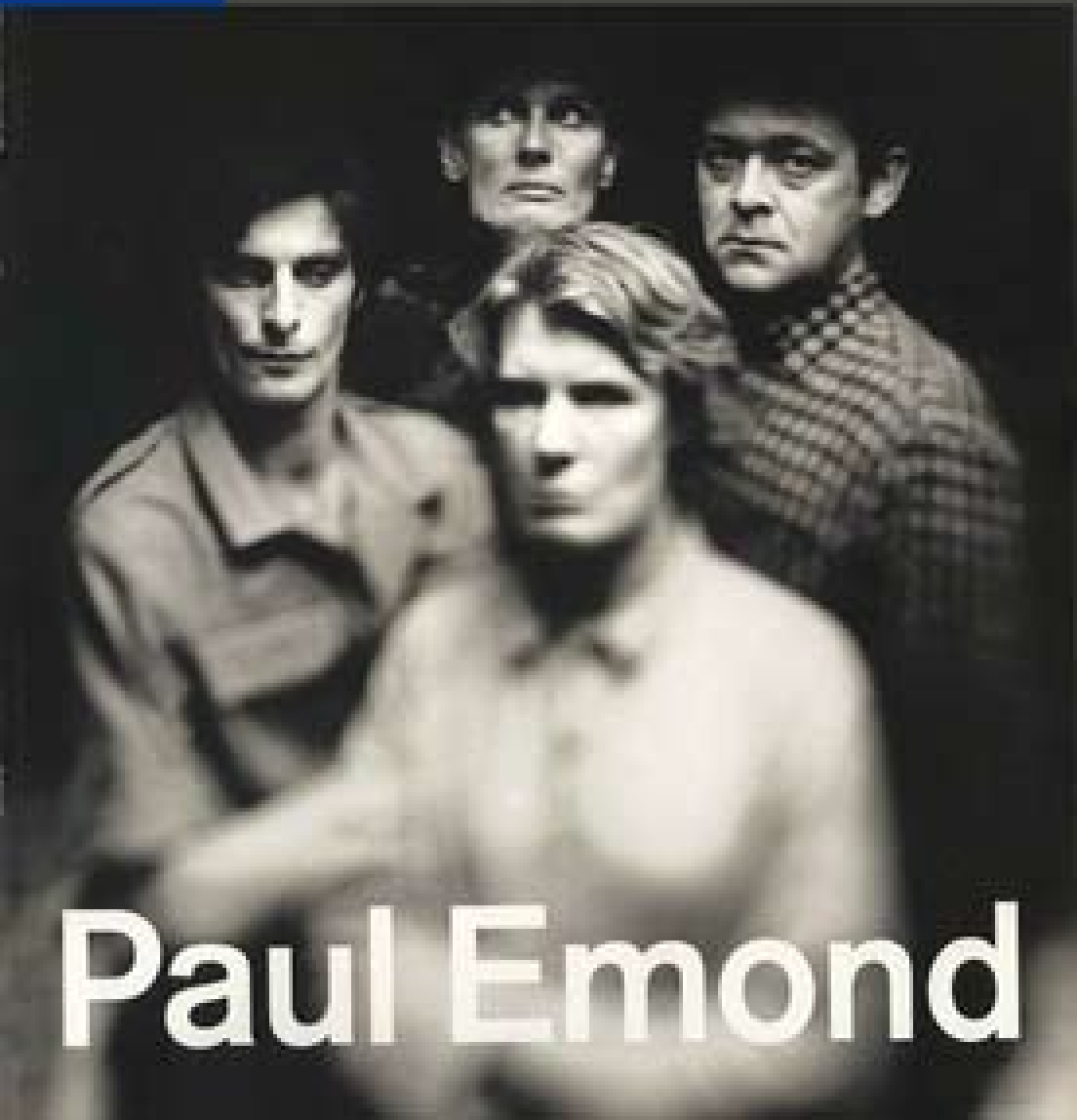
Alternatives théâtrales 60

Centre Dramatique Elsinore



Paul Emond

Alternatives théâtrales 60

Numéro coordonné par Julie Birmant

Paul Emond

4
Mises en scène
et bibliographie

Autour de « Grincements et autres bruits »

8
États des lieux :
GRINCEMENTS ET AUTRES BRUITS en répétition
Jo Deseure, Frédéric Hérion, Marie-Rose Roland, Dominique Tack

9
Histoire d'un compagnonnage
Entretien avec Paul Emond

11
Rencontre avec Michel Tanner
Bruno Dubois

12
Sauf qu'à la fin, ils s'aiment quand même
Jean-François Octave et Philippe Duchenne

13
Mettre en scène Paul Emond
Michel Tanner

14
Inédit
QUATUOR
Paul Emond

Penser le théâtre de Paul Emond

22
Des mots pour le théâtre
Paul Emond

24
Inventer l'imaginaire des petites gens
Yannic Mancel

27
La scène de ménage
Dominique Meurant

29
Une fuite manquée
À propos de CAPRICES D'IMAGES
Nicolas Luçon

31
Le corps désabusé
Nicole Hollaert

34
(Se) raconter des histoires où faire crédit à Paul Emond
Michel Lisse

37
Vertus dramaturgiques du récit. Paul Emond sur les traces de Pirandello et des Dupondt
Pierre Piret

42
Presque un tableau : quelques croquis inspirés par le monde d'Emond
Myra Iossif-Fischmann

46
Des personnages coincés dans la banalité du quotidien
Entretien avec Paul Emond

Rencontres de théâtre avec Paul Emond

52
CAPRICES D'IMAGES : Pour un comique de cauchemar
Entretien avec Jean-Claude Berutti.
Isabelle Dumont

56
Témoignage d'un metteur en scène
Roumen Tchakarov

58
INACCESSIBLES AMOURS – la création – impressions d'acteur
Luc Van Grunderbeeck

59
S'attarder à la réalité quotidienne
Abbès Zahmani

60
Paul Emond, vu d'un cas
Jacques Bonnaffé

62
Mon cher Paul...
Michel Jakar

64
À propos de CONVIVES
Lucas Hemleb

65
CHANTE PETIT HOMME, une bouffonnerie zoologique de Paul Emond entre les étals des marchés
Gilles Boulan

66
Paul Emond adaptateur de mythes
Jules-Henri Marchant

68
Adapter L'ODYSSÉE
Paul Emond

69
Un rêve sur Shylock (fragment d'un roman au quotidien)
Paul Emond

71
Pourquoi Paul Emond ? Notations rapides au bout d'une lecture fébrile
Adrian Lupu

Cahier critique

73
Grotowski : éclats d'un mythe
Georges Banu

76
« J'ai toujours aimé travailler avec le chaos »
Entretien avec Peter Zadek.
Olivier Ortolani

85
L'avant-garde n'existe plus
Jean-Frédéric Chevallier

88
Le théâtre et LA CERISAIE, une parabole de la crise
Georges Banu

L'avant-garde n'existe plus

Jean-Frédéric Chevallier

« Pour que les audaces de la recherche novatrice ou révolutionnaire aient quelques chances d'être conçues, il faut qu'elles existent à l'état potentiel au sein du système des possibles déjà réalisés, comme des lacunes structurales qui paraissent attendre et appeler le remplissement, comme des directions potentielles de développement, des voies possibles de recherche. »

Pierre Bourdieu.

« Toute primauté est silencieusement empêchée. Tout ce qui est original est aussitôt aplati en passant pour bien connu depuis longtemps. Tout ce qui a été conquis de haute lutte devient objet d'échange. Tout mystère perd sa force. »

Martin Heidegger.

LE THÉÂTRE DES ANNÉES 90, ronronnant et bientôt bien pensant, semble condamné à une alternative : le spectacle de maître ou la production médiocre.

Entendons-nous bien : « médiocre » ne signifie pas ici « mauvais », mais plutôt : « commun », « déjà vu », « auto-référencé », « itératif », une répétition en arrière, un « nivellement de toutes les possibilités d'être » [1]. Seules des mises en scène telles, par exemple, le dernier SERVITEUR de Strehler (1997-98), ou la dernière version de DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON de Chéreau (1995-96), semblent encore capables de mettre à mal, pour son plus grand profit, l'acte théâtral. Il y a quelque chose de la représentation dramatique qui ne vit plus, quelque chose de si confortablement établi dans l'esprit de tous – c'est-à-dire, rappelons-le, d'une minorité – que plus personne ne songe à l'interroger, encore moins à le remettre en jeu.

L'histoire et la sociologie permettent de comprendre une telle situation. Car, ce qu'il s'agit de saisir, ce sont les raisons pour lesquelles le sous-champ du théâtre n'est plus traversé par les mouvements et les tendances qui animent habituellement le champ artistique.

Jean-Frédéric Chevallier effectue une thèse de doctorat qui cherche à définir la tragédie du vingtième siècle sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac.
Il écrit également, met en scène et dirige des ateliers de théâtre en milieu scolaire.

Le sous-champ du théâtre et l'espace des possibles

Dans un champ artistique, les règles sont fixées par les anciens. Et, lorsqu'un nouveau entre dans le champ, deux possibilités s'offrent à lui : ou bien, accepter les règles du jeu et les enjeux que celles-ci recouvrent, s'y conformer et y exceller, c'est-à-dire reconnaître les anciens comme ses pairs, pour être, à son tour, reconnu par eux ; ou bien, rejeter les règles établies et en proposer d'autres, de sorte que l'ensemble du champ s'en trouve modifié – le « Salon des refusés » devenant le véritable « salon », celui autour duquel le sous-champ de la peinture est conduit à se réorganiser. Cette deuxième attitude définit l'avant-garde : « l'action subversive de l'avant-garde discrédite les conventions en vigueur, c'est-à-dire les normes de production et d'évaluation de l'orthodoxie esthétique, faisant apparaître comme dépassés, démodés, les produits réalisés selon ces normes. » [2]

Émules et avant-gardistes ont un rôle dynamique et complémentaire eu égard au bon fonctionnement du champ. Comme les deux mains d'un même corps, ils permettent d'embrasser dans son entier l'espace des possibles : les premiers (ceux qui acceptent leurs pairs et sont acceptés par eux) parce qu'ils entretiennent les acquis et les lacunes structurales du champ ; les seconds (ceux qui refusent la filiation directe et entendent s'en démarquer) parce qu'ils élargissent, en la renouvelant,

(1) Martin Heidegger, L'ÊTRE ET LE TEMPS, Paris, 1985, Authentica.

(2) Pierre Bourdieu, LES RÈGLES DE L'ART, Paris 1992, le Seuil.

la pratique artistique, et par là, la sauve de l'effet d'usure. Car, lorsque l'avant-garde s'en prend à la tradition (l'orthodoxie esthétique), elle le fait au nom d'une autre tradition, qu'elle considère comme plus pure, plus originelle.

De même, dans le champ scientifique, la modification du paradigme dominant ne peut être effectuée que par des nouveaux entrants désireux de le contester[3]. Au contraire, dans le sous-champ du théâtre (partie intégrante du champ artistique), les choses ne se déroulent pas de la sorte. Ceux qui, dans cet espace social particulier, bénéficient d'un fort capital symbolique spécifique et d'un degré d'autonomie élevé, les metteurs en scène, directeurs artistiques et comédiens travaillant dans de grandes institutions publiques (Théâtres nationaux, Scènes nationales, Centres dramatiques nationaux, etc.) manifestent leur scepticisme à l'endroit de l'avant-garde. Un spectre taraude les esprits : rares sont ceux qui voient d'un bon œil les expériences contestataires menées au cours des années 70.

C'est que ces mouvements n'ont finalement pas fait date. Le besoin de rupture l'a emporté sur le désir de transformation. Le positionnement contre la doxa dominante a été si radical qu'il s'est accompagné d'un refus de connaître l'histoire propre du champ et, en premier lieu, « les tentatives antérieures de dépassement qui sont passées dans l'histoire du champ ». Une telle posture ne pouvait manquer d'apparaître comme naïve, et les propositions qui en découlaient comme nulles et non avenues, ou, pour le moins, inintéressantes. Nombre de ces tentatives sont restées d'éphémères micro-révolutions – trop ponctuelles, parce que trop coupées des réalités du théâtre, elles n'ont pas joué le rôle qui leurs était imparti : déplacer les règles de l'art – la façon de faire, et les raisons d'en faire.

Seulement, cette tentative manquée pour constituer, non pas une révolution de champ, mais, plus simplement, une avant-garde, est perçue aujourd'hui, par les tenants de la doxa théâtrale, comme la preuve de l'inutilité, de l'inefficience et de l'inanité de tout mouvement d'avant-garde. Les tenants de la doxa oublient là le rôle déterminant joué par la dernière véritable avant-garde, à savoir le Nouveau Théâtre, au cours des années 50. On ne peut contester le caractère abâtardi de l'avant-garde des années 70, mais l'on ne doit pas faire de ce caractère une caractéristique essentielle (en un sens husserlien) de l'avant-garde. La critique justifiée d'un mouvement abâtardi ne peut servir de base à une définition correcte de la notion. Or, c'est pourtant ainsi qu'est appréhendée, aujourd'hui, l'avant-garde théâtrale. Pour exemple d'une telle erreur de perception, cet article du Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre : « Il ne faut pas confondre le théâtre d'avant-garde qui a vocation de reconnaissance publique, mais à retardement, ni avec les tentatives de renouvellement des formes théâtrales plus ou moins bien accueillies au moment de leur apparition (celles d'un Copeau, d'un Pitoëff, d'un Baty), ni avec le théâtre expérimental ou de recherche (comme ce fut le cas du Laboratoire Art et Action et à un moindre degré, à l'étranger, du Laboratoire de Grotowski) qui, refusant d'entrée la notion même de spectacle, se situe en dehors de l'activité visible du théâtre. »[4]

La distinction opérée entre « théâtre d'avant-garde » d'un côté et « tentatives de renouvellement des formes », « théâtre expérimental ou de recherche » de l'autre, est inopérante d'un point de vue sociologique. Plus encore, elle révèle les enjeux de la constitution du « théâtre d'avant-garde » en genre esthétique. Cette classification participe d'un même désir (qu'il soit formulé ou inconscient, peu importe) de disqualifier la tendance avant-gardiste. Si l'on extrait la notion de la perspective classificatoire esthétique, et qu'on lui évite ainsi un discrédit non fondé, force est de reconnaître que l'avant-garde est bien plutôt une posture dynamique à l'intérieur du champ théâtral, et qu'à ce titre elle participe tout autant du désir de reconnaissance ultérieure que d'une volonté de recherche et de renouvellement. À chaque état du champ correspond une, voire plusieurs, possibilité(s) d'avant-garde. Et, si chaque manifestation du phénomène est éminemment historique, le sens générique de la notion, est, quant à lui, anhistorique.

Histoire et paradoxe

On a coutume d'opposer à la notion d'avant-garde, celle de Théâtre d'Art. Cette distinction se voit fondée, dans la pratique, par la différence que l'on a pu observer entre l'attitude d'un Strehler ou d'un Chéreau, par exemple, et la posture adoptée par les contestataires des années 70. À la différence des seconds, les premiers insistaient sur la nécessité de réformer le théâtre de l'intérieur, à partir de ce que la tradition proprement théâtrale offrait comme possibilités. Les metteurs en scène se revendiquant implicitement, ou explicitement, du Théâtre d'Art, entendent, aujourd'hui plus que jamais, œuvrer à une modification lente et profonde de l'acte théâtral – d'où leur méfiance particulière à l'endroit de la rupture instantanée, pour eux superficielle et éphémère.

Les raisons d'un tel découpage sont, une fois encore, historiques. Car la situation actuelle du sous-champ du théâtre est directement héritée de la révolution opérée à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième par Paul Fort, Antoine, Lugnée-Poe, Stanislavski, etc. Le metteur en scène, ce nouvel acteur social apparu alors,

(3) Thomas Kuhm, STRUCTURES DES RÉVOLUTIONS SCIENTIFIQUES, Paris, 1983, Flammarion.

(4) Michel Corvin, DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE DU THÉÂTRE, Paris, 1991, Bordas.

est, maintenant encore, au centre du jeu et des enjeux de l'univers théâtral. De même, la crise du drame dans les années 1880-1910, telle que l'a décrite Peter Szondi, a soulevé des interrogations qui sont encore au travail aujourd'hui : déconstruction du dialogue et du héros, monologue intérieur, épicisation de la forme dramatique, etc. C'est parce qu'elle méconnaissait, ou refusait de reconnaître, cette double problématique, que l'avant-garde des années 70 s'est, d'elle-même, disqualifiée, et qu'à l'inverse, parce qu'il reprenait en la questionnant, cette même problématique, le Nouveau Théâtre a marqué profondément, en la modifiant, l'écriture dramatique. Il semblerait donc, que l'« on n'a pas encore épuisé les possibilités inscrites dans la grammaire de la mise en scène instituée par Antoine » [5]. Le temps de maturation serait, au théâtre, plus long et plus douloureux qu'ailleurs.

Mais l'on ne referme pas le paradoxe à si bon compte. Le Théâtre d'Art possède, dans son fondement, les bases d'un appel à une révolution profonde et permanente. Or, en ce qu'il est à présent opposé à l'avant-garde, il fonctionne symboliquement comme un espace refuge où « les nouveaux entrants qui s'orientent vers les positions les plus 'autonomes' peuvent faire l'économie des sacrifices et des ruptures plus ou moins héroïques du passé (tout en s'assurant les profits symboliques par le culte qu'ils leur rendent) » [6]. À ce titre il fonctionne comme une confortable illusion. Une fois positionné à l'intérieur de ce courant, c'est-à-dire après avoir passé les épreuves qualificatoires qui conduisent à la reconnaissance par ceux qu'il avait choisis de reconnaître, le jeune metteur en scène s'assure un statut doublement bénéfique : d'une part il est partie intégrante du pôle dominant du champ (l'avant-garde reconnue), d'autre part, il se prévaut des risques qu'il ne manquerait pas de courir s'il avait véritablement pour tâche de modifier la doxa. Le jeune metteur en scène appartient au groupe de ceux dont on sait qu'ils travaillent à transformer le théâtre sans pour autant avoir, lui-même, à se poser la question du comment d'une telle modification.

On aboutit à une situation hautement paradoxale, où ceux qui renouvellent le plus et le mieux (c'est-à-dire le plus profondément) l'acte théâtral sont les anciens, les maîtres, ceux qui, a priori, eu égard à leur positionnement dans le champ, ont à charge la défense de l'orthodoxie esthétique ! À l'inverse, les nouveaux entrants s'attachent à suivre une doxa dont même leurs prédécesseurs ne veulent plus. En outre, la constitution du « Théâtre d'avant-garde » en genre, opposé au genre « Théâtre d'Art », conduit à oublier le geste d'auteur – celui d'un Tanguy (Théâtre du Radeau), ou d'un Znorko (Kosmos Kolej) par exemple – alors même que, du fait de la non visibilité de la notion de genre, l'illusion est donnée que seul le geste d'auteur a de l'importance.

Autonomie close et hétérodoxie négative

A contrario, la déqualification de la notion d'avant-garde, ou, ce qui revient au même, sa constitution en genre esthétique atteste de l'autonomisation du sous-champ théâtral. Un champ artistique se compose de deux pôles : à l'un des pôles, la reconnaissance symbolique est élevée et les profits économiques faibles ; à l'autre, la reconnaissance symbolique est faible, et les profits économiques élevés. Dans le cas français, cette bipolarité coïncide partiellement avec l'opposition théâtre public / théâtre privé. Un spectacle subventionné (théâtre public) est directement reconnu comme un travail artistique, ce qui n'est pas le cas d'une production commerciale (théâtre privé). D'autre part, le théâtre public est le lieu d'une plus grande autonomie à l'égard du champ économique et même (mais très relativement) à l'égard du champ du pouvoir : les subventions de l'État et, dans une moindre mesure, des collectivités locales lui donnent la possibilité d'échapper à des sollicitations financières par trop fortes et par trop contraignantes en termes de liberté artistique. Enfin, on observe une certaine imperméabilité du théâtre public face à la télévision – la télévision étant un bon indicateur du degré d'autonomie.

Seulement, cette autonomie conquise semble être une autonomie close. Si la production avant-gardiste est, dans les premiers temps de son surgissement, une production pour producteurs, le manque d'intérêt que ces mêmes producteurs manifestent pour l'avant-garde entraîne un resserrement de l'espace des possibles. Un tel resserrement caractérise le champ théâtral. Le consensus des anciens et des nouveaux autour de cette attitude inauthentique ne favorise pas le renouvellement de l'intérieur que le Théâtre d'Art, lui-même, appelait de ses vœux. Et, l'uniformisation des productions n'est pas le moindre signe de cette réduction des possibles.

La « banalisation de l'effet de débanalisation », « l'usure de l'effet de rupture » [7], la relativisation du nouveau, et la « dictature du On » [8] qui caractérisent l'ère post-moderne, semblent sévir avec une particulière acuité au théâtre. L'hérésie est devenue impossible parce qu'impensable, et impensable parce que les plus récentes pseudo-hérésies justifient, aux yeux de tous, qu'il soit devenu inutile de recommencer pareilles mésaventures. Le geste qui consiste à intégrer dans l'œuvre d'art, la critique de ses formes est signe de modernité, et, eu égard au champ théâtral, de son autonomisation. En radicalisant la critique, l'artiste post-moderne pousse l'autonomie chèrement acquise jusque dans ses plus ultimes retranchements : il la clôt sur elle-même.

Dans le sous-champ du théâtre, l'enfermement relève tout à la fois du paradoxe et de la contradiction.

(5, 6, 7) Pierre Bourdieu, *op. cit.*

(8) Martin Heidegger, *op. cit.*

Car, lors de la préparation d'un spectacle (c'est-à-dire, en premier lieu, lors des répétitions), la polysémie est de mise. À la pluralité des participants (metteur en scène, comédiens, dramaturge, scénographe, etc.) correspond une pluralité de signifiances. Celle-ci est authentiquement multiple, c'est-à-dire vivante et non confuse. Et, même si, en dernier recours, le metteur en scène peut opérer un recentrement du sens, il n'en reste pas moins que ce sens s'est constitué dans et par le dialogue – du metteur en scène avec les comédiens, par exemple. En cela, le théâtre joue positivement de son autonomie. Mais cette posture, éminemment anachronique (et donc, éminemment pertinente), s'efface dans le moment de la représentation. Bien que, depuis qu'a été posée la question de la « réception de l'œuvre », il soit partout affirmé que le spectateur a une part active à la construction du sens, il faut cependant reconnaître qu'il y va là d'un vœux pieux que les faits contredisent : la transmission du sens de la scène vers la salle est paradoxalement monovalente – et elle l'est, notamment, parce qu'elle n'est effectivement envisagée que de la scène vers la salle. En réalité, le spectateur n'est pas considéré comme un producteur potentiel de signifiance, comme un participant possible à l'élaboration du sens, et dès lors, la scène se donne à lui sous la forme d'une nature morte – dont il est le lecteur passif et soumis. In fine, et bien que le discours dominant se targue du contraire, le théâtre se clôt sur lui-même. L'autonomie du champ joue contre le champ.

À la différence de la tendance avant-gardiste qui, en principe, participe d'une hétérodoxie positive, le rapport que la doxa théâtrale entretient avec l'extérieur participe d'une hétérodoxie négative. Ce dont souffre le théâtre, c'est à la fois d'une trop grande imperméabilité et d'une trop grande perméabilité à l'égard du monde. Certes, les démarches de sensibilisation, en particulier en direction des établissements scolaires, se multiplient et donnent, le plus souvent, de très beaux résultats – preuve de ce que l'idée d'un théâtre contemporain « obscur et élitiste » est, si l'on se donne les moyens de lutter contre, une idée reçue ; il n'en reste pas moins que, dans l'esprit du « profane » (celui qui n'appartient ni comme producteur ni comme consommateur au sous-champ), le théâtre se divise toujours en deux genres : la « tragédie » (« c'est sérieux ») et la « comédie » (« c'est drôle »). En outre, la compartimentation des publics en trois catégories (spectateurs du théâtre public, du théâtre privé et du théâtre amateur) n'aide pas à la transmission et au partage de ces règles spécifiques qui fondent la pratique théâtrale.

Tout se passe comme si l'effort pour sensibiliser et pour faire partager le théâtre interdisait au théâtre de se poser la question de son devenir. À la fois trop tourné sur lui-même et trop désireux de s'ouvrir sur le dehors, il ne trouve ni à l'intérieur, ni à l'extérieur, les moyens de son renouvellement. L'autonomie close et l'hétérodoxie négative n'offrent, de ce point de vue, aucune possibilité de dépassement. La doxa va mal de n'être pas mise à mal. Le théâtre sans avant-garde (parce qu'il n'en veut pas, et il n'en veut pas parce que le souvenir qu'il a de ce qu'il croit avoir été l'avant-garde est un mauvais souvenir), trop fermé parce que méconnu, trop ouvert parce qu'ouvert avec le désir de plaire est un théâtre qui se meurt.

En guise d'utopie

Le sous-champ théâtral ressemble à un corps amputé, un corps dont il manquerait un bras et qui, pire que cela encore, l'aurait oublié. Un corps qui ne saisirait la vie qu'avec une seule main, pensant bien faire, sans aucun doute, car pensant que c'est là l'unique moyen de saisir la vie. Un corps qui ne se souviendrait pas du vieil adage : la vie se prend à pleines mains, c'est-à-dire à deux mains.

Il importe de rétablir dans les esprits ne serait ce que les conditions de possibilité d'une dynamique avant-gardiste. L'entretien de la doxa théâtrale par les nouveaux venus inconsciemment conscients de l'impossibilité qu'ils ont à être ce qu'ils sont, des nouveaux, et désireux d'obtenir rapidement, et à moindres coûts, les grâces des plus anciens, ne peut suffire à faire vivre le théâtre.

La tradition théâtrale française n'est pas si forte qu'il suffise de la reproduire pour lui permettre de continuer à exister pleinement ; son histoire semble bien davantage attester de ce que l'autonomie n'a été conquise qu'au prix d'incessants conflits dialectiques (constructifs et non pas meurtriers) entre l'ancien et le nouveau, les enjeux hérités et les gestes d'auteurs, une histoire faite de rebondissements, de retournements, de surprises, de crises, de réconciliations – une histoire éminemment dramatique.