

Corrigé de la dissertation : D. Guénoun, L'Exhibition des mots

Sujet :

Dans *L'Exhibition des mots, une idée (politique) du théâtre* (1992), l'écrivain et philosophe Denis Guénoun écrit : « Ce que veut le théâtre, ce qu'il produit, ce à quoi il travaille, c'est à la mise à vue, à la monstration des mots – qui sont, par nature, dans l'élément de l'invisible. Le théâtre veut exhiber de l'invisible, le donner à voir ».

À partir de vos lectures et des pièces auxquelles vous avez assisté, vous commenterez et discuterez cette affirmation.

Analyse du sujet

- Son thème : le rapport entre les mots et le visible au théâtre. Ce que l'on peut traduire par le rapport entre texte et représentation, mais sans oublier que les mots peuvent renvoyer à autre chose que le texte seulement (les mots écrits), même si le plus souvent dans la tradition occidentale, le théâtre procède d'un texte. On peut aussi considérer que le théâtre est une mise en représentation du langage parlé, qui se trouve dans l'existence réelle, et pas seulement dans le texte. (Glissement de sens à intégrer à un moment du développement)
- La thèse de Denis Guénoun :
 - Le théâtre se définit moins comme un œuvre achevée, que comme un processus (verbes de volonté et d'action). La reformulation (veut X 2, produit, travaille) met en valeur l'intensité de ce processus, tout en montrant sa difficulté (distinction entre produire et travailler et vouloir : mouvement pas forcément achevé). Pourquoi difficulté ?
 - Ce processus opère une transformation radicale, de l'ordre de l'alchimie (métamorphose) : il transforme les mots, de l'ordre de l'invisible, en éléments visibles. Cette mise en évidence est même de l'ordre de l'exhibition, c'est-à-dire du soulignement (les mots sont rendus visibles et cette image est mise en valeur, pointée du doigt). Le résultat de l'opération relève du paradoxe : le théâtre rend visible l'invisible. Il a alors une valeur de révélation et apporte une connaissance particulière en mettant en évidence des aspects cachés du réel.

(Importance de la vision qui a souvent été négligée, alors que champ lexical dominant : sujet réduit à l'interprétation, à la signification, qui n'en est qu'une partie, un enjeu secondaire, conséquence de la monstration)

- Ses implicites et ses présupposés :
 - Le théâtre associe texte, langage et représentation (pas de dichotomie entre les deux pôles). [Alors qu'il existe un théâtre à lire, et une représentation sans texte préalable : cf. Artaud, cf. Craig]
 - Les mots sont le point de départ et l'élément central du théâtre : il y a à l'origine du théâtre un langage écrit ou verbal. (Fixé dans le texte ou préparé par le jeu préalable des comédiens). [Alors qu'on peut imaginer un théâtre muet : cf. Craig – qui a été peu lu]

- Les mots relèvent de l'invisible = ce que l'on peut comprendre. Qu'ils soient écrits ou parlés, les mots relèvent d'un code arbitraire qui associe un signe (un signe visible, un son, à un élément qui lui est extérieur, un signifié ou un référent). Cf. mise en évidence par les linguistes de l'arbitraire du signe linguistique, qui n'a pas un rapport nécessaire avec la chose. Les mots ne sont pas des images, mais créent des images dans l'esprit du lecteur. Plus précisément : la dimension visuelle du texte (les signes sur la page) a rarement un rapport direct avec ce à quoi il renvoie. (L'exception, assez fréquente en poésie, d'un texte qui mime ce qu'il représente, comme le calligramme, apparaît rarement au théâtre, même si la typographie du texte peut être révélatrice). [Cependant, ce n'est pas parce que les mots ne sont pas des images, des reproductions du visible, qu'ils n'ont aucun rapport avec le visible. Ils peuvent y renvoyer indirectement. Denis Guénoun semble ici oublier le troisième terme de l'opération théâtrale : la réalité.]
- Le théâtre, au sens de représentation théâtrale, relève du visible : là encore, on peut le comprendre, dans la mesure où la scène est un espace de monstration, dans lequel le spectateur peut examiner ce qui lui est proposé et lui donner sens. La mise en scène peut de fait donner une forme concrète aux images que suggère le texte. Mais elle ne se réduit pas à des éléments visuels : part importante des éléments auditifs (sans parler des effets olfactifs ou liés au toucher, plus marginaux) + il peut y avoir sur scène des éléments invisibles : cf. importance du hors scène, des personnages cachés => Prb : peut-on dire que la parole du comédien relève du visible ? Que tous les éléments scéniques relèvent du visible ? N'est-ce pas schématiser le processus complexe qu'est la représentation théâtrale ?
- ⇒ On voit bien qu'il y a dans ce sujet une dichotomie trop radicale (cf. le caractère généralisant du propos que vous avez souvent noté)

- **Le contexte dans lequel D. Guénoun s'inscrit**

- Contexte personnel : DG à la fois théoricien et praticien + praticien du côté de l'écriture comme du côté de la mise en scène. Explique que ne priviliege ni écriture ni représentation, mais que associe les deux. + Caractère philosophique de sa proposition.
- Contexte plus général : 1992 : théâtre contemporain. Siècle de la mise en scène. Remise en cause de la subordination du théâtre au texte. Diversité des formes théâtrales : si certaines procèdent de textes préalables, de nombreuses formes montrent une autonomie de la scène (composition du spectacle à partir du plateau et non à partir d'un texte préalable : improvisation), et il devient de plus en plus difficile de distinguer le théâtre d'autres arts de la représentation : arts visuels (performances vidéo ou plastiques : cf. Castellucci qui vient des arts plastiques), mais aussi danse (danse parlée, cf. Pina Bausch, ou théâtre dansé, essentiellement chorégraphiques, cf. Jan Fabre). Prise de proposition relèvent du parti pris, et d'un parti pris singulier : retour à une certaine tradition. Cf. *L'Exhibition des mots*, retour aux origines grecques du théâtre occidental. + Analyse du sous-titre : une idée politique du théâtre : qu'y aurait-il de politique dans le fait d'associer ainsi mots et images ? questions à développer dans la troisième partie.

- **Problématisation :**
 - Cette thèse a le mérite d'associer étroitement texte et représentation (< sans doute du contexte et de la position d'énonciation de DG). Elle ne réduit pas le théâtre à un phénomène littéraire (vs. la tradition aristotélicienne). Elle insiste sur le fait qu'il s'agit d'une mimésis, d'une représentation. Pour autant, cette thèse tient aussi compte de l'importance des mots (texte écrit, langage parlé) dans la tradition occidentale. Cette thèse décrit un lien étroit et complexe entre texte et représentation.
 - Mais elle est très radicale, et réduit le théâtre à une volonté unique, à un unique mouvement, qui serait le passage de l'invisible au visible. Or, il n'est pas certain que les mots aient seulement partie liée avec l'invisible, ni que le théâtre soit tout entier de l'ordre du visible, ni que ce qui est donné à voir au théâtre soit entièrement la traduction du texte écrit. (cf. analyse des présupposés : proposition séduisante, mais qui induit une simplicité et une unicité contestable du texte comme de la représentation).
 - La question à laquelle Guénoun semble avoir répondu est la suivante : Comment s'opère le passage du texte à la représentation ?
Et l'on peut préciser la problématique en y associant la notion de visibilité, de mise en images, qui est centrale dans la thèse de Guénoun. Dans quelle mesure la représentation théâtrale peut-elle être considérée comme la mise en image d'un texte ou d'un langage préalable ?
 - ➔ Pour prendre un peu plus de distance par rapport à la thèse de Guénoun, et poser la problématique de façon plus générale, on peut proposer une dernière formulation : **Comment penser la relation entre langage et image au sein de l'art de la mise en scène ?**

Au sujet de l'introduction

Souligner :

- Nécessité de rattacher l'amorce à ce qui suit. Amorce = présentation pertinente du cadre.
- Pas nécessaire de recopier toute la citation (même si possible avec sujet court), mais en extraire les mots-clés.
- Nécessité d'alléger l'intro : pas nécessaire de relever les présents de vérité générale pour dire que la thèse est radicale, ou le champ lexical de la vue pour dire que le visible a une grande importance. Eviter « dans cette citation ».
- Analyse du propos : expliquer ce que veut dire DG : par ex, mots par nature dans l'élément de l'invisible : ne va pas de soi. Ne peut pas être repris, purement et simplement. Si paradoxe dans le sujet : nécessaire d'expliquer le paradoxe (l'expliquer seulement, il faudra le justifier dans le plan)
- Nécessité, surtout, de ne pas négliger une étape essentielle : la synthèse des présupposés qui amène à la problématique. Indispensable pour poser le problème (résumer ce que dit Guénoun ne suffit pas). Mais ne pas être trop long : ne pas faire liste exhaustive des présupposés, ce qui anticiperait trop sur les arguments du II. (De même, dans l'analyse du propos, ne pas anticiper sur les arguments du I). Montrer ce qui, globalement, dans la thèse, pose problème et ce qu'il faudra interroger (ici la dichotomie radicale invisibles / mots, visible / représentation).

Corrigé de la dissertation : D. Guénoun, *L'Exhibition des mots*

Proposition d'introduction

Dans *La Poétique*, Aristote exclut la représentation du champ de son analyse. C'est sur le texte qu'il fonde son étude des formes théâtrales, et plus particulièrement de la tragédie : « Quant au spectacle », écrit-il à la fin du chapitre VI, « s'il exerce une séduction, il est totalement étranger à l'art, et n'a rien de commun avec la poétique, car la tragédie réalise son effet même sans concours et sans acteur » ». Perpétuée en Occident jusqu'à l'époque classique, et même au-delà, cette distinction entre l'œuvre dramatique et sa mise en scène est à l'origine d'une certaine conception du théâtre, défini avant tout par le texte. Dans *L'Exhibition des mots*, essai paru en 1992, Denis Guénoun, écrivain, philosophe et théoricien du théâtre, semble contester cette séparation en abordant dans un même mouvement les deux pôles qu'Aristote distingue. Le théâtre, ici personnifié (« ce que veut le théâtre ») est défini comme un processus de « mise à vue », de « monstration » et même d'« exhibition des mots » : il s'agit non seulement de montrer concrètement le langage, mais de le souligner pour attirer l'attention du spectateur sur lui, et le révéler, c'est-à-dire lui donner, tout à la fois, une visibilité et une signification nouvelle pour le spectateur. Denis Guénoun associe donc étroitement le langage et l'image dans une opération paradoxale (« exhiber de l'invisible »), dont il indique la difficulté : la volonté et le travail ne garantissent pas, en effet, le résultat. Cette difficulté provient d'une différence essentielle entre les mots et le spectacle : le texte, comme tout langage, est constitué de mots « qui sont, par nature, dans l'élément de l'invisible » alors que la représentation théâtrale serait essentiellement visuelle. En effet, ce que l'on peut voir sur une page écrite, ce n'est pas la chose, ni son image, mais le signe qui renvoie à la chose de manière arbitraire, comme l'a montré la linguistique. Or, à la différence de la littérature, le théâtre est un art du visible qui donne à voir sur scène des objets et des corps dans l'espace. La mise en scène consistera alors à passer d'un domaine à l'autre, à matérialiser concrètement sur scène ce qui, lorsque nous lisons un texte, n'existe que dans notre imaginaire. Denis Guénoun insiste ici sur la richesse et sur la valeur de l'art théâtral, qu'il ne réduit pas à un phénomène littéraire, tout en insistant sur l'importance des mots, en effet prépondérants dans la tradition occidentale. Mais sa thèse est très radicale et rapporte le théâtre à un unique mouvement, qui serait le passage de l'invisible au visible. Or, il n'est pas certain que les mots aient seulement partie liée avec l'invisible, que le théâtre soit tout entier de l'ordre du visible, ni que ce qui est donné à voir au théâtre soit entièrement la traduction visuelle du texte écrit. Comment penser alors la relation entre langage et image au sein de l'art théâtral ? Si le théâtre, par le passage qu'il opère de l'invisible du texte à la représentation, a souvent une fonction de révélation, on peut cependant souligner la complexité des deux domaines qu'il met en relation : texte et représentation sont liés au visible autant qu'à l'invisible. Même si elle prend l'aspect d'une définition générale et intemporelle du théâtre, la thèse de Denis Guénoun témoigne donc d'une certaine « idée du théâtre », à la fois poétique et politique, qu'il s'agira de mettre en contexte et en perspective.

Proposition de plan détaillé

I. Le théâtre comme processus alchimique : de l'invisible des mots au visible de la représentation

Si l'on revient à l'étymologie de théâtre (« *theatron* » : lieu où l'on voit < *theatromai*), le théâtre se définit d'abord par le point de vue du public sur une action donnée. Le texte écrit n'est théâtral qu'en tant qu'il est destiné à être exhibé par la scène dans des formes matérielles (décors, costumes, accessoires) mais aussi résonner dans l'imaginaire des spectateurs par la parole et le jeu des acteurs.

A. *L'incomplétude du texte théâtral : les mots en attente d'images*

Tous les textes littéraires utilisent un code linguistique arbitraire pour renvoyer de façon indirecte au réel et font appel à l'imaginaire, mais particularité du texte théâtral = son incomplétude, et le fait qu'il ne se suffit pas à lui-même, étant tendu vers une représentation à venir. Le texte théâtral comme ensemble ouvert.

cf. Anne Ubersfeld : texte « troué » (*Lire le théâtre I*), idée reprise dans « Le Théâtre » (1980) : « l'une des caractéristiques les plus étonnantes du texte théâtral, la moins visible, mais peut-être la plus importante, c'est son caractère incomplet »). Avec exemple de la scène d'exposition du *Misanthrope* (dresse la liste de tous les éléments que ne précise pas Molière dans la rédaction de cette scène : arrivée d'Alceste et de Philinte, position des personnages, apparence...).

Dans le même sens : réflexion de Barthes sur la théâtralité (*Le Théâtre de Baudelaire*) : « théâtre moins le texte » : tout ce qui relève d'une matière sensible implicite, et appelle la représentation. = Part du texte qui n'est pas réalisée, mais en attente du spectacle. Idée que la représentation existe en puissance dans le texte.

Cf. *Le Balcon* (texte de Genet et article de Brook dans la revue *Arts* : inscription précise des éléments à représenter dans le texte, via les didascalies : difficultés à représenter ce texte n ce qu'il contient déjà sa propre mise en scène).

B. *La scène, lieu d'une traduction visible du texte*

La scène comme espace de monstration, d'exhibition, et la prépondérance des éléments visuels dans la représentation et le caractère signifiant des éléments liés à la vue : scénographie, costumes, lumières, déplacements et jeu physique des comédiens. Traduction et renforcement des éléments inscrits dans le texte. Le sens du texte devient visible

Caractère signifiant de la scénographie : cf. mise en scène du *Cid* par Yves Beaunesne (fermeture / ouverture du décor, + références arabes et hybridité culturelle : le décor propose une interprétation du texte). Idem pour la mise en scène de *La Tragédie du roi Christophe* par C. Schiaretti : la scénographie exhibe une interprétation politique du texte (difficile unité du royaume d'Haïti, recherche de cohésion et de grandeur – avec l'image solennelle des orgues : le motif récurrent de la citadelle et de sa construction dans le texte, est concrétisé par la mise en scène : mortier concrètement présent sur scène).

Cf. aussi costumes, dont le code de couleurs traduit les groupes de personnages (rend visibles les rapports de force et d'alliances) et l'évolution des personnages. Cf. exemple du *Cid* : double couleur des costumes de Chimène et de l'Infante + opposition entre les couleurs de la jeunesse et le noir, dominant chez les pères (le Comte, Don Diègue).

C. Le jeu du comédien ou la parole incarnée

Enfin, la parole elle-même peut être rattachée à cette dimension visuelle : incarnée par le comédien. Le jeu du comédien associe étroitement l'audible et le visible. Cf. Larthomas : singularité du langage théâtral comme langage « en représentation », et conçu pour le regard et pour l'écoute du spectateur du spectateur. Destiné à une incarnation physique (TTC 99).

Cf. Les codes de représentation du théâtre du XVIIe s, mis en évidence par E. Green dans *La Parole baroque* : rendent visibles la signification du texte, et même sa syntaxe, sa structuration : gestes analogiques et symboliques qui accompagnent le texte.

Au théâtre, l'ouïe regarde autant que l'œil écoute. Ce qu'affirme Denis Guénoun, c'est le pouvoir créateur de la mise en scène et du jeu du comédien, qui fait passer le texte dans une autre dimension, visible et sensible.

D. Visibilité et exhibition : la scène comme lieu de révélation

On peut même affirmer que, dans cette part visuelle de la mise en scène, réside le pouvoir de révélation du théâtre : scène = espace qui porte à la vue du spectateur ce qui est ordinairement caché. Le théâtre comme lieu d'un dévoilement d'une réalité cachée, qui permet la compréhension du monde :

- Cf. *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou.
- Cf. Apparitions des spectres dans le théâtre de Shakespeare, auxquelles Craig consacre un article (dans DAT) (« Shakespeare en a fait le centre de ses rêves », in « Des spectres dans les tragédies de Shakespeare », 1910), et qui rejoignent sa conception du théâtre : ne reproduit pas le visible, mais rend visible, et donne accès à la perfection des formes.
- Cf. aussi théâtre symboliste : scène, nettement séparée de la salle, est une figuration de l'au-delà. Cf. Maeterlinck, « Le tragique quotidien » (in *Le Trésor des humbles*) et *Intérieur* (1894).

« Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. (...) Il s'agirait de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée ».

TR. Importance du visible au théâtre signifie-t-elle pour autant que tout le texte soit intégralement rendu visible ?

II. Le texte et la représentation entre visible et invisible : complexité du processus théâtral, irréductible à une dichotomie

Contestation d'un rapport mécanique du texte à la représentation, qui serait un rapport de traduction des mots en images. Complexité et hybridité des deux domaines (texte et représentation) qui composent le théâtre dans la tradition occidentale.

A. Les mots visibles, la représentation invisible

- Il paraît abusif de réduire le texte théâtral à l'invisible (ce qui n'est pas encore, ou ne peut pas être vu) : certes, les mots ne sont pas des images, mais ils renvoient de manière indirecte au réel. => lecture du texte théâtral est souvent difficile, mais pas impossible pour autant, pour peu que le lecteur construise une représentation imaginaire, comme le souligne Molière dans la préface de *L'Amour médecin* : cf. Molière, préface de *L'Amour médecin* : « On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées; et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre ». Ajouter que Molière raisonne ici à partir des pratiques éditoriales de son époque (peu de didascalies, édition composée essentiellement des répliques). Distinction entre texte romanesque et texte théâtral s'atténue lorsque le texte contient de nombreux éléments destinés à la mise en scène : cf. Hugo, ouverture de *Ruy Blas*, description du salon de Danaé. = Idée que l'alchimie dont parle DG s'accomplit déjà, même si c'est de façon incomplète et imparfaite, à la lecture, ce qui justifie la lecture du texte théâtral.
 - Inversement, la représentation ne se réduit pas au visible = importance des éléments qui demeurent cachés.
 - Importance du hors scène, dans certaines dramaturgies : cf. Racine et analyse qu'en fait Barthes dans *Sur Racine*, reliant fortement le hors scène au tragique (espace de la fuite, de la mort, ou de l'annulation de soi). Vrai aussi pour *Le Cid* (événements fondamentaux ont lieu hors scène : duel, bataille contre les Maures)
 - Importance de la parole, qui n'est pas toujours intégralement traduite en images (le jeu baroque est un cas particulier, historiquement situé). Cf. importance du récit dans le théâtre classique : de nombreux éléments donnés à imaginer au spectateur (cf. importance du récit dans *Le Cid*, et notamment celui de la bataille contre les Maures).
- = Théâtre pas seulement un art du visible = art de l'imaginaire et de l'audible (cf. nom du théâtre latin = auditorium).

B. L'impossible traduction du texte par la scène : deux ensembles partiellement distincts

Texte et représentation sont deux domaines complexes, et la représentation théâtrale ne rend pas intégralement visibles tous les mots du texte : ce n'est pas possible (cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 110 : ensemble du texte et ensemble de la représentation ne se regroupent qu'en partie). Il y a une part du texte qui n'est pas traduit. Cf. Critique de l'identification par Jouvet dans *Le Comédien désincarné* et en particulier dans le texte « Lettres à l'acteur » : idée que le texte classique

est d'une richesse incommensurable, et en particulier que le personnage ne saurait être l'équivalent d'une personne. => Critique de l'identification.

« ... on n'est pas, on ne peut pas être Alceste, on ne peut que témoigner pour lui avec plus ou moins de sincérité ; vouloir être Alceste est de la prétention, de la folie. Ce personnage fictif, plus parfait qu'un humain, n'est pas incarnable » Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*.

« Ta présomption, ta vanité sont telles que tu crois me vivre, parce que tu te sens vivre sincèrement les phrases que tu dis, et que tu ressens des sentiments qui doivent d'après toi inspirer ces phrases ; ce sont des sentiments que ces phrases provoquent en toi, ce ne sont pas les miens. Tu ne me vis pas, tu ne peux que me représenter, bien ou mal, comme un avocat » Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*.

Idée que l'on peut renforcer en constatant les multiples interprétations dont les textes classiques (« pièces d'or dont on n'a jamais fini de rendre la monnaie », selon Jouvet), peuvent faire l'objet, sans que ces interprétations soient en contradiction radicale avec le texte)

= Prendre l'exemple de Tartuffe : personnage antipathique ou libidineux dans la tradition d'interprétation du XIXe s, dont Jouvet (1950) fait un croyant sincère, déchiré entre sa foi et son amour passionné pour Elmire. Jacques Lassalle (1984) : Gérard Depardieu = Tartuffe séduisant mais voyou, prédateur qui profite de la faiblesse d'Orgon. Mnouchkine (1995).

Ou constat que fait Louis Jouvet dans *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle (Extraits de ses cours au Conservatoire)*

« Les personnages classiques sont ce qu'on veut. Junie, suivant l'époque, a été une jeune vierge martyre, une jeune chrétienne, une jeune républicaine. *Un personnage est un phare tournant* ; suivant la position où l'on se trouve par rapport au phare, on subit certains éclats qui vous illuminent » (Louis Jouvet dans *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle, Extraits de ses cours au Conservatoire*)

⇒ Idée que le personnage classique se prêtent aux multiples interprétations qu'induisent les idéologies des époques.

C. *L'invisible : plus qu'une limite, un principe de représentation*

Non seulement une traduction intégrale du texte n'est pas possible, mais elle n'est pas souhaitable. Le recours à l'imaginaire du spectateur peut être nécessaire, car il s'agit d'une façon de le rendre actif et de solliciter son intelligence : tout montrer, c'est prendre le risque d'être lourdement illustratif. L'imaginaire, qui est seul impliqué dans la lecture, a aussi son rôle à jouer au théâtre.

Ainsi, certains auteurs et certains metteurs en scène ont donné une valeur positive à cette incomplétude de la représentation.

Cf. Shakespeare, « Prologue » de *Henry V*:

« — Oh ! pardonnez ! puisqu'un chiffre crochu peut — dans un petit espace figurer un million, — permettez que, zéro de ce compte énorme, — nous mettions en œuvre les forces de vos imaginations. » (Shakespeare, « Prologue » de *Henry V*, trad. F-V. Hugo.

⇒ Esthétique particulière du théâtre élisabéthain qui évoque les différents lieux et situations par des objets métonymiques et métaphoriques, qui renvoient de manière indirecte au réel, au visible. (Un trône pour un palais, un arbre pour une forêt, etc...)

Cf. aussi acte IV, scène 6 dans *Le Roi Lear* : scène de la falaise (Edgar / Gloucester) que l'on peut lire comme un éloge de ce théâtre de la convention, et aussi comme un éloge des pouvoirs de la parole. Par le pouvoir évocateur de la parole, Edgar fait croire à son père qu'il s'est jeté du haut d'une falaise alors que nous, spectateurs, voyons bien que rien n'a eu lieu. Théâtralité exhibée : la scène n'est pas le monde, elle y renvoie par convention.

Recours à l'imaginaire aussi pour des raisons éthiques : cf. exclusion de la violence dans le théâtre classique, pour respecter les bienséances (vs. violence scénique du théâtre élisabéthain) : « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose » (Boileau, *Art poétique*).

⇒ Le rapport entre texte et représentation relève d'un choix, d'un arbitrage entre éléments donnés à voir, et éléments laissés à l'imaginaire du spectateur. Mais aussi plus profondément, choix quant à la place donnée au langage.

III. Visible et invisible : des rapports relatifs, régis par des partis pris esthétiques et politiques

Il s'agit de réfléchir, dans un dernier temps, à la façon dont le visible et l'audible s'articulent au théâtre, pour montrer que cette articulation est le produit d'un parti pris esthétique et politique. Parti pris singulier chez D. Guénoun, plus que idée générale du théâtre.

A. *Visible et invisible : un équilibre historique*

Evolution historique : part du visible et de l'audible n'a pas toujours été constante dans le théâtre occidental.

Cf. Comparaison entre théâtre du XVII^e et théâtre du XVIII^e.

Caractère très codifié du théâtre du XVII^e siècle (cf. supra, gestuelle baroque) : il s'agit, face à de mauvaises conditions de représentation, de permettre la compréhension du spectateur, mais peut-être aussi, comme E. Green en a fait l'hypothèse dans *La Parole baroque*, de faire du théâtre le lieu d'une épiphanie de la langue. Scène est de fait un espace où les mots sont rendus visibles. La vue est presque intégralement subordonnée au texte.

Théâtre du XVIII^e s : amélioration des conditions de représentation et évolution des idées. Attention plus grande portée aux idées, à la matérialité du monde. (cf. évolution en peinture). => Souci de précision et de réalisme dans le traitement des décors. + Dans la théorie théâtrale de Diderot (*Entretiens, Discours...*) : idée que la parole n'est qu'une partie du drame, et que la gestuelle des comédiens (« la pantomime »)

Contexte historique et esthétique du propos de DG ? Invention de la mise en scène : cf. Catherine Naugrette : « L'avènement du metteur en scène comme auteur » (*L'Esthétique théâtrale*). Idée que le sens se construit sur le plateau, par une « écriture scénique ».

B. Remises en cause contemporaines : l'autonomie de la scène

Mais, conséquence plus radicale encore de cette invention de la mise en scène : le présupposé d'un texte (écrit ou parlé) à l'origine de la représentation théâtrale est de plus en plus contesté.

Cf. Artaud pour la contestation du texte écrit. *Le Théâtre et son double* (et en particulier l'article « En finir avec les chefs-d'œuvre ») : contestation de la primauté du texte dans la tradition occidentale (parce que soumet le théâtre à la littérature, mais aussi parce que limite l'intensité de la représentation théâtrale : répétition du texte d'une représentation à l'autre introduit une forme de monotonie qui amoindrit l'intensité du spectacle + idée que le texte est porteur d'une rationalité, d'une signification articulée et construite, alors que le théâtre doit, pour Artaud, être un lieu d'un choc et d'un ébranlement des certitudes. Cf. texte 108 : TTC :

« Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on la remplisse, qu'on lui fasse parler son langage concret.

Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole [je souligne], doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, que ce langage physique n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé » (Artaud, *Le Théâtre et son double*).

Même si son esthétique est très différente de celle d'Artaud, Craig défend lui aussi l'idée d'un théâtre détaché du texte : idée que la littérature et le théâtre sont deux arts différents, qui ne peuvent atteindre leur perfection que si leurs créateurs se concentrent sur leurs moyens propres : le langage pour la littérature, le mouvement pour le théâtre. => Craig imagine (dès 1901), des spectacles composés uniquement de mouvements dans l'espace, sans texte préalable : cf. le projet « *The Steps* » (1905)

« Ce n'est pas l'œuvre du littérateur seul qui est sans valeur pour le théâtre, mais celles du musicien et du peintre également. Elles y sont toutes les trois inutiles. Qu'ils retournent à leurs chasses gardées, à leurs domaines propres et laissent les artistes du théâtre rentrer en possession du leur. »

Craig définit le théâtre qu'il souhaite : « Une religion qui ne fera point de prêches, mais des révélations ; qui ne nous présentera pas d'images définies telles que les créent le peintre ou le sculpteur, mais nous dévoilera la pensée, silencieusement, par le geste, par des suites de visions. »

Craig, *Des pièces, des littérateurs et des peintres au théâtre*.

Mouvement d'autonomisation de la scène qui a aussi pour conséquence de rendre son autonomie au texte théâtral, comme ouvrage littéraire en soi. Cf. Craig et Maeterlink, qui considèrent que la lecture du texte théâtral se suffit à lui-même et même qu'elle peut être plus riche que sa représentation, qui en réduit les potentialités imaginaires :

« *Lear*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *Antoine* et *Cléopâtre*, ne peuvent être représentés, et il est dangereux de les voir sur la scène. Quelque chose d'*Hamlet* est mort pour nous du jour où nous l'avons vu mourir sous nos yeux. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves. Ouvrez les portes, ouvrez le livre, le prince antérieur ne revient plus. Il a perdu la faculté de vivre selon la beauté la plus secrète de notre âme. Parfois son ombre passe encore en tremblant sur le seuil, mais désormais il n'ose plus, il ne peut plus entrer; et bien des voix sont mortes qui l'acclamaient en nous. » (Maeterlinck, *Préface de Pelléas et Mélisande*, 1911)

C. Un parti pris « poélitique » (Enzo Cormann)

En choisissant un théâtre fondé sur les mots, et un théâtre qui les rend visibles qui plus est, G fait un choix, promeut une certaine esthétique, qui peut s'expliquer par son métier (philosophe, écrivain) mais aussi par le contexte dans lequel il écrit.

Choix poélitique, c'est-à-dire à la fois politique et poétique, ou plus précisément, fondé sur l'idée que la poésie a, dans une société, une valeur et une fonction poétique : réhabilitation d'un théâtre littéraire. Rassemblement des spectateurs autour d'un langage, de mots = interprétation du réel, question du sens (= sens du texte sur lequel repose la tradition occidentale) : cf. citation Cormann, cf. D. Plassard, « Le metteur en scène » (2004) (TTC 113) : metteur en scène définit comme celui qui porte la mémoire d'une société, et qui construit une interprétation du texte qui, d'une certaine façon, donne sens au monde du spectateur, puisque le metteur en scène travaille à partir de la réalité de ce dernier. « Commentaire du texte » // « commentaire du monde ».

Mais aussi = importance de l'image. Théâtre qui utilise la puissance du visible, clair, parlant, mais au service d'un langage. Conception très proche de celle de C. Schiaretti, me semble-t-il : cf. *Pour en finir avec les créateurs* et mise en scène de *La Tragédie du roi Christophe* ou de *Ruy Blas* = théâtre qui ne refuse pas la séduction et le plaisir du spectacle, mais qui demeure fondé sur la qualité singulière d'une langue poétique, dans l'idée que c'est la langue qui, rendant une nation vivante, est susceptible de fédérer les spectateurs.

Conclusion

Ainsi, le processus décrit par Denis Guénoun rend bien compte de l'alchimie propre au théâtre dès lors qu'il s'attache à représenter un texte, - à condition de ne pas penser le passage du texte à la scène comme une illustration : « l'exhibition des mots » n'est pas une pure traduction sensible du texte écrit. Si le théâtre est bien, globalement, un art du visible, il laisse aussi place au non-dit, au refus de l'illustration, à des images qui ne sont pas prévues par le texte. De plus, le théâtre ne s'arrête pas à l'exhibition des mots, qui n'est qu'un point de départ : les images produites par le spectacle continuent à vivre dans l'imaginaire du spectateur, elles y produisent de la rêverie et de la réflexion, poursuivant le travail amorcé par la représentation et permettant au théâtre, art de l'éphémère, d'accéder à une vie prolongée. Finalement, la mise en scène serait l'art de créer du jeu, comme l'on dit que les enfants « jouent » ou que les pièces d'un meuble « jouent ». En effet, c'est en produisant de légers décalages par rapport au texte et par rapport à la réalité à laquelle il renvoie que le théâtre laisse le champ libre à l'inventivité du metteur en scène et des comédiens, mais aussi à l'investissement imaginaire du spectateur.