

Antoine et la convention

A la fin comme au début d'un périple théâtral beaucoup moins monolithique qu'on ne le présente souvent, Antoine se réclame de la pensée de Zola. Et, si l'on veut caractériser les positions du créateur du Théâtre-Libre à l'endroit de la convention théâtrale, on peut aussi bien se reporter aux articles que le critique dramatique presque septuagénaire consacre en 1924 dans *L'Information* à son maître d'autrefois. Revenant longuement sur les «campagnes dramatiques» de Zola dans les années 1870, Antoine continue dans les années 1920, alors que son propre itinéraire de metteur en scène et de directeur de théâtre s'est désormais refermé, de revendiquer la volonté de liquider les conventions théâtrales. Du moins lorsqu'elles signifient, comme sous le règne honni d'Augier, de Dumas fils et de Sardou, une relation convenue, artificielle, faite d'emphase, d'histrionisme, d'«effets», de «mensonge», entre la salle et la scène.

A pleines pages, celui qui inventa la mise en scène, au sens moderne du vocable, se plaît à citer le grand romancier naturaliste dans son rêve – en partie réalisé par le Théâtre-Libre – de réformer, après le roman, le théâtre :

«Je veux admettre, pour un instant, que la critique courante ait raison, lorsqu'elle affirme que le naturalisme est impossible au théâtre. Voilà qui est entendu. La convention y est immuable: il faudra toujours y mentir. Nous sommes condamnés à perpétuité aux escamotages de M. Sardou, aux thèses et aux mots de M. Dumas fils, aux personnages sympathiques de M. Augier (...) S'ils ne sont pas allés plus avant, s'ils n'ont pas obéi davantage au grand courant de vérité qui nous emporte, c'est que le théâtre le leur a défendu (...) Très bien! Mais alors, c'est le théâtre que l'on condamne, c'est au théâtre que l'on porte un coup mortel. On l'écrase sous le roman, on lui assigne une place inférieure, on le rend méprisable et inutile aux yeux des générations qui vont venir. Que voulez-vous que nous fassions au théâtre, nous autres ouvriers

de la vérité, anatomistes, analystes, chercheurs de la vie, compilateurs de documents humains, si vous nous prouvez que nous ne pouvons y porter ni notre mémoire, ni notre outil? Vraiment, le théâtre ne vit que de conventions, il doit mentir, il se refuse à notre littérature expérimentale! Eh bien! Le siècle laissera le théâtre de côté (...). Pendant que les romans fouilleront toujours plus avant, apporteront des documents plus neufs et plus exacts, le théâtre pataugera davantage, chaque jour, au milieu des fictions romanesques, de ses intrigues usées, de ses habiletés de métier» (1).

En vérité, André Antoine n'aura jamais été ce metteur en scène fanatiquement naturaliste et, de surcroît, strictement zolien en quoi la postérité a prétendu le transformer, mais sur ce terrain de la liquidation des conventions mortes, il ne transige pas. Pas plus d'ailleurs en 1920, lorsqu'il est devenu l'observateur aigu de ses successeurs, en particulier de Copeau et des metteurs en scène du Cartel, qu'en 1887. Car il est bien évident pour lui que ce virus de la convention-cliché est toujours bien vivace: «Actuellement, écrit-il en 1925, toujours dans les colonnes de *L'Information*, si vous analysez nos mises en scène, même les plus modernes, vous retrouvez le héros planté devant le souffleur, parlant à la salle, entouré de ses partenaires sacrifiés et gravitant autour de lui» (2). La philippique s'adresse, notamment, à Pitoëff auquel le vieux maître reproche d'«entourer», comme d'une guirlande, Ludmilla de ses partenaires...

De Zola à Antoine c'est une critique virulente de ce que les gens de théâtre appellent entre eux le «métier» (un peu comme ces «professionnels de la profession» que Jean-Luc Godard dénonce au cinéma) qui va se transmettre.:

«Un homme de théâtre! (...) un homme de théâtre est un homme qui conçoit les sujets d'une façon particulière en dehors du vrai; un homme qui danse sur des pointes d'aiguilles, qui tient et gagne la gageure de faire marcher ses personnages sur la tête, un homme qui fausse par métier les éléments de l'analyse auxquels il touche, un homme, enfin qui va contre le courant actuel de la littérature, qui est obligé de se résigner aux culbutes pour vivre des caresses du public» (3).

Antoine fait sien, sans la moindre restriction, le rejet ci-dessus exprimé par Zola. Rejet qui concerne au premier chef une dramaturgie soumise aux conventions de la pièce «bien faite» et des représentations respectant trop la fameuse «optique du théâtre», que les «ficeliers de l'époque»

(1) Zola cité in *Antoine, l'invention de la mise en scène, anthologie des textes d'André Antoine* par Jean-Pierre SARRAZAC et Philippe MARCEROU, Actes Sud-papiers, col. Parcours de théâtre, pp. 202-203.

(2) *Ibid.*, p. 239.

(3) *Ibid.*, p. 216.

voulaient éternelle et intangible mais qui s'étend également à l'art de l'acteur. En effet, dans les multiples et longues citations que le vieux combattant devenu critique donne du *Roman expérimental*, de *Nos auteurs dramatiques* et du *Naturalisme au théâtre*, le comédien schizophrène n'est pas épargné: «L'enseignement au conservatoire est à peu près inexistant (...) [les leçons] arrivent à dédoubler la personnalité du comédien, à lui laisser aller son allure et sa voix personnelles à la ville et à lui donner, pour le théâtre, une allure et une voix de convention» (4).

UNE ESTHÉTIQUE DU NATUREL

Dans la brochure du Théâtre-Libre de 1890, tout à la fois manifeste et utopie d'un théâtre pour le XX^e siècle, ne lit-on pas que «chez le comédien, le métier est l'ennemi de l'art»? Et c'est bien de cela qu'il s'agit pour Antoine, le «réformateur» comme pour Zola le «prophète»: démolir les vieilles conventions afin de promouvoir un *théâtre d'art*. Ce combat, le Théâtre-Libre, puis, dans une certaine mesure, le Théâtre-Antoine et, enfin, de 1906 à 1914, le Théâtre de l'Odéon vont le mener avec un mot d'ordre qui peut paraître aujourd'hui trop simple ou trop naïf: faire «vivre la pièce», faire un «théâtre vivant» selon l'expression de Jean Jullien.

Mais il faut savoir reconnaître, derrière cette façade un peu rustique, toute la subtilité – les textes de Zola aussi bien que les mises en scène d'Antoine en sont irrigués – d'une «esthétique du naturel» dont les lettres de noblesse philosophiques et dramaturgiques remontent à Diderot. Tout au long de sa carrière théâtrale, Antoine n'aura cessé de s'interroger sur le *Paradoxe sur le comédien*. Difficile dès lors de prétendre, comme l'ont pourtant fait maints historiens de la mise en scène, que le but du fondateur du Théâtre-Libre était d'abolir tout simplement, par l'invention du «quatrième mur», toute différence entre représentation et réalité, entre théâtre et existence réelle, entre «jouer» et «vivre». En fait, le réalisme – ou le naturalisme – d'Antoine n'annule pas plus cette prise de distance, cet écart fondamental au modèle pris dans la réalité, consubstantiels du jeu théâtral, qu'il n'entend transformer la scène en un simple réceptacle du tohu-bohu du monde. Pour l'art scénique d'Antoine il en va comme pour Diderot affirmant que l'«homme du poète dramatique» est «plus grand» que l'«homme de la nature» et que l'«homme de l'acteur» est lui-même «plus grand» que l'«homme du poète» et comme pour Zola rappelant, conformément à son génie épique, qu'il ne suffit pas de «faire vrai», qu'il faut aussi «faire grand».

C'est pourquoi je prétendrais volontiers que, même lorsqu'il monte la scène la plus privée, la plus quotidienne, la plus intime, Antoine insuffle

(4) *Ibid.*, p. 221.

quelque chose de cette dimension épique qu'il a tant aimée non seulement dans les romans de Zola ou de Balzac mais aussi et peut-être surtout dans les pièces de son auteur vénéré, Shakespeare... On a quelquefois reproché – Copeau l'un des premiers – à ses mises en scène et à ses interprétations shakespeariennes (en particulier celle de Lear) de se situer dans une tonalité trop domestique. Ne serait-il pas temps de reconnaître que les scènes domestiques, de leur côté, – comme, par exemple, celles du *Canard Sauvage* ou de *Mademoiselle Julie* – accédaient au Théâtre-Libre à une certaine dimension épique ? Car l'esthétique du naturel qui nourrit l'art de la mise en scène d'Antoine n'est pas une simple imitation de la nature mais une véritable (re)construction de cette «nature». Pour les comédiens du Théâtre-Libre se mettre «au diapason du naturel», c'est accomplir, pour accéder au langage, un travail gestuel, un travail dans le silence et la corporéité tout à l'opposé de l'emphase déclamatoire, ou des transports lyriques, ou de l'adresse de connivence au public du théâtre conventionnel mais un travail, au fond, non moins prémédité ni élaboré... En définitive, non moins étayé par des *conventions*. Simplement, entre les anciennes conventions, (conventions en quelque sorte résiduelles du théâtre bourgeois et du théâtre romantique), qu'il s'agit de détruire, et les nouvelles, qu'on s'occupe à installer, un *passage* s'effectue : passage d'une rhétorique discontinuée, fondée sur quelques effets répétitifs plus ou moins martelés, à une véritable *grammaire* ou *syntaxe* du jeu et de la représentation établie en continuité.

Avec une perspicacité susceptible de mieux éclairer l'esthétique du naturel à l'œuvre au Théâtre-Libre, Jean-Loup Rivière relativise ainsi ce qu'on a coutume d'appeler un jeu «naturel» :

«Le 'naturel' n'est pas la transposition à la scène d'un parler ordinaire. On sait qu'il n'y a pas de jeu théâtral qui ne soit codé, il y a toujours des formes propres sans lesquelles n'importe qui pourrait être acteur. Si l'emphase s'oppose au naturel, ce n'est pas comme le *codé* au *non-codé*. Ce sont simplement deux codes différents. De plus ce qui apparaît naturel en une époque apparaîtrait sans doute bien artificieux en une autre. Le naturel est donc un code, et un code historique». (5)

Ainsi les silences ouverts aux gestes du quotidien ou le jeu de dos du Théâtre-Libre ne doivent pas être considérés comme des «effets» mais comme un code sciemment choisi, comme un système de jeu articulé (articulé en soi et articulé, aussi, à un projet philosophique), comme une convention non point morte mais *vivante*. C'est-à-dire comme une *économie signifiante*. De même, évidemment, pour les décors, les accessoires, le mobilier présentés dans un premier temps comme «vrais».

(5) Jean-Loup RIVIÈRE, *Comment est la nuit ?* à paraître aux Éditions de l'Arche.

D'UNE CONVENTION À L'AUTRE...

Cette nouvelle pratique du jeu et de la mise en scène, voire de l'écriture, se trouve-t-elle pour autant à l'abri du danger de fabriquer à son tour des conventions mortes ? Certes non. Jean Jullien, compagnon des débuts d'Antoine mais esprit très indépendant, ne s'est d'ailleurs pas privé d'attaquer ce qu'il a appelé la convention-Théâtre-Libre. Lui, qui affirmait volontiers qu'il valait mieux une pièce vraie jouée sans nul artifice dans la cour d'une auberge qu'une pièce fautive jouée dans des décors exacts, dénoncera avec virulence ce genre «cruelliste» ou «rosse» ou encore «mufle» que le public un peu en mal d'exotisme d'Antoine semble particulièrement affectionner. «Des tentatives, écrivait-il, ont été faites pour relever le théâtre sérieux, certains auteurs suivant l'évolution de la littérature voulant créer un théâtre naturaliste ; mais leurs essais n'ont obtenu et ne pouvaient obtenir aucun résultat. En effet, le théâtre naturaliste usait de la manière, des procédés et des 'ficelles' de la convention, non seulement dans l'agencement scénique et le dialogue, mais encore dans l'interprétation et la mise en scène» (6).

Le jugement est sévère ; il n'en a pas moins le mérite de souligner le fait que les réformateurs, entendons les liquidateurs de la convention morte, doivent eux-mêmes se garder d'instaurer une nouvelle convention... *convenue*. Mais ces années vingt où Antoine revient sur l'héritage de Zola, et déjà le début du siècle avec la figure de Gordon Craig, voire même les années 1880 et 1890 avec Maeterlinck et Lugné-Poe vont voir l'avènement d'une convention qui n'a rien à voir ni avec les conventions mortes stigmatisées par Zola ni avec le «genre-Théâtre-Libre» brocardé par Jullien ni non plus avec cette convention quasi invisible qui reste liée au meilleur de l'entreprise du Théâtre-Libre, à savoir son «esthétique du naturel». Non, avec Meyerhold – dans une de ses chroniques, Antoine, plutôt admiratif et intéressé, rendra compte en 1930 de son *Réviseur* (sic) – s'impose à la scène une convention d'un type nouveau, cette «convention consciente», complémentaire d'une théâtralité affichée et d'une «extériorité des signes» qu'annonçait déjà en 1911 le *De l'art du théâtre* de Gordon Craig.

Craig tente d'initier Antoine à ses principes théâtraux, mais ce dernier lui oppose une courtoise fin de non recevoir : «Gordon Craig, confie-t-il à ses lecteurs en 1920, me fit jadis l'honneur de m'offrir chez lui une démonstration de ses méthodes de mise en scène (...) Mais je suis, et j'étais, à cette époque surtout, un professionnel et un réaliste trop pratique pour ne point démêler, dans ce que Gordon Craig cherchait à me suggérer, autre chose qu'une simplification bien sommaire, un jeu esthétique qui

(6) Jean JULLIEN, *Le Théâtre vivant, Essai théorique et pratique*, Bibliothèque-Charpentier, 1892, pp. 8-9.

ramenait à la suppression de tout ce qui fait la vie et l'atmosphère d'une oeuvre théâtrale. Tout cela me parut une régression beaucoup plus qu'un progrès» (7).

Face à la maîtrise scénique de Meyerhold, celui qui fut en France le prédécesseur de Stanislavski, se montre plus réceptif, surtout en ce qui concerne le jeu des acteurs. Il concède qu'«il n'est pas [dans la mise en scène du *Révisor*] un comédien qui n'ait réussi à établir son personnage de la manière la plus vivante et la plus saisissante». Mais s'il résiste malgré tout à l'art du metteur en scène soviétique, c'est qu'il lui paraît que sa mise en scène, jugée trop «mécanique», «ne sert pas toujours le comédien» et que le metteur en scène a tendance à «mettre l'œuvre et son texte à ses conventions personnelles» (8). En fait, André Antoine – dont certains spectacles de l'Odéon, en particulier *Le Cid* «aux chandelles» de 1907, ne sont pas sans évoquer le jeune Meyerhold – se tient, par rapport au metteur en scène constructiviste, sur l'autre rive du théâtre. Son esthétique est celle du naturel et celle du vivant; l'esthétique de Meyerhold et, très ouvertement, celle de Craig se situent de l'autre côté, du côté de la mort, de la marionnette, du (bio-)mécanique. Or, dans l'esprit d'Antoine – assez hégélien sur ce point –, toute l'évolution scénique de la tragédie antique jusqu'au drame moderne va dans le sens de représenter «toute la vie (...) sur le théâtre». D'où l'emploi du terme «régression» à l'encontre de l'utopie craigienne. Dans une conférence du début des années vingt, Antoine évoque de façon très explicite sa conception de l'histoire du théâtre, éclairée par la grande figure de Shakespeare, où tout «progrès» est à placer sous le signe d'une esthétique du «vivant» et toute régression – ou réaction – du côté de cette esthétique liée au paradigme de la mort qui court depuis la fin du XIX^e siècle, de Maeterlinck à Craig et à Meyerhold (puis à Artaud, à Kantor...):

«Dès que les hommes s'ingénierent aux divertissements du théâtre, ils plantèrent sur les planches une sorte d'ébauche de ce que j'appelle la marionnette humaine. Aux origines, dans l'admirable et éternel théâtre grec, ce n'est encore qu'une grande statue, taillée à grands pans, qui symbolise les demi-dieux redoutés ou les héros des légendes primitives plutôt que l'homme (...) Que de cycles avant d'apercevoir que le personnage scénique, quittant son masque, prend enfin des proportions humaines (...) Spectateur moderne, aucun divertissement ne peut m'intéresser ou m'émouvoir qu'en proportion des rapports que je puis découvrir entre ma personnalité et celle des personnages que l'on me montre. C'est par la quantité d'humanité, de vérité générale qu'ils dégagent que je puis communiquer avec eux; il faut que j'aie l'illusion achevée

(7) Antoine, *L'invention de la mise en scène, anthologie des textes d'André Antoine*, op. cit., pp 166-167.

(8) *Ibid.*, p. 181.

qu'ils respirent (...) Il nous faudra attendre les modernes qui, eux, mettront toute la vie de la créature sur le théâtre» (9).

«LE MOUVEMENT EST L'ÂME DU THÉÂTRE»

Donner de la vie au théâtre, pour Antoine le réaliste, c'est lui donner du mouvement. Rien ne le rebute plus que le parti-pris statique qui consisterait soit à interrompre ce mouvement soit à le décomposer – et, au besoin, à l'accélérer – de façon mécanique. S'il aime lui-même ralentir, par le jeu des silences et des gestes quotidiens, le flux de l'action scénique, c'est afin de rendre encore plus sensible, palpable par le spectateur ce mouvement de la vie – et, surtout, de la *vie du théâtre*. Cette passion du mouvement explique peut-être la confusion qu'il fait, lorsqu'il se confronte aux conceptions d'un Gordon Craig, entre le *statisme* – qui n'est au fond qu'une exaltation du mouvement – et la pure et simple *inertie*. Toujours est-il que lorsque le vieil Antoine peste contre les décors du «*Réviseur*» ou contre l'ascendant que prend Léon Bakst sur le théâtre français des années vingt, c'est encore la conception réaliste du mouvement du jeune Antoine-metteur en scène qu'il entreprend de défendre. Commentant en 1925 les réponses de ses jeunes collègues à l'enquête de Léopold Lacour sur la mise en scène, il ne peut s'empêcher de s'exclamer: «Et voilà le malentendu. Presque tous les interpellés ont discouru du décor, de la lumière, de la collaboration intellectuelle du metteur en scène avec l'écrivain et paraissent estimer que la mise en scène c'est cela. Or j'y ai toujours vu autre chose. C'est surtout l'art de placer les interprètes et de les faire évoluer selon le texte; le reste est secondaire» (10).

Pour le fondateur du Théâtre-Libre, le premier geste du metteur en scène, «placer les interprètes», subsume toute la «partie matérielle» de la mise en scène – établissement du décor, de la juste «plantation», du mobilier et des accessoires exacts – et inscrit cette partie matérielle dans la «partie immatérielle», laquelle correspond à cet autre geste, essentiel: «les faire évoluer selon le texte». Pour accéder à la «partie immatérielle» il faut donc, comme nous l'apprenait déjà la *Causerie sur la mise en scène* de 1903, avoir fixé avec la plus grande précision la partie matérielle. Porel préconisait la procédure inverse, qui fait définitivement figure, face au très galiléen Antoine, de défenseur d'un système ptoléméen du théâtre.

Tout se passe comme si cette recherche théâtrale du *mouvement* à partir du *milieu* était la reprise, plus ou moins délibérée, du processus de création romanesque chez Zola... Les récentes recherches d'inspiration «géné-

(9) *Ibid.*, pp.187-191.

(10) *Ibid.*, p. 245.

tique» sur le processus de création chez Zola – brouillons, croquis, «dossiers» préparatoires, etc. – en particulier celles de Philippe Hamon (11), ont bien montré que, préalablement à l'écriture du roman, le créateur des Rougon-Macquart menait tout un travail de «repérage», en partie réel et en partie imaginaire, qui lui permettait de situer ses personnages dans un cadre d'une totale précision: appartement, immeuble, voisinage, quartier...

Eh bien, il semble qu'Antoine, en ce sens naturaliste, ne procède pas autrement, du moins lorsqu'il monte des textes contemporains. Il existe un *processus* de la mise en scène, très largement inspiré de la méthode du «roman expérimental», qui mériterait d'être étudié selon ses différentes étapes, des prémices de la partie matérielle à l'aboutissement de la partie immatérielle: le mouvement dramatique et scénique. Telle n'est évidemment pas mon ambition aujourd'hui; et je voudrais simplement me contenter de proposer, comme dernier volet de mon intervention, une réflexion sur la place que peut tenir la «convention vivante» à la Antoine dans ledit processus.

LA CONVENTION AU CŒUR DU PROCESSUS

Mon hypothèse est que la convention va intervenir dans le théâtre dit naturaliste d'Antoine – et déterminer ainsi le processus de la mise en scène – à travers trois médiations, qui sont également trois façons d'*éloigner* le réel et d'inscrire l'art de la mise en scène, serait-elle naturaliste, dans la perspective d'une *semiosis* et non d'une pure et simple mimesis.

La première de ces médiations, c'est bien entendu *le roman*. Le roman non seulement dans sa substance (les milieux zoliens) et dans ses structures (le décor et la mise en scène prenant la place des descriptions) mais également dans sa *méthode*. «Le théâtre rêvé par Zola, écrit Bernard Dort, ne fait appel à la nature que par personne interposée: c'est à travers le roman du XIX^e siècle, à travers les œuvres de Balzac, de Flaubert et les siennes propres, que Zola entend faire monter la réalité sur la scène. Cette réalité est une réalité déjà élaborée: elle est devenue littérature romanesque. Zola y revient sans cesse: plus encore que la rupture entre le 'monde vivant' et le 'monde littéraire', celle qu'il déplore c'est celle qui s'est consommée entre le 'monde à part' du théâtre et le monde du roman qui reste, lui, ouvert sur la société, qui reflète, décrit et analyse celle-ci» (12).

(11) Je renverrai à deux articles de Philippe HAMON: «Échos et reflets» in *Poétique*, 109, Seuil, février 1997; «Génétique du lieu romanesque. Sur quelques dessins de Zola» in «Création de l'espace et narration littéraire», *Cahiers de Narratologie*, n° 8, Publication de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, 1997.

(12) Bernard DORT, «Un 'nouveau' critique: Emile Zola» in *Théâtre réel*, Seuil, coll. Pierres vives, 1971, pp; 38-39.

Les deux autres médiations sont l'œuvre de deux arts qui comptent beaucoup tant, personnellement, pour Zola et Antoine que dans l'imaginaire collectif de l'époque, à savoir la *peinture* et la *photographie*. On sait l'admiration d'Antoine pour les peintres – auxquels il confia l'illustration de ses programmes – des impressionnistes aux nabis. Or comment ne pas établir une correspondance entre cet art où ce sont les détails «qui font le sens» qu'est la mise en scène naturaliste et la touche impressionniste, ou pointilliste ou divisionniste. S'il y a théâtralité – et donc *convention consciente* – dans les mises en scène d'Antoine, ce ne peut être qu'à la faveur de cette «part du vide», de cette part d'abstraction consentie par l'espacement entre les touches – ou les «détails»: éléments décoratifs, accessoires, gestes des comédiens (13). Quant à la photographie, souvenons-nous que Zola se passionna pour elle et alla jusqu'à déclarer qu'«On ne peut prétendre avoir vu réellement quelque chose avant de l'avoir photographié». La photographie – et, plus encore, la chronophotographie, qui naît à l'époque – exercent le regard à changer d'échelle, à maîtriser son objet jusque dans les détails, à regarder jusque dans la trame du réel. Tout se passe comme si les décors d'Antoine, le jeu de ses comédiens avaient été passés au crible de la photographie.

A ces trois médiations essentielles, il faudrait peut-être, s'agissant du moins des mises en scène des classiques – et de Shakespeare en particulier –, en ajouter une quatrième: l'architecture scénique. A l'Odéon, Antoine va revisiter, de la tragédie grecque aux débuts de la scène à l'italienne en passant par le Moyen Age et le dispositif élisabéthain, les grandes formes conventionnelles laissées par la tradition scénographique. Retour au proscenium, recyclage et réinterprétation du système médiéval des mansions, recours aux chandelles, etc. S'impose dans les mises en scènes de *Jules César* ou de *Coriolan* le souci d'instaurer une dialectique – qui existait déjà, mais de façon beaucoup plus secrète, dans les mises en scène d'œuvres contemporaines – entre ce qu'Antoine lui-même appelle le «neutre» et le «réalisé». En d'autres termes, entre le vide et le plein. Entre réalisme et convention. «Rome du côté jardin, la ville des Volsques du côté cour, écrit Antoine, il était vraiment impossible de simplifier davantage» (14).

(13) Je renvoie ici, d'une part, à ma présentation de *Antoine, l'invention de la mise en scène* (texte où j'essaie d'analyser l'économie signifiante de la mise en scène naturaliste selon Antoine) et, d'autre part, au chapitre 3, consacré à «L'Invention de la théâtralité» de mon livre *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Circé, coll. Penser le théâtre, Belfort, 2000.

(14) Antoine cité par James B. SANDERS, *André Antoine directeur à l'Odéon*, Minard, Bibliothèque des Lettres modernes, 1978, p. 124.

LE JEU DES INDICES

Cette convention qu'un Craig ou un Meyerhold ne cessent de projeter vers l'extérieur, cette convention qu'Antoine lui-même consent à afficher de façon ostensible lorsqu'il monte le texte, déjà «théâtralisé» par la tradition, de Shakespeare ou d'un classique français, le metteur en scène naturaliste d'œuvres contemporaines va la travailler différemment : dans une sorte de *discretion* permanente. C'est-à-dire à la fois, si je joue des deux sens du mot « discret », dans la *retenue* et dans la *séparation*. Plutôt que dans une convention de l'«extériorité du signe» – pour reprendre encore une fois la définition que Barthes donne de la théâtralité – on se trouve avec Antoine dans une convention de l'*affleurement de l'indice*. De même que Zola, lorsqu'il établissait ses «plans», spéculait volontiers, en projetant par exemple des scènes de meurtres, sur l'intérêt policier que son lecteur trouverait à ses romans (15), Antoine attribue volontiers à son spectateur une sorte de fonction non pas de «voyeur», comme on l'a trop dit, mais d'*enquêteur*. Fonction déductive et un peu policière, à la Edgar Poe, qui consiste, sous la profusion des détails, à repérer des indices et à les interpréter. C'est ainsi que la mise en scène naturaliste se constitue, à travers le quatrième mur, en énigme (quasi policière) à déchiffrer. Scène d'intérieur, scène de chambre close qui fait appel, pour prendre sens, à un spectateur-enquêteur particulièrement actif. Archéologie d'un réel complètement investi par l'imaginaire telle qu'a pu la mener, à propos du Paris du XIX^e siècle, un Walter Benjamin :

«L'intérieur est non seulement l'univers, mais aussi l'étui de l'homme privé. Habiter signifie laisser des traces. Dans l'intérieur l'accent est mis sur elles. On imagine en masse des housses et des taies, des gaines et des étuis, où les objets d'usage quotidien impriment leurs traces. La 'philosophie du mobilier' autant que ses nouvelles policières révèlent en Poe le premier physionomiste de l'intérieur. Les criminels des premiers romans policiers ne sont ni des gentlemen ni des apaches, mais des hommes privés appartenant à la bourgeoisie» (16).

(15) Je renvoie ici plus particulièrement à l'article de Philippe HAMON intitulé «Échos et reflets», *op. cit.* Dans cet article Philippe Hamon montre que, dans ses «ébauches», le Zola créateur s'émancipe souvent du Zola théoricien, notamment en privilégiant le dramatique, voire le mélodramatique par rapport au documentaire. Indications de Zola à propos du projet de *La Bête humaine* relevées par Hamon : «faire un roman (...) sans description», «un drame violent, à donner le cauchemar à tout Paris», «drame mystérieux et effrayant». On pourrait émettre ici l'idée qu'il faut prioritairement à Zola – comme il faudra à Antoine – imprimer le crime dans la trame du roman afin de solliciter chez le lecteur – chez le spectateur – celui qui enquête, celui qui investit...

(16) Walter BENJAMIN, «Paris, capitale du XIX^e siècle» in *Poésie et Révolution*, Denoël, Dossiers des Lettres Nouvelles, 1971, pp. 132-133.

Très loin de la passivité prétendue, le spectateur se transforme ainsi en un témoin, un investigateur qui se sert de ce qu'il apprend à voir au théâtre – de l'écart entre deux touches, de la place d'un objet («un crayon retourné, une tasse renversée») de la posture d'un individu («un dos montré à propos»), bref de tous ces «détails» qu'Antoine juge «aussi significatifs (...) que les exagérations grandiloquentes du théâtre romantique») pour mener son enquête, pour entrer souverainement – grâce à cette *convention de l'indice* (17), dans l'intelligence du procès du spectacle.

Pour définir sa propre attitude à l'égard de la convention, Meyerhold citait volontiers cette formule de Brioussov : «De la vérité inutile des scènes contemporaines, j'appelle vers la convention consciente du théâtre antique». Il me semble que la scène d'Antoine, ouverte, mais dans la «discretion», à une certaine forme de convention consciente, n'est pas une scène de la «vérité inutile». Encore moins de la vérité établie.

Il y a place, chez Antoine, sur le plateau mais, plus encore, entre la salle et la scène, pour un certain type de convention. C'est-à-dire pour une occasion de «vivre la forme» entre artistes et public. L'art d'Antoine, qui a sa pleine singularité, n'est pas un attardé de la convention. Pour reprendre la formule célèbre de Klee, il ne «reproduit pas le visible», il «rend visible».

JEAN-PIERRE SARRAZAC,
Université de Paris III.

(17) Selon *Le Petit Robert* : «Signe apparent qui indique avec probabilité. Fait concret qui sert à constituer la preuve par présomption. Début de preuve».