

Catherine Naugrette-Christophe

La mise en crise du drame par la mise en scène

COMME le déclare Émile Zola, dans *Le Naturalisme au théâtre*, le drame est mort : «Voici trois ans que je ne cesse de répéter que le drame se meurt, que le drame est mort. Lorsque j'ai dit que les planches étaient vides, on m'a répondu que j'insultais nos gloires dramatiques; à entendre la critique, jamais le théâtre n'aurait jeté un tel éclat en France. Et voilà brusquement que l'on confesse notre pauvreté et notre médiocrité. On me donne raison, après s'être fâché et m'avoir quelque peu injurié. On constate la crise actuelle, on se lamente sur le malheureux sort de la Porte Saint-Martin, voué aux ours et aux baleines; de la Gaité, agonisant avec la féerie; du Châtelet et du Théâtre-Historique, vivant de reprises; de l'Ambigu, où les directions se succèdent sous une pluie battante de protêts. Eh bien ! nous sommes donc enfin d'accord. Tout va de mal en pis, le drame est en train de disparaître, si on ne parvient pas à le ressusciter. Je n'ai jamais dit autre chose» (1).

La conscience d'une modernité

La décadence du drame, pour lequel Zola sonne ainsi le glas vers 1876-1880, correspond à un lent processus de dégradation, commencé plusieurs décennies auparavant, qui s'inscrit dans le cadre plus général d'un appauvrissement de toute la littérature dramatique. Dès le début des années 1850, les frères Goncourt en signalent les effets dans un volume

Catherine Naugrette-Christophe
Coordinatrice du colloque «Théâtre au tournant du siècle», elle est maître de conférences à l'Institut d'Études théâtrales de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Auteur d'une thèse sur les théâtres parisiens au XIX^{ème} siècle, elle a consacré une série d'études à l'histoire du théâtre ainsi qu'à la littérature dramatique et la mise en scène (dans *Les Voies de la création théâtrale*, la *Revue d'histoire du théâtre*, *Théâtre/Public*, *Les Cahiers de la Comédie-*

Française, ...). Elle a préfacé *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux (Paris, Gallimard, Folio-Théâtre, 1994) et publié une édition critique des *Fausse confidences* (Paris, Flammarion, «GF-Essentiel», 1997). Derniers ouvrages parus : *Comédie-Française, trois théâtres dans la ville* (en collaboration avec Jean Chollet, Odile Faliu et Jean-Loup Rivière, Paris, Norma, 1997) et *Paris sous le Second Empire*, *Le Théâtre et la ville* (Paris, Librairie Théâtrale, 1998).

intitulé *Mystères des théâtres* (1852) (2), où ils se livrent à une série de statistiques sarcastiques sur la saison théâtrale de 1851. Trente ans plus tard, Zola peint le tableau alarmant d'un paysage théâtral totalement dégradé, dont *Niniche*, vaudeville joué aux Variétés, paraît le signe emblématique : «En voyant, écrit Zola, cette salle rire à ventre déboutonné d'inepties dont on serait révolté, si on les lisait chez soi, on se sent ébranlé dans ses convictions les plus chères, on se demande si le talent n'est pas inutile, s'il y a à espérer qu'une œuvre forte touche jamais autant les spectateurs dans leurs instincts secrets qu'une parade de foire. Le théâtre serait donc cela ? Les effluves d'une foule mise en tas, l'aveuglement du gaz, l'air surchauffé d'une salle trop étroite, l'odeur de poussière, toutes les sollicitations et toutes les demi-hallucinations d'une journée d'activité terminées dans un fauteuil dont les bras vous étouffent et vous brûlent, ce serait donc là cette atmosphère du théâtre qui déforme tout et empêche le triomphe du vrai sur les planches ?» Et Zola conclut : «J'ai eu ainsi la sensation très nette de l'infériorité de la littérature dramatique» (3).

Cette sensation se trouve confirmée jusqu'à la nausée dans les années 1880, non seulement chez Zola mais chez tous ceux, écrivains, théoriciens ou praticiens, qui constatent à la fois le déclin du drame et des conditions dans lesquelles se pratique le théâtre de leur temps. La brochure du Théâtre Libre, en mai 1890, donne pour cause première «de la crise actuelle» la «lassitude du public en présence de spectacles toujours pareils, la production dramatique étant limitée à une quinzaine d'auteurs qui font la navette de théâtre en théâtre, monopolisent l'affiche et servent toujours au spectateur la même mixture, dissimulée sous un simple changement d'étiquette» (4). En 1891, Pierre Quillard parle «des plus abjectes inventions du vaudeville» (5). Tandis qu'en 1892 Jean Jullien dresse un constat sévère d'appauvrissement et de déformation : «Actuellement, écrit-il, on peut partager en trois genres les ouvrages destinés à la scène : 1) *la farce, le vaudeville* qui est la forme la plus rudimentaire du théâtre, une invention grossière ou lubrique destinée à provoquer le rire; 2) *la comédie, le drame* qui constituent le genre sérieux et qui sont une émanation de la philosophie de la vie, l'étude de l'être humain dans ses rapports avec ses semblables; 3) *la tragédie, la féerie*, expression la plus haute de notre art et qui est à la comédie ce que la poésie est à la prose. Or, la tragédie n'est plus de mode, M. Jules Verne et les acrobates se sont emparés de la féerie faite pour les poètes, le public est las de voir toujours la même comédie et le même drame, le même mari trompé, le même enfant naturel, la même ingénue épousant à la fin l'amoureux de son cœur, et le même traître; le vaudeville règne donc sans partage, le vaudeville, genre à la portée des intelligences les plus médiocres, pièces qui parlent à la brute et non à l'esprit, qui réjouissent les intestins en mal de digestion au détriment du cerveau» (6).

La critique du théâtre contemporain se met à produire des images de ventre et de nourriture - avec Zola : le public rit «à ventre déboutonné», chez Antoine : il s'agit de «la même mixture», et chez Jean Jullien : on trouve des «intestins en mal de digestion» - qui dessinent dès 1880 l'image négative et récurrente d'un théâtre de digestion, épicier ou culinaire, dont

on trouvera l'écho chez Brecht, Artaud, ou Vilar. Une dynamique se forme qui met en jeu à chaque fois un même rejet du théâtre contemporain, une même demande de renouveau et de modernité. En France, c'est autour de ces «riches années 1880», comme dit Jean-Pierre Sarrazac, que s'accomplit et se cristallise ce passage à une prise de conscience aiguë d'une modernité à ériger en mot d'ordre esthétique, comme Baudelaire a pu le faire par exemple pour la poésie. *Le Naturalisme au théâtre* présente non seulement un tableau affligeant du théâtre, «cet avortement à peu près général», mais surtout il réclame, encore et toujours, un renouvellement profond et radical de l'art dramatique. Antoine parle en 1890 «d'un impérieux besoin de renouveau» et proclame «la nécessité absolue d'un rajeunissement des formules théâtrales». Quillard en appelle au «drame futur». La fin du siècle dernier ouvre ainsi et pour longtemps le théâtre à la conscience d'une modernité qui, comme dans les autres arts, détermine encore notre compréhension esthétique et historique du monde. Comme l'écrit Rimbaud, il «faut être absolument moderne».

Créer des mondes

Dès lors, on peut comprendre comment cette volonté de modernité théâtrale ne concerne pas seulement le domaine du texte mais les conditions mêmes de réalisation de ce texte à la scène. D'autant que le constat qui concerne la mise en scène de l'époque n'est pas moins accablant que celui qui se rapporte aux œuvres elles-mêmes. Comme le raconte Jean Jullien, «les auteurs s'en rapportent généralement au metteur en scène, qui prend à la Comédie-Française le nom de semainier. Pour le *théâtre vivant*, ce serait comme si l'on allait chercher des invalides pour apprendre la nouvelle théorie aux recrues. Ces vieux de la vieille, conservateurs entêtés des traditions et des conventions, sont les ennemis nés de toute tentative nouvelle. Il semble que ces garçons d'accessoires, seuls dépositaires du secret des dieux, aient seuls le don de faire marcher comme il sied, et contre ces bornes viennent se heurter invinciblement : auteurs, interprètes, directeurs. Or, ces marouffles ignares qui voient aussi clair en art que moi en sanscrit, sont des tyrans qui sévissent sans merci contre tout ce qui sort de leur routine (...). Ce sont ces metteurs en scène de malheur qui enseignent l'art de jouer et de dire faux» (7).

Certes, le mot de mise en scène est encore employé dans son sens traditionnel, tel que Pougin le définit dans son *Dictionnaire du théâtre* de 1885, où la mise en scène est décrite comme «l'art de régler l'action scénique considérée sous toutes ses faces et sous tous ses aspects, non seulement en ce qui concerne les mouvements isolés ou combinés de chacun des personnages qui concourent à l'exécution de l'œuvre représentée, non seulement en ce qui concerne les évolutions des masses : groupements, marches, cortèges, combats, etc., mais encore en ce qui est d'harmoniser ces mouvements, ces évolutions avec l'ensemble et les détails de la décoration, de l'ameublement, du costume, des accessoires» (8). Ainsi défini, «du point de vue du matériel et du personnel», le travail de mise en

scène remonte à l'origine du théâtre et Pougin cite des exemples empruntés aux Grecs et aux Romains, au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècle, à Molière, à Corneille ou au théâtre de la Foire. C'est en ce sens que le terme fonctionne encore dans les années 1880, y compris chez les tenants d'un nouveau théâtre. Si l'on se reporte aux différents chapitres théoriques du *Naturalisme au théâtre*, la mise en scène se compose pour Zola de la gestion des décors, des accessoires, du costume, des comédiens. Lorsque Jean Jullien recommande à l'auteur qui veut faire du *théâtre vivant*, de se débarrasser de ces messieurs (entendez les semainiers de la Comédie-Française) et de s'occuper personnellement de tout ce que comporte la mise en scène, il cite le costume, les accessoires, le décor. De même, Pierre Quillard, dans sa lettre sur «L'inutilité absolue de la mise en scène exacte», ne parle que de décor, de toile de fond, de peinture décorative, de voiles et de draperies. Pour en donner une conception nouvelle : «le décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur et de lignes avec le drame» (9).

Antoine lui-même, dans un premier temps, envisage les avancées de la mise en scène au théâtre en termes de plantations et de progrès techniques. Dans la brochure du Théâtre Libre de 1890, le terme figure encore dans son acception traditionnelle. Le Programme artistique présente un chapitre intitulé «La mise en scène», qui traite uniquement de la «partie décorative» du théâtre et de la supériorité indiscutable des théâtres étrangers du point de vue matériel : l'art de l'éclairage chez les Allemands, la technique des planchers machinés chez les Anglais, l'art des plantations chez les Meininger, la conclusion étant : «Tout ceci est à appliquer» (10). Comme le déclare Antoine, «on pourra chercher à développer ce programme d'expériences. Il y a à innover dans les pièces modernes du théâtre réaliste, notamment par des plantations irrégulières, diverses, conformes à nos appartements, à nos intérieurs actuels. Il faudrait se rendre compte de l'effet certainement nouveau que produiraient des décors en boiserie pleine (...) En vérité, le champ est vaste à parcourir et l'on peut imaginer ce qui serait facilement et *économiquement* réalisable sur une scène vaste comme celle en projet, pourvue de toutes les récentes découvertes scientifiques : force hydraulique, électricité, etc.» (11).

L'aventure de la mise en scène est d'abord une «aventure décorative». La notion du «milieu» naturaliste permet de passer à l'idée d'un espace propre pour chaque pièce, qui met en cause toutes les pratiques du décor. Tandis que l'univers de la représentation symboliste, pour renvoyer à une autre réalité, devenir ce que Quillard appelle *un prétexte au rêve*, ne bouleverse pas moins la scénographie. Et l'on sait par ailleurs l'importance des progrès techniques, notamment en matière d'éclairage, pour l'évolution et les révolutions scéniques du XX^{ème} siècle et la naissance de la mise en scène. Comme le souligne Jean-Jacques Roubine, «la recherche d'Antoine est inséparable de l'introduction de l'électricité dans la pratique du théâtre» (12). Et «le débat qui traverse toute la pratique théâtrale du XX^{ème} siècle et qui oppose, à des degrés divers, et sous des dénominations variées selon les époques, la tentation de la représentation figurative du réel (naturalisme) et celle de l'irréalisme (symbolisme), n'aurait sans doute pas eu la même

intensité et la même fécondité s'il n'avait été sous-tendu par une révolution technologique fondée sur l'électricité» (13).

Cependant, c'est Antoine qui, une quinzaine d'années après la fondation du Théâtre Libre, va donner, dans la «Causerie sur la mise en scène» de 1903, un sens nouveau à la mise en scène, de manière rétrospective. Dépassant le seul point de vue matériel, il définit la mise en scène moderne : «Quand, pour la première fois, j'ai eu à mettre un ouvrage en scène, j'ai clairement perçu que la besogne se divisait en deux parties distinctes : l'une, toute matérielle, c'est-à-dire la constitution du décor servant de milieu à l'action, le dessin et le groupement des personnages; l'autre immatérielle, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement du dialogue» (14). Cette partie immatérielle, ou si l'on veut la combinaison des deux aspects, matériel et immatériel, fonde la mise en scène moderne. À ce point précis se constitue le rôle nouveau du metteur en scène, comme créateur. La prise en compte de cette dimension interprétative, ajoutée à l'organisation du spectacle scénique, à la maîtrise de la scénographie et la direction des comédiens, confère à la mise en scène de nouveaux pouvoirs tandis qu'elle instaure au sein du phénomène théâtral un nouveau point de vue, une autre subjectivité : pour reprendre l'expression de Brecht, un «regard étranger». À partir d'Antoine, mettre en scène, ce n'est plus seulement agencer, organiser, diriger, mais penser, imprimer une pensée au texte, une vision du monde : créer des mondes, ouvrir des possibles. Monter une pièce, c'est désormais passer par un regard, qui traverse, renverse, transperce l'œuvre. Par le détour d'une subjectivité qui met le drame en crise. La modernité est à ce prix. Craig : «Prenons *Macbeth*. Nous connaissons bien la pièce. Dans quel site se passe-t-elle ? Comment se présente-t-elle à notre imagination d'abord, à nos yeux ensuite ? Pour moi, je vois deux choses : une haute roche escarpée et un nuage humide qui en estompe le sommet. Ici, la demeure d'hommes farouches et guerriers, là, le séjour que hantent les esprits. Finalement, la nuée détruira la roche, les esprits triompheront des hommes» (15).

Détruire la mise en scène, dit-il

Dans *L'Art de la mise en scène*, publié en 1884, Becq de Fouquières a pressenti les enjeux de l'évolution et de la montée en puissance de ce qu'il appelle l'«art théâtral» (l'art de la mise en scène) par opposition à l'«art dramatique» (l'art du poète). Tout au long, il mesure avec prudence et pondération les risques encourus, met en garde contre les bouleversements à venir, tout en menant à petit bruit un combat d'arrière-garde : tenter de préserver l'art dramatique traditionnel que la violence de la mise en scène menace. Les valeurs canoniques du drame sont ainsi posées dès le début de l'ouvrage et défendues jusqu'à la dernière page, de façon quasi obsessionnelle. La méthode est bien entendu normative, et pour Becq de Fouquières, l'esthétique théâtrale se définit encore comme «l'étude des principes et des lois générales qui régissent la représentation des œuvres dramatiques et concourent à la production du pathétique et du beau» (16).

Partant, l'œuvre dramatique est considérée comme dotée d'une «valeur intrinsèque», à laquelle doit correspondre un «absolu» dans l'ordre de la représentation. Par ailleurs, les principes aristotéliens et classiques de vraisemblance et de bienséance doivent être respectés par la mise en scène comme ils le sont par le texte. Les choses, qui sont du ressort de la mise en scène, ne doivent pas détourner l'attention du public, qui reste fixée sur l'essentiel, à savoir la progression de l'action : «C'est donc une loi absolue de la mise en scène qu'aucun objet réel, prédestiné par sa nature ou par sa place à attirer l'attention du spectateur, ne peut être mis sous yeux à moins qu'il n'ait un rapport certain avec la marche du drame» (17).

On retrouve là, presque point par point, tous les attributs du drame ancien, tels que les relève Peter Szondi dans son chapitre introductif de la *Théorie du drame moderne*. Par exemple, le principe fondamental de la seule reproduction des relations interhumaines : «Tout ce qui était en deçà ou au delà de cet acte», écrit Szondi, «devait rester étranger au drame : l'inexprimable comme l'expression, l'âme scellée, tout comme l'idée séparée du sujet. Et enfin, ce qui est sans expression, le monde des choses, dans la mesure où il ne pouvait entrer dans la relation interhumaine» (18). L'absolu du drame : «le drame est absolu. Pour être une pure relation, et donc dramatique, il doit se libérer de tout élément extérieur, ne rien connaître que lui-même» (19). Le rapport au spectateur, qui «n'est pas moins absolu» : celui-ci «assiste à l'échange dramatique : silencieux, les mains liées, paralysé par l'impression d'un autre monde» (20). Enfin la forme scénique, adaptée à cet absolu du drame dont elle révèle tous les traits : «Il n'est pas jusqu'à l'art du comédien qui ne se règle sur l'absolu du drame» (21). Ce sont ces mêmes lois dramatiques que l'on retrouve chez Becq de Fouquières, élevées au rang de principes, défendues non pas vis-à-vis de l'évolution de l'art dramatique moderne et d'une quelconque modification des stratégies d'écriture, mais contre la nouvelle mise en scène qui s'ébauche et risque de mettre en crise le drame, de l'extérieur.

Becq de Fouquières édicte donc toute une série de lois, tendant à brider la mise en scène, à la contenir dans les normes et dans les bornes d'une forme scénique idéale. Il y a par exemple la *loi de proportion* : «Il ne faut insister que sur les détails qui ont un lien étroit avec l'action» (22); la *loi d'apparence* : «Du moment que l'illusion est réalisée, il n'y a pas besoin de davantage» (23). Bien d'autres lois encore, comme «La mise en scène ne doit jamais contredire le texte poétique» (24); «La mise en scène n'a pas sa fin en elle-même; la cause finale du drame est la cause formelle de la mise en scène» (25); «Le décor ne doit avoir qu'une influence générale sur l'esprit du spectateur» (26); «Dans une œuvre dramatique, la mise en scène est la partie essentiellement destructible» (27)... Auteur d'un traité sur l'art de la mise en scène, Becq de Fouquières recommande de détruire la mise en scène, lorsque, dit-il, «une pièce a fourni sa carrière et qu'on n'en peut prévoir une reprise prochaine» (28). Il va même, dans son souci de préserver l'intégrité du drame, jusqu'à prôner la lecture comme seul acte de mise en scène légitime. Pour lui, «l'effet représentatif réel», que constitue la mise en scène, est toujours «violent», «brutal», par rapport à cet «effet représentatif idéal» qu'est la lecture. Défenseur de l'œuvre écrite et de sa

lecture au nom de la tradition et d'un culte néo-classique du *beau*, Becq de Fouquières rejoint ainsi les thèses les plus extrémistes des symbolistes, qui érigent eux aussi, mais au nom de la modernité, l'acte de lecture en tant que seule véritable mise en scène. Maeterlinck qui déclare en 1890 : «La plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. *Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Antoine et Cléopâtre* ne peuvent être représentés, il est dangereux de les voir sur la scène. Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détérioré et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves» (29). Ou Mallarmé, qui rêvant de symboles, imagine le théâtre sous la forme d'un objet virtuel, le Livre, tel «une source de drame latente» : «Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé; maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos» (30).

Donner à voir

Dans la stratégie défensive et systématique de Becq de Fouquières, une idée semble cependant l'emporter sur les autres, qui concentrerait la perversité possible de la mise en scène et le basculement du drame vers d'autres horizons. Le principal danger, celui qui efface et résume tous les autres, serait ce passage, accompli par la mise en scène, du général au particulier : de la vérité générale au vrai particularisé, de l'image idéale à la représentation singulière, de l'homogène à l'hétérogène, de l'ensemble au détail, du tout au fragment, de l'éternel au contingent, de l'absolu au relatif... Tous ces antonymes, déclinés à travers le livre, renvoient à l'idée de ce travail original de la mise en scène qui met en cause l'absolu du drame. D'où cette loi fondamentale, la grande loi de la mise en scène pour Becq de Fouquières : le plus de traits généraux, le moins de traits particuliers. C'est uniquement l'image générale, l'idée qu'on se fait généralement d'un événement, d'une personne, d'un lieu, qui est représentable.

Prenons par exemple, dit Becq de Fouquières, «la représentation de la mort, qui est le phénomène naturel dont le théâtre nous offre le plus fréquemment la représentation. Il est peu de personnes qui n'aient assisté à la mort d'un être quelconque : l'un a vu mourir un vieillard, l'autre un enfant ou une femme; celui-ci a vu tomber des soldats sur le champ de bataille, celui-là a assisté à l'agonie de malades dans un hôpital (...); tous enfin ont vu les mêmes phénomènes généraux se reproduire dans des conditions extrêmement variables. Si l'on ajoute à ce nombre plus ou moins grand d'expériences personnelles la description si souvent faite de ce même phénomène, on comprendra comment il s'est formé dans l'esprit de chacun de nous une idée de la mort, idée qui se compose des caractères communs à toutes les représentations de ce phénomène suprême, et qui pour chacun de nous est la même dans ses traits généraux et ne peut différer que par un certain nombre de traits particuliers d'importance secondaire. Or, c'est uniquement cette idée, ou cette image (ce qui revient au même), qui est seule artistiquement présentable». Transportons-nous

donc, continue Becq, «dans une salle de théâtre où nous assisterons à un drame dans lequel un acteur ou une actrice doit nous donner le spectacle de la mort, et examinons bien les conditions du problème scénique à résoudre. L'acteur doit produire l'apparence de la mort, et son art consiste à atteindre un degré frappant de ressemblance. Mais de ressemblance avec quoi ? Avec la mort d'un parent à laquelle il aura assisté dans sa famille ou d'un moribond d'hôpital dont il aura par scrupule été étudier l'agonie ? Nullement; mais de ressemblance avec l'idée de la mort que possèdent les mille cinq cents spectateurs qu'il a devant lui» (31).

Au détour de cette démonstration, c'est bien sûr l'école réaliste ou naturaliste qui est visée, et le principe de convention qui est défendu. Ce que Zola appelle «les deux moralités» : la question double de la vérité et de la convention. Toutefois, le débat soulevé par Becq de Fouquières ne se réduit pas uniquement à la convention, mais dépasse largement cette notion. Il le dit lui-même, faisant des restrictions sur le sens et l'emploi du terme : «Le mot de convention, dans ces cas-là, ne me paraît cependant juste que si on lui donne uniquement sa signification véritable, qui est celle d'accord entre les manières de voir, et que si on n'y attache pas une idée d'arbitraire. Or l'accord entre les manières de voir n'est autre chose que la possession commune d'une image générale identique» (32). Ce qui est en jeu, ce sont «les manières de voir», donc de représenter au théâtre. Quelle est, en d'autres termes, la représentation que nous «doit» le metteur en scène pour ne pas mettre le drame en danger ? Car ce qui vaut pour le drame vaut pour la mise en scène et inversement. Le poète comme le metteur en scène doivent se conformer à cette loi des images générales, et non pas chercher du côté de l'histoire ou de la réalité une quelconque vérité particulière.

«Supposons, dit Becq, qu'un poète nous représente Périclès pleurant sur le tombeau du dernier de ses fils. Certes ce sera un spectacle touchant si nous ne voyons en lui qu'un père, en tout semblable à nous, se lamentant sur la perte d'un fils bien-aimé. Mais si l'auteur s'avise de faire de l'archéologie morale et veut nous intéresser au chagrin particulier qu'a ressenti Périclès», ces sentiments n'auront aujourd'hui «aucune prise sur notre cœur». Et Becq d'ajouter : «Ce que nous venons de dire des sentiments et des idées exprimées par le drame est également vrai de la mise en scène. Oserait-on par exemple, dans la représentation d'un drame oriental, étaler à nos yeux cet amalgame étrange d'objets européens et d'objets asiatiques qui dépare la vie des plus grands seigneurs, ce mélange bizarre des modes séculaires de Constantinople et des modes les plus vulgaires de Paris ? De pareils disparates, qui sont fréquents dans la vie orientale telle que l'a faite le cosmopolitisme moderne, nous choqueraient à ce point que nous ne pourrions en supporter la vue. Elles seraient, en effet, en contradiction avec la représentation que notre imagination nous fait de la vie orientale, et c'est cette représentation-là que nous doit le metteur en scène» (33).

La mise en scène, par sa dimension créatrice, possède donc ce pouvoir de toujours transgresser l'idée générale, soit en allant vers la réalité et le

particulier (chez les naturalistes), soit en recherchant derrière les apparences l'image métaphysique (chez les symbolistes). Ce faisant, elle détruit l'illusion de la clôture du drame. Elle amène à considérer comme des illusions l'essence impérissable de l'œuvre dramatique et l'intemporalité des passions qu'elle représente : tout au moins à considérer son historicité comme compatible avec le caractère intemporel ou transtemporel de l'art. Exposer le drame au contingent, au relatif, c'est le ramener sur le plan de l'histoire, qui selon Aristote traite du réel et du particulier, tandis que la poésie dramatique traite du possible et du général. Par la mise en scène, l'œuvre dramatique risque ainsi de perdre son univocité et de devenir pour longtemps un objet ambigu. Car, à travers l'imaginaire personnel de son auteur, il y a, derrière la mise en scène moderne, le choix d'un point de vue, ce qui, selon Brecht, est une partie essentielle de l'art dramatique, et qui remet en question les images établies, les idées admises. Face à l'expérience étiolée du spectateur fin de siècle, devenu davantage consommateur de clichés qu'expérimentateur esthétique, la mise en scène, qu'elle soit mimétique ou idéaliste, est en passe d'assumer une tâche qui jamais encore dans l'histoire du théâtre ne lui était échue. Elle impose au spectateur une nouvelle expérience esthétique qui libère l'art théâtral du cliché et de tout ce qui peut le déterminer *a priori*.

L'écart esthétique

La mise en scène pose enfin la question de ce que Becq de Fouquières appelle l'attente du public. Ce qu'on nommerait aujourd'hui, dans le domaine de l'esthétique de la réception, «l'horizon d'attente» : c'est-à-dire, selon Jauss, «le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne» (34). Or, le franchissement de cet horizon d'attente par une œuvre ou une pratique artistique nouvelle est précisément ce qui permet de mesurer l'écart qui détermine le caractère proprement artistique d'une œuvre. Jauss : «si l'on appelle 'écart esthétique' la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un 'changement d'horizon' en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique» (35). Et permettre de déterminer la valeur artistique d'une œuvre. Ainsi, lorsque l'écart diminue, voire lorsqu'il est nul et que «la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art 'culinaire', du simple divertissement». L'art culinaire se définissant précisément «par le fait qu'il n'exige aucun changement d'horizon,

mais comble au contraire parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant : il satisfait le désir de voir le beau reproduit sous des formes familières, confirme la sensibilité dans ses habitudes, sanctionne les vœux du public, lui sert du 'sensationnel' sous la forme d'expériences étrangères à la vie quotidienne, convenablement apprêtées, ou encore soulève des problèmes moraux - mais seulement pour les 'résoudre' dans le sens le plus édifiant, comme autant de questions dont la réponse est connue d'avance» (36). «L'attente exaucée devient ainsi la norme du produit» (Iser) (37).

En érigeant l'horizon d'attente comme seule norme de la mise en scène, avec pour ambition de donner à l'art dramatique «une valeur générale et une portée psychologique universelle», l'espérance aussi de le faire «vivre au-delà du temps présent», Becq de Fouquières démontre en réalité les structures passéistes du drame et le rejette vers le théâtre culinaire, qui, on l'a vu, est condamné, à plus ou moins long terme : «le drame se meurt, le drame est mort» (Zola). En cherchant à dépasser cet horizon d'attente et en rejetant la souveraineté du public, en s'écartant de la norme et en refusant d'exaucer l'attente des contemporains, symbolistes et naturalistes réalisent au contraire cet écart esthétique qui signe l'œuvre artistique dans sa modernité. Sur ce point aussi, ils se rejoignent. Zola déclarant : «Ce n'est pas le public qui doit imposer son goût aux auteurs, ce sont les auteurs, qui ont charge de diriger le public» (38). Et Jarry : «Je crois que la question est définitivement tranchée de savoir si le théâtre doit s'adapter à la foule ou la foule au théâtre» (39).

L'Art de la mise en scène témoigne ainsi d'une lutte à rebours, nostalgique et condamnée, contre la modernité et les avancées de la mise en scène, lesquelles, Becq de Fouquières le sait bien mais quand même, constituent l'avenir du drame : «Je crois», écrit-il au détour d'une page, «à des tentatives prochaines». Si elles échouent, l'expérience «sera courte, mais laissera pendant assez longtemps l'art dans une très grande confusion; si elle réussit, elle renouvellera le théâtre, en agrandissant en quelque sorte la superficie dramatique; et l'art, bien qu'abaissé en dignité puisque son idéal sera moins élevé, entrera cependant dans une période de fécondité extraordinaire, car tous les sujets traités depuis deux mille ans, et quelques-uns à satiété, reprendront une vie nouvelle par suite de cette transfusion de sang moderne» (40).

(1) Zola (Émile), *Le Naturalisme au théâtre*, éd. de Maurice Le Blond, Paris, Bernouard, 1928, p. 69.

(2) Goncourt (Edmond et Jules de), Hoff (Cornélius), *Mystères des théâtres (1852)*, Paris,

- Librairie Nouvelle, 1853.
- (3) Zola (Émile), *op. cit.*, p. 279-280.
- (4) *Le Théâtre Libre*, Mai 1890, Brochure imprimée par E. Verneau, Paris, 1890, p. 23.
- (5) Quillard (Pierre), «De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte», *Revue d'art dramatique*, 1er mai 1891, p. 182.
- (6) Jullien (Jean), *Le Théâtre vivant*, Essai théorique et pratique, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892 (cité dans *Registres*, Éditions Médiannes/Institut d'Études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, septembre 1998/3, p. 146).
- (7) *Ibid.*, p. 149.
- (8) Pougin (Arthur), *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885; réimpression «Les Introuvables», Plan-de-la-Tour (France), Éd. d'Aujourd'hui, 1985, tome 2, p. 522.
- (9) Quillard (Pierre), *op. cit.*, p. 181 (souligné dans le texte).
- (10) *Le Théâtre Libre*, Mai 1890, *op. cit.*, p. 105.
- (11) *Ibid.*, p. 105-106 (rappelons que la Brochure du Théâtre Libre comporte aussi le projet d'une nouvelle salle).
- (12) Roubine (Jean-Jacques), *Théâtre et mise en scène. 1880-1980*, Paris, PUF, 1980, «Littératures modernes», p. 28.
- (13) *Ibid.*, p. 20.
- (14) Antoine (André), «Causerie sur la mise en scène», *Revue de Paris*, 1er avril 1903, Paris, p. 603.
- (15) Craig (Edward Gordon), *De l'art du théâtre*, Paris, Lieutier, 1942, p. 27-28.
- (16) Becq de Fouquières (Louis), *L'Art de la mise en scène*, Essai d'esthétique théâtrale, Paris, Charpentier et Cie, 1884, Préface, p. V (rééd. par J.P. Han, Éd. Entre-Vues, Marseille, 1998).
- (17) *Ibid.*, p. 51.
- (18) Szondi (Peter), *Théorie du drame moderne, 1880-1950*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 13.
- (19) *Ibid.*, p. 14.
- (20) *Ibid.*
- (21) *Ibid.*, p. 15.
- (22) Becq de Fouquières (Louis), *op. cit.*, p. 87.
- (23) *Ibid.*, p. 92.
- (24) *Ibid.*, p. 35.
- (25) *Ibid.*, p. 84.
- (26) *Ibid.*, p. 50.
- (27) *Ibid.*, p. 83.
- (28) *Ibid.*, p. 108.
- (29) Maeterlinck (Maurice), *La Jeune Belgique*, p. 331 (cité par Robichez (Jacques), *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957, p. 83).
- (30) Mallarmé (Stéphane), «Crayonné au théâtre», *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 328-329.
- (31) Becq de Fouquières (Louis), *op. cit.*, p. 183-184.
- (32) *Ibid.*, p. 192.
- (33) *Ibid.*, p. 99.
- (34) Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Préf. de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, «Tel», p. 54.
- (35) *Ibid.*, p. 58.
- (36) *Ibid.*, p. 58-59.
- (37) Iser (Wolfgang), cité par Jauss (H.R.), *op. cit.*, p. 59 (note 1).
- (38) Zola (Émile), *op. cit.*, p. 57.
- (39) Jarry (Alfred), «De l'inutilité du théâtre au théâtre», Paris, Mercure de France, septembre 1896.
- (40) Becq de Fouquières (Louis), *op. cit.*, p. 251.

© « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 15-16/1999. <http://www.thea.ucl.ac.be/>