

Dan S. STOICA
“Al. I. Cuza” University of Iasi (Romania)

Le théâtre : le long chemin de l’interrogation du texte au spectacle

The Theatre: From Interrogating the Text to Playing it in Front of the Audience

Abstract: The paper is about the process of creating a theatre representation. We argue that in fact this is a manifold communication process, starting with the intrapersonal communication allowing the writer to choose what s/he believes to be the best expression of their thoughts and of their intention. Then there is an interpersonal communication between the author and the theater director. The reading of the text by the latter is supposed to give them that specific sparkle from which the image of a possible representation comes alive. If so, the director would gather a group of actors and a technical team in order to let them know what his idea was and how they could make the things happen. At this point, the process of communication combines group communication and interpersonal communication, as the director will speak to all of the team’s members, but also to each and every one, trying to explain what his/her vision is and then making each actor understand how they must act to fulfill the director’s expectations. In the end, the performance on stage is a public communication (a many to many communication device). The public would receive what the actors understood from what the director told them he/she had understood from the reading of author’s text. In all this, the main character is the director.

Keywords: theatre, communication, interpretation, text analysis, signification and meaning

1. Le sens, c'est dans nos têtes, pas dans les messages¹

Un court passage anecdotique me semble être toujours une bonne ancre pour toute discussion théorique. Voilà pourquoi je vais passer en revue deux moments ayant au centre des spectacles de théâtre.

1. Passionné par le théâtre de Camus, ce fut avec grande émotion que je me rendis à un spectacle avec *Caligula*, mis en scène par le Théâtre National de Cluj, en 1969. George Motoi (un des acteurs les plus connus de la scène roumaine), sous la direction de Vlad Mugur venait offrir au public de Iași une vision très proche de ce que j'avais compris de la lecture de cette pièce (et de ce sur quoi les études littéraires tombaient d'accord quant au sens du texte *Caligula* de Camus). Caligula n'y était pas l'empereur détestable, cruel et monstrueux dans ses actes et dans ses pensées, mais un individu plutôt tourmenté par l'impossibilité de comprendre, d'une part, la rationalité des actes des dieux, non plus que, d'autre part, la totale soumission des humains aux décisions des dieux quant à leurs vies².

2. Pas très longtemps après ce régal, le Théâtre National « Ion Luca Caragiale » de Bucarest allait offrir au public de Iași une nouvelle production de *Caligula*, dans une distribution comptant des noms de la plus grande notoriété du monde des arts du spectacle en Roumanie. Le rôle du personnage du titre revenait à Ovidiu Iuliu Moldovan – encore jeune, mais déjà très apprécié et aimé par le public –, alors que dans d'autres rôles il y avait Radu Beligan, Silvia Popovici, Gheorghe Cozorici et encore d'autres, tous des acteurs de première grandeur du théâtre et du cinéma roumains. Mais, sous la direction de Horea Popescu, Camus n'était plus Camus et le spectacle n'évoquait presque en rien la pièce de Camus. On se demandait où est-ce que la rupture aurait pu avoir lieu entre le texte de Camus et ce qu'on pouvait suivre se dérouler sur la scène. Dans cette production, Caligula est le monstre dont l'Histoire avait retenu

¹ En anglais, “Meanings are in people, not in messages”, une vérité que Ivan Preston regrette de ne pas voir assez souvent évoquée dans les manuels de communication (Preston 2009).

² Ci-dessous le texte de l'affiche de cette production, retrouvée à l'adresse <http://www.teatrulnationalcluj.ro/en/production-237/caligula/> à la section Archive des spectacles. Dans cette affiche, il serait aussi à retenir le nom de l'acteur incarnant Caligula : George Motoi (qui allait paraître dans le même rôle dans d'autres productions encore).

le portrait et il est ainsi perçu aussi par le public que par les autres personnages du spectacle.

Plus tard encore, dans les années qui suivirent, d'autres productions ayant à la base le texte de Camus furent offertes au public, mais les deux évoquées ci-dessus suffirent à notre démonstration.

3. C'était à la fin des années 1960, lors d'une rencontre des étudiants de Iași avec un des plus appréciés acteurs du théâtre et du cinéma roumains, Amza Pelea. Celui-ci dévoila une vérité qui alla plonger le public étudiant dans la confusion : le film (et le théâtre) c'est l'art du metteur en scène. On s'attendait à un discours mettant en relief l'acteur, et puis non, c'était le metteur en scène. Comme c'était l'époque marquée par la sortie du *Blow-up*, Amza Pelea choisit pour soutenir son affirmation un exemple convaincant : Si Antonioni – dit-il – me demandait de traverser cette pièce en diagonale en me tenant debout sur ma langue, de façon que la scène lui sonne comme étant de couleur rose, je ferais de mon mieux pour traverser la pièce debout sur ma langue, en diagonale, pour faire de la sorte que la scène sonne rose dans ses oreilles. C'est parce que je sais qu'il est un de ces metteurs en scène qu'il faut suivre avant même d'avoir compris sa vision de l'ensemble de la scène et encore moins celle de l'ensemble de la construction (pièce de théâtre ou film) et qu'à la fin on aura un chef-d'œuvre. Je ne suis qu'un outil entre les mains du maître, conclut Amza Pelea. Alors que les metteurs en scène de Roumanie négocient la réalisation de chaque scène avec les acteurs impliqués, un grand réalisateur comme Antonioni – disait Amza Pelea – vient avec ses propres visions, qu'il impose aux acteurs. C'est donc comme ça qu'à la fin le spectacle est sien. On aura ainsi *Blow-up* par Michelangelo Antonioni, tout comme on va avoir le *Caligula* de Vlad Mugur ou le *Caligula* de Horea Popescu.

J'allais trouver plus tard la confirmation de cet état des choses chez Lyudmila Ulitskaia. Avant de laisser le lecteur penser que la célèbre écrivaine n'aurait pas grande chose à dire sur la réalisation d'une production dans le théâtre, je rappellerais qu'en fait Ulitskaia a eu à remplir plus d'une décennie de sa vie – entre son départ forcé de L'Institut de recherches en génétique de Moscou (1970) et son début en littérature (début de années 1990) qui allait être désormais sa profession – en se dédiant à la vie du théâtre juif de Moscou, en tant que conseiller littéraire, mais en couvrant aussi des tâches de scénographe. Voilà ce qu'elle écrit

dans son roman *L'Échelle de Jacob*, pour présenter le travail d'une scénographe sur une nouvelle production des *Trois sœurs* de Tchekhov³ :

Aujourd'hui, le théâtre ne se limite plus aux acteurs. Enfin, disons, un peu... Ceux qui doivent penser le spectacle aujourd'hui, c'est le metteur en scène et le scénographe, pour que le texte, les mots ne restent pas seuls, prêts à faire comme bon leur semble – qui ne connaît pas les mots ? N'importe quel écolier les connaît ! Aujourd'hui, toute la responsabilité incombe au metteur en scène et au scénographe. L'acteur ne crée plus son rôle, il est plutôt interprète. Un exécutant. Que dire de plus des acteurs géniaux ?! Vous pouvez les compter sur vos doigts... Aujourd'hui, ce qui est important c'est ce qui est décidé par le metteur en scène dans le théâtre classique, quel qu'il soit. (p. 158)

De plus, on y trouve même des explications techniques qui nous laissent comprendre comment le scénographe transforme la scène (environnement matériel) avec des moyens techniques pour mieux inscrire le jeu des acteurs dans la vision du metteur en scène :

... elle a imaginé tout le spectacle [...]. La maison des Prozorov est apparue, très avancée jusqu'au premier plan – un chantier à droite, à gauche, des grues tout autour, des wagons vaquant à leurs occupations, et la vie coule, des bulles, des klaxons, des signaux... mais dans la maison des Prozorov personne ne remarque l'ambiance de travail, de mouvement, de changements, ils se trainent d'un endroit à l'autre, boivent du thé, parlent... seule Anfisa porte les seaux, les chiffons, verse les bassines... Parfait, parfait ! Tous les héros sont des ombres, seule Anfisa est faite de chair. [...] Un espace physiquement inoccupé. [...] Elle va habiller tout le monde de couleur sépia comme sur les vieilles photographies, de vêtements jaunés et délavés. Antiquités aux saveurs d'histoire. Oui bien sûr. Natacha Prozorova est grande et grosse. Elle va porter une robe rose foncé, cordon vert. Sur fond à dominante sépia, beige délavé, marron... (p. 59)

Et puis :

Le texte de Tchekhov, plat, banal, toujours bourré d'astuces de mise en scène, de surcroûts de sens, se transformait au jour le jour en mots marmonnés, débités automatiquement, et la lenteur familiale devenait l'enchaînement d'un rêve, comme si les rêves et les projets non réalisés

³ La traduction des textes m'appartient (*passim*, DSS). Le texte employé est la version en roumain du roman, parue à Bucarest, chez Humanitas (Ulitskaia 2015).

étaient eux-mêmes la vraie vie, le dessin aérien de l'imaginaire. Le théâtre d'ombres ! Dans cette atmosphère incertaine et peu claire, seuls deux personnages travaillaient – Anfisa avec ses haillons et Natacha, qui contrôlait tout ce qui signifiait la chair de la vie – les chambres de ses sœurs, la maison, le jardin, le vieux portier de l'administration du domaine – le monde qui lui est accessible. (p. 60)

On y trouve le non verbal qui rompt d'avec ce qu'on avait vu comme production de cette pièce (un peu trop) connue. En lisant le même texte « banal » de Tchekhov, que tous les écoliers connaissent, le metteur en scène proposera une approche différente. C'est sa vision du texte, vision partagée et soutenue par la scénographe. Même texte, lecture différente. Même auteur, rencontre différente avec un nouveau lecteur.

Tout ceci n'est pas sans évoquer, pour moi, une réplique dont la problématique – comme dirait Meyer – est aussi évidente que profonde, mais qui pourrait passer presque sans se faire remarquer, du final d'un film qui traite de la force de la communication dans le champ politique et social : *Wag the dog* (en. fr. *Fais bouger le chien*). Un producteur de Hollywood, exaspéré par le manque d'imagination des créateurs de publicité électorale, s'exclame : « J'ai même en vue de réaliser une production de *La baleine blanche* avec une approche de cette histoire depuis la perspective de la baleine ». C'est toujours le point de vue du réalisateur qui compte, c'est ce point de vue, issue d'une lecture particulière sur le texte, qui va donner un spectacle différent par rapport à tout ce qu'on eût enregistré jusqu'alors.

Plus tard, j'allais donc pouvoir vérifier la vérité des dires d'Amza Pelea, comme je viens de raconter sous 1 et 2. Lyudmila Ulitskaia fut un vrai support pour moi dans ce processus⁴. D'ailleurs, les moments remarquables dans l'évolution du théâtre sont toujours liés aux noms de quelques metteurs en scène. C'est eux qui sont capables de réaliser de vraies révolutions dans cet art du spectacle. Un tel moment est décrit par

⁴ Enfin, je voudrais retenir l'attention du lecteur sur le fait que je rends compte d'expériences personnelles, ce qui aura des conséquences dans les conclusions. Je ne suis pas membre de ce que l'on appelle d'ordinaire « public du théâtre » (je suis plutôt difficile quant au choix des productions à voir dans les salles et je préfère avoir (ré)lu le texte de la pièce avant de me rendre au spectacle). De plus, ma construction cognitive ne saurait coïncider totalement avec celle d'un autre/des autres (ce qui est normal), sans pour autant manquer de s'inscrire dans une classe (études de langue et littérature françaises, formation en linguistique, sémiotique, rhétorique et logique du discours, avec d'aussi vastes que possible lectures de la littérature universelle, jamais assez pour assouvir ma soif).

Marina Constantinescu, critique de théâtre. Quand elle pense aux changements du théâtre en Roumanie dans les années 1960-1970, elle ne peut ne pas remarquer que ce fut une révolution esthétique et morale due à des metteurs en scène, jeunes à l'époque, mais qui allaient atteindre plus tard leur maturité artistique :

Il y a eu, dans les années 1960 et 1970, un mouvement théâtral soutenu par de grands metteurs en scène, qui ont aussi été les artisans d'une nouvelle mentalité artistique : Lucian Pintilie, Vlad Mugur, Radu Penciulescu, Liviu Ciulei, David Esrig. Les spectacles mis en scène par eux – *Le Neveu de Rameau* d'Esrig, *Le Roi Lear* de Penciulescu, *Le Réviseur* de Lucian Pintilie, *L'Opéra de quat'sous* et *Elisabeth Ière* de Liviu Ciulei – étaient des manifestes. Esthétiques et moraux. [...] Une génération de metteurs en scène aux profils très intéressants et très différents a dominé et continue de dominer le théâtre roumain. Leur jeunesse s'est transformée, aussi avec le temps, en maturité créative. Ils ont mis en scène des performances puissantes, avec une parfaite investigation des textes de Shakespeare, de Tchekhov, des textes grecs anciens ou de la dramaturgie contemporaine⁵.

Outre les noms et les titres, il y aurait à retenir l'idée d'investigation des textes dramatiques. Un créateur de spectacle semble avoir un sixième sens qui lui dit qu'il y a plus à tirer même des textes qui avaient connu la gloire dans des spectacles joués pendant des siècles. Lire et relire, analyser, afin de trouver le mot-gâchette qui va déclencher une toute autre interprétation du texte original. C'est là que commence le travail créatif du metteur en scène, c'est là que naît sa vision nouvelle, personnelle qui aboutira à une production enrichie et enrichissante à offrir au public. Et Marina Constantinescu conclut :

L'arrivée d'un metteur en scène important est une sorte de revitalisation, un défi, une recherche en soi, dans ce qui est assis et endormi, c'est, pour les jeunes artistes, une école de théâtre au sens le plus vrai du terme.

Tout ce qui précède n'est qu'un préambule qui devrait préparer le lecteur à ce qui suit, plus exactement à ma proposition de s'écarter de la

⁵ Marina Constantinescu, « Le conte de tous les contes », dans *România literară* nr. 45-46/2022 (J'ai fait exprès pour éviter de reprendre la version française du titre roumain homonyme, celle donnée par Mircea Nedelciu à la traduction du texte de Creangă, *Histoire des histoires*, car les deux textes font partie de catégories différentes).

vision historique du théâtre ou de celle où le théâtre est présenté comme genre littéraire ou phénomène social. C'est plutôt une invitation à suivre le processus qui mène du texte littéraire jusqu'au spectacle offert au public. En fait, ce processus est une suite de codages et de décodages, de récupérations de sens et de transmissions de sens, une sorte de suite de traductions dans laquelle sont engagés écrivain-metteur en scène-acteurs-public, chacun y apportant du sien, mais en réservant le rôle clé au réalisateur du spectacle, à cet « Antonioni » générique, le metteur en scène.

2. Études sur le théâtre

Partant des considérations ci-dessus, on peut constater que d'habitude, quand on parle du théâtre, on a en vue le phénomène culturel et social, avec son effet dans les esprits des gens. On dit, par exemple (et j'invente) : « Dans l'Antiquité, le théâtre avait surtout pour but d'infliger au public cet état de catharsis, ce sentiment de purification mentale et émotionnelle, acquis à travers la constatation qu'on est autre que les personnages sur la scène et que leurs affres sont évitables dans le monde réel, le monde du public ». Peur et pitié, selon Aristote, sont les composants de la catharsis, cet effet de purgation, comme nous le rappelle Michel Meyer dans son ouvrage sur le théâtre (Meyer 2003). Il y a même des explications, comme par exemple le fait de constater cette distance entre le monde des héros (représenté sur la scène) et le monde du commun mortel, le spectateur. Cette distance est protectrice de ce dernier, alors que la distance entre le monde des Dieux et celui des héros est parfois ignorée par ces derniers et le résultat en est dévastateur, car deux mondes se trouvant à une si grande distance ne devraient jamais entrer en collision. On ne joue pas les Dieux sans se brûler les doigts.

Dans un autre type d'approche, on a tout simplement des commentaires sur le texte (et j'invente toujours) : « Le théâtre de Shakespeare renferme des visions sur les relations humaines qui sont d'une généralité exemplaire », ou encore on présente les différences entre tragédie et comédie (Meyer 2003) ou bien l'on trace des visions historiques sur le phénomène (horizontalement – qui précède qui – ou verticalement – qui a subi l'influence de qui).

Mais, en descendant au milieu du phénomène, on constate que ça se complique.

3. Une autre approche possible. Le théâtre : du texte, au public

Bien que cela puisse avoir l'air d'un texte de manuel de toute académie de théâtre, porter l'attention sur le chemin qui va du texte dramatique au spectacle de théâtre en vaut la peine.

Le théâtre est essentiellement communication, il est comme une suite de dialogues, des négociations visant à mettre d'accord des logiques naturellement différentes, des perceptions et des visions qui ne se ressemblent guère, parfois. Des fois, le choc donne naissance à une sorte d'épiphanie et c'est le signe du succès de l'énonciateur sur le destinataire.

Un œil attentif pourrait distinguer dans ce phénomène qui est le théâtre une sorte de reproduction récurrente de ce qu'a donné l'acte d'écrire dans la réalité de l'interaction entre acteurs et public, toute une suite de passages de sens, des mots du texte et jusqu'aux significations prêtes à se réveiller dans chacun des membres du public, avec, certes, les dispositions du moment et l'ouverture d'esprit de chacun.

On va donc passer en revue les éléments de ce parcours : écrivain – texte – metteur en scène – acteurs – public.

L'écrivain et le texte. Sans entrer dans des spéculations quant au travail créateur de l'auteur dramatique, on va simplement noter que le texte résultant de ce travail sera chargé des intentions de son auteur, intentions « cachées » dans des constructions linguistiques choisies selon l'art de l'écrivain et aussi selon son inclination de moment, dont lui-même n'est peut-être pas conscient. Il y a, certes, des techniques à avoir en vue en écrivant un texte dramatique, mais cela ne doit pas être trop évident dans le produit final. L'écrivain choisit le sujet ou il en est obsédé pendant très longtemps, il pense à des personnages, qu'il imagine évoluer au milieu d'un décor, sous des lumières et en portant des costumes et tout ceci sera précisé dans les didascalies ou légendes (courtes descriptions des états des choses en début de chaque scène et du comportement des acteurs en début des répliques). Après avoir trouvé la meilleure forme d'expression, la forme aussi bien adéquate au sujet choisi que porteuse de son empreinte personnelle, l'écrivain se mettra au travail. Un cas particulier serait celui où l'écrivain prend pour point de départ un roman auquel il aurait découvert des traits dynamiques le rapprochant à un spectacle sur scène. Ce qu'il lui reste à faire en ce cas ce serait réécrire le texte sous forme de dialogues, avec, en plus, des indications quant au para verbal et au non verbal.

C'est ainsi qu'on arrive à la fin à avoir, dans les deux cas, une pièce de théâtre, c'est-à-dire le texte dramatique.

Le sort du texte dramatique sera déterminé par plusieurs éléments, comme par exemple : (a) une certaine décision de l'auteur, (b) la voix de la critique, (c) la rencontre avec un metteur en scène qui vibre à sa lecture. Ce ne sont que quelques-unes des possibles influences sur le sort d'un texte dramatique.

(a) Publier son texte ou le soumettre directement à l'attention d'un directeur de théâtre ? La première option se heurtera d'abord aux politiques éditoriales des maisons d'édition, puis aux goûts des critiques littéraires. Enfin, elle soumettrait le texte à l'examen du public : sera-t-il lu, aimé, passé d'une main à l'autre, comme toute création littéraire de succès ? La deuxième option c'est prendre un raccourci, mais cela suppose une certaine relation préexistante, une confiance réciproque entre l'écrivain et le metteur en scène. L'histoire a retenu, par exemple, le cas du génial Arthur Miller qui écrivait des textes pour sa femme, Marilyn Monroe, des textes dont personne n'osait contester la valeur et donc qui devenaient la base de spectacles (ou films).

(b) En directe relation avec (a), on se doit de souligner l'importance de la position de la critique littéraire pour l'avenir du texte. Il y aurait, à une première vue, au moins, trois possibilités : on le salue et on en recommande la lecture ; on l'écrase ; on l'ignore. Sauf la première, les deux autres équivalent à faire pratiquement disparaître le texte. Faute de lecteurs, la boucle discursive ne se referme pas (il n'y a pas de communication en l'absence de l'altérité), ce qui mène à l'anéantissement de toute possibilité de transmission. Sans son lecteur, le texte se meurt.

Il y a aussi la critique de théâtre, celle qui couvre aussi bien le texte que le spectacle. C'est cette critique qui a poussé Musset à écrire son fameux théâtre dans un fauteuil. En dédiant ses pièces à la lecture personnelle, dans un fauteuil, il pensait se soustraire aux critiques de théâtre qui avaient fait un accueil défavorable à ses premiers textes dramatiques. Quand on parle critique, il ne faut pas oublier la critique du public des salles de théâtre. Une histoire récente met en lumière la force du public, sa capacité d'influencer jusqu'au destin des acteurs et de auteurs⁶. Le Dr. John-Mark Philo, universitaire à l'Université d'East Anglia (UEA), a déclaré à *l'Observer* qu'il y a une réticence à penser à Shakespeare comme « autre chose que la perfection » et que bien que l'incident des huées soit connu, sa signification a été négligé. Le chercheur a analysé des preuves d'archives, des récits de spectateurs et les pièces elles-mêmes : « Pas moins de quatre témoins contemporains, dont Jonson lui-même, ont

⁶ Ce qui suit est repris sur l'édition du 27 août 2022 du journal *The Guardian*.

témoigné des chahuts et des sifflements avec lesquels les acteurs ont été accueillis par leur premier public au Globe »⁷. Suivons les découvertes du chercheur.

D'abord les faits :

C'était en 1603 lorsqu'un groupe d'acteurs courageux est apparu sur la scène du théâtre Globe pour interpréter la pièce de Ben Jonson, *Sejanus*, une tragédie sur un soldat romain. La performance a été un tel flop que le casting a été sifflé et chahuté hors de la scène. L'un des membres de cette distribution était William Shakespeare.

Et maintenant un universitaire fait valoir que cette expérience humiliante a continué à affecter l'écriture de l'une des plus grandes pièces du barde, *Othello*.

Analyse et commentaires du Dr. John-Mark Philo :

Notant que *Sejanus* et *Othello* ont été écrits en 1603 et interprétés par la même compagnie de théâtre, les King's Men – avec Richard Burbage, le plus grand acteur célèbre de l'époque, dans les rôles principaux, Philo soutient que le succès et l'échec faisaient partie du processus de la création : « Parfois ça marche, parfois ça tourne terriblement mal. Shakespeare est impliqué dans ce processus et il en tire des leçons. Toute la compagnie expérimente de nouvelles idées. Philo a ajouté : "Il y a beaucoup plus de points communs entre la romance tragique de Shakespeare et la Rome impériale de Jonson qu'il n'y paraît à première vue – dispositifs d'intrigue similaires, caractérisation, opportunités d'interaction avec le public et, le plus convaincant pour moi, un phrasé partagé qui n'apparaît nulle part ailleurs dans l'œuvre de Shakespeare. Il a distingué certaines tournures de phrases que Shakespeare n'utilise que dans *Othello* et qui apparaissent également dans *Séjanus*, et des « parallèles verbaux », notant par exemple que la « seule apparition du mot 'coquelicot' dans les œuvres de Shakespeare est dans *Othello* » : « Regardez où il vient./ Ni coquelicot ni mandragore/ Ni tous les sirops

⁷ Il présentera ses découvertes dans un article à paraître – *Sejanus* de Ben Jonson et *Othello* de Shakespeare : deux pièces interprétées par les hommes du roi en 1603 – qui sera publié ce mois-ci (c'est-à-dire en août 2022) dans la revue *Shakespeare Survey* de Cambridge University Press. *The Guardian* nous informe que cette recherche a été très appréciée par les spécialistes : Emma Smith, professeur d'études sur Shakespeare à l'Université d'Oxford et rédactrice en chef de *Shakespeare Survey*, a déclaré : « Je pense que nous n'avons pas voulu penser à Shakespeare en tant qu'acteur. Nous avons supposé qu'il avait appris les pièces de théâtre comme beaucoup d'entre nous, en les lisant. C'est une recherche fabuleuse ».

somnolents du monde/ Ne te soigneront jamais de ce doux sommeil/ Que tu possédais hier.

Philo a dit que le "coquelicot" est utilisé comme "quelque chose qui peut voler ou endormir la victime" : "Le méchant de *Sejanus* l'utilise dans ce sens et le méchant d'*Othello* aussi dans ce sens".

De plus, Philo écrit : « Il existe des parallèles thématiques convaincants entre *Sejanus* et *Othello*. Dans les deux cas, un serviteur manipulateur fournit le principal moteur de leurs intrigues respectives, et l'action jouée sur scène est suscitée par les interventions de *Sejanus* et *Iago*. Dans les deux pièces, le dispositif d'intrigue le plus important est la séduction d'un supérieur social – c'est-à-dire d'*Othello* et de *Tibère*. Les pièces partagent le même accent sur l'exploitation des peurs de la victime et sur la culture d'un sentiment soutenu d'alarme ou d'anxiété.

Voilà donc comment un acteur-écrivain se laisse influencer par le public, non seulement quant à sa carrière sur scène, mais aussi quant à son écriture. En apprenant ce qui a causé l'articulation du texte de la pièce *Othello*, on a une vue de plus sur le travail de l'écrivain sur le texte dramatique dans un monde d'intertextes.

(c) Comme on a vu plus haut, le texte dramatique pourrait attirer l'attention d'un metteur en scène, qui pourrait le recevoir directement de la main de l'auteur ou bien tomber sur lui, accidentellement, en balayant les rayons des libraires, ceux des bibliothèques ou des bouquinistes. C'est la lecture que celui-ci en fera qui donnera naissance à la vision artistique qu'on va plus tard proposer au public. Mais, pas directement !

Il est déjà évident qu'une fois l'effort créateur de l'écrivain arrivé au bout, le texte est né. Il entre dans ce monde pour jouer sa chance. C'est comme une bouteille à la mer : non seulement devra-t-il attirer l'attention d'un possible lecteur, mais il devra aussi avoir la chance d'être lu dans une clé qui lui assure son avenir, c'est-à-dire d'être vu comme une pièce qui mérite d'être interprétée sur une scène. Il serait à signaler aussi le cas des auteurs qui tiennent à donner une double forme à leurs textes pour leur assurer une chance de plus en les accommodant à plus d'un espace culturel. Je pense, par exemple, à Samuel Beckett, avec son idée d'écrire ses pièces aussi bien en anglais et qu'en français. Il s'assurait ainsi de se faire bien comprendre par les lecteurs venant des deux cultures et ceci sans l'intervention des traducteurs.

La lecture d'un texte dramatique. La lecture serait une première « traduction » du texte (si ce n'est la deuxième, comme dans le cas où l'écrivain dramatique aurait pris pour point de départ un roman par un

autre auteur et qu'il en aurait fait sa propre lecture). La lecture d'un texte est un effort d'interpréter « le dire et le dit » de l'auteur (comme dirait Oswald Ducrot) et il y a plus d'une théorie qui disent que le résultat d'une telle pratique porte toujours la marque du lecteur : chacun fait **sa** lecture d'un même texte. Sans faire appel aux théories, *per se*, je dirais que cela peut aller de l'extrême qu'on rencontre, par exemple, dans le *Gog* de Giovanni Papini (« des troupeaux de gens, nommés héros, qui s'entretuent sans cesse pendant dix ans sous les murailles d'une petite bourgade, pour une vieille femme séduite » – pour décrire l'*Illiade* de Homer ; ou encore, « un lâche qui, pour venger l'assassinat de son père, rend folle une jeune femme qui l'aimait et la fait se donner la mort » - pour présenter ce que le personnage Gog avait retenu du *Hamlet* de Shakespeare) et jusqu'aux lectures qui vont au-delà du dire pour retenir le dit (toujours avec référence à Ducrot) et allant jusqu'aux plus inattendus résultats comme dans l'exemple pris dans le film *Wag the Dog*. Il avait raison, Umberto Eco, avec son *Opera aperta*. On constate ici comment fonctionne l'adage que nous rappelle Ivan Preston : les sens c'est dans nos têtes, pas dans les messages. Un message ne fait que surgir de l'intertexte personnel de chacun ce qu'il y a de signification liée au message-signe. C'est pareil à un acte de traduire. Comme dans tout cas de traduction, on aura d'abord un parcours séméiologique – pour extraire le sens du texte à traduire – suivi d'un parcours onomasiologique – pour nommer le sens dégagé du texte de départ. Le résultat en est l'image que le lecteur a du contenu du texte et, comme le lecteur est, dans le cas qui nous intéresse, un metteur en scène, il y a toutes les chances que cela se transforme en une vision d'un futur spectacle. Mais, n'oublions pas l'essentiel : toute lecture est le résultat de l'interaction d'une multitude de facteurs, allant de l'état du lecteur (physique, psychique, mental) et de ses accumulations culturelles, aux circonstances de l'acte de lecture et aux traits de contexte (sous toutes les formes qu'ils puissent se présenter), pour ne plus parler d'impondérables de toutes natures qui peuvent tout faire changer sans qu'on s'en aperçoive.

Le metteur en scène et les acteurs. Une fois sa vision articulée, le réalisateur va imaginer une distribution et assigner aux acteurs disponibles les rôles prévus dans le texte de la pièce, puis il va imaginer le contexte physique où ces acteurs sont supposés à évoluer. En plus, il devra se mettre d'accord avec un scénographe sur le décor et sur les lumières à utiliser, et avec un costumier quant aux habits que les acteurs vont porter. C'est en fait beaucoup plus complexe, mais j'en passe et j'en oublie.

Après avoir distribué les rôles à des acteurs qui lui sont parus les plus adéquates, le metteur en scène devra expliquer à tous et à chacun ce qu'il attend d'eux. Cela consiste à expliciter chaque ligne du texte en essayant de s'assurer que les acteurs comprennent ce que, lui, il avait compris en lisant le texte. Il va commencer par la présentation de sa vision globale du texte et par la présentation de la manière dont il pense mettre cette vision en œuvre à l'aide de l'équipe tout entière. Ensuite, il va aborder les détails, scène par scène, acteur par acteur. C'est le travail le plus dur, vu que les acteurs ne sont pas à leur premier contact avec le texte dramatique et que donc chacun d'eux est susceptible d'avoir sa propre lecture du texte, c'est-à-dire son propre entendement du message de l'auteur. On s'attend bien à ce que le metteur en scène fasse usage de la sixième fonction du langage (d'après le modèle de Roman Jakobson – Jakobson 1960), la fonction métalinguistique, pour faire passer aux acteurs sa compréhension de chaque phrase. Il ferait pleinement usage de phrases comme : « Ce que j'entends par là », « C'est-à-dire », « C'est comme ça que vous devez articuler cette phrase », « J'attends voir la joie sur votre visage, malgré le contenu de la phrase que vous énoncez », « Là, vous devez prendre cette posture » ou « Le contenu de cette énonciation doit être contredit par un geste comme ça ». Parfois, il devra faire un effort supplémentaire pour faire à un acteur oublier ce qu'il avait retenu de la lecture du texte, faisant place à cette nouvelle vision que le spectacle va présenter au public. C'est justement ce à quoi faisait référence Amza Pelea quand il disait que, à la demande d'Antonioni, l'acteur devrait, selon le cas, « faire sonner rose » une scène dans les oreilles du célèbre metteur en scène (Là-dessous, voir aussi : Kerbrat-Orecchioni 1999 ; Maingueneau 2000 ; Wolton 1997 ; Tenoudji 1995 ; Sperber 1995).

C'est le passage de sens le plus difficile, car le metteur en scène devra être très stricte et ne laisser aucune place aux inférences que les acteurs feraient naturellement, instantanément et sans contrôle. Pas de liberté dans la compréhension du message du texte ! Le metteur en scène devra s'assurer de la totale soumission des acteurs à sa vision du texte et que donc ils auraient ceci pour point de départ dans leurs interprétations sur la scène. Et c'est ainsi qu'on va avoir le *Caligula* de Vlad Mugur et le *Caligula* de Horea Popescu (voir les références au début de ce texte).

Je me rappelle *Looking for Richard* (en français, *A la recherche de Richard*), un film sur les efforts d'une équipe de cinéastes américains de faire un film à partir de *Richard III* de William Shakespeare, film qui devait contribuer à « accommoder » le public américain au théâtre de

Shakespeare. C'est en fait une longue suite de métadiscours sur le discours de Shakespeare, mais aussi sur les essais enregistrés par l'équipe dans le but de s'approcher des attentes du public américain tout en évitant de trahir le texte original. Le travail de l'équipe autour de la table, avant de passer aux répétitions sur la scène, est la partie la plus intéressante, vu que l'on a accès à la « cuisine » du spectacle, chose assez rare pour le spectateur habituel. Les acteurs lisent à tour de rôle, selon la distribution des rôles, le texte et ils s'arrêtent pour se poser des questions – chacun à soi-même et aussi les uns les autres – quant aux sens des mots, quant à la manière d'énoncer les phrases – tout en essayant de se tenir près du public qu'ils ont en vue. Là, les interventions du metteur en scène visent à contourner sa vision du film, en gardant aussi bien la nécessaire cohérence de la construction que le soin de se faire entendre par le public américain. C'est le metteur en scène qui rappelle aux acteurs la nécessité de ne jamais oublier que la langue de la pièce et le comportement assigné à chacun des interprètes sont en accord avec une époque d'il y a plus de 400 ans et c'est toujours lui qui, à la suite d'une étude sociologique menée dans la rue, informe son équipe quant aux attentes et aux préconstruits culturels du public auquel ils dédient le résultat de leur travail : le citoyen moyen d'Amérique. Il y a cette question récurrente sur les métaphores « en excès » du texte de Shakespeare : sont-elles vraiment nécessaires ? L'ont-elles jamais été ? De nos jours – constate un des acteurs – si l'on a soif, on dit simplement « donne-moi un verre d'eau, s'il te plaît », alors que les personnages de Shakespeare auraient dit quelque chose du genre : « Sois Hermès, mets des plumes à tes jambes et vole à la source pour m'apporter un gobelet en cristal de ce breuvage de la vie ». On lui explique que, d'une part, les nobles d'il y a 400 ans avaient tendance à choisir des tournures compliquées dans l'expression et que, d'autre part, c'est Shakespeare lui-même qui faisait bon usage des métaphores, ce qui assura à son œuvre non seulement une beauté exceptionnelle, mais aussi une résistance dans le temps inégalable. Une phrase comme « donne-moi un verre d'eau, s'il te plaît », on l'oublie à l'instant même, alors qu'une phrase de Shakespeare traverse les siècles. C'est assez courant d'entendre dire – surtout dans le monde anglo-saxon – des phrases comme : « Il y a plus de choses dans le ciel et sur la terre, Horace... » ou bien « De quelque nom qu'on nomme une rose... » et c'est chaque fois pour dire les mêmes choses que disent les vers des pièces de Shakespeare (ou presque). Il reste encore pas mal de choses à connaître dans l'Univers, pour le premier exemple ; ce n'est pas le nom qui décide de la qualité d'une chose/d'une personne, pour le deuxième exemple.

Pour revenir, l'effort du metteur en scène commence après qu'il ait acquis sa propre vision du texte. Non seulement doit-il expliquer aux acteurs sa vision globale de ce qui sera la nouvelle production, mais aussi

ce qu'il attend précisément de chacun d'entre eux. La distribution a eu en vue les données personnelles de chaque acteur (de l'aspect physique aux qualités de sa voix et aux possibilités interprétatives qu'on lui connaît) et maintenant le réalisateur du spectacle va imposer à chacun de faire le meilleur usage de ses traits et qualités pour donner vie au personnage qu'il est appelé à incarner. Après s'être assuré que tout est en place – décor, lumières, musique – pour que le jeu des acteurs mette au monde sa vision du texte dramatique, le metteur en scène sera prêt pour la confrontation avec le public (et les critiques de théâtre, bien sûr !).

Enfin, le spectacle : de la scène au public. Nous avons suivi jusqu'ici la trame du texte, de la plume de l'écrivain au montage sur la scène. Pour le dernier passage – de la scène au public – on va inverser l'ordre de la présentation et on va d'abord parler du public.

Le public de théâtre peut aussi bien être présenté comme une foule homogène de gens, qu'un rassemblement d'individus chacun différent des autres. Dans le premier cas, les descriptifs seraient : cultivés, attirés par l'atmosphère des salles de spectacles, amateurs de spectacles qu'on donne pour eux expressément, curieux de découvrir ce qui pourrait encore être tiré de textes connus ou menés par la nostalgie de revoir des spectacles connus, conscients du fait que le théâtre est plus que toute autre forme de communication un jeu de « faire paraître » et prêts à accepter toutes les complicités sur lesquelles se construit tout spectacle de théâtre.

Dans le deuxième cas, les choses se compliquent, car il faut se représenter les individus comme sujets pris dans un jeu de communication, dans un dialogue. Alors, il faut tenir compte de tout ce qui pourrait décrire un sujet humain. À propos de cela, il suffit de penser à cette liste concoctée par les spécialistes de la célèbre Cambridge Analytica pour nous laisser terrassés par sa longueur (presque cinq mille descriptifs). Sans aller si loin, on peut s'imaginer l'individu faisant partie du public d'une pièce de théâtre comme étant descriptible de plusieurs points de vue : physique (et physiologique), psychique, affectif (et émotionnel), culturel (aussi bien sous une perspective anthropologique, que sous une perspective éducationnelle).

Un mal de tête, les conséquences d'un repas trop consistant, des chaussures neuves ou un corset trop étroit pourrait affecter la disposition du spectateur. Une vue faible, l'ouïe affaibli par un rhum encore pas si lointain pourraient avoir le même effet. Toujours sur le plan des conditions physiques s'inscrivent des données tenant à l'environnement : un parfum strident dans l'immédiate proximité, un voisin avec une

respiration bruyante, une salle archipleine quand on est légèrement claustrophobe, voici quelques-unes des conditions qui vont certainement marquer la réception du spectacle.

Du point de vue psychique on pourrait parler de l'état dans lequel se trouve le spectateur : est-il là parce qu'il voulait à tout prix voir la pièce ou est-il là parce qu'il y fut traîné à contre cœur ; est-il content de sa place dans la salle ou a-t-il le sentiment d'être le moins bien placé de tous, avec en plus le sentiment que tout le monde lui jette des regards moqueurs ; s'attend-il à une bonne représentation, malgré l'annonce de dernière heure qui dit que l'acteur vedette sera remplacé par sa doublure en raison d'une grippe rebelle qui l'aurait rendu indisponible au dernier moment ? De menues choses qui s'emparent de nous et qui nous font subir un état d'inconfort.

Du point de vue affectif, notre spectateur pourrait faire face assez mal à une appréhension quant au jeu de l'un des acteurs, mais il pourrait aussi être surexcité à l'attente du moment où le rideau va se lever au point qu'il sente ses perceptions s'altérer entraînant le risque de rater le meilleur du spectacle. Trop de joie peut nuire.

Du point de vue culturel, anthropologiquement parlant, il se peut que notre spectateur ne soit pas prêt à recevoir des mots, des gestes, des vêtements qui serait loin de sa culture sinon vraiment des tabous pour lui. Et puis, il y a la langue du spectacle : est-on préparé pour consommer un acte artistique dans une autre langue ? Dans n'importe quelle langue ? Et si l'on ne parlait pas du tout⁸ ?

⁸ Dans "Purcărete et le mot de Rabelais", Marina Constantinescu donne une revue d'un spectacle à part : « Le mot-image est le signe distinctif de l'art de Purcărete : « Belle-sœur de Pantagruel - Hommage à Rabelais. ». Ce qui m'a toujours préoccupé, dit-elle, c'est la simplicité avec laquelle Purcărete visualise Rabelais, le plaçant, théâtralement, à sa place, plus au-delà temps et heures. Le but n'est pas de déchiffrer le livre de manière exhaustive, mais de retrouver un esprit reconnaissable à travers les frontières des siècles. Dans sa mise en scène, Purcărete fonde la séquence des événements. Ce qui est vu est l'essence obtenue à partir du processus mentionné. Plusieurs thèmes, motifs, signes, la coïncidence d'obsessions, pas nécessairement le chapitre X ou Y, mais les trouvant dans la propre histoire de Silviu Purcărete sur Gargantua, sur Pantagruel et leur suite de personnages. Tout sous le signe du plaisir. L'énonciation de la parole est abandonnée – c'est la première fois que Purcărete y opte – et sa fonction, vitale pour les dimensions du récit de Rabelais, est contenue dans le rythme terrible où elle est jouée sur scène. Un transfert surprenant qui récupère la force du mot dans la force du geste, du mouvement, de l'expression corporelle, de la mimique des acteurs. Le pari de Purcărete repose sur eux et sur l'énergie de chacun. Et rien n'est démonstratif ou ostentatoire sur la scène de Sibiu, où d'importants acteurs, roumains, français, hongrois, se rencontrent ou non à la première collaboration avec Purcărete. Deux musiciennes de Budapest, Xenia Stollar et

Du point de vue de son éducation, le spectateur aurait plus de chances de goûter un spectacle de théâtre s'il avait déjà bon nombre de lectures et d'expériences dans les salles de spectacles, s'il vivait dans un milieu où l'on discute autour des spectacles et aussi autour des critiques des spectacles et s'il avait déjà atteint une certaine ouverture d'esprit lui permettant d'accepter des conventions, d'accepter le nouveau si on le lui propose et de plonger tous les sens à l'affut dans toute expérience culturelle (qui pourrait être un spectacle de théâtre).

Par rapport aux cinq mille descriptions possibles imaginées par les spécialistes de la Cambridge Analytica, je n'en ai passé en revue qu'une vingtaine, sous la forme de situations/contextes de réception, mais je pense avoir réussi de donner une image de la complexité de l'accomplissement de l'acte de réception dans une salle de spectacles. En regardant tous ces conditionnements et en distribuant les possibles situations de réception sur l'ensemble de la salle, on arrive à comprendre que l'on est devant un rassemblement humain, mais qu'en fait on est en présence d'une multitude d'individus, chacun distinct par rapport aux autres de tant de points de vue. Certes, le fait d'être ensemble va empreinter la réception de tous et de chacun, c'est la psychologie sociale qui nous le dit, mais un spectacle de théâtre est une œuvre d'art et donc on reste très personnel dans la consommation.

De l'autre côté il y a les acteurs. Pour mieux se représenter la situation où ils se trouvent, je pense prendre pour référence la première. Ils se sentent bien préparés, si ce n'est pas le metteur en scène qui le leur aurait dit, ils savent que tout est en place pour que la représentation se déroule dans les meilleures conditions, ils ont tout répété, ils savent tout – mots du texte et la façon de les dire, gestes à faire pour accompagner ou pour remplacer les mots, postures, mouvements. Mais, il y a le trac, il y a parfois la conscience de jouer pour la première fois dans une certaine salle, devant un certain public, ou il y a la conscience de jouer pour la première fois sur une scène tout court, Après, il y a les questions qu'ils se posent avant la levée du rideau : la salle, est-elle pleine ?, est-ce que M. Untel est là ?, est-ce que ma famille/mes amis/ma bien aimée est là ?, quels critiques sont là ?, est-ce que le bruit de la salle laisse croire à une certaine impatience ?; ou est-ce l'indifférence qui y règne ?

Certains de ces états sont propices à une représentation réussie. Certains autres ne sont pas très motivants, mais les acteurs professionnels

sont entraînés pour faire face aux provocations de toutes sortes qu'un spectacle peut leur lancer.

Et le rideau se lève. Le dialogue acteurs-public est ouvert. C'est le moment de constater si la vision du metteur en scène plaira au public.

Les acteurs ne distinguent que vaguement le public. Ils le sentent plutôt, au rythme de la respiration, aux mouvements presque imperceptibles dans les fauteuils, à une vague d'émotion presque palpable qui vient envahir la scène. Rarement, à des applaudissements parsemés parmi les répliques et les mouvements sur la scène. Des fois, par contre, il y a comme une froideur de glace que les acteurs perçoivent et c'est mauvais signe. C'est dans cette atmosphère que les acteurs jouent.

Ce qu'il y aurait à signaler c'est l'impossibilité pour les acteurs d'accommoder leur discours au feedback arrivé du public. Ils doivent s'en tenir aux instructions du metteur en scène, même si, des fois, le public leur fait signe d'être contrarié. Ce n'est qu'à la fin qu'on aura l'opinion du public sur le spectacle. Les états intermédiaires ne sont que les risques que le metteur en scène aurait pris pour offrir une vision personnelle sur le texte choisi. Les acteurs doivent simplement donner la mesure de leur génie interprétatif au service de la vision de leur maître et c'est par leur art qu'ils feront passer au bloc d'individus (excusez l'oxymore !) l'interprétation qu'ils auraient fait de l'interprétation que le metteur en scène aurait fait du texte dramatique dans lequel l'écrivain aurait essayé de glisser des signes dévoilant sa pensée. C'est un trajet ou chaque relais décode et puis encode et passe au suivant le résultat de ce jeu.

Ce qui se passe ensuite tient aux préconstruits culturels de chacun des membres du public. On se rappelle Preston : les sens sont dans leurs têtes et en plus chacun fera des inférences à sa manière pour accomplir le passage de la signification des mots reçus au sens des énoncés débités sur la scène. Si l'on attribue aux gens du public un haut degré d'homogénéité, le jeu des acteurs portera les mêmes fruits dans l'ensemble de la salle. Des accidents sont toujours possibles, mais, en grandes lignes, il y a accord sur ce que le jeu des acteurs aurait transmis.

4. Conclusions

Voilà donc comment on peut parler du théâtre : une suite de passages d'un texte, allant de la phase de sa construction et jusqu'au spectacle offert au public. « Analyse » c'était le mot chez Marina Constantinescu. Toute réception de texte est en fait une analyse destinée à extraire le sens de toutes les significations qu'il transporte. Comme on a

pu le constater, cette partie de l'activité discursive – réception et analyse – est marquée subjectivement (idiosyncrasies plus éléments du contexte) sans pour autant se soustraire aux modèles généralement acceptés par la culture environnante. Cette suite de dialogues, l'écrivain avec soi-même, metteur en scène avec l'écrivain à travers le texte, metteur en scène avec les membres de l'équipe (acteurs, scénographe etc.) et enfin acteurs avec le public, me paraît séduisante et il me semble qu'elle rend pensif quant aux changements de sens produits sur ce trajet, d'une interprétation à l'autre, d'une imagination à l'autre, comme le dira si bien Marina Constantinescu dans son texte sur l'hommage que Purcărete rend à Rabelais⁹. Pour comprendre, il faut être dans la salle de spectacle lors de la représentation. Sinon, c'est l'analyse qui peut aider¹⁰.

Références

Livres:

- DUCROT, Oswald. 1984. *Le dire et le dit*. Paris : Minuit.
- JAKOBSON, Roman. 1960. "Linguistics and Poetics. Closing Statement", in *Style in Language*, edited by Thomas A. Sebeok, 350-377. Cambridge, MA: MIT Press, 1960 (reprint 1964).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1999. *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*. 4-ème édition. Paris : Armand Colin.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. 1996. *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles : De Boeck.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2000. *Analyser les textes de communication*. Paris : Nathan.
- MEYER, Michel. 2003. *Le comique et le tragique : penser le théâtre et son histoire*. Paris : PUF.
- PRESTON, Ivan. 2009. „Understanding Communication Research Findings”. *The Journal of Consumer Affairs* 43(1): 170-173.

⁹ « Toutes sortes de rituels sont pratiqués sur scène, comme ceux du fabuleux pays de Maître Gaster. Ou comme ceux de notre imagination, les lecteurs, les spectateurs, de l'imagination de Purcărete l'interprète visuel de Rabelais, de ses "compagnons" Helmuth Sturmer et Vasile Şirli et des merveilleux acteurs qui créent des états, des situations, des histoires, avec ironie et auto-ironie dans un jeu délirant et épuisant. Une expérience qu'ils subirent avec dévotion, tous rendant hommage à Rabelais l'année de sa célébration. », dans RL, 34-35/2022, p. 35.

¹⁰ « De plus, si l'on n'a pas la coprésence des interlocuteurs, alors, pour retrouver le sens pragmatique d'un énoncé, il faut reconstituer l'énonciation événementielle à laquelle s'ajoute le sens sémantique obtenu par l'analyse de l'énoncé traité sous forme de texte » (Cf. Patrick Tenoudji, "Des énoncés en quête d'énonciation", in *Critique*, nr. 575 (avril 1995), pp. 299-306.

- SPERBER, Dan. 1995. "How do we communicate?". In *How things are: A science toolkit for the mind*, John Brockman & Katinka Matson (eds), 191-199. New York : Morrow.
- TENOUDJI, Patrick. 1995. "Des énoncés en quête d'énonciation". *Critique* 575.
- WOLTON, Dominique. 1997. *Penser la communication*. Paris : Flammarion.

Périodiques :

România literară, nos. 34-35/2022 et 45-46/2022.