



PROJECT MUSE®

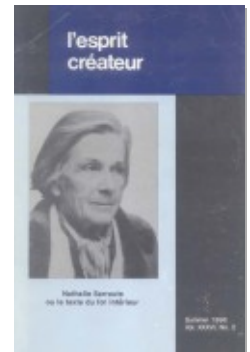
L'opération du théâtre

Jean-Loup Rivière

L'Esprit Créateur, Volume 36, Number 2, Summer 1996, pp. 103-108
(Article)

Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/esp.0.0080>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/263954/summary>

L'opération du théâtre

Jean-Loup Rivière

LE THÉÂTRE—je parle de la représentation théâtrale—est une opération. Ce n'est pas un objet exposé tel quel, c'est un enchaînement d'actes. Je voudrais donc faire quelques remarques sur ce qu'opère le théâtre. Je le ferai à partir d'une pièce de Nathalie Sarraute, *Elle est là*, et de sa mise en scène par Jacques Lassalle.¹ Je ne parlerai donc pas tant de la pièce elle-même que du fait qu'elle est une pièce, un texte pour le théâtre, un texte qui appelle un metteur en scène et des acteurs. C'est-à-dire une interprétation particulière.

Umberto Eco distingue deux types d'interprétation: l'interprétation sémantique (ou sémiotique) et l'interprétation critique (ou sémiotique). Dans la première, "le destinataire, face à la manifestation linéaire du texte, la remplit de sens"; dans la seconde, il "essaie d'expliquer pour quelles raisons structurales le texte peut produire ces interprétations sémantiques".² L'interprétation théâtrale est d'un troisième type dont voici quelques caractéristiques:

- Elle a deux opérateurs distincts, mais qui interprètent ensemble, le metteur en scène et les acteurs.
- Elle interprète par d'autres moyens que le langage, sauf, en partie, pendant son élaboration, les répétitions.
- Elle est d'une certaine manière circulaire, puisqu'elle re-présente le texte dans des formes particulières.
- L'interprète n'est pas le destinataire du texte: il est un intermédiaire qui transmet en transformant.

Inventée à la fin du siècle dernier, la mise en scène théâtrale a formalisé par des usages et des protocoles cette dimension de l'interprétation. Des textes de théâtre étaient mis en scène avant "l'invention" de la mise en scène, mais il n'y avait pas à proprement parler de "metteur en scène". La mise en scène, œuvre d'un acteur, d'un auteur ou d'un régisseur, était, pour ainsi dire, "inconsciente". Certains avaient eu l'intuition de sa nécessité, comme Rémond de Sainte-Albine ou Mercier, mais, en France, il faut attendre Antoine et la création du Théâtre-Libre en 1887 pour que la mise en scène devienne consciente d'elle-même et ouvre un cours nouveau dans l'histoire du théâtre.³ Dans le livre de Rémond de Sainte-Albine, on trouve notamment cette idée qu'avec le

grand acteur—et c'est là qu'apparaît la dimension de la mise en scène interprétante—, l'auteur peut se permettre "d'omettre ou de sous-entendre" car l'acteur prendra en charge le "supplément" ou le "commentaire". Jouer, c'est relever ce qui n'est pas dit. Le théâtre de Nathalie Sarraute pourrait alors apparaître comme déjà "mis en scène" dans la mesure où il est une entreprise de mise à jour de ce que, pour aller vite, nous appellerons "sous-entendu". On pourrait ainsi soutenir que l'écriture de Nathalie Sarraute est une sorte de mise en scène. Beaucoup d'écrivains de théâtre cherchent d'ailleurs à réduire, dans le texte même, la tâche du metteur en scène. Ordinairement, c'est par les indications de scène (les didascalies) qu'ils s'y emploient. Non par hostilité ou défiance, mais par nécessité. En effet, la mise en scène "achève" le texte, car un texte de théâtre, s'il est accompli comme texte, ne l'est pas comme œuvre. Or un écrivain ne peut écrire que dans une perspective d'achèvement, ou plus exactement dans une balance entre l'achèvement et l'inachèvement: un texte infini resterait en effet privé puisque le moment de le livrer n'arrivera jamais; et un texte qui porterait en lui son propre achèvement n'aurait aucune nécessité d'être mis en scène. Il faut donc à la fois inachever—et le jeu des scènes et des répliques reste ainsi ouvert à l'interprétation—, et achever—par la fermeture de la didascalie pour conduire le texte à son terme public. Nathalie Sarraute, composant son texte avec la matière du "sous-entendu", ferme-t-elle son texte, est-elle engagée dans une subtile et perverse limitation des possibilités de mise en scène? Non, car on peut imaginer que, quel que soit le volume de "sous-entendu" mis à jour, il en restera toujours assez. Mais cette raison n'est pas suffisante. La preuve par l'existence—il y a des mises en scène de textes de Nathalie Sarraute—n'est pas suffisante non plus. Il y a une raison plus essentielle, car elle est de structure. Il faut, pour y arriver, faire un petit détour en observant la première "opération" de la mise en scène: son premier acte est d'incorporation du texte: les mots écrits sont prononcés par un acteur. Que produit, avant toute élaboration, tout travail de répétition, ce simple geste d'incorporation? Il singularise. Le texte est devenu la matière de cet acteur, de cette voix et de ce corps qui ne ressemble à nul autre. Le prophète transitoire est unique. Cette singularité n'existe que pour le spectateur devant qui elle se présente. Quel est alors l'effet de cette singularité? Elle ouvre au multiple, son particulier se déploie pour l'interprète nouveau qu'est le spectateur. Car il n'y a que le singulier qui invite au multiple puisque tout acte d'intellection au sens très large est toujours une transformation. De la même manière,

c'est parce que le théâtre s'extrait du monde, boîte obscure plantée dans la ville, qu'il renvoie au monde, et que, pour un temps, il est le monde tout entier.

Pour en donner une image, je voudrais faire part de mon expérience de spectateur de *Elle est là* dans la mise en scène de Jacques Lassalle. Quand j'ai vu H2 et H3, c'est-à-dire, en l'occurrence, quand j'ai vu Roland Bertin et Jean Dautremay assis sur un grand rectangle de bois flottant entre deux airs, j'ai eu l'impression de voir les deux premiers hommes sur la terre, ceux de l'époque où elle était encore plate. Et je me suis mis à entendre la pièce comme un commentaire de la *Genèse*, racontant la vengeance que les hommes devaient engager contre Eve, l'initiale pécheresse. Cette possible extravagance était absolument contradictoire avec ce que dit Nathalie Sarraute de la neutralité sexuelle de ses personnages: s'il y a des H et des F, ce n'est pas pour marquer une différence entre des hommes et des femmes, mais pour distinguer des voix. Je voulais néanmoins pousser un peu l'extravagance et ne pas croire à cette indifférence sexuelle des personnages. D'autant que le point de vue de l'auteur n'est tenable que dans le champ de l'écriture: pour mettre en scène, il est impossible de ne pas attribuer le texte de H et de F soit à un homme, soit à une femme.

Le lecteur ou le spectateur ne savent pas ce que désigne le "elle" du titre. Ce n'est qu'à la sixième réplique qu'il peut en avoir une première notion: "H2: —Trop tard, elle n'est plus là". "Elle" doit donc être la femme qui semble occuper l'esprit de H1 dans son dialogue avec H2. C'est confirmé par la dix-huitième réplique: "H2: —mais elle... elle était là quand nous parlions, elle écoutait..."; ainsi que par la suivante: "H1: —Qui donc? Ah cette personne?... Votre collaboratrice?" On sait donc maintenant assurément qui "elle" est. Pourtant ce "elle" ne va pas tarder à glisser huit répliques plus tard quand commence à se préciser l'hostilité qu'elle suscite: "H2: —c'est là, en elle (...). C'est là... Ici... (...). Elle a sa petite idée... (...). Elle a en elle son idée. Une idée est là." Le pronom féminin pourrait se rapporter à autre chose, à une autre chose féminine, *une idée*. Le glissement est accompli et confirmé quatre répliques plus loin: "H2: —Alors maintenant, c'est là... elle est là, en elle..." Il y a deux elles qui se renforcent l'une l'autre et dont le battement déclenche l'envol de la pièce. La féminité de l'idée corrobore celle de son propriétaire comme la féminité du personnage contribue à définir ce qu'il y a en lui: non un reproche, un avis, ou un concept, mais bien *une* idée. H3, qui arrive un peu plus tard, le sent bien quand il dit "pas d'agression

contre le porteur... enfin contre la porteuse, puisque c'en est une en l'occurrence..."

F est donc bien une femme, quelle que soit l'indifférence relative que Nathalie Sarraute accorde à son genre. J'y reviendrai plus tard. Il faut pour l'instant chercher ce qui a bien pu faire venir pour moi l'image d'Eve. La lettre qui la désigne de façon si laconique et propre à décourager toute identification, n'y inviterait-elle justement pas? D'F à Eve le passage est tentant... Effe, Eve... Alors regardons-y de plus près. La pièce présente un homme, H2, qui ne supporte pas que sa collaboratrice ait une idée à elle, une idée en elle, une idée qui n'est peut-être pas la sienne, à lui. Et il ira, en compagnie d'un autre, de l'exaspération aux idées de meurtre. "Pendant l'instruction, la femme doit garder le silence, en toute soumission. Je ne permets pas à la femme d'enseigner ni de dominer l'homme. Qu'elle se tienne donc en silence". Ce n'est pas H2 qui parle, c'est un saint homme, Paul, dans sa première épître à Timothée,⁴ et il poursuit ainsi: "C'est Adam en effet qui fut formé le premier. Eve ensuite". Quel est donc le tort de la femme? d'avoir cédé à la tentation, dit le livre, mais qu'est-ce que ça veut dire? Plusieurs saints hommes nous l'expliquent: c'est d'avoir une pensée corrompue, d'être habité par le serpent. L'animal est en effet intérieur, "Et je devrai vivre avec ça près de moi, ça enfoui là, tapi là... savoir que c'est là, toujours là, dans un coin... comme l'idée de la mort, présente à chaque instant, par-derrrière, quoi qu'on fasse..." (p. 26). Eh oui, pauvre Adam! c'est ce serpent lové en elle qui le rend mortel, car "la femme est à l'origine du péché (ou, comme le dit la traduction de Chouraqui, "De la femme surgit le commencement du tort"), et c'est à cause d'elle que tous nous mourons" (Si 25-24). Il est donc bien naturel que l'image du serpent se glisse dans *Elle est là*: "H2: —Notre idée serait happée, traînée, enfermée là-bas, engluée de bave, aplatie, écrasée... On dirait que là-bas un boa constrictor...", et un peu plus loin: "H3: —C'est le seul moyen possible pour empêcher définitivement que ce boa assoupi enfermé dans sa tête..." (p. 28). D'Effe à Eve, le jeu était peut-être facile, mais que F contienne une idée dangereuse pour l'homme et qu'un serpent soit l'image de cette idée, alors l'idée extravagante devient interprétation soutenable.

Je suis allé bien ailleurs que ce à quoi le texte m'invite, contre le texte peut-être, mais c'est la condition pour que j'y entende quelque chose. La pénétration ne peut être qu'une divagation. Et le texte invite à aller ailleurs si l'on veut saisir dans son ampleur le sujet qui réunit et agite les protagonistes. Or, il s'agit d'une des questions les plus énigmatiques et

les plus constantes de l'histoire des hommes et sur lesquelles on ne dispose en réalité que de peu d'analyses et d'explicitations: de quoi les femmes, en tant que telles, sont-elles coupables? essentiellement, originellement, définitivement. Pourquoi et que doivent-elles payer? Pourquoi meurtres et exterminations commencent-ils volontiers par elles? "Les femmes et les enfants d'abord" est le mot d'ordre spontané du plus néophyte des barbares. C'est tous les jours dans le journal et la tragédie antique. Alors, si *Elle est là* remue bien ces questions, si graves et si rares, pourquoi Nathalie Sarraute soutiendrait-elle qu'il importe peu que H soit un homme et F une femme? Il ne faut pas penser qu'elle feint de le croire, mais poser qu'elle le pense vraiment, et avec raison. Comment résoudre cette apparente contradiction? En faisant intervenir la dimension du temps et la dynamique de la représentation. Que l'auteur se fasse ou non une représentation mentale du personnage, celui-ci se définit entièrement pour lui—et c'est vraiment une *définition*, un traçage de frontières—par les phrases qu'il prononce et, accessoirement, par les didascalies qui le décrivent. Le personnage de théâtre n'est, pour l'auteur, rien d'autre que ce qu'il dit et ce qu'il fait, il n'a pas d'existence hors de ce dire et de ce faire. Il doit être tout entier dans son apparence présente. Ne sont écrits, ou décrits, ni son passé, ni son futur, ni sa conscience. Ce n'est pas le cas du personnage de roman, même s'il existe une transgression théâtrale du roman ou une transgression romanesque du théâtre. L'écrivain de théâtre doit donc écarter tout ce qui n'appartient pas à l'objectivité du dire et du faire de ses personnages, au point où on pourrait soutenir que leur sexe ne doit être qu'une conséquence du dire et du faire, même si, dans l'esprit de l'auteur, c'était une cause. L'état écrit d'une scène représente un moment de fermeture, un moment où les choses et les êtres sont réduits. Ecrire, c'est réduire, refermer. Avant l'écrit, il y a ouverture: l'entrelacs des sensations, des pensées et des images qui vont donner naissance à la scène est une masse libre et hospitalière. Dans l'écrit, la porte se referme, l'entrelac mobile se fige pour se mouvoir et s'ouvrir à nouveau dans l'acte suivant d'interprétation, qu'il soit celui de l'acteur ou celui du lecteur. C'est pourquoi il faut que l'auteur puisse penser avec raison que, par exemple, F ne soit pas une femme pour, d'une part, pouvoir écrire le rôle de ce personnage, lui donner existence, et, d'autre part, que je puisse, moi, y voir une femme, et Eve éventuellement. Ou, autrement dit, il faut qu'une porte soit fermée pour que je puisse l'ouvrir, et pour qu'elle soit fermée, il a fallu que quelqu'un la ferme... Quelles que soient leurs formes, les mouve-

ments successifs d'interprétation sont d'ouverture et de fermeture, de restriction et d'élargissement: le texte de l'écrivain a réduit la multiplicité de ses pensées et sensations, le metteur en scène détend cette réduction pour engager l'acteur dans un jeu qui referme le champ des possibles que le spectateur va étendre à son tour par le courant de ses sensations et pensées personnelles, qu'il réduira de nouveau dans l'écrit ou la conversation qui suivra la représentation... Nathalie Sarraute a donc raison de dire que F n'est pas une femme, ou que peu importe, et j'ai raison de dire qu'elle en est une, et celle-là à qui je pense notamment. Les deux propositions sont vraies, car nous sommes au-delà du vrai et du faux. Nous sommes dans une topique où tout est séparé de soi, moi de moi-même, lui de lui-même, la chose de son identité, le théâtre du monde. Et c'est la condition pour que chacun s'y retrouve. Cela est abstrait? Non. Pensons à une expérience bien commune: Vous êtes perdu dans une ville inconnue. Vous consultez un plan, comme il en existe partout, sur lequel une flèche ou un petit cercle est tracé à côté de la mention "vous êtes ici". Mais je sais bien que je ne suis pas sur la carte, je suis sur le trottoir. Cependant, le texte dit certainement vrai, car l'administration des chemins n'affiche pas de mensonges. Et pourtant, cette vérité ne correspond pas à mon expérience. Il me faut donc admettre un écart, une distance entre le ici de la carte et le là de mes pieds pour me tirer d'un mauvais pas. C'est la même distance qui existe entre F et une femme, la même qu'entre le théâtre et le monde. En effet, tout le travail d'interprétation, de l'écrivain au spectateur, est une variation du point de vue sur cet écart. Pour en avoir une image précise, imaginons un anneau, coupons-le et écartons les deux bords selon un axe perpendiculaire au plan du cercle. Vu de profil, l'anneau paraîtra brisé, vu du dessus, il paraîtra fermé. Un texte de théâtre est un tel anneau qui oscille au cours de ses tribulations et que chacun refile à l'autre sous son aspect fermé. Cette oscillation est exactement l'opération du théâtre qui trouve ainsi son proverbe: il faut qu'un anneau soit ouvert *et* fermé.

Paris, La Comédie-Française

Notes

1. Comédie-Française, Théâtre du Vieux-Colombier, 1993.
2. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation* (Paris: Livre de Poche, 1992), 36 (*I limiti dell'interpretazione* [Milan: Bompiani, 1990]).
3. Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien* (Paris: Desaint et Saillant, 1747). Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* (Amsterdam: E. van Harrevelt, 1773). Sur ce sujet, voir notre article, "Le Chameau, l'ours et la belette", *Nouvelle Revue de psychanalyse* XLVI (1992).
4. 1. vol. 2, pp. 11-12. Sauf indications contraires, les citations de la Bible sont données dans la traduction dite "œcuménique" (Paris: Le Livre de Poche, s.d.).