

Cambridge University Press

978-0-521-18776-3 - Myth and its Making in the French Theatre: Studies

Presented to W. D. Howarth

Edited by E. Freeman, H. Mason, M. O'Regan and S. W. Taylor

Excerpt

[More information](#)

1

Du texte à la représentation

MICHEL CORVIN

Texte et représentation, ces deux termes couvrent un champ conceptuel considérable; un champ historique également très vaste, si bien que l'on pourrait presque dire: du texte à la représentation ou: d'Aristote à Artaud! Aussi pour éviter de parler au hasard et avant d'aborder les rapports du texte et de la représentation, il n'est peut-être pas inutile de s'interroger sur leurs multiples sens, ce qui aboutit à rien de moins qu'à mettre en cause les fondements mêmes du phénomène théâtral.

Sur le texte on rappellera quelques truismes: qu'il est écrit et donc suppose une relation directe (même si elle n'est pas explicitée) entre un émetteur–auteur et un récepteur–lecteur; les personnages restent toujours prisonniers de la page où ils sont couchés noir sur blanc; les répliques sont toujours des phrases; la littérature n'est jamais bien loin, avec son arsenal de règles d'écriture (rhétoriques, syntaxiques, etc.), son jeu de références culturelles et le poids de son contenu (psychologique, idéologique, etc.). Le théâtre, à ce compte, est un genre littéraire: il est de la littérature qui 'se donne un genre', comme on le dit de quelqu'un qui cherche à toute force à manifester son originalité; mais ce qui fait le genre est de l'ordre de la manifestation, non du manifesté. Autrement dit, le texte de théâtre n'a rien à dire de spécifique; il le dit autrement, sans doute, mais cela ne suffit pas fondamentalement à changer le rapport du lecteur à l'œuvre. Rapport simple qui s'apparente à l'explication, c'est-à-dire étymologiquement, au dépliage soigneux, exhaustif et indiscutable d'une feuille (d'une page) fermée sur elle-même. Ce n'est pas un hasard si la tradition scolaire française veut que l'explication de texte soit la meilleure voie d'accès à la lecture.

Vision naïve, somme toute matérialiste, qui s'en tient à ce qu'on voit du texte, à ses marques scripturaires, alors que le mot de texte, dans son sens de texture, de tissage, dit assez que le tout n'est pas l'addition des parties, que les parties (trame et chaîne) changent de nature en se combinant et que décrire un tissu n'est certainement pas un moyen suffisant pour savoir comment il est fait. Les spec-

Cambridge University Press

978-0-521-18776-3 - Myth and its Making in the French Theatre: Studies Presented to W. D. Howarth

Edited by E. Freeman, H. Mason, M. O'Regan and S. W. Taylor

Excerpt

[More information](#)

MICHEL CORVIN

tateurs, peut-on dire déjà, qui attendent de la représentation qu'elle restitue, fidèlement comme on dit, le texte, veulent en fait assister à une lecture à haute voix, de type explicatif et tautologique, d'autant plus univoque et simplifiée qu'elle est rapide et brouillée par les conditions de l'émission (distance de la scène à la salle, occasions diverses de distraction, etc.). Si le sens est dans les mots, si le sens est déjà là (la notion de fidélité suppose à la fois permanence et immanence des valeurs) la représentation, rigoureusement, n'existe pas: elle n'est qu'un porte-parole.

Pourtant il semble qu'elle existe, et multiforme. Elle est d'abord un spectacle de mots, de sons, de gestes, de cris, de chants, de danse, et je le préfère alors dans une langue étrangère ou insaisissable, de telle sorte que je reste à la surface matérielle du théâtre, au niveau de ses signifiants: ce qu'avaient bien vu les Futuristes russes qui, en inventant le langage transmental (*zaoumny iazyk*) fait d'une 'succession informe de termes privés de sens, d'une suite confuse de sons à l'état brut et de combinaisons arbitraires' (A. M. Ripellino), manifestent brutalement leur rejet de la littérature et situent le contenu du message théâtral à un niveau autre que conceptuel. Représentation dès lors signifie prestation spectaculaire, performance au sens français, c'est-à-dire de tour de force qui se justifie de ce qu'il montre, non de ce qu'il veut dire. Car qu'est-ce que veut dire la performance d'un athlète? Echappant totalement au dire, cette représentation-là échappe également au lire.

Représenter a bien d'autres sens:

Représenter c'est remplacer quelqu'un, se substituer à lui. Le représentant est un valant-pour; l'individu alors ne compte plus, mais sa fonction. C'est sans doute encore une figure (puisque le représentant se manifeste sous les espèces d'un individu, homme ou femme), mais pour une fonction. Le théâtre est plein de représentants de cette sorte: ce sont les comédiens; ils sont les substituts des personnages; ils sont présents mais en fait ils représentent; leur être profond, leur vie privée importent peu. Compte seul l'ensemble de traits différentiels (jeune, riche, puissant, méchant ou l'inverse) grâce auquel ils mettent en marche un être imaginaire n'ayant d'existence que par eux et à qui les comédiens accordent leur présence physique pour nous donner l'impression que ces êtres, les personnages, vivent d'une vraie vie: représenter c'est bien remplacer, avec ce résultat ambigu qu'à force de remplacer quelqu'un qui ne se montrera jamais, on finit par vous prendre pour lui. C'est le mécanisme même de l'illusion scénique: à force de faire semblant,

Cambridge University Press

978-0-521-18776-3 - Myth and its Making in the French Theatre: Studies

Presented to W. D. Howarth

Edited by E. Freeman, H. Mason, M. O'Regan and S. W. Taylor

Excerpt

[More information](#)

Du texte à la représentation

de faire 'comme si', on finit par croire à la réalité de ce qu'on voit et à l'existence de ces 'caractères' d'imprimerie que sont les personnages.

Représenter c'est encore permettre la reconnaissance, faire que l'inconnu, la perception neuve s'inscrivent dans le cadre du connu, du déjà vu: on connaît la réaction habituelle en face de telle toile cubiste où la figurativité est dévoyée; on regarde avec stupeur ces taches désordonnées ou trop géométriques, ces zébrures incontrôlées et l'on dit, apitoyé ou méprisant: 'Qu'est-ce que cela représente?' On cherche alors un cadre de référence antérieur ou extérieur au tableau (guitare ou visage) qui en serait la forme organisatrice et, partant, la justification. En reconnaissant le sujet traité, je situerai la toile dans un univers familier et pré-artistique qui, paradoxalement, m'habilitera à donner au peintre le brevet d'artiste. Représenter c'est donc reproduire plus ou moins fidèlement (on accepte par exemple que Van Gogh, dans ses auto-portraits, ait les cheveux verts) un modèle, physique quand il s'agit de peinture, mental, social, idéologique quand il s'agit de théâtre. Modèle, parce que la reproduction en elle-même n'intéresse pas; la fidélité de la copie ne vaut que si l'original s'inscrit dans un cadre de généralité assez vaste pour que je *me* reconnaisse à travers lui. On met ici le doigt sur l'ambiguïté de cette acception de la représentation: il s'agit sans doute de reproduire, mais de reproduire une réalité absente, non pas idéalisée mais au contraire 'médiocrisée' puisqu'elle résulte d'une sorte de moyenne établie à partir des traits individuels réduits au type; on dessine alors le portrait-robot de l'humanité. Et c'est bien ce que veut faire le théâtre dit psychologique, le théâtre qui, selon Aristote est 'l'imitation de la vie'. Certes, imitation n'est pas reproduction; imitation suppose différence (sinon c'est d'identité qu'il s'agit) pour la raison justement que la reproduction théâtrale ne peut être une restitution à l'identique; elle ne saurait être que la reconstitution, par une sorte de chirurgie esthétique, des traits essentiels de l'espèce.

On le voit: ici nous ne sommes plus dans le spectacle, dans la représentation théâtrale, mais dans le texte de théâtre, au moment même où il s'écrit et se demande de quoi il va bien pouvoir parler. Naturellement ce premier moment – de la transcription sur papier d'un modèle humain général connu et reconnaissable en histoire et personnages particuliers encore inconnus et non reconnaissables tant que par tel ou tel moyen l'écrivain n'aura pas réussi à faire percevoir aux spectateurs qu'ils ne sont que l'émanation du modèle

Cambridge University Press

978-0-521-18776-3 - Myth and its Making in the French Theatre: Studies

Presented to W. D. Howarth

Edited by E. Freeman, H. Mason, M. O'Regan and S. W. Taylor

Excerpt

[More information](#)

MICHEL CORVIN

– cette transcription donc s’accompagne d’une autre transposition, elle sur la scène, et c’est derechef la représentation, au sens où elle rend présent ce qui était encore enfermé dans les pages intemporelles d’un livre. Autrement dit, le mouvement du théâtre – du théâtre occidental classique, s’entend, qui a connu quelques siècles de gloire, et quelques notables interruptions, du quatrième siècle avant Jésus-Christ à la fin du dix-neuvième siècle – est triple, en ce qui concerne la représentation: il part d’un univers de référence pré-existant, qu’il faut reconnaître et respecter; ensuite, par tout un jeu de substitutions, de réductions, de ‘typisations’, comme dirait Balzac, il procède à la réalisation livresque de cet univers; enfin, il parvient à l’incarnation en éléments scéniques (c’est-à-dire aussi bien en comédiens qu’en décors et lumières) de cet entrelacs de mots. Naturellement cette conception suppose et exige qu’il n’y ait pas de solution de continuité entre ces trois moments et mouvements, que le modèle soit intelligible, que l’écriture du réel soit fidèle (on ne se pose évidemment pas la question de savoir si elle a les moyens de l’être) et que la réalisation scénique n’ait qu’à se mettre à l’écoute et au service du texte sans que là non plus on se pose la question de savoir si, étant de nature différente du texte, la scène n’est pas, par principe, dans l’incapacité, le voudrait-elle, de représenter le texte.

C’est là ce qu’on peut appeler le théâtre aristotélicien, reconnaissable par tout ce qu’il a de mimétique.¹ Selon cette esthétique les gestes, la voix, la mimique des personnages doivent être en rapport de ressemblance étroit avec les gestes, la voix, la mimique d’un quelconque individu tiré de notre univers d’expérience et soumis aux mêmes états de conscience: la colère, dans la rue, ça se crie, la jalousie, ça se siffle, l’amour, ça se susurre, l’angoisse, ça se tremble: il en ira de même dans ce théâtre-là. Quant aux états de conscience eux-mêmes, ils seront identiques puisqu’ils s’expriment de la même façon et que le théâtre est un art du comportement – c’est sa limitation en même temps que la garantie de son caractère sensoriel, visuel et auditif. La fable et la situation, de même, répondront aux canons de l’expérience: généralement un conflit (et il suffit de mettre deux personnes l’une en face de l’autre pour qu’il y ait conflit) présente un début, un milieu et une fin, le milieu correspondant aux périodes de crise que toute relation humaine connaît. En ce qui concerne l’inscription de ce conflit et de ses personnages dans l’espace et le temps, il en ira de même: le lieu théâtral, en Grèce par exemple, est un morceau d’espace prélevé sur la

Cambridge University Press

978-0-521-18776-3 - Myth and its Making in the French Theatre: Studies

Presented to W. D. Howarth

Edited by E. Freeman, H. Mason, M. O'Regan and S. W. Taylor

Excerpt

[More information](#)

Du texte à la représentation

nature; il est à ciel ouvert, c'est-à-dire en communication directe avec l'environnement: le mur de la skènè qui le clôt, au fond, est assez bas (trois mètres environ) pour permettre aux spectateurs de voir, par-delà, la campagne ou la mer. Les deux entrées gauche et droite du théâtre s'appellent à cette époque côté ville et côté campagne, parce qu'effectivement, au Théâtre de Dionysos situé au pied de l'Acropole, l'on venait de la ville en entrant par la gauche et l'on s'en allait à la campagne en sortant par la droite. Pour le temps, il y va d'un même esprit de mimétisme car le temps fictif de la fable représentée doit correspondre autant que possible au temps réel de la représentation, de telle sorte que le spectateur ait l'impression que les personnages vivent vraiment devant lui, et au même rythme que lui, une aventure que lui-même pourrait vivre. Là-dessus, il est vrai, Aristote n'a pas dit grand-chose, mais ses successeurs ont beaucoup glosé et l'on sait combien les théoriciens classiques français du dix-septième siècle, par exemple, ont bataillé pour obtenir des écrivains de théâtre, de Corneille particulièrement, qu'ils respectent cet impératif.

Voilà donc les traits essentiels d'un théâtre 'naturaliste' avant la lettre, apte, par toutes ses caractéristiques mimétiques, à prendre le spectateur par la main, au niveau même de connaissances et de références où il se trouve, pour le mener à un élargissement de son expérience dans les domaines les plus divers: psychologique, social et idéologique. On voit que, selon cette conception, texte et représentation ne peuvent pas ne pas s'accorder et marcher du même pas, puisqu'ils sont mimétiques l'un et l'autre du même monde. Ce n'est pas que la représentation, par une sorte d'humilité forcée (où se lirait le dédain des cols blancs – les écrivains – pour les cols bleus – les techniciens de la scène) se mette au service du texte: texte et représentation regardent dans la même direction. La continuité est donc sans faille, même si le mimétisme textuel a un caractère plus subtil dans la mesure où le texte n'a pas, quoi qu'il fasse, de caractère directement figuratif, mais opère par transcription de l'invisible. Qu'à cela ne tienne: la représentation fera voir cet invisible, déjà presque révélé (comme une photographie) par le texte. C'est ce que pense et espère J. Copeau: 'La mise en scène est l'ensemble des opérations artistiques et techniques grâce auxquelles l'ouvrage conçu par un auteur passe d'une vie spirituelle et latente, celle du texte écrit, à une vie concrète et actuelle, celle de la scène.'

Naturellement un correctif s'impose d'emblée, mais qui ne modifie pas radicalement la nature de cette esthétique. 'L'art',

Cambridge University Press

978-0-521-18776-3 - Myth and its Making in the French Theatre: Studies

Presented to W. D. Howarth

Edited by E. Freeman, H. Mason, M. O'Regan and S. W. Taylor

Excerpt

[More information](#)

MICHEL CORVIN

comme l'ont dit les Anciens, 'c'est l'homme ajouté à la nature', c'est-à-dire une intervention délibérée de procédures techniques et intellectuelles propres à rendre la nature (la nature humaine évidemment) plus perceptible et consommable. Ce qui fait que, dans le théâtre classique, au nom de la concentration des effets – que j'appellerais volontiers 'dramatisation' – on a réduit le personnage à quelques traits différentiels nets et tranchés; on a exigé de lui qu'il soit stable, homogène et cohérent dans son être, d'un bout à l'autre de la pièce; on a voulu que la fable soit unitaire et très clairement centrée autour d'un conflit majeur; on a fait comme si ce conflit pouvait se régler dans un seul espace qui serait à lui seul le résumé de tous les espaces possibles; on a voulu que le temps soit ramassé en une crise rapide et décisive. Tout cela a constitué la convention théâtrale. Et dans le dosage de convention (arbitraire, artificielle et inventive, on le voit) et de reproduction (motivée, naturelle et passive) se situe le champ de l'esthétique théâtrale classique.

A ce théâtre psychologique-là Artaud réservera ses sarcasmes, estimant – laissons-en-lui la responsabilité – qu'il y a une liaison indissoluble entre théâtre psychologique et théâtre de texte: liaison qui aboutit, selon lui, à rejeter à la périphérie la représentation, c'est-à-dire la mise en jeu et en corps. Il écrira par exemple: 'Un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental.' On voit déjà se profiler la conception que se fait Artaud de la représentation et, par elle, du théâtre: la représentation est sur la scène et elle n'est que sur la scène. On connaît sa phrase célèbre: 'Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse et qu'on lui fasse parler son langage concret'; ou: 'Et cela permet la substitution à la poésie du langage, d'une poésie dans l'espace qui se résoudra justement dans le domaine de ce qui n'appartient pas strictement aux mots.' Artaud oppose avec la dernière vigueur les signes (entendez tous les signifiants visuels et sonores de la scène) aux mots, oppose la Parole, dans la matérialité de ses vibrations incantatoires, aux mots puisqu'il s'agit pour lui de retrouver la 'Parole d'avant les mots'.

Est-ce simplement par revendication du spectaculaire, par désir de fonder un théâtre où se fondraient musique, sons et gestes, qu'Artaud mène cette bataille? Nullement: il y va en effet, pour lui, de l'efficacité du théâtre à atteindre son but qui ne saurait être, selon ses termes, que magique, symbolique, métaphysique, de toute

Cambridge University Press

978-0-521-18776-3 - Myth and its Making in the French Theatre: Studies

Presented to W. D. Howarth

Edited by E. Freeman, H. Mason, M. O'Regan and S. W. Taylor

Excerpt

[More information](#)

Du texte à la représentation

façon propre à faire sortir le spectateur de son fauteuil, à le 'despectatoriser', pour le mettre face à face avec des forces, des menaces, des impulsions jusque-là inconnues ou interdites. Le théâtre est comme la peste, a-t-il dit:

La peste prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout: comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. Il retrouve la notion des figures et des symboles-types . . .

Ce texte, tout fondateur qu'il est, est difficile et paradoxal, car il propose comme un point de non-retour où le théâtre comme représentation s'annulerait lui-même dans ses possibilités de communication et de spectacle: l'image extrême qui élève la figuration à la Figure, c'est-à-dire la représentation-reproduction à la représentation-révélation meurt d'être monnayée en gestes et en sons: 'Il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés.' Il n'y a pas de façon plus nette de dire que le théâtre sera mythique ou ne sera pas, de dire que le théâtre se refuse comme discours pour devenir un acte, acte unique, libérateur et dangereux.

Pourtant le théâtre continue à exister, moins ambitieux sans doute, mais néanmoins marqué par une interrogation sur le statut du texte face à la représentation, sur le statut de l'auteur face au metteur en scène. On peut citer, parmi cent autres, l'opinion de G. Pitoëff:

Le maître absolu dans l'art scénique c'est le metteur en scène; la pièce écrite existe dans le livre. Lorsqu'elle arrive sur le plateau, la mission de l'écrivain est terminée. Je ne diminue pas la place de l'auteur; je défends seulement l'indépendance de l'art scénique. Le metteur en scène est libre, absolument libre . . .

C'est là un acte de foi plutôt qu'un argument; il souligne cependant l'hétérogénéité profonde des deux modes de l'écriture théâtrale et de l'écriture scénique. M. Foucault le dit également en d'autres termes:

On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe.

Cambridge University Press

978-0-521-18776-3 - Myth and its Making in the French Theatre: Studies

Presented to W. D. Howarth

Edited by E. Freeman, H. Mason, M. O'Regan and S. W. Taylor

Excerpt

[More information](#)

MICHEL CORVIN

L'écart entre le texte et la représentation est particulièrement sensible et indiscutable quand il s'agit de représentations actuelles de textes anciens: le sens des mots a changé (pensons au 'Il est bon à mettre au cabinet' d'Alceste à propos du sonnet d'Oronte, ce qui déclenche l'hilarité, à contre-sens, des spectateurs), les enjeux psychiques et idéologiques aussi et même la conception de l'espace et du temps. Mais l'écart entre tout texte et toute représentation est de droit, pourrait-on dire: la continuité du texte à la représentation n'est plus possible (ou plutôt on a pris conscience qu'elle n'était plus possible) à cause du texte lui-même; c'est lui qui porte la responsabilité du divorce: 'le langage a été donné à l'homme pour déguiser sa pensée', a-t-on dit. Depuis Freud et quelques autres l'on sait que le texte dit à côté, ment: le texte n'est plus la propriété d'un sujet d'énonciation, extérieur et antérieur à son langage; il n'est que le produit d'un sujet de l'énoncé qui n'existe que dans et par son langage. D'où le caractère totalement subjectif du point de vue du personnage; il n'y a plus au théâtre de point de vue global, privilégié. Dieu le père – c'est-à-dire le spectateur – qui voit tout du point de vue de Sirius n'a plus de pouvoir totalisateur, englobant: le texte lui échappe en toutes directions, se fracture en sous-texte, en non-dit: c'est le brouillage du sens ou plutôt le miroitement des sens; on s'imagine, comme Ulysse, croiser dans l'espace de la scène telle silhouette familière, mais c'est un dieu, peut-être, qui a pris la défroque d'un humain; on croit entendre des hommes débattre de leurs problèmes quotidiens, mais ce sont des mythes, peut-être, qui se dissimulent dans l'ordinaire de leurs propos. Comment penser alors que la représentation puisse, sans mutiler le texte lui-même, en proposer un sens univoque?

Sans parler du fait que le texte est infirme, à l'instant même où il échappe à la prise par la surabondance de ses significations: infirme et parcellaire au sens où il ne suffit pas pour boucher les trous de l'espace que la représentation, elle, est tenue de combler. Sur la scène il y a celui qui parle et il y a ceux qui l'écoutent. Mais à partir du moment où celui qui parle et ceux qui l'écoutent se mettent à occuper l'espace, à faire, on a toutes chances d'assister au conflit du dire et du faire: c'est particulièrement sensible dans les mises en scène actuelles, de Planchon ou Vitez par exemple. Et l'un des meilleurs procédés pour exalter le faire – non pas en opposition directe avec le dire mais en parallèle avec lui – c'est de donner un rôle moteur aux muets, aux personnages secondaires, aux figurants. Ce que fait Vitez en construisant toute la dramaturgie de

Cambridge University Press

978-0-521-18776-3 - Myth and its Making in the French Theatre: Studies

Presented to W. D. Howarth

Edited by E. Freeman, H. Mason, M. O'Regan and S. W. Taylor

Excerpt

[More information](#)

Du texte à la représentation

ses *Molière* sur les rôles du garde dans *Le Misanthrope*, de l'exempt et de Laurent dans *Tartuffe*: la dramaturgie est justement l'art de faire parler le texte scéniquement, d'établir la jonction entre le texte et la scène. Jonction qui n'est pas la recherche d'une coïncidence impossible, mais saut par-dessus une faille, celle de la discontinuité.

On aboutit alors à des constatations de plusieurs ordres: texte et représentation sont antinomiques et non seulement conflictuels. C'était déjà l'opinion de G. Craig estimant que des textes de théâtre trop parfaits, trop pleins, comme *Hamlet*, interdisaient la représentation en la rendant dérisoire. 'Est-ce à dire, demande l'amateur dans *De l'art du théâtre*, qu'on ne devrait jamais jouer *Hamlet*? – A quoi bon l'affirmer, répond le régisseur. On continuera de le jouer d'ici quelque temps encore et le devoir de ses interprètes sera de faire de leur mieux. Mais viendra le jour où le théâtre n'aura plus de pièces à représenter et créera des œuvres propres à son art.' Texte et représentation ont chacun son champ d'application spécifique; chacun revendique son autonomie et, à l'exact opposé de Craig, Vinaver affirme:

La guérison passe d'abord par la reconnaissance de l'existence de deux formes théâtrales distinctes et puis par la dénonciation et le refus de la mixité, par la résistance qu'il faut opposer au traitement véhiculaire des œuvres – classiques ou contemporaines – dont la charge poétique demande qu'elles soient prises pour ce qu'elles sont.

Sans doute existe-t-il quelques écrivains comme Adamov qui, dans une vision idéaliste, conçoivent la représentation comme la promotion dans le visible de l'exécution scénique de l'invisible contenu dans le texte:

Je demande qu'on s'efforce de purger ce mot de représentation de tout ce qui s'attache à lui de mondanités, de cabotinage et surtout d'intellectualité abstraite, pour lui restituer son sens le plus simple . . . Je crois que la représentation n'est rien d'autre que la projection dans le monde sensible des états et des images qui en contiennent les ressorts cachés. Une pièce de théâtre doit être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit, la mise en évidence, la manifestation du contenu caché, latent qui recèle les germes du drame. Ce que je veux au théâtre . . . c'est que la manifestation de ce contenu coïncide littéralement, corporellement, concrètement avec le contenu lui-même.

Cette proposition revient à annuler la dichotomie de l'écriture théâtrale et de l'écriture scénique en faisant que la seconde soit contenue dans la première. C'est sans doute l'élément le plus original

Cambridge University Press

978-0-521-18776-3 - Myth and its Making in the French Theatre: Studies Presented to W. D. Howarth

Edited by E. Freeman, H. Mason, M. O'Regan and S. W. Taylor

Excerpt

[More information](#)

MICHEL CORVIN

du théâtre qu'on dit nouveau que cette dramaturgie totalitaire qui fait l'économie d'un délégué à la représentation qu'on nommerait metteur en scène . . .

Le mouvement actuel de la mise en scène est autre: il ne se contente pas de mettre en cause le sens univoque du texte; l'éclatement du sens provoque aussi l'éclatement de la représentation. On retrouve là l'héritage d'Artaud, à un niveau esthétique chez Mesguich disant:

L'acteur n'est pas un personnage, ni une personne. Le personnage, c'est personne. Le personnage zéro. Ce personnage n'existe pas, ou plutôt il est une absence, un creux, une potentialité, une différence. Un acteur qui entre en scène fait du vide. C'est ce vide qui permettra le mouvement, les mouvements. On pourrait croire que l'acteur parle. Il n'en est rien; l'acteur se tait au contraire. Et c'est sur cette parole tue que l'écriture peut poindre, prendre voix. L'acteur ne parle pas; il dit de l'écriture. Il fait jouer le passé de la trace sur la page avec le présent de la voix (du corps) dans l'espace;

à un niveau philosophique et spiritualiste chez C. Régy:

A chaque moment de l'œuvre, et mêlé à lui, un ailleurs est là, invisible. C'est cet étranger-là que je monte. Un autre temps, un autre lieu sont là. Ceux de la mémoire, ceux de l'imaginaire. Ces auteurs nous donnent d'emblée un manque à voir, à lire, à entendre . . . Ce que l'on voit sur la scène ne doit pas se prendre pour l'objet du spectacle . . . On dirait qu'il faut que le spectacle enfin s'arrête, qu'il échoue, pour que quelque chose puisse commencer.

La représentation, c'est l'invisible du texte.

Par là le mythe ressurgit car le mythe (*muthos*) est récit; il est dans le texte et, en même temps, occulté par le texte: il est l'autre du récit premier qu'est la fable, sa face cachée. Travail de dédoublement, de mise en perspective que seule la représentation peut effectuer dans l'écart qu'elle instaure du texte au texte; le texte n'est plus contenu dans les mots mais dans les images et leur combinaison organique.

Plus ambitieuse encore la représentation peut faire parler les silences du texte et, en ce sens, elle se fait texte elle-même pour donner le chiffre de mythes dont la lettre n'est pas inscrite dans les mots sinon à l'état virtuel. L'osmose du texte et de la représentation ne serait-elle pas alors en passe de se réaliser, si l'on en croit cette déclaration d'E. Corman, un des plus talentueux parmi les dramaturges de la nouvelle génération:

C'est un peu aux auteurs de savoir écrire du silence et beaucoup de silence, et j'ai l'impression que c'est le plus difficile . . . Je sens que si les auteurs ne sont pas capables d'écrire de grands espaces de silence, donc en fait des