

LA
DRAMMATURGIA
EUROPEA
NEGLI
ANNI '80

Stresa 17/18/19 maggio 1981

Roberto Alonge

Istituto di Storia
del Cinema e dello
Spettacolo
Università de Turin

NOTES POUR UN DEBAT

1. Les Seigneurs de la Scène

La protestation des auteurs de théâtre contre les metteurs en scène date de bien longtemps: c'est d'elle qu'il faut partir et à laquelle il est de notre devoir de répondre en priorité. Pirandello l'a parfaitement résumée, en ouvrant en 1934, en qualité de Président, la Rencontre Volta sur l'art dramatique: " Et il est à espérer que la question, qu'on discute depuis longtemps, trouve sa solution: si le théâtre est fait pour offrir un spectacle, dans lequel l'oeuvre d'art, la création du poète, n'entre que comme l'un des nombreux éléments en possession et aux ordres d'un metteur en scène, à l'égal du décor du jeu des lumières et du jeu des acteurs, ou si, par contre, tous ces éléments et l'oeuvre d'unification du metteur en scène lui-même créateur responsable seulement du spectacle, ne doivent pas être utilisés pour donner naissance à l'oeuvre d'art, qui les comprend tous et sans laquelle chaque élément en lui-même, soir après soir, n'aurait pas de raison d'être: cette vie, je veux dire, inviolable, parce que cohérente en chaque point avec elle-même, que l'oeuvre d'art veut posséder pour elle-même et, par conséquent, il ne devrait pas être au pouvoir du metteur en scène ni de l'altérer ni d'autant moins la violer. L'oeuvre d'art est celle qui reste, même si, dans le temps, elle vit dans le spectacle momentané, qu'on donne dans les théâtres".



Il est évident que Pirandello épousait la cause du "poète", mais en attendant, au cours de ces années, il avait déjà éprouvé le besoin - pour se garantir, pour se donner un bagage suffisant afin de répondre à la question - de devenir " directeur de troupe ", de mettre sur pied la Compagnie d'Art, se transformant d'auteur en metteur en scène. Misère et vanité des paroles, des analyses qui n'aboutissent à rien, et grandeur et efficacité des actions, des choix qui tranchent.....

En effet, le problème ainsi posé, n'est qu'une pétition de principe, un point de vue "corporatif" (et pourtant noble aussi, juste mais abstrait, idéaliste), historiquement vaincu, et cela depuis toujours. A partir du moment où - avec la Comédie de l'Art - le théâtre se pose comme industrie du spectacle (et laissons de côté ici, les articulations plus précises: industrie ? pré-industrie ? simple artisanat du spectacle ?), comme organisation stable et permanente du divertissement, voici que la partie est immédiatement conclue. Le Texte ne vit que pendant les premières 50 années du XVIIe siècle, aussi longtemps que le spectacle théâtral reste une apparition spéciale, un événement accidentel les fêtes pour l'arrivée d'un prince (ou même périodique, mais très espacé, dans l'arc de l'année solaire: le carnaval), autoreprésentation et autocélébration d'un groupe dirigeant. C'est alors que l'écrivain jouit d'un statut de privilège. In primis erat Verbun. Il s'agissait d'écrire un texte. Le reste était secondaire et bien plus, c'étaient les intellectuels eux-mêmes qui géraient - en termes d'amateurs - le caractère occasionnel de la mise en scène, qui restait précisément une mise en scène de quelque chose, un texte justement, une illustration exceptionnelle, unique, d'un écrit de théâtre.

Mais si le théâtre devient autre chose, s'il se transforme en spectacle permanent, quotidien, alors d'autres lois s'imposent. A la guerre comme à la guerre. S'il se veut une industrie, alors que règne l'industrie. Si ce sont les dures lois du marché qui s'imposent, alors le seul qui compte, qui décide, est celui qui gère le marché.

C'est-à-dire (pour le moment) l'acteur. L'auteur du texte doit céder sa place au créateur du spectacle, au comédien de métier tout " sordide et mercenaire qu'il puisse être.

Les écrivains de théâtre s'en rendent compte aux-mêmes. Alessandro Piccolomini commence à rédiger entre 1550 et 1560, c'est-à-dire au cours des années qui voient naître la Commedia dell'Arte, un répertoire modulaire de scènes fixes, déclinables selon les variantes de la typologie

de la comédie de la Renaissance (père fils, serviteur maître, soldat parasite etc....). Cet ouvrage, resté inachevé, s'est perdu, mais le projet qui prévoyait 590 Environ " aurait apporté un peu d'aide aux acteurs de nos jours ", comme le dit Piccolomini.

Il s'agit en somme d'un guide très utile pour pouvoir compter en de très courts délais sur des matières théâtrales toujours nouvelles. Au lieu de la scissure traditionnelle entre comédiens de l'Art et gens de lettres, dont on parle toujours, nous trouvons ici, pour une fois, un exemple éclatant de convergence et de coopération. Qui porte évidemment la marque d'une capitulation sans conditions du Texte devant la Scène.

Il est inutile donc de poursuivre le jeu des apparences et des fictions. Si quelqu'un s'attarde à discourir sur l'écriture dramatique et sur l'alternance de périodes d'"écriture dramatique forte" et de périodes d'"écriture dramatique faible", en réalité il ne s'aperçoit pas que la dramaturgie est toujours "faible", car elle est l'anneau le plus fragile de la chaîne industrielle.

Les grands auteurs non moins que les " mineurs ", anciens et modernes, personne n'échappe à la volonté d'être protagonistes des interprètes. Antoine et Cléopâtre d'Eleonora Duse, dans la réduction-adaptation d'Arrigo Boito, non seulement était trop centré sur le personnage féminin, mais le vidait aussi de sa richesse ambiguë : on exagérait la dimension généreuse, passionnée et on laissait dans l'ombre l'aspect faux, déloyal, calculateur de la belle reine. Et les Spectres de Zaccani étaient différents des Spectres d'Eleonora Duse : le premier "coupait" les répliques de Madame Alving, de façon à faire d'Oswald l'acteur principal et la seconde procédait symétriquement en sens contraire tout à son avantage.

Par conséquent, pour revenir à notre point de départ, le heurt ne se produit pas entre auteurs et metteurs en scène, mais, dans un sens plus général, entre auteurs et maîtres de la scène, peu importe que ces derniers se trouvent devant ou derrière les coulisses. C'est cela qui est fondamental. La bataille moderne entre metteurs en scène et acteurs se déroule sur un front secondaire.

Il s'agit d'une lutte de longue haleine et éreintante pour dominer la scène. Le problème consiste à savoir qui doit gérer la créativité du spectacle. Au fond, au XIXe siècle, l'acteur qui dominait était le metteur en scène de son spectacle (ou, à la limite, de son personnage, si nous voulons accepter l'idée d'une auto-régie, chaque acteur réalisant comme il lui semble, son propre rôle). Avec les années, il était naturel que la rationalisation capitaliste impose un minimum de coordination et de centralisation sur le plan

aussi de l'industrie du spectacle. Le fait que périodiquement (récemment même) le point de vue de l'acteur est reproposé, nous reste complètement étranger.

Ce qui est en jeu, ce n'est pas l'élimination de l'exploitation du corps et de la voix de l'acteur, mais simplement le dilemme qui exploite qui: si c'est le metteur en scène par rapport à ses acteurs ou si l'acteur principal par rapport à ses partenaires. Comme on l'a dit justement, derrière la rébellion de l'acteur contre le metteur en scène se dessine le profil du vieux "directeur de troupe". Parfois, dans les caves le chef de file reste le "dépositaire principal de l'Idée comme de la part la plus importante des profits" (Quadri).

D'autre part, cette bataille est perdue elle aussi d'avance. A l'époque de l'usine sociale, de la socialisation progressive du mode de production, de la décentralisation (apparente) centralisation (réelle), il est absolument évident que le combat singulier des acteurs se révèle un anachronisme destiné à échouer. Le théâtre est parfaitement en harmonie avec son époque et fonctionne comme une véritable usine. Ce qu'on demande aux acteurs, c'est un niveau professionnel; mais aucune contribution réelle au projet de mise en scène. Le metteur en scène arrive à la première réunion des répétitions avec dans sa poche son modèle de décor, ses ébauches des costumes, sa stratégie d'ensemble de mise en scène. Aucun acteur n'oserait jamais interférer dans cet espace de dirigeant. Dans une Société comme celle de l'Italie, qui possède le culte des inscriptions murales, les loges des acteurs présentent les seuls murs sans graffiti, contre l'autorité et sans messages de protestation. En Italie, le théâtre représente la seule entreprise qui, après 1968, poursuit sa marche, produit du théâtre, selon les vieilles valeurs d'efficacité, de discipline, de hiérarchie.

Les théâtres qui se respectent (c'est-à-dire qui se font respecter) envoient leurs compagnies en tournée à travers l'Italie, accompagnées d'un assistant metteur en scène, qui joue le rôle d'un véritable chef d'atelier: chaque soir, il contrôle l'écart que tel acteur ou tel autre se permet par rapport à la ligne de mise en scène et si le sabotage dépasse un certain seuil, il en informe directement le metteur en scène, qui est resté au siège. Puis, lorsque la mesure est comble, le metteur en scène prend l'avion et vient contrôler personnellement: il répète de nouveau le spectacle et fait rentrer dans le rang, les acteurs.....

Parfois, on reconnaît à un acteur (faisant partie de ce que l'on appelle l'Avant-garde) un autre mérite: celui d'avoir démasqué - en s'appuyant sur son narcissisme incontrôlable - la fragilité de l'écriture dramatique, d'avoir mis l'accent avec force sur le fait que ce n'est pas l'Hamlet de Shakespeare qui existe, mais plutôt l'Hamlet de Carmelo Bene, à partir de Shakespeare, éventuellement. Et il s'agit là d'un bouleversement désormais largement et heureusement accepté par tout le monde, par la critique et le public. Les spectacles d'Avant-garde n'ont pas de texte; ou mieux, il n'est pas possible de distinguer aisément le texte de la mise en scène. L'interprète est l'auteur en même temps et de la mise en scène et du lambeau de texte, qui est à proprement dire englouti dans la représentation. Mais c'est ici que commencent les contradictions, au moins pour un certain secteur de la critique théâtrale. Si c'est Carmelo Bene qui joue Shakespeare nous nous trouvons devant un travail créateur, qui a comme responsable authentique, précisément Carmelo Bene (et non Shakespeare). S'il s'agit de Strehler qui met en scène Shakespeare, avec tout le respect dû à un maître comme Strehler, alors l'auteur est de nouveau Shakespeare et le metteur en scène passe au second plan. Il suffit d'entendre parler les gens : " Je vais voir Carmelo Bene " mais " Je vais voir La Tempête (dans la mise en scène de Strehler). L'équivoque a son poids. On ne fait de travail créateur que si l'on détruit le texte (par passages, par lambeaux, en grandes quantités); si le texte reste intact, ce n'est qu'une pure restitution philologique, une exécution ou au maximum, une interprétation critique. De ce point de vue, le cinéma semble bien plus avancé. Personne ne sait et personne ne se soucie jamais de savoir qui a écrit le texte d'un film. Il peut avoir été écrit par le metteur en scène lui-même ou par un scénariste ad hoc; en tout cas, le film est du metteur en scène et à lui seulement. Faiblesse du théâtre et puissance du cinéma, né dans un moment de pleine maturité de l'industrie du spectacle, et donc sans " mémoire historique " d'une ancienne, primordiale supériorité du Texte.

Il faut donc battre les cartes. Une grande partie de l'Avant-garde est peu ou n'est pas du tout créatrice et des secteurs notables de théâtre "officiel" le sont, même s'ils laissent intacte l'ossature du texte. Il y a une certaine schizophrénie à surmonter. Les responsables ont reconnu depuis longtemps, la pleine autonomie de l'écriture scénique (qui englobe l'écriture dramatique, mais dont on peut se passer aussi) mais à la fin, ils la retrouvent, surtout si ce n'est même exclusivement dans le théâtre d'Avant-garde.

En réalité, l'autonomie de l'écriture scénique est tellement forte, que non seulement il peut y avoir du " texte " (à côté des matériaux plus propres aux opérations de mise en scène: décor, lumières, musiques, costumes, gestes, espaces, rythmes, jeu etc....) mais il peut être présent dans son identité la plus respectueuse et philologique.

Il suffit de penser à la Triologie de la Villégiature de Strehler (nous nous référons à l'édition de la Comédie Française): il suffit d'une touche, d'une lumière, d'un crépuscule, d'un dialogue d'intérieur qui est sauté à l'extérieur se situant soudainement sur un fond de gens assis sur la terrasse, avec le jardin en perspective. Ce n'est plus la misère de ce dialogue qui est en jeu, la mesquinerie de Vittoria, mais la tristesse chorale d'un monde, d'une société qui jouant, chantant, flânant, entretient les rythmes de son propre destin de décadence. La Villégiature devient le Coriseraie.

Le texte est toujours, et toujours vraiment, chaque fois (non seulement dans l'Avant-garde) une occasion, un pré-texte étymologiquement. Ce que nous allons voir ce sont les rêves, les phantasmes, les obsessions du metteur en scène, du seul grand (lorsqu'il est grand) créateur du spectacle théâtral moderne. Kantor a cent raisons pour être génial, mais à nos yeux, il en possède une autre en plus, à savoir qu'il s'impose sur la scène (et non seulement dans ses deux derniers spectacles), pousse plus à fond le rôle protagoniste de cette figure décisive de la scène contemporaine, met en évidence la présence décisive du metteur en scène. Mais surtout parce que - dans la Classe morte et encore plus dans Wielopole-Wielopole - il écrit lui-même ses textes (qui parlent de lui, de son enfance, de ses souvenirs, de ses fantaisies, qui peuvent coïncider aussi, en partie, avec l'histoire d'une époque, d'une société déterminée). En Wielopole-Wielopole le spectacle ne commence pas, le public a du mal à devenir silencieux: il n'y a pas de coupure, il y a simplement Kantor qui entre, qui se place sur la scène (et évidemment sera le dernier à sortir). Il entre et commence à déplacer les objets, les éléments du décor. La représentation coïncide avec un processus de mémoire, qui refait continuellement le parcours de ses propres souvenirs, qui déplace sans cesse, ses propres signes, qui se fixe peu à peu en une série de tableaux d'images.

Kantor est le seul sur la scène qui ne bouge pas comme une marionnette. Parce qu'il n'est pas acteur parmi d'autres acteurs, un acteur qui joue le rôle du metteur en scène. Il est Kantor, rien d'autre. L'écriture scénique devient finalement autobiographie déployée (peu importe que le mécanisme de fonctionnement n'est pas le mécanisme traditionnel de l'idéalisation, mais obéit plutôt à la logique d'une mémoire qui profane le passé). Tous les interprètes reviendront sur le devant de la Scène pour recevoir les applaudissements de routine, mais pas Kantor, et cela non pas par modestie (vraie ou fausse). Si la représentation est évocation privée, fragment existentiel, quelle qu'en soit la caractéristique, il n'est pas possible de pousser plus à fond les contradictions, qui la font déjà naître et vivre en tant que spectacle. Kantor reconpose, à partir de la fonction de metteur en scène, la totalité d'auteur-metteur en scène-interprète. Mais en réalité, ce qu'il fait ressortir, dans une situation exceptionnelle, exemplaire, est simplement la condition normale, de n'importe quel metteur en scène (officiel ou alternatif, traditionnel ou d'avant-garde), qui devient réellement "créateur" - pour le dire selon l'une des conditions posées par Jourdhail - dans la mesure où son produit artistique " correspond à une exigence biographique ". Sans avoir besoin nécessairement d'écrire un autre Wielopole-Wielopole pour satisfaire cette exigence. Le ton de certaines notes de travail est tout aussi peremptoire qu'éclairant: "Mais pourquoi, 'parmi tout le théâtre du monde' cette Ceriseraie en 1974 ? Et je réponds encore: parce qu'elle est très belle, parce que je l'aime, parce que j'en sens le besoin" (Strohler). Seulement chez nous, ici, il y a tout le poids et l'héritage (l'encombrement ?) du gramscisme, de l'intellectuel organique (renforcé par l'idéologie de 1968. Et donc, Strohler doit convaincre les autres et lui-même, que l'ego ne constitue pas une raison suffisante : " Si cela est nécessaire pour moi, de quelque façon cela doit être aussi pour les autres". Et si, par contre, cela ne l'était absolument pas ?

Astuce divine du sort, malice diabolique (peut-être inconsciente seulement) des metteurs en scène, cette façon de se professer toujours, eux en premiers, simples serviteurs de l'Art (sublimes peut-être, mais serviteurs toujours) "fidèles" du Texte.

Hasardons une hypothèse : plus grand est le respect du texte et plus grande est la violence autobiographique qui presse, qui dissout l'écriture dramatique en écriture scénique. Parce qu'il y a une limite que le fait personnel, la confession privée ne peut pas dépasser. Kantor aussi parle à ce sujet de choc, d'embarras. Le Texte devient la femme de l'écran, l'alibi inéductible, pour pouvoir tranquillement, discrètement à l'abri des polémiques, à couvert derrière les coulisses précisément, continuer à manier la sonde féroce du propre ego. Cynisme sacro-saint de tous ceux qui ont brandi pendant des années la formule du " théâtre comme service public"..... La direction du Teatro Stabile de Turin a lancé les invitations à Stresa sur la base d'une lettre, qui souligne avec satisfaction que le " public fait voir qu'il apprécie les expositions du théâtre de parole " et formule le souhait que se consolide le " besoin actuel d'une écriture pour et de la scène ". L'ambiguïté du dernier passage est nette. D'une part l'éloge (lucidement simulé ou inconsciemment feint ?) du théâtre de parole et de l'écriture dramatique; de l'autre, l'entrelacement d'une écriture pour la scène et de la scène. Et comment pourrait-il en être autrement avec un metteur en scène comme Missiroli, qui semble apparemment respecter les textes, mais qui est si impérieusement personnel, viscéral, autobiographique ? Car d'un autre côté encore, il est vrai qu'il y a un retour massif du public au théâtre de parole, mais ce n'est pas une chose dont Missiroli devrait trop se réjouir, du moins dans l'abstrait. En effet, lorsque le public décide qu'il veut le théâtre-texte, il finit par désirer le plus de Théâtre-Texte possible. Si bien qu'il arrive au Teatro Stabile de Turin de mettre en scène deux spectacles au cours de la même année, avec la même actrice dans le rôle principal, l'un (Les Bonnes) mis en scène par Missiroli et l'autre (Come tu mi vuoi) avec la non mise en scène de Susan Sontag, et que le second, toutes proportions gardées, enregistre plus de présences que le premier. Ce qui montre que, si on n'explicité pas la question (théâtre de parole oui, mais quelle parole ? celle de l'auteur ou celle du metteur en scène ?), le public sera toujours tenté de punir la créativité du metteur en scène. Et justement, de son point de vue. Car si le théâtre doit être l'illustration du texte, alors il vaut mieux l'illustration-illustration la plus plate et la plus inerte possible.

Et ici, naturellement, se place le discours sur la critique, qui devrait être constamment antagoniste par rapport à la mise en scène, faisant attention à ne pas tomber dans le piège, tenace dans son refus de parler des textes (pourquoi cet auteur au lieu de celui-là, cette oeuvre mineure au lieu de celle-là plus importante) ou mieux encore, prête à mettre en relation le choix de cet auteur, de ce texte, avec la mythologie profonde, secrète du metteur en scène, d'où partent les motivations réelles, qui concourent à expliquer le décor, les lumières, les gestes; en un mot, cet ensemble multidisciplinaire, qui forme précisément la mise en scène. Mais sans aucune illusion, désabusée sur toute possibilité de réalisation scientifique. Car, sur quoi peut se baser, en définitive, l'analyse objective d'un spectacle? Seulement sur l'examen prolongé au vidéo-tape. Mais cela exige des temps longs, et pourra permettre une disseration plus profonde sur le théâtre, du genre universitaire (en donnant à cet adjectif un sens positif), mais certainement pas une critique théâtrale, qui se veut écrite pour les quotidiens, les hebdomadaires. Pour nous aussi, il est hors de doute, que ce dernier type de critique doit accepter de par sa nature, la dimension " impressionniste ", la qualité de mémoire d'une attitude privée comme spectateur.

Ce qui est important, c'est de reconnaître tout cela non pas comme une limite, un handicap, mais, par contre, comme une condition privilégiée d'écoute. Nous devons accueillir certaines propositions suggestives et provocatrices d'Ugo Volli formulées il y a naguère.

A l'époque du théâtre inutile - comme il disait - seules restent les motivations subjectives, en même temps de qui fait du théâtre et de qui le voit.

L'autobiographie de l'écriture critique est un fermoir qui scelle l'autobiographie de l'écriture créatrice du metteur en scène. Le critique refrouve dans le spectacle les choses qui parlent à son inconscient et il les dit, dans le langage, avec lequel il exprime ses métaphores obsédantes et ses mythes personnels, ses références culturelles et ses émotions profondes.

2. Fin du Texte et nostalgie du Texte

Mais si le Texte est secondaire, si l'écriture dramatique est aujourd'hui définitivement subordonnée à l'écriture scénique, alors le syndicalisme corporatif des dramaturges internationaux ne peut pas ne pas nous laisser indifférents. Certes, le système subventionne l'ensemble du théâtre, essuie tout déficit ; tout le monde vit avec l'argent de l'Etat - depuis le metteur en scène jusqu'aux acteurs, aux techniciens, aux employés - sauf l'auteur de théâtre.

Pour ce dernier, vaut la règle d'or du marché ; son salaire est encore une variable dépendante, en rapport avec la vente du produit. Mais précisément parce que la seule chose, dont l'industrie moderne du spectacle peut se passer, c'est précisément le Texte. Et, en tout cas, à bien voir, il faut demander, si derrière cette cruauté des institutions, il y a quelque chose d'autre. Non seulement le refus de payer quelque chose dont on n'a pas besoin, mais aussi, quelque chose qui n'existe pas. Comment nier, en effet, qu'il y a, ici et maintenant, une crise de l'écriture dramatique, qu'il y a une difficulté du Texte, qu'il est improbable ? Il n'est pas licite de réduire tout à la prévisibilité de la part du metteur en scène, au fait que le metteur en scène se pose comme auteur. En réalité, le metteur en scène, occupe un espace vide. D'autre part, l'auteur était également exproprié, même à des époques où la figure du metteur en scène n'existait pas.

Alors c'était l'Acteur qui dérobaient le dramaturge, qui lui volait son texte, qui le pliait aux exigences de la scène ; mais cela n'empêchait pas à l'écriture dramatique de s'épanouir. Il doit donc y avoir aujourd'hui une raison spécifique, qui explique ce silence, cette extension progressive de la page blanche.

Il s'agit peut-être du rythme du monde moderne, trop frénétique. Les bouleversements sont constants, intenable ; chaque mot prononcé aujourd'hui, sonne déjà vieux, flou, pathétique, demain. Ecrire la condition contemporaine comporte une marge de risque trop lourde. Le refus d'écrire comme symptôme d'un malaise, d'une peur. Mais, peut-être, ne s'agit-il pas seulement de cela.

Peut-être, l'incertitude de la parole est liée à quelque chose de plus précis, s'ancre à une date réparable, déterminable. Disons qu'elle naît au lendemain de la rupture révolutionnaire d'Octobre 1917.

S'il est vrai que la parole, au théâtre surtout, a toujours été un reflet et un témoignage qu'une classe dominante a voulu laisser à la postérité, alors il est hors de doute qu'après 1917 tout devient plus difficile. La prise du Palais d'Hiver, dévoile - d'une façon plus claire qu'en 1948 - la qualité d'oppression, d'exploitation, de l'Etat bourgeois. Ses intellectuels réussissent toujours plus difficilement à critiquer de façon constructive cet univers ou à en pleurer poétiquement la mort imminente (plus ou moins proche, mais certaine, sûre, inéluctable). Et Octobre croise Dada presque dans le même arc de temps. 1917 se situe exactement entre le Manifeste de Monsieur Antipyrine de 1916 et le Manifeste Dada de 1918. Contrairement à d'autres avant-gardes historiques, Dada ne se bat pas pour un art nouveau, ou, à travers l'art, pour un monde nouveau : Dada s'oppose et refuse en bloc, pleinement tout le présent, y impliquant aussi la réalité artistique elle-même, découverte comme marchandise. Le point plus haut de la Kultur bourgeoise se rencontre avec l'autre face de la lune. Dada, de son côté, repousse toute idéologie, la belliciste comme l'humaniste, les intérêts constitués de la bourgeoisie, mais aussi l'engagement politique et social. Et la fracture radicale de 1917 rend manifeste peu à peu pour tout le monde l'impossibilité de pratiquer une tension éversive menée sur le front de la culture. Copfermann a écrit : " Pour la classe qui l'a produit, ce théâtre a aujourd'hui perdu son importance. Pour se rejustifier, il a besoin de la caution des "exclus" - de l'histoire et de la scène - mais le paradoxe est que les exclus, eux, n'ont pas besoin de ce théâtre". Bien sûr, les espaces de récupération sont infinis. Combien de théâtre on a fait pour montrer l'impossibilité de faire du théâtre D'innombrables fois, les rites du théâtre se sont renouvelés pour réaffirmer que la révolution ne se fait pas à travers l'art (et à travers le théâtre en particulier).

C'est le décalogue des " playwrights " internationaux peut-être, qui a raison, lorsqu'il dit que " to accept the idea that this age has no need for an original theatre, that it can do with texts from the past, is to recognize that it has nothing left to say ". Mais qui peut parler encore ? Pour dire quoi ? Et au nom de qui ? (la grandeur de Beckett, notre seul "classique" peut-être, n'a-t-elle pas précisément la signification de tendre constamment aux limites du silence, de dire l'impossibilité de dire, d'écrire l'impossibilité d'écrire ?)

Les vieilles classes dominantes sont bien loin d'être mortes, mais certainement elles ont honte d'être vivantes, et, par conséquent, elles n'ont plus de valences lyriques et poétiques de leur existence à transmettre. Et sur l'autre pôle s'est ouverte une dynamique perverse. L'illusion d'une parole révolutionnaire, d'une parole critique n'a résisté qu'un instant : le temps qui a relancé Brecht.

Puis, on a immédiatement compris que tout finissait en idéologie, marxisme. L'inflation du brechtisme n'a fait que substituer à la mercification du spectacle-évasion, la mercification du spectacle-engagement, comme l'a fait remarquer une fois Sisto Dalla Palma. C'est ainsi que les armes de la critique ont cédé le pas à la critique des armes. L'orgie des réunions et des interventions-fleuve trouvait soudainement son point d'arrivée. La palabra al companero Mauser. Après 1968, ce qui a voulu continuer à " militer politiquement " comme on l'entendait au cours de ces années, a abouti, en Italie certainement (mais l'Italie représente la situation la plus avancée de la lutte des classes en Europe) directement au mouvement de la lutte armée. Il faudra bien arriver un jour à reconnaître unanimement, sans exploitations, que le " militarisme " de gauche n'est pas le fils illégitime d'un 1968 mythique, mais il en est l'héritier légitime, fou, délirant, mais conséquent en toute lucidité et cohérence.

Quant aux autres, ceux qui n'ont pas encore franchi le dernier pas, qui se sont réfugiés dans le vieux travail culturel (théâtral en particulier), ce n'est pas pour cela qu'ils ont témoigné d'une confiance renouvelée dans la parole; bien au contraire, ils ont montré une égale méfiance pour tout ce qui n'était pas action, geste, signe visuel. Les nouvelles forces intellectuelles d'après 1968, qui sont venues au théâtre, y sont arrivées comme metteur en scène, acteurs, animateurs, opérateurs de théâtre à divers titres, mais jamais comme dramaturges. Le caractère matériel de faire du théâtre, le fait de s'abriter derrière les textes du passé (peu importe s'ils sont respectés, amputés ou massacrés), son refus d'intervenir en première personne au niveau de l'écriture dramatique se situe dans une plus vaste mort de la parole. La pratique de la mise en scène a constitué la manière d'assumer ce silence et de l'utiliser.

Le metteur en scène n'a pas besoin du dramaturge, car il était lui-même le dramaturge. De même, la circulation intense du brechtisme a été elle-même essentiellement (de façon plus durable) une pratique de mise en scène et non pas une nouvelle dramaturgie. Au fond, les textes de Brecht nous ont toujours semblé (même si nous ne pouvions pas le dire à haute voix, alors) moins intéressants que ses propositions d'un mode nouveau de faire les spectacles. Et cette domination de la scène, ce caractère central du spectacle sont si vrais, qu'ils se répercutent même sur les actions "révolutionnaires". La séquestration de Moro constitue le seul exemple de théâtre de guérille authentique, qui a eu lieu en Italie. Les voitures qui disparaissaient et réapparaissaient à l'improviste, l'une après l'autre, dans la même rue déjà passée au crible par les forces de l'ordre (selon les cadences de Commedia dell'Arte), le cadavre retrouvé en plein centre, entre le siège de la DC et le siège du PCI. On a théorisé longuement, même de la part des catholiques l'utopie d'un théâtre qui se réaliserait dans un espace différent que les espaces habituels, de l'institution théâtrale, qui ne se limiterait pas à réfléchir le monde, mais contribuerait à le changer; un théâtre "non offert" comme un produit mais expérimenté comme un processus et dans la mesure où, au centre de l'événement dramatique, ne se propose pas l'invention poétique de l'individu, mais l'être d'un groupe qui se réunit pour concevoir et exprimer à travers la métaphore du théâtre ses propres attentes (Dalla Palma encore). Mais puis, on a eu peur de voir cette utopie théâtrale, lorsqu'elle a été déployée dans toute sa puissance géométrique. Peut-être, pour ne pas devoir reconnaître la dimension d'alternative globale, messianique, communautaire, en un mot, religieuse (si ce n'est même catholique), qui existait dans la lutte armée.

Toutefois, au-delà de toute considération sur la mort de l'écriture dramatique (mais peut-être, précisément pour cela), nous devons confesser une nostalgie profonde du Texte, une méfiance instinctive pour le monde labile et précaire de la Scène, du Théâtre, du Spectacle. Nous nous demandons, perplexes, ce que peut signifier ce rêve secret, d'une très ancienne domination du Texte. Ce n'est peut-être qu'une hallucination étymologique, ce "texte" qui, dans de nombreuses langues, est toujours lié à l'idée de "textura", tissu, entrelacement, lien. Et s'il faut qu'il y ait lien, quel autre lien plus décisif que le cordon ombilical ?

La nostalgie du Texte, la résistance à accepter le pur monde du spectacle, pourrait vouloir dire cela, l'angoisse de devoir rompre la trame de protection du ventre prénatal, la toile d'araignée rassurante de la grande ancre. Le Texte est l'espace étroit mais sûr, chaud et tranquilisant. Le Texte existe. Nous pouvons aussi ne pas l'ouvrir.

Nous n'avons pas besoin de parler. Il est là, il sait se taire, sait attendre. Nous pouvons communiquer, l'interroger et il répondra. Mais il sait aussi nous écouter, respecter nos silences, nos pauses, nos temps, nos rythmes. Nous pouvons pratiquer des thèses dans le Texte (dans le sens utilisé dans " Le plaisir du Texte). Dans le théâtre nous ne pouvons pas sauter une scène ennuyante; nous pouvons sortir, mais nous ne pouvons pas brûler certains passages intermédiaires, laisser de côté des parties.

Le Texte offre son plaisir; le théâtre, par contre, ne donne pas de plaisir, il impose son plaisir.

Le théâtre est violence, flux de désir, quelque chose qui provient de l'extérieur, qui s'écoule sur moi, qui se renverse sur moi, m'éclabousse. Et il s'agit de quelque chose qui suscite une réaction de _____, engendre un flux contraire, de moi vers lui, stimule un courant d'émotion, que je ne contrôle pas. Le théâtre me prend, me séduit, me violence, peut-être. Certes il est "sale", il est foule, il est proximité des corps des autres, leurs odeurs, leur puanteur, leur toux, se suffler le nez, cracher, murmurer, parler.....

Le Théâtre comme répétition de quelque chose toujours égale, mais aussi toujours différent, porte d'énergie sans fin pour une chose qui ne dure pas, qui ne peut pas durer, destinée à périr. Seuls quelques éclats se sauveront, confiés à la mémoire, à un compte-rendu, un souvenir fugace, une photo jaunie. Travailler pendant des semaines, des mois, pour un événement qui ne peut pas, en tout cas, "rester"! L'angoisse de fixer le théâtre sur une bande vidéo-tape ne vient pas d'une nécessité scientifique, universitaire, pour pouvoir mieux l'étudier, l'analyser. Cela n'est qu'un alibi. La raison profonde invoquée est que le vidéo-tape rapproche le théâtre au profil du Texte, le fixe, l'immobilise. Vraiment, je peux dire seulement des motivations personnelles, de spectateur privé face au théâtre; et ce sont les raisons d'un refus, souterrain mais tenace, qui affleurent.

Parce que le théâtre est quelque chose qui arrive, se passe, s'écoule, disparaît; il représente la vie et la mort en même temps, la vie qui dépérit, qui termine, mais qui recommence continuellement, sans arrêt.

Le Théâtre est l'aventure du monde, émotion, heurt, connaissance. Le Théâtre est comme une femme: si tu ne l'as pas connue, tu ne l'as pas connue. Personne ne pourra t'expliquer comme elle était. Voilà, le Théâtre

représente tout cela, c'est la terreur de la mort et de la vie. Le Texte, par contre, constitue le pont solide, qui nous relie à l'ombilic du monde. Dans l'espace prénatal fermé, il n'y a jamais de mort, parce qu'il n'y a jamais de vie. La vie vraie, unique est la non-vie dans la cavité, hors du temps, dans le ventre de l'éternité. Une fois, j'ai rêvé en français et je disais: " Maître veut dire ne-être ". Comme le ventre maternel, le Texte est là, immobile, rassurant. Il n'y a pas d'échange avec le monde, il n'y a pas de commerce sexuel; il représente la totalité indistincte du présent éternel.

Mais "ventre maternel", peut-être est une image fallacieuse. Les mâles naissent directement du ventre des pères. Cela au moins, est le vieux rêve d'un monde millénaire dominé par les mâles, l'éternelle aspiration à perpétuer de père en fils, par processus endogène, sans passer à travers la "délégation" avilissante de la femme.

Nous pouvons affirmer que le Texte, le lien fondamental n'est pas la Mère, mais c'est plutôt le Père. Et c'est pour cela que nous autres orphelins de père, névrosés, heureux de jouer aux war-games, de rester éternellement des enfants, absolument décidés à ne pas grandir, et à ne mourir jamais, nous pouvons supporter l'outrage du Théâtre, l'insécurité d'un événement éphémère. Le Théâtre est une apparence de présence (extérieure seulement: de gens, de public), en pratique c'est une Absence, un Vide. Le Texte est une apparence d'absence, mais en réalité c'est la Présence; le Plein. A la présence du Texte, ne s'oppose que la re-présence du Théâtre (mieux en français, présenter, et représenter), la représentation en tant qu'imaginaire fantasmatique d'une présence qui n'est pas là. Le Théâtre est le remplaçant du Texte? Nous devons vérifier l'absence du Père (il nous a abandonnés, ou bien, il nous a détachés de lui, pour nous obliger à grandir, ou bien il est mort) qui, en tout cas, pour cette raison, est méchant. Mais pour cela, il doit être puni aussi, maudit. Le Théâtre est la représentation de cet exercice, c'est une malédiction. Le Théâtre est impur, les acteurs sont impurs, parce qu'ils prennent sur eux, ce rôle du Père, assument ses fautes et subissent les insultes des spectateurs. Le Théâtre comme masturbation. Je ne masturbe, parce que je suis seul, abandonné par le Père. Mais pour ne masturber,

j'ai besoin d'une scène, de voir une Scène ou au moins
de l'imaginer dans la tête.
Théâtre veut dire précisément regarder, observer.
Je ne peux pas me masturber si je n'ai pas une scène à
contempler, imaginer. Cette Scène représente la punition
du Père, son avilissement, sa dégradation. Mon plaisir
à Théâtre naît toujours de la perception de cette tension
de cette impulsion qu'il y a dans la scène fondamentale.
Le Théâtre, une fois de plus, est Lutte mortale
entre un et un . C'est la punition
de quelqu'un qui est toujours en jeu: son humiliation,
sa défaite.