

SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998 (Coll. « L'art en bref »)

GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire?*, s. l., Circé, 1997 (Coll. « Penser le théâtre »)

Gilbert David

Numéro 29, printemps 2001

Méthodes en question

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041464ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041464ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

David, G. (2001). Compte rendu de [SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998 (Coll. « L'art en bref ») / GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire?*, s. l., Circé, 1997 (Coll. « Penser le théâtre »)]. *L'Annuaire théâtral*, (29), 188–193. <https://doi.org/10.7202/041464ar>

SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998. (Coll. « L'art en bref »).

GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, s. l., Circé, 1997. (Coll. « Penser le théâtre »).

Deux essais récents rappellent, s'il en était besoin, la fécondité de l'approche philosophique du théâtre. À moins de renoncer à *penser* le théâtre, il faut en effet reconnaître à la philosophie la capacité de questionner la pratique

théâtrale dans ses fondements et celle d'en conceptualiser les orientations, ne serait-ce que sur le plan esthétique. Mais la réflexion philosophique peut faire mieux que de passer au crible des concepts esthétiques, quand elle nous oblige à prendre du recul par rapport aux voies de la création théâtrale. Si j'en juge d'après les ouvrages de Maryvonne Saison sur *Les théâtres du réel* et de Denis Guénoun intitulé, non sans provocation, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, les études théâtrales ont tout à gagner à intégrer les avancées en provenance du champ philosophique.

Maryvonne Saison introduit sa riche réflexion en posant d'emblée le théâtre comme pratique intrinsèquement politique – une perspective rafraîchissante dans la mesure où les modes d'approche en vogue, sous prétexte d'une lecture immanente, font souvent l'impasse sur la raison d'être de l'activité théâtrale et sur les enjeux qui la traversent à notre époque. Réaffirmer le caractère politique de l'acte théâtral ne consiste pas, bien entendu, à le limiter aux productions dites « engagées ». Sans exclure celles-ci *a priori*, la question politique intéresse la création théâtrale dans sa globalité du fait qu'elle permet d'examiner les pratiques qui invitent « le spectateur à affronter "le réel" » (p. 9). Or il appert que c'est précisément le rapport au réel qui est devenu problématique dans le théâtre actuel, suivant la double tendance – du moins en France, faut-il préciser – à l'autoréférentialité et à l'esthétisme. D'où le malaise engendré par l'insularité du théâtre, dès lors que ce dernier se coupe du monde et qu'il se replie sur un public d'initiés. Cette

situation ne doit toutefois pas faire oublier qu'il est bien illusoire d'attribuer au théâtre des effets politiques déterminants, tel qu'ont pu et peuvent encore le prétendre les tenants d'un théâtre didactique et démonstratif. Il n'empêche que des artistes contemporains ont cherché « à faire coïncider le théâtre comme art et le "théâtre du réel" » (p. 21).

À partir de ce constat, Maryvonne Saison examine deux avenues empruntées par des artistes en quête d'une prise sur le réel, soit « témoigner » et « rendre la parole ». Dans le premier cas, l'utilisation, par exemple, d'entretiens tirés de *La misère du monde* (ouvrage publié sous la direction du sociologue Pierre Bourdieu) ou, dans le second cas, la mise à contribution directe de citoyens ordinaires à une expérience théâtrale, façon Gatti, n'ont pas toujours suffisamment pris en compte, selon l'auteure, les conditions d'énonciation de telles expressions, risquant ainsi, au mieux, d'en désamorcer la charge critique et, au pire, de déboucher sur des productions médiocres. Pour éviter de « jouer les pompiers sociaux » et de succomber au présupposé naïf d'une osmose entre l'art et la réalité sociale, l'artiste se doit absolument de préserver l'invention langagière par une démarche ouverte à « ce qui est impensable et impensé » (propos de Moïse Touré, cité par l'auteure, p. 30).

Il en va de même avec ce que l'auteure désigne par l'« effraction », un procédé qui consiste à avoir recours à des textes « bruts », jugés capables de produire littéralement la réalité sur scène plutôt que de la représenter. Malgré l'intérêt présenté par

des expériences semblables, il faut surtout en retenir ce qui, en elles, pointe en direction de la crise de la représentation, dans le sillage de « la fin des grands récits » (J.-F. Lyotard). La représentation de la « Réalité » suppose en effet une vision globale et unitaire du monde, dont il faut faire le deuil maintenant que la conception téléologique de l'Histoire, avec son idéal d'émancipation, est devenue suspecte. À ce modèle qui privilégie l'utopie, laquelle implique la convergence du sens esthétique et du sens existentiel, il y aurait lieu, selon Saison, de faire place à une modalité plus modeste, ce qu'à la suite de Foucault et de Vattimo, elle nomme « hétérotopies », c'est-à-dire des « espaces différents », voire « absolument autres ».

Cette pensée de l'altérité a de multiples conséquences dans le champ esthétique et plus spécifiquement théâtral, car elle ne relève plus de la *mimèsis* et elle ruine l'idée même d'identification, pour favoriser l'événement en tant qu'opération de dépaysement. Il s'ensuit que c'est sur le plan du langage lui-même, dans ce qu'il a justement d'irreprésentable, que le théâtre est en mesure d'être en tension avec le réel. D'où l'importance accordée au rythme dans ce théâtre, radicalement poétique, qui pratique la raréfaction des signes afin de susciter l'imaginable par le spectateur. Suivant cette perspective, à laquelle peuvent être rattachés Claude Régy, Georges Lavaudant et Daniel Mesguich, le rôle politique de l'artiste ne peut être qu'indirect, par la résistance qu'il oppose aux « discours » qui imposent au réel une fausse cohérence. En conclusion, l'essayiste ne précise pas,

toutefois, comment un tel « théâtre du réel » échappe à l'insularité qui lui semblait, au départ, contraire à la vocation civique du théâtre. Chose certaine, la problématique abordée par Maryvonne Saison mériterait des prolongements – à l'occasion d'un colloque, peut-être ? –, pour faire le point sur la relation du théâtre à la société réelle.

*
* *

Pour sa part, Denis Guénoun, qui cumule les rôles de praticien du théâtre et de philosophe, ose affronter la question de la *nécessité* du théâtre aujourd'hui, en partant de l'observation que la fonction de celui-ci s'est brouillée, dans le contexte d'une double dynamique contraire, en France du moins : d'une part, les « institutions » voient leur public se raréfier, pendant que, d'autre part, le besoin de théâtre n'a de cesse, lui, d'augmenter par le biais d'innombrables groupes. Un tel écart entre « activité de faire » et « activité de voir » conduit Guénoun à tenter de « réarticuler en une autre synthèse les conduites qu'engendrent le désir de voir et l'impulsion d'agir » (p. 12). *Le théâtre est-il nécessaire ?* se donne ainsi comme objectif de mener une ambitieuse enquête sur une notion aussi galvaudée que l'identification.

La réflexion de l'auteur se tourne d'abord vers la *Poétique* d'Aristote pour y discerner une double nécessité quant à la représentation (*mimèsis*) : celle qui, par nature, incline l'être humain à produire des représentations et celle qui le porte à en tirer du plaisir. Or la *mimèsis*

aristotélicienne est, sur le versant de sa production, « de part en part *praxis* » (p. 25) et, sur le versant de sa réception, elle produit le plaisir de la connaissance. Guénoun en infère une distinction fondamentale entre la reconnaissance qui relève de la logique interne de l'action, soumise comme on sait à la règle de vraisemblance, et la connaissance qui procure aux spectateurs le plaisir de « la découverte, innovante pour eux, de la forme de ce qu'ils voient » (p. 35). Il s'ensuit que « la *katharsis* opère comme effet de la cognition » (p. 39), sans qu'elle ne pousse aucunement les spectateurs à éprouver directement la pitié et la frayeur – ce que les modernes appellent l'identification –, puisqu'il s'agit d'un plaisir né de leur activité intellectuelle. Aussi, Guénoun croit-il que le fameux système théorisé par Aristote n'a plus cours aujourd'hui, car la double nécessité du théâtre aristotélicien voudrait que la pratique scénique et la théorie spectatrice s'impliquent l'une l'autre.

Pour tenter d'expliquer ce qui s'est produit depuis lors, l'auteur se penche, au second chapitre, sur les théoriciens du théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'intéresse en un premier temps à d'Aubignac chez qui il décèle un premier écart par rapport à la *Poétique* en ce qui concerne l'attitude à l'égard des spectateurs. *La pratique du théâtre* (1657) veut en effet qu'il y ait, d'une part, le spectacle que le poète compose afin de plaire aux spectateurs et, d'autre part, les personnages qui agissent comme s'il n'y avait pas de spectateurs. Le dispositif qui se met ainsi en place est celui de l'image, ce qui provoque entre autres la dissociation entre l'acteur et son personnage. Que

devient alors la nécessité de telles images qui forment récit ? Celles-ci sont, en l'occurrence, chargées de « rendre *sensibles* des vérités abstraites, ou idéales » (p. 56, souligné par l'auteur¹), pour des spectateurs qui, sans elles, seraient incapables de penser. Et Guénoun d'en conclure : « c'est désormais *l'impuissance à connaître* qui fait la théâtralité du théâtre » (p. 60). Plus tard, Diderot aura de son côté préconisé que l'acteur ne se confonde pas avec son personnage, grâce à une approche analytique qui lui permette d'élaborer son rôle d'après un modèle idéal. Or cette distance qui fait que l'acteur ne joue pas de sensibilité n'est finalement que le premier temps d'un processus qui, en fait, rend possible l'identification de l'acteur à son personnage. Pour que cette identification soit opérante, il faut qu'intervienne, selon Guénoun, une entité radicalement nouvelle, *le spectateur*, c'est-à-dire une catégorie esthétique qui se substitue à l'assemblée concrète d'individus singuliers. Ce spectateur est d'essence spectrale, et sa présence-absence face au « quatrième mur » permet de comprendre que l'identification relève de l'imaginaire, si bien qu'« entre l'acteur et les spectateurs, qui sont bien là, sont donc maintenant levés deux doubles fictifs : le personnage et le spectateur, ombres complices » (p. 80).

Dans un troisième temps, l'essayiste va puiser chez Freud, O. Mannoni et Sartre de quoi étayer sa thèse centrale : « *on ne s'identifie jamais qu'à une image* » (p. 86). La nature profonde d'une telle identification est narcissique, car *le spectateur*

1. Dorénavant, à moins d'indication contraire, les italiques sont toujours celles de l'auteur.

s'identifie à un héros en tant que moi idéalisé. Mais le dispositif théâtral ainsi déployé s'avère double : « l'identification au héros est toujours portée par celle, plus profonde, des spectateurs entre eux » (p. 95). Un bref détour par Stanislavski conduit l'essayiste à souligner combien l'imaginaire est déterminant dans un tel type de jeu théâtral, alors que l'acteur et les spectateurs sont gouvernés par l'« irréalité » du théâtre, sans laquelle l'identification, dans ses différentes instances, ne serait pas possible. Mais en dépit de sa proximité dans le temps, ce système n'est pas davantage que celui d'Aristote celui qui préside à l'expérience théâtrale actuelle, selon Guénoun.

Ce dernier s'en explique dans son quatrième chapitre. Selon lui, il nous faut revoir le modèle d'un théâtre qui ait l'identification au personnage comme moteur, parce que « le cinéma a capté, confisqué en quelque sorte l'imaginaire du théâtre » (p. 118). Suivant cette hypothèse, le cinéma, par ses images effectives, *réalise* l'imaginaire qui, pour avoir été un temps l'horizon du théâtre, n'est plus à sa portée. C'est que le théâtre s'est trouvé à anticiper sur une relation qu'il ne pouvait lui-même pleinement concrétiser parce qu'elle implique l'abolition du public, dans le sens de la réunion effective de spectateurs. L'identification est, quant à elle, devenue le mode par excellence du cinéma, alors que chaque spectateur est à même de se fusionner au héros. Pour Guénoun, le théâtre ne pourrait que disparaître s'il persistait à s'accrocher à cet *imaginaire*. Dans le cinquième et dernier chapitre, l'essayiste avance avec audace que c'est le jeu qui,

de nos jours, fonde la nécessité du théâtre, et ce quand bien même des personnages y sont visibles. Il soutient que « le programme que parcourent désormais les acteurs sur scène ne ressortit plus, intimement, aux exigences de confection d'identités narratives, mais à la mise en œuvre d'une *logique du jeu* » (p. 147). C'est dire qu'aux effets de personnalisation, propres au théâtre de type stanislavskien par exemple, se serait substituée l'exhibition du corps dans son être-là et la matérialité d'une langue. Ce régime ferait par conséquent de la scène un lieu où l'acteur agit par et dans son jeu². Selon l'auteur, ce qui intéresse le spectateur actuel de théâtre est donc l'« opération de théâtralisation » (p. 154), que le jeu produit en congédiant « l'extériorité transcendante de l'imaginaire pour reconduire le sens de l'existence, l'être-là, là-devant, de l'acteur » (p. 153).

On aura compris que ce théâtre, obligatoirement poétique, réclame une « écriture du jeu », c'est-à-dire une « partition apte à faire lever la *praxis* du jeu » (p. 156). Là résiderait la nécessité du théâtre au présent – serait-ce le « théâtre réel », déjà évoqué par M. Saison ? –, du fait qu'« une existence livrée à l'exposition intègre se (dé)livre à *qui veut (dé)livrer la sienne* » (p. 164). Toute la réflexion de Guénoun débouche ainsi sur un plaidoyer qui en appelle au « dégel esthétique du théâtre »

2. D. Guénoun ne fait jamais référence à l'art de la performance, une pratique non mimétique s'il en est, et qui a une parenté évidente avec le théâtre en tant que jeu dont il est question ici.

(p. 169), qui saurait prendre en compte l'ensemble des forces de production théâtrale, y compris ce que l'on a l'habitude de qualifier de « non-théâtre ».

De telles préoccupations, toutes hexagonales qu'elles soient, ont certainement de quoi alimenter la réflexion sur la conjoncture très particulière qui affecte présentement le théâtre en Occident. Coincé entre le consensus culturel que génèrent les *mass media*, et la recherche d'une théâtralité qui soit en prise sur le réel, le théâtre actuel ne peut faire l'économie d'un examen rigoureux des fins et des moyens d'une « représentation émancipée », pour citer le titre d'un ouvrage fondamental du regretté Bernard Dort³. Les essais de Maryvonne Saison et de Denis Guénoun sont sous ce rapport de précieux leviers pour repenser les conditions de réalisation du théâtre réel.

Gilbert David

Université de Montréal

3. Bernard DORT, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1988.