

La mort des Dieux *ex machina*
Une analyse de *L'Endroit du Théâtre*
par Maud Piontek

La mort des Dieux *ex machina*

Une analyse de *L'Endroit du Théâtre*

Présentation

Les niveaux de l'intrigue
De l'autre côté du rideau
Le « rôle » du spectateur
L'illusion comique
Le metteur en scène, un créateur ?
Tout est dit, mais comme personne n'écoute...

Conclusion : La mort des dieux *ex machina*

Annexes :

« Le Cul par-dessus tête » de Jean-Marc Chotteau
« Eloge de la virgule » de Jean-Marc Chotteau

« Tu expliques, dans le noir, l'étymologie du mot « théâtre »,
et tu dis que ça vient de Théâtron, en grec, qui veut dire
« regarder ». » *L'Endroit du Théâtre*, II, 1, p 68

Jean-Marc Chotteau a écrit *L'Endroit du Théâtre* à la suite d'une trilogie de spectacles donnés dans des lieux non-théâtraux. Un « gallodrome » vit naître sur son ring quadrifrontal où se pratiquent les combats de coqs des « *Prises de becs* », un florilège de scènes de ménage de Molière à Ionesco ; puis dans une friche industrielle, Jean-Marc Chotteau mit en scène sous forme de déambulation, *La Vie à un fil*, d'après des témoignages de personnes ayant participé à l'aventure du textile ; enfin, pour la piste bifrontale d'une bourloire où l'on joue habituellement à la « pétanque du Nord », il écrivit un *Eloge de la Paresse...* Toutes ces expériences de théâtre avaient pour but de proposer au public un rapport au spectacle différent de la relation « frontale » traditionnelle entre la scène et la salle, et de mettre en scène le regard du spectateur sur la chose vue.

Avec *L'Endroit du Théâtre*, Jean-Marc Chotteau revient dans un théâtre traditionnel, mais en proposant une idée scénographique qui bouleverse là encore les habitudes du regardant : la place des spectateurs est inversée. Le public est installé sur le plateau de théâtre, au cœur de la « cage de scène ». De ce point de vue, les spectateurs pourront observer l'univers du théâtre sans fard et sans artifice, à travers le regard de ceux qui le composent : les comédiens, les techniciens, les metteurs en scène et... eux-mêmes !

En effet, dans l'antre de la fabrication de l'illusion, le spectateur risque bien d'être lui aussi « enrôlé »... Et, pris dans le jeu vertigineux d'une intrigue qui multiplie les niveaux de compréhension, son rôle sera de décoder les supercheries de cette « illusion comique »...

LES NIVEAUX DE L'INTRIGUE

L'Endroit du Théâtre superpose les niveaux de lecture en utilisant le procédé de « théâtre dans le théâtre » :

« Le théâtre dans le théâtre, c'est quelquefois l'œuvre qui se reflète dans l'œuvre, mais c'est avant tout et toujours le théâtre qui se dédouble. En se dédoublant, il se reproduit, certes, il donne une image de lui-même, mais surtout, il joue à confondre le spectateur par l'illusion qui naît de la duplicité ainsi établie : où est le théâtre, où est la réalité (théâtrale) ? qui sont les personnages qui paraissent sur scène ? les comédiens eux-mêmes ? des comédiens jouant le rôle de comédiens ? »
Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Editions Droz, Genève, 1996, p 45.

La complexité du procédé de théâtre dans le théâtre dans *L'Endroit du Théâtre*, se manifeste par trois « enchâssements » de l'intrigue. Dans l'acte I, le spectateur est convié à une expérience, appelée le « Théâtre-story », en référence au phénomène de la Télé-réalité apparu sur les écrans de télévision ces dernières années. A l'instar d'émissions comme « Loft Story » ou « Star Academy » pour ne citer qu'elles, le « Théâtre-story » est justifié par son animateur, le personnage du « metteur en scène », comme répondant à un désir de montrer sans fard la réalité du travail théâtral. Les spectateurs sont placés dans la « cage de scène » d'où ils distinguent les éléments techniques propres à la fabrication de l'illusion (projecteurs, passerelles, régie etc.). Placés comme autant de caméras dans le dos des comédiens, les spectateurs sont voyeurs du processus de création théâtrale, à travers la mise au point d'une scène du *Misanthrope* de Molière. De nombreux événements dans la répétition témoignent de son caractère « improvisé » : la comédienne a un trou de mémoire, une panne d'éclairage interrompt le cours de la répétition, les comédiens sont pris d'un fou rire... Enfin, l'expérience de « voyeurisme » se veut à ce point aux antipodes de l'illusion, qu'il est proposé aux spectateurs d'intervenir dans l'aventure, en votant pour leur comédien favori ! « Aléa du

direct », une spectatrice saisit l'occasion pour défendre, elle, son besoin d'illusion.

Justement l'acte II vient alors dénoncer ce « Théâtre-story » comme une illusion : un « homme en noir », présent dans la salle depuis le début du spectacle, sort de l'ombre pour donner ses notes aux comédiens qui *interprétaient* des *personnages* de comédiens, de metteur en scène, d'assistante... Le trou de mémoire, la panne d'éclairage, le fou rire des comédiens étaient pré-programmés et sont repris par tous sous la direction de celui qui s'avère être leur metteur en scène. Même la spectatrice ne jouait qu'un rôle, et l'homme en noir va jusqu'à s'adresser aux spectateurs comme à des figurants ! Le jeu du « théâtre-réalité » n'était qu'une métaphore imaginée par lui pour montrer que la possibilité de la participation des spectateurs dans la fabrication de l'illusion théâtrale n'est qu'une « fumisterie ». A la fin de la séance de notes, tous règlent les saluts, mais le rideau de scène et le rideau de fer se bloquent et enferment spectateurs et comédiens dans la cage de scène. Un « Deus ex machina » descend d'une passerelle pour conclure ce qui se révèle là encore n'avoir été qu'une fiction !

Apparaît un troisième enchâssement de l'intrigue : l'épilogue. Lorsque le rideau se rouvre, une centaine de « masques » reprennent en chœur la phrase de Claudel déclinée tout au long de la pièce : « *qu'est-ce que la vérité ? Est-ce qu'elle n'a pas plusieurs enveloppes comme les oignons ?* ». Le spectateur découvre alors une nouvelle « enveloppe » de l'intrigue : la répétition menée par l'homme en noir faisait partie d'une fable orchestrée par un troisième metteur en scène, une jeune femme, qui donne rendez-vous pour une prochaine répétition aux comédiens, techniciens, masques et figurants : « Demain, même heure... même Endroit ! »...

Dans cette comédie en trompe-l'œil, le spectateur pourra légitimement se demander si ce dernier niveau de « réalité » ne fait pas lui aussi partie d'une mise en scène... Le procédé de « théâtre dans le théâtre », montrant qu'une apparence

cache toujours une nouvelle apparence, conduit le spectateur à douter du fondement ultime des images théâtrales et met en place une vraie « pédagogie du regard » sur l'illusion.

DE L'AUTRE COTE DU MUR

« Je demande que s'ouvre, pour que vous le franchissiez enfin, notre quatrième mur ! » Le metteur en scène, Prélude, p 12.

Ramenée à l'histoire du théâtre, le franchissement symbolique du quatrième mur par les spectateurs proposé dans la scénographie de *L'Endroit du Théâtre*, ne manque pas... de *sens*.

Un bref rappel historique montrera que le « quatrième mur » est d'abord lié à une architecture, celle de la salle à l'italienne, apparue au XVII^{ème} siècle. Le théâtre perd alors son caractère de communion sacrée : à un théâtre de « participation », le rapport frontal de la scène à l'italienne substitue un théâtre du « regard ». Diderot utilise pour la première fois l'expression de « quatrième mur » pour désigner la séparation imaginaire de la scène et de la salle, matérialisée par le cadre de scène, la fosse, le rideau de scène ou la « rampe » (disposée au sol à l'avant-scène, elle cache les éclairages - et jadis le trou du souffleur) :

« Soit donc que vous composiez, soit donc que vous jouiez, ne pensez plus au spectateur comme s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. » *Discours sur la poésie dramatique*, de Diderot, Paris, Pocket, coll. Agora, 1995, p 201.

Pour le philosophe et dramaturge, le « quatrième mur » sanctifie la séparation entre les acteurs et les spectateurs en délimitant l'espace-temps de la représentation, et en faisant converger les regards des spectateurs vers la « boîte à illusions ». Dans les années 1960-70, de nombreux metteurs en scène se sont insurgés contre ce qu'ils ressentaient comme un rapport d'autorité du spectacle sur le public, et ont tenté de multiples entreprises pour « casser » le quatrième mur. C'est dans cette lignée que se situe la démarche du personnage du « metteur en scène » de l'acte

I : en permettant au public de passer de l'autre côté du mur d'illusion, il le conduit à voir le théâtre « à l'envers », et à adopter le point de vue « dés-illusionné » des acteurs.

Voir le théâtre « à l'envers » signifie que les spectateurs voient l'envers de l'illusion : aussi dans les trois niveaux d'enchâssements de la pièce, les spectateurs ne voient-ils pas une *représentation* de théâtre, mais une *répétition*. Ils sont projetés dans le temps de la fabrication de l'illusion, qu'il s'agisse de la répétition sans cesse interrompue par le metteur en scène dans l'acte I, ou d'une séquence de notes sur le « filage¹ » qui vient d'avoir lieu, comme dans l'acte II ou l'épilogue. Les spectateurs observent toujours un *travail* en cours et non un résultat.

Ce travail est celui auquel participent les comédiens, les techniciens, le metteur en scène, l'assistante, et quelques personnages « satellites » évoqués dans la pièce, tels que la costumière ou l'administratrice. Ainsi, les techniciens procèdent à des essais d'éclairage, de son etc. Les comédiens, eux, construisent les personnages qu'ils ont à interpréter, sous la direction attentive de leurs metteurs en scène successifs. Cela implique de nombreuses interruptions dans le cours de la répétition, des reprises d'une même scène, parfois d'un simple geste, des improvisations, ainsi que des discussions parallèles, professionnelles ou privées.

Enfin il est à noter que les spectacles répétés le sont pour un public absent de la salle : lorsqu'ils « travaillent », les acteurs de *L'Endroit du Théâtre* tournent le dos au public réel pour s'adresser à un public virtuellement dans la salle. Inversement, les spectateurs réels doivent exécuter une véritable *contorsion* de l'esprit et s'amuser à imaginer ce que les spectateurs virtuels seraient amenés à voir. Ils adoptent le point de vue de chaque metteur en scène sur leurs fictions respectives : mis à l'envers, le public voit les choses « à l'endroit » !

Mais, chaque point de vue de metteur en scène étant relativisé par l'apparition d'un autre regard selon le

¹ On appelle « filage » une répétition où les comédiens ne s'interrompent pas ni ne sont interrompus par le metteur en scène.

processus d'emboîtement des fictions qui caractérise *L'Endroit du Théâtre*, le public pourra conclure qu'il n'y a ni envers ni endroit (Cf. annexe 1, « Le cul par-dessus tête »), mais une simple dialectique du retournement...

LE « ROLE » DU SPECTATEUR

Si dans *L'Endroit du Théâtre*, les spectateurs sont à la *place* des acteurs, cela signifie-t-il pour autant qu'ils deviennent acteurs eux-mêmes ? « *Rendre les spectateurs acteurs eux-mêmes* », tel est le rêve de Rousseau, que le personnage du « metteur en scène » de l'acte I reprend à son compte. Rousseau envisage que l'avènement ultime de la « participation » des spectateurs serait de grandes fêtes populaires, où alterneraient jeux et bals dans la plus grande innocence et le simple désir de se retrouver « entre concitoyens ».

« N'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction... » Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, GF, Paris, 1967, p 233.

Le même refus farouche du caractère élitiste du théâtre a donné le jour à des mouvements théâtraux très variés dans les années 1960. Par exemple, fondé en 1951 par Julian Beck et Judith Malina, le « Living Theatre » axait son travail théâtral autour de la confrontation permanente entre l'acteur et le spectateur. Dans la lignée d'Antonin Artaud, il substituait au théâtre qui s'adresse à l'intellect un théâtre qui touche les entrailles : les acteurs n'incarnaient plus un personnage, mais jouaient leur propre rôle, en laissant libre cours à leurs impulsions, et se laissant entraîner par des forces magiques. Parallèlement, Augusto Boal avec son Théâtre de l'Opprimé, imaginait une série de techniques d'intervention théâtrale visant à provoquer le public à jouer lui-même des personnages de son quotidien, afin de révéler des situations d'oppression. Enfin des mouvements comme l'« agit-prop » faisaient jouer par des acteurs dans des lieux publics des situations provocatrices apparemment réelles mais... répétées à l'avance. Le rappel de ces quelques

ancêtres du « Théâtre-story » - et le souvenir de leurs échecs à tous -, et de la « Télé-réalité » dont le « metteur en scène » de l'acte I s'inspire, légitiment les rires que ne manquera pas de susciter son expérience farfelue...

En effet, Jean-Marc Chotteau s'attache dans *L'Endroit du Théâtre*, à casser le mythe du spectateur « actif » au sens où il pourrait intervenir directement sur le déroulement de l'illusion, en étant par exemple, à l'instar de ces émissions télévisuelles de « spectacle-réalité » proliférant sur toute la planète, le maître d'un « casting idéal », en « votant », ou encore, comme c'est le cas dans la scène 3 de l'acte I en « jouant ». Le personnage de la comédienne propose ainsi à une spectatrice de lui donner la réplique de *L'Echange* de Claudel. La dérision de cette expérience qui prétend mettre au même niveau acteurs et spectateurs, se manifeste lorsque le « Théâtre-story », se révèle dans l'acte II n'avoir été qu'une mise en scène de « l'homme en noir ». Ce dernier s'adresse alors à la spectatrice comme si elle était une figurante volontaire... Mais la spectatrice sait bien, elle, qu'elle n'est qu'une spectatrice, et qu'elle a été dupe de l'illusion mise en scène par l'homme en noir... Le spectacle en appelle à sa propre faculté de juger, et c'est pour elle que l'homme en noir tire la conclusion suivante : « *Le rêve soi-disant révolutionnaire du metteur en scène de faire de ses spectateurs des acteurs est une fumisterie, c'est cela qu'il faut faire passer au public.* » (L'homme en noir, II, 2, p 86). Dans ce jeu d'illusion et de dénégation de l'illusion, le public pourra tirer lui-même la conclusion que :

« La révolution contemporaine dans le lieu scénique (disparition ou adaptation de la scène à l'italienne, scène en anneau, théâtre en rond, tréteaux, théâtre de rue), tout ce qui mélange public et action scénique, spectateurs et acteurs, n'entame pas cette fondamentale distinction : le comédien serait-il assis sur les genoux du spectateur qu'une rampe invisible, un courant à 100 000 volts, l'en sépareraient encore radicalement. Même s'il y avait (comme dans le théâtre politique, le théâtre d'agitation) mise en scène d'un événement réel, ce réel aurait, une fois théâtralisé, un statut de non-réalité

qui l'apparente au rêve. » Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996, p 35.

Est-ce à dire pour autant que le spectateur de théâtre demeure passif le temps de la représentation, sans aucun rôle à jouer ? Au contraire, en dévoilant au public la supercherie d'un « Théâtre-story », puis la supercherie de la mise en scène de l'homme en noir, Jean-Marc Chotteau donne les moyens aux spectateurs de prendre du recul par rapport aux faux-semblants, et de participer à la fiction en la décodant : « *Je vais quitter le théâtre, mes semblables. Mais je ne suis plus seule. Nous avons rejoué le monde. C'était un jeu. Une illusion. Je l'ai acceptée et je l'ai déjouée. Je vais mieux exister* », dit la spectatrice dans la scène 4, de l'acte I (p 60). Véritable porte-parole du public, elle le convie à participer, comme l'étymologie latine du mot « spectateur » semble l'indiquer - *spectare* signifie « regarder » - par son *regard* sur l'illusion.

L'ILLUSION COMIQUE

En mettant en scène « l'illusion comique », l'illusion fabriquée par les comédiens, Jean-Marc Chotteau rend hommage à cette profession, et s'insurge contre les prétendues expériences de « théâtralité zéro » au théâtre². L'insertion de non professionnels constitue une menace pour la profession des acteurs, comme l'avait pressenti Truffaut dans *La Nuit américaine* où il montre les coulisses de la réalisation d'un film :

« Toute une époque du cinéma va disparaître, on abandonne les studios, les films se tourneront dans les rues, sans vedette et

² Cette question s'était posée lors de la création de *La Vie à un fil*, spectacle imaginé d'après des témoignages de personnes réelles ayant participé à l'aventure textile : ces témoignages devaient-ils être interprétés par les témoins eux-mêmes ou par des comédiens ? Jean-Marc Chotteau avait choisi une solution intermédiaire en employant des acteurs sans pour autant chercher à tromper les spectateurs (et parmi eux, les personnes qui avaient témoigné) par quelques artifices : les comédiens n'étaient que des « portes-paroles », des témoins et non des *interprètes* des témoignages.

sans scénario. », Truffaut, dans *La Nuit américaine*, Les Films du carrosse s.a., 1973, DVD Vidéo Warner 2002, chapitre 21.

Jean-Marc Chotteau défend au contraire le rôle éminent de l'acteur dans la fabrication de l'illusion, et en son talent de savoir en maîtriser les techniques.

L'art du comédien consiste à reproduire le naturel et à donner l'illusion de la réalité, afin de produire un effet sur le spectateur. Mais parfois l'incarnation du personnage par le comédien ne passe pas par une pure mimésis, mais elle est paradoxalement rendue possible par la mise à distance, le « travail » d'analyse que le comédien peut mener sur le personnage, comme la scène 1 de l'acte I de *L'Endroit du Théâtre* (p 24-26) en donne l'exemple : le metteur en scène invite la comédienne qui joue le rôle d'Eliante à reprendre la scène avec Philinte, pour mettre plus de froideur là où la comédienne jouait la passion, et cela parce qu'elle-même est amoureuse du jeune comédien qui joue Philinte. La comédienne va donc devoir s'efforcer de mettre à distance ses propres sentiments pour servir son personnage. Diderot évoque des scènes similaires dans *Le Paradoxe sur le comédien* (cf. p 56 à 58 de l'édition Folio), qui le conduisent à formuler ce nécessaire recul du comédien sur son personnage sous la forme d'un paradoxe célèbre :

« C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et ce qui prépare les acteurs sublimes, c'est le manque absolu de sensibilité. » *Le Paradoxe sur le comédien*, Diderot, Folio, Paris, 1994, p 46, repris dans l'adaptation de Jean-Marc Chotteau *La Comédie du Paradoxe*, Editions La Fontaine, Lille, 2000, p 32.

Ce « contrôle » des sentiments exige un temps de répétition, dont le spectateur de *L'Endroit du Théâtre* prend soudain conscience. Pour donner l'illusion de réalité, le comédien doit répéter son rôle et se le « réapproprier » peu à peu. Ce travail d'incarnation passe à la fois par une mise à distance et une intériorisation, comme le montre la scène 2 de l'acte II (p 80) : l'homme en noir fait répéter à la comédienne... le trou de mémoire de son personnage de

l'acte I (p 26). Pour faire croire au public que ce trou de mémoire est bien réel, l'homme en noir souffle à l'actrice les pensées qui peuvent traverser son personnage au moment du trou. Ce « sous-texte » lui indique les enchaînements nécessaires entre les phrases du texte qu'elle connaît par cœur, pour l'aider à réinventer cette pensée comme si c'était la sienne. Cette faculté de jouer les silences, Charles Dullin la décrivait ainsi :

« Quand un vieux comédien m'a dit : « tu ne sais pas nuancer, tu phrases mal, et tu ralentis, tes « ponts » sont trop lourds » ; j'ouvrais de grands yeux parce que je ne savais pas qu'en vieil argot de théâtre, le « pont » c'était le passage d'une idée à une autre, et que la légèreté, de la souplesse du pont vient la légèreté de l'acteur. Or ce mécanisme de la transition d'une idée à une autre est évidemment un des rouages les plus subtils de l'art du comédien. » Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Edition Lieutier, Paris, 1946, p 30.

Jean-Marc Chotteau, lui, utilise le terme de « virgule » pour désigner ces nécessaires respirations de la pensée du comédien lorsqu'il joue : « le théâtre n'est pas dans les mots, Frédéric, il est dans les silences » (p 28 ; cf. l'annexe 2 : « Eloge de la virgule »). Dans *L'Endroit du Théâtre* le public est amené avec ravissement à découvrir avec quelle maîtrise et quel art l'acteur dans sa profession joue de l'illusion.

LE METTEUR EN SCENE, UN CREATEUR ?

Dans *L'Endroit du Théâtre*, les spectateurs sont voyeurs de l'art des comédiens, des techniciens, et aussi du travail d'un personnage qui semble diriger tous les éléments de la répétition : le metteur en scène. Trois personnages de metteur en scène se font suite à chaque niveau de l'intrigue : le « metteur en scène », « l'homme en noir » puis « la jeune femme ». Tour à tour, ils « dirigent » les éléments scéniques de la représentation de la fable qu'ils mettent en scène.

« Les lignes de forces nécessaires au surgissement de cet événement [la mise en scène] se dessinent pourtant dès la moitié du XVIII^{ème} siècle. Elles sont au nombre de deux : la

première veut que le théâtre donne l'illusion de la réalité. (...)
La seconde est l'injonction souvent répétée par les auteurs de subordonner les facteurs de la représentation à la voix du texte (...)[Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, l'invention de la mise en scène] engendre un nouveau personnage du théâtre, le metteur en scène, qui au fil des décennies va prendre dans l'activité théâtrale une place prépondérante. Celui-ci, en effet, n'est pas un simple artisan de plus dans le monde du spectacle, il est bien plus fondamentalement celui à qui il est demandé d'ordonner la représentation en fonction d'un point de vue et de subordonner à ce point de vue le trajet esthétique des différentes composantes de la représentation. Tout ce travail de cohérence est en principe mené au nom d'une fidélité accrue au texte, mais il est certain que son accomplissement met le metteur en scène en situation de contre-pouvoir par rapport au texte qu'il est censé servir. Sous couvert de fidélité, l'avènement de la mise en scène ouvre l'ère de l'interprétation... » Jean-Marie Piemme, Article « Mise en scène » dans le dictionnaire Larousse établi sous la direction de Michel Corvin, Paris, 1998, p 1113-14.

Depuis le XX^{ème} siècle en effet, le théâtre est entré dans l'« ère du metteur en scène ». Tous les éléments du spectacle sont soumis à son point de vue, et à ses décisions : le choix de la pièce, la distribution des comédiens, le jeu des acteurs, mais aussi, l'espace, le décor, les costumes, la lumière, le son, la manière de régler les effets, la mise en place, la musique... Tous ces choix exécutés par les metteurs en scène sont évoqués dans *L'Endroit du Théâtre*. Les spectateurs comprennent ainsi que rien n'est innocent dans une mise en scène, et ceci jusqu'aux saluts qui sont souvent répétés ! Mais, si la pièce permet d'observer des metteurs en scène à l'œuvre, est-ce pour autant que Jean-Marc Chotteau applaudit le pouvoir omnipotent que les metteurs en scène ont pris au siècle dernier, par-delà l'auteur, les comédiens et même les spectateurs ?

Au contraire, les rebondissements successifs dans *L'Endroit du Théâtre*, tendent à montrer que les choix du metteur en scène ne relèvent que d'un point de vue parmi d'autres. Aucune des trois figures successives de metteur en scène dans la pièce ne peut prétendre être au « sommet » de

l'illusion. Par le système d'enchâssement des fictions, les personnages du « metteur en scène », de « l'homme en noir » et de « la jeune femme » sont à la fois désignés comme les géniteurs d'une fiction, et comme « engendrés » dans une fiction au-dessus d'eux... Ces redoublements de l'engendrement remettent en question la position démiurgique du metteur en scène.

Et si le « jugement dernier » appartenait au spectateur ?

TOUT EST DIT, MAIS COMME PERSONNE N'ECOUTE...

Par les enchâssements de son intrigue, *L'Endroit du théâtre* fait douter de l'existence d'une création ultime, d'un point de vue omnipotent sur l'illusion. La pièce ne se referme pas sur elle-même, et la boucle reste ouverte : on peut supposer que les enchâssements ne s'arrêtent pas au point de vue de « la jeune femme », qui pourrait bien n'être, elle aussi, qu'un personnage dans une fable (ce qui est le cas !). Le monde de *L'Endroit du Théâtre* n'est donc qu'un monde de répétition, et non un monde où la création se conclurait une fois pour toutes par un regard transcendant et omniscient. Si la structure générale de la pièce en témoigne, les multiples renvois internes et externes à d'autres créateurs qui parcourent la pièce renforcent cette impression.

Le phénomène de « citation » accentue le sentiment que la seule « réalité » est celle de la répétition : Jean-Marc Chotteau, pour parler de théâtre, fait parler le théâtre. Il cite Molière, Claudel, Pirandello, Rousseau, Cocteau, Mesguish, Vilar, le « Dixi » des chinois, Gide, Racine, Dullin... Pourquoi tant de citations ? La question est posée au sein de la pièce :

« - L'HOMME EN NOIR : Ton Alceste n'est pas mal ! Mais ton comédien n'est pas assez... Tu vois, il commente la situation, il commente les citations, donc il est...

- LE COMEDIEN : Justement, des citations il n'y en aurait pas trop ?

- L'HOMME EN NOIR : Non ! c'est magnifique. On ne peut parler du théâtre sans faire parler le théâtre...! Molière lui-même...

- LE COMEDIEN : Mais toutes ces dates, ça fait pas un peu pédago ?

- L'HOMME EN NOIR : Pas du tout ! Et tu sais : « tout est dit, mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer ! » ... Gide ! », II, 2, p 83.

La citation de Gide³ nous met sur la voie de la philosophie sous-jacente à la non-conclusion de l'intrigue et aux multiples résonances intérieures à la pièce. *L'Endroit du Théâtre* ne se termine pas par le point de vue d'un Créateur Ultime. Il se pourrait bien que pour Jean-Marc Chotteau il n'y ait pas à proprement parler de « Création », mais seulement une reprise, une répétition, d'une même comédie humaine dont les répliques se répondent en écho par-delà les siècles : « tout est dit, mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer ! ». Le travail d'adaptation pour le théâtre d'auteurs classiques (*L'Eloge de la Folie* d'Erasmus, *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, *Petites Misères de la vie conjugale* de Balzac), et contemporains (*Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* de Pérec, *L'Esthétocrate* de Pol Bury) que mène Jean-Marc Chotteau témoigne de ce désir de se réapproprier les pensées de grands auteurs afin de les actualiser pour un public d'aujourd'hui... Il ne cache pas sa grande fascination pour l'époque classique dont les grandes œuvres furent longtemps inspirées d'un patrimoine antique : « Molière lui-même... », fait-il dire à l'homme en noir, lorsqu'il s'agit d'évoquer le phénomène de citations (avouées ou non) incluses dans la dramaturgie d'un auteur.

S'il n'y a pas de spectacle par-delà la répétition, c'est parce que la répétition est une « vérité » en elle-même, toute relative, ramenant les « créateurs » à une vision plus modeste de ce que sont leurs créations.

³ Extrait du *Traité du Narcisse* (1892) in *Romans, récits et soties, Oeuvres lyriques*, Pléiade, p. 3.

CONCLUSION : LA MORT DES DIEUX « EX MACHINA »

« Il n'est pas sans danger d'oser sans cesse rejouer l'œuvre de Dieu. Oseriez-vous contester la qualité de son Universelle Mise en Scène ? » Le Deus ex machina, II, 4, p 95.

Platon comparait le monde à un jeu d'ombres : ce grand contempteur des illusions, dans le célèbre « Mythe de la Caverne » (in *La République, Livre VII*)⁴, décrivait les hommes prisonniers d'un monde de représentations. C'était pour leur enseigner que ces apparences étaient des ombres de marionnettes projetées par un soleil magnifique, ce dernier définissant le « Vrai ». Le « *theatrum mundi* » - le grand théâtre du monde - renvoyait ses pauvres acteurs à un modèle de perfection au-delà d'eux-mêmes... et bouclait la création sous le regard omnipotent d'un Dieu créateur.

Dans *L'Endroit du Théâtre*, les seuls « créateurs » ne sont que des caricatures de créateurs, comme si la création elle-même n'existait pas : les metteurs en scène sont mis en scène, les phrases des uns renvoient aux textes des autres, et même celui qui est censé apporter, comme la tradition théâtrale l'exige, le dénouement heureux et le regard clairvoyant et omniscient de Dieu sur les conflits humains : le « Deus ex machina »⁵, n'est qu'un... « machino »⁶ ! Avec lui dans *L'Endroit du Théâtre*, tous les dieux tombent du Ciel pour montrer qu'ils ne sont que de vulgaires « machinations ». D'une phrase emphatique, ce faux *Deus* démultiplie l'intrigue plutôt que de la résoudre : « *En vérité, seule l'Illusion est source de Vérité !* ». C'est ce dieu là qui a le pouvoir de résoudre... la panne du rideau de fer ! pour ouvrir les portes d'un improbable « Paradis »⁷...

⁴ Platon, *La république*, 514a-217a, pléiade Gallimard, Paris, 1993, p 1101-1105.

⁵ Personnage extérieur à l'intrigue qui intervient au tout dernier moment pour dénouer l'intrigue apparemment inextricable. L'expression, en latin, signifie littéralement « un dieu [descendu] au moyen d'une machine ». Molière termine son *Don Juan* par un « deus ex machina », l'apparition de la statue du Commandeur qui vient juger l'impie séducteur.

⁶ Dans l'argot du théâtre, désigne le machiniste.

⁷ Désigne la plus haute partie des galeries. Equivalent de « poulailler ».

C'est alors que les spectateurs se voient face à face avec leur « double », réduit à des masques blancs évoqués par Claudel dans *L'Echange*. Masques sous lesquels le public découvre encore des masques, image qui illustre la phrase que ces derniers reprennent en chœur : « *Qu'est-ce que la Vérité ? Est-ce qu'elle n'a pas dix-sept enveloppes comme les oignons ?* ».

Le spectateur est alors renvoyé à son regard libre sur l'illusion, regard désillusionné et libéré par le caractère non définitif de la fable... L'illusion a produit de la désillusion : toutes les apparitions « ex machina » déclenchent un processus d'incrédulité qui invite le spectateur à faire jouer son esprit critique. Sa désillusion ne doit pas être le commencement d'une nouvelle certitude. Le jeu continue !

Dans *L'Endroit du Théâtre*, comme dans ses adaptations (*Bouvard et Pécuchet* d'après Flaubert, *L'Eloge de la Folie* d'Erasmus, ou sa dernière pièce, *Le Jour où Descartes s'est enrhumé*), Jean-Marc Chotteau aime à fustiger ces croyances qui arrêtent la raison humaine à des dogmes, au lieu de lui permettre d'exercer sa faculté critique.

Cheminant de désillusion en désillusion, *L'Endroit du Théâtre* ne conduit à aucune certitude, même pas celle de la désillusion : le réveil peut être encore un rêve ; le faux ne débouche pas sur le vrai, ni l'envers sur l'endroit. Pour Chotteau, la scène de théâtre - son endroit à lui - est le lieu par excellence de l'apprentissage du doute.

Son Bouvard terminait par cette prière : « *Dieu, délivrez-nous du besoin de croire* », son Descartes craignait qu'un jour « *les pensées ne se gèlent comme les fleuves...* ».

Et la Spectatrice de *L'Endroit du Théâtre* nous interroge : « *Qui a dit que les histoires c'était fait pour dormir ?* »⁸

M. P.

⁸ I, 4, p. 57.

ANNEXE 1
« LE CUL PAR DESSUS TÊTE »,
DE JEAN-MARC CHOTTEAU

« En ce terrible onze septembre 2001, deux tours qui osaient gratter le ciel se retrouvèrent, dans un fracas d'apocalypse, la tête en bas. L'horreur ayant été mise en représentation, les habitants de la planète eurent devant les yeux -mais derrière des écrans- les images infiniment diffusées d'un monde dont il fut dit qu'il ne serait désormais jamais plus « comme avant ».

Les altières jumelles étaient entrées en terre. Le monde s'était mis à *l'envers*.

Certains y trouvèrent au moins confirmation de leur croyance : un tel renversement était bien signe qu'il y avait eu auparavant un monde à *l'endroit*, et son Dieu pour le tricoter. Un monde à l'endroit, un monde à l'envers. Le haut et le bas. La droite et la gauche. L'ordre et le désordre. La Chute originelle n'en ayant pas fini de faire des dégâts, on n'allait pas tarder à se remettre à parler du Bien et du Mal (étant bien entendu que l'endroit -le Droit- c'est moi, et que l'envers -l'Enfer?-, c'est forcément les autres). Malheureusement, le fait que dans le camp d'en face on pensait de même ne pouvait évidemment réconcilier personne. Depuis, on entend dire beaucoup que « tout tourne à l'envers », ou que « le monde marche sur sa tête », vieille antienne réactionnaire.

Et s'il n'y avait pas d'endroit ? A y bien réfléchir, l'envers n'est qu'affaire d'imagination : vous voyez pile, vous ne pouvez qu'*imaginer* face. Et si l'envers n'est qu'imaginaire, il n'y a plus d'endroit ! Allez, je vous propose un petit jeu ! Je vous donne une feuille de papier sur laquelle on peut lire : « la phrase écrite sur le verso (à l'envers) est vraie ». Vous vous empressiez de tourner le papier et vous lisez : « la phrase écrite sur le recto est fausse »... Je crains bien que vous ne passiez la fin de vos jours à tourner et retourner la feuille. Sauf à la considérer sagement comme une absurde plaisanterie.

Le monde est peut-être ainsi fait : il ne serait qu'une farce, et cela ne devrait pas nous empêcher de le prendre au sérieux et de travailler à en améliorer quelque peu la représentation : c'est le rôle des bouffons auprès des rois.

Le grand Saint Eloi ose dire au bon roi Dagobert : « votre Majesté est mal culottée ». Se satisfera-t-il de voir le bon roi Dagobert remettre sa culotte de l'envers à l'endroit ? J'espère bien que non ! Car il y a toujours un nouvel envers à imaginer, un « désordre des choses » à inventer, et d'ailleurs la chanson se poursuit de 21 couplets...

D'avoir bouclé son voyage à l'envers, Christophe Colomb découvre l'Amérique, et Galilée, malgré la vindicte des ayatollahs de l'époque, met l'univers sens dessus dessous en mettant la terre et l'homme à une plus juste et plus modeste place. Et rien n'est figé ! Dans leur sillage, nos hommes de science savent nous expliquer le monde, humblement, « en l'état actuel de leurs connaissances ». Ainsi, n'interdisent-ils pas la place à l'imagination et à son pouvoir révolutionnaire. Et s'ils nous inventent l'anti-matière, peut-être aurons-nous mieux prise sur la matière dont nous sommes faits.

Dans toute l'Europe, depuis le Moyen-âge et jusqu'au début du siècle dernier, imprimeurs et colporteurs amusèrent les foules avec les images naïves du « mundus inversus ». On y voit le soleil dans la terre, l'arbre épanouissant ses racines dans le ciel, le bœuf découper son boucher, les riches servir les pauvres, les vieux courtiser les jeunes, la chaise s'asseoir sur l'homme, le paysan faucher la mort. Comme dans le carnaval, tout cela est un jeu, mais un jeu subversif qui sait faire bouger les choses avant qu'elles ne se figent dans les dogmes et les certitudes de *l'endroit*. C'est qu'il faut savoir renverser les rôles pour ne pas voir se renverser les tours.

Plus que jamais, je ressens le théâtre comme une parade à cette folie-là que serait pour le monde l'absence de folie. »

« Le cul par dessus tête », de Jean-Marc Chotteau,
En hommage à Saint Eloi et autres bouffons, août 2002

ANNEXE 2
« ELOGE DE LA VIRGULE »
DE JEAN-MARC CHOTTEAU

« J'ai, virgule, au fond de ma mémoire, virgule, le souvenir nostalgique de ces maîtres en blouse grise dont les dictées, virgule, lancinantes mélopées, virgule, mêlaient aux mots des plus grands auteurs l'incessante litanie des signes de ponctuation. Point.

A quoi tient une vocation ! En massacrant ainsi les textes, leur violant pauses et silences, l'instituteur suscitait chez moi, comme un censeur d'érotisme, l'irrépressible envie d'en voir plus entre les mots. J'ignorais encore qu'un voyeur de silence s'appelait un comédien. Mais il me tardait déjà de le devenir.

Aimer le théâtre n'est pas aimer les mots, c'est aimer les silences. Prolonger, sans perdre le ton, la petite musique d'un auteur de quelques pauses, de quelques souffles, de quelque vie. Acteur, être l'inventeur de cette respiration. Spectateur, en être le traducteur. Metteur en scène, en être l'arbitre.

Pas de théâtre sans virgules. Il n'est d'ailleurs pas de bon auteur qui ne s'en soucie. Un auteur dramatique digne de ce nom connaît la capacité thoracique de ses personnages comme le metteur en scène celle de ses comédiens. Incarnée ou couchée sur le papier, la Dame aux camélias doit faire plus de virgules qu'un moine tibétain.

Comme l'écrit Jacques Drillon, auteur d'un *Traité de la ponctuation française*, "on en dit plus sur soi en plaçant une virgule qu'en racontant son enfance ou ses perversions sexuelles"...

Eh bien soit! Souhaitant pratiquer le théâtre à la virgule près, nous en ferons notre logo. Mieux encore, un mot, d'ordre : "virgulez ! il y a tout à voir !" »

« Eloge de la virgule », de Jean-Marc Chotteau, juin 1999

L'Endroit du Théâtre
Bibliographie

Encyclopédie Universalis

Articles sur le « Théâtre Occidental »

- La théâtralité, par Henri Gouhier
- Histoire, par Robert Pignarre
- Le nouveau théâtre, par Bernard Dort
- La Scène, par Alfred Simon
- Crises et perspectives contemporaines, par Alfred Simon
- Théâtres et sociétés, par J.M. Pradier
- Théâtre et politique culturelle, par Robert Abirached
- Critique dramatique, par Armel Marin

Autres articles

- Scénographie, par Armel Marin
- Scénographie, de Palladio à Appia, par Jean-Hugues Piettre
- Ronconi Luca, par Colette Godard
- Décor de Théâtre, par Armel Marin
- Théâtre, de la salle de spectacle au monument urbain, par Daniel Rabreau
- Acteur, par Dominique Paquet
- Etats Unis, Théâtre contemporain, par Geneviève Fabre

Ouvrages

- Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Editions Bréal, 2002
- Jean Caune, *Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots*, librairie Nizet, 1996
- Josette Trajan, *Le spectateur dans la représentation : miroir jeux de miroirs*, Presses Universitaires du Septentrion, 2002
- Daniel Couty et Alain Rey, *Le Théâtre*, Larousse, 2001
- Colette Godard, *Chaillot, Histoire d'un Théâtre Populaire*, Seuil, 2000

- Pierre Sonrel, *Traité de Scénographie*, Librairie Théâtrale, 1956
- Marie-Madeleine Mervant-Roux : *l'Assise du théâtre*, CNRS Editions, 2002
- Textes réunis par Béatrice Picon-Vallin, *La scène et les images*, CNRS, 2002
- Bernard Sallé, *Histoire du Théâtre*, Librairie Théâtrale, 1990
- Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert, 2002
- Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Bordas, 1991
- Anne-Marie Gourdon, *Théâtre, Public, Perception*, CNRS, 1982
- Etudes réunies par Denis Bablet, *Le lieu théâtral dans la société moderne*, CNRS, 1963
- Daniel Mesguich, *L'Eternel Ephémère*
- Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Folio, Paris, 1994
- Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Editions Droz, Genève, 1996
- Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I et II*, Belin, Paris, 1996
- Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Edition Lieutier, Paris, 1946
- Jacques Jaubert, *Mademoiselle Clairon, comédienne du Roi*, Editions Fayard, Paris, 2003

Pièces

- Luigi Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur*, Traduction française de Benjamin Crémieux, Gallimard, Paris, 1997
- Paul Claudel, *L'Echange*, Folio, Paris, 1985
- Molière, *Le Misanthrope*, Œuvres complètes, Pléiade, Gallimard, Paris, 1971