

1. Les jeux de l'espace

Serge Ouaknine

Number 10, Winter 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28793ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouaknine, S. (1979). 1. Les jeux de l'espace. *Jeu*, (10), 19–22.

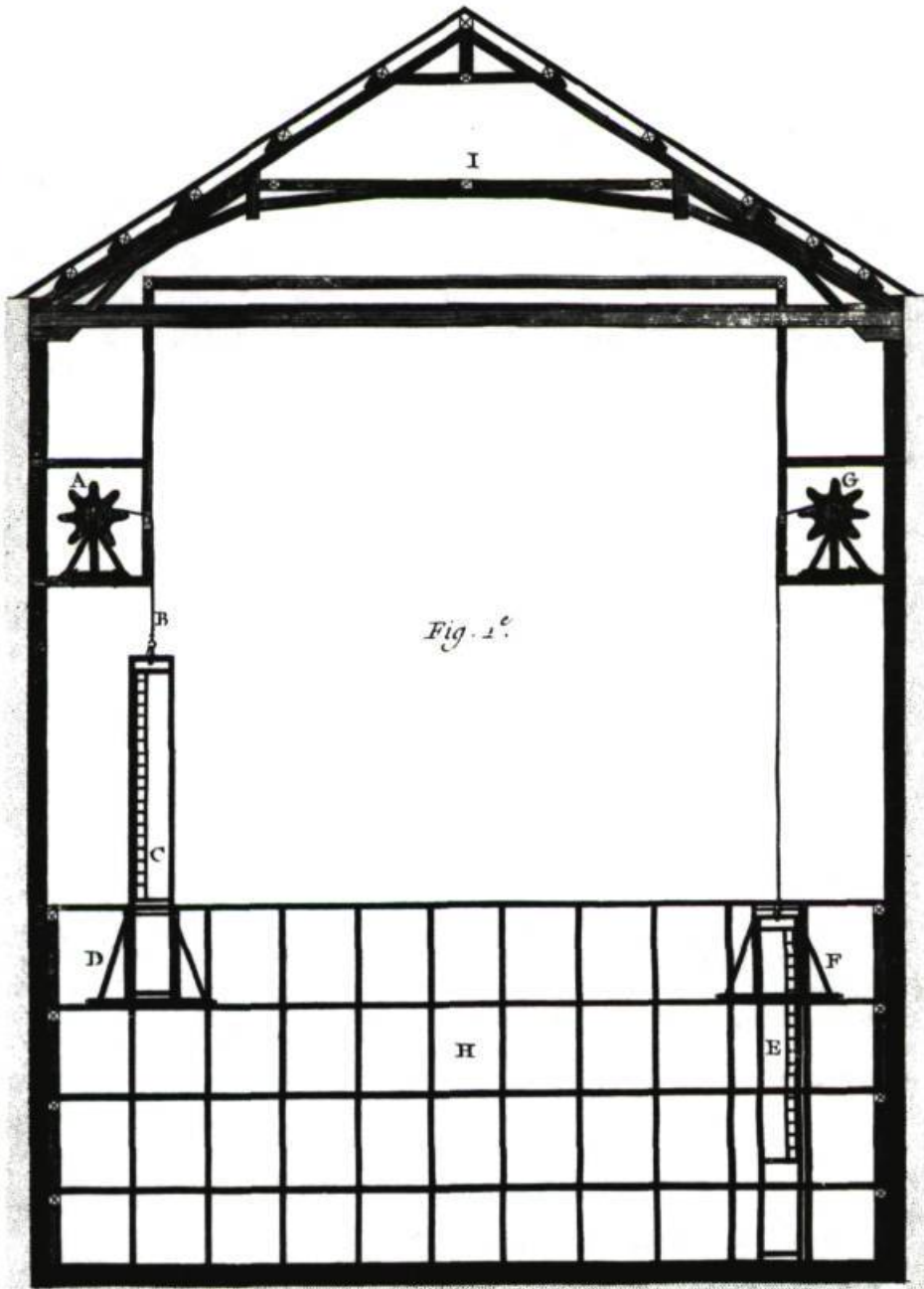


Fig. 1^e

1 2 3 4 5 6 7 Toises

Kadel. Del.

Bonard. Scul.

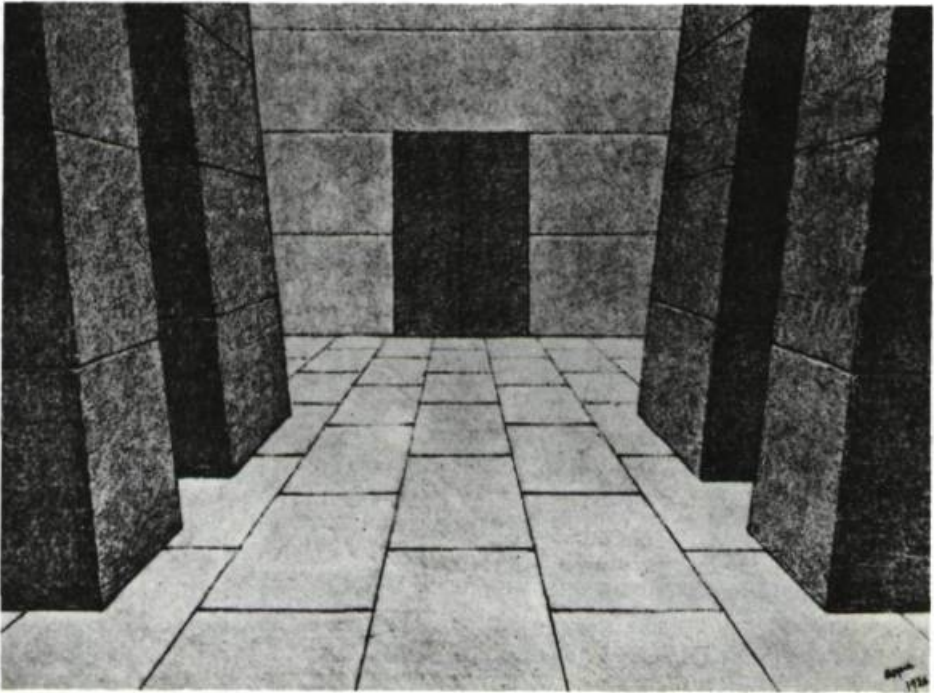
Machines de Théâtre Élévation dans sa hauteur et largeur et la manière de faire descendre les Chassis pour rendre le Théâtre libre

1. les jeux de l'espace

Lorsque Picasso introduisit la multiplicité des points de vue dans l'espace pictural et, de fait, une décomposition de la forme telle que l'objet était simultanément vu de côté, de face et de trois quarts, il dérangeait la règle de la perspective classique et de l'unicité temporelle du tableau. Conséquemment, à son tour, la scène théâtrale devait voir, par le cubisme d'une part et le constructivisme d'autre part, se dépoussiérer l'ordre illusionniste de la représentation et réintroduire (comme au Moyen Age) la multiplicité des lieux de l'action et la simplification des moyens scéniques en Occident. Il semble normal aujourd'hui de faire usage de praticables (comme jadis de mansions) et il serait ingrat de ne pas reconnaître à Craig, Copeau et Appia d'avoir rouvert le chemin d'un univers théâtral à compléter par notre imaginaire. Tout comme sur la scène élisabéthaine, l'acteur fait voir le pouvoir évocateur du verbe et de la geste; les baladins "rien dans les mains, rien dans les poches" font miroiter des merveilles et entendre des discours sévères sur les mœurs du temps.

Toutefois, et quelle que soit la similitude de ces formes ou de ces moyens, il faut se garder de les identifier. La diversité des lieux scéniques et les transformations de la relation acteur-spectateurs, par exemple, recouvrent aujourd'hui un émiettement des points de vue, un éclatement de la temporalité et une absence de certitude; alors que cette même diversité exaltait au Moyen Age une unicité temporelle, une spatialisation "environnementale" et narratrice d'une communion de pensée sans doute polémique, puisque le diable, Adam, Eve et la Passion cohabitaient. Brecht mis à part (chez lui, tout concourt à exprimer le déroulement d'une matérialité de l'histoire), les prospections théâtrales du XXe siècle expriment la quête d'une spatialité différente en cherchant à redéfinir les apparences et leur partage, un jeu de l'espace à défaut d'une vision unanime et partagée.

Il existe certes un théâtre qui perpétue le luxe et la redondance des formes et des mots; il fait payer très cher aux gouvernements ou sociétés qui le subventionnent une batterie de moyens qui flattent le spectacle sans toujours garantir un pouvoir "spirituel" ou une élucidation sensible des consciences. Cette scène entretient mais ne soutient pas. La faute ne vient pas de la richesse des moyens, mais davantage de la pauvreté de leur usage. Il y a une certaine paresse dans la surenchère des moyens matériels qui remplace en illusion figurative la capacité d'invention des acteurs, celle aussi de ceux qui les dirigent. Il faut comprendre que la production d'un spectacle est d'abord le fruit d'une attitude et que le chemin de création emprunté est déterminant et de la forme et des relations humaines qui lui correspondent.



Adolphe Appia. Dessin pour *le Roi Lear* (acte I), 1926.
(Photo: C.N.R.S.)

Il faut rendre hommage à Grotowski d'avoir réintroduit une lenteur artisanale qui, de par le monde, a bouleversé non seulement l'ordre d'une esthétique, mais d'abord celui d'une éthique de travail, sans jamais oublier que "le théâtre pauvre" ne fut rendu possible que par le mécénat d'un État qui subventionne intégralement la recherche. Cette redécouverte de l'organicité de l'acteur n'aurait pu à ce degré être approfondie sans un travail quotidien comparable à celui d'une troupe de danse ou d'un groupe orchestral.

L'invention comme la maîtrise d'un outil est d'abord un rapport au temps; c'est-à-dire un déploiement de la perception, un approfondissement des signes construits et donnés à entendre. On le concède à la musique dont le dire et le faire sont un art du temps; on demeure sourd pour le théâtre.

Ces considérations sur le temps et les attitudes sont au coeur d'une réflexion qu'il serait urgent d'entreprendre si nous voulons décoder un phénomène international lisible au niveau de toutes les jeunes troupes de théâtre.

Nous y trouvons, entre autres dénominateurs communs, les points suivants:

un désir d'élaboration collective ou un décroisement du système corporatiste des métiers de la scène (scénographie, costumes, régie, etc.);

la mise en valeur égale du texte comme soutien dramaturgique avec les autres moyens de la scène;

un bouleversement de la chronologie discursive au profit d'un art de montage d'événements



E.G. Craig. Maquette pour *Hamlet*, Théâtre Artistique de Moscou, 1912.
(Photo: C.N.R.S.)

ments dans un temps proprement théâtral;

une surenchère des moyens d'expression corporels, ou une revivification de codes anciens (*commedia dell'arte*, clown blanc, rituel, parade);

un usage généralement simplifié des constructions scéniques, des costumes, etc.;

la recherche d'un mode autre de participation du public, tant du point de vue du jeu que de l'espace de jeu;

l'usage plus ou moins aléatoire de l'improvisation et du direct;

une forme de gestion et d'exploitation commerciale de type artisanal;

une thématique de type "marginal" ou engagée;

une compensation de la pauvreté (relative) des moyens financiers par un souci d'originalité créative, mais donnant l'impression de "bricolage";

le recours fréquent à un autre travail (enseignement, animation, etc.) pour compenser la non-rentabilité du théâtre.

Ceci exprime en clair que la création d'un langage théâtral différent ne va pas sans bouleverser le mode de production traditionnel. Nous avons observé un certain type de comportement et l'apparition de leitmotiv. Forcé de se définir, le théâtre se simplifie, renonce à la mise en service d'une machinerie et d'un personnel importants; le déroulement des jeux naît avec le texte; les accessoires et les éléments scénographiques s'interpénètrent et s'enrichissent d'un bout à l'autre de la démarche. La forme n'est pas le mot à mot du texte, elle en est le paradigme intégral.

Les objets comme les êtres prennent du temps et il faut de ce point de vue tenter de reconnaître le mode de fonctionnement du langage théâtral. Par là, bien sûr, nous ne situons pas seulement la parole, mais tous les aspects physiques et abstraits de la théâtralité.

serge ouaknine