

« L'ombre portée du narrateur : entretien avec Jean-Pierre Sarrazac »

[s.a.]

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 33, 2003, p. 105-112.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041525ar>

DOI: 10.7202/041525ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Yves Jubinville
Université du Québec à Montréal

L'ombre portée du narrateur : entretien avec Jean-Pierre Sarrazac¹

Annuaire théâtral : Jean-Pierre Sarrazac, vous êtes bien connu dans le monde du théâtre francophone comme dramaturge et critique de théâtre, une critique que vous vous efforcez de pratiquer, dites-vous, dans l'esprit de vos maîtres, Bernard Dort et Roland Barthes. C'est au critique surtout que je m'adresse aujourd'hui pour éclairer un champ de la réflexion dramaturgique que vous avez largement contribué à définir en 1981, avec la publication de *L'avenir du drame*. Vous y développez, dans le prolongement de Mikhaïl Bakhtine, une thèse sur la romanisation des écritures dramatiques contemporaines. Avant d'aller plus loin, pourriez-vous faire le point sur cette question ?

Jean-Pierre Sarrazac : Bakhtine forge le concept de « romanisation » à partir de cette constatation que le roman est une forme très libre, toujours en réinvention. On pourrait parler d'un laboratoire permanent, qui bénéficie au roman lui-même, bien sûr, mais en même temps à d'autres modes d'expression, et au théâtre en particulier. Bakhtine constate, avec une certaine lucidité, que la forme théâtrale a toujours tendance à se figer. Aristote parlait d'un « bel animal » ; la pièce bien faite du XIX^e siècle se présente en ce sens comme une dégénérescence de ce « bel

1. Propos recueillis et mis en forme par Yves Jubinville avec l'aide d'Éric St-Jean.

animal ». C'est alors que le roman intervient et sert, aux yeux de Bakhtine, d'exemple émancipateur à la forme dramatique. La question est de savoir si ce concept de romanisation est extensible à la situation présente. Il fonctionne en tout cas très bien pour l'époque réaliste et naturaliste. Ce qui est d'ailleurs corroboré historiquement par l'attitude de Zola qui invente, comme on sait, ce qu'il va appeler le « roman expérimental ». Après avoir réussi la refonte du roman, Zola est mû par une nouvelle ambition : révolutionner le drame. Ce qui le motive alors c'est sa répugnance à l'égard de la pièce bien faite, celle des Augier, Sardou et Dumas fils, forme entièrement figée contre laquelle il s'insurge dans ses campagnes dramatiques du *Voltaire* et du *Bien public*. Il s'en prend aux derniers avatars du drame bourgeois, à des auteurs qui ne jurent que par la « mécanique dramatique ». Pour Zola, il s'agit de mettre en l'air cette mécanique. Et pour ce faire les dramaturges doivent s'inspirer des mêmes méthodes « expérimentales » que le roman naturaliste.

A.T. Vous dites que le roman permet de sortir de cette impasse. De quelle manière selon vous ?

J.-P. S. L'influence du roman du XIX^e siècle sur le théâtre passe par la tentative de raconter l'« action » du milieu sur les personnages. Par là, le théâtre investit une nouvelle fonction : une fonction descriptive. Le but va être de reconstituer des milieux concrets sur la scène, et cela dans la grande variété de ces milieux sociaux. Pour Zola, une des vertus essentielles du roman naturaliste, que le nouveau drame devra s'approprier, c'est de « faire vrai ». Mais l'autre vertu, qu'il ne faut surtout pas oublier, c'est celle de « faire grand ». On pourrait ainsi parler d'une grandeur « épique » ou d'une grandeur narrative que le drame devrait faire sienne à son tour. Zola s'intéresse certes à l'homme du quotidien, à l'homme pris dans la promiscuité des grandes villes, des grands magasins – ou encore de la mine –, mais cet homme du quotidien – être collectif, être massifié –, il le montre sans cesse dans son interaction avec le milieu, avec la mine, le grand magasin, etc. On est loin de la pseudo-grande individualité, de la grande individualité fantôme des théâtres bourgeois ou romantique dégénérés.

A.T. Par ce regard microscopique qu'il porte sur la réalité, Zola inaugure du même coup un mouvement qui ouvre le théâtre à des zones inconnues. N'est-ce pas en cela qu'il y a révolution avec les naturalistes ? Cette forme nouvelle n'est-elle pas liée à un contenu qui, jusque-là, était étranger aux auteurs et aux publics de l'époque ?

J.-P. S. Il faudrait peut-être reconnaître, avant même Zola, une autre figure tutélaire – jusqu'à présent non identifiée – de ce rêve d'un autre théâtre, d'un théâtre

s'inspirant du roman. Je pense, assez paradoxalement, à Edgar Allan Poe. Il me semble que le roman zolien – par exemple *Thérèse Raquin* – est en grande partie un roman policier. Or cette dimension policière me paraît venir de Poe. De Poe, qui développe ses récits à partir de traces de vie formant une énigme. Le but de l'énigme policière est de soupeser des indices, des traces, des signes en observant à la loupe le milieu de vie du présumé coupable. Cette dimension d'*enquête*, que ce soit dans les nouvelles d'Edgar Allan Poe ou dans les romans de Zola, place le lecteur lui-même dans une position d'enquêteur. Eh bien, il s'agira de produire le même effet sur le spectateur de théâtre. En reconstituant sur la scène le milieu, le travail que suggère Zola et que le metteur en scène André Antoine va réellement accomplir avec un immense talent, on offre au spectateur cette fameuse entrée dans la représentation par le « quatrième mur ». Une façon de pénétrer, en tant qu'enquêteur ou à tout le moins de témoin, dans la chambre de l'énigme, dans la pièce (aux deux sens du vocable) où le crime a été commis.

A.T. Cette référence judiciaire n'est pas nouvelle au théâtre. Elle s'incarne notamment dans la forme du procès qui structure l'action du drame traditionnel et que l'on retrouve couramment dans le mélodrame. Quelle évolution y a-t-il entre le mouvement dramatique du procès et le phénomène que vous décrivez ?

J.-P. S. Le mouvement propre au roman et au théâtre naturalistes, c'est celui de l'enquête préalable au procès... C'est pour ça que je m'insurge toujours lorsqu'on parle du « voyeurisme » d'Antoine. Ce n'est pas du tout du voyeurisme. C'est mettre le spectateur dans la position de celui qui enquête. C'est proposer au spectateur non pas une attitude passive, mais un *travail* en quelque sorte... Walter Benjamin a d'ailleurs bien saisi, dans un tout autre contexte que celui de la refonte de la forme dramatique à la fin du XIX^e siècle, le sens de cette dimension policière. Comme lui, je relie ce phénomène à la pulsion du *détail*. La mise en scène, selon Antoine, c'est en effet une façon de jouer sur les détails, sur la multiplicité des objets qui portent l'empreinte de vies humaines. Une accumulation, certes, qui implique la notion de « trop plein », mais, en même temps, une économie, qui transforme la pléthore en rareté. Rareté qui donne du sens au tableau. C'est pour ça qu'il m'a toujours paru faux de parler, à propos d'Antoine et de son art de la mise en scène, de « réalisme illusionniste ». Je ne suis pas du tout d'accord avec ce qu'écrivait Denis Bablet, par exemple, parce que je pense que dans les mises en scène d'Antoine les détails ne laissent pas de poser des questions, parce que ces détails forment un ensemble, un réseau qu'on pourrait appeler l'énigme du drame. On retrouve là cette problématique que Barthes a définie par la notion de *punctum* : le détail qui pointe et qui nous point, qui, à un certain moment, saute à la figure du lecteur dans un roman policier ou du spectateur dans le théâtre naturaliste. Je parlerai

à mon tour d'une sorte de pointillisme, mais qui crée une économie signifiante. J'en parlerai aussi bien pour la mise en scène selon Antoine que pour la dramaturgie naturaliste.

A.T. Cette dramaturgie naturaliste n'est plus la nôtre ; toutefois, le roman continue d'irriguer le théâtre, mais d'une autre façon. Comment s'est produit cette transition ? Faut-il chercher du côté de la dramaturgie épique ou plutôt du côté de la mise en scène pour voir s'incarner le narrateur qui manquait au drame zolien ?

J.-P. S. On peut le retrouver dans l'un comme dans l'autre. Prenons d'abord un exemple dans le domaine de la dramaturgie. Strindberg, si on suit les analyses de Peter Szondi, dans sa *Théorie du drame moderne*, aurait, des années durant, cherché en tâtonnant une forme narrative, une forme épique attestée par l'émergence de ce que Szondi appelle le « sujet épique ». Après la fameuse crise d'*Inferno*, une pièce nouvelle, *Le chemin de Damas* (1898), œuvre très narrative, ferait enfin apparaître, toujours selon Szondi, quelque chose qui correspondrait au sujet épique. Mais ce que ne montre pas Szondi, c'est que, ce sujet épique, Strindberg va le puiser dans ses propres récits autobiographiques. Que ce sujet épique, s'il existe bien chez Strindberg, n'est pas qu'un simple narrateur objectif ou objectivant. Qu'il est au contraire une subjectivité exacerbée, une subjectivité rousseauiste, si l'on veut. On sait bien que les récits autobiographiques constituent la colonne vertébrale de toute l'œuvre du dramaturge suédois. Or, dans ses drames comme dans ses récits autobiographiques – et comme dans certaines de ses photographies où il pose devant son propre objectif –, Strindberg donne de lui-même des autoportraits. Des autoportraits légèrement décalés...

Ainsi, dans l'œuvre autobiographique, le narrateur n'est pas tout à fait Strindberg puisqu'il s'appelle Jean et non pas Auguste. Jean est le deuxième prénom de Strindberg. On a donc affaire à un dédoublement dont Szondi n'a pas su apprécier l'intérêt et la modernité. Le narrateur qui apparaît dans le théâtre à tendance épique de la fin de la vie de Strindberg n'est pas un pur narrateur, une pure subjectivité objectivante. Il reste, pour une part, pris dans son propre drame, dans ses propres conflits personnels. C'est là que se situe la difficulté principale à laquelle tant les exégètes que les metteurs en scène de Strindberg vont se trouver confrontés : à partir du *Chemin de Damas* et dans pratiquement toutes les pièces qui vont suivre, le sujet strindbergien est clivé, divisé : à la fois dramatique et épique, rêveur et révé, observateur de l'action et impliqué dans l'action. Agnès, du *Songe*, est à la fois un narrateur, un sujet épique et un sujet pleinement *dramatique*, qui vit et souffre à vue devant nous. Eh bien, cette ambivalence, que Szondi n'apprécie pas du tout, sur le plan esthétique, moi, au contraire, j'y vois une qualité – une dimension –

supplémentaire de l'œuvre. Là encore le roman ou, plutôt, le récit autobiographique est à l'origine de la refonte de la dramaturgie. Dans un sens épique, si l'on veut, mais pas rigidement épique. Dans un sens accueillant à la pure subjectivité.

A.T. Si l'on revient au roman policier, le dédoublement strindbergien rappelle le cas fameux (dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie) du narrateur qui révèle à la toute fin être lui-même le coupable.

J.-P. S. Absolument. Et qui s'est compromis en quelque sorte. Pour le metteur en scène, cela pose un problème de taille. Plusieurs ont tenté de le résoudre, comme Bergman qui, montant *Le songe* pour la énième fois, choisit de distribuer Agnès à plusieurs actrices pour rendre compte à la fois de cette fonction de narration et en même temps des étapes dramatiques d'une vie. Un metteur en scène prendra, par exemple, l'option de commencer par les scènes du Poète parce qu'il aura décidé que le narrateur suprême de cette pièce, c'est le Poète. Pour ma part, lorsque j'ai mis en scène *Le songe*, je suis allé chercher quelques épisodes de *La grand-route*, œuvre ultime de l'auteur, qui portaient sur le regard dedans et dehors justement, mais j'ai aussi beaucoup joué de la figure du Poète, dans la mesure où elle affirme la présence de Strindberg dans sa pièce. Ces multiples solutions de mise en scène ont chacune leur mérite, mais il faut bien admettre que, au départ, c'est l'auteur qui, par toutes sortes de voies – et de voix –, impose la dimension narrative.

À l'opposé – et c'était le sens de votre question tout à l'heure –, il y a les cas où le metteur en scène s'approprie le matériau textuel comme s'il s'agissait d'un simple document (même dans le cas d'une pièce déjà écrite) et s'occupe lui-même de mettre en place *ex nihilo* une structure narrative. Le champion de cette démarche-là, ce fut bien sûr Erwin Piscator. Et je pense que cette voie a été beaucoup explorée depuis. Un spectacle comme *Rwanda 94* du Groupov, qu'on a vu à Montréal, s'inscrit dans cette filiation. Là, c'est le metteur en scène et, à la limite, la troupe qui sont promus narrateurs. L'opération va dès lors se passer moins dans l'écriture que dans l'agencement du document et dans la polyphonie scénique. Par exemple, quand Piscator faisait appel au cinéma ou à la caricature, c'était lui le narrateur. Orchestration d'un metteur en scène-auteur du spectacle. On sait bien que cet ingénieur fabuleux de la scène qu'était Piscator projetait parfois son propre portrait pendant la représentation. Ce qui n'était pas un effet de narcissisme, mais une volonté d'affirmer l'ombre portée du narrateur.

A.T. De Piscator, on aboutit nécessairement à Brecht qui, sur la question de la narration, est un incontournable.

J.-P. S. L'art de Bertolt Brecht conjugue également narration et montage. Mais Brecht s'oppose sur un point très important à Piscator : il se présente comme l'« auteur de pièces » et non comme l'auteur de spectacles. Brecht renoue avec un théâtre de la fable, avec une certaine manière, épique, de raconter une histoire. Mais, comme il ne s'agit pas de redonner dans l'aristotélisme du « bel animal », le montage par tableaux se combine étroitement aux procédures narratives. Par les sauts entre les différents tableaux, par le passage de l'acteur du « je » au « il », par les projections et les *songs*, par tout ce qu'on appelle *littérialisation*. Ce qui m'amène à conclure que, chez Brecht aussi, dans l'imaginaire de l'écriture théâtrale, il y a le roman. L'imaginaire de la mise en scène serait, pour sa part, habité par le Livre. Un exemple flagrant, non chez Brecht mais chez son cousin catholique et réactionnaire Paul Claudel, c'est cette pièce de la fin des années 1920 : *Le livre de Christophe Colomb*. D'ailleurs, peut-on encore parler de pièce ? C'est surtout un Livre qui, dès qu'on a ouvert la première page, impose sa marche au lecteur. Marguerite Duras n'est pas bien loin de cela, elle non plus, qui veut écrire un théâtre de *lecture*. Dans une mise en scène récente de *La pluie d'été*, le metteur en scène, Eric Vignier, avait justement érigé le geste de la lecture en « gestus » de la représentation. Brecht agençait, quant à lui, ses tableaux comme les chapitres d'un livre. Cela implique une disposition physique et mentale spécifique de la part du spectateur. Une disposition que Brecht résumait par la boutade suivante : « Je fais du spectacle pour les fumeurs de cigares ». À quoi Benjamin faisait écho en déclarant en substance que le spectateur de théâtre devrait être comme le lecteur de roman, c'est-à-dire allongé sur un sofa et en train de manger du chocolat tout en tournant à son propre rythme – quitte à revenir en arrière – les pages du livre-représentation.

A.T. Ainsi, parler de l'imaginaire du livre, c'est forcément évoquer la figure du spectateur. Or l'expérience de la lecture en est une du temps pour l'essentiel. Se pourrait-il que l'influence du roman sur la dramaturgie et sur la mise en scène passe par cette traversée du temps, alors que le spectateur habite d'abord un espace ?

J.-P. S. On ouvre là un champ immense et, à mon avis, très sensible du théâtre d'aujourd'hui. Autrefois, effectivement, le théâtre était une expérience de l'espace : le lieu d'où l'on regarde. Avec ce qu'on appelle modernité, quelque chose a basculé. Depuis lors, la question du temps, d'un temps extrêmement plastique et « relatif », n'a cessé de hanter la scène. L'exemple le plus flagrant, me semble-t-il, c'est Samuel Beckett, surtout le Beckett des dernières pièces, les plus fragmentaires. Je pense à *Cette fois*, *Solo*, *L'impromptu d'Ohio*, qui sont de pures pièces *du temps* et non pas de l'espace. De pures pièces de *l'espace-temps*. Alors le metteur en scène, que peut-il faire de cette question du temps ? En l'occurrence, le metteur en scène, c'est Beckett lui-même ; c'est lui qui invente un dispositif spatial pour son propre théâtre, qui

est un théâtre du temps. Pour qualifier ce dispositif, j'emprunterai le titre d'un récit de Beckett : le « Dépeupleur ». Dans cet « espace-dépeupleur » des gens sont là, qui sont animés par un certain mouvement, puis qui perdent peu à peu leur élan, jusqu'à l'inertie, peut-être, jusqu'à la disparition. Aujourd'hui, les metteurs en scène, qu'ils le sachent ou qu'ils ne le sachent pas, créent le plus souvent un espace qui est un espace de remémoration, de rétrospection, de reviviscence. Je pense que Claude Régy est un maître dans cette expérience d'un théâtre du temps. Mais, si on reste sur Beckett un instant de plus, ce n'est pas par hasard que le seul texte théorique qu'il ait écrit porte sur Proust. D'une certaine manière, la convergence qu'il souhaitait entre la prose et le théâtre procède chez lui d'une démarche proustienne. Ou *contre-proustienne*.

A.T. Le cas de Jacques Lassalle soulève un autre aspect de la question, celle du romanesque, qui n'est pas à confondre avec la romanisation, dont nous avons parlé, ni avec le narratif proprement dit. Le romanesque serait une manière de tourner une intrigue, d'installer une atmosphère, qui s'applique à la littérature, à la musique, au cinéma. On retrouve en effet dans les mises en scène de Lassalle une certaine langueur romanesque qui le singularise.

J.-P. S. Chez Lassalle, il y a romanisation de la mise en scène, mais il y a aussi romanesque. Dans le travail des répétitions notamment. Dans tout ce que le metteur en scène raconte à ses acteurs. Dans la façon dont il les dirige, dont il les nourrit en construisant au fur et à mesure le récit infini de sa propre création. Souvent une indication de jeu de Jacques Lassalle constitue un véritable micro-roman. Moi qui ai travaillé avec lui sur un spectacle, un Labiche revu façon Flaubert (et ensuite sur une de mes pièces, *Le mariage des morts*, qu'il a mise en scène), je sais combien sa personnalité même d'artiste et de metteur en scène suggère le romanesque. Dans la durée des répétitions, c'est ce qui va porter les acteurs.

A.T. Puisque vous mentionnez votre travail d'auteur, terminons par cette dernière question. Après avoir parlé des metteurs en scène et des dramaturges, quelle place occupe dans votre œuvre la référence romanesque ? On pense à certains titres qui se rapprochent de titres romanesques.

J.-P. S. C'est curieux que vous fassiez allusion aux titres de mes pièces... Certains d'entre eux, justement, ont changé en cours d'écriture. Par exemple, ma première pièce qui porte le titre *Lazare lui aussi rêvait d'Eldorado*, et qui provient d'un roman picaresque anonyme, son premier titre était *Roman de Lazare*. Je renvoyais là carrément à l'origine romanesque de la pièce. Mais, si je me demande quelle est la matrice de mes pièces, je dirais que c'est davantage le *conte* que le roman. Le genre

épique par excellence. Je dirais qu'au fond je réécris toujours la même chose, ou presque toujours la même chose à travers toutes sortes de formes. On dit souvent de mon théâtre : « ça part dans un sens puis dans un autre » ; mais moi je sais bien qu'il y a toujours à la base le même récit originnaire : *Le Petit Poucet*. Peut-être que je commence à sortir de cette histoire de *Petit poucet*, mais elle était encore très présente il n'y pas si longtemps. La particularité du conte, outre qu'il soit très réaliste (au sens fort, pas au sens de copie de la réalité), c'est de nous mettre aux prises avec un certain nombre d'épreuves. Il n'y a rien de plus réaliste que ça : se confronter, dans l'imaginaire et le symbolique, aux grandes épreuves de la vie. Au conte appartient aussi une structure qui me paraît liée à ces formes épiques qui ont conservé encore un lien très fort à l'oralité. J'y retrouve évidemment l'appel du théâtre. Car, à partir du moment où il y a oralité, je crois que nous ne sommes plus tout à fait dans le roman – où alors il s'agit de certains romans latino-américains d'aujourd'hui. On ne trouve pas ça dans le roman français. Je peux avoir plaisir à lire Modiano ou tel ou tel romancier, mais c'est tout autre chose. En revanche, quand je lis un récit de Marcel Jouhandeau, en particulier *Les Pincegrain* ou *Prudence Hautechaume*, je retrouve aussitôt quelque chose qui a à voir avec le conte, avec l'oralité – donc avec le théâtre.

Jean-Pierre Sarrazac

Jean-Pierre Sarrazac est auteur et professeur d'études théâtrales à l'Université de Paris III–Sorbonne Nouvelle. Coresponsable du groupe de recherches sur la poétique du drame moderne et contemporain (Paris III), son œuvre comprend des essais sur le théâtre, notamment *L'avenir du drame* (L'Aire, 1981 ; Circé-Poche, 1999), *Théâtres intimes* (Actes Sud, 1989), *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement* (Circé, 2000) et, plus récemment, *La parabole ou l'enfance du théâtre* (Circé, 2002), ainsi que plusieurs pièces, dont *Lazare lui aussi rêvait d'Eldorado* (Oswald-L'Harmattan, 1976), *La fugitive* (Médianes, 1996) et *Néo, trois panneaux d'apocalypse* (Circé, 1999).