

L'écrit et l'oral ou l'entre-deux du théâtre

Georges Banu

Number 82 (1), 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25403ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

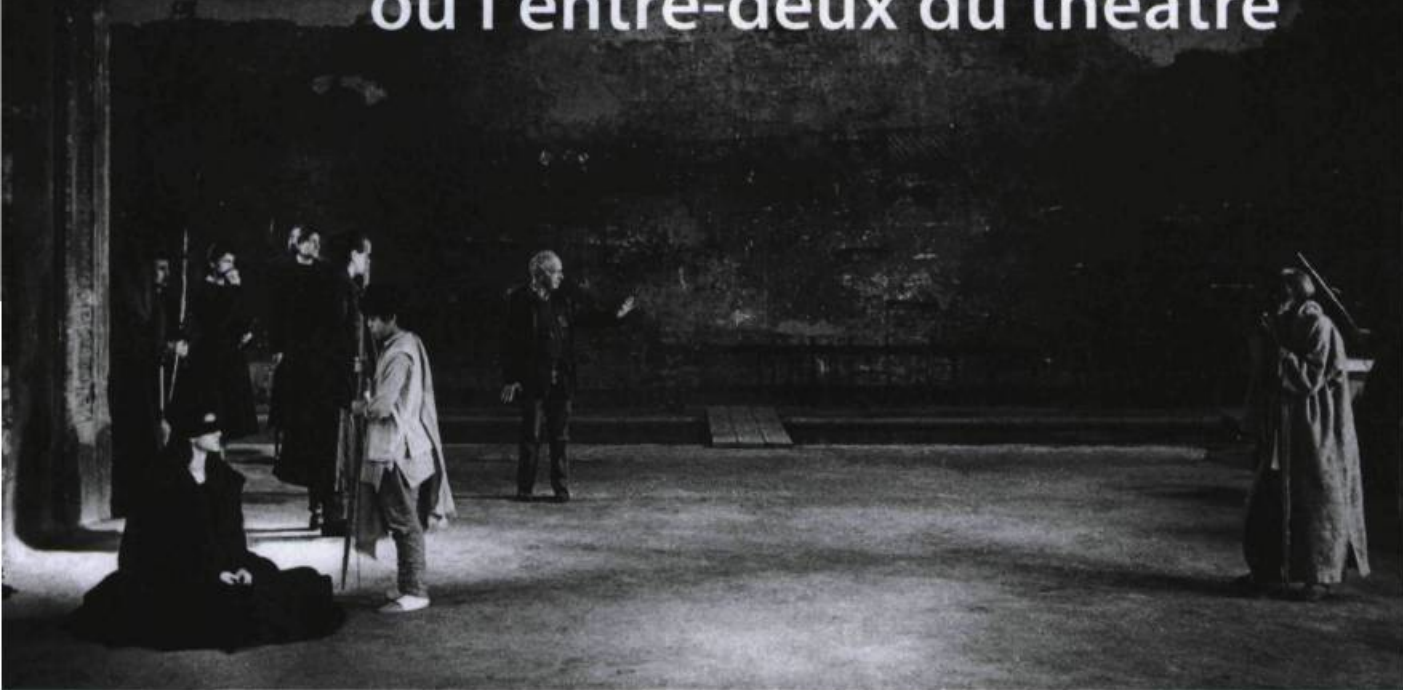
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Banu, G. (1997). L'écrit et l'oral ou l'entre-deux du théâtre. *Jeu*, (82), 139–151.

L'écrit et l'oral ou l'entre-deux du théâtre



Peter Brook pendant
une répétition du
Mahabharata.
Photo : Michel Dieuzalde.

Le théâtre se situe à l'entre-deux de l'écrit et de l'oral et, la plupart du temps, nous assistons aux mouvements de conversion de l'un dans l'autre, activité constante du metteur en scène qui répète. Cette conversion se retrouve aussi au moment où la pensée théâtrale se formule d'abord oralement pour se fixer ensuite par écrit. Enfin cet entre-deux intègre aujourd'hui de plus en plus l'exercice critique. Le dynamisme de la translation, écrit-oral, cet essai se propose de l'approcher à travers trois volets auxquels, nous en sommes conscient, d'autres pourraient s'ajouter. Mais l'exhaustivité reste, par essence, étrangère à la nature de l'essai. L'incomplétude le définit.

Critique, essayiste et professeur de théâtre, Georges Banu traite dans cet essai des répétitions, du livre de théâtre et de la critique.

En paraphrasant Artaud, on pourrait dire sans hésitation : le théâtre est double. Ce constat préliminaire s'impose : il concerne tout ce qui a à voir avec le théâtre, du texte à la scène, de la scène à la salle. Le double règne. L'écrit et l'oral forment le double jumeau du théâtre. La distinction entre ces deux volets ne peut pas être étanche, car seule la circulation à double sens les rend également féconds.

La répétition, une pensée orale

La répétition convertit l'écrit en oral, texte de théâtre ou tout autre, roman, traité philosophique, lettres... Elle est orale. Voix blanches de la première lecture, voix qui se cherchent, chœur de voix face à la voix du protagoniste ; du début à la fin, l'oral s'installe. La masse sonore, d'emblée informe, se verra modelée dans le temps, mais d'abord elle témoigne de cet arrachement de la page au profit d'une corporalité au début vocale. L'écrit se met à parler. Parole que le metteur en scène souhaite initialement incertaine, parole d'une naissance à venir, d'une quête à accomplir.

Au théâtre, de plus en plus, la vérité de la voix l'emporte sur sa beauté. À la beauté si recherchée jadis succède l'effet de réel ; la voix doit témoigner d'une expérience, désigner un mode de vie, confirmer une vérité de l'être. La voix de l'acteur est un véritable sceau d'identité. L'oralité, des comédiens et metteurs en scène confondus, se rattache aussi bien à la révélation de leurs acquis qu'à cette expression indiscutable de l'être qu'est la voix. Ils constituent ensemble un tissu fondé sur l'échange vocal.

Le metteur en scène, à son tour, parle. Plus ou moins, mais il parle toujours. « Répéter, c'est penser à haute voix », aime dire Brook en paraphrasant sans le savoir une phrase de Tristan Tzara : « Il faut penser par la bouche. » L'oralité, voilà le destin du metteur en scène. Elle peut se déverser à flots, en submergeant le comédien, ou se faire parcimonieuse, réduite à quelques phrases, elle peut envahir ou presque s'absenter, mais il n'y a pas de répétition sans cette parole-là, préalable à tout échange.

Chaque metteur en scène gère distinctement non seulement la masse verbale mais aussi la manière de la distribuer. Jadis Brook parlait beaucoup, maintenant il se contente d'une alternance de « oui » et « non » fondée sur des certitudes acquises à travers le temps. D'autres adaptent la parole au mode d'intervention privilégié, puisque celui qui impose est le plus souvent bavard, tandis que celui qui se met en situation d'attente reste plutôt silencieux. Il se contente de réagir à ce que le comédien avance. Dès lors, l'économie du discours se transforme.

Parler beaucoup ou parler peu ; après cette option première, d'autres interviennent. Elles désignent des gestions de la parole déterminées le plus souvent par la relation que le metteur en scène souhaite ou est à même d'instaurer avec ses partenaires, et pas seulement les comédiens.

L'intensité vocale distingue des familles. Il y a les metteurs en scène qui projettent une parole forte, également distribuée des deux côtés, salle/scène, sans exclusion aucune.



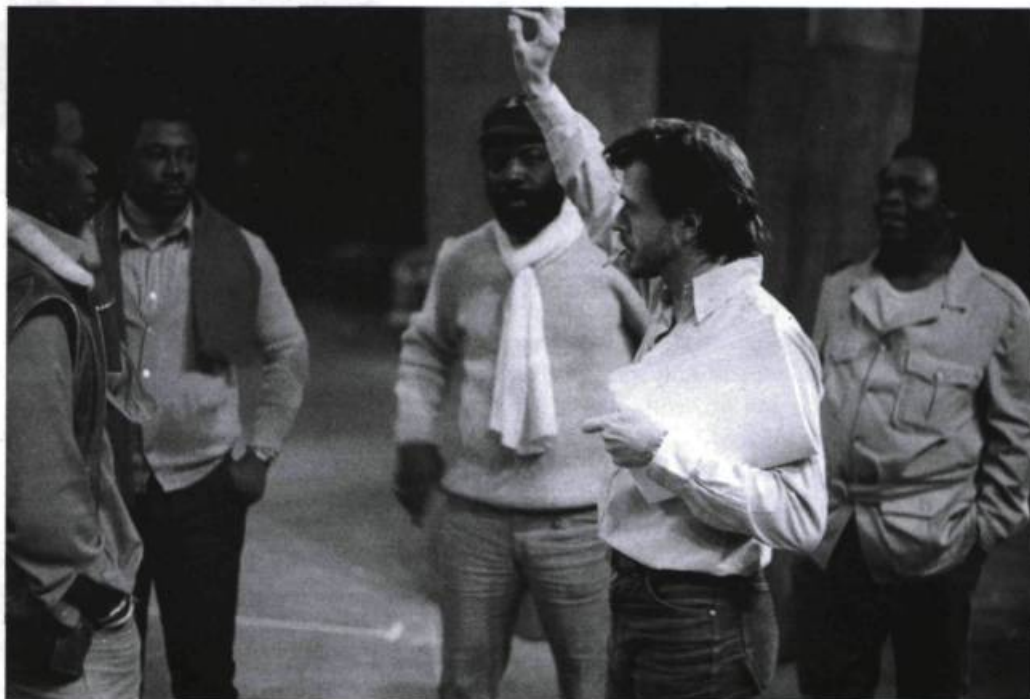
Ingmar Bergman en répétition avec Stina Ekblad pour *Madame de Sade* de Mishima, en 1989. Photo : Bengt Wanselius.

Alors, même s'ils s'adressent à un acteur, le destinataire est collectif, et la parole, outre sa valeur d'intervention ponctuelle, renforce l'ensemble. Par la puissance de son impact, elle communique une énergie démocratiquement distribuée. Il n'y a ni secret ni interlocuteur privilégié.

À l'opposé, d'autres metteurs en scène alternent la parole de groupe avec la parole personnalisée. Si la première livre les données du projet ou désigne les impératifs d'un exercice, la seconde isole et privilégie l'échange à deux sur le mode de l'aveu. Le metteur en scène, près de l'acteur, lui parle, parole insulaire, inaccessible aux autres. « Je n'entends pas ce qu'il dit à mon partenaire, mais ensuite, chaque fois, ce que celui-ci fait, c'est mieux », dit Yoshi Oida à propos de Peter Brook. De Chéreau à Lassalle, ou Bondy, nombreux sont les directeurs d'acteurs qui, à l'opposé de la voix projetée de Strehler, Vitez ou Vincent, adoptent souvent la voix du confessionnal, de l'intimité, de la bouche à l'oreille. Entre ces deux extrêmes il n'y a pas d'option à privilégier, car chacun emprunte la manière de parler qui lui convient et lui semble la plus à même d'installer une relation active avec le comédien.

À l'intensité vocale s'ajoute l'autre terme : il concerne le volume de l'activité verbale. Chéreau ou Stein, sans oublier Strehler, développent une discoursivité abondante. Ils livrent aux acteurs des informations diverses, de tous ordres, afin de les assister de plus près dans leur effort d'incarner la fiction et de donner leur voix à un texte. Oralité formatrice, continue, oralité d'accompagnement. D'autres, comme Grüber, lancent des indications rayonnantes, à charge au comédien de les déchiffrer et de les accomplir. Oralité fragmentaire, énigmatique, discontinue. Oralité romanesque et oralité

**Le metteur
en scène, près de
l'acteur, lui parle,
parole insulaire,
inaccessible aux
autres.**



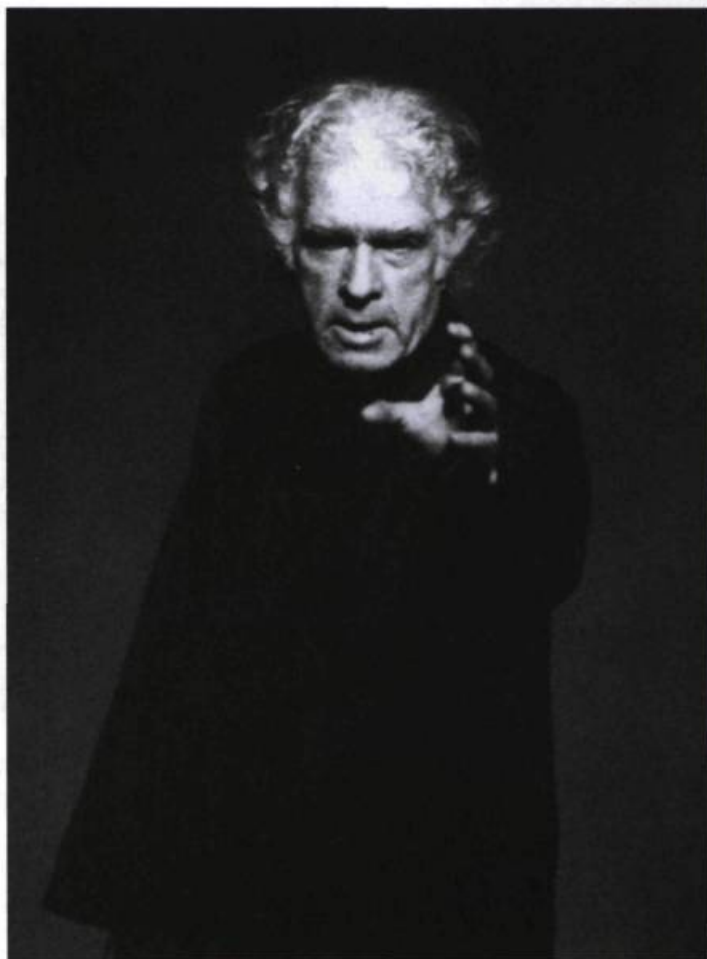
Patrice Chéreau pendant
une répétition de *Combat
de nègres et de chiens* de
Bernard-Marie Koltès.
Photo : Nicolas Treatt.

poétique – la parole du metteur en scène se déploie entre ces deux pôles. (Par ailleurs, ces deux oralités se fondent sur des approches distinctes de la préparation : dramaturgie préliminaire systématique comme chez Stein ou Vincent, et dramaturgie associative comme chez Grüber ou Lassalle.)

Le metteur en scène parle, mais sans jamais disposer d'indices précis pour lui confirmer l'efficacité de ses mots. Il reste suspendu à l'écoute de l'acteur et à sa sélection subjective : nul signe autre que le jeu en guise de réponse réelle. Qu'est-ce qui de cette oralité affecte le comédien ? Comment parler ? C'est la question première. L'expérience du travail et l'identité du metteur en scène infléchissent les réponses avancées.

En répétition, l'oralité ne se résume pas à des consignes techniques, intensité vocale, rythme, déplacements, entrées et sorties, preuves d'une certaine esthétique envisagée, elle active aussi chez le metteur en scène bon nombre de références personnelles, empruntées à un champ référentiel, sorte de hors-théâtre personnel, afin d'étayer le travail de l'acteur. Indications d'enracinement de la fiction. Elles constituent une dramaturgie en acte qui étale publiquement les centres d'intérêt du metteur en scène et brosse en creux, de manière presque cubiste, son autoportrait. Tantôt il se réfère au politique dans ses versions exemplaires ou caricaturales comme Vitez, ou à l'histoire et au quotidien comme Langhoff, tantôt il fouille, tel Lassalle, dans les secrets du roman familial, tantôt il évoque des réactions humaines dans un contexte précis comme Brook, tantôt il pratique des références culturelles ou, pareil à Mnouchkine, invoque des formes orientales. Ainsi le metteur en scène propose une approche concrète, grâce à des références directement empruntées à son propre univers. Répéter, c'est penser à voix haute en se plaçant au croisement de la fiction et de l'autobiographie, du texte à explorer et du vécu à revisiter, du passé à invoquer et du présent à irriguer.

L'oralité se définit aussi par le pouvoir intervenant des indications. Au point même d'en devenir le principal ressort pour certaines mutations : trouver d'autres mots signifie proposer aux comédiens d'autres tâches, inconnues jusqu'alors. Le champ sémantique se modifie, afin que le champ de la pratique s'enrichisse : ainsi Jouvet ou Grotowski, Grüber ou Wilson ont formulé des métaphores ou développé des visions qui devaient entraîner l'acteur dans des territoires inaccessibles auparavant. L'oralité énigmatique de Grüber peut rebuter un certain type de comédien et en exalter un



Giorgio Strehler pendant
une répétition de *Faust*.
Photo : Luigi Ciminaghi.

L'oralité du metteur en scène projette le modèle d'un acteur idéal, philosophe et poète aussi, dans le sillage duquel l'acteur réel est ainsi inscrit.

autre, séduit par la gageure. C'est la raison pour laquelle une bonne distribution ne concerne pas seulement la compatibilité avec les rôles, mais aussi avec les indications pratiquées par le metteur en scène. Ainsi les propos de Grüber surgissent d'une intuition à même de guider l'acteur non pas pour la solution d'une scène, mais plutôt pour l'intégralité du parcours. N'a-t-il pas dit à l'ensemble de la distribution de *Bérénice* : « Ayez le cœur chaud et la bouche froide » ? Bérengère Bonvoisin reconnaît avoir joué Phèdre de Garnier sur la base d'une telle indication à long cours : « Elle est barbare et précieuse », lui a dit Vitez, et cela lui a suffi. Ce type d'indication trouve sa pertinence seulement dans le contexte d'une parfaite communication entre le metteur en scène et les comédiens, autrement le recours à des interventions locales, précises, concrètes s'avère être toujours nécessaire. Il est souhaitable que chaque artiste, avant de constituer une équipe ou une distribution, teste l'impact de ses indications sur les comédiens retenus. Autrement, il y a risque d'improductivité et de naufrage, car l'oralité déployée n'intervient pas efficacement dans l'élaboration du faire. Sur fond d'échec, elle se charge de reproches réciproques et fait apparaître les symptômes de l'agressivité ou, plus grave, du désengagement.

Une remarque finale mérite d'être faite. Si certaines indications semblent être parfois trop élevées pour qu'elles puissent véritablement intervenir dans le jeu, cela ne les rend pas automatiquement improductives. Ainsi quelqu'un comme Vitez par l'extension du champ culturel ou comme Grüber par la vision poétique ouverte ou comme Kantor par ses confessions sur l'art, peu importe qu'ils n'interviennent pas directement sur le jeu, car ainsi ils rehaussent l'image que les acteurs se font d'eux-mêmes. L'oralité du metteur en scène projette le modèle d'un acteur idéal, philosophe et poète aussi, dans le sillage duquel l'acteur réel est ainsi inscrit. L'oralité valorise alors le partenaire d'aujourd'hui à partir des attentes formulées malgré leur apparent manque d'impact immédiat sur la répétition en train de se faire. Elle laisse deviner l'horizon d'une utopie proche dont le metteur en scène s'avoue être habité.

Des écrits résiduels

Malgré la priorité de l'oral, la répétition et tout ce qui l'entoure produit de l'écrit. Écrit contextuel, écrit dramaturgique ou épisodique, écrit processuel ou écrit mnémotechnique. Rien de plus vivant qu'un texte de répétition devenu palimpseste à force de rajouts et de notes, véritable chantier dont les fouilles permettent parfois de reconstituer le cours du travail, de dégager les choix initiaux et de repérer les abandons. Les assistants écrivent aussi, écrits concrets, voués à préserver le souvenir immédiat du travail en répétitions, peu importe que certains metteurs en scène désirent le retrouver et que d'autres s'y refusent. Si Meyerhold exigeait que l'on prenne des sténogrammes de répétition, aujourd'hui on les enregistre pour garantir la précision du re-faire autant que pour constituer une mémoire du processus. Par ailleurs, la répétition se trouve à l'origine de cahiers de notes, journaux d'acteurs ou de stagiaires qui soit s'emploient à tout noter soit, au contraire, ne se proposent de sauvegarder que ce dont les auteurs se souviennent. Parfois, on retrouve des lettres... Ces écrits résiduels, traces inestimables, constituent l'archéologie des répétitions et, de Stanislavski à Wilson, ils forment une littérature secondaire que tant de chercheurs exhument et que tant d'apprentis consultent. Cette littérature sauvegarde certaines données techniques ou

évoque un climat, mais ne soyons pas dupes, la subjectivité du témoin intervient toujours pour déformer, trafiquer ou camoufler. Une subjectivité s'y immisce plus ou moins explicitement. Tout récit de répétition – plus que les documents de travail légués par les artistes ou les assistants – se présente de près ou de loin telle une fiction potentielle. Des éclats, jamais de preuves, des hypothèses, jamais de certitudes. Il faut admettre que la plupart du temps cette littérature-là, sur la base d'informations tronquées ou d'oublis significatifs, a construit les modèles qu'une époque a proposés. Cela n'empêche pas qu'une émotion surgisse lorsqu'on lit ce qu'un metteur en scène a dit ou un acteur a proposé, ce qu'un accident a produit ou un costume a dévoilé, ce qu'un témoin a raconté ou un dramaturge a écrit. Comme dans cette scène des répétitions du *Christophe Colomb* où, pour que Claudel profondément sourd puisse entendre, Barrault et les comédiens l'avaient placé au centre du plateau, qu'il ne quittait plus, malgré le stade avancé du travail. Juste avant la dernière répétition précédant la générale, quand Barrault lui demanda de libérer la scène, Claudel leva les yeux en murmurant : « Laissez-moi ici encore aujourd'hui pour l'entendre une dernière fois. » À l'époque, Barrault n'eut pas l'idée géniale, kantorienne, de jouer le *Partage*... avec Claudel parmi les comédiens.

La séduction de ces écrits résiduels vient sans doute de l'ambiguïté propre à l'entre-deux de la répétition. Ainsi au mouvement de l'écrit vers l'oral succède un autre, moins important certes, mais néanmoins réel, de la scène vers le texte. Le théâtre est un passeur de l'écrit et de l'oral.

Le livre de théâtre : de l'oral à l'écrit

« Cher monsieur Paulhan,

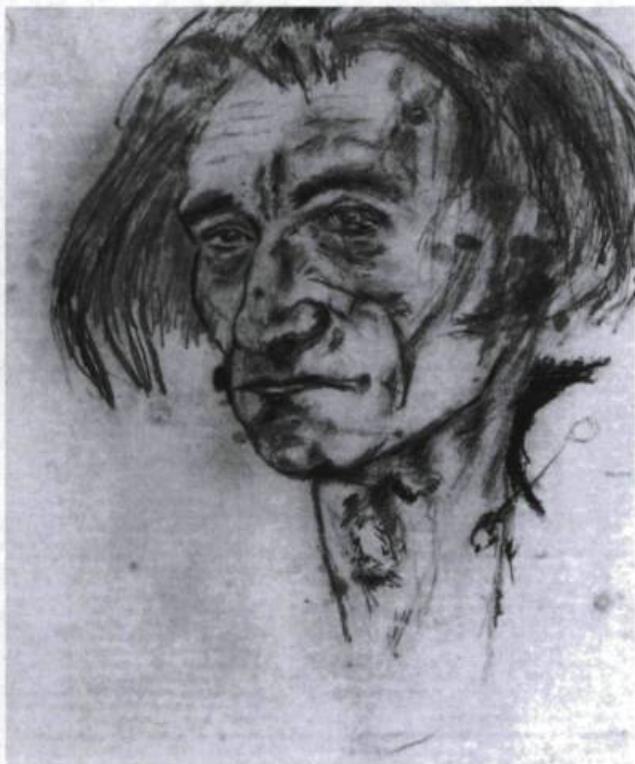
Excusez-moi de vous envoyer cet article sous forme d'une lettre. Cela me permet d'échapper au sentiment de grande inutilité que me procure le texte écrit. »

Cette phrase d'Artaud définit d'emblée le paradoxe auquel se voient confrontés la plupart des artistes de la scène qui se livrent à une réflexion autre que purement pratique.

Artaud admet et accepte l'écrit, en l'occurrence l'écrit théorique mais, en même temps, il ne parvient pas à s'y livrer sans instaurer une relation dialogale. Elle lui est indispensable, de même qu'à tout acteur ayant sous ses yeux, face à lui, le destinataire de son discours. Pour trouver réponse à cette contradiction, Artaud imagine le lien épistolaire, équivalent mental de la relation théâtrale, acteur/spectateur. Elle lui apparaît comme nécessaire car, seulement ainsi, l'écrit cesse d'être message délivré, pareil à un livre, en direction d'une assemblée anonyme de lecteurs, pour s'adresser à un être concret, localisé, identifié.

L'écrit ne va pas de soi pour l'homme de théâtre, et Artaud confirme cette difficulté. Pour l'artiste dont l'art s'appuie toujours sur une pratique relationnelle des êtres en coprésence, l'écrit fait problème dans la mesure où, bien au contraire, il s'élabore dans l'isolement d'une identité qui cherche à engager un dialogue sans être tout à fait en situation de dialogue. C'est pourquoi écrire sur le théâtre apparaît à bon nombre d'artistes comme une activité contre-nature.

L'écrit, chez Artaud, si élaboré soit-il, ne se sépare jamais de la voix, du souffle, bref de l'oralité comme vocation d'un corps en quête d'un autre corps.



Antonin Artaud,
Autoportrait, 24 juin 1947.
Dessin tiré de l'ouvrage
de Florence de Mèredieu,
*Antonin Artaud. Portraits et
gris-gris*, Blusson, 1984, p. 43.

Le rapport à l'écrit, avec tout ce qu'il suppose de difficultés à résoudre, nous permet de distinguer les artistes de la scène qui s'accommodent du théâtre, de sa nature ou de son état, à l'opposé des artistes qui l'interrogent, l'agressent, qui se révoltent. Ce sont toujours ces derniers qui écrivent au point même que, tout en exagérant, il serait possible d'ériger l'attrait pour l'écrit en preuve de l'insoumission de l'homme de théâtre à l'égard de son art. L'écrit prend le sens d'un véritable test d'identité artistique.

Mais, pour rendre encore plus pertinent le test, une interrogation supplémentaire peut intervenir : s'agit-il d'un écrit élaboré comme tel ou d'une intervention orale convertie en écrit ? Entre les deux une distinction s'opère et, à son tour, elle permet de mieux définir le positionnement des artistes à l'égard du théâtre.

Il y a les grands révoltés, les rebelles du théâtre, qui dressent un horizon utopique afin d'accorder au théâtre un statut autre, apte à le légitimer. Ce sont eux le plus souvent qui écrivent, afin de formuler une attente à laquelle ni la scène ni eux-mêmes ne parviennent, au moins dans un premier temps, à trouver de réponse. Dans cette catégorie s'inscrivent Craig, Appia, Brecht et, encore plus que tout autre, Artaud. L'écrit devient pour eux l'exercice indispensable à la constitution d'un projet que la scène semble inapte à accomplir. Ce qu'on ne peut pas encore faire, on peut l'écrire, laissent-ils entendre implicitement. Les textes que ces artistes produisent, ce sont les aveux violents de leurs mécontentements aussi bien que de leurs espoirs non-domestiqués.

Par ailleurs se livrent à l'exercice de l'écrit des metteurs en scène habités par des rêves d'écrivains ; ils cherchent dans l'écriture sur le théâtre un complément à l'expérience théâtrale dont ils ne seront à jamais entièrement satisfaits. L'écrit vient alors combler un manque, une frustration, car il permet de rehausser la pratique de la scène jusqu'au niveau de la littérature dont des gens comme Copeau ou Vitez seront toujours épris. D'une autre manière, pour eux aussi, l'écrit sauve le théâtre. Non pas tant le théâtre projeté, mais le théâtre effectué, non pas tant pour ouvrir un horizon utopique que pour participer au champ noble de l'écrit. L'écrit d'art.

L'écrit se présente donc comme symptôme de l'inconfort, au nom d'un désir de rénovation ou du besoin d'un ailleurs. L'écrit convient aux révoltés permanents ou aux transfuges potentiels. À ces deux premières distinctions une troisième peut s'ajouter : elle distingue l'écrit sur le théâtre des romanciers et celui des praticiens épris de théorie. Ces derniers écrivent afin de modifier le théâtre, tandis que les écrivains, eux, l'acceptent dans l'état. L'écrivain ne dira jamais ce que le théâtre devrait être, mais seulement ce qu'il produit comme trouble en tant qu'univers romanesque. Flaubert ou

Proust s'accommodent de la réalité du théâtre dans la mesure où ils l'approchent comme un mode déjà établi d'être dans le monde, tandis que l'homme de théâtre écrit au nom d'un projet d'amélioration de ce qu'il perçoit comme étant une pratique transformable. La théorie des praticiens se nourrit du scepticisme constant à l'égard du présent du théâtre et s'avoue éprise d'un avenir dont, sans cesse, elle cherche à profiler les contours, tandis que la littérature que le théâtre inspire se contente de son état et elle en témoigne.

La nouvelle, non pas le roman

Les livres théoriques du siècle se présentent tous comme des recueils de textes brefs. Cette constante mérite d'être interrogée, car il est possible d'y reconnaître quelque chose de propre à l'écrit sur le théâtre. Il tient plutôt de la nouvelle que du roman. Le metteur en scène s'appuie sur une cohérence esthétique qui est la sienne, sans procéder pour autant à l'élaboration de grandes sommes. Ainsi il respecte le rythme nécessaire au travail théâtral, rythme jamais démesurément long. Et il satisfait aussi cette dimension implicite qu'est plus ou moins l'urgence indissociable de l'activité scénique.

Admettons-le. Les livres peuvent être épais, mais les textes sont toujours brefs. Cela éloigne l'homme de théâtre de la vision à long terme propre au scientifique et le rapproche de la pratique du bricoleur qui, sur fond de continuité, cherche toujours des réponses ponctuelles, rapides, concentrées. L'importance des volumes qui contiennent les écrits de Copeau ou de Brecht ne doit pas nous tromper : il suffit de les ouvrir pour faire le constat de cette accumulation de textes de petites dimensions. C'est encore plus flagrant chez Artaud, Grotowski ou Kantor : la brièveté qualifie toujours leurs prises de position.

Les textes que nous pouvons lire se présentent comme les termes rayonnants d'une pensée en explosion, non systématique, pensée où le fragment renvoie à une vision implicite, jamais tout à fait systématique. Ici, la syntaxe avec tout ce qu'elle suppose comme architecture articulée des membres de la phrase manque au profit de leur simple addition. Les grands livres de théâtre au XX^e siècle n'ont rien des cathédrales dressées par Proust ou Joyce, ils sont des édifices constitués de morceaux disparates dont l'unité provient de la cohérence esthétique globale et non pas de l'organisation de l'ensemble. Avec une formule, disons-le : la nouvelle, toujours, jamais le roman du théâtre.

L'oralité convertie en écrit

Il y a affrontement entre l'écrit et l'oral au théâtre. Les livres de théâtre se constituent de brefs textes écrits, mais combien de contre-exemples on peut énumérer pour attester notre présupposé initial de l'écrit et/ou l'oral.



Tadeusz Kantor.
Photo : Enguerand.

**La critique orale
est une pensée
en acte, comme
le jeu est un vécu
en acte.**

Certains artistes, il est vrai, ont rédigé des textes, mais ceux qui ont converti l'oral en écrit sont encore plus nombreux. Ces metteurs en scène-là défendent l'oralité comme régime indispensable à l'homme de théâtre, régime où la pensée s'élabore dans le contexte relationnel propre à tout travail scénique. Le livre de Brook, *l'Espace vide*, qu'est-il sinon la translation vers la page écrite des conférences prononcées dans des universités anglaises ? Et même le livre fondateur de la pensée du théâtre des années soixante, *le Théâtre pauvre*, est, n'oublions pas, le résultat de la même pratique : la parole d'abord, l'écrit ensuite. Grotowski corrige comme un maniaque ces textes qui d'abord furent dits. D'un autre grand metteur en scène, des années quatre-vingt cette fois-ci, Grüber, il ne reste que des phrases de répétition qui, reprises dans un livre, ont acquis l'éclat des aphorismes des philosophes présocratiques. Les exemples peuvent se multiplier : l'homme de théâtre privilégie souvent l'expression orale comme première esquisse d'une pensée en train de se formuler. Pensée adressée à une communauté, pensée d'échange, pensée en mouvement. Si chez les grands visionnaires la pensée théâtrale privilégie l'écrit, chez les artistes qui ont transformé le théâtre par leur pratique d'abord, la pensée est la plupart du temps orale.

Luc Bondy, dans un livre récent¹, fait ressurgir les limites de l'oralité :

C'est par l'écriture qu'on pense. Le théâtre est plutôt fondé sur la communication qui est le contraire de la pensée profonde. La communication cherche à transformer ce qui existe déjà, tandis que la pensée est quelque chose qui se construit. Cioran était un solitaire, et ses pensées ne pouvaient mûrir que dans sa réflexion. De même pour Peter Handke... Leur vision intérieure a besoin de solitude pour prendre forme lentement.

Et, poursuit-il,

[...] la pensée orale du théâtre reste plutôt une pensée horizontale au lieu de devenir une pensée verticale. La pensée verticale se forme en elle-même, elle existe et elle a plus de poids, parce qu'elle a développé le pour et le contre avec elle-même. C'est une pensée qui s'est ressassée, qui s'est remise en question, seule, tandis qu'une pensée qui se développe dans la communication une fois qu'elle avance une affirmation elle ne peut véritablement susciter le contraire, ne peut se contester de l'intérieur. [...] La pensée verticale est une pensée qui marque le sol, qui fait des entailles dessus. La pensée orale, par contre, est une pensée fugitive, sans traces, une pensée horizontale.

Mais, conclut Bondy, en intégrant la contradiction : « Je dis cela tout en sachant que Kleist affirme exactement le contraire : la pensée peut se construire en parlant. »

Pour reprendre la dichotomie écrit/oral, on peut conclure en affirmant que, le plus souvent, les grandes perspectives de renouvellement radical du théâtre se sont toujours formulées par l'écrit bref, incisif, rapide, tandis que les réflexions qui cherchent plutôt l'amélioration du théâtre se sont appuyées surtout sur l'oralité. L'écrit désigne

1. *La Fête de l'instant*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 41-42.

un horizon, l'oralité se nourrit d'une expérience, l'écrit formule une utopie, l'oralité cherche à bonifier une pratique, l'écrit se projette vers l'avenir, l'oralité surgit du présent. Cet écartèlement reste inséparable du livre de théâtre qui se place à ce carrefour. Il est constitutif d'ailleurs du théâtre, et les artistes qui proposent des livres ne peuvent s'en affranchir et ne cherchent pas à le faire : il se situe au cœur même de leurs volumes qui ne sont ni d'ici ni d'ailleurs. Livres où se retrouvent côte à côte des textes rédigés et des paroles converties en écrit. Livres de l'entre-deux, livres qui respectent la nature du théâtre pris entre l'écrit et l'oral. Et l'exemple qui confirme cette assertion ne vient-il pas justement des livres de ce Shakespeare de la mise en scène qu'est Meyerhold ?

Pour revenir à Artaud, un grand exemple mérite d'être évoqué : la conférence du Vieux-Colombier. Il s'est jeté dans la tension insoutenable, et à jamais irrésolue, entre l'écrit et l'oral. Mais comme lui, il vise toujours l'incandescence extrême de l'affrontement des contraires ; chez Artaud ce n'est pas l'oral qui précède l'écrit, bien au contraire : sa conférence vise à convertir en oralité l'écrit. La pensée captée sur la page dans sa fulgurance veut devenir événement, acte, bref s'accomplir par la rencontre avec un partenaire, le parterre de l'intellectualité parisienne. Ainsi de Paulhan comme destinataire privilégié, Artaud passe à un être collectif, animé toujours par le même désir qui le pousse à vouloir diriger l'écrit vers une cible qui, par sa présence, lui permet de s'inscrire dans une structure dialogale, seule garante de l'efficacité tant recherchée. Artaud, en passant de la relation épistolaire à la conférence « incarnée », atteste l'importance de l'écrit et cherche désespérément une réponse à ce qui lui apparaît comme le manque à surmonter afin de nouer un lien et de produire un événement. L'écrit, chez Artaud, si élaboré soit-il, ne se sépare jamais de la voix, du souffle, bref de l'oralité comme vocation d'un corps en quête d'un autre corps.

Le livre et la scène

Tout ce que propose cette petite esquisse concernant le rapport entre l'écrit et l'oral dans les livres de théâtre peut se confirmer à travers la bibliographie du siècle, à une exception près : Stanislavski. Serait-ce en raison de la nature tout à fait différente du maître russe ou, peut-être, en raison de l'isolement doré qui lui fut imposé par le pouvoir stalinien ? Il est légitime de nous demander, simple hypothèse, si ces « romans du théâtre » que sont les livres de Stanislavski ne peuvent pas être lus comme les produits d'un homme de théâtre autoritairement cloîtré ? Bref, d'un artiste interdit de travail qui se consacre non pas à des mémoires, mais à la rationalisation systématique d'un processus dont, malgré lui, il s'est éloigné. Au fond cet équivalent de *la Recherche du temps perdu* que représente le corpus des livres de Stanislavski se place à mi-chemin entre les écrits des théoriciens utopistes et les paroles des praticiens insatisfaits. Si Artaud fait de la relation entre l'écrit et l'oral le nœud d'une tension jamais résolue, Stanislavski, lui, installe une pacification. Parce que, peut-être, l'un se trouvera toujours en manque de travail théâtral concret et que l'autre, au contraire, en éprouve les limites.

Le livre de théâtre ne sera jamais autonome, il porte toujours la marque des rapports que l'auteur a entretenus tout au long de sa vie avec la scène : de l'attente à la déception, de l'utopie au pire désastre. Ainsi à la nature du théâtre qui fait de l'écrit et/ou

de l'oral sa nature même s'ajoute la relation à sa pratique comme l'autre facteur dont l'auteur porte l'empreinte lorsqu'il réalise son livre. Car, pour conclure, on pourrait dire que les grands hommes de théâtre sont les auteurs d'un seul livre.

La critique orale et la critique écrite

La critique orale et les aveux implicites

Il y a une critique écrite et une critique orale. L'observation préliminaire ne fait pas de doute. Tout le monde s'accorde pour l'admettre. Elle distingue fondamentalement deux approches de l'acte critique dont l'exercice varie ensuite en fonction des différents supports et médias. C'est une évidence, le champ de la critique écrite qui va des mensuels à des hebdomadaires ou des quotidiens est grand et entraîne des comportements différents du critique aussi bien quant à la formulation des jugements qu'à l'élaboration des textes. Pour la critique orale, en général, les modifications de la parole ne s'opèrent pas avec autant d'évidence : on change moins de manière de parler

que d'écrire en fonction des supports. Le critique dispose d'une plus grande variété de registres pour l'écrit que pour l'oral. L'oral séduit toujours dans la mesure où il témoigne d'une spontanéité, où par delà le propos et les prises de position l'identité d'un critique se laisse plus percevoir. Son être se montre davantage. La critique orale rend donc plus vulnérable le critique car physiquement audible. Il met à jour, implicitement, ses crispations ou sa sensualité, il se livre malgré lui et dans ses propos résonnent les échos d'un corps caché lorsqu'on pratique la critique écrite. Ce que j'avance sur la critique orale, critique traditionnellement radiophonique, acquiert encore plus de pertinence lorsqu'il s'agit de la critique audiovisuelle : alors, quand il intervient, le critique montre, sans nulle occultation, la totalité de sa personne. Il se constitue en véritable acteur de la scène critique. Le studio devient sa scène et, de même que l'on observe chez un interprète ce que son corps dit en deçà du rôle, le spectateur d'une émission télévisuelle se plaît à distinguer la pulsion secrète, corporelle, qui sous-tend le discours critique. Le critique n'est plus un personnage de l'ombre. Son pouvoir cesse de s'apparenter au pouvoir des espions dont on ignore le corps. Mishima n'aimait pas les gros parce que, disait-il, ils montrent trop impudiquement leurs angoisses. Le critique qui parle, qui s'affiche, qui accepte de se donner à voir n'avance plus masqué. Il abandonne la marge pour plonger dans ce jeu de massacre qu'est le visible.

Antoine Vitez dans le décor
de *la Célestine* (Avignon,
1989). Photo : Pascal Maine.



Choralité et monologue

Le plus souvent la critique orale s'exerce dans des émissions à plusieurs. Elle devient un champ de bataille où à l'exemplarité de la position unique de la critique écrite solitairement répond la choralité qui introduit une relativité des points de vue. Ainsi chacun doit se confronter à la pratique plus démocratique de l'affrontement des opinions. Au monologue de la critique écrite succède un discours polyphonique avec tout ce qu'il produit comme contradictions, tensions et dialogues. La critique orale rend évident, d'un côté, l'identité singulière d'un critique et, de l'autre côté, relativise la portée de sa position. De même que dans un chœur, il devient l'un parmi d'autres. La critique se met ainsi à l'école de la démocratie, et le critique fait don de sa personne.

La critique orale est une pensée en acte, comme le jeu est un vécu en acte. En même temps, elle confronte le critique au test de l'éphémère. Un éphémère exaspéré, car ici la parole ne dure que l'instant d'une émission. Nulle persistance ailleurs que dans des archives que personne ne consulte et que le temps, tout le monde en a la conviction, effacera irrémédiablement. Le critique rejoint le destin de l'homme de théâtre, du comédien en particulier... l'artiste sans traces, l'artiste dont c'est la somme de ses actes scéniques qui constitue l'œuvre. Le critique ayant fait de l'oral sa vocation connaît le même destin. Il appartient plus au monde de la scène avec ce qu'il comporte comme expérience de l'éphémère, tandis que le critique qui privilégie l'écrit affirme implicitement son positionnement du côté du texte, de l'auteur, de ce qui dure, fût-ce un jour. Le plus souvent, il se rallie du côté de l'écrivain. Une critique écrite, si passagère soit-elle, peut être consultée, citée, reprise. Elle a une chance minime de survie, car elle reste toujours une référence possible. La critique orale, elle, se libère totalement de pareilles illusions. Elle se consomme au moment même de sa formulation.

Le critique proche de l'écrivain privilégie la prise de position solitaire, dépourvue de tout risque de contradiction à l'instant même où il avance ses commentaires. Il individualise ses interventions et préfère le monologue à la polyphonie chorale. Mais ne l'oublions pas, ce critique-là défend la confiance faite à l'écrit à l'époque où tout le monde le met en doute, il exige un temps de réflexion à l'heure où partout ne règne que la précipitation ; bref aujourd'hui où ce qui règne c'est le circuit court, le circuit de l'urgence, de l'immédiateté, la critique écrite se réclame du temps long, relativement plus long que celui que nécessite l'intervention orale. La critique écrite, par la nature même de son exercice, défend les valeurs du théâtre comme art solitaire, réfractaire à la médiatisation audiovisuelle généralisée. D'une certaine manière, la problématique de l'oral et de l'écrit pose la question du choix, pour la critique aussi, entre le comportement d'insertion dans la modernité et celui de résistance au nom d'une confiance toujours faite au théâtre en tant qu'art de l'écrit aussi.

Écho médiatique et intervention étatique

La critique orale participe à la défense du théâtre comme activité propre aux mentalités collectives d'une époque, elle est présente dans les médias de large diffusion, elle donne des indications d'opinion et en même temps confirme, au minimum à l'échelle nationale, l'existence d'une pratique théâtrale toujours vivante. La critique orale œuvre surtout pour la présence du théâtre dans la cité, elle est en quelque sorte généraliste.

La critique orale se présente comme une forme d'adaptation, la critique écrite comme une forme de résistance.

La critique écrite, elle, qui a moins d'impact médiatique, s'emploie à distinguer des valeurs, à défendre des personnalités, à engager un dialogue avec le monde de la profession. La critique orale aujourd'hui touche plus directement un public potentiel ; la critique écrite, elle, tout en émettant des jugements de valeurs adressés à un public, installe plus l'échange d'idées parmi les gens de théâtre. C'est à elle qu'ils s'en réfèrent la plupart du temps. La critique orale participe à l'entretien d'un climat, elle reste toujours plus proche du journalisme, tandis que la critique écrite, bien entendu lorsqu'elle bénéficie d'un support respecté et d'une signature autorisée, a plus valeur de référence pour le milieu professionnel.

La critique écrite, plus que la critique orale, est privilégiée comme repère pour les instances du pouvoir qui prennent les décisions concernant l'aide à la création, les interventions de l'État. Ce n'est pas peu. La critique orale affecte l'audience, la critique écrite les subsides, la première a à voir surtout avec le présent, l'autre tout en exprimant ses positions intervient sur les chances d'un artiste de poursuivre son aventure ou d'un théâtre de développer son programme. La critique orale reste une critique essentiellement d'opinion, la critique écrite, elle, tient aujourd'hui des deux, car le commentaire sur un spectacle s'inscrit dans un discours où l'on peut reconnaître les traces d'une perspective globale de politique théâtrale. Le critique qui pratique l'oralité peut affirmer davantage sa subjectivité, voire l'arbitraire de son opinion, tandis que le critique dont l'écrit est le domaine privilégié ne peut pas se désintéresser de tout ce que ses prises de position produisent comme retombées non seulement sur le destin d'un artiste mais surtout sur la place du théâtre par rapport à l'État. Cela ne doit pas finir par l'empêcher pour autant de dissimuler son point de vue avec obstination. Parfois il faut sacrifier la stratégie d'ensemble au nom du principe de vérité appliqué à l'œuvre singulière d'un artiste. Cet équilibre reste indispensable pour le fonctionnement correct d'un art, le théâtre en l'occurrence, à un moment bien précis de son histoire.

La critique écrite bénéficie encore d'un prestige persistant depuis Gutenberg. Il faut qu'elle en profite avant que s'installe l'ère du virtuel. Celle-ci ne tuera pas sans doute le théâtre qui, lui, plus qu'un art représente un mode d'être dans le monde, mais il y a des chances qu'elle réduise au minimum la place de la critique écrite, critique archaïque, critique à même de témoigner de la place du théâtre comme art des origines dans une société en mutation. La critique orale se présente comme une forme d'adaptation, la critique écrite comme une forme de résistance. Le théâtre en tant qu'art ne peut s'exercer dans le monde actuel qu'en se plaçant au carrefour de cette tension, de cet écartèlement, entre le présent et le passé, entre l'oral et l'écrit. La critique, à sa manière, revit et retrouve cette dialectique des contraires. Entre l'oral et l'écrit, la condition du théâtre aussi bien que son destin se jouent. Cet entre-deux lui est indispensable et la critique, elle aussi, se confronte à son incertitude fondatrice. Incertitude du double. ¶