

## Peter Sellars et le théâtre du présent

Alexandre Lazaridès

Numéro 112 (3), 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25345ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lazaridès, A. (2004). Peter Sellars et le théâtre du présent. *Jeu*, (112), 142-146.

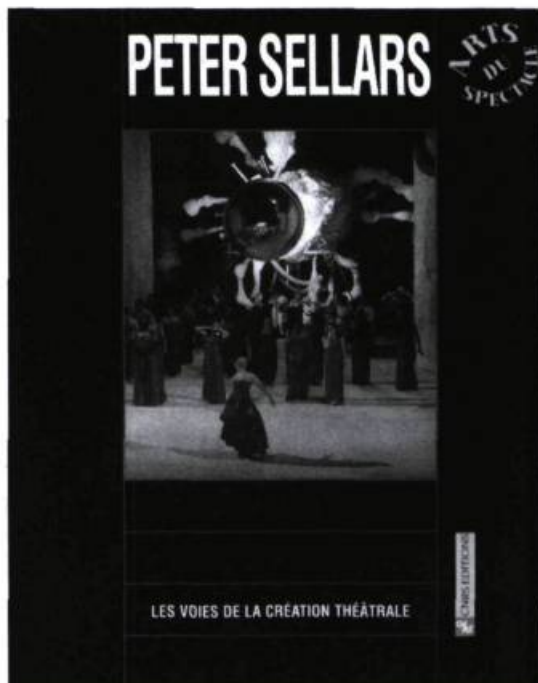
ALEXANDRE LAZARIDÈS

# Peter Sellars et le théâtre du présent

Né à Pittsburgh en 1957, l'enfant terrible du théâtre américain, celui par qui le scandale arrive et qui n'a cure des salles qui se vident, n'est pas près de rentrer dans le rang, en dépit de la quarantaine avancée. Bien au contraire, ce qui était intuition quelque peu brouillonne à l'origine est devenu parti pris étayé par une longue expérience et soutenu par une force de conviction inébranlable. Boutades, paradoxes et contradictions se concilient chez lui avec un raisonnement multiple qui peut s'exprimer autant par des conférences et des essais que par l'action pédagogique auprès du public. Le théâtre qu'il a toujours défendu, avec des moyens qui ont tout de même varié dans le temps, est un théâtre dont le caractère premier serait, pourrait-on dire, celui d'une *apocalypse*, non pas au sens catastrophique du mot, mais au sens premier de « révélation ». Révélation de quoi ? De tout ce que ses contemporains, tous ces « orgueilleux Occidentaux », refusent de voir et qui devrait pourtant leur sauter aux yeux. Son travail fait bien plus référence à l'Amérique contemporaine qu'à l'Europe, où il est plus connu et mieux accueilli que dans son propre pays dont il dénonce la « culture matérialiste où l'on ne nous demande jamais la provenance ou la cause des choses. Tout ce que nous voulons connaître, c'est le produit. » Ce qui laisse aveugle quant au processus – dont ne parle jamais la publicité – qui précède ledit produit. D'où sans doute l'intérêt contraire de Sellars pour le comment et le pourquoi du théâtre, lui qui, à peine sorti de l'enfance, avait commencé sa formation par l'inoubliable expérience des marionnettes. « Ce qui m'intéresse, c'est de chercher les causes. Voilà la différence entre l'art et le kitsch. Ou entre Mozart et Steven Spielberg. Dans le kitsch, il n'y a que des effets. Dans l'art, il n'y a que des causes », explique-t-il.

## Une stratégie de l'apocalypse

Il serait réducteur de considérer Sellars comme un agitateur qui ne fait qu'exploiter le théâtre, reproche qui lui a souvent été adressé. Le monde « difficile » qu'il nous invite à regarder est tout de même un monde cohérent, pensé et voulu. Ce qui ne veut pas dire qu'il soit cérébral. Sellars tient les émotions pour « la substance première dont le théâtre est fait ». Le



**Peter Sellars**

ÉTUDES, TEXTES ET TÉMOIGNAGES RÉUNIS ET PRÉSENTÉS  
PAR FRÉDÉRIC MAURIN, PARIS, CNRS ÉDITIONS, COLL. « ARTS DU  
SPECTACLE. LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE », 2003, 447 p.



*Ajax* de Sophocle, mis en scène par Peter Sellars (American National Theater, 1986). Photo : J. Marcus, tirée de l'ouvrage de Frédéric Maurin, Peter Sellars, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle. Les Voies de la création théâtrale », 2003, p. 316.

monde « facile » qui est le nôtre, soumis aux impératifs de la médiatisation et de la consommation, a mis en danger l'art en général, et le théâtre en particulier, situation que le financement de plus en plus « impossible et absurde » de ce dernier redit à sa manière. Le théâtre est interpellé par ces impitoyables rivaux que sont le cinéma, les médias électroniques et les nouvelles technologies du son. Pourtant, ignorant dialogue et discussion contrairement à lui, eux fonctionnent à sens unique, fort peu démocratiques à bien y penser. La culture de masse, alibi suprême de l'industrie du divertissement, est en train de tuer la culture, et jusqu'à la vie sociale elle-même, en coupant les citoyens de leurs racines et de leur passé, toutes questions urgentes que Sellars a réactivées dans sa mise en scène des *Paravents* de Genet (1998). Il y a donc péril en la demeure.

Sellars récuse tout reproche de modernisation gratuite puisqu'il considère que les pièces des grands dramaturges contiennent en germe une vision intemporelle des problèmes qui devraient tous nous préoccuper. Cette modernisation à plusieurs niveaux relève de la même stratégie, celle d'amener, voire de contraindre les spectateurs à comprendre, à réellement voir le monde qui les entoure, dans ses injustices et ses aliénations, que ce soit la guerre, la pauvreté ou l'immoralité diffuse. Il ne serait donc pas abusif de dire que son théâtre est un théâtre engagé. Lui-même croit d'ailleurs que « l'engagement politique est une composante

essentielle de l'histoire de l'art ». À cette différence près que l'engagement du metteur en scène américain n'est pas celui du texte propre, mais d'une certaine interprétation du texte. Ses positions irréductibles, que d'aucuns tiennent pour outrancières, ne peuvent se comprendre en dehors de sa connaissance approfondie du répertoire. Tous ceux qui ont travaillé avec lui le soulignent.

### Vers le présent

La tragédie grecque autant que Shakespeare ou le théâtre russe et chinois a retenu son attention, attention aiguisée d'un iconoclaste à la recherche de la vérité à révéler, fût-ce au prix d'anachronismes, de ruptures de tons, de mélanges de styles et de dysfonctions plus ou moins réussis ou justifiés mais toujours assumés. Donnons-en quelques exemples. *L'Ajax* de Sophocle (1986) remet sur le tapis les manipulations politiques, militaires et médiatiques occultes dont la guerre du Vietnam avait été

l'objet. *Les Perses* d'Eschyle (1993) deviennent une allégorie de la première guerre du Golfe dont le but est d'interroger la toute-puissance américaine; Xerxès y apparaît comme un *alter ego* de Saddam Hussein et le triomphe des Grecs, une ébauche du militarisme américain. *Le Marchand de Venise* (1994) est transposé à Venice, CA, ce qui sert à dévoiler les bases économiques du racisme, si c'est bien l'économie, celle des riches s'entend, qui conduit le bal à l'ère de la mondialisation. Une réflexion de Sellars semble indiquer la source originelle de ces dérapages volontaires: « Le théâtre ne peut faire que le présent. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'il parle du passé et du passé dans le présent. »



Dans cette stratégie de l'apocalypse, le recours à des acteurs hétérogènes ou non conformes est une de ses manœuvres préférées. « Le spectacle sera le creuset où les formations et les techniques de chacun entreront en friction d'abord, peut-être en fusion ensuite. Et de cette pratique érigée en principe, Sellars ne s'écartera jamais », écrit Frédéric Maurin (p. 187). Par exemple, en mêlant des acteurs d'origine et de couleurs différentes – « à l'image de la vie », dit Sellars – ou en confiant le rôle d'Ajax à un acteur sourd-muet dont les gestes doivent être doublés oralement par un choréographe. Cette distribution multiraciale empêche les relations dramatiques de tomber dans le convenu. Un autre moyen consiste à faire jouer plusieurs personnages par un seul acteur, ou, mieux encore, à faire jouer un seul personnage par plusieurs acteurs. « Pour retourner au drame à partir de notre société repue, il est important d'enlever des éléments, de priver les gens de leurs repères, d'ôter les béquilles ordinaires », dit Sellars qui semble se souvenir ici de la leçon de Beckett, celle de la privation.

Le choix de lieux insolites et fortement dépaysants poursuit le même objectif, au théâtre comme à l'opéra. L'action du *Giulio Cesare in Egitto* de Haendel (1985) a lieu dans l'hôtel Hilton du Caire, celle des *Noces de Figaro* de Mozart (1988) dans un gratte-ciel new-yorkais. Cette tendance est contrebalancée par une sorte d'indifférence à la question du décor, encore que Sellars ait su s'entourer de scénographes de qualité, tels George Tsy-pin qui, apparemment sur la même longueur d'ondes, estime que « la construction de l'espace n'a rien à voir avec la décoration ». Plus que le lieu (Sellars souhaite même ne pas voir le sol de la scène), c'est l'espace qui doit rendre visibles les « forces contradictoires qui épousent les lignes de la fable », comme l'écrit Sophie-Aude Picon (p. 120). En revanche, les accessoires jouent un grand rôle dans sa vision des choses, quoique loin de toute récupération réaliste. Ils envahissent l'espace scénique afin que leur intrusion revête la portée symbolique voulue, celle de



*Le Marchand de Venise*, mis en scène par Peter Sellars (1994). Photo : L. Lauren, tirée de l'ouvrage de Frédéric Maurin, Peter Sellars, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle. Les Voies de la création théâtrale », 2003, p. 357.

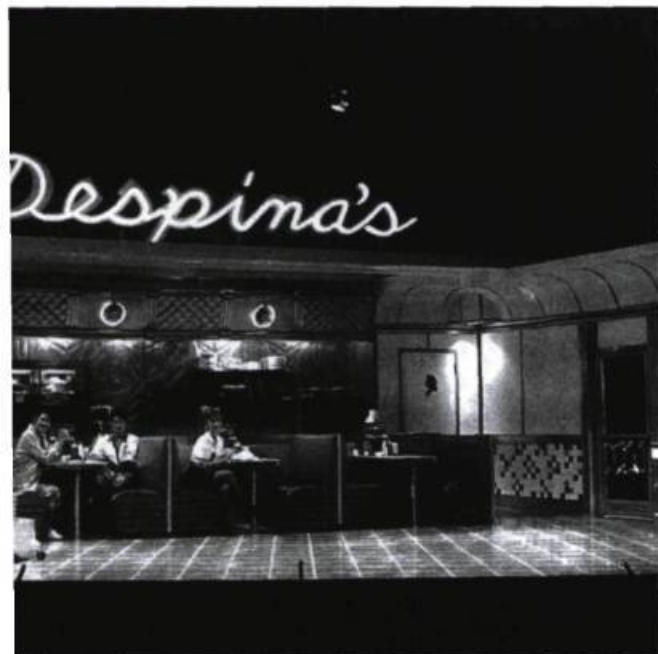
*Così fan tutte*, mis en scène par Peter Sellars (1986). Photo : Thomas Ramstorfer/First Look, tirée de l'ouvrage de Frédéric Maurin, Peter Sellars, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle. Les Voies de la création théâtrale », 2003, p. 37.

montrer notre monde en proie aux objets. De même, un dispositif sonore important, dans lequel la musique occupe une place privilégiée, est appelé à compenser le « déficit visuel » des décors retenus. « Je ne pense pas que le théâtre existe indépendamment de la musique », explique-t-il.

### L'opéra, « forme d'art du futur »

Sellars a, dès le début, associé le théâtre à l'opéra, la dramaturgie à la musique, traitant une pièce de Shakespeare comme un opéra, et un opéra de Mozart, comme un théâtre sublimé par la musique. Ses collaborateurs admirent sa capacité de traduire la musique en images. Il s'agit, pour lui comme pour beaucoup d'autres (ils sont de plus en plus nombreux à s'y essayer), de combiner « deux temporalités, celle de la musique et celle du théâtre – écueil et horizon de toute mise en scène d'opéra » (Isabelle Moindrot, p. 48). Il aime rappeler que Stanislavski et Meyerhold, « deux grands maîtres du réalisme », se sont tournés vers l'opéra à la fin de leur carrière. Par tout un jeu réfléchi de transposition des mots, des intentions autant que des lieux, les quatre derniers grands opéras mozartiens lui ont servi à montrer les failles et les déchirures de l'Amérique. Entre autres tentatives d'actualisation de Mozart – « le plus grand compositeur de l'angoisse » –, il n'a pas craint de faire de Don Giovanni un petit caïd de Harlem et d'associer, à cette occasion, violence érotique et violence sociale (1987). On pourrait multiplier les exemples. On comprend l'effarement des amateurs accoutumés aux mises en scène traditionnelles, élégantes et désengagées, et cela, selon Sellars, à l'encontre des intentions mêmes des compositeurs.

Il demande aux chanteurs un jeu aussi précis que celui qu'il exige des comédiens de théâtre, malgré les contraintes spécifiques auxquelles les premiers sont soumis, et dont la baguette du chef n'est pas la moindre. Le jeu physique qu'il leur demande de développer est une large synthèse qui va de la danse indienne à la rhétorique gestuelle baroque. Il ne donne que des indications physiques, à la suite de quoi un autre espace peut s'ouvrir. De son côté, il n'hésite pas à modifier certains détails pour épouser le rythme adopté par le chef d'orchestre invité à diriger une production déjà rodée, comme en témoigne Kent Nagano (p. 395) au sujet de la reprise du *Saint François d'Assise* de Messiaen au Festival de Salzbourg alors qu'il assumait la direction d'orchestre (1998). D'autres fois, c'est pour épouser les événements de l'actualité politique, tel le massacre de Tienanmen pour *Nixon in China* (1987) de John Adams, avec qui il aura l'occasion de collaborer encore pour deux opéras et une comédie musicale. Il tenait ce dernier genre pour aussi important que la tragédie grecque et le drame élisabéthain. À ce titre, il soigne *le Mikado* d'Arthur Sullivan (1983) autant que *Così fan tutte* (1986). À l'instar du théâtre, l'opéra est « toujours un processus, jamais un point d'arrivée ».



Deux raisons militent, selon lui, en faveur de la modernité supérieure de l'opéra, même si beaucoup le tiennent pour un genre suranné – « culinaire et vespéral », disait Brecht. D'une part, le genre lyrique « cherche sans relâche à abandonner le monde visible des apparences au profit du monde invisible de l'essence », d'autre part, les grands opéras « contiennent tous des prises de position politiques capitales, des visions d'une destinée nationale communiquées au grand public par le grand porte-voix ». Cette dernière assertion contient une des idées chères à Sellars, à savoir les contradictions de plus en plus aiguës qui naissent du conflit entre les libertés individuelles et la cohérence sociale. La société américaine, en privilégiant les premières de façon absolue (tout en laissant le capitalisme néolibéral les menacer insidieusement), se trouve de plus en plus confrontée à de graves violences, telles les émeutes raciales de 1992 à Los Angeles. Dans l'opéra comme dans la tragédie grecque, ce conflit pourrait se ramener à l'opposition entre le protagoniste et le chœur. Ce que fait volontiers Sellars, qui traite chaque choriste comme un individu à part entière.

Ce recueil d'études signées par une douzaine de collaborateurs et qui a été piloté par Frédéric Maurin, actuellement professeur à l'UQÀM, est une somme dont la lecture est certes exigeante, mais elle nous permet de pénétrer dans l'univers d'un homme de théâtre décidément bien fascinant. Soulignons que chacune des sections qui composent l'ouvrage (« L'aimant lyrique », « Le creuset des cultures », « Le cheminement du théâtre ») est précédée d'un texte de Peter Sellars, trois textes au total qui représentent un condensé de sa poétique. Ils regorgent de formules, souvent brillantes, parfois éclairantes, dont on a pu retrouver quelques-unes dans le précédent exposé. **J**