



Jean-Pierre Sarrazac: Entretien  
avec la Rédaction

*Peter Marteinson (AS/SA). – Vous êtes non seulement chercheur et théâtrologue, mais également dramaturge et critique. Quelles sont vos impressions des dialogues entre ces rôles? Comment expliquez-vous votre évolution personnelle, de spectateur à créateur, de créateur à critique?*

Jean-Pierre Sarrazac. – « Critique », je ne suis pas critique. Théâtrologue, je le suis un peu, mais je trouve le mot un peu ionesquien. Certes, je suis chercheur, enseignant, essayiste, comme aurait dit Bernard Dort, et puis aussi auteur dramatique. J'écris des pièces de théâtre et des textes de réflexion sur le théâtre. Bernard Dort disait que je « fictionnais » un peu mes écrits théoriques, et que souvent dans mes pièces, il y a une dimension de réflexion. Donc j'aime bien certains croisements entre ces activités.

Au fond votre question pose celle d'une unité possible. Et cette unité est forcément contradictoire. S'il y a une unité possible, alors, elle vient du côté de ce que j'appellerais la dramaturgie, comme d'autres l'ont fait avant moi. Il s'agit de la dramaturgie au sens allemand, au sens de Brecht, sans doute, mais déjà au sens que lui donnait Lessing : c'est-à-dire quelque chose qui déborde ce qu'on appelle encore quelquefois traditionnellement en France la dramaturgie, c'est-à-dire quand l'art de composer des pièces de théâtre devient l'étude de cet art de composer des pièces de théâtre. En fait, cette dramaturgie au sens restreint, je crois qu'on ne peut pas la mener. Ceux qui l'ont menée de façon intéressante, en la renouvelant dans une perspective sémiologique ou de façon plus traditionnelle,

comme Jacques Scherer et Etienne Souriau, l'ont fait en tenant compte, fatalement, du devenir scénique d'une pièce, c'est-à-dire d'une ouverture au théâtre, au désir du théâtre, de cette espèce d'appel au théâtre, et à la scène, qui se trouve dans le texte. Ainsi la dramaturgie, même dans ce sens le plus classique, le plus académique, est déjà passage du texte à la représentation.

Mais la dramaturgie que je revendiquerais plus, ce serait une approche encore résolument transversale qui irait à mon avis de l'auteur dramatique, ou du metteur en scène, jusqu'au spectateur. Je crois qu'il y en a eu une de ce genre dans les années cinquante et soixante en France, et on le doit principalement au théâtre populaire et à Bernard Dort, et on le doit beaucoup également à Roland Barthes, même si à un certain moment il a abandonné le théâtre dans une sorte de nomadisme intellectuel. C'est cette dramaturgie qui représente pour moi l'utopie d'un langage commun non seulement à l'artiste mais aussi au spectateur. J'en prendrai pour exemple la notion de fable telle qu'elle a été mise en avant dans le post-brechtisme. Dans le fond cette notion de fable, mise en avant en France par Dort et Barthes, participe de cette volonté de forger un langage commun. Le théâtre comme art collectif, comme élargissement du « petit cercle de connaisseurs », pouvait se faire sur la base d'une culture dramaturgique, d'un langage dramaturgique communs. Et ceci est relié au fait que je parle d'utopie : la forme de théâtre qu'on a voulu fonder était un théâtre critique, un théâtre critique de la société certes, mais aussi critique tout court, qui intègre la dimension critique du commentaire. Non pas un théâtre assertif, dogmatique, ni un théâtre de message, mais un théâtre qui stimule la réflexion du spectateur, qui considère que le travail du spectateur commence pratiquement quand la pièce se termine, sinon se trouve déjà enclenché pendant le déroulement du spectacle.

Et, pour répondre plus précisément à votre question, je dirais qu'il y a une dimension critique de la représentation à l'intérieur de la représentation. C'est-à-dire qu'on s'est mis à envisager que le critique était quelqu'un qui pouvait participer à la création d'une certaine manière, et que le spectacle pouvait avoir cette dimension critique, en une sorte de chiasme. Donc si j'ai d'abord commencé par dire non, je veux bien être considéré comme critique. Mais alors je suis critique à l'intérieur de mon travail de création, et à l'intérieur de mon travail de réflexion, de théorisation sur le théâtre. Et que je considère le théâtre comme mise en appel de ce qui se passe dans le monde. Lieu où l'on peut voir, c'est Barthes qui dit cela, « un aveuglement en pleine lumière ». Donc où nous avons la possibilité

de voir notre propre aveuglement mis en pleine lumière par la scène. Je pense que c'est la dernière utopie théâtrale : cette idée d'un théâtre civique, d'un théâtre critique où l'atmosphère critique n'exclut pas la dimension de magie.

C'est ce que j'ai essayé de faire passer dans ce livre en hommage à Bernard Dort, les Pouvoirs du théâtre aux Éditions Théâtrales. Comment tenir les deux bouts de la dimension magique et de la dimension critique, qui ne s'excluent pas forcément. Donc, je suis un chercheur, un artiste, un enseignant qui ne désespère pas de cette dimension critique, qui ne désespère pas du théâtre comme d'un lieu de citoyen.

*AS/SA. – En préfaçant les Pouvoirs du théâtre vous écrivez que celui-ci, « avant même d'être un art, est un acte ». Pourquoi une « sémiotique de l'action », comme l'a appelée Greimas, semble-t-elle ne pas répondre entièrement aux besoins de l'étude de cet art? Quel est, d'un point de vue sémiologique, cet acte qui « transforme un texte en simulacre de la vie? »*

J.-P. S. – Pour moi il y a là deux questions. Pourquoi le théâtre est un acte : « drama » signifiant « acte ». Mais dans cette préface des Pouvoirs du théâtre, je voulais surtout dire qu'il ne faut pas oublier cette dimension citoyenne dont je vous parlais il y a un instant. C'est-à-dire que le théâtre est un acte au niveau symbolique qui dépasse la vie, et qui dépasse la représentation. C'est un pacte entre les artistes et le spectateur, c'est-à-dire un pacte de communication, d'interrogation, de critique – et qui intègre bien entendu le plaisir, la critique dans le plaisir, le plaisir de la critique. Donc c'est toute cette dimension, que j'appellerais transitive, du théâtre.

Je ne prêche pas du tout pour un théâtre engagé, militant. Je pense que si le théâtre est engagé alors il doit s'engager tous azimuts. Une scène de ménage racontée au théâtre, du désordre qu'elle engendre dans notre vie, a quelquefois presque autant de portée, en un sens, qu'une guerre. Je ne veux pas signaler ici une question d'importance. Bien sûr, que la guerre et le Génocide sont des véritables catastrophes : c'est bien évident. Cependant on ne doit pas négliger les autres, on ne doit pas négliger que le théâtre est aussi le lieu de sentiments amoureux, de la guerre, etc. Il faut que cela continue, et ne pas avoir une attitude puritaine à ce propos. Ce que l'on en fait, c'est que cet acte est un acte direct, une intervention directe sur la vie. Par là même, il devient un acte de mise en appel de ce qui ne va pas dans la vie. C'est l'acte de faire appel, de traduire comme on

« traduit » devant un tribunal. Le théâtre entretient ce rapport métaphorique avec le tribunal.

Pour répondre à l'autre question, sur Greimas, j'ai le plus grand respect pour cette sémiologie théâtrale qui s'est développée à partir des travaux de Souriau. J'ai même suivi des cours de Greimas. J'ai aussi le plus grand respect pour les travaux d'Anne Übersfeld, qui se situe dans une perspective à la fois sémiologique et pragmatique. Je trouve que cette démarche qui consiste à essayer de lire la représentation est une démarche passionnante.

En même temps, je pense qu'on ne peut pas confondre une chose réelle avec une métaphore. C'est-à-dire, que quand on dit « lire » la représentation, pour moi cela ne serait peut-être que métaphorique ; quand on parle d'une écriture scénique, c'est également métaphorique.

Mais me demanderez-vous, moi qui ai suivi des cours de Roland Barthes, pourquoi ne suis-je pas devenu plus sémiologique ? J'ai fait de la sémiologie du récit, à l'époque de ma maîtrise. J'ai étudié le récit dramatique, les grands récits de Henry Bernstein – et j'avais un grand intérêt pour ce genre d'approche. Je répondrais que si je ne suis pas devenu un sémioticien du théâtre, ou de la représentation, c'est peut-être par manque de talent, mais aussi par une sorte de méfiance à l'égard d'une façon de rabattre l'analyse du théâtre sur la simple analyse d'un texte, et surtout, je dirais même, à l'égard d'une sémiologie qui soit trop à base linguistique. Dans les années soixante est sorti un livre d'un ami qui s'appelle Jean-Louis Schefer, que je ne connaissais pas à l'époque, à savoir *Scénographie d'un tableau*, chez Seuil [1969]. Il essayait de déterminer une sémiologie qui ne fût pas inféodée à la linguistique parce qu'il avait affaire à une matière, la peinture, qu'il ne voulait pas passer au crible de cette paralinguistique qui était une certaine sémiologie ; il avait l'impression que c'était manquer l'objet, et trop entrer dans l'idée de lire la peinture, d'écrire la peinture. L'enjeu était donc de trouver une autre démarche sémiotique fondée sur l'idée d'économie signifiante, et d'essayer de partir de là, en évitant de tomber toujours dans une sorte de manipulation paralinguistique.

Pour moi l'esprit sémiologique, tel qu'il ressortait des travaux de Barthes par exemple, c'est penser que le sens est dans la forme, que le sens n'est pas massif, que le sens est disséminé, et que la signifiante, pour reprendre le vocable de Lacan, est dans la forme et dans l'économie des

formes. Là je me sens totalement partie prenante de cet esprit sémiologique, et je suis tout-à-fait dans cette lignée.

Je pense qu'il y a une perspective sociologique, au sens noble, où il y a encore le sens de l'économie des formes, qui est plutôt ma perspective. Et donc, au fond, j'ai abordé récemment un aspect de cette poétique dans deux livres : ce que j'appellerais presque par provocation l'épique intime, cette espèce de tension entre Strindberg et Brecht. Mais si j'ai touché à cette dimension de la dramaturgie de la subjectivité, « de Strindberg à aujourd'hui », « de Strindberg à Duras », et il y a aussi mes propres pièces, mon étude est une étude des formes doublée de cette dimension d'interrogation sur le devenir historique. Donc ma perspective est celle qui va de la forme au sens. Ce qui m'intéresse personnellement, c'est la manière dont les trois modes - lyrique, dramatique et épique - ne cessent de se déborder l'un l'autre dans l'écriture dramatique aujourd'hui.

*AS/SA. – L'étude du théâtre semble nécessairement apporter la réduction de la pièce mise en scène, un énoncé au sens sémiotique, à une simple énonciation, un texte dépourvu de la voix, de l'espace, du présent qui font de lui un spectacle théâtral. Comment la sémiotique doit-elle concevoir cette « voie royale qui va du texte à la scène », comme le dit Anne Übersfeld, afin de cerner dans des signes écrits la poétique de cet art qu'est le théâtre? Serions-nous obligés, par ascèse, de renoncer à une tentative totale de résoudre les énigmes [pour reprendre le terme d'Antoine Vitez] de ce « sphinx » du texte?*

J.-P. S. – Pour aller vite, je ne suis pas convaincu que cela aille du texte à la scène. Je pense que ce que nous a appris la notion de théâtralité, la modernité du théâtre, c'est plutôt depuis la scène, qui est en quelque sorte dans le texte, ce que j'appelle le devenir scénique. Ce n'est pas penser le texte pour le théâtre, depuis telle ou telle mise en scène, telle ou telle scène précise, mais penser dans son désir de la scène, dans son ouverture à la scène, et là je crois qu'Anne Übersfeld serait tout-à-fait d'accord. Cela ne tient plus pour ce qui est de passer du texte à la scène, mais en même temps il y a ce paradoxe qui est la question de savoir où est la théâtralité. Celle-ci est dans les moyens de la représentation, dans ce déploiement polyphonique, et là je serais très barthésien. Mais en même temps Barthes a dit « mais elle est déjà inscrite dans un grand texte de théâtre » : alors, un grand texte de théâtre est un texte où la théâtralité est en quelque sorte infuse, déjà présente, où elle ne demande qu'à se manifester à tra-

vers des possibilités scéniques fort diverses, parce qu'il est vrai que la quantité de possibilités scéniques est forcément très grande. Je crois que cette notion de devenir scénique est intéressante – il faut se garder de considérer le texte comme une simple composante de la représentation. Je crois à l'existence d'un texte à devenir.

Je crois bien sûr qu'il y a des textes de théâtre qui sont d'une telle complexité – parce qu'ils sont déjà des « partitions » pour une représentation – que cela en vient à poser un problème. Comme en musique, il y a des partitions très difficiles à lire. Mais il y a des pièces de théâtre qui, sans être du tout de mauvaises pièces de théâtre, sont des pièces obsolètes, vieillottes. Cependant un vrai plaisir à la lecture déjà. Je pense qu'une pièce de Vinaver est un plaisir à la lecture, je pense qu'une pièce de Koltès est un plaisir à la lecture, ou une pièce de Kroëtz. Et je cite des auteurs très importants... une pièce de Duras, c'est trop évident. Donc, il y a des pièces qui font plaisir à lire. Cela c'est l'existence du texte en tant que texte à lire.

Il y a un deuxième relais, un second souffle du texte théâtral : c'est le point où il faut le prendre autrement. A vrai dire, il faut le prendre comme une des composantes de la représentation. Et cela est essentiel, même si souvent il est vrai que de cette composante découlent d'autres composantes. Alain Badiou a écrit récemment que le texte n'était à prendre que comme une des parties de ce qu'il appelle « l'idée-théâtre ». Je ne suis pas entièrement d'accord sur ce dernier point, parce que le texte a un statut très particulier. Il est plus envahissant que les autres composantes. Quand on pense à l'éclairage, on pense « avec » ou « contre » le texte, quoi qu'on en dise. Quand on pense au décor, on y pense « avec » ou « contre » le texte. Aussi le texte est-il beaucoup plus envahissant que les autres éléments. Mais en même temps, il est moins présent que chacun de ces autres éléments puisqu'il n'est présent que sous une autre forme. Il y a une transformation qui fait que le texte est plus que lui-même et moins que les autres éléments, à l'échéance de la représentation.

Cependant faire du théâtre ce n'est pas « résoudre une énigme ». On n'est pas Oedipe face au Sphinx. On n'a pas ce rôle-là face à la représentation théâtrale. On est plutôt là pour faire fructifier une énigme, on est plutôt là pour se casser la tête sans fin. Oedipe, s'il ne résout pas l'énigme, toute sa vie bascule – alors que pour nous, il faut que l'énigme résiste, c'est-à-dire qu'il puisse continuer d'y avoir un jeu consenti entre les spectateurs et les acteurs.

*AS/SA. – Ce que vous dites sur l’aspect politique et critique du théâtre fait penser à la comédie. Comment concevez-vous les ressemblances et les différences théoriques entre les différents genres théâtraux?*

J.-P. S. – Je sais qu’il y a des débats, actuellement, dans ce sens, par exemple, pour remettre à l’ordre du jour la comédie. Or, j’en parlais avec des collègues auteurs dramatiques, il s’avère que, dans un pays comme la France (qui a toujours été en retard dans ce sens par rapport à l’Angleterre ou aux pays de l’Europe de l’Est par exemple) quand, sur la scène ou dans un texte de théâtre, on entend parler d’un premier ministre de façon dérisoire, ou de Jacques Chirac, etc., on a toujours l’impression de voir une obscénité. C’est-à-dire qu’il y a toute une dimension d’ancrage dans le réel, ce qui ne veut pas dire qu’il n’y a pas de détours, qu’il n’y a pas d’autonomie d’une forme théâtrale. Mais en France cela est très difficile. En France on comprend souvent le détour comme un recul. Et le recul finalement avec une sorte d’abstraction, ce qui n’est pas très comode pour écrire des comédies, des satires.

Cela dit, pour moi, la notion du genre, je la considère avec un gros bémol, avec défiance. Je pense que le genre n’existe plus. Mais il ne faut pas confondre les genres et les formes. Je crois que la comédie et la tragédie sont mortes à la fin du dix-huitième siècle. Ce qui n’est pas mort, bien sûr, c’est le tragique, et le comique : il s’agit d’autre chose, d’ordre anthropologique, et d’ordre philosophique. Pour moi, je pense que le haut et le bas étaient ce qui faisait la différence. Celle-ci est faite par l’opposition entre le haut et le bas. Le haut par exemple, peut glorifier l’homme, même si c’est parfois pour le perdre. Et le bas, qu’est-ce que c’est? On peut considérer par exemple ce qu’on appelle parfois les névroses. On peut toujours faire rire du caractère d’un personnage, mais peut-on encore faire rire d’une névrose? Donc, on fait rire, mais on est dans l’ambivalence. Le haut, c’était autrefois les affaires d’État, l’honneur, etc. Mais les affaires d’État sont plutôt du domaine de l’Opéra-Bouffe, comme c’est le cas maintenant. Donc pour ce qui est du haut et du bas maintenant, de cette topologie de fonctionnement, on est aujourd’hui dans l’ambivalence.

Pour cette raison il me semble que le théâtre d’aujourd’hui fait rire et pleurer à la fois. Ce que j’appelle la rhapsodisation. Ce qui fait que le drame est toujours débordé par lui-même, que l’instance dramatique est débordée par l’instance lyrique ou l’instance épique, qui sont elles-mêmes

débordées par l'instance dramatique. Le comique se retrouve débordé par le tragique, et débordé dans un jeu d'acquiescement, un jeu de rhapsodie qui les fait coudre ensemble. Je dis toujours que la rhapsodisation des formes dramatiques ne veut pas dire l'absence de formes. C'est plutôt que la rhapsodisation de la forme dramatique peut ressembler à des formes post-modernes, mais en dernière analyse sa valeur en est tout le contraire, car le post-modernisme rend tout égal.

Ainsi, pour moi, cette rhapsodisation ne va pas, ou va de moins en moins, jusqu'à une condamnation du dramatique, de la forme dramatique interhumaine. Cette relation interhumaine à présent n'est pas du tout négligeable. J'ai beaucoup insisté dans mes écrits, sur la dimension intrasubjective et non intersubjective du théâtre, sur la plongée dans la psyché du monde. Mais de plus en plus je m'aperçois que, sans renier rien tout cela, l'atome dramatique, la relation dramatique, est quelque chose qui m'intéresse. Parce qu'en dernière analyse c'est bien dans la relation dramatique que la question de l'Autre est posée avec le plus d'acuité. Et de cette question nous en avons diablement besoin.

*Fin de l'entretien.*

*Jean-Pierre Sarrazac est directeur de l'Unité de formation et de recherche d'Études théâtrales à l'Université Paris III et auteur dramatique. Il a récemment participé entre autres à une intéressante série d'articles sur le théâtre dans Le Monde diplomatique.*