

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

THÉÂTRE

STABAT MATER FURIOSA, suivi de SOLILOQUES, 1999, 3^e éd. 2005.

LE PETIT ORDINAIRE, 2000, rééd. augm. 2006.

D'ENTRE LES MORTS, 2000, rééd. augm. 2006.

LA LUNE DES PAUVRES, 2001, rééd. 2007.

SERMONS JOYEUX, 2004.

ODYSSÉE, DERNIER CHANT, 2006.

TÉMOINS À CHARGE OU LA COMPARUTION D'ÉROS ET THANATOS DEVANT LES HOMMES, 2007, rééd. 2018.

LE TESTAMENT DE VANDA, 2009, rééd. 2018.

PHILOCTÈTE, 2009, rééd. 2010.

LA MORT N'EST QUE LA MORT SI L'AMOUR LUI SURVIT, 2011.

ÉLECTRE, 2011.

STABAT MATER FURIOSA, nouvelle éd. enrichie, coll. « Classiques contemporains », 2013.

THÉÂTRE, vol. I : 1999-2004 (STABAT MATER FURIOSA / SOLILOQUES / D'ENTRE LES MORTS / LE PETIT ORDINAIRE / LA LUNE DES PAUVRES / SERMONS JOYEUX), 2013.

ET ILS ME CLOUERONT SUR LE BOIS, 2013.

TROIS HOMMES SUR UN TOIT, 2014.

LA BOÎTE, suivi de FEMMES EN FACE D'UN HOMME SILENCIEUX, 2016.

ANTIGONE, 2016.

AJAX, 2018.

ESSAIS

QUEL THÉÂTRE POUR AUJOURD'HUI ?, 2007.

CE QUE SIGNIFIAIT LAURENT TERZIEFF, 2011.

TRADUCTIONS

Michael West, FOLEY, traduit avec Loïc Brabant, 2006.

Wilhelm Müller, LE VOYAGE D'HIVER, 2011.

JEAN-PIERRE SIMÉON

Pour un théâtre qui tient parole

suivi de

Ce que signifiait Laurent Terzieff

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

SOMMAIRE

Pour un théâtre qui tient parole	7
Ce que signifiait Laurent Terzieff	45

Couverture :

Laurent Terzieff dans *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon, créé le 24 septembre 2009 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe dans une mise en scène de Christian Schiaretti, avec Olivier Borle, Damien Gouy, Johan Leysen, David Mambouch, Clément Morinière, Christian Ruché, Julien Tiphaine.
Coproductio n : Théâtre national populaire de Villeurbanne et compagnie Laurent Terzieff.

Photo © Christian Ganet

Ce qui signifiait Laurent Terzieff

a été publié pour la première fois en 2011 par les Solitaires Intempestifs

© 2018, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS

1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON

Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-508-6

**Pour un théâtre
qui tient parole**

QUE FAIT-ON ET AU BÉNÉFICE DE QUOI ?

Il y a certes mille façons de faire du théâtre et si l'on prend en compte la diversité foisonnante de ses manifestations actuelles dans une vue panoramique qui passe les détails, les intentions et les moyens, on peut à bon droit considérer que les affaires ne vont pas si mal, qu'il y a, sur nos scènes et hors les murs, de la santé, du dynamisme, de la « créativité » comme on dit. Mais passé le constat objectif de cette effervescence créative qui s'appuie au reste sur des savoir-faire éprouvés, voire virtuoses, des talents multiples et un *instrumentarium* technique et technologique plus riche que jamais dans l'histoire humaine, restent les questions qui fâchent : Que fait-on et au bénéfice de quoi ? Sauf à considérer que tout geste artistique vaut pour lui-même et qu'il vaut dans son aparté ce que vaut la prière du moine cloîtré, une objection symbolique au vacarme du monde, ou que, hypothèse basse, il n'est qu'un cas particulier, plus élégant, de la grande machine à divertir, le théâtre n'a de justification que politique, c'est-à-dire dans sa contribution à l'édification d'une société plus humaine (présupposé humaniste donc, lequel n'a rien à voir avec « l'humanitaire », qui est ici l'habit d'une excuse ou d'un alibi de conscience). On dira que voilà une plate évidence, sauf que, dans un temps

où les substrats idéologiques se sont effondrés et sont au reste l'objet d'une récusation de principe parce que suspects justement d'asservir l'art à d'autres exigences que les siennes, souveraines, on a beau ressasser comme un mantra la nécessité politique du théâtre (comment sinon revendiquer un financement public de son travail ?), on se sent peu ou prou affranchi des obligations que cette protestation de foi implique.

Deux conséquences à cette perte de foi inavouée. D'une part, on se satisfait, bien qu'en utilisant les outils de la démocratisation mis en place après guerre par les pionniers du théâtre public et de la décentralisation, d'un entre-soi masqué par le fait qu'un public quantitativement et qualitativement stable fréquente les salles et excusé par des actions hors les murs, mais le plus souvent séparées et déléguées, qui agissent au vrai comme un rituel d'exorcisme. D'autre part, et c'est peut-être plus grave, les créations proposées ne sont plus tributaires de la question : « de quel théâtre avons-nous besoin ? » mais de cette autre : « quel théâtre est possible ? », question légitime certes mais qui, déliée de la première, induit nécessairement, puisque tout est possible, un formalisme hors-sol, une recherche effrénée du « pas comme », d'un singulier inouï et invu, et leurs corollaires : maniérisme et snobisme en tout genre. Un geste artistique auto-référencé qui se perd dans l'exégèse de lui-même. Or, dans la surenchère des possibles, il était naturel qu'advinssent les avatars du théâtre non-théâtre ou de l'anti-théâtre, comme il y eut naguère des poètes anti-poètes, pointe extrême de l'audace novatrice. En conséquence de quoi, un théâtre demeurant théâtre

dans ses codes et ses intentions passe *ipso facto* pour du vieux théâtre, obsolète et disqualifié. Ce qui signifie clairement que, pour être de son temps, le théâtre doit disparaître, liquidation que l'inclusion du théâtre dans le « spectacle vivant » programmait, l'appariant par ailleurs à des formes de pur divertissement qui lui sont foncièrement contraires. Ce qu'entérine ce changement d'appellation (« Les mots ne mentent pas », disait Éluard) ? Le fait que le spectacle (la chose à voir) qui n'était qu'un des éléments constitutifs du théâtre en devient l'essence même et que le théâtre intègre donc la cohorte multiple et indifférenciée des événements spectaculaires dans laquelle il n'a quelque chance de se distinguer que par l'outrance formelle. Et voilà pourquoi votre fille est muette...

Où veux-je donc en venir ? À ceci, qui répond à la question : De quel théâtre avons-nous besoin ici et maintenant ?

Dans un temps où, en toutes choses, le signifiant concentre tout l'effort et l'intérêt, écrasant et réduisant le signifié (voir l'hypertrophie de la « com »), où le diktat de l'image, du paraître et de l'apparaître n'autorise plus de perception du réel que dans sa surface, en induisant une compréhension hagarde, simplificatrice et au vrai désinvolte, un temps où l'immédiateté, la rapidité et la brièveté commandent toute relation au monde et entre les individus (principe d'accélération généralisée imposé par la logique économique du résultat), où toute complexité, toute nuance dans la langue (y compris celle des élites) sont combattues et éradiquées au nom de l'efficacité,

privant les consciences de toute transition symbolique entre elles, la chose et le fait, dans ce temps donc où tout se confond dans le tohu-bohu d'un gigantesque son et lumière, le sens devenu un effet résiduel, la plus radicale objection ne peut être que ce qui en manifeste l'exact contraire, lui opposant les valeurs antagonistes de la lenteur, du silence, du diffèremment du sens, de la profondeur, du détour par le complexe et la nuance, le refus opposé sans compromis à la séduction des apparences et de l'effet formel, bref la poésie, exactement. Un théâtre contaminé par le spectaculaire dominant, bruit, agitation, prolifération et confusion des signes, obsession de l'insolite et du visuel-monstre, ce théâtre, fût-il artiste, s'asservit aux leurre qu'il prétend dénoncer. Le théâtre décidément qu'il nous faut – non pas le copier-coller de l'actuel qui agit comme une tautologie –, un théâtre rendu à sa puissance archaïque (« L'archaïsme est notre avenir », disait Lacarrière que cela n'empêchait nullement de vivre au plus près de son temps), est celui qui fait entendre la polyphonie du vivant dans ses élans et ses doutes, ses contradictions infinies, et il ne le peut que dans la langue drue, insolite, non conforme du poème, opaque peu ou prou puisque sa polysémie ralentit la saisie, cette langue qui rend la complexité non pas immédiatement intelligible mais sensible, la manifestant non comme un obstacle mais comme un illimité désirable à investir. C'est déjà beaucoup pour qui, ordinairement opprimé par la tyrannie du simple et de l'univoque, seulement l'entend : le gage d'une liberté retrouvée. Encore faut-il, pour que par la langue cette émancipation se fasse, pour que le poème donc agisse, que les autres moyens du théâtre ne fassent pas écran, qu'ils ne lui servent pas d'excuse

en dispensant, par des effets divertissants, de l'effort d'écoute qu'il requiert obligatoirement. Mais il n'y a pas d'art sans effort, un effort de sécession d'avec les codes admis, un effort d'arrachement qui est le seuil du plaisir promis, celui donc d'une compréhension neuve et affranchie. Il nous faut, oui, un théâtre utile dont la langue du poème, quels que soient ses avatars, soit le diapason absolu et dont la stratégie scénique soit celle de la ligne claire qui seule permet un accès désencombré et libéré aux mots, aux rythmes, aux métaphores et à leurs résonances : « Regarde avec tes oreilles », disait Shakespeare.

Je n'ai de cesse de le redire : si le poème est la plus ferme objection à la médiocrité et à la vulgarité ambiantes et si tout un chacun peut par l'écoute faire l'expérience de la liberté insolvable qu'il inaugure, le seul lieu public où il peut se manifester et se déployer légitimement pour tous dans les conditions requises de son écoute, est le théâtre. Or si le théâtre, par lâcheté, fatigue ou calcul, renonce, en se soumettant aux codes séducteurs de l'actuel pour paraître dans le coup, à la radicalité du poème dans la langue (je ne parle pas de l'ersatz du « poétique ») – en se livrant par exemple à la « performance », dont la désignation ne renvoie pas pour rien, quoi qu'on en ait, au champ productiviste économique et sportif –, il est certes adoubé par le goût du moment mais il perd son sens et sa justification. Il n'est décidément plus qu'un épiphénomène distingué et facultatif dans la grande logorrhée où l'homme d'aujourd'hui s'absente.

Texte paru sur le site Rue du Conservatoire en février 2016.

UN THÉÂTRE QUI TIENT PAROLE

Pour répondre à la question : « Le théâtre est-il dans le monde ? », je propose dans un premier temps qu'on la prenne au pied de la lettre, sans donc chercher midi à quatorze heures ni le théâtre ailleurs que là où on le situe génériquement : dans ses murs. De ce point de vue et pour parler « tout droit comme on parle cheux nous », comme le disait je crois la Martine des *Femmes savantes*, la réponse, évidente à mes yeux et qui à ce point ne souffre pas la discussion, est : « Bien sûr que oui mais pourtant pas ! » Qu'on ne voie pas là facétie de ma part ou pis, quelque ruse rhétorique propre à introduire une critique fielleuse. Cette formulation paradoxale n'est que l'expression benoîte de la double nature du théâtre et qui lui donne sens. Je m'explique.

Premier constat : Le théâtre, fait pour les hommes par les hommes, est un lieu public au cœur de la cité, pensé pour l'assemblée et qui ne demande qu'à être *plein de monde*. Un principe *sine qua non* qui pouvait faire dire à Firmin Gémier : « En somme, le théâtre idéal serait tout simplement une place publique, qui dans nos contrées pluvieuses, devrait être couverte. » Au reste, quand il quitte ses murs et se fait itinérant, théâtre de tréteaux, de rue, de chapiteau, c'est évidemment pour surenchérir sur la vocation première et

être encore plus dans le monde. Et pour combattre les effets délétères de sa seconde nature, aussi nécessaire et originelle que la première et que métaphorise le mur qui l'entoure : il est un hors-monde.

Second constat en effet : le théâtre, fait pour l'entendement c'est-à-dire pour l'examen, la compréhension et la clarification du monde, des êtres et des faits qui le constituent comme de ses causes et de ses fins, est nécessairement un hors-monde. Ses murs signifient et organisent concrètement une extra-territorialité : noir, silence, immobilité, clôture, ces conditions premières de ce qui s'y donne, marquent sa sécession d'avec les bruits du monde et son agitation sans trêve. Le théâtre est une trêve, un hors-champ, « suspension du temps laborieux », dit Roland Barthes, levée de l'emprise des codes sociaux et moraux, transgression des normes linguistiques, interruption provisoire mais radicale de ce qui par ailleurs ne cesse pas de se dérouler, le grand barnum de la vie. On remarquera que la sécession dont je parle, dont les marques sont le silence, le ralentissement ou l'immobilité, la clôture, est ce qui définit aussi traditionnellement la bibliothèque, le musée, la salle de concert, l'école... et l'église. Tous lieux immobiles dédiés d'une manière ou d'une autre à la *mobilisation* de la conscience. On ne peut échapper à cette vérité primordiale et donc paradoxale : Ce n'est que dans des lieux séparés, « sacrés » n'est-ce pas ?, lieux qui éloignent le monde, qu'on peut saisir le monde puisqu'il faut à cette saisie l'attention immobile et muette dans le temps suspendu qui seule donne accès à ce que le monde cache de lui-même. Cette contradiction, qui n'est jamais résolue et ne le sera jamais, est l'essence même du théâtre, et sans

doute de tout art qui ne vise pas le divertissement (« se détourner de ») mais l'appropriation du réel. Cette sécession d'avec le monde, cette clôture qui ouvre sur la profondeur du monde, est au théâtre sa vertu première et son malheur.

Ou plutôt c'est le malheur qu'il s'invente aujourd'hui car au lieu de revendiquer comme une chance cette clôture symbolique que tout le monde est invité à franchir et qui ouvre sur une zone libre où l'on agit pour désaliéner la langue, le corps et le sens, au lieu d'assumer son anachronisme, il se soumet aux diktats de notre temps ; on est *dans le coup*, on est dans le monde, et donc on est utile au monde si l'on s'accorde à ses demandes : vitesse, réaction réflexe, branchement sur l'énergie frénétique du moment, excès du signe pour apparaître dans la prolifération des signes, exacerbation de la forme qui fait effet dans l'instant au détriment de l'épaisseur sémantique qui se saisit lentement, mise en lumière qui écrase les reliefs et aveugle au détriment de l'obscur, de ses plis mystérieux et de ses lignes de fuite (voir *Survivance des lucioles* de Didi-Huberman). Voilà comment le « spectacle vivant », expression électrisée du monde *hic et nunc*, se substitue au théâtre qui sent la solitude et, lui, la mort. On peut en vouloir à beaucoup de gens de théâtre de s'être laissé intimider, d'avoir cédé au chantage de l'*actuel à tout prix*, aux injonctions : « Soyez du monde, soyez de ce temps », et pourquoi pas ? « Bougez avec La Poste... ! » Par exemple la vidéo, le hip-hop, l'art numérique, offrent des réussites flagrantes et sans doute s'imposeront-ils dans la durée comme des arts autonomes. Mais fallait-il que le théâtre se mette à vidéoter, hipoper, ou donner dans le chic conceptuel pour échapper au