

MICHEL CORVIN

la lecture
innombrable
des textes
du théâtre
contemporain



éditions
THÉÂTRALES

sur le théâtre

LA LECTURE INNOMBRABLE
DES TEXTES DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN

MICHEL CORVIN

La lecture innombrable
des textes
du théâtre contemporain

éditions
THEATRALES

La collection « Sur le théâtre » interroge les formes et les esthétiques du spectacle vivant et de la littérature dramatique. Elle s'attache à proposer des repères et des réflexions sur le théâtre et ses écritures. Un temps de recul nécessaire pour tous les amateurs de théâtre, chercheurs ou simples passionnés. Une vision sur l'avenir de ces formes artistiques. Collection dirigée par Pierre Banos.

En couverture : Judith Henry partant à l'assaut de Nicolas Bouchaud protégé par un rempart de livres, Festival d'Avignon, 2013. *Projet Luciole*, écrit et mis en scène par Nicolas Truong, avec l'interprétation et la collaboration artistique de Nicolas Bouchaud et Judith Henry. Le texte du spectacle est publié aux éditions Venenum (www.essequeditions.com). Photo © Émile Zeizig (Mascarille).

© 2015, éditions THÉÂTRALES
20, rue Voltaire, 93100 Montreuil

Selon les articles L. 122-4, L. 122-5-2 et 3 du Code de la propriété intellectuelle, une autorisation doit être demandée à l'auteur ou à l'éditeur pour toute représentation ou reproduction à usage public de tout ou partie de cet ouvrage. L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du CFC (Centre français d'exploitation du droit de copie).

ISBN : 978-2-84260-679-4 • ISSN : 1952-0093

SOMMAIRE

PRÉFACE. Sur le métier, par Robert Cantarella	11
INTRODUCTION	15
QU'EST-CE QU'UNE PIÈCE DE THÉÂTRE ?	18
QU'EST-CE QU'UN TEXTE DE THÉÂTRE ?	20
QUAND DE NOUVEAUX TYPES DE LECTURE S'IMPOSENT-ILS ?	24
QUEL CORPUS DE TEXTES ?	27
PREMIÈRE PARTIE.	
LES VARIABLES D'ÉCRITURE	31
CHAPITRE 1. LE LANGAGE	33
DE LA SUR-LANGUE AU MUTISME	33
UNE LANGUE DE RICHES	38
UNE LANGUE QUI MONTRE SANS PARLER	44
CHAPITRE 2. L'ESPACE	49
À EUX DEUX, ESPACE ET TEMPS TIRENT LES FICELLES DU PERSONNAGE ...	49
COMMENT L'ESPACE ÉCRIT PEUT RECRÉER UN MONDE	59
CHAPITRE 3. LE TEMPS	67
PLACE AU ROMAN	67
LE TEMPS : ADVERBE OU PRÉPOSITION	71
CHAPITRE 4. L'ACTION DRAMATIQUE D'HIER À AUJOURD'HUI	81
HIER, IL SE PASSAIT QUELQUE CHOSE SUR SCÈNE, DIT-ON	81
AUJOURD'HUI, IL NE SE PASSE PLUS RIEN, CROIT-ON	83
L'ACTION APPARTIENT À L'AUTEUR SEUL	86

CHAPITRE 5. LE DÉLITEMENT DU PERSONNAGE	93
LE PERSONNAGE-COMÉDIEN	93
LE PERSONNAGE ÉCRASÉ PAR TROP D'EMPLOIS	96
TOUS LES PERSONNAGES EN UN SEUL	100
CHAPITRE 6. LE POINT DE VUE	105
SELON LA CONCEPTION CLASSIQUE	105
TEMPS ET POINT DE VUE	107
LA MOBILITÉ DU POINT DE VUE	111
LE POINT DE VUE ÉMANE DES CHOSES	118
DEUXIÈME PARTIE.	
LES INNOVATIONS...	123
LES INNOVATIONS TECHNIQUES	125
CHAPITRE 7. LA PROJECTION DE LA SCÈNE SUR LE TEXTE	127
L'EXPANSION DES INDICATIONS SCÉNIQUES	127
<i>Une œuvre toute en didascalies</i>	128
<i>Message didascalique et message-dialogue se confondent</i>	130
LUMIÈRES, SCÉNOGRAPHIE, BRUITAGE, COSTUMES.....	132
<i>L'Europe théâtrale d'aujourd'hui confrontée</i>	
<i>aux techniques scéniques</i>	133
<i>Quelques tentatives d'originalité</i>	136
<i>Portion congrue pour le visuel</i>	139
LES INNOVATIONS STRUCTURELLES	143
CHAPITRE 8. AMÉNAGEMENTS DE LA LECTURE TRADITIONNELLE ...	147
LA LECTURE CYCLIQUE	148
LA LECTURE LINÉAIRE	154

TROISIÈME PARTIE.	
LECTURES NOUVELLES	161
TOUS LES POSSIBLES DE LECTURE... ENTRE AUTRES	161
CHAPITRE 9. LECTURE DÉCEPTIVE	165
CHAPITRE 10. LECTURES TRANSVERSALE ET PARATAXIQUE	185
LECTURE TRANSVERSALE	185
LECTURE PARATAXIQUE	192
CHAPITRE 11. LECTURES EN SPIRALE ET RÉTROSPECTIVE	205
LECTURE EN SPIRALE	205
LECTURE RÉTROSPECTIVE	212
CHAPITRE 12. LECTURES POÉTIQUE ET TABULAIRE	219
QU'EST-CE QUE LE POÉTIQUE ?	219
<i>Le théâtre et le livre</i>	219
<i>Temps universel + 1</i>	222
<i>Permanence et contingence</i>	223
LECTURE TABULAIRE	228
 CONCLUSION	
LA LECTURE A ENCORE DE L'AVENIR	237
 POSTFACE. Lire est un art , par Noëlle Renaude	241
 ANNEXES	
INDEX DES ŒUVRES	245
INDEX DES NOMS DE PERSONNES	249
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	253

THÉÂTRE, en tant que *Mystère*, par une opération
appelée *Poésie*, cela à la faveur du LIVRE¹

Stéphane Mallarmé

1. «Crayonné au théâtre», in «Notes en vue du Livre» (1898), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», I, p. 578.

INTRODUCTION

Deux postulats déterminent mon propos :

Lire ne va pas de soi, c'est un travail subjectif et créateur².

À texte nouveau, nouvelle lecture.

À texte nouveau, nouvelle lecture? Cette (pseudo)-évidence n'en est pas une pour la plupart des lecteurs de théâtre, amateurs ou professionnels. Quand ils prennent un livre, ils l'*attaquent* (il y a de l'affrontement dans cette confrontation) par la première page et, au fur et à mesure qu'ils *avancent* (il y a quelque chose de la marche sur un chemin dans cette procédure), ils entendent suivre le *fil* (il y a quelque chose d'un labyrinthe dans les méandres de cette découverte) de la lecture, qu'elle prenne forme de personnages, de récits et dialogues ou seulement de mots qui s'attirent les uns les autres, à la file. Lecture achevée, la pièce de théâtre s'installe dans la mémoire comme un monde *sui generis*, avec ses lieux, ses temps, ses enjeux et ses habitants, sa façon de parler, ses rythmes de vie et son atmosphère. La pièce passe pour réussie si son monde donne l'impression d'exister par lui-même, c'est-à-dire de n'être copié sur aucun autre : quand on pénètre chez *Andromaque*, ce n'est pas chez l'*Oncle Vania* et quand on se glisse chez *Le Père de famille* de Diderot, ce n'est pas chez la marquise de Merteuil (*Quartett*) de Heiner Müller. Et paradoxalement, ce constat d'originalité résulte d'une approche routinière, comme si le chemin vers l'individualité d'une œuvre pouvait se satisfaire d'une démarche passe-partout. Je ne veux cependant nullement dire que la lecture linéaire est condamnée et qu'il faut prendre le livre par n'importe quel bout, mais que cette lecture, indispensable et naturelle, ne suffit pas : lire, c'est tout autant circuler dans un texte, procéder « à sauts et à gambades », comme disait Montaigne, aller vite ici, s'attarder, voire s'arrêter là, comparer tel endroit avec tel autre, en un mot « muser »,

2. Sur le plaisir de la lecture et le travail créatif qu'il implique, on lira les belles pages de Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

vieux mot qui évoque les muses, même si la Muse de la lecture n'existe pas (encore).

C'est déjà beaucoup demander car les habitudes sont bien ancrées. Si une pièce répugne à entrer dans le cadre préétabli de la *successivité* des pages, de la *progressivité* des informations et des états de conscience par entassement et addition, si elle met la charrue avant les bœufs, en plaçant la fin au commencement ou en n'ayant ni commencement ni fin, on l'acceptera à la rigueur comme exemple d'une recherche peut-être intéressante, à condition que, grosso modo, les choses se *mettent en place* selon la logique de la grammaire et les usages de la rhétorique, selon les vraisemblances des affects et des situations. Si, au contraire, la pièce n'annonce rien de sa façon de procéder (d'aller en avant, étymologiquement) ou, pis : si elle proclame qu'elle ne suivra pas les voies attendues, si elle repose sur une structure insolite exigeant une lecture autre que l'usuelle, elle risque de se faire mal voir et de subir une réaction de rejet pour prétention, obscurité, intellectualisme et mépris du lecteur.

En dehors des problèmes de structure se pose aussi la question des codes d'écriture d'une pièce : comme le théâtre existe depuis fort longtemps, il a eu le temps de compliquer à loisir sa façon de faire et de donner à ses composantes à la fois esthétiques (langage, espace, temps, personnages...) et techniques (objets, lumières, décors, mouvements...) une place, un rôle, un poids qui sont tout, sauf aléatoires. Chacun doit tenir sa partie – comme dans un orchestre –, assez pour exister, mais sans empiéter sur le domaine du voisin : si, par exemple, une pièce est réduite à un enchaînement de didascalies (comme *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, de Peter Handke), si elle repose tout entière sur un langage inventé (sans les balises du personnage ou d'un espace qui permettent de s'y retrouver ; ce que *le Saperleau* de Gildas Bourdet ne fait pas), on criera à la provocation et au n'importe quoi. Rien aussi n'est plus irritant (je me fais l'avocat du diable !) que les pièces où il ne se passe rien (comme dans celles de Jon Fosse) ou dont le rythme est si lent, les données si répétitives, les silences si pesants que le contact entre la scène et la salle risque à tout instant de se rompre (dans *Des couteaux dans les poules*, de David Harrower). Le cas inverse est rare mais il existe, de pièces rendues quasi illisibles par leur encombrement en personnages, actions, chamboulements en tout genre (*La Paranoïa*, de Rafael Spregelburd). Avec,

pour conséquence, le jugement négatif du lecteur/spectateur. Comme si l'*action* (parlée) était inscrite de tout temps dans l'essence de toute pièce : s'en passer ou en abuser signifierait qu'on ne connaît pas son métier. Bien des postulats ne sont que des habitudes.

Ainsi donc, pour les pièces de structure originale aussi bien que pour les pièces qui bousculent le rôle et les proportions habituels de leurs composantes, une lecture d'un nouveau genre est requise. L'état d'esprit même du récepteur est à changer : on aura du mal en effet à faire accepter l'idée que des pièces comme *Le Temps et la Chambre*, de Botho Strauss, ou *La Maison d'os*, de Roland Dubillard, sont l'une (comme son nom l'indique !) entièrement bâtie sur la transcription scénique des deux concepts de temps et d'espace, et la seconde sur une réflexion philosophique de la double face (dedans/dehors) de l'espace. La tentation du contenu l'emporte toujours, spontanément, sur la perception de la forme, comme si l'impérialisme de la forme ne s'était pas imposé depuis plus d'un siècle, non pas comme entité autonome mais comme forme du contenu, rendant les deux données indissociables.

Ce sont tous ces déséquilibres ou tous ces signes de recherche esthétique que l'on veut ici d'abord débusquer et ensuite non pas justifier – il n'existe pas une Loi esthétique de l'œuvre d'art hors de laquelle point de salut – mais analyser, à seule fin que la richesse des pièces en soit rendue plus visible et, du coup, plus acceptable. On a affaire, depuis une soixantaine d'années, pour le texte de théâtre européen, à deux niveaux d'écart de la *koinè* dramaturgique usuelle : *variations d'écriture*, par nouvelle hiérarchie (voire distribution quantitative) des différentes composantes esthétiques ou techniques de la pièce ; *innovations de structure*, par bouleversement des principes de progressivité, de cohérence, de développement et de rationalité qui président à la composition de l'œuvre. Ce qui ne veut pas dire que la variation relève du détail et n'offre qu'un intérêt secondaire : elle est tout aussi créatrice que l'innovation pure ; elle se différencie seulement par ses références à un matériau connu qui, d'être reconnaissable, peut empêcher la perception d'en mesurer toute l'originalité, alors qu'elle devrait au contraire être sensible à la double créativité de l'œuvre, celle de la créatrice-mère et celle de la créature-fille. Ne pas s'en rendre compte est une erreur que les musiciens, par exemple, ne commettent pas : ils savent bien que les *Variations Diabelli* appartiennent

en propre à Beethoven. Il convient donc de traiter variations et innovations sur un pied d'égalité, avec tout ce que cela entraîne comme conséquences pour la lecture, c'est-à-dire pour la lisibilité du théâtre. Car ce que l'on cherche à exposer ici concerne moins les œuvres elles-mêmes que leur lecteur, placé dans l'exercice de son vice solitaire, sans repère et sans guide en face d'objets dramatiques non identifiés, mais – on l'espère par les pages qui suivent – identifiables.

QU'EST-CE QU'UNE PIÈCE DE THÉÂTRE ?

Avant de se soucier d'analyse, peut-être faudrait-il savoir ce qu'est une pièce de théâtre. Rien n'est moins évident depuis que les genres ont éclaté, non seulement dans la nature des œuvres mais aussi sur la couverture des livres qui les contiennent. Depuis qu'il n'y a plus d'indications d'actes ou de scènes, ni de distribution du personnel dramatique, ni d'identification des parleurs, à quels signes va-t-on ou doit-on se fier ? Au fait qu'on s'adresse à quelqu'un qui répond et que, de cet échange, naît un espace entre l'émetteur et le récepteur, espace où s'engouffre, possiblement, la « mise en espace » sur un plateau ? Mais cette adresse peut très bien n'être qu'imaginaire, rêvée, sortie de la tête et de la bouche d'un seul et même locuteur dont on ne saura rien de plus, sinon qu'il parle. Le monologue a droit de cité au théâtre depuis fort longtemps, et il suffit que les mots soient là pour qu'un monde en surgisse dont n'importe qui – lecteur ou spectateur – a envie d'être témoin : l'oral appelle l'écoute, et l'écoute l'écrit, même s'il y a quelque paradoxe à bâtir le concept d'*oralité écrite*.

Si l'on exigeait que seule la représentation – le passage de l'intimité de la lecture à la manifestation publique – produise le phénomène théâtral, la « pièce » de théâtre serait ipso facto disqualifiée et dépouillée de son identité : elle devrait à ce qui n'est pas elle d'être reconnue comme existante, ce qui serait plutôt inquiétant. Ce serait le cas de nombre d'œuvres (de Novarina ou de Cadiot, par exemple) dont la forme éditée n'indique nullement qu'elles relèvent du théâtre : tant qu'elles ne seront pas mises en scène, ce seront des textes, simplement. Il y a pis : à l'inverse, quand un Peter Handke publie une pièce composée exclusivement d'indications scéniques (*Le pupille veut être tuteur*), il transfuse le scénique, le visible,

Lire du théâtre, et a fortiori du théâtre contemporain, n'est pas toujours chose aisée. Cette difficulté est due tant à la langue et à la structure des œuvres qu'à la façon, particulière à chacune, d'envelopper son propos dans un réseau complexe de symboles et dans un traitement original des supports canoniques de l'art dramatique : espace, temps, personnage, action... Comme l'affirme Michel Corvin : « À textes nouveaux, nouvelle lecture. »

Dans ces pages, cet universitaire chevronné circule à travers toute l'histoire de l'art dramatique occidental pour mieux saisir en quoi le théâtre d'aujourd'hui impose sa marque propre de fabrication et, de ce fait, requiert du lecteur une disponibilité nouvelle. Sans être du tout un corps de doctrine qui prétendrait découvrir un sésame imparable, les angles d'attaque que cet ouvrage propose sont autant d'hypothèses de lecture qui peuvent aider à saisir plus profondément les traits spécifiques qui font l'originalité des pièces de théâtre actuelles.

Conçu comme un ensemble de réflexions épaulées par des références à des œuvres multiples, cet ouvrage est destiné à aider les praticiens, les enseignants et les étudiants à s'appropriier les textes du théâtre d'aujourd'hui et à construire chacun sa propre formule de lisibilité à partir de cette proposition-clé : « Lire c'est inventer sa lecture. » Autre façon de reprendre la devise des éditions Théâtrales : « Le théâtre, ça se lit aussi. »

Préface de **Robert Cantarella**, metteur en scène.
Postface de **Noëlle Renaude**, dramaturge.



19 € • ISBN : 978-2-84260-679-4
www.editionstheatrales.fr

la lecture innombrable des textes du théâtre contemporain



9 782842 606794