

Comptes rendus de lecture

Jacqueline Razgonnikoff. *La Comédie-Française : le Théâtre de la rue de Richelieu de 1799 à nos jours*. Préface de Muriel Mayette. Éditions Artlys, Paris, 2013

Dans ce bel ouvrage richement illustré, Jacqueline Razgonnikoff retrace l'historique d'une troupe à travers les aménagements de son théâtre, la salle Richelieu, construite par Victor Louis et inaugurée en 1790 par la troupe des Variétés amusantes. Ce nouveau théâtre rejoint le destin de la Comédie-Française en 1791, lorsque Talma et les comédiens dissidents ayant quitté la troupe du Théâtre de la Nation s'y installent, puis en 1799 lorsque la troupe rassemblée y prend ses quartiers. Le bâtiment est désormais constitutif de son identité. Dans un style précis et enlevé à la fois, l'auteure nous fait revivre à la fois les événements politiques, artistiques mais aussi les aménagements incessants d'une salle qui subit de nombreuses restaurations et se transforme au gré des modes. L'immense mérite de l'ouvrage est de dégager à la fois une chronologie de la troupe depuis son installation rue de Richelieu en 1799, ce qui en fait un ouvrage de référence susceptible d'intéresser un large public, mais aussi de satisfaire les attentes des historiens du théâtre auxquels il manquait une synthèse sur les métamorphoses du théâtre, éclairante à bien des égards, que ce soit sur le plan architectural, mais aussi sur les usages du lieu théâtral, sur la vie culturelle, sur les publics et la sociabilité propre à ce type d'édifice. L'ouvrage conjugue donc un souci de vulgarisation de grande qualité avec une qualité d'information inédite qui fait date.

La densité d'information permet de relever, dans ses moindres détails, toutes mentions relatives au bâtiment : modifications, usages, occupations d'espaces, réglementations, anecdotes, couleurs des revêtements de la salle, plafonds successifs, accès, mais aussi chauffettes, lorgnettes, buvettes... latrines, aucun sujet n'est écarté. Fruit de recherches minutieuses dans les archives de la Comédie-Française, cette histoire est donc retracée avec érudition et avec un goût jubilatoire du détail.

À la chronologie générale, politique, historique et propre à l'histoire du théâtre, l'auteure a ajouté les accidents météorologiques (ouragans,

inondations) susceptibles d'affecter l'état du bâtiment, soumis à des campagnes de travaux et de mise aux normes répétées. Certains « feuillets » sont suivis sur la durée, telle l'affaire du loyer de la salle Richelieu. Les réaménagements ponctuels sont mentionnés, les campagnes de travaux d'importance sont largement décrites : en effet, l'état d'origine fait rapidement place à une première restauration malheureuse en 1798 par Moreau et Palaiseau, suivie de celle de Fontaine en 1822, puis de Fontaine et Cicéri en 1840, puis à nouveau de Fontaine en 1847. Chaque réouverture fait l'objet de comptes rendus dans la presse, relevés par l'auteure.

Les évolutions majeures sont soigneusement décrites, comme l'installation de l'éclairage au gaz en 1843. L'apparition des nouvelles techniques entraînent d'autres nécessités : celle d'aérer correctement la salle par exemple. Les travaux d'embellissement et d'assainissement de Paris menés par le baron Hausmann dégagent les abords de la salle en 1860, ayant pour conséquence la grande campagne de travaux menés par Prosper Chabrol jusqu'en 1864 pour aménager de fastueux espaces d'accueil du public. Jacqueline Razgonnikoff fait aussi place à la « petite histoire », petite car de peu d'importance pour l'histoire générale, mais tout à fait symptomatique d'un certain « esprit de famille » du Français, les emplois se transmettant de père en fils au sein du personnel, pour le meilleur et pour le pire : elle raconte ainsi les trafics en tous genres menés par un certain Laurent, peu scrupuleux contrôleur en chef de 1823 à 1866 qui terrorise le personnel tout en détournant meubles, matériaux et objets à son profit. L'électricité est installée en 1887, suite au dramatique incendie de l'Opéra-Comique. Cela n'empêche pas la salle de brûler en 1900, conséquence d'un court-circuit. S'ensuit la reconstruction par l'architecte Julien Guadet, qui opère de nombreuses réorganisations dans les espaces de fonctionnement interne du théâtre. Par la suite, des campagnes de travaux régulières transforment en douceur la physionomie de la salle Richelieu, malgré les critiques qui ne manquent pas de pleuvoir à chaque modification : les principales ont lieu en 1913, en 1935. Les travaux menés par Louis Blanchet de 1974 à 1976 sont une transformation fondamentale, à la fois du confort de la salle, puisqu'elle a pour but d'installer une climatisation, mais aussi de sa configuration générale puisqu'elle nécessite un doublement en béton du mur du fond. Les espaces internes sont également réorganisés. Jacqueline Razgonnikoff achève son récit sur les tout derniers travaux, en 1994, en 2004 et en 2012.

Elle consacre son dernier chapitre à son expérience de spectatrice assidue pendant quarante ans, et de bibliothécaire passionnée pendant trente ans, au service de la Comédie-Française.

Les annexes comprennent la composition de la troupe en quelques dates, la liste des administrateurs successifs, la salle en chiffres, quelques données sur l'emplacement des monuments sculptés, la liste des pièces jouées plus de 300 fois. La liste des sources par fonds est relevée et un index des noms de personnes figure en fin de volume.

Les éditions Artlys ont eu la bonne idée d'inscrire cet ouvrage dans la catégorie des « beaux livres » par son iconographie particulièrement soignée, abondante et une maquette très heureuse. La seule chose que l'on puisse regretter est de ne pouvoir suivre sur plan les descriptions et cheminements que donnent l'auteure. Ces plans sont trop peu nombreux, reproduits trop petits et ne présentent souvent qu'une seule vue. Les principales campagnes de travaux sont représentées, il est vrai, mais on aurait souhaité que l'ouvrage accorde une plus large place à cette iconographie exceptionnelle et utile au déroulement du propos. Soulignons aussi que chaque image est assortie d'une légende développée qui permet au lecteur de naviguer facilement entre le texte et les images. Il s'agit donc d'un ouvrage à la fois très utile et très agréable à lire.

Agathe SANJUAN

Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires, une autre histoire du théâtre*, éd. L'Entretemps, coll. « Les Voies de l'acteur », Lavérune, décembre 2013

Cette collection s'attache à la manière dont professeurs, animateurs de stages ou metteurs en scène forment, orientent, dirigent ou perfectionnent des acteurs de toutes origines, sur un plan local ou international. Dans son ouvrage, J.-M. Warnet s'intéresse à divers apprentissages, écoles, exercices, styles de jeu, direction d'acteurs, ateliers expérimentaux, de Stanislavski à Vassiliev, de Decroux à Mikhaïl Tchekhov, de Grotowski à Barba.

Aujourd'hui où les spectacles connaissent un grand nombre de représentations, où les répétitions se prolongent et sont valorisées, où les écoles dispensent des disciplines variées pour les acteurs et pour les autres corps de métier, on a peine à se reporter à la pratique du théâtre à l'aube du xx^e siècle : maintien de traditions des siècles précédents, acteurs formés essentiellement à la parole dans un conservatoire de déclamation, poses plastiques qui étaient autant de clichés, productions rapides – les spectateurs de théâtre ne sont alors pas très nombreux, il faut donc changer de spectacle plusieurs fois par mois... Mais la mise en scène commence à se développer, et avec elle l'exigence de metteurs en scène qui appellent à un théâtre nouveau. Revendiquant un droit à l'essai, ils voudraient disposer de temps pour se livrer à des expérimentations, avec de nouvelles générations d'acteurs plus souples

et plus neufs. Ainsi vont naître des Laboratoires (à l'image de l'atelier du peintre ou du laboratoire scientifique) rattachés ou non à un théâtre existant, dans le désir de faire un travail « scientifique », de construire une science de l'art théâtral. Tous ces Laboratoires naissent d'un mécontentement, d'une révolte contre la pratique de leurs aînés. Les animateurs se remettent eux-mêmes en question. Luttant contre l'inculture, la routine, les modes de jeu inadaptés aux œuvres nouvelles, la négligence de l'expression corporelle, ils essaient de nouvelles pratiques, développent l'inventivité des interprètes, loin du souci de rentabilité et de la course au vedettariat. Les Laboratoires ne sont pas des écoles à proprement parler même si l'on y vient pour progresser ou s'initier à un training. C'est une retraite, provisoire ou prolongée, un éloignement de la production immédiate, une ascèse qui séduit un groupe de disciples ou de stagiaires venant de tous horizons. Des communautés s'isolant temporairement du monde pour mieux le réintégrer, et qui témoignent aussi d'une nostalgie de la corporation, du compagnonnage d'autrefois.

Jean-Manuel Warnet s'est attaché à cette histoire souterraine dont l'on peut dire qu'elle est à la source du théâtre du xx^e siècle. Il ne traite pas de Laboratoires techniques comme celui de Miroslav Kouril ou de Josef Svoboda, mais de recherches centrées autour de l'acteur. Dans une étude approfondie où chaque étape est abordée, chaque vocable interrogé, on retrouve des expériences connues. On aurait souhaité que l'auteur s'attarde sur des laboratoires moins connus ou plus récents.

C'était une thèse, la voici publiée, dans une version allégée, mais qui aurait gagné à être encore plus synthétique : le tiers des 620 pages est consacré à Stanislavski et à ses Studios, certes fondateurs, mais suivis quasiment au jour le jour. Et peut-être y aurait-il eu intérêt, pour une consultation plus aisée, à scinder la publication en deux tomes conjoints, la seconde partie étant réservée à des communautés à la recherche d'une éthique, d'une vie de groupe, d'un nouveau comportement scénique.

Il s'agit bien de constituer sous un angle particulier une autre histoire du théâtre (où l'on ne parle pas des spectacles en eux-mêmes), de son développement vu de l'intérieur, même si, de temps à autre, les Laboratoires montrent au public une étape de leur recherche. Mais J.-M. Warnet a l'ambition de couvrir tout le xx^e siècle. Il part donc de Stanislavski et de ses Studios, de l'élaboration du « Système » destiné à rendre le jeu de l'acteur plus authentique, et de la suite chez Meyerhold, Vakhtangov, M. Tchekhov et Boleslavski. Il passe ensuite au projet de Craig pour une école où l'on s'initierait à l'architecture autant qu'on se documenterait sur des formes anciennes ou des cultures étrangères, ou à celle de Copeau à la recherche d'une comédie

improvisée, puis à l'éclatement des formes chez Meyerhold au cours de la période post-révolutionnaire. La seconde partie étudie les expériences de Grotowski, Barba ou Brook. Un tableau chronologique final de vingt pages détaille les principaux jalons de ces expériences multiples qui ont attiré des acteurs de tous les pays et sont donc à l'origine d'un essaimage dans le monde d'idées, de pistes et d'exemples concrets d'un art qui ne cesse d'évoluer.

Une allusion aurait pu être faite aux metteurs en scène qui, pris dans l'urgence de leurs créations, ou ne disposant ni d'un budget adéquat ni d'un lieu favorable, rêvent d'un Laboratoire qu'ils ne pourront jamais fonder et qui, de Giorgio Strehler à Victor Garcia, tentent d'utiliser la période des répétitions pour renouveler leurs orientations. Strehler a ainsi pratiqué une longue recherche avec son acteur Moretti et le sculpteur Amleto Sartori pour refonder sinon une *commedia dell'arte* dont on avait perdu les secrets, du moins pour trouver une manière de sculpter un masque de cuir et de faire jouer un nouvel Arlequin.

Le cas particulier du studio Habima – qui ne deviendra théâtre qu'après l'exil en Palestine – aurait pu être intégré ici dans les Studios stanislavskiens dont il fit partie. Sa singularité était de répondre à une revendication linguistique et identitaire, à une idéologie. Mais on trouve enfin un aperçu de la Reduta, ignorée de nos manuels faute d'intérêt ou par manque de documentation : un théâtre de chambre polonais devenu un Institut, une communauté soumise à une discipline monastique et initiée à la philosophie orientale, à la recherche d'une variante européenne du *tantra* hindou.

Cette transformation, ce dépouillement progressif d'un acteur qui doit devenir « saint » tout en trouvant des lois en vue d'établir une méthode sont à l'origine de la volonté de Grotowski de s'éloigner du théâtre théâtral. Avant d'élaborer une nouvelle formation de l'acteur, Grotowski se reporte aux sources : Delsarte, Stanislavski, Meyerhold, Dullin, le théâtre nô ou le kathakali... Il forge avec ses adeptes un training destiné à libérer de ses blocages l'acteur occidental empêtré dans le souci de la parole et de l'incarnation. Il se dirige ensuite, comme la Reduta, vers un laboratoire de vie.

Héritier de l'éthique grotowskienne, Eugenio Barba, disciple, assistant, confident de Grotowski et diffuseur de sa pensée, fonde à son tour au Danemark un laboratoire pour l'art de l'acteur qui jouit d'une longévité exceptionnelle. On en fête en 2014 les 40 ans d'existence continue. J.-M. Warnet, qui est allé sur place en 2011, en décrit l'installation actuelle, avec salle de training pour une pédagogie expérimentale, atelier de montage de films consacrés au training, petites salles de spectacle sans scène ni décors... Les plus anciens acteurs sont devenus moniteurs, incitant chacun à construire son propre

training, en fonction de ses difficultés. Comme chez Grotowski, règnent une morale stricte et un esprit de sacrifice. Barba a édité une revue (histoire des théories et des techniques essentielles), des ouvrages où il recueille l'héritage des laboratoires précédents, afin de tisser une culture de l'acteur. Il organise des tournées de spectacles de Grotowski, accompagnées de stages de formation, il fait du troc culturel dans les pays qu'il visite avec ses propres acteurs, rompus à improviser et à s'exprimer avec des sons et du chant plutôt qu'avec des mots. Préexpressivité, énergie, art secret de l'acteur se transmettent directement de maître à disciple. Puis Barba fonde un Institut, l'ISTA, en s'entourant d'universitaires, de spécialistes de sciences humaines et de sciences « dures » pour des recherches pluridisciplinaires. Il organise des séminaires, convoque des artistes orientaux pour percer leur technique intime, et publie un dictionnaire d'anthropologie théâtrale, *Anatomie de l'acteur*. Il a une très grande faculté de questionnement, d'observation, d'élucidation, il sait pousser plus avant une recherche sans fin.

On aurait préféré que s'enchaînent les présentations du Laboratoire de Grotowski et de celui de Barba. Warnet a choisi de placer Brook entre les deux. Metteur en scène éclectique, ce dernier passe de Shakespeare à André Roussin ou Marguerite Duras de 1942 à 1959. Dans les années soixante, insatisfait du jeu conventionnel des acteurs britanniques de la Royal Shakespeare Company, il réunit avec Charles Marowitz des jeunes gens dans un atelier expérimental, le LAMDA, inspiré des idées d'Artaud. Il en sortira, après nombre d'exercices d'improvisation, divers collages ainsi que le montage de la première partie des *Paravents* de Genet présenté en anglais à Londres devant une audience privée. Brook poursuit personnellement une quête spirituelle à partir de Gurdjeff, et sa rencontre avec Grotowski sera déterminante dans son évolution. Il s'efforce de perfectionner un acteur inventif et d'épurer la scène. Il obtient la collaboration de M. Feldenkrais (dont la méthode d'entraînement repose sur les sensations kinesthésiques). Après avoir lancé ses acteurs devant des publics non traditionnels pour assister à des étapes de recherche, il développe en Afrique, en Iran, un théâtre sur un simple tapis. L'acteur abandonne ses défenses, devient créateur à partir de rien, joue avec des objets, des sons. Brook fait son miel de ses rencontres avec le Campesino de Californie ou la Mama de New York. Il crée le CIRT, Centre international de recherches théâtrales, et conçoit *L'Espace vide*. Jusqu'à l'installation aux Bouffes du Nord où, fort de toutes ses expérimentations, il monte des spectacles dans un espace repensé avec un groupe international d'acteurs-conteurs-créateurs. Cette expérience complexe, discontinue, a rendu malaisée la composition de ce chapitre.

La conclusion de l'ouvrage résume les diverses expériences des Laboratoires fondamentaux, leurs différences, et note qu'aujourd'hui, le mot laboratoire est devenu passe-partout. La bibliographie, à l'évidence établie pour la thèse, aurait gagné à être remaniée pour la publication, et un index aurait été le bienvenu. On remarque des documents photographiques inédits.

Cet ouvrage est une somme et bénéficie du fait que J.-M. Warnet est à la fois universitaire et praticien, ce qui lui permet de tenir un discours clair, très documenté, et de fonder une analyse sur sa connaissance des arcanes d'une activité très particulière.

Odette ASLAN

Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL et de Dominique QUÉRO (sous la direction), Charles Collé (1709-1783) Au cœur de la République des Lettres, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et de Dominique Quéro, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, Collection « Interférences »

Longtemps considéré, non sans quelque dédain, aux siècles derniers par la critique universitaire comme un auteur mineur, Charles Collé est plus connu désormais des chercheurs et historiens dix-huitiémistes et fréquemment cité par eux grâce à son précieux *Journal* (1748-1772), fertile en informations cueillies à la source, en réflexions critiques révélatrices des préférences contemporaines et surtout en savoureuses anecdotes. Né en 1709 et mort à Paris en 1783, personnalité joyeuse et spirituelle, doué de multiples talents, il contribue à l'éclat d'une société brillante et raffinée en pleine effervescence intellectuelle dont, alliant habilement fantaisie et lucidité, il observe sur le vif et reflète aspirations contradictoires et successives, cabales, frivolités. Fondateur en 1729 avec Crébillon fils et Piron de la Société du Caveau, il laisse tôt libre cours à sa verve caustique de chansonnier. Vite remarqué par le duc d'Orléans, grand-père du futur Philippe Egalité, qui fait de lui son Intendant des plaisirs et fêtes, il va développer, en marge des dogmes versaillais, une idéologie et une esthétique « orléanistes » exaltant, parfois sous un recours pseudo-historique, sensibilité et réalisme poétique de plus en plus à la mode. Passant allégrement d'un genre à l'autre, il s'affirme prolifique auteur de ce « théâtre de société » qui connaît alors une prodigieuse faveur et va enfin lui ouvrir la porte de la Comédie-Française, succès que suivra un long oubli.

Meneurs d'un opportun jeu de piste, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro ont souhaité que soit ici porté un regard collectif apte à renouveler l'intérêt pour cet auteur mal connu

et réévaluer la place qui doit lui être réservée « au cœur de la république des lettres ». En première partie sont réunies des études sur la musique, les chansons satiriques parfois paillardes, les livrets d'opéra et les fêtes privées. L'opposant à Maurepas ou Clairambault, Henri Duranton voit en Collé « un chansonnier modèle », grand admirateur de Pannard qui, affirme-t-il, n'a jamais écrit « un couplet contre qui que ce fut ». Paradoxalement, « informateur de premier ordre » sur les scandales mondains du jour, brisant parfois la règle de l'omerta, le *Journal* de Collé se défend habilement de la censure royale par l'anonymat, le masque du mémorialiste, la réprobation du moraliste. Librettiste de circonstance, quelque peu réactionnaire, « bouffon de ses commanditaires » selon Benjamin Pintiaux, Collé en définitive n'aime pas la musique qu'il estime, relève David Hennebelle, « discipline concurrente, objet de fanatisme ».

Aussi l'attention se porte-t-elle plutôt sur la carrière dramatique passant des scènes privées, en un temps où, en France, théâtres de société et amateur connaissent une prodigieuse faveur, à la tardive mais éclatante consécration des scènes officielles. Si Dominique Quéro dresse un minutieux état des manuscrits disponibles actuellement, Jennifer Ruimi propose une subtile analyse comparée de *La Mère rivale*, (1745), parade « d'un genre singulier » défigurée en 1756 par l'éditeur Corbie. Nathalie Rizzoni observe qu'en dépit de ses véhémentes dénégations, Collé a puisé une part de son inspiration dans le répertoire du Théâtre de la Foire, Pannard, Piron, Lesage, d'Orneval, Favart Plus que les tragédies parodiques exigeant le subtil décryptage de Jean-Noël Pascal, l'entrée à la Comédie-Française dès 1763 de *Dupuis et Desronais* retient par sa liberté formelle, sa discrète ironie l'intérêt averti de Pierre Frantz. Mais c'est évidemment la genèse, les aléas politiques et la longue carrière de *La Partie de chasse de Henri IV* qui sollicitent encore la recherche. Jacques Berchtold rappelle le succès populaire de l'aventure du roi inconnu, montré « en déshabillé », thématique audacieuse qui a sollicité, entre autres, Shakespeare, Calderon, Dudley, Sedaine. Puis il met en lumière les liens (étroits aux yeux du public contemporain) tissés entre *La Henriade* et *Candide* de Voltaire et la pièce de Collé avant de scruter la configuration métaphorique « lourde de sens » de celle-ci. Tandis qu'Eric Francalanza observe la concurrence de *La Bataille d'Ivry* de Durosoi avec la comédie de Collé fondatrice d'un genre nouveau fertile en épigones. Sous ses successives versions, *La Partie de chasse de Henri IV* est applaudie sur les scènes privées et de province notamment en 1766 puis 1768 chez le comte de Duras par les Comédiens Français qui, au terme de longues tractations retracées par Jacqueline Ragoznikoff, n'obtiennent enfin qu'en 1774,

après le décès de Louis XV, l'autorisation de l'inscrire au répertoire. Malgré une longue éclipse elle y restera jusqu'en 1829 avant de passer à celui de l'Odéon puis aux oubliettes. Compte tenu du contexte « religio-culturel » allemand, la réception du théâtre de Collé analysée par Michel Grimberg privilégie d'abord le genre sérieux et sensible, et admet tardivement les comédies plus lestes. De 1765 à 1796 vingt deux éditions des huit pièces de Collé sont publiées de Leipzig à Vienne, adaptations et traductions, préfaces révélatrices des goûts germaniques.

C'est encore à partir du *Journal* que sont enfin évoqués amis et ennemis de Collé : Crébillon complice, lié aux mêmes réseaux de tiède opposition selon Jean Sgard, « philosophes » avec qui, observe Logan J. Connors, il entretient des relations complexes, « femmes de lettres » considérées négativement par ce misogynne, estime Charlotte Simonin. Hostile à la comédie larmoyante de Nivelles de la Chaussée, constate Catherine François-Giappiconi, Collé poursuit avec « Voltaire dramaturge » un long face-à-face dont Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval décrypte l'étrangeté et le caractère référentiel, éclairant sur le plan des perpétuelles variations esthétiques. Nul doute que ces regards croisés ne contribuent opportunément à la découverte d'un auteur en prise avec la plus brillante des sociétés dont il n'est pas seulement le spirituel témoin.

Marie-Françoise CHRISTOUT

Odette ASLAN, *Metteurs en scène et scénographes du xx^e siècle, L'Âge d'Homme, collection th XX, série « Études », 2014*

À la lecture du dernier ouvrage d'Odette Aslan, on se demande comment personne n'avait pensé plus tôt à réaliser un tel travail : interroger les évolutions récentes de la mise en scène sous l'angle des relations entre mise en scène et scénographie. La question peut être envisagée soit d'une manière générale, en analysant les rapports de deux disciplines distinctes mais complémentaires et interdépendantes (de plus en plus au fil des dernières décennies, l'ouvrage permet de le constater), soit en examinant le travail spécifique de tel ou tel metteur en scène et ses collaborations. Le livre propose successivement les deux approches.

Dans une première partie intitulée « Architecture et scénographie », Odette Aslan évoque, d'une manière forcément schématique mais pleine de pertinence, l'évolution de l'espace théâtral des origines à nos jours, et en particulier au cours du xx^e siècle. Elle interroge le sens du passage du décor à la scénographie. Certaines questions sont abordées en quelques pages, mais de manière très suggestive, comme par exemple le problème

de la fidélité ou pas aux didascalies concernant l'espace de jeu. Dans un second temps, O. Aslan examine, d'une façon non pas théorique mais générale, les rapports de la scénographie avec la mise en scène. La question est abordée sous tous ses aspects : rôle des différents intervenants (comédiens, techniciens, etc.), aspects esthétiques, techniques, juridiques (un intéressant chapitre est consacré au flou juridique qui existe aujourd'hui en France autour du statut du scénographe). Et là encore, des cas spécifiques sont abordés de façon succincte mais stimulante, comme les cas particuliers de la danse et de l'opéra.

La seconde partie de l'ouvrage, intitulée « Metteurs en scène et scénographes du xx^e siècle », est consacrée spécifiquement aux rapports des metteurs en scène aux scénographes et à la scénographie. L'ouvrage se focalise autour des années 1960-2000. Mais Odette Aslan débute par l'examen de l'œuvre de quelques prédécesseurs. Elle commence, de manière tout à fait pertinente, par Firmin Gémier, dont l'apport dans ce domaine aura été décisif (à travers l'expérience du théâtre ambulant sous chapiteau, la suppression de la rampe lors de son passage à l'Odéon, le rejet du décor naturaliste, etc.) Sont analysées également les théories et pratiques dans le domaine de la scénographie de Copeau, des metteurs en scène du Cartel et de Jean-Louis Barrault. O. Aslan fait une place à part à deux « agitateurs » : Artaud et Brecht, avant d'entrer dans le vif de son sujet.

Sur ces années 1960-2000, elle signale deux mouvements en quelques sorte contradictoires. Une première période, qui va de Vilar à Chéreau, est caractérisée comme une évolution qui irait « De la rigueur à l'expansion ». Le premier cas analysé est donc la collaboration entre Jean Vilar et Léon Gischia : une collaboration exemplaire, avec 28 spectacles conçus en commun durant un quart de siècle, d'où est sortie une esthétique qui appartient autant au scénographe qu'au metteur en scène. La succession des metteurs en scène étudiés par la suite permet de constater que chaque cas est unique : rencontre fusionnelle ou conflictuelle entre metteur et scénographe, liberté totale ou surveillance étroite, fidélité indéfectible de certains metteurs en scène alors que d'autres changent de scénographe à chaque spectacle. Les contrastes sont en effet frappants entre un Roger Blin, pour qui André Acquart réalise les merveilleux décors des *Nègres* ou des *Paravents*, et un Strehler, qui entretient parfois des relations conflictuelles avec ses scénographes (par exemple Luciano Damiani). Certaines collaborations prennent un caractère exemplaire, comme la rencontre en quelque sorte idéale entre Otomar Krejča et Josef Svoboda : tous deux chercheurs, inventeurs, innovateurs. Odette Aslan évoque bien évidemment le cas tout à fait à part de la Cartoucherie, lieu proprement *utopique*, et la complicité exceptionnelle entre Ariane Mnouchkine et

Guy-Claude François. Elle s'attarde également sur la conception très particulière de Matthias Langhoff, chez qui mise en scène et scénographie sont parfois volontairement discordantes, pour mieux s'affirmer.

Le second moment envisagé par l'ouvrage est caractérisé comme un mouvement qui irait « Vers une épure ». En effet, à partir de Tadeusz Kantor, chez qui le travail sur l'espace était premier, semble se dessiner un retour, ou plutôt des retours, dans des perspectives totalement différentes, vers la simplicité. Kantor lui-même utilisait des « objets pauvres » : objets de récupération, objets bruts, « ready-made ». Il a multiplié les expériences scénographiques, jouant dans des lieux qui n'étaient pas conçus pour accueillir des représentations théâtrales, organisant des happenings, avec en arrière-plan une influence décisive du dadaïsme. Odette Aslan analyse ensuite entre autres les conceptions et pratiques d'un Peter Brook (« l'espace vide »), ou d'un Claude Régy, passionné par les arts plastiques. Antoine Vitez partageait avec son scénographe Yannis Kokkos une même conception du théâtre : en 20 ans, ils collaborèrent une trentaine de fois. Odette Aslan consacre également des pages tout à fait passionnantes au travail en commun de Grotowski et de son scénographe Jerzy Gurawski, qui imaginaient ensemble pour chaque spectacle un rapport spécifique entre comédiens et spectateurs, soit en les mêlant, soit en créant une distance plus ou moins radicale entre eux.

L'ouvrage d'Odette Aslan montre une érudition impressionnante. Il réunit des données, des faits, mais ne s'arrête pas là. Il donne à penser, c'est son grand mérite. Alors qu'on est passé, au cours du xx^e siècle, du primat du texte à celui de l'image, aucune réflexion concernant la mise en scène n'est plus possible, qui n'envisage pas comme centrale la question de l'espace théâtral, et donc de la scénographie. Autant dire que le livre d'Odette Aslan est désormais indispensable pour ceux qui veulent comprendre quelque chose au théâtre de ce dernier demi-siècle, tel qu'il se cherche, se perd et — parfois — se trouve.

Karim HAOUADEC

Hélène de SAINT-AUBERT, *Théâtre et exégèse. La Figure et la gloire dans L'Histoire de Tobie et de Sara de Paul Claudel*, Genève, Droz, coll. L Histoire des idées et critique littéraire », vol. 471, 2014

De la très remarquable thèse qu'elle a soutenue à la Sorbonne en 2002, Hélène de Saint Aubert a tiré ce premier ouvrage qui, tout en faisant date dans les études sur le théâtre de Claudel, examine à fond, à partir de l'exemple particulier d'une pièce donnée, un problème capital, celui de la mise en spectacle d'une leçon didactique, ici religieuse. Que ce

soit la Bible, les Pères de l'Église, Jacques Schérer, Henry Rey-Flaud ou Bertold Brecht, érudition et savoir sont partout dans le texte d'Hélène de Saint-Aubert, mais paraissent naturels tant est le grand élan qui soulève l'ensemble. Certes cette pièce de Claudel n'avait pas manqué jusqu'ici d'être mentionnée mais, à lire le présent ouvrage, on a l'impression que nos idées sur le théâtre claudélien étaient comme inachevées, sur le plan de la pensée de l'auteur aussi bien que sur la puissance novatrice de sa dramaturgie. Après Ysé et Prouhèse, il fallait Sara pour comprendre la plénitude de l'amour, et Claudel cette fois s'est complètement détaché de la dramaturgie, malgré tout encore quelque peu traditionnelle, de *Partage de midi*, dépassant même les innovations pourtant si remarquables du *Soulier de satin*. Il en arrive à une liberté totale unissant la danse, le rêve, la psychanalyse, la gestuelle, le mime, le cinéma, la lumière et la musique qui s'épanouissent ensemble pour les quatre-vingt ans du poète. Spiritualité et technique théâtrale, les deux aspects du travail d'Hélène de Saint-Aubert s'y renforcent l'un l'autre si intimement qu'ils entraînent de nombreux développements qu'on trouverait longs s'ils n'étaient aussi riches, ainsi par exemple celui qui concerne le Fou au théâtre (p. 212-233), et surtout la mise au point sur Claudel et le monde juif (p. 95-139).

Aucun commentateur ne s'était jusqu'ici risqué dans un ouvrage entier consacré à cette seule pièce. Hélène de Saint-Aubert a relevé le défi. N'est-ce pas Jean Vilar, en juillet 1947, qui avait ouvert la voie en préluant avec *Tobie et Sara* à ce qui devait devenir le festival d'Avignon ? Joué jusqu'ici surtout en Allemagne et en Belgique, et souvent traité chez nous de pauvre, ce texte de théâtre et de spiritualité ouvre enfin ses richesses, susceptibles d'éveiller – mais peut-être aussi d'effrayer – l'ambition de futurs metteurs en scène français.

Michel AUTRAND