de jeu avec plaisir à condition que l'être humain ne soit « nulle part » [...] Tout cela est possible si nous sommes dans l'espace libre. Toutes les

⁸⁰ *La Classe morte*, créé en 1975 à partir de *Tumeur cervicale* de Witkiewicz, lui a valu une reconnaissance internationale et est considéré comme son spectacle le plus représentatif. Ce spectacle troublant met en scène des vieillards sur des bancs d'école qui, par leurs silences, leurs murmures, leurs cris et leurs gestes cherchent à revivre le passé et leurs souvenirs symbolisés par des mannequins qui représentent leur double inanimé.

⁸¹ Kantor, *l'artiste à la fin du XX^e siècle*, *ibid.*, p. 62.

conventions sont possibles et imaginables, elles dépendent de l'absence de formes.
(*Diable*, 41)

Maintenant que nous avons désencombré la scène pour laisser le champ libre à l'imaginaire, nous pouvons repenser la portée sociale de l'espace théâtral par le biais de la relation entre l'acteur et le spectateur : laquelle s'avérera, par bien des aspects, être analogue au rapport à soi et à autrui.

CHAPITRE III

LE THÉÂTRE COMME DÉFI À L'ÊTRE SOCIAL

Le jour de la représentation, il faut emprunter deux passages : le foyer et les coulisses. Ceux-ci sont-ils, en termes symboliques, des moyens de communication, ou bien doit-on les voir comme des symboles de séparation? Si la scène est en relation avec la vie, si la salle est en relation avec la vie, alors les portes doivent être ouvertes, et de libres passages doivent permettre une transition souple de la vie extérieure au lieu de rencontre [...]. (Brook, *Espace*, 167)

À présent que les metteurs en scène à l'étude nous ont convaincus de la nécessité de la reterritorialisation et de la solidarisation imaginaires, afin de refonder le lieu théâtral de même que la relation entre l'acteur et le spectateur, nous pouvons rouvrir la porte au social et au réel. J'aurais pu intituler ce dernier chapitre, inspiré par ces propos de Brook, « Libres passages » dans la mesure où il donnera lieu à l'aller-retour entre la scène et la salle. Selon mon hypothèse, c'est parce que l'espace théâtral contemporain est conçu comme un « non-lieu », un lieu transitoire, qu'il peut permettre le passage libre entre l'imaginaire théâtral et la réalité sociale mais également entre l'individualité et la socialité.

En ce sens, questionner la place du théâtre dans la société implique aujourd'hui de ne plus penser l'espace théâtral comme un lieu identitaire, politique ou sociologique localisé et délimité étant donné que la socialité du théâtre tient dans sa dimension liminaire : à savoir dans le fait qu'il représente un seuil entre l'imaginaire et le réel, l'individu et la collectivité, l'intériorité et l'extériorité. C'est dire toute l'importance, comme l'a bien vu Brook, de l'*entrée* et de la *sortie* par les coulisses et le foyer. On reconnaîtra ici la référence aux travaux de Victor Turner et de Marc Augé qui m'ont guidée dans mon questionnement sur le lieu théâtral contemporain, dont la dimension sociale est à rechercher, selon moi, ailleurs que sur scène ou dans la salle : dans l'entre-deux entre l'espace théâtral et l'espace social, l'imaginaire et la réalité⁸².

⁸² La notion de « liminality » (seuil) développée par Turner en lien avec les rites tribaux de passage peut nous aider à penser l'espace théâtral comme un lieu de transition. Le théâtre correspond, selon Turner, à la phase « liminoid » de l'ensemble des manifestations sociales d'expression et de représentation collectives (qu'il désigne comme étant des « social drama ») étant donné qu'il permet une transition d'une situation sociale ou individuelle à une autre. Il est intéressant de noter, en lien avec la crise du théâtre contemporain, que les phases liminales, qui peuvent prendre une forme théâtrale, surviennent lors d'une brèche (*breach*) dans l'ordre social qui engendre une crise sociale. Ces phases transitoires, propices à la « *self-reflexivity* » peuvent donner lieu à une situation de redressement et de réconciliation sociale. Le comédien peut être associé aux « liminality people » qui

Les changements de conception de l'espace théâtral étant liés, comme je l'ai démontré tout au long de ce travail, à la modification du rapport entre l'acteur et le spectateur, il convient, au terme de ce parcours analytique, de repenser autrement le problème du théâtre social et du public. Guidée par l'affirmation de Grotowski que la représentation « est sociale parce que c'est un défi à l'être social, le spectateur » (*Pauvre*, 52), j'axerai ma réflexion sur le rapport entre l'acteur et le spectateur en tenant compte de l'individuation et de l'intériorisation observée dans les précédents chapitres.

En premier lieu, je prendrai en compte le défi lancé par le théâtre au spectateur. Cette perspective d'analyse entraîne une nouvelle problématisation du public. Ainsi, plutôt que de se demander, à l'instar des défenseurs du théâtre et de la culture populaires, « Le théâtre est-il nécessaire? », nos metteurs en scène se demandent « Quoi faire après le choc? », en partant du constat de la rupture entre l'acteur et le spectateur. De telle sorte que les problèmes de lieu théâtral et de la relation théâtrale deviennent une question d'articulation entre l'espace privé et l'espace public, l'individualité et la socialité, l'intériorité et l'extériorité, plutôt que d'opposition entre l'idéal et le réel.

Je développerai, en dernier lieu, la notion d'« être social » proposée par Grotowski en élargissant sa portée conceptuelle afin qu'elle puisse servir de

doivent, pour changer de statut, effectuer un passage entre des espaces et se distancier de la société. L'intérêt de la notion de « liminality » pour mon analyse est qu'elle permet d'envisager autrement le rapport entre le théâtre et la vie car, comme l'affirme Turner : « perhaps the deepest experience is through drama; *not* through social drama, or stage drama (or its equivalent) *alone*, but in the circulatory or oscillatory process of their mutual and incessant modification » (*From Ritual to Theater*, p.107).

Le regard anthropologique de Marc Augé sur la contemporanéité de l'espace, de l'individualité et de la collectivité, bien que ne traitant pas du théâtre, rejoint également ma perspective analytique. Augé développe le concept de « non-lieu » en opposition à la notion sociologique traditionnelle du lieu comme espace identitaire, relationnel et historique correspondant aux cultures localisées dans le temps et l'espace. En cherchant à penser l'individualité en lien avec l'expérience contemporaine de l'espace, Augé en vient à la conclusion que l'espace est aujourd'hui un « non-lieu » lié à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère. Ce qui m'intéresse dans cette perspective c'est que, plutôt que de s'en tenir aux effets négatifs de l'« espace non symbolisé du non-lieu » (par rapport à un espace symbolique), Augé y voit la possibilité positive d'une liberté (celle de l'anonymat) pour l'individu qui peut « être autre et passer à l'autre ». En lien avec la citation de Brook ouvrant ce chapitre, on pourrait avancer que le théâtre permet, du fait d'être un espace transitoire permettant l'entrée et la sortie entre l'espace imaginaire et l'espace social, de saisir l'individualité et la socialité contemporaines dans leur dimension transitoire. Car, selon Augé, « on a affaire à des individus (clients, passagers, usagers) mais ils ne sont identifiés, socialisés et localisés qu'à l'entrée et à la sortie » (AUGÉ, *Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, p. 139).

paramètre d'analyse aussi bien théâtrale que sociale. En effet, je démontrerai que la socialité est au cœur même de l'individualité contemporaine en prenant l'espace théâtral comme cadre d'analyse sociale et le comédien comme prototype. Je dresserai le portrait de l'individu en tant qu'« acteur social », à savoir à la fois en tant qu'*acteur comme spectateur* et que *spectateur comme acteur*. Cette figure conceptuelle a, selon moi, trouvé une incarnation dans le théâtre de Brook, Grotowski et Kantor, qui ont cherché à responsabiliser tant l'acteur que le spectateur à l'égard de leur rôle social.

J'arrêterai toutefois mon analyse au seuil des portes du théâtre parce que ces metteurs en scène m'ont convaincue que la socialité est à rechercher avant tout au cœur même de la théâtralité, au sein de l'espace et de l'imaginaire théâtral. Aussi, quand Kantor suggère qu'« Il n'y a pas d'échappatoire à la scène que vers la salle, la réalité » (*Milan*, 51), il sème la confusion dans l'esprit de ceux qui croient que le théâtre est un miroir aux alouettes permettant de fuir la réalité en se réfugiant dans l'imaginaire et dans la solitude. Il affirme non seulement que le théâtre doit faire face à la réalité, mais aussi que la réalité première du théâtre, pourrait-on dire, est celle de la salle.

3.1 LE THÉÂTRE D'APRÈS LE CHOC

La question du public se pose différemment aux metteurs en scène dans les décennies 80 et 90 que dans les années 50 et 60, lesquelles donnèrent lieu à l'exploration de différentes relations et formes de communication avec le public. Le théâtre expérimental, le théâtre d'intervention et les happenings ont, certes, contribué à renouveler les formes théâtrales ainsi que les rapports avec l'auditoire, mais, d'un autre côté, ils ont fragilisé et parfois même mis en échec la relation entre l'acteur et le spectateur par des assauts d'agressivité et de provocation. Cette dimension conflictuelle entre l'acteur et le spectateur, le théâtre et la société, a obligé les metteurs en scène contemporains à confronter la question : « Qu'est-ce qui vient après un choc? », selon la formulation de Brook (*Espace*, 80). Et donc, à questionner la problématique du public et de l'utilité sociale du théâtre en termes de rupture plutôt que de communion. Cette question brûlante me servira, dans le cadre de cette

analyse, de courroie de transmission entre les univers de ces metteurs en scène de même qu'entre l'acteur et le spectateur.

3.1.1 BROOK : THÉÂTRE PARE-CHOCS

RÉCONCILIATION

En se questionnant sur les suites de ce « choc », à savoir de la rupture qui a eu cours entre l'acteur et le spectateur après que le théâtre eut désenchanté de son rêve d'unanimité et de communion, Brook cherche un moyen de rétablir la communication entre eux. Cependant, avant d'espérer rétablir le pont entre la communauté théâtrale et la collectivité, il cherche à réconcilier à l'échelle individuelle « celui qui agit » et « celui qui observe ». Ainsi, il se demande de quelle façon l'« appel à l'action » lancé par les artistes peut trouver une résonance dans la conscience du spectateur sans se transformer en « appel à l'inertie », qui représente, selon lui, l'écueil principal des happenings.

Il y a une certaine joie dans les chocs violents. Le seul inconvénient est que leur effet s'efface. Qu'est-ce qui vient après le choc? Voilà l'écueil. Je tire sur un spectateur – je l'ai fait un jour – et pendant une seconde, je peux l'émouvoir d'une manière différente. Je dois raccrocher cette possibilité à un objectif, sinon, un instant plus tard, le spectateur en est de nouveau au même point : l'inertie est la plus grande des forces connues [...] (*Espace*, 80-82)

Cet objectif évoqué par Brook est, à mon sens, que le *faire* devienne un *voir* et le *voir* un *faire*. Soit, en l'occurrence, que, d'une part, l'acteur devienne spectateur de ses propres actes et se sente concerné par la collectivité et, d'autre part, que le spectateur prenne conscience de la dimension signifiante de ses actes en regard d'autrui et de lui-même. En d'autres mots, que l'acteur et le spectateur, au-delà du choc de leur confrontation, se responsabilisent l'un vis-à-vis de l'autre et, de manière plus large, envers la société. C'est ce que Brook suggère en affirmant :

Quand les chocs et les surprises font une brèche dans les réflexes du spectateur et qu'il est tout à coup plus ouvert, plus alerte, plus éveillé, celui qui regarde et celui qui agit ont la possibilité et la responsabilité d'exploiter ce moment – mais comment et dans quel but ? (*Espace*, 80-82)

Nous verrons, plus loin, que cette responsabilisation implique la prise en charge au niveau individuel à la fois de la dimension *spectatorielle* et *actorielle* que rend possible le théâtre : soit de la conjonction du *faire* et du *voir* chez l'individu considéré comme un « acteur social ». Brook nous conduit à ce constat en

plaçant l'individu face à lui-même, comme le fait remarquer fort à propos Guy Dumur :

Les exemples du happening, d'Artaud, de Cunningham, de Beckett, de Grotowski ou du Living Theatre ne sont pour Peter Brook que les étapes, on le sent, d'un plus vaste projet, qui réconcilierait le ciel et la terre, le spectateur et l'acteur et, plus précisément, nous-mêmes avec nous-mêmes⁸³.

DU THÉÂTRE VITAL AU THÉÂTRE VIVANT

Cette problématique concerne la question du « désir de théâtre » abordée dans le premier chapitre. Toutefois, à la différence de Vilar et de Barthes, Brook, tout en prenant la responsabilité de la formulation de cette question, laisse le soin au spectateur de décider pour lui-même de ce qui est bon pour lui :

Ce problème concerne avant tout le spectateur. Désire-t-il changer de statut ? Désire-t-il quelque chose d'autre en lui-même, dans sa vie, dans la société ? Si non, point n'est besoin pour lui que le théâtre soit un acide, une loupe, un projecteur ou un lieu de confrontation. D'un autre côté, il a peut-être besoin de cela. Dans ce cas, ce n'est pas seulement du théâtre dont il a besoin, mais de tout ce qu'il peut y trouver (*Espace*, 179).

Sans faire allusion explicitement au projet du « théâtre service public » mis en œuvre par Vilar et soutenu par l'État français en lien avec ses politiques de démocratisation culturelle, on devine, entre les lignes de *L'Espace vide*, une critique de cette idéologie. En opposition à un théâtre conçu à la fin des années quarante comme « un besoin vital » dans une « Europe défaite » (*Espace*, 65-66), Brook observe que le théâtre de la fin des années soixante ne se situe plus dans cette logique ayant servi de justification à l'interventionnisme étatique dans le domaine théâtral et culturel. L'assise du théâtre populaire avait été, jusque-là, le « désir de théâtre » – mélange comme nous l'avons vu précédemment de projection idéaliste et de prospection des publics – qui, selon Brook, ne va plus de soi. Ainsi, il constate qu'aujourd'hui « Le théâtre n'est guère désiré et on ne fait guère confiance à ses ouvriers. Nous ne pouvons donc pas penser que le public se réunira avec dévotion. C'est à nous de capter son attention et de lui faire croire à ce qu'il voit » (*Espace*, 131).

Le fait de justifier la nécessité du théâtre en le considérant comme un besoin vital – soit dans la perspective de Vilar et des fonctionnaires responsables de la culture comme un service public – peut être pernicieux selon Brook pour cet art tout comme pour le public. En effet, ce dernier se méfie des tentatives de développement

⁸³ Voir préface de Guy Dumur dans *L'Espace vide*, *ibid.*, p. 10-11.

des publics qui dissimulent souvent un « prosélytisme » sous-entendu par le slogan de la haute culture et de la bourgeoisie « Vous pouvez être des nôtres vous aussi » (*Espace*, 173). On reconnaît là l'argument des détracteurs de la démocratisation culturelle envisagée dans la perspective de Malraux, qui, tout comme Brook, remettaient en question « la certitude implicite que le cadeau a de la valeur pour celui qui le reçoit » (*Espace*, 173). La notion de « public populaire », cible des politiques de démocratisation, pose problème en soi pour Brook car, bien que ce public existe et devrait être assis dans les premiers rangs des salles de spectacle, il n'en demeure pas moins « aussi insaisissable qu'un fantôme » (*Espace*, 172).

Brook, qui croit au rôle essentiel du théâtre et de la culture dans la société, se montre néanmoins provocateur à l'égard des tenants d'une culture en tant que service public. Cette attitude de dénégation de la culture et du théâtre est, en fait pour Brook, une distanciation critique permettant de relativiser et de réévaluer le bien-fondé d'un théâtre social. Aussi, il propose de parler d'un « théâtre vivant » plutôt que de considérer cet art comme un besoin vital et un service public. On pourrait résumer ce changement de perspective par le fait que le théâtre est considéré comme *relation*, pour reprendre une formulation chère à Brook, plutôt que comme une mission ou un moyen pour atteindre des fins sociales.

Selon Brook, le théâtre devrait se préoccuper de la société en cherchant à occuper une place dans nos vies (*Espace*, 62) car, à ses yeux, la « seule justification sociale de la forme théâtrale est la vie » (*Diable*, 15). Aussi, il importe de concevoir un « théâtre vivant » ou un « théâtre immédiat » qui constitue une nouvelle manière d'envisager un théâtre populaire en prise avec le réel et la vie. C'est dire que la vision du théâtre populaire est pour Brook rudimentaire, son public idéal étant les enfants et son indicateur de validation par excellence étant l'ennui.

Conséquemment, ce qui est véritablement « vital » aux yeux de Brook, c'est la recherche du public en soi répondant au « désir de l'autre ». Conception du public qui donne toute son importance, d'une part, à la question primordiale pour les artistes « Que cherche-t-on réellement à offrir? » (*Espace*, 173) et, d'autre part, au désir du spectateur de s'ouvrir aux propositions de l'acteur. Cela implique, pour l'acteur, de respecter le public et d'apprendre de lui mais également de le considérer comme cet

« autre » aussi vital que quelqu'un qu'on aime⁸⁴. Cette relation n'en est pas uniquement une de séduction car elle implique une responsabilisation respective. C'est dire que, pour s'ouvrir de cette façon à autrui, le comédien doit passer par l'école de la vie en plus de sa formation théâtrale.

Pour apprendre ce qu'est le théâtre, les écoles et les salles de répétitions ne suffisent pas : c'est en essayant de satisfaire les attentes d'autres êtres humains que tout peut être trouvé. À condition, bien sûr, qu'on fasse confiance à cette attente. C'est pour ça que la recherche d'un public est si vitale (*Points*, 175).

Outre son ouverture à la vie et à l'autre, c'est par son élan pour l'idéal et l'imaginaire que le théâtre de Brook parvient à contourner les culs-de-sac de la démocratisation culturelle. Ainsi, plutôt que de chercher à répondre à un besoin vital – qui n'est souvent que le « désir des choses dont on était privé ou le besoin de se protéger de la réalité » –, Brook cherche davantage à combler une « soif d'invisible ou d'une réalité plus profonde que celle de la vie quotidienne » (*Espace*, 67). En somme, c'est la conception même de la nécessité du théâtre que Brook cherche à modifier en élargissant « l'horizon du réel » aux possibles du rêve et de l'imaginaire :

C'est en tâchant de faire de nouveaux choix que nous élargirons l'horizon du réel. C'est alors seulement que le théâtre pourra être utile, car nous avons besoin d'une beauté capable de nous convaincre. Nous avons un besoin éperdu de faire l'expérience de la magie, de façon si directe que notre notion même de ce qui est essentiel puisse être transformée (*Espace*, 131).

3.1.2 GROTOWSKI : THÉÂTRE-CHOC

LE THÉÂTRE COMME DÉFI

Alors que le théâtre de Brook peut être qualifié de « pare-chocs », dans la mesure où il cherche à amortir la collision entre l'acteur et le spectateur, le théâtre de Grotowski est un « théâtre-choc », voire un « théâtre de la cruauté »⁸⁵ de par sa

⁸⁴ Il est intéressant, en lien avec le premier chapitre, d'associer cette affirmation de Brook à la fonction de l'attente et du désir dans la réflexion sur le théâtre de Barthes. Georges Banu ne croit pas si bien dire en osant un rapprochement entre ces deux figures qu'il associe à une « sensualité amoureusement censurée » qui concerne tout autant les plaisirs de la table que de l'art et de l'amour (Banu, 104).

⁸⁵ Brook considère que le théâtre de Grotowski est celui qui se rapproche le plus du « théâtre de la cruauté » imaginé par Artaud. Grotowski lui rend ce compliment en faisant allusion aux expériences théâtrales nourries par les théories d'Artaud menées au début des années 60 à Londres par Brook et son groupe Lamda. Grotowski considère que Brook, contrairement à tous les disciples de ce « père spirituel » qui se sont montrés uniquement cruels envers Artaud lui-même en dilapidant son héritage, a été fidèle au maître en restant fidèle à lui-même (*Pauvre*, 85). La comparaison entre Grotowski et Artaud est intéressante pour notre analyse car elle permet de préciser la nature du rapport entre l'acteur et le spectateur souhaité par le metteur en scène polonais qui se méfiait de la « violence de

dimension provocatrice à l'égard du public et de l'acteur. Brook, qui avait invité Grotowski pour des classes de maître, témoigne du fait que la technique de jeu développée par ce dernier donne des « chocs » aux acteurs de par sa rigueur, son exigence d'un engagement total et son ascétisme. Sans espérer atteindre une discipline aussi monastique et absolue, faute de moyens et de temps, Brook n'en considère pas moins que « L'intensité, l'honnêteté et la précision de son travail ne peuvent laisser qu'une chose derrière elles. Un défi. Mais pas d'un jour, pas d'une seule fois dans la vie. De tous les jours »⁸⁶.

Ce défi, s'il concerne en premier lieu l'acteur, pour qui le jeu doit être un « acte total » qui engage tout son être et le concerne comme individu, est également lancé au spectateur qui doit, à l'exemple du comédien, s'engager sur la voie de la connaissance de soi et des autres. Nous verrons, plus avant dans ce chapitre, que cette dimension sociale du théâtre de Grotowski repose, en premier lieu, sur le fait de considérer l'acteur comme un être social ou un « acteur social ». Ce choc, tel que conçu par Grotowski, doit être à même de provoquer une brèche dans le quotidien et des fêlures sur notre masque afin de révéler à soi-même et aux autres notre vraie nature.

Dans ce combat avec la propre vérité de chacun, cet effort pour arracher le masque de la vie, le théâtre avec sa perception par la chair, m'a toujours semblé une sorte de provocation. Il est capable de se défier et de défier le spectateur en violant les stéréotypes acceptés de la vision, du sentiment et du jugement – le défi est d'autant plus grand qu'il est incarné par la respiration, le corps et d'autres impulsions de l'organisme humain. Ce défi du tabou, sa transgression, provoque le choc qui arrache nos enveloppes, nous permettant de nous offrir à nu à quelque chose qu'il est impossible de définir, mais qui comprend Eros et Caritas (*Pauvre*, 20).

La démarche créatrice de Grotowski est donc un « théâtre-choc », sans jouer indûment avec les mots, puisqu'elle suscite la confrontation entre l'acteur et le spectateur pouvant engendrer un choc psychologique. Cette dimension provocatrice et conflictuelle est volontaire de la part de Grotowski, qui prônait, cependant, de ne pas perdre de vue l'importance du respect de l'autre. Ainsi, il affirme que : « La représentation engage une espèce de conflit psychique avec le spectateur. C'est un

surface » des happenings et de la provocation facile. Tout comme Artaud, qui s'est contenté de renverser plutôt que d'abolir le rapport entre l'acteur et le spectateur en interchangeant leur position (le public étant au centre et les acteurs dans les coins), Grotowski propose différentes configurations permettant de nouvelles interactions entre ces ensembles.

⁸⁶ Voir préface de Brook dans *Vers un théâtre pauvre*, *ibid.*, p. 12.

défi et un excès, mais ils ne peuvent avoir d'effets que s'ils sont basés sur un intérêt humain, et plus encore, sur un sentiment d'acceptation » (*Pauvre*, 46).

CULTURE VIVANTE

Choisissant la voie de la provocation plutôt que de la conciliation, Grotowski s'inscrit en faux, de manière plus radicale que Brook, contre la conception de la culture et du théâtre comme biens et services publics. C'est la pertinence même de la nécessité sociale du théâtre et des « besoins culturels » qu'il questionne. Non seulement se méfie-t-il de la propension des praticiens de théâtre à répondre par l'affirmative à la question « Le théâtre est-il nécessaire? », simplement pour pouvoir se donner bonne conscience en regard de l'utilité du théâtre mis à mal par la télévision et le cinéma. Mais, en outre, il se refuse à ce que le théâtre se contente de répondre aux besoins culturels et sociaux (*Pauvre*, 38-39).

Il faut comprendre ces propos de l'homme de théâtre polonais comme un incitatif à se responsabiliser individuellement aussi bien en tant qu'artiste ou spectateur – à l'égard de la culture plutôt que de laisser les politiciens et les théoriciens décider à notre place du rôle social du théâtre. Aussi, plutôt que de s'en remettre aux politiques d'action culturelle et aux interventions théâtrales pour animer le public et activer son besoin de culture, Grotowski encourage le spectateur à faire preuve de pro-activité :

Ce qui nous concerne, c'est le spectateur qui souhaite réellement, par la confrontation avec le spectacle, s'analyser lui-même. Ce qui nous concerne, c'est le spectateur qui ne s'arrête pas à l'étage élémentaire d'intégration psychique, content de sa pauvre petite stabilité géométrique et spirituelle, connaissant exactement ce qui est bien et ce qui est mal, et qui jamais ne doute [...] mais à celui qui entreprend un processus sans fin d'autodéveloppement, dont l'inquiétude n'est pas générale, mais orientée vers la recherche de la vérité sur lui-même et de sa mission dans la vie (*Pauvre*, 38-39).

Ce que Brook désigne comme le « théâtre vivant » équivaut à la « culture vivante » pour Grotowski, à savoir l'expérience théâtrale et sociale partagée par l'acteur et le spectateur. Développée lors de ses « activités parathéâtrales » menées dans les années 70 au sein de différents groupes et milieux socioculturels, la notion de « culture vivante » correspond à la conception du spectacle théâtral en tant qu'« œuvre-processus ». Cette vision de la représentation théâtrale comme « événement théâtral », dirait Brook, repose non pas sur la distinction entre l'acteur

et le spectateur mais sur leur expérience en elle-même de co-présence et d'interaction.

C'est dire que, contrairement à ce que laisse croire la dimension provocatrice et expérimentale du théâtre de Grotowski qui semble ne pas se soucier du public⁸⁷, le rapport entre l'acteur et le spectateur est au cœur du « théâtre pauvre ». Car, la pauvreté du théâtre, qui est sa véritable richesse, est le fait qu'il ne lui reste plus que la relation de l'acteur avec le spectateur. Cela dit, Grotowski brouille volontairement cette relation, jusqu'à nous faire croire à sa négation, pour ne pas tomber dans le piège du théâtre qui ne se définit que par rapport au spectateur. Ainsi, bien que Grotowski se tourne vers autrui plutôt que vers Dieu, étant donné que « L'homme a toujours besoin d'un autre être humain qui puisse l'accepter et le comprendre », il n'en fait pas pour autant la destination des gestes et des paroles de l'acteur. On reconnaît, dans « l'amour vrai » pour autrui de Grotowski, quelque chose du désir amoureux de Barthes, en ce qu'il est suspendu dans l'entre-deux de l'individualité et de l'altérité, de l'intérieur et de l'extérieur.

Mais c'est comme si on aimait quelqu'un qui nous comprend absolument mais qu'on a – peut-être – jamais rencontré. Quelqu'un que vous cherchez. Il n'y a pas de réponse unique, simple. Une chose est claire : l'acteur doit se donner lui-même et ne pas jouer pour lui ou pour le spectateur. Sa recherche doit être dirigée de l'intérieur de lui-même vers l'extérieur, mais pas *pour* l'extérieur (*Pauvre*, 202).

Ce mouvement oscillatoire de soi à l'autre est important à prendre en compte pour comprendre la spécificité du rapport entre l'acteur et le spectateur de même que du rôle social du théâtre chez Grotowski. Ainsi, le « théâtre pauvre » se veut, d'une part, un théâtre organique et de proximité que Grotowski imagine comme un « théâtre de chambre » ayant pour but d'abolir la distance entre l'acteur et le spectateur, la scène et la salle. Toutefois, Grotowski ne va pas jusqu'à faire une analogie entre l'acte théâtral et l'acte amoureux :

J'irais plus loin : le théâtre est un acte engendré par des réactions et des impulsions humaines, par des contacts entre personnes. C'est à la fois un acte biologique et spirituel. Qu'il soit clair que je n'entends pas là faire l'amour avec le public – cela impliquerait que l'on se transforme en une espèce de marchandise (*Pauvre*, 56).

⁸⁷ La conception du public et du rôle social du public de Grotowski peut, en effet, apparaître ambiguë et contradictoire dans la mesure où le travail de ce dernier était davantage axé sur son rapport en tant que metteur en scène avec ses acteurs, comme il le reconnaissait lui-même en se comparant à Brook qui, pour sa part, est tourné vers le public (*Espace*, 87-88). Par ailleurs, le Théâtre Laboratoire étant, avant tout, un institut de recherche et de formation sur l'art de l'acteur, les représentations publiques étaient occasionnelles et considérées comme des répétitions publiques. Selon moi, cette confusion s'explique par le fait que Grotowski privilégie le processus d'introspection et d'individuation qui donne lieu à l'intériorisation de la socialité.

Aussi, tout en rapprochant au plus près le spectateur de l'acteur, en favorisant l'interpénétration de l'aire de jeu avec la salle, Grotowski ne cherche pas à les faire interagir et à les confondre afin de conserver la ligne de démarcation entre le théâtre et la vie.

KANTOR : THÉÂTRE D'APRÈS LE CHOC

DE L'INUTILITÉ DU THÉÂTRE

On pourrait croire, au premier abord, que Kantor ne se soucie pas du rôle social du théâtre, étant donné que son univers théâtral semble être un monde en soi, hermétique et abstrait. S'il est vrai que ce dernier ne parle jamais d'un « théâtre social » ou d'un « théâtre populaire », il n'est pas pour autant un partisan de *l'art pour l'art*, comme il s'en défend lui-même. Le théâtre de Kantor s'articule par rapport à la réalité et au social comme le révèlent ses réflexions et expérimentations autour de la relation entre l'acteur et le spectateur, *l'espace théâtre* et *l'espace vie*. Ainsi, Kantor dira : « Je me sens seulement profondément engagé envers l'époque où je vis et les gens qui vivent à mes côtés »⁸⁸ et ailleurs :

Ce qui est important pour moi c'est mon intérêt pour la réalité qui change et qui évolue, qui se définit sans cesse dans la pensée, se renforce dans l'imagination et se réalise, ce qui concerne l'art, dans la décision et le choix. (*Mort*, 126).

Kantor, tout comme Brook et Grotowski, fait le constat du problème de la place symbolique et du rôle social du théâtre dans la société contemporaine. Son questionnement à l'égard de l'utilité sociale du théâtre rejoint mes deux paradigmes analytiques, à savoir le lieu théâtral et la position spectatrice :

Le théâtre dans sa forme actuelle est une création artificielle, d'une prétention insupportable. Je me tiens devant un bâtiment d'inutilité publique, accroché à la réalité vivante comme un ballon gonflé. Avant mon arrivée il est vide et muet. Après mon arrivée, il simule avec difficulté son utilité. C'est pourquoi je me sens toujours mal à l'aise dans un fauteuil de théâtre (*Mort*, 31).

Ainsi, non seulement Kantor remet en question la place du lieu théâtral dans la société mais, de plus, il se questionne à l'égard de la place du spectateur⁸⁹.

⁸⁸ Voir préface de Denis Bablet dans *Le Théâtre de la mort*, *ibid.*, p. 13 et 23.

⁸⁹ Il est intéressant, en lien avec ma perspective analytique, de prendre en compte les deux points de vue sur le lieu théâtral présentés dans cette citation : celui de l'extérieur du théâtre (face au bâtiment théâtral) et celui de l'intérieur (salle). Kantor suggère, selon mon analyse, deux conceptions de l'utilité sociale du théâtre, l'une étant liée au point de vue social et institutionnel et l'autre étant de l'ordre du fictionnel. Cette nuance perceptive va dans le sens de notre analyse précédente de la vision de Kantor de l'« espace théâtral réel » qui permet à ce dernier d'aborder la question du social et du réel d'un point de vue intérieur à l'espace théâtral.

Face à cette situation alarmante, Kantor pousse, en quelque sorte, la logique de Grotowski à son extrême en revendiquant l'« inutilité de l'art ». Ce n'est pas seulement par esprit de contradiction et de provocation que Kantor en vient à cette solution radicale, mais parce qu'il est convaincu que la seule façon pour l'art et le théâtre de reprendre leur place dans la société est de rompre avec les logiques de consommation et de dépendance (reproduction, représentation, imitation) qui leur font perdre leur autonomie à l'égard de la réalité. C'est, selon lui, en commençant par se libérer du joug de la réalité et de la société que le théâtre et l'art pourront, en retour, contribuer à la libération de la réalité en regard de ses propres pièges que sont les conventions et les normes. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le mot d'ordre de Kantor :

C'est par une SPONTANÉITÉ ABSOLUE ET GRATUITE QUE L'ACTE CRÉATEUR ET L'ŒUVRE D'ART PARVIENDRONT À S'ÉMANCIPER RÉELLEMENT! Abandonnons les explications et les justifications de diverses finalités de l'œuvre d'art, car la finalité N'EXISTE PAS! Montrons l'INUTILITÉ NUE de l'activité créatrice! (*Mort*, 194)

ONDE DE CHOC

On comprend, dès lors, pourquoi Kantor intensifie et prolonge l'onde de choc provoquée par la confrontation entre l'acteur et le spectateur afin de modifier en profondeur les conventions théâtrales et la conscience sociale. Il assume pleinement la dimension provocatrice et contestataire de son théâtre envers le public et la société qui sont, selon lui, les seules armes de l'art contre les fléaux du libéralisme et de l'individualisme. Kantor va même plus loin que Grotowski en prônant la nécessité de :

Remplacer le choc par une situation / gênante : / Une situation gênante est quelque chose de plus / que le choquant. / Il faut pour cela beaucoup plus / d'audace, / de risque / et de décision. / Une situation gênante détruit / d'une façon beaucoup plus efficace / l'expérience de vie du spectateur / et son existence conventionnelle, légalisée, / le met « plus bas ». (*Mort*, 121-122)

Par la décharge du choc théâtral, Kantor cherche à propager une secousse sismique afin d'ébranler la conscience du spectateur et de fissurer son masque quotidien. En d'autres mots, il souhaite conscientiser et responsabiliser le spectateur dans l'espace théâtral tout comme dans l'espace social.

Car, pour Kantor, au théâtre le *voir* est non pas contemplatif et passif mais actif, et donc de l'ordre du *faire*. Aussi, plutôt que de risquer d'endormir son public

en lui conférant « la position confortable d'un spectateur objectif », Kantor opte pour des situations et une disposition inconfortable afin de le garder en alerte. De la même façon que, pour l'acteur, l'entrée en scène est un moment confrontant et engageant, le spectateur doit assumer qu'il « prend une entière responsabilité en entrant au théâtre »; qu'entrer dans un théâtre et que regarder une pièce est un acte qui comporte des conséquences morales et des responsabilités (*Mort*, 34).

Il faut préciser, cependant, que Kantor, tout comme Grotowski, ne fait pas du théâtre directement et ouvertement *pour* le public étant donné qu'il considère que l'œuvre d'art est, par essence, ouverte à la communication et donc que le spectateur lui est en quelque sorte « naturel ». Cette nuance est utile pour comprendre la particularité de sa conception de la participation du public qui se distingue des expériences de « théâtre direct » ou de « théâtre d'intervention » des années 60 et 70. Ainsi, les « cricotages » (performances théâtrales et artistiques propres au Théâtre Cricot 2) se distinguent des happenings et des performances à la mode à cette époque. Cela tient dans le fait que, tout en étant axé sur un mode communicatif participatif, ce mode d'intervention artistique ne possède pas, comme l'explique Kantor, de forme ouverte capable d'inclure la participation et les propositions des spectateurs pour modifier l'action (*Mort*, 245). Lors des représentations théâtrales, ce mode particulier de communication théâtrale place les spectateurs dans l'aire de jeu sans pour autant les faire interagir et participer directement. Rappelons que, pour Kantor, la participation est mentale plutôt que physique. Kantor résume bien sa conception de la participation en affirmant que :

L'œuvre d'art possède en soi une force d'expansion de l'œuvre, c'est le moyen pour elle de s'assurer la conquête d'un public qui ne vient pas ni pour consommer, ni pour se délecter, mais, dans une certaine mesure, où sous une certaine forme, pour "participer"⁹⁰.

Il est intéressant, pour comprendre ce mode participatif, de prendre en compte les réflexions de Kantor sur le lieu et le public dans un contexte d'exposition d'arts visuels. Son manifeste rédigé à l'occasion de son « anti-exposition » organisée en 1963 – qu'il considère comme une exposition populaire – peut s'avérer éclairante non seulement sur sa conception du lieu et de l'événement théâtral mais également sur sa vision de ce que pourrait être un art véritablement populaire (*Mort*, 130-133). Dans ce manifeste, Kantor plaide pour un « changement de la condition du

⁹⁰ Propos de Kantor cité par Denis Bablet dans sa préface au *Théâtre de la mort*, *ibid.*, p. 26.

spectateur » et un « changement du sens de l'exposition ». Ces changements – qui rejoignent mes axes analytiques de l'espace théâtral et de la position spectatrice – dépendent de la transformation du lieu d'exposition en « environnement actif » et de la modification des perceptions des spectateurs qui doivent être de l'ordre de la participation plutôt que de la contemplation. De sorte que « la co-présence analytique et contemplative devient une co-présence fluide et presque active, dans ce champ de la réalité vivante ». Gardons en tête, pour la suite de notre analyse, cette image de la scène théâtrale comme d'un « champ de la réalité vivante » qui exprime, à mon sens, le mieux la conjonction-disjonction de l'espace théâtral et de l'espace social.

À présent que nous avons compris de quelles façons nos metteurs en scène prennent en charge le problème du public, il faut aller plus loin dans notre analyse et nous demander ce qui ressort de cette confrontation entre l'acteur et le spectateur. Car, se contenter de plaire – ou de déplaire – à l'autre ne suffit pas pour comprendre la relation entre l'acteur et le spectateur, comme le fait remarquer Brook qui considère que « La relation implique une responsabilité extraordinaire : quelque chose doit avoir lieu » (*Points*, 175). Ce « quelque chose » c'est, avant tout, la transformation de la représentation en « événement théâtral », à savoir un moment signifiant et intense de co-présence et de la co-activité des acteurs et des spectateurs.

3.2 ACTEUR SOCIAL

Tout est mis en place, à présent, pour penser le théâtre comme défi à l'« être social », que je propose d'envisager sous les traits de l'« acteur social » : à savoir l'individu qui assume pleinement sa responsabilité sociale en étant à la fois un *acteur comme spectateur* et un *spectateur comme acteur*. Ainsi, l'analyse de la reterritorialisation et de la solidarisation imaginaires nous aura permis de concevoir l'espace théâtral comme une réalité concrète permettant la distance critique et réflexive d'avec la réalité sociale, de même que la nécessité du détour par soi et par l'imaginaire pour en revenir à autrui et au réel. Cela, afin de démontrer que le théâtre peut aider à penser les enjeux sociaux contemporains que sont l'individualité et la socialité. Et ce, sans toutefois pousser la liberté analytique jusqu'à empiéter sur l'espace social et les théories sociologiques. Retenue analytique, justifiée par les limites de ce travail, mais également par la conviction que les théoriciens du théâtre et les sociologues devraient faire chacun un bout de chemin, du moins jusqu'au seuil

de leur discipline, pour réconcilier le théâtre et la société. Car c'est justement là, dans cet espace intermédiaire, que se trouvent les possibles de la théâtralisation sociale.

Une phrase de Brook m'a menée à ce point de mes réflexions, à savoir qu'un théâtre nécessaire est « un théâtre où entre acteurs et publics n'existerait qu'une différence de situation et non pas une différence fondamentale » (*Espace*, 175). Cette « différence de situation », selon mon analyse, en est une de « position de regard » : le spectateur pouvant être acteur et l'acteur un spectateur dépendamment de leur point de vue sur le réel et la fiction, sur soi et sur autrui.

3.2.1 DROIT DE REGARD

Avant de présenter *l'acteur comme spectateur* et le *spectateur comme acteur*, il importe de prendre en compte le changement de position du metteur en scène contemporain qui a entraîné la modification de son statut ainsi que de sa position de regard. Selon mon hypothèse, c'est en acceptant de déléguer son pouvoir (qui est essentiellement un « droit de regard ») à l'acteur et au spectateur que le metteur en scène peut favoriser la responsabilisation de ces derniers à l'égard de la portée sociale de l'acte de jouer et de regarder. Pour atteindre ce pouvoir et ce regard partagés, le metteur en scène doit accepter de s'effacer⁹¹ et d'être présent dans l'absence en se positionnant à mi-distance entre la scène et la salle : médiateur qu'il est entre la fiction théâtrale et la réalité sociale mais également entre la subjectivité et l'objectivité.

Cette délégation du pouvoir de regard est, à mon sens, due au fait que le metteur en scène renonce à son statut autoritaire en se considérant avant tout comme un spectateur : l'œil, le regard devant l'acteur, selon la formulation de Brook, mais également en tant que spectateur de la salle. Cette mobilité de regard qui caractérise le metteur en scène contemporain est exemplaire quant à l'importance de la vision en relief participant de l'individuation et de la socialisation contemporaines. Pour Brook, le théâtre est le lieu par excellence de ce qu'il désigne comme le *shifting view*

⁹¹ J'emprunte la notion de l'« effacement » du metteur en scène contemporain à Bernard Dort qui se questionne sur ce qui apparaît être la fin du règne du metteur en scène en tant que démiurge du spectacle. Voir « Le metteur en scène : un souverain qui s'efface » dans COUTY, Daniel, REY, Alain (sous la dir.), *Le théâtre*, Paris, Bordas, 1980, p.140-152.

point, à savoir la multiplicité des points de vue qui, selon ma compréhension, permet le partage du pouvoir en tant que « droit de regard » sur le spectacle en cours de représentation ou d'élaboration.

Mais en fait, le théâtre a le potentiel – qui n'existe dans aucune autre forme d'art – de remplacer un point de vue unique par une multitude d'autres perspectives. Le théâtre peut montrer un monde en plusieurs dimensions à la fois, alors que le cinéma, bien qu'il cherche sans relâche le relief, reste confiné à un plan unique. Le théâtre reprend des forces et de l'intensité dès qu'il se consacre à créer cette merveille : un monde en relief (*Points*, 29-30).

Cette mobilité et cette pluralité de la vision propre au théâtre permettent à l'acteur, au metteur en scène, à l'auteur et au spectateur d'échapper à un point de vue égocentrique et subjectif sur le monde⁹².

C'est dire qu'en tant que « spectateur premier » du jeu de l'acteur, la présence du metteur en scène incite ce dernier à porter un regard extérieur sur ses actes et ses impulsions, et donc, à assumer sa propre mise en scène ou son « auto-dramatisation ». Aussi, l'ouverture de l'acteur à l'autre qu'est le public dépend, en premier lieu, de sa confrontation avec le point de vue du metteur en scène dans un rapport d'*œil pour œil*, pourrait-on dire. Le rapport entre l'acteur et le metteur en scène n'est pas univoque aux yeux de Grotowski, c'est-à-dire autoritaire et dirigiste, mais implique une confiance mutuelle ou une « ouverture chaude » ainsi qu'un investissement personnel et total de leur part. Ce qui est en jeu durant les répétitions est l'ouverture à l'autre et le don de soi qui impliquent que les partenaires se considèrent réciproquement comme des individus. C'est par la rencontre de l'autre que ces derniers peuvent, selon Grotowski, en arriver à transcender leur solitude (*Pauvre*, 55-56). Grotowski se compromet explicitement comme individu en disant :

Je m'intéresse à l'acteur parce que c'est un être humain. Cela suppose deux points principaux : premièrement, ma rencontre avec une autre personne, le contact, le sentiment mutuel de compréhension et l'impression créée par le fait que nous nous ouvrons à un autre être, que nous essayons de le comprendre : en bref, surmonter notre solitude. Deuxièmement, la tentative de se comprendre soi-même par l'attitude d'un autre homme, se retrouvant soi-même avec lui (*Pauvre*, 98).

⁹² Cette précision est importante pour expliquer la confusion suscitée par le fait que Brook se disait contre le « point de vue » du metteur en scène et de l'auteur en affirmant que « Quand le théâtre est sain il n'est jamais l'expression d'un point de vue » (*Les lieux du spectacle, ibid.*, p. CXXV). Il importe de dissocier la dimension visuelle (position de regard) de la dimension idéologique du point de vue pour comprendre ces propos de Brook. Ce dernier rejette la conception du travail théâtral comme l'expression d'un point de vue, à savoir d'une vision et d'une idée préconçues du monde, étant donné que cette attitude accuse un excès d'égocentrisme. Par contre, Brook, comme je l'ai démontré dans ce travail, conçoit la position du metteur en scène comme une « position de regard », avant tout physique et visuelle, permettant une multiplicité de perspectives.

Cette position particulière du metteur en scène contemporain, qui renonce à son statut privilégié et à son droit de regard est celle, selon l'image évocatrice de Georges Banu, de la « mi-pente » : au milieu des spectateurs ni trop près ni trop loin de la scène (Banu, 63). Du point de vue de Banu, la position de Brook est particulière en ce qu'il « a cessé d'être tout à fait metteur en scène, sans pour autant adopter cette radicalité qui enferme dans un univers à soi. Il se trouve à *mi-pente* [...] » (128). Cette position se trouve à mi-chemin entre « la disponibilité d'un metteur en scène prêt à tout monter en lecteur critique » et le statut d'artiste-créateur créant un univers autonome. Ainsi, en prenant à tour de rôle la place de l'acteur et du spectateur, et donc en acceptant *l'absence comme présence* ainsi que *l'éloignement comme proximité*, Brook se trouve en quelque sorte à dépasser le dilemme du metteur en scène comme *interprète* ou *créateur* qui torturait Vilar. En fait, c'est dans leur conception du métier de metteur en scène comme pratique artisanale que Brook se rapproche de Vilar, de même que de Kantor et de Grotowski.

Quel serait le modèle à même de dire cette irrésolution de la mi-pente? Cette place à part entre le metteur en scène-lecteur et l'artiste-créateur d'un monde, à qui revient-elle? Peut-être à l'artisan. L'artisan de génie échappe à la série et ne vise pas l'exemplarité : ses objets s'inscrivent dans une communauté tout en préservant l'empreinte de son travail [...] L'artisan fuit et la série et le modèle unique. Et la disparition de soi et l'abus de présence individuelle. Il est à mi-pente (Banu, 128-129).

Certains ne manqueront pas d'accuser Kantor et Grotowski de cet abus de présence : le premier se donnant le rôle d'ordonnateur au sein même de ses mises en scène⁹³, et le second du fait d'apposer son empreinte de « super-saint » sur ses spectacles en dirigeant avec une main de fer ses acteurs. Toutefois, la présence sur scène ou au plus près de l'acteur, jusque dans son espace intime, de ces metteurs en scène ne veut pas dire qu'ils se donnent en spectacle ou pèchent par abus de pouvoir. Au contraire, leur présence au sein de l'espace fictionnel et dans l'espace de jeu – leur illégalité, dirait Kantor – est révélatrice, à mon sens, de leur liberté de mouvement et de regard conférée par leur position intermédiaire entre la scène et la salle. Si bien que plus un metteur en scène se rapproche de l'espace de jeu, au moment de la répétition ou de la représentation, plus il intensifie la tension entre la

⁹³ À partir de *La petite poule d'eau* (1968), Kantor se met lui-même en scène dans ses spectacles, sans être toutefois ni acteur ni spectateur. Denis Bablet, spectateur assidu et averti des pièces de Kantor, témoigne de cette présence dérangeante et « illégale » de ce dernier sur scène. Véritable orchestrateur et ordonnateur, Kantor insuffle un tempo à ses spectacles en intervenant par des gestes, des déplacements et des réactions. Voir « Présences de Tadeusz Kantor » dans *LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE : Kantor* (1), Paris, CNRS Éditions, 2000 [c1983], p. 181-191.

fiction et l'imaginaire, l'intériorité et l'extériorité; plus il donne à voir sa présence plus il rend évident son absentement.

C'est, du moins, ce que la présence de Kantor dans ses spectacles révèle. C'est parce qu'il est dans une position intermédiaire entre la scène et la salle qu'il peut, en passant d'un espace à l'autre, briser tant l'illusion théâtrale que le confort de la réalité sociale qui peuvent être des barrières entre le théâtre et la vie, le soi et l'autre, la subjectivité et l'objectivité. Ainsi, dira Kantor :

Mon rôle, lorsque je reste avec les acteurs pendant le spectacle, est de contrôler entre autres, cette limite de l'illusion. Si je vois qu'un acteur commence à jouer, c'est-à-dire à s'écarter de la réalité concrète (ce qui est impossible à pratiquer longtemps), je le lui permets un certain temps parce que c'est fascinant mais, au bout d'un moment, je viens me mettre près de lui. Cela suffit étant donné que je suis spectateur et non acteur.⁹⁴

Cette présence de Kantor, comme mode d'intensification de la tension entre la fiction et la réalité, suffit, ajouterais-je, à inciter l'acteur à être son propre spectateur ainsi que le spectateur à devenir l'acteur et le metteur en scène de son propre spectacle.

3.2.2 L'ACTEUR COMME SPECTATEUR

L'ACTEUR À LA PLACE DU SPECTATEUR

C'est en devenant en quelque sorte son propre spectateur que le comédien affirme son individualité et sa responsabilité en tant qu'« acteur social ». L'acte théâtral, plutôt que de se limiter à la sphère esthétique et fictionnelle, prend, par conséquent, une portée sociale et existentielle en devenant, selon les termes de Grotowski, un « acte de vie » et un « mode d'existence » :

Nous exigeons de l'esprit de conséquence. Nous l'exigeons des acteurs qui viennent au théâtre consciemment pour se projeter dans quelque chose d'extrême, une espèce de défi à la recherche d'une réponse totale pour chacun de nous. Ils viennent se mettre à l'épreuve de quelque chose de très défini qui va au-delà du sens du « théâtre » et qui est plutôt un acte de vie, un mode d'existence (*Pauvre*, 219).

Cet acte est total, dans le sens où l'entend Grotowski, en ce qu'il concerne à la fois l'individualité et la socialité; qu'il donne lieu à la fois à une intériorisation et à une extériorisation. Non seulement l'acte de l'acteur est une « invitation au spectateur » et « peut être comparé à un acte profondément enraciné, un amour

⁹⁴ Propos de Kantor cités par Bablet *op.cit.* p. 189 tirés de « Ma Voie vers le Théâtre de la mort », dans *Annuaire international du théâtre*, Varsovie, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1978, p. 20)

véritable entre deux êtres » (*Pauvre*, 214), mais – et là est le défi et la provocation – le comédien se met à la place du spectateur : le *faire* devient un *voir*, le *soi* devient *autre*.

L'expression « pour le spectateur » implique une certaine coquetterie, une certaine fausseté, un marchandage avec quelqu'un. On devrait plutôt dire « par rapport » au spectateur, ou peut-être, à sa place. C'est précisément là que se trouve la provocation (*Pauvre*, 100).

Aux critiques, psychologues de fortune, qui lui demandent « Quelle est votre religion? » en sous-entendant non pas ses dogmes ou sa philosophie mais son « point d'orientation », Grotowski répond que « l'acteur ne doit pas prendre le public comme point d'orientation » mais que « en même temps il ne peut négliger sa présence » (*Pauvre*, 180). En effet, l'acteur, tout en étant conscient de la présence du spectateur et de son importance en tant qu'*autre*, ne doit pas prendre la réceptivité et l'altérité du public comme une fin en soi, pas plus qu'il ne doit se fermer sur lui-même. Car, pour Grotowski :

[...] l'essentiel, c'est que l'acteur n'agisse pas *pour* le public, il doit agir en se confrontant aux spectateurs, en leur présence. Mieux encore, il doit accomplir un acte authentique à la place des spectateurs, un acte de sincérité totale, authentique et discipliné. Il doit se donner et ne pas se reprendre, s'ouvrir et ne pas se refermer sur lui-même, sinon il donnerait dans le narcissisme (*Pauvre*, 180).

On comprend donc mieux, à présent, ce que je désigne comme le paradigme de l'*acteur comme spectateur* : l'acteur qui, d'une part, se met à l'épreuve – se sacrifie, pour Grotowski – pour l'autre et, d'autre part, devient son propre spectateur. Nous verrons, à présent, comment la relation entre l'acteur et le spectateur, l'intériorité et l'extériorité envisagée de la sorte doit être comprise sur un mode ternaire plutôt que binaire.

TRIPLE RELATION : LA SUBJECTIVITÉ EN RELIEF

L'*acteur comme spectateur* doit assumer, selon le concept de la « triple relation théâtrale » de Brook, « en permanence et obligatoirement cette triple relation, à soi-même, à l'autre et au public » (*Diable*, 46). En corrigeant sa conception binaire du rapport entre un *regardé* (acteur) et un *regardant* (partenaire de jeu), présentée en frontispice de *L'Espace vide*, pour une relation ternaire incluant le public, Brook se trouvait à élargir l'espace fictionnel à l'espace théâtral. Ainsi, la phrase célèbre de Brook, qui pourrait orner le fronton du lieu théâtral contemporain : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un

traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé » (*Espace*, 25) devient quelques années plus tard : « une personne traverse un espace et rencontre une autre personne sous le regard d'une troisième » (*Diable*, 28). En somme, plutôt que de considérer le public comme le « spectateur ignoré »⁹⁵ de Diderot – à savoir l'observateur dissimulé à la vue des acteurs et en même temps coupé de la réalité sociale par un quatrième mur –, le regard extérieur du spectateur est pleinement assumé par l'acteur. La présence de ce tiers qu'est le public a pour conséquence de responsabiliser les acteurs, lesquels doivent prendre en charge individuellement le fait d'être sous le regard d'une assemblée.

Chez Grotowski, cette triple relation devient une triple renaissance, dans le sens où l'acteur – dans son rapport à soi, à l'autre et au public – renaît chaque fois à lui-même en se redéfinissant par le regard des autres. La première renaissance, la plus fondamentale de toutes, est celle où le *soi* devient un *autre*. « L'acteur, explique Grotowski, commence à vivre en relation avec quelqu'un – non pas son partenaire de scène, mais le partenaire de sa propre biographie – [...] quand il commence par l'étude à saisir les impulsions de son corps, l'interdépendance de ce contact et de ce processus d'échange, il y a toujours une renaissance de l'acteur ». Ce processus d'intériorisation en est un, dans le langage théâtral de Grotowski, d'« autopénétration ». Après avoir exploré le puits sans fond de son intériorité, l'acteur commence, explique Grotowski, « à utiliser les autres acteurs comme des écrans pour ce partenaire de vie [lui-même], il commence à projeter des choses sur les personnages de la pièce. Et c'est sa seconde renaissance ». Mais c'est la troisième renaissance, rendue possible par les deux autres, qui est la puissante et la plus visible aux yeux de Grotowski. Elle repose sur la découverte d'un « partenaire sûr », à savoir, selon l'explication de ce dernier, sur « cet être humain devant lequel il fait tout, devant lequel il agit avec les autres et auquel il se donne dans toute l'intimité de son expérience vécue » (*Pauvre*, 203).

⁹⁵ Dans *Les Entretiens sur le fils naturel*, le personnage du « Moi » (qui est une projection fictive de Diderot lui-même) se retrouve dans la position d'un « spectateur ignoré » qui, à l'invitation de son ami Dorval, se retrouve témoin d'une représentation du *Fils naturel*. Ce « théâtre de salon » donne la vedette aux personnes réelles ayant inspiré les personnages de cette tragédie domestique. Ce spectateur ignoré est aussi celui qui risque de s'ignorer comme spectateur en étant tenté d'intervenir dans l'action, brisant du coup le quatrième mur : porte dont la serrure est un œil magique pour le spectateur.

Envisager l'*acteur comme spectateur* – le *faire comme le voir* – implique que le comédien assume son « auto-distanciation » et donc qu'il affirme par lui-même l'extériorisation (l'objectivation) de ses impulsions intérieures. L'*acteur comme spectateur* doit, en somme, scruter d'un point de vue extérieur son intériorité et se distancier de ses comportements instinctifs. C'est, à mon avis, ce que Brook préconise lorsqu'il dit :

À l'intérieur de cette équipe, chacun n'a qu'un outil, sa propre subjectivité. Qu'il s'agisse du metteur en scène ou de l'acteur, si ouvert qu'il puisse être, ne peut changer de peau. Ce qu'il peut faire, néanmoins, c'est de reconnaître que le travail de théâtre exige d'un acteur ou d'un metteur en scène qu'il se tourne vers plusieurs directions à la fois [...] (*Points*, 19)

Ainsi, peut-on considérer que l'acteur doit favoriser une « subjectivité en relief » ou une « individualité stéréoscopique » du fait que son art est essentiellement celui de jouer sous le regard d'autrui et de lui-même. C'est dans ce sens que Brook constate que :

Ainsi on prend conscience de ce que vaut la possibilité d'être avec soi-même et au-delà de soi-même. On se rend compte que ce va-et-vient s'accroît à travers les échanges avec autrui, et qu'il est à la base de la vision stéréoscopique que le théâtre peut nous apporter de la vie (*Points*, 20).

Cette notion de « regard stéréoscopique », qui confère du relief à la subjectivité en l'ouvrant à l'extériorité et à l'altérité, est importante à prendre en compte pour comprendre la notion d' « acteur social » qui implique, en premier lieu, que le comédien prenne conscience de son individualité et, d'autre part, qu'il soit considéré comme un individu.

Je propose, à présent, de voir plus en détail cette triple relation en référence aux réflexions de Brook et en prenant pour exemple l'art de l'« acteur saint » tel que le conçoit Grotowski.

INDIVIDUATION / INTÉRIORISATION

Considérer l'*acteur comme spectateur*, et par le fait même une triple relation théâtrale, revient à considérer l'acteur en tant qu'*individu* et comme *artiste*⁹⁶. Brook,

⁹⁶ La théorie philosophique de l'art du comédien de Georg Simmel, datant du début du siècle dernier, était, à cet égard, visionnaire. Simmel voit dans l'énigme que pose le jeu du comédien à la philosophie des arts l'exemple artistique le plus radical de la tension dialectique entre la subjectivité (contenu expressif et créatif du jeu du comédien) et de l'objectivité (contenu prédéterminé par le texte dramatique et le rôle). Cherchant à élucider la conciliation de ces pôles dialectiques, Simmel en vient

tout comme Grotowski et Kantor, considère que la principale préoccupation de l'acteur devrait être de « ne pas cesser de progresser en tant que comédien, ce qui implique de ne pas cesser de progresser en tant qu'homme. C'est toute son existence qui doit tendre à son développement artistique » (*Espace*, 48). La progression de l'acteur en tant qu'individu va de pair avec une introspection qui implique un processus d'individuation et d'intériorisation permettant l'extériorisation.

Il est intéressant, à ce sujet, de comparer les conceptions du jeu théâtral de Brook et de Grotowski, lesquelles se distinguent par un mouvement inverse en regard de l'intériorité et de l'extériorité. Brook lui-même constate la différence de son approche artistique, qui vise à dépasser la subjectivité pour atteindre l'extériorité et l'objectivité, d'avec celle de Grotowski qui cherchait à opérer une coupure entre l'acteur et le monde afin que ce dernier puisse retrouver « l'homme essentiel » en lui-même. « Pour moi, explique Brook, le chemin du théâtre va à l'opposé, partant de la solitude d'un individu pour conduire à un sentiment aiguisé parce que partagé » (*Points*, 66). Tandis que, pour Grotowski, le dépouillement et le détachement de l'acteur est de l'ordre d'un sacrifice et d'une expérience (théâtrale et vitale) limite : l'acteur devant, en quelque sorte, mourir à lui-même pour révéler son individualité dénudée. De sorte que, « au fur et à mesure que l'action s'approfondit, tout ce qui est extérieur doit disparaître, jusqu'à ce qu'à la fin il n'y ait plus ni théâtre, ni acteur, ni public – rien qu'un homme solitaire jouant son dernier drame tout seul » (*Points*, 66).

à concevoir la relation au rôle de manière ternaire en dissociant les deux dimensions co-présentes chez le comédien : le comédien dans son rôle (personnage) et le comédien en tant qu'individu et artiste. Cela permet à Simmel d'envisager la manière dont le comédien réussit à s'approprier un rôle en fonction de sa personnalité.

C'est sur la base de cette individuation du comédien, considéré comme un artiste, que Simmel élargit sa réflexion sur le comédien à l'individu social. Cette ouverture conceptuelle du théâtre sur la vie a contribué à l'impulsion de mes recherches en me permettant de prendre le théâtre comme cadre de pensée pour l'individualité contemporaine, au point d'articulation entre l'intériorisation et l'extériorisation. Bien avant l'heure des performances, Simmel clamait « Nous sommes tous des comédiens » car :

l'homme vit et joue un rôle tracé d'avance, qui n'est pas son évolution absolument personnelle, ne dépendant que d'elle-même ; mais il n'abandonne pas pour autant son être propre, qu'il verse au contraire dans l'autre, et il dirige le flux de cet autre rôle vers ces canaux aux multiples ramifications, dont chacun, bien que s'écoulant dans un lit déjà existant, recueille tout l'être intérieur pour lui donner une forme particulière. Pour qu'elle devienne art, il faut qu'elle soit abstraite de la réalité de la vie et élaborée d'une simple forme entremêlée à la vie comme un simple moyen, pour devenir une vie propre, située au-delà de la réalité.

Voir SIMMEL, Georg, *La philosophie du comédien*, trad. Sibylle Muller, Éditions Circé (Penser le théâtre), 2001, p. 63-64.

À la lumière de notre analyse, il faut nuancer quelque peu cette affirmation de Brook car, s'il est vrai que le mouvement privilégié par Grotowski est celui de l'intériorisation, il ne faut pas perdre de vue que la capacité de l'acteur saint « de se pénétrer de l'intérieur » lui permet de se « révéler extérieurement ».

SUBJECTIVITÉ / OBJECTIVITÉ

L'acteur se doit, selon Brook, de transcender sa subjectivité afin de ne pas tomber dans les pièges de l'égoïsme ainsi que des automatismes de la vie quotidienne. Le travail de l'acteur commence, certes, par les impulsions intérieures et un processus d'intériorisation qui, dans la perspective de Grotowski, correspond à un acte de possession étant donné la dimension médiumnique du jeu théâtral. Toutefois, ce qui fait la différence entre des comédiens amateurs et des comédiens professionnels ou « adultes » est la faculté de distanciation et d'extériorisation de ces derniers. Selon Brook, « il faut que l'émotion qui vient du dedans soit soutenue par le *stimulus* qui vient du dehors » (*Espace*, 147).

Cette affirmation concerne le problème, soulevé également par Grotowski et Kantor, du rapport entre l'impulsion et l'expression subjective en regard des structures, des techniques et de la discipline propres à la formation des acteurs. Ces metteurs en scène affirment tous, chacun à leur manière, l'importance de la structure pour donner une forme et une signification aux actes des acteurs. Ainsi, il s'avère évident pour Brook qu'il ne suffit pas à l'acteur « de sentir passionnément : un effort créateur lui était nécessaire pour forger une nouvelle forme, qui serait le réceptacle et le réflecteur de ses impulsions. Voilà une véritable "action" » (*Espace*, 76). Ce qui ne veut pas dire que seule importe l'objectivité, car un acteur qui ne se fierait que sur l'observation des caractères et situations extérieurs risque de reproduire mécaniquement les artifices et les apparences trompeuses du quotidien. Grotowski, pour sa part, constate que « plus nous sommes absorbés par ce qui est caché en nous, dans l'excès, dans l'exposition, plus rigide doit être la discipline extérieure; autrement dit, la forme, l'idéogramme, le signe. C'est là tout le principe de l'expressivité » car une « libération indisciplinée n'est pas libération, mais elle est perçue comme une forme de chaos biologique » (*Pauvre*, 37).

3.2.3 LE SPECTATEUR COMME ACTEUR

Cette prise en compte de l'*acteur comme spectateur* nous permettra, au terme de ce mémoire, de développer la notion d'« acteur social »⁹⁷ en inversant le paradigme théâtral du *faire* et du *voir* pour envisager le *spectateur comme acteur*. En analysant le rapport entre le théâtre et la société, la fiction théâtrale et la réalité sociale, le lieu théâtral et l'espace social, je souhaitais revaloriser le théâtre comme mode de pensée des enjeux sociaux et culturels contemporains par le biais de la figure de « l'acteur social » : point d'articulation entre les paradigmes de l'*acteur comme spectateur* et du *spectateur comme acteur*, du *faire* et du *voir*, de l'*intérieurité* et de l'*extériorité*, de l'*individualité* et de la *socialité*.

MISE AU DÉFI

Non seulement Grotowski met au défi, comme nous l'avons vu, l'acteur de prendre la place du spectateur, mais il invoque le spectateur à se faire acteur. En effet, la démarche d'*autopénétration* et de dépouillement de l'« acteur saint » est une invitation au spectateur pour qu'il entreprenne un processus similaire. On comprend mieux en quoi le théâtre est une provocation, une mise au défi du spectateur pour Grotowski étant donné que :

Le spectateur comprend, consciemment ou inconsciemment, que ce genre d'acte est une invitation à lui-même d'en faire autant, et cela suscite souvent une opposition ou de l'indignation, parce que nos efforts quotidiens tendent à cacher la vérité sur nous-mêmes non seulement face au monde, mais face à nous-mêmes » (*Pauvre*, 36).

En se concevant comme un « acteur social » dans son sens théâtral, le spectateur doit accepter de s'engager dans un processus d'auto-analyse et d'autodéveloppement afin d'en arriver à une « extériorisation intériorisée », à savoir à une « distanciation » à l'égard de lui-même et des autres; à une intensification et une expression de ses impulsions vitales tout en tenant compte de leur signification pour autrui. Bref, à concevoir que sa position de regard peut être un acte social, entendu, au sens théâtral, comme un acte total concernant à la fois l'individualité et la collectivité.

⁹⁷ Le concept d'« acteur social » – qui est une notion-clé de la pensée contemporaine sur l'espace social, la citoyenneté et l'identité – est ici articulé dans l'espace proprement théâtral. Ce choix analytique se justifie par le fait que, selon moi, la portée dramatique et esthétique de la notion d'« acteur social » – explorée notamment par Erving Goffman – doit être repensée et revalorisée après le discrédit subi par l'analogie théâtrale en sciences sociales.

En se considérant comme un acteur social en prenant en exemple le comédien – qui lui-même doit être son propre spectateur pour assumer la responsabilité sociale de ses actes – le spectateur cherche à intensifier son mode d'existence. Car, comme le fait remarquer Grotowski inspiré par Artaud : « Quotidiennement, c'est à moitié seulement que nous vivons » (*Pauvre*, 93). Cette affirmation est, à elle seule, la justification pour que le spectateur prenne exemple sur la technique de l'acteur qui est l'art permettant à l'organisme vivant de tendre vers des motivations supérieures. Grotowski, à l'instar d'Artaud, déplore que le rythme de la vie moderne – « caractérisé[e] par la hâte, la tension, un sentiment de culpabilité, le désir de dissimuler nos motifs personnels et d'assumer toute une gamme de rôles et de masques dans la vie » (213) – donne lieu à la division entre l'instinct et la pensée, le corps et l'âme. Ainsi voit-il dans le cri d'alarme lancé par Artaud un défi : « peut-être moins par son œuvre que par son idée du salut par le théâtre » qui peut être une thérapie (94).

JEU DE MASQUES

La dimension thérapeutique du théâtre, soulevée puis évacuée par Brook⁹⁸, est assumée par Grotowski qui souhaite que l'assemblée des spectateurs profite de la représentation théâtrale comme d'une thérapie sociale. « Je suis convaincu, dit-il, que dans l'ensemble, même dans ce dernier cas, le spectacle représente une forme de psycho-thérapie sociale, alors que pour l'acteur, ce n'est une thérapie que s'il se donne entièrement lui-même à sa tâche » (*Pauvre*, 45). Les jeux de masques – que les sociologues et les psychologues appellent le « jeu social » ou « rôle social » – sont, selon lui, le fondement analogique entre le théâtre et la vie. Aussi, considère-t-il que la représentation théâtrale est l'occasion d'une thérapie analytique pour le spectateur qui peut se libérer de ses masques quotidiens pour mieux pouvoir les remettre, tout en sachant à quoi ils servent et ce qui se cache derrière eux (45). L'occasion « de ce que l'on pourrait appeler l'intégration, l'arrachage des masques, la révélation de l'être réel : la totalité des réactions charnelles et psychiques » (214).

⁹⁸ Je fais ici référence au passage de *L'Espace vide* (p. 174-175) dans lequel Brook suggère que le véritable théâtre nécessaire serait une séance de psychodrame dans un asile d'aliénés. Toutefois, il précise qu'il n'a aucune opinion sur la valeur thérapeutique du psychodrame car, ce qui l'intéresse, c'est la séance en elle-même qui est une expérience en soi.

L'analogie entre le théâtre et la vie par les jeux de masques est une autre manière de poser la question de l'intériorité et de l'extériorité, de l'individualité et de la socialité. C'est grâce à des figurines et à des masques d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine que Brook a pris conscience de l'essence de l'art de l'acteur qui est non pas une construction ou une composition d'un facial et d'une gestuelle, mais bien une libération des blocages et des automatismes comportementaux. Pendant longtemps, Brook hésitait à utiliser des masques pour des mises en scène, par refus de plaquer une subjectivité sur une autre subjectivité et d'encombrer l'expressivité de l'acteur. Il comprend toutefois, avec l'expérience et les voyages, que « le vrai masque est l'expression de quelqu'un qui n'en porte pas » (*Points*, 309) et que, plus souvent qu'autrement, ceux qui disent ne pas porter de masque sont souvent des menteurs. Alors que le masque oriental est un signe de santé et de vie, le masque occidental – celui qui devient une deuxième peau et souvent notre raison d'être – est un signe de maladie et un indice de mort de notre individualité. Cela vient du fait qu'il dénature notre personnalité en donnant de nous-mêmes une image mensongère – souvent plus flatteuse et séduisante – qui n'est pas en harmonie avec nos sentiments. Contrairement au masque occidental, le masque traditionnel est « l'image de la nature essentielle » et le « portrait d'un homme sans masque »; une « enveloppe extérieure qui est le reflet entier et sensible de la vie intérieure » (*Points*, 306).

Brook aurait certainement été d'accord avec Grotowski pour dire que « Dans le public, celui qui accepte l'invitation de l'acteur et en une certaine mesure suit son exemple en s'engageant sur la même voie, quitte le théâtre en état de plus grande harmonie, différente » (*Pauvre*, 45). Car, à partir de cet état de disponibilité et de sérénité, on peut commencer à penser l'assemblée des spectateurs comme une communauté; on peut rouvrir l'espace théâtral sur la rue.

Après avoir fait preuve, tout au long de ce travail, de retenue analytique afin de ne pas empiéter sur le terrain des théories sociologiques, force est de constater qu'il n'y a plus, à ce point-ci de mes réflexions, qu'un pas conceptuel à faire pour me retrouver dans l'espace social. En effet, la figure conceptuelle et proprement théâtrale de l'« acteur social », née du chiasme entre l'acteur et le spectateur, peut, à mon sens, permettre de comprendre l'individualité contemporaine définie tout autant par l'auto-réflexivité que par la socialité.

N'est-ce pas ce que Brecht, qui a été l'une des sources d'inspiration souterraines de ce mémoire, affirme en disant, par l'entremise du philosophe de *L'Achat du cuivre* :

Il importe que le comédien fasse connaître qu'il se sait regardé ; car c'est par là que le spectateur peut apprendre à se comporter dans la vie ordinaire comme quelqu'un qui est regardé. Sur ce point, le comédien est un modèle. L'individu tire des avantages énormes de la conscience qu'il a d'être regardé, et la société, elle aussi, ne peut qu'en profiter.⁹⁹

Brecht arrive à point nommé pour résumer l'articulation du paradigme de « l'acteur comme spectateur » et du « spectateur comme acteur ». N'est-il pas le premier, après tout, à avoir parlé de « l'art du spectateur » !

⁹⁹ BRECHT, Bertolt, « L'Achat du cuivre 1937-1951 » dans *Écrits sur le théâtre I*, trad. De Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche Éditeur, 1972 [1963], p. 546.

3.3 CONCLUSION

Communauté des regardeurs

LE PUBLIC EST-IL ENCORE PENSABLE ?

Au point de départ de ma réflexion, une question, découlant de la conjoncture socioculturelle actuelle peu favorable à un théâtre social : comment aborder le problème du public aujourd'hui, à savoir l'écart entre les attentes des artistes et les besoins du public qui a contribué à élargir la brèche entre le théâtre et la société. En filigrane de ce travail, j'ai attiré l'attention sur les écueils de la conception d'un théâtre et d'une culture populaires propre à la démocratisation culturelle, née des politiques interventionnistes ainsi que des idéaux communautaires et unificateurs des années 50 et 60 en France. Cela, afin de réévaluer, à la lumière des expériences du théâtre « service public », les rapports entretenus par les metteurs en scène contemporains avec leurs publics, lesquels semblent, à en croire les statistiques, aussi insaisissables qu'insatiables .

Je me suis volontairement réservée la question du public dans sa dimension collective et sociologique pour la fin, jugeant nécessaire d'analyser en premier lieu la relation individuelle et imaginative entre l'acteur et le spectateur. Ainsi me fallait-il en premier lieu retrouver l'impulsion de l'imaginaire dont dépend, selon mon hypothèse, la possibilité de repenser la relation théâtrale et l'espace théâtral dans leur dimension sociale. Maintenant que les metteurs en scène à l'étude nous ont montré de nouvelles voies théâtrales d'accès au social et au réel, après nous avoir incité à faire un détour dans leur univers imaginaire et à considérer la socialisation inhérente au processus de théâtralisation, nous sommes à même de repenser le public dans sa dimension collective. Perspective sociologique qui implique que nous nous confrontions à la portée politique du théâtre contemporain, alors que la relative dépolitisation et désolidarisation pourrait nous laisser croire que cette question est renvoyée aux calendes grecques.

Toutefois, il ne s'agit plus, à mon sens, de trouver une justification et une utilité sociale au théâtre en cherchant à montrer comment cet art est pensable dans la société – comme c'était le cas dans les années 50 et 60. Il faut plutôt se demander comment le social est pensé au théâtre et comment, par le fait même, le théâtre peut

aider à penser la société, pour ensuite être en mesure de repenser la relation et l'espace théâtral dans leur portée sociale. C'est, du moins, la perspective qui m'a été indiquée par les metteurs en scène à l'étude ainsi que par mon tour d'horizon de plusieurs théories théâtrales, lesquelles, après avoir tourné le dos au texte, reviennent peu à peu à la théâtralité textuelle et à l'imaginaire théâtral nourris des expériences de la pratique scénique et des percées dans l'espace social.

En guise d'épilogue à ce travail, je me risquerai, encore sous l'élan du « sens de l'impossible » de mes metteurs en scène inspirateurs, à réévaluer l'expérience sociale et esthétique vécue collectivement par les spectateurs qui remplissent momentanément et aléatoirement les salles de théâtre. Entreprise analytique risquée compte tenu de la crise contemporaine des liens sociaux, engendrée notamment par les effets pervers du libéralisme et de l'individualisme ainsi que des nouvelles technologiques de communication, qui rend difficile l'analyse des identités et des valeurs collectives. D'autant plus dans l'enceinte théâtrale qui, à mille lieux et années du forum grec, est remise en question du fait de ne plus représenter un lieu de rassemblement et d'expression civique et collectif. Je tenterai néanmoins de relever ce défi, forte des convictions à l'égard de la puissance de suggestion et de cohésion de l'imagination théâtrale, en cherchant non pas à résoudre mais à relancer autrement la question des publics au théâtre. Je défendrai l'idée que le théâtre permet le rassemblement d'une « communauté de présence » (Francastel), soit essentiellement une « communauté des regardants » (Guénoun) qui est un point de départ pour redonner une dimension cohésive et significative – et donc politique – aux publics qui fréquentent nos théâtres.

DRAMATISATION

Guénoun et Lehmann ont été, à cet égard, mes guides de par l'acuité et la nouveauté de leur approche du théâtre contemporain et de ses rapports avec les publics et la société. Je me suis trouvée à marcher dans leurs pas en questionnant la nécessité sociale du théâtre et le problème du public en partant du postulat d'une certaine dépolitisation et désocialisation du théâtre. Toutefois, je ne puis me résoudre, à la suite de mon analyse, à quitter comme eux le terrain de la dramatisation tant théâtrale que sociale.

Lehmann et Guénoun défendent la nécessité de la « dédramatisation » pour permettre une « rethéâtralisation » considérant que la « dramatisation » – à savoir l'exhibition et l'expression de l'existence sous le regard d'une assemblée de spectateurs suivant les principes du drame aristotélicien – n'est plus une force de cohésion et d'identification sociales. Ainsi, Guénoun, qui croit pourtant à la portée sociale et politique de l'assemblée théâtrale en elle-même¹⁰⁰, se ravise quant à la capacité d'unification de ce qu'il appelle la « dramaticité ». Selon son hypothèse, « ce qui est devenu intolérable pour notre esprit, pour notre expérience, pour notre condition présente, touche à un caractère fondamental du drame comme tel, à la structure de l'expérience humaine telle qu'elle s'organise dans sa présentation comme dramatique »¹⁰¹. Même son de cloche de la part de Lehmann qui, après avoir fait la démonstration que le théâtre « postdramatique » peut être pensé et se manifester au-delà du drame, en vient à la conclusion qu' : « on ne trouve que peu d'indices sur la capacité de la société à "dramatiser", ne serait-ce que de manière incertaine, ses problèmes de base et ses fondements que l'on sait fortement ébranlés ». Cela, compte tenu de la « paralysie du discours public sur les fondements de la société » combinée à la « disparition de l'impulsion du drame »¹⁰².

Je ne suis pas contre le fait de libérer le théâtre des conventions dramatiques afin de prendre en compte les formes et pratiques théâtrales contemporaines dégagées et souvent opposées au drame dans la lignée aristotélicienne. Mais, à mon sens, on prive le théâtre d'un levier d'action sociale et d'un cadre de pensée en arrachant ses racines de dramaticité (Guénoun) sous prétexte des « erreurs de l'imagination dramatisantes » (Lehmann). Le fait que le drame doit manifestement, à en croire l'approche de ces théoriciens, être questionné et recherché aujourd'hui en

¹⁰⁰ Voir GUÉNOUN, Denis, *L'Exhibition des mots : Une idée (politique) du théâtre*, La Tour-d'Aigues (France), Éditions de l'aube (monde en cours), 1992, 62 p. La thèse de Guénoun est que « la convocation, par appel public, et la tenue d'un rassemblement, quel qu'en soit l'objet, est un acte politique [...] Ce qui est politique, au principe du théâtre, ce n'est pas le représenté, mais la représentation : son existence, sa tenue, "physique" si l'on veut, comme assemblée, réunion publique, attroupement » (p. 8).

¹⁰¹ GUÉNOUN, Denis, *Actions et acteurs : Raisons du drame sur scène*, Éditions Bélin (L'Extrême contemporain), 2005, p. 55.

¹⁰² LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche Éditeur, [1999] 2002 (traduction française), p. 287-288.

dehors du lieu théâtral, dans l'espace théâtral, n'est-il pas un indicateur qu'il est toujours enraciné dans la société et dans la conscience collective?

Ce qui m'intéresse dans les postulats de Lehmann et de Guénoun c'est qu'ils ont pour effet d'élargir le problème proprement théâtral de la « crise du drame », analysée notamment par Peter Szondi, à l'espace et aux enjeux sociaux. Et donc, ces derniers sont d'avis que la question de la « dramatisation » doit être abordée aujourd'hui comme « dramatisation sociale », dégagée des conventions dramatiques théâtrales. C'est ce que ne manque pas de faire Lehmann qui provoque un entrecroisement des théories théâtrale et sociologique en remettant en question la justesse des théories de la performance (Turner, Schechner) – et donc de l'analyseur social et culturel du « drame social ». Selon lui, l'incapacité de la société actuelle à « constituer une cohérence structurelle » et un « cadre de solidarité » permettant de réguler les conflits¹⁰³ ne permet plus de penser la dramatisation sociale et théâtrale.

Ce n'est pas par nostalgie d'une forme dramatique absolue et toute-puissante, et encore moins par le regret d'un théâtre d'intervention qui ne jurait que par la théâtralisation sociale – et partageait le goût des anthropologues et sociologues pour les mises en scène du quotidien –, que je continue à défendre la pertinence de la notion de « dramatisation » pour penser le théâtre tout aussi bien que la société. Mais bien parce que, en dépit du fait que le rôle social du théâtre soit remis en cause, je demeure convaincue, d'autant plus après avoir fait mes recherches pour ce mémoire, que la « dramaticité » (extraite de la forme dramatique) peut encore servir de matrice et de cadre d'analyse des enjeux sociaux que sont l'individualité et la collectivité.

Aussi, à quelques pages de la ligne d'arrivée de ce travail, je saisis au vol l'invitation de Guénoun à repenser la collectivité à partir de l'expérience proprement théâtrale de la « communauté des regardants », et ce, en revalorisant la dramatisation théâtrale et sociale.

Mais l'aventure d'une existence jouée, livrée, jetée au regard sous la conduite du poème engage une assemblée, ou au moins un partage, actuel, effectivement commun. C'est sans doute un peu mystérieux, et la persévérance du théâtre, son insistance étrange fait de cette énigme, impérieusement, une tâche pour la pensée. L'existence se livre à la vue commune : voilà ce qu'il faudra sans doute, par delà l'évidence du fait, méditer longtemps encore.¹⁰⁴

¹⁰³ LEHMANN, *ibid.*, p. 287.

¹⁰⁴ GUÉNOUN, *Le théâtre est-il nécessaire?*, *ibid.*, p. 163-164.

COMMUNAUTÉ DES REGARDEURS

Le « désir de théâtre », questionné tout au long de ce travail, sous-entend donc un « désir de communauté » selon l'expression de Guénoun, et ce, même lorsque :

La salle de théâtre n'est plus tout à fait une foule. C'est plutôt un attroupement, où chacun vit sa position comme instable, suspendue, toujours en instance de retrait ou de désertion¹⁰⁵.

Les metteurs en scène convoqués dans ce mémoire nous incitent à questionner cette suspension et ce retrait du spectateur (mais aussi de l'acteur) dans l'imaginaire et l'intériorité, rétraction qui est souvent la condition d'un redéploiement et d'une réouverture à l'autre et au réel.

Je conviens, avec Guénoun et Lehmann, que ce qui est potentiellement signifiant (politiquement et socialement) au théâtre n'est plus à rechercher dans le contenu des pièces ou le mode d'expression, mais bien dans l'expérience en soi de la co-présence des spectateurs et des acteurs. Cette expérience commune est, avant tout, celle d'un regard partagé non pas univoque mais multiple. En fait, on peut aller jusqu'à dire, à partir des éléments analysés précédemment, que l'espace théâtral contemporain se définit essentiellement comme ce lieu du regard, dont les contours flous et évanescents n'empêchent pas une densification et une délimitation puisque la théâtralisation est avant tout un processus de visualisation. Cet espace du regard est un *non-lieu*, sans consistance identitaire et délimitation spatiale décelable par les sociologues, qui prend tout son sens lorsque, selon les termes de Brook, « L'attention concentrée d'une foule crée un faisceau d'intensité à la faveur duquel les forces qui régissent en permanence la vie quotidienne de tout un chacun peuvent être isolées et, de ce fait, perçues de façon plus nette [...] »¹⁰⁶. On comprend, à présent, pourquoi Brook disait avoir besoin :

[...] d'une foule sur la scène et d'une foule dans la salle – et, au sein de cette foule sur la scène, d'individus qui offrent leurs vérités les plus intimes aux individus qui peuplent ce public, qui partagent une expérience collective (*Espace*, 61).

Point besoin de faire le bilan de la fréquentation des salles de théâtre puisque l'important, ajouteraient Kantor et Grotowski, est que l'expérience commune soit

¹⁰⁵ *Idem.*, p. 161.

¹⁰⁶ Propos de Brook cité par Guy Dumur dans la préface de *L'Espace vide, ibid.*, p. 16.

signifiante en permettant aux comédiens et aux spectateurs de s'éprouver comme « acteurs sociaux » en étant conscients d'être *sous un regard*.

Pour en revenir à la pertinence de la « dramatisation » pour penser l'individualité et la collectivité contemporaines à partir du cadre d'expérience théâtral, elle correspond, selon mon entendement, à la délégation du « pouvoir de regard » et du « droit de regard » que j'ai analysée précédemment. Aussi, avant d'être analysée dans l'espace théâtral et l'espace social, la dramatisation doit être envisagée à un niveau individuel puisque la responsabilisation sociale du « regard extérieur » se trouve intériorisée et singularisée chez l'acteur tout comme chez le spectateur. Cette délégation du pouvoir de regard rendue possible par le changement de position du metteur en scène contemporain équivaut à considérer le spectateur comme le metteur en scène de son propre spectacle. Cela revient à dire que la dramatisation, intériorisée et individualisée à la différence des dramatisations sociales, est une « auto-dramatisation ». Lehmann, tout en contestant la dramatisation dans ses manifestations collectives et sociales, convient de l'importance de ce processus individualisé, du moins pour l'acteur, étant donné que :

Le théâtre en tant que tel n'aurait jamais surgi sans l'acte hybride selon lequel un individu se détache du collectif, aspire à l'*inconnu*, à une possibilité *non-imaginable*. Sans le courage de dépasser les limites, toutes les limites du collectif. Pas de théâtre sans auto-dramatisation, sans exagération [...] ¹⁰⁷

Il n'en est pas autrement, selon moi, du spectateur qui doit refaire le parcours de l'acteur, à distance de soi et des autres, pour repenser son identité personnelle et sociale.

Ce processus d'« auto-dramatisation » peut nous aider à comprendre la particularité et la complexité de l'individualité contemporaine. La perspective anthropologique de Marc Augé rejoint mon hypothèse de l'importance de considérer la position spectatrice comme une « position de regard ». Car, pour Augé, l'individualité aujourd'hui est une forme de solitude qui est de l'ordre d'une « prise de position » (dans le sens de posture, de pose), « Comme si la position du spectateur constituait l'essentiel de son spectacle, comme si, en définitive, le spectateur était lui-même son propre spectacle »¹⁰⁸. Si j'avais poussé plus loin ma réflexion sur la

¹⁰⁷ LEHMANN, *ibid.* p. 281.

¹⁰⁸ AUGÉ, *Non-Lieux*, p.110-111.

dramatisation et l'acteur social, soit en dehors de l'espace théâtral, je n'aurais pas été étonnée d'en arriver à cette conclusion à la fois dérangement et stimulante pour la pensée sociale et théâtrale.

En défendant la pertinence de la dramatisation comme processus de théâtralisation individuelle et collective, j'en arrive à la même conclusion que Lehmann à l'égard de la nécessité de la responsabilisation découlant, selon ma formulation, du « droit de regard ». En fait, ce que je désigne comme la « dramatisation » correspond, en quelque sorte, à ce que Lehmann appelle la « politique de la perception » :

Le théâtre, par contre, pourrait réagir à cet état de fait [mass média], grâce à une *politique de la perception* qui serait à la fois une *esthétique de la responsabilité*. Au lieu de la dualité lénifiante et trompeuse de l'ici et de l'ailleurs, du dedans et du dehors, il constitue par essence une pratique qui peut se centrer sur *l'implication réciproque d'acteurs et de spectateurs dans la création théâtrale d'images* et peut ainsi renouer à nouveau le fil rompu entre la perception et l'expérience vécue. Une telle expérience serait non seulement esthétique mais en même temps éthique et politique¹⁰⁹.

Cette responsabilisation réciproque du spectateur et de l'acteur représente peut-être – au-delà des rendez-vous manqués entre le théâtre et la société, l'acteur et le spectateur – le pacte esthétique et social qui permettrait d'envisager de nouvelles formes d'expériences collectives et de solidarités. En ce sens, Augé aurait pu tourner son regard vers l'espace théâtral en disant : « C'est dans l'anonymat du non-lieu que s'éprouve solitairement la communauté des destins humains »¹¹⁰.

POINT DE VUE EN GUISE DE POINT FINAL

Après ce tour d'horizon limité de la question du public et du théâtre social, je souhaite affirmer ma propre position de spectatrice du théâtre contemporain et d'actrice sociale quant à l'importance de considérer les points de vue comme autant de prises de position. Cette conviction est une véritable profession de foi pour Brook, et fort probablement aussi pour Vilar, Grotowski et Kantor :

Je n'ai pas de vérité unique. Qu'il s'agisse de la mienne ou de celle des autres. Je crois que toutes les écoles, toutes les théories peuvent être utiles en un certain lieu, en un temps donné. Mais je crois qu'on ne peut vivre qu'en s'identifiant passionnément, et absolument, à un point de vue¹¹¹.

¹⁰⁹ *Idem.*, p. 292.

¹¹⁰ AUGÉ, *ibid.*, p. 150.

¹¹¹ Brook, « préface » dans *L'Espace vide*.

BIBLIOGRAPHIE

ÉCRITS SUR LE THÉÂTRE

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double; suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard (Folio/essais, 1985, 251 p.

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil (Points: Essais 492), 2002, 358 p.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil (Tel Quel), 1977, 280 p.

BRECHT, Bertolt, « L'Achat du cuivre 1937-1951 » dans *Écrits sur le théâtre I*, trad. De Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche Éditeur, 1972 [1963], p. 477-625.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin avec la collaboration de Bernard Banoun [et al.], Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade; 470), 2000, 1470 p.

BROOK, Peter, *Le Diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*, Paris, Actes Sud (Papiers: Les Cahiers Théâtre/Éducation n° 4), 1991, 100 p.

BROOK, Peter. *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, trad. par Christine Estienne et Franck Fayolle, préf. de Guy Dumur, Paris, Éditions du Seuil (Pierres vives), 1977 [*The Empty Space* c1968, Mac Gibbon and Kee Ltd. Londres], 182 p.

BROOK, Peter, *Oublier le temps*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & Cie), 2003 [*Threads of time* c1998], 265 p.

BROOK, Peter, *Points de suspension*, trad. par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud, Paris, Éditions du Seuil (Essais Points: 519), 1992 [*The Shifting Point* c1987, Harper & Row Publishers], 340 p.

DIDEROT, Denis, « Discours sur la poésie dramatique » (source : *Le Père de famille, comédie en cinq actes et en proses, avec un Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, 1758) dans *Diderot et le théâtre :I) Le drame*, préface, notes et dossier par Alain Ménil, Paris, Pocket (Agora Les Classiques), 1995.

DIDEROT, Denis « Entretiens sur le Fils naturel (Dorval et moi) » (source : *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu, comédie en cinq actes et en prose*, avec l'histoire véritable de la pièce, Amsterdam, 1757), dans *Diderot et le théâtre :I) Le drame*, préface, notes et dossier par Alain Ménil, Paris, Pocket (Agora Les Classiques), 1995.

DIDEROT, Denis, « Le Paradoxe sur le comédien » dans *Diderot et le théâtre II) Les Acteurs*, préface, notes et dossier par Alain Ménil, Paris, Pocket (Agora Les Classiques), 1995, 445 p.

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, préf. de Peter Brook, trad. de Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971 [Grotowski and Odin Theatrets Forlag c1968], 222 p.

KANTOR, Tadeusz, *Leçons de milan*, préf. Renato Palazzi, intro. De Giovanni Raboni, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Paris, Actes Sud (Papiers), 1990, 89 p.

KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes présentés et réunis par Denis Bablet, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2000 [1977], 290 p.

KANTOR, Tadeusz, *Ô douce nuit. Les Classes d'Avignon*, Paris, Actes Sud (Papiers), 1991, 116 p.

VILAR, Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche éditeur (Scène ouverte), 1999 [1955], 172 p.

VILAR, Jean, *Jean Vilar : mot pour mot*, textes réunis et présentés par Melly Touzoul et Jacques Tephany, Paris, Stock (Théâtre ouvert), 1972, 283 p.

VILAR, Jean, *Le théâtre, service public : et autres textes*, présentation et notes d'Armand Delcampe, Paris, Gallimard (Pratique du théâtre), 1975, 562 p.

THÉORIES/ANALYSES THÉÂTRALES

AUSLANDER, Philip, *From acting to performance: essays in Modernism and Postmodernism*, London : Routledge, 1997, 173 p.

BARBA, Eugenio, *Le Canoë de Papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale*, trad. par Éliane Deschamps-Pria, Saussan, L'Entretemps éditions (Les Voies de l'acteur), 2004 [1993], 270 p.

BABLET, Denis (dir.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, études de E. Albert et autres réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot avec la collab. de Marcel Oddon, 3e éd. Paris, Éditions du CNRS, 1969, 248 p.

BANU, Georges (sous la dir.), *Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle*, Paris, Actes sud-Papiers, 1990, 177 p.

BANU, Georges, *Peter Brook de Timon d'Athènes à La Tempête ou Le metteur en scène et le cercle*, Paris, Flammarion, 1991, 260 p.

CONSOLINI, Marco, *Théâtre populaire, 1953-1964 : histoire d'une revue engagée*, traduit de l'italien par Karin Wackers-Espinosa, Paris, Institut mémoires de l'édition contemporaine (L'Édition contemporaine), 1998, 388 p.

COUTY, Daniel, REY, Alain (sous la dir.), *Le théâtre*, Paris, Bordas, 1980, 252 p.

DORT, Bernard, *Le spectateur en dialogue*, préf. de Jacques Lassalle, Paris, P.O.L. (Jeu du théâtre), 1995, 274 p.

DORT, Bernard, *Théâtre public, 1953-1966*, Paris, Éditions du Seuil (Pierres vives), 1967, 381 p.

DORT, Bernard, *Théâtre réel, 1967-1970*, Paris, Editions du Seuil (Pierres vives), 1971, 299 p.

DUPAVILLON, Christian (sous la dir.), « Peter Brook », dans *Les lieux du spectacle : Osaka 70*, Boulogne-sur-Seine, Architecture d'aujourd'hui (no.152), 1970, p. CXXV-CXXVII.

DUVIGNAUD, Jean, *Les ombres collectives : sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 1973, 592 p.

FRANCASTEL, Pierre, « Le lieu théâtral dans la société moderne », dans *L'image, la vision et l'imagination. L'objet filmique et l'objet plastique*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier (Bibliothèque Médiations), 1983, p. 207-217.

GOURDON, Anne-Marie, *Théâtre, public, perception*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, 253 p.

GUÉNOUN, Denis, *Actions et acteurs : Raisons du drame sur scène*, Éditions Bélin (L'Extrême contemporain), 2005, 216 p.

GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Circé (Penser le théâtre), 1997, 177p.

GUÉNOUN, Denis, *L'Exhibition des mots : Une idée (politique) du théâtre*, La Tour-d'Aigues (France), Éditions de l'aube (monde en cours), 1992, 62 p.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche Éditeur, 2002 [1999], 307 p.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions du CNRS (Arts du spectacle.Spectacles, histoire, société), 1998, 265 p.

RIVIÈRE, Jean-Loup, « La déception théâtrale », dans *Prétexte : Roland Barthes* (sous la dir. de Antoine Compagnon), colloque au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle du 22 au 29 juin 1977, Paris, Union Générale d'Éditions (10/18), 1978, p. 110-123.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé (Penser le théâtre), 2000, 165 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Les Pouvoirs du théâtre : essais pour Bernard Dort*, Paris, Éditions théâtrales, 1994. 343 p.

SCHECHNER, Richard, *Between theater & anthropology*, foreword by Victor Turner, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, 342 p.

SCHECHNER, Richard, *Environmental theatre*, New York, Hawthorn Books, 1973, 339 p.

SERRIÈRE, Marie-Thérèse, *Le T.N.P. et nous*, Paris, Librairie José Corti, 1959, 187 p.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne 1850-1950*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis (coll. Jean et Mayotte Bollack), Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1983 [1956], 144 p.

TÉPHANY, Jacques (sous la dir.), *Jean Vilar*, cahier dirigé par, Paris, L'Herne, 1995, 290 p.

TURNER, Victor. *Dramas, fields, and metaphors; symbolic action in human society*, Ithaca [N.Y.], Cornell University Press, 1974.

TURNER, Victor, *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986.

UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales, 1981, 352 p.

—
La position de spectateur : aujourd'hui dans la société et dans le théâtre, Paris, Pour le théâtre (Du théâtre), mars 1996 (hors série; no 5), 96 p.

LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE : *Théâtre Laboratoire, Wrocław : Le prince Constant / Jerzy Grotowski* (vol. 1), textes réunis et présentés par Denis Bablet, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1982.

LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE, Brook – *Timon d'Athènes* (vol.5), études de Georges Banu (et coll.) réunies par Denis Bablet et Jean Jacquot, Paris, Éditions du CNRS, 1977.

LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE : *Krejča – Brook* (vol. 10), textes réunis et présentés par Denis Bablet, Paris, Éditions du CNRS, 1982.

LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE (vol. 11), *T. Kantor (1)*, textes de Kantor et études réunies par Denis Bablet, Paris, CNRS Éditions (Arts du spectacle), 2000 [1983], 283 p.

LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE : Peter Brook et la coexistence des contraires [...] (vol. 13), textes réunis et présentés par Georges Banu, Paris, Éditions du CNRS, 1985, 402 p.

LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE, *Le théâtre dans la ville (no. 15)*, études de Georges Banu (et coll.) réunis et présentées par Elie Konigson, Éditions du CNRS, 1987.

LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE (vol. 18), *T. Kantor (2)*, textes de Kantor et études de Denis Bablet [et coll.], CNRS Éditions (Arts du spectacle), 1993, 285 p.

AUDIOVISUEL

BROOK, Peter (réal. et mise en scène), *La Cerisaie*, production, Micheline Rozan; adaptation française Jean-Claude Carrière, Paris, Institut national de l'audiovisuel (Collection théâtre12), 1982

CARASSO, Jean-Gabriel; CHARBAGI, Mohamed (réal.), *Peter Brook : autour de l'espace vide*, Paris, Association nationale de recherche et d'action théâtrale (ANRAT), Conseil international du cinéma et de la télévision, c1992 [vidéocassette (60 min) : son., coul.; VHS]

BROOK, Simon (réal.), *Brook par Brook, portrait intime* [Brook by Brook, an intimate portrait], écrit en collaboration avec Fabienne Pascaud, Josie Miljevic, Arte France/Dérives/Carré Noir/Dum Dum Films/AGAT Films & Cie [1 DVD-vidéo (204 min) : son., coul. avec séquences n&b ; 12 cm + 1 livret d'accompagnement]
Notes: Documentaire biographique suivi d'une pièce de théâtre (La tragédie d'Hamlet) ; Productions originales réalisées en 2001

MACTAGGART, James (dir.), *Akropolis*, staged and directed by Jerzy Grotowski at Teatre Laboratorium (Wroclaw, Pologne), New York, N.Y.: Arthur Cantor Films, c1971, c1968

La classe morte, création et mise en scène de Tadeusz Kantor1 [videocassette (90 min); VHS]

BABLET, Denis, *Le théâtre de Tadeusz Kantor*, Paris, K Films Video, 1988.

AUTRES

ABIRACHED, Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale* (4 vol.) Arles, Actes Sud-Papiers (Collection(s) Cahiers Théâtre/éducation ; 5), 1992.

AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Éditions du Seuil (Librairie du XX^e siècle), 1992, 149 p.

BELLAVANCE, Guy (sous la dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, coll. Avec Lise Santerre et Micheline Boivin, Québec, Les Éditions de l'IQRC, Les Presses de l'Université Laval, 2000, 242 p.

CAUNE, Jean, *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (Communication, Médias et Sociétés), 1999.

CERTEAU, Michel de, *La culture au pluriel*, Nouv. éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris : Christian Bourgeois Éditeur (Collection points. Série essais; 267), 1980 (Paris : Éditions du Seuil, c1993).

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. 3^e éd. Paris, Gallimard (Folio 2788), 1992, 208 p.

DEBRAY, Régis, « Pourquoi le spectacle? » dans, *La querelle du spectacle*, éd. Daniel Bougnoux, Paris, Gallimard (Les Cahiers de médiologie : 1), 1996, 317 p.

DEBRAY, Régis, « La regrettable disparition de la société du spectacle » dans *La position du spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre*, Paris, Pour le théâtre (Du théâtre ; hors série n° 5), mars 1996, p. 13-16.

GOFFMAN, Erving, *Les cadres de l'expérience*, traduction de Isaac Joseph, Michel Darteville et Pascale Joseph, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

GOFFMAN, Erving *La mise en scène de la vie quotidienne* (vol. 1 et 2), traduction de *The presentation of self in everyday life*, Paris : Minuit (Le sens commun), c1973.

GOETSCHER, Pascale, *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)*, Paris, Presses Universitaires de France, publié avec le concours du Comité d'histoire du ministère de la Culture et des Institutions culturelles, 2004, 500 p.

LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*. 4^e éd. Paris, Anthropos, 2000, 485 p.

SIMMEL, Georg, « Le concept de tragédie de la culture » dans *La tragédie de la culture et autres essais*, trad. S.Cornille, P. Ivernel, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1988, (pp. 177-215).

SIMMEL, Georg, *La philosophie du comédien*, précédé *Du Paradoxe au problème de Denis Guénoun*, trad. Sibylle Muller, Éditions Circé (Penser le théâtre), 2001, 101 p.

URFALINO, Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, Comité d'histoire du ministère de la Culture (travaux et documents n° 3), 1996, 361 p.