

✕ L'ART DE LA MISE EN SCÈNE

Tous les spécialistes s'accordent pour définir notre 20^e siècle comme celui du metteur en scène. Il semble évident que celui-ci a une place de première importance – il est le fabricant du projet de scène. Premier lecteur du texte, il a un pouvoir symbolique (il gère les signes de la scène et produit du sens) et un pouvoir patronal (il crée des emplois). Dans le théâtre public, son importance est telle qu'il devient souvent le premier identifiant, le premier appel au public pour bon nombre de spectacles : on vient voir la dernière mise en scène de Peter Brook, Claude Régy, ou Bob Wilson, afin de suivre un parcours esthétique, politique, et de poursuivre, au travers des signes de la scène, une conversation commencée avec l'artiste lui-même. Dans le même temps, revient à intervalles réguliers, au travers de spectacles, de modes d'organisation de groupes de théâtre, de compagnies, ou de déclarations dans la presse, l'idée du « retour des comédiens ».

Autrement dit : du déclin de la fonction du metteur en scène, au bénéfice du jeu des comédiens, comme débarrassés de la servitude un peu tyrannique dans laquelle les entretient une seule et même personne : le metteur en scène.

L'endroit de cette fonction est donc encore aujourd'hui et plus que jamais une tension permanente, et les outils de cet art restent à fabriquer de manière continue. À ce titre, on peut situer l'art de la mise en scène comme éphémère, fragile, en devenir, un art jeune et encore naissant. L'ère que nous vivons aujourd'hui, appelée « ère de la mise en scène », n'est pas l'aboutissement d'une plénitude théâtrale qui se serait longtemps cherchée. Il faut la tenir pour historique, c'est-à-dire mortelle.

La prise de conscience de cette fonction qu'est la mise en scène, aujourd'hui centrale pour l'élaboration du projet théâtral, est, comme je l'ai dit, récente, et son commentaire, l'ébauche d'un discours sur cette histoire, reste un exercice nouveau.

On peut considérer l'ouvrage de Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, essai d'esthétique théâtrale (1884), comme le premier essai à prendre l'art de la mise en scène comme unique objet d'observation et de théorie. À l'époque, Louis Becq de Fouquières est un parfait inconnu : il fait simplement partie du lectorat des journaux de critique de théâtre, du public fervent, amateur d'art, de littérature, de théâtre. Il décide de quitter la carrière militaire pour se consacrer à la littérature, et tout particulièrement à l'œuvre d'André Chénier. Il suit pendant plusieurs années le travail des mises en scène à la Comédie-Française et en tire des enseignements qu'il livre dans plusieurs ouvrages, notamment : *Drames et comédies* (1860), et *Traité de diction et de lecture à haute voix* (1881).

Dans la préface de son essai sur *L'Art de la mise en scène*, Becq de Fouquières précise que le terme de metteur en scène est « une expression complexe qui ne répond pas à une personnalité distincte et à une fonction réelle ». Et pourtant, en saluant M. Émile Perrin, alors administrateur de la Comédie-Française, comme « un des maîtres de la mise en scène moderne », l'auteur fait déjà un aveu de taille : son essai d'esthétique théâtrale se situe à la charnière entre la reconnaissance de l'art de la mise en scène – art dès lors soumis à l'étude – et l'officialisation de la fonction de metteur en scène – le terme existant depuis 1820, mais la fonction restant encore assez imprécise. C'est d'ailleurs encore sous l'appellation de « directeur de théâtre » que Louis Becq de Fouquières va définir le premier devoir inhérent à la fonction du metteur en scène moderne, à savoir : le travail de lecture d'une oeuvre à partir d'un savoir et l'évaluation de la faisabilité financière, humaine et esthétique d'un projet.

L'art de la mise en scène se compose de 40 chapitres qui recensent et analysent, point par point, l'ensemble des questions se posant à l'art de la mise en scène (rapport à l'œuvre dramatique, rapport à la société, rapport à l'acteur, économie, organisation du visible, etc.). Je ne m'y arrête pas ici dans le détail, mais voudrais souligner qu'il est impossible de bien cerner le travail du metteur en scène André Antoine et de son Théâtre libre (1887) si l'on ne

prend pas en compte la donnée essentielle que Louis Becq de Fouquières développe au chapitre 38 de son essai : la fabrication d'une nouvelle convention théâtrale bâtie sur une connaissance approfondie de la société et de son mode de fonctionnement. C'est en effet en lisant, à travers Zola, les traces d'un savoir constitutif du projet romanesque des Rougeon-Macquart et de la volonté de transformation théâtrale que requiert l'écrivain, qu'Antoine, qui cristallise la fonction de mise en scène, introduit le savoir au théâtre comme modalité ordinaire de son fonctionnement.

Les traces de ce phénomène sont patentes, notamment dans l'importance accordée au travail de documentation préalable au spectacle. Plus question de se contenter de la toile peinte interchangeable, d'un espace abstrait, ou bien de types généraux de personnages, de toutes les conventions établies par la tradition d'une société d'élite. Chaque pièce a sa spécificité, et à l'intérieur de chaque pièce, chaque personnage a une parole singulière, qui doit être reconnue et montrée comme du réel en train de parler au plus grand nombre. Et ce réel, pour bien le restituer, il importe de le connaître, soit indirectement par la médiation d'un livre ou de l'archive, soit directement par le biais de l'observation. Il en va de même pour le jeu de l'acteur. En lui enjoignant de jouer « au naturel », Antoine ne demande pas au comédien de retrouver d'une manière miraculeuse un état de nature d'avant les conventions théâtrales décadentes, mais d'aller à la connaissance de la vie, de ces mille petits gestes qui la font, de repérer son grain le plus originaire et d'en faire la base de son travail théâtral.

Si des hommes de théâtre comme Antoine affirment l'idée d'une nouvelle convention théâtrale, et donc d'un théâtre différent, c'est que la fonction de mise en scène est maintenant remplie par un homme détenteur de savoir(s), mais aussi, de pouvoir.

Trois ans après la parution de *L'art de la mise en scène*, les fonctions de la mise en scène ne sont plus uniquement assurées par un directeur de théâtre, un régisseur, ou un administrateur : de nouveaux théâtres apparaissent, les « théâtres à côté ». Ils sont appelés ainsi car leur statut est différent de celui des théâtres institutionnels et marchands : ce sont des théâtres irréguliers, ne donnant que des manifestations occasionnelles où il leur était interdit de faire directement recette, et qui sont donc contraints d'adopter un système d'abonnement – ce qui leur offrait l'avantage d'être exonéré des lourdes taxes d'exploitation dont étaient frappés les théâtres professionnels avec pignon sur rue.

Ces nouveaux théâtres sont dirigés par des metteurs en scène, directeurs de troupes, articulant une pensée sur l'ensemble des éléments qui produisent le théâtre : le bâtiment théâtre, l'accueil des spectateurs, le rapport entre la salle et la scène, la connaissance et le choix des textes, l'équipe d'acteurs se formant en troupe permanente, le jeu des acteurs, les arts pouvant faire sens ensemble sur scène... On s'achemine peu à peu vers une idéologie de la fonction du théâtre lui-même.

La mise en scène devient une affaire de morale : son travail vise à faire prendre conscience à tous les publics que, grâce au jeu, ses capacités de liberté et d'intelligences sont intactes. En 1887, le Théâtre Libre d'Antoine représente la première initiative de « théâtre à côté ». Face à la dégénérescence des théâtres marchands verrouillés dans un système d'industrie théâtrale faisant appel aux mêmes acteurs-vedettes, à des pièces de qualité médiocre flattant les goûts et les instincts premiers des publics, le Théâtre Libre appelle à un renouveau du théâtre en se faisant l'apôtre d'une formule artistique nouvelle. S'entourant d'une équipe d'amateurs, Antoine entreprend de rénover de fond en comble l'organisation interne du travail théâtral, pour que celui-ci soit susceptible de composer un ensemble harmonieux, capable de fonctionner dans un esprit de coopération et de solidarité. Il met en place le premier modèle de troupe moderne de théâtre.

À partir du moment où la fonction de la mise en scène dépend d'un savoir, d'une connaissance des éléments d'apparition d'un texte sur la scène, l'acteur, passeur du texte, est, au même titre que les autres signes construits, le sujet d'une étude. Il va, dès lors, lui aussi participer activement à la constitution d'un discours, d'une histoire du travail théâtral. Celui-ci doit développer un travail à long terme afin de connaître parfaitement son instrument et les signes que celui-ci peut montrer : le fonctionnement organique de son corps (sa voix, ses mouvements, sa mémoire sensorielle, affective), l'observation de la société de son temps, la lecture des « classiques » et la connaissance des auteurs contemporains. Il devient un être responsable ayant lui aussi, au même titre que le metteur en scène, un devoir de culture, d'enthousiasme et de curiosité.

En 1898, fortement influencés par le travail d'Antoine et de son Théâtre libre, Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko fondent le Théâtre d'Art de Moscou. Le Théâtre d'Art réunit les étudiants de Némirovitch-Dantchenko, professeur à la

Société Philharmonique et auteur dramatique, et les amateurs de la troupe de Stanislavski. Contrairement à la situation française – où le Théâtre d'Art fondé par Paul Fort en 1890, symboliste, et en opposition à la trivialité réaliste du Théâtre Libre, est longtemps resté associé à l'idée d'un théâtre marginal et volontiers provocateur – le Théâtre d'Art à Moscou est d'emblée un théâtre régulier, qui affiche dès sa création une volonté d'exigence et promet une production de qualité.

Comme en France, la pensée de Stanislavski se porte sur tous les secteurs du théâtre. Le choix du répertoire sera d'abord mis en cause, puis on s'intéressera aux différentes modalités de création auxquelles sera liée une refonte de l'organisation interne d'une structure théâtrale. Les tâches respectives de chaque collaborateur seront systématiquement définies. L'esthétique du travail de Stanislavski, composée d'une atmosphère de lyrisme et de musicalité (le travail sur les mots du répertoire tchékhovien y est pour beaucoup), contraste cependant avec le caractère brutal du naturalisme français, qui finit par se perdre dans la simple photographie du quotidien. Le naturalisme du Théâtre d'Art de Moscou conduit à une nouvelle convention théâtrale, qui s'élabore, au fil des années, à partir de l'étude de l'humain et de la théorisation du travail de l'acteur.

Pour Stanislavski, il convient en effet de doubler la pratique d'une réflexion sur cette pratique, et surtout, de communiquer les résultats de cette réflexion aux autres. Car s'il est impossible de susciter des créateurs, il est indispensable d'indiquer aux hommes de théâtre et tout spécialement aux comédiens les voies par lesquelles ils peuvent, eux, accéder à cet état créateur hors duquel il n'y a pas d'art du théâtre. D'où le grand projet de Stanislavski, le plus ambitieux qu'un metteur en scène ait jamais conçu : celui de rédiger une oeuvre qui rende totalement compte de son expérience de réalisation et de recherche. Stanislavski est loin d'avoir pu mener à bien ce projet, qui reste inachevé.

L'oeuvre qu'imaginait Stanislavski devait comprendre au moins huit volumes : Le Travail de l'acteur sur lui-même ; Le Travail sur le rôle ; Le passage de l'acteur à l'état créateur en scène ; L'Art de représenter ; L'Art du metteur en scène ; L'Opéra ; et enfin, en guise de conclusion L'Art révolutionnaire, le tout accompagné d'un manuel d'exercice : Training et discipline. Or, seul le premier, Travail de l'acteur sur lui-même, a été à peu près complètement rédigé. Le second, Travail de l'acteur sur le rôle, est resté à l'état de notes, d'esquisses, de fragments d'un livre. Les autres n'ont pas été écrits. Ces deux livres deviendront dans la traduction française : La formation de l'acteur et La Construction du personnage.

Bernard Dort précise dans la préface de ce dernier : « S'il ne modifie pas radicalement l'image que l'on pouvait se faire à la lecture de La formation de l'acteur, du comédien selon Stanislavski, ce livre la complète et l'enrichit de manière décisive. Surtout, il apporte un démenti catégorique aux interprétations abusives, issues d'une lecture à la fois trop littérale et trop partielle de La formation de l'acteur. Je pense notamment à l'image d'un Stanislavski préoccupé seulement de « l'instrument psychique intérieur » de l'acteur et dédaigneux de tout ce qui est forme et expression extérieure du personnage, image qui fait la loi, sous le nom de « Méthode » à l'Actors' Studio, où les études ou exercices stanislavskiens ont trop souvent tourné au psychodrame. Or, pour essentielle qu'elle soit, la « technique intérieure » de l'acteur qui permet au comédien de mobiliser son moi profond au profit du personnage, ne lui suffit pas pour interpréter ce personnage. Il lui faut encore trouver une forme physique du personnage correspondant à l'image intérieure que l'on s'était faite, faute de quoi il est impossible de transmettre à d'autres la vie même de cette image intérieure. »

Stanislavski ne néglige plus dès lors les exercices de diction, de respiration, d'expression corporelle, de chant et de rythme, qu'il paraissait précédemment exclure comme des procédés à peine dignes de relever de ce qu'il appelait dédaigneusement : l'école de la représentation. Du coup, le jeu de l'acteur ne se fonde plus sur une rigoureuse et hermétique identification entre l'acteur et le personnage. L'acteur produit le personnage. Le terme de production est important : il ne s'agit plus de « création », pouvant être associée à la création divine mais de production et de construction du personnage, c'est-à-dire d'un acte né de la volonté d'une personne de montrer les signes qui font le personnage.

Le travail de l'acteur devient une véritable production humaine. Tout en produisant le personnage, l'acteur se produit lui-même et comme l'écrit Jouvett : « en trouvant le sens de son métier, il peut alors donner un sens à sa vie ». Le travail de Stanislavski, lui-même soumis à la critique depuis maintenant bientôt un siècle, inaugure le passage de la mise en scène magistrale (qui est une pensée verticale de la transmission des savoirs : un Maître détient l'ensemble des savoirs. Il les livre à ses élèves qui se « remplissent » de culture...) à la mise en scène dialectique (qui est l'art d'éveiller les intelligences, d'aiguiser son raisonnement : le savoir n'est pas uniquement ce grâce à quoi on questionne, mais aussi ce qui est questionné. Il devient à la fois moyen et objet).

La mise en scène magistrale, forme de travail encore vivante aujourd'hui, notamment à l'Opéra, a permis à l'art de la mise en scène d'affirmer fortement une fonction : une seule et même personne, appelée le metteur en scène, impose, du fait de son savoir, une organisation arbitraire et subjective des signes de la scène. La mise en scène dialectique change de terrain, elle déplace l'intérêt du travail : mettre en scène c'est mettre à l'épreuve des comportements, des formes, des questions, et aussi, le savoir constitutif de la mise en scène. Il s'agit alors du travail d'une équipe de création qui pose des questions et qui y répond, au gré des interventions. Cette circulation du pouvoir et du savoir, pour être effective, suppose une condition sine qua non : que le savoir, comme moyen cette fois, soit présent chez tous les protagonistes de la production théâtrale.

Vsevolod Meyerhold opère la reprise, la complémentarité, puis le dépassement du travail initié par son professeur Stanislavski. D'abord acteur, Stanislavski lui confie en 1905 l'autorité du « Studio d'Art de la rue Povarskaïa ». Il s'agit, dans l'esprit de Stanislavski, d'imaginer une future « pépinière d'acteurs » du Théâtre d'Art et de passer au crible de l'expérimentation scénique des idées qui peuvent paraître séduisantes en théorie mais peut-être impropres aux exigences de l'art théâtral. La troupe est composée de quelques membres de la Confrérie du Drame Nouveau, fondée par Meyerhold, et de nombreux élèves issus des cours du Théâtre d'Art. Très vite, Meyerhold s'apercevra de la nécessité de reprendre à la base toute la formation de l'acteur : le réalisme psychologique encore prôné par Stanislavski et dont sont imprégnés les acteurs, s'avère incompatible avec sa volonté quasi-scientifique de réforme des signes de la scène.

Meyerhold sera celui qui, dans les années qui précèdent la révolution bolchevique et bien après, mettra en avant la fonction du théâtre et son sens comme un plaisir de l'intervention dans la société, une jubilation continue d'un engagement artistique, lié à un engagement politique et philosophique. L'endroit de l'exercice de son travail est pensé sur la structure d'un « soviétique » avant l'heure : un groupe d'acteurs organisé et surentraîné (par la méthode de la biomécanique : méthode d'entraînement du corps et des facultés sensorielles amenant à une utopie d'un corps-objet, soumis aux seules lois de la volonté humaine) intervient au cœur de la communauté et joue le simulacre de la vie des hommes et de l'histoire du monde.

Meyerhold opère la rupture absolue avec l'illusion théâtrale en portant le concept de théâtralité à un très haut niveau : seul compte le jeu, la théâtralité, l'artifice ludique que peut produire ce simulacre. Comme pour les théories politiques développées par les Bolcheviques, Meyerhold est persuadé que le théâtre doit se répandre, par ondes de choc, dans tous les secteurs de la société ; ainsi, bien avant Brecht, il mettra en avant l'importance des théâtres amateurs dans la jeune Russie Soviétique.

Meyerhold dégage également la mise en scène du rapport de trop grande fidélité avec le texte en préconisant, d'une manière futuriste, des collages et des montages. Seul compte l'effet théâtral de la représentation, l'intéressement du spectateur au jeu. Il est possible d'utiliser plusieurs éléments : musiques, différents textes, acrobaties, danses. L'important est le montage, la juxtaposition, l'assemblage des éléments et des mécaniques de la scène. Meyerhold, qui met en fabrique, en construction, une école de théâtre – le « théâtre de la convention consciente », correspondant aux exigences dramaturgiques nouvelles d'auteurs nouveaux – ouvre pleinement le 20^e siècle comme siècle de la mise en scène agissante et active.