

# ✕ CONDITION CRITIQUE ET MISE EN SCÈNE

**Quelques mots de témoignage sur la nécessaire critique de l'art du théâtre, et quelques pensées qui me sont venues à l'exposé de l'intitulé de cette journée de réflexion et de discussion.**

En premier lieu, je commencerai par un aveu qui me lie immédiatement à la condition critique : j'ai un petit « panthéon personnel », et la critique, certaines personnes en particulier, en font partie. Ce petit « panthéon personnel » je le soigne et je le bichonne chaque jour. Font partie de ce petit monument laïc les artistes, penseurs, et les personnalités qui m'ont inspiré, qui m'ont bouleversé, qui, à un moment donné, m'ont indiqué des pistes, des voies. Ces personnes, je les fréquente régulièrement, je les relis, je les écoute, je les aime, et elles me permettent souvent de me dire qu'après tout, tout ne finit pas, et elles me permettent chaque jour de continuer à envisager ma passion et mon art.

Gilles Sandier, critique de théâtre dans la pleine période du brechtisme français des années 50-60-70, notamment au journal *le Matin*, et auteur de *Théâtre et combat* ; *Regards sur le théâtre actuel* ou *Le théâtre en crise*, fait partie de ceux-là. Au moins autant qu'Antoine Vitez, Aki Kaurismaki, Jean-Luc Godard, Anton Tchekhov, Jean-Pierre Léaud, Pier Paolo Pasolini, ou David Bowie. (Eh oui, tous ces gens-là dans le même panier de la création !).

Je voudrais également citer une autre personne qui compte et a compté pour moi, puisque ce sont les premières critiques de théâtre que j'ai pu lire adolescent, il s'agit de Jean-Pierre Léonardini, qui officie depuis des années au journal *l'Humanité* (journal présent tous les jours à la maison puisque abonnement familial oblige !). Ses critiques, développées avec humour, respect, érudition, ont contribué à éclairer ma lanterne de spectacles qu'à l'époque, ado, je ne voyais pas, et à inventer ainsi mes premières conversations avec des artistes que je ne connaissais pas encore. Aujourd'hui encore, les critiques journalistiques me servent, par recoupement, par assimilation de différents points de vue, à construire un univers pour chaque artiste dont, pour certains, je n'ai pas encore vu le travail (c'est d'ailleurs assez passionnant le jour où le travail se révèle devant vos yeux, le rapport entre la construction d'une pensée et la révélation de visu d'une construction scénique...).

En deuxième lieu, je sais que l'apparition du métier de metteur en scène que j'exerce aujourd'hui est en partie redevable à l'invention de la condition critique dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Et là, il me faut faire un petit détour par les origines de la mise en scène pour exprimer le plus clairement possible la forte interactivité qui existe entre ces deux fonctions : le critique et le metteur en scène.

Premier postulat : la fonction première de mise en scène commence avant tout par le travail d'un regard extérieur sur le jeu de la scène. On peut dire que cette fonction de regardant, de troisième œil, voir d'intrus, a toujours existé. Jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ce regard extérieur est donné soit par un acteur, soit par l'auteur, le régisseur, ou le directeur du théâtre. Molière, auteur de pièces de théâtre et chef de troupe, était évidemment le premier à donner son avis sur ses propres textes, sur le sens à donner à la part visible, c'est-à-dire la représentation. Mais il restait avant tout un auteur-acteur, jouant avec les acteurs de sa troupe ses propres textes.

Deuxième postulat : le contenu de la notion de mise en scène n'a cessé de s'élaborer à partir du moment où le terme a commencé à être employé, c'est-à-dire dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans l'histoire de la mise en scène de Robert Pignarre, on précise que le terme de metteur en scène s'est « glissé dans la langue » un peu

avant 1820. C'est donc en nommant la fonction que celle-ci va pouvoir ensuite se développer et prendre sens dans la rupture qu'opère la société dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Je voudrais passer en revue l'ensemble des éléments non-théâtraux qui surdéterminent à un moment donné la pratique théâtrale, au point d'y imposer la possibilité d'une nouvelle nomination appelant une fonction nouvelle.

Tout d'abord, la notion d'histoire et celle surtout d'historicité. Dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, la société n'apparaît plus comme seule, unique, isolée dans son espace de pensée qui est le temps présent mais en lien direct avec son passé et surtout avec son avenir. Le développement de thèses politiques issues de la Révolution Française situe l'homme sur une ligne horizontale dans un monde en mutation, en devenir.

En 1848 paraît le *Manifeste du parti communiste* écrit par Marx et Engels qui marque l'entrée du matérialisme historique sur la scène politique européenne. Le capitalisme a changé ses structures, et avec lui, ses classes ouvrières. Cependant, ni la paix sociale ni la paix mondiale promises par l'industrie n'ont été instaurées. Les thèses développées par Marx et Engels portent un nouveau regard sur le monde, son organisation sociale et économique : le manifeste de ces jeunes intellectuels allemands bouleverse peu à peu le monde du travail qui prend conscience de son existence et en même temps des conditions de son existence.

La société des hommes peut être créatrice de savoir-vivre, de savoir-faire, de bien-être, d'intelligences multiples, à la condition d'un regard, d'une organisation, puis de la maîtrise des outils de production des richesses. C'est-à-dire, pour ce qui nous intéresse, d'un savoir constitutif à un nouveau pouvoir, d'une nouvelle organisation des fonctions et des bases de la société.

Les premiers pas de la psychanalyse procèdent d'une idée assez proche : l'homme est constamment un sujet d'observation, et il peut, par un travail sur lui-même, accéder au savoir, à la connaissance de son fonctionnement psychique et mental. Encore une fois le savoir est constitutif d'un pouvoir, d'une maîtrise de son être, des choix vitaux de son existence.

Il faut également citer, dans l'ensemble des éléments qui tendent à favoriser une nouvelle organisation de la scène théâtrale, les promesses de la lanterne magique, les inventions successives du théâtre optique (1888) et de la photographie, bref, d'arts qui pourraient permettre à l'homme de porter un regard nouveau sur lui-même et qui font peser sur le théâtre une menace de caducité.

J'en viens à l'histoire de la critique littéraire et celle de la critique d'art. Jusqu'alors définie sous la notion générale de « belles lettres » (réunissant la poésie, l'art dramatique, l'histoire, l'éloquence, le roman), la littérature s'affirme au XIX<sup>e</sup> siècle, en même temps que s'affirme la notion d'auteur professionnel (concernant la notion d'auteur professionnel, je dois préciser qu'il s'agit d'un auteur, spécialiste de son art, ne dépendant pas du pouvoir politique ou du mécénat et dont les livres sont achetés par un public. Professionnel est donc lié à la notion de métier). Toute cette évolution se fait entre, d'une part, Molière, Racine et La Bruyère, les derniers des écrivains entretenus, et, d'autre part, Balzac, l'auteur de la lettre aux écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle et l'inspirateur de la Société des gens de Lettres. L'auteur s'affirme à présent d'une manière autonome, gérant son travail et sa recherche, tel un artisan.

C'est dans ce contexte général que naît la critique d'art. Des outils existent pour cela : le journalisme s'est lui aussi peu à peu éloigné du pouvoir politique. La technique permet un grand rendement et une diffusion à moindre coût. Les journaux se sont démocratisés et s'adressent à un plus grand nombre de gens. Ils diversifient leur contenu et se spécialisent. Apparaissent les illustrations, les journaux satiriques, les romans quotidiens ou hebdomadaires à suivre par épisodes, et, en 1880, le premier article de grand reportage (grand reportage : c'est-à-dire le suivi, sur une période donnée et à partir d'un événement, d'une situation dans le monde). La notion de premier témoin, ou de premier regard articulant un savoir sur une situation, se précise.

La critique d'art, dans les espaces de réflexion et de commentaire que seront les journaux et les revues, sera donc

l'articulation d'un savoir sur une œuvre. (Il faut savoir, pour information, qu'il existait alors à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à Paris plusieurs journaux quotidiens de critiques d'art et particulièrement de critique de théâtre. Ainsi chaque jour de la vie théâtrale parisienne était consigné, raconté, étudié, et cet objet d'étude trouvait son lectorat !).

Bien entendu, l'activité critique n'est pas née au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais c'est à cette époque que la critique se professionnalise et s'institutionnalise, liant indéfectiblement son activité à l'exercice du savoir. Cette notion de critique est fondamentale pour les débuts de l'exercice du métier de la mise en scène. Le critique est effectivement une personne extérieure à l'équipe de création, intervenant sur le rapport entre le sens de l'œuvre, du texte, et les signes qui sont donnés sur la scène, signes devant faire apparaître ce sens. L'espace de cette intervention est nouveau, vierge. Dans les siècles précédents, les interventions sur la création étaient celles de l'arbitraire religieux et politique : elles portaient sur le sens même de l'œuvre, son contenu, qui était totalement identifié à son éventuelle représentation (voir la polémique autour du *Tartuffe* et ses différentes censures).

L'apparition du jugement critique sur le rapport entre l'œuvre et l'organisation des signes de la scène amène une nouvelle responsabilité : celle d'un responsable de ce rapport, d'un médiateur entre l'œuvre, sa représentation, et l'activité critique. Et ce médiateur, ce porte-parole, cet organisateur, sera le metteur en scène. Le simple regard extérieur dont nous parlions tout à l'heure, sujet d'une vision intuitive, affective, et subjective de la scène, s'efface, au profit d'une science des signes, une organisation de l'écriture scénique inventée, portée, défendue, par une fonction, un métier. Selon Bernard Dort, la mise en scène est la « médiation entre le monde clos, particulier, du plateau et l'univers morcelé, inachevé de la salle. Elle donne sens à ce qui se passe sur les planches ».

L'exercice de la critique comme articulation d'un savoir sur l'œuvre et les signes de la représentation marque, en même temps, l'entrée de la notion de spectateur, amateur de théâtre, et lui aussi, associé à la critique des signes de la représentation. Dès lors, le sens de l'organisation des signes de la scène, des conditions d'apparition d'une œuvre, se précisent : la scène peut être agissante sur le jugement du critique. Elle est organisée par une personne, responsable du projet de scène et porte-parole auprès de ce critique du sens de l'œuvre. Elle peut donc être agissante sur la vie du spectateur : elle peut provoquer, par le rapport entre l'œuvre de l'auteur et les signes qu'elle propose, des intelligences, des savoirs. D'où, pour terminer le sens de cette communication, le sens de mon hommage à la critique dont je me sens redevable pour l'exercice du métier de metteur en scène.