

# DISSERTATION LITTÉRAIRE

## Option lettres et sciences humaines

### Épreuve ENS B/L

Jean-Pierre DUSO-BAUDUIN

#### Sujet :

*« Toute représentation d'un texte théâtral, toute exécution d'une partition en est une critique au sens le plus vital du terme: il s'agit d'un acte d'approfondissement et de réponse qui rend sensible le sens. Le « critique de théâtre » par excellence, c'est l'acteur et le metteur en scène qui, avec l'acteur et au travers de celui-ci, sonde les potentialités de sens que renferme la pièce et les traduit sur la scène. »*

*Quelles remarques appelle, selon vous, ce propos de George Steiner (Réelles présences, Gallimard, 1991, p.26)?*

233 candidats et candidates ont composé sur ce sujet. Les notes s'échelonnent entre 03 et 20. On n'a rencontré un nombre moins élevé de mauvaises copies que certaines années. Cela tient en partie à la difficulté moyenne d'un sujet qui n'a désarçonné que peu d'élèves et qui permettait aux candidats sérieux de produire un devoir au moins honorable. La filière B/L n'étant pas assujettie au traitement d'un programme défini, la liberté de choix restait entière, et il ne semblait pas incongru de proposer un sujet reconnaissant au théâtre la place qui lui revient dans nos études de Lettres. Disons tout de suite qu'on a été heureusement surpris par les connaissances manifestées dans bon nombre de copies. L'axe du sujet privilégiait la dimension de la mise en scène et de la représentation, c'est sur ce point que la différence entre les devoirs s'est faite.

Les notes les plus faibles (entre 03 et 06) sont dues à une accumulation de défauts. La pauvreté de la réflexion et de l'expression, l'indigence des illustrations aggravent le manque d'attention à la citation. On retient seulement qu'il est question du théâtre et l'on se contente de tenir un discours d'une grande platitude sur les mérites de celui-ci. C'est à peine si deux ou trois exemples de pièces étudiées très en amont dans la scolarité et dont on garde un vague souvenir viendront figurer au titre de mentions. Il faut rappeler aux candidats que l'épreuve de littérature française se prépare et qu'un travail sérieux et patient doit permettre de l'affronter honorablement. Le genre dramatique appartient à la littérature et l'on comprend mal que des élèves de Première supérieure puissent prendre le parti de l'ignorer. Aussi ces devoirs très décevants ont-ils été sanctionnés.

Un deuxième lot de copies (notées de 07 à 10) se montre un peu plus acceptable. Le sujet n'est sans doute pas encore bien cerné, mais le propos est moins vague et les références à des œuvres dramatiques sont moins allusives. On a le sentiment que celles-ci ont fait l'objet d'une lecture (sinon intégrale, du moins fragmentaire) pas trop ancienne, puisque les candidats osent entrer dans les détails. S'il s'agit d'exemples très banals, ils ont malgré tout le mérite d'exister !

Un troisième ensemble (de 11 à 14) regroupe des devoirs qui réfléchissent de manière plus ou moins précise sur la question de la représentation théâtrale. Enfin, on touche à l'axe du sujet. Mais la réflexion reste trop dépendante d'un savoir scolaire et le propos tourne assez vite au traitement d'une question de cours (« Qu'est-ce que la représentation théâtrale ? », « Qu'est-ce qu'elle apporte au texte dramatique ? ») telle qu'elle apparaît dans un manuel. Dans ce groupe, on commence à prendre en compte plus précisément

l'idée de Steiner selon laquelle la représentation a valeur *critique*, mais on ne parvient pas encore à éclairer cela par des exemples efficaces. On en reste trop souvent à des résumés convenus des pièces mentionnées. Le dernier groupe est évidemment le plus satisfaisant (de 15 à 20). Ici, les copies cernent parfaitement le problème et construisent une réflexion parfois très bien argumentée. Surtout, on a eu plaisir à lire des devoirs nourris d'une exceptionnelle culture théâtrale et qui l'ont remarquablement mise en œuvre. Ces copies de très grande qualité sont assez nombreuses pour qu'on puisse souligner combien il est injuste de déplorer une quelconque « baisse de niveau » de nos élèves. Il faut plutôt encourager tous les candidats en leur répétant que l'excellence s'atteint grâce à l'exploitation enthousiaste des qualités dont on dispose.

Le sous-titre de *Réelles présences*, « Les arts du sens », indique bien que tout l'intérêt de Steiner porte sur la manière dont le sens advient, particulièrement dans les œuvres littéraires. Mais on voit clairement quels sont les présupposés de la citation retenue. Le rapprochement du texte théâtral et de la partition musicale constitue à lui seul une option théorique qui méritait d'être interrogée. Est-il légitime de considérer que les mots sont comme les notes de musique ? Peut-on, sans précaution, confondre le langage verbal et le langage musical ? N'est-ce pas à la faveur d'une comparaison hâtive qu'on prétend signifier la même chose lorsqu'on parle d'« interprétation » d'une partition musicale et d'« interprétation » d'un poème. La lecture silencieuse d'un poème ou d'une scène de théâtre ne saurait se confondre avec le déchiffrement d'une partition. La lecture publique de *La Jeune Parque* et la représentation de *Suréna* ne sont pas assimilables à l'« exécution » d'une partition. Le propos de Steiner efface un peu vite les différences, sans doute pour pouvoir mieux oublier la dimension propre du langage et les opérations spécifiques de mise en œuvre du sens qu'elle implique. Il s'agit en fait d'un propos polémique visant à minorer autant que possible le rôle de ce qu'on entend traditionnellement par « critique ». Steiner veut nous convaincre que le « critique », celui qui a pour fonction, dans notre culture, de *juger* ou de *rendre intelligible* une œuvre, est en fait inutile, puisque sa tâche est déjà accomplie, parfaitement, par quelqu'un d'autre de plus légitime. On n'attendait pas un devoir sur les mérites ou les défauts de la critique littéraire, mais il fallait au moins essayer de voir que le texte théâtral appelle différents modes de réception et comment celles-ci participent à leur manière dialectiquement à l'avènement du sens.

La démarche des candidats reste trop souvent mécanique. Les plans, même dans les très bonnes copies, se fondent sur des oppositions convenues, ce qui limite d'emblée les possibilités de réflexion. Dans un premier temps, on reconnaît volontiers l'essence visuelle du théâtre et le rôle crucial de la représentation. Ensuite, on avance que certains textes se passent fort bien de celle-ci, et même qu'ils subiraient un préjudice s'ils affrontaient la scène (*Un Spectacle dans un fauteuil*). Enfin, on souhaite que mise en scène et jeu des acteurs privilégient une réalisation plus suggestive et interrogative que dogmatique, afin de se mettre au service de la richesse du texte. Ce qui permet malgré tout à ces cadres rigides à l'excès d'aboutir à de bons, voire de très bons devoirs, ce sont finalement les exemples convoqués. A l'opposé des illustrations sans efficacité empruntées au registre le plus scolaire, des mises en scène d'une même pièce sont examinées avec précision, donnant ainsi à la réflexion des éléments solides pour mesurer la fonction « critique » du metteur en scène et de l'acteur. Les réalisations de Antoine Vitez, Ariane Mnouchkine, Jean-Baptiste Sastre, Stuart Seide, Dario Fo ont appuyé l'analyse et l'argumentation de copies vraiment très agréables à lire, parce que leurs auteurs s'engageaient dans une authentique démarche *critique*, sous-tendue par un intérêt passionné pour le théâtre, texte poétique exigeant différentes approches seules capables de *répondre* à l'appel qu'il nous adresse, mais aussi réalisations scéniques, donnant corps ponctuellement à un monde imaginaire en puissance.

Les meilleures copies, et tout particulièrement l'une d'entre elles, ont d'emblée noté l'importance pour notre problème du double plan de signes mis en œuvre. La scène introduit un redoublement qui n'est pas redite mais transcription (Steiner parle de « traduction »), à la fois accomplissement et ouverture. La mise en scène du texte exige un choix, en ce sens, c'est bien une « critique » au sens où un criblage s'effectue, donnant lieu à la construction, collective, d'une *interprétation cohérente* de l'œuvre. Seulement, ce choix doit conjurer le risque d'une solidification du sens. La scène ne vise pas à l'imposition d'un sens ; elle

travaille à montrer au présent la venue du Sens. Une fois la dimension éminemment littéraire du théâtre reconnue, une fois qu'on a redit que c'est un art du langage et de la parole vive, il faut encore éclairer le travail herméneutique et le pouvoir heuristique de l'incarnation dans le « langage » scénique, voix, corps, décor, lumière, musique... d'un imaginaire en attente de *présence*. Chacun avait alors la liberté d'invoquer ses *expériences* théâtrales. Et ce n'était qu'à cette condition que le sujet prenait sa valeur.

Dans l'édition de 1960 du *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gaëtan Picon ouvre la section « Regards sur le théâtre » par une question: « Le théâtre appartient-il à la littérature ? » Il note que cette activité artistique a des exigences spécifiques, la première étant, selon lui, l'*efficacité*. Le théâtre est le domaine de la *parole en action*. Sans doute d'abord un texte (même si cette condition est dénoncée violemment par Artaud), il attend d'être *joué, vécu devant nous*. Bipolaire, puisqu'il participe à la fois de la « littérature pure » et du « jeu », il mobilise aussi bien les idées que les corps. Ces remarques ne nous entraîneront pas du côté de la distinction entre « théâtre d'écrivains » destiné à la lecture et à l'imagination, et « théâtre -théâtre » ou « théâtre de scène » promis à l'audition et à la représentation. Elles nous conduiront plutôt vers la mise en relation des activités liées à ces pôles. D'abord, comme tout texte littéraire, le texte théâtral permet plusieurs types de lecture : aussi bien la lecture « littéraire » dont parle Blanchot, qui est acquiescement innocent, léger, à l'œuvre, que la lecture « symbolique », qui pourrait, selon lui, en constituer la pire approche. Mais la lecture, déjà, implique une « mise / en / scène » du texte, comme l'écrit Denis Guénoun, qui précise : « Le texte est un écrit, un écrit littéraire, livresque. L'auteur en est un écrivain. Avec le texte tout commence, en lui tout s'origine et se fonde. Mais le texte ne produit pas, à lui seul, la théâtralité du théâtre ; la théâtralité n'est pas dans le texte. Elle est la venue du texte au regard. Elle est ce procès par quoi les mots sortent d'eux-mêmes pour produire du visible. La théâtralité, c'est la mise / en / scène même. » (*L'Exhibition des mots*, p.32). Cette venue au regard des mots du texte théâtral, elle se produit dès la lecture. Le lecteur de théâtre doit donc toujours être un peu un metteur en scène et un acteur. Peut-être n'ai-je pas besoin de voir Julien ou Fabrice, mais, d'une manière ou d'une autre, je *vois* Tartuffe, parce que c'est un être théâtral (à la différence d'Onuphre). Cette visibilité minimale pourra s'enrichir par un travail philologique et herméneutique, si j'effectue une *explication* du texte. Mais pour réaliser la représentation de la pièce, le metteur en scène et ses acteurs réfléchiront aussi *sur* le texte, de façon à concevoir une interprétation cohérente de celui-ci. Ce travail trouve une belle illustration dans les « Remarques sur *La Mère* », commentaires que Brecht et ses collaborateurs ont consacrés à ce spectacle où sont exposés les principes et les méthodes de tous ceux qui sont intervenus dans la mise en scène (régisseurs, décorateurs, comédiens...). Mais tout aussi intéressantes sont les remarques de Brecht sur l'accueil réservé par la critique à Berlin et à New York, en 1932 et 1935. Preuve que les auteurs et metteurs en scène ne négligent pas le « critique théâtral ». Ce serait fort injuste, d'ailleurs, quand on considère la finesse de certains articles de Gabriel Marcel, d'Henri Gouhier, de Roland Barthes ou de Bernard Dort. Dans le même numéro de la revue *Théâtre Populaire* (n° 39, 3<sup>e</sup> trimestre 1960) où sont traduites les « Remarques sur *La Mère* », Barthes et Dort signent deux articles remarquables sur le spectacle du Berliner Ensemble. Les travaux critiques de l'un et l'autre ont marqué des lecteurs, metteurs en scène et exégètes universitaires. Le critique de théâtre est d'ailleurs aussi bien un critique d'humeur qu'un critique « technicien ». George Steiner a tort de faire disparaître cette fonction dans son propos.

On lui reconnaîtra quand même le mérite de rendre hommage au travail du metteur en scène et des acteurs. Ces derniers ont parfois marqué un rôle au point qu'on ne peut plus lire ou voir la pièce sans songer à l'image qu'ils ont donnée du personnage (Jouvet en Dom Juan, par exemple), image qui a parfois infléchi très sensiblement le sens de la pièce. Mais c'est surtout à la « dramaturgie », au sens allemand du terme, qu'on songe en lisant le propos de Steiner. Antoine Vitez a clairement indiqué ses réserves à l'égard de cette notion. Il ne conçoit comme « dramaturge » que l'auteur de théâtre et refuse d'utiliser ce mot dans le sens allemand de « Dramaturg ». C'est, selon lui, un produit de la « division du travail dans le système bureaucratique allemand », et cela conduit à faire du metteur en scène un « simple exécutant d'une pensée préalablement mise au point par un spécialiste de la pensée. » Or, ajoute-t-il, « Etre artiste, c'est justement *penser et mettre en œuvre sa pensée*, ou bien *agir et théoriser son action*. » Cela, le metteur en scène le fait aussi bien que n'importe qui ! Il suffit de lire les textes contenus dans *Le Théâtre des*

*Idées* pour se convaincre que Vitez sondait admirablement le sens des pièces qu'il mettait en scène ( pour confirmation, voir l'entretien de Vitez avec Anne Ubersfeld pendant les répétitions du *Mariage de Figaro*, Comédie française, « Pour le bicentenaire de la révolution française »). Mais on ne peut malgré tout condamner sans appel cette fonction, qui se conçoit dans bien des cas comme un travail de réflexion collective. En 1977, sous le titre *ALCESTE et l'absolutisme*, ont été publiés des « Essais de dramaturgie sur le Misanthrope ». L'ouvrage, présenté par Jean-Pierre Vincent, regroupe un cours de Peter Szondi (« Molière dans la perspective d'une lecture sociologique ») et des interventions de dramaturges qui ont travaillé ensemble à cette mise en scène réalisée par J.P Vincent. Ces contributions constituent de remarquables analyses de la pièce, ayant servi à produire une interprétation qui fait de la mise en scène de Vincent une véritable « Lecture du *Misanthrope* ». Certains metteurs en scène sont ce que l'on appelle des « grands lecteurs » : ils redécouvrent et relancent des textes de théâtre qu'on avait oubliés. Jean-Marie Villégier est assurément de ceux-là, lui qui a redonné un heureux éclat à toute une partie du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle que les grandes œuvres faisaient reléguer dans l'ombre. *Le menteur*, *Héraclius* (Athénée, janvier-février 1995), *Cosroès* (mars-avril 1996) renaissent et contribuent à réévaluer leurs auteurs. Travail « critique », sans doute, et qui réinscrit la lecture des textes dans des problématiques historiques, sociologiques et philosophiques, mais qui invite surtout à les faire vivre, à leur redonner une *présence* irrécusable. La dimension « critique » ne se conçoit plus exclusivement comme mise à distance ; elle s'offre comme une *expérience* qui nous tire de la torpeur. Entre le *Tartuffe* de Benno Besson (Odéon, octobre-décembre 1995) et celui de Villégier (Athénée, 1999), l'esprit du spectateur trouve un espace imaginaire pour penser la dangereuse complicité de l'imposture et de l'aveuglement.

Correcteurs : Jean-Pierre DUSO-BAUDUIN