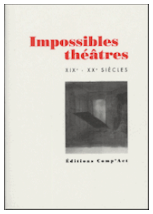
Acta fabula
Revue des parutions
vol. 18, n° 8, Octobre 2017
Les Conditions du théâtre : un état de la recherche
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.10486

Impossibles théâtres impossibles

Romain Bionda



Bernadette Bost, Jean-François Louette & Bertrand Vibert (dir.), *Impossibles théâtres xixe-xxe siècles*, Chambéry, Comp'Act, 2005, EAN 9782876613300, 285 p.

Pour citer cet article

Romain Bionda, « Impossibles théâtres impossibles », Acta fabula, vol. 18, n° 8, « Les Conditions du théâtre : un état de la recherche », Octobre 2017, URL : https://www.fabula.org/revue/document10486.php, article mis en ligne le 23 Septembre 2017, consulté le 12 Octobre 2024, DOI : 10.58282/acta.10486

Ce document a été généré automatiquement le 12 Octobre 2024

Romain Bionda, « Impossibles théâtres impossibles »

Résumé - *Impossibles théâtres* pose avec insistance, mais en quelque sorte en creux étant donné son titre, la question du *possible théâtral*. Jean-François Louette, dans le texte introductif au volume, identifie « trois visages de l'impossible », qui relèvent de trois dimensions ou plutôt de trois manières d'envisager le théâtre, chacune pertinente à sa façon, car le théâtre peut être étudié à travers ses *conditions*, dans sa capacité à *représenter* ou par la considération de son hypothétique *essence*. La notion d'« impossible » révèle toutefois vite ses limites, notamment à l'égard de l'ambition historienne du volume. La question de l'*intérêt*, qui traverse implicitement tout le livre, mériterait quant à elle d'être explicitement ramenée au premier plan de la réflexion. Cela dit, cet ouvrage, malheureusement épuisé depuis quelques années, s'avère stimulant à plus d'un titre.

Mots-clés - Conditions du théâtre, Histoire du théâtre, Impossible, Théâtralisable et Théâtralisé, Théâtre

Romain Bionda, « »

Ce document a été généré automatiquement le 12 Octobre 2024

Impossibles théâtres impossibles

Romain Bionda

Il est des collectifs réussis, dont les excellents articles toutefois disparaissent avec leur volume dans les tréfonds de nos bibliothèques : c'est le cas de ce très bel et très riche *Impossibles théâtres xixe-xxe siècles*, dont les contributions ont été réunies en leur temps par Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert — ouvrage paru en 2005 chez Comp'Act, maison sise à Chambéry depuis lors disparue[1]. Si l'*Atelier de théorie* de Fabula a donné une seconde vie à l'article de Florence Naugrette (dans une version actualisée[2]), ce numéro d'*Acta fabula*, qui s'inscrit dans le projet mené cette année à Lausanne sur les « conditions du théâtre » en collaboration avec les revues *Fabula-LhT* et *Acta Litt&Arts*[3], devrait permettre de remotiver les réflexions laissées pour la plupart lettre dormante dans les 23 contributions de ce riche volume de 285 pages. Profitons en effet de l'occasion pour entreprendre ce qui n'a pas encore été fait : tenter d'identifier, dans les propositions présentées dans *Impossibles théâtres*, les axes de réflexion principaux et en discuter les postulats[4]. Il sera question, dans les lignes qui suivent, de ce fantomatique « possible — ou […] impossible — théâtral[5] » si difficile à appréhender.

Il s'agira surtout de voir dans quelle mesure la notion d'impossible est utile pour baliser l'histoire du théâtre, puisqu'il s'agit là de l'un des buts affichés par le volume :

> Depuis deux siècles, le théâtre de création, voire d'avant-garde, est confronté de manière insistante et paradoxale à l'impossibilité même de sa représentation. Il y a là assurément le signe d'une *crise*, ou d'une série de crises, qui font désormais partie de l'histoire du théâtre, et qu'il convient de penser comme un tout[6].

---

1 Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert (dir.), *Impossibles théâtres xixe-xxe siècles*, Chambéry, Comp'Act, 2005. Désormais abrégé *IT*.

2 Florence Naugrette, « Publier *Cromwell* et sa Préface : une provocation fondatrice », dans l'*Atelier de théorie littéraire de Fabula*, en ligne, 2015.Reprend l'article du même titre dans *IT*, p. 26-41.

3 *Fabula-LhT*, n° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, en ligne, 2017 ; *Acta Litt&Arts*, n° 4, *Les Conditions du théâtre : la théâtralisation*, en ligne, 2017.

4 Un précédent compte rendu est paru, signé par Corinne Flicker, dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2008-3, disponible en ligne.

5 *IT*, 4e de couverture. Sur la question voisine de l'injouable, voir les deux numéros de revue que lui consacrent Alice Folco et Séverine Ruset : *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 267, *L'Injouable au théâtre*, 2015, également en ligne, et *European Drama and Performance Studies*, hors-série, *Déjouer l'injouable : la scène contemporaine à l'épreuve de l'impossible*, 2017. Le présent numéro d'*Acta fabula* en propose un compte rendu intitulé « Jouer l'injouable ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Pour ce faire, on essaiera tout d'abord de rendre compte de l'usage, par les contributeurs, de la notion d'impossible et de ses avatars. L'introduction de Jean-François Louette, qui tente de structurer le foisonnement des propositions, ne sera examinée de manière approfondie qu'ensuite. On se risquera enfin à engager une discussion : s'agit-il de parler d'« *impossibles théâtres* » ou de « *théâtres impossibles* » ? L'expression admet-elle le singulier ? L'adjectif lui-même, substantivé ou non, permet-il d'articuler de manière optimale les données du problème soulevé par le volume ?

Impossibles théâtres

Impossibles théâtres xixe-xxe siècles s'organise chronologiquement, depuis le « lever de rideau » de J.-F. Louette jusqu'au « rideau » de Jean-Pierre Ryngaert. L'étude de Jean-Marie Thomasseau ouvre la première section intitulée « Des monstres romantiques au règne de la féerie ». Elle concerne les « scènes historiques » de Ludovic Vitet qui « a donné l'impulsion initiale à un des changements majeurs de l'écriture théâtrale au xixe siècle[7] ». Il s'agit en effet manifestement, dans *Impossibles théâtres*, d'engager une réflexion centrée sur le caractère contingent de la mise en scène de textes (en l'occurrence préexistants) qu'on pourrait considérer comme étant « faits » ou « pas faits pour le théâtre ». Cette perspective est adoptée par les contributions de F. Naugrette sur *Cromwell* et sa célèbre Préface[8], de Simone Bernard-Griffiths sur *Ahasvérus* d'Edgar Quinet[9], de Claudine Lacoste sur *Une larme du diable* de Théophile Gautier[10], de Bertrand Vibert sur *Le Château des cœurs* de Gustave Flaubert[11] et d'Hélène Laplace-Claverie sur des ballets « délibérément voués à ne pas être représentés[12] », en particulier de Félicien Champsaur, Hugues Rebell, Jean Richepin et Armand Silvestre. Philippe Andrès quant à lui se concentre sur le cas de Théodore de Banville, dont le théâtre a rencontré le succès, mais qu'on ne joue plus guère aujourd'hui. C'est alors toujours la possibilité d'une mise en scène qui est envisagée, mais « d'un point de vue de réception diachronique[13] ». La réflexion de Roxane Martin sur les féeries — genre abondamment joué — va pour

6 *Idem*. L'auteur souligne.

7 Jean-Marie Thomasseau, « Ludovic Vitet et l'École de l'impossible théâtre », p. 22, dans *IT*, p. 15-25.

8 Florence Naugrette, « Publier *Cromwell* et sa Préface : une provocation fondatrice », dans *IT*, p. 26-41.

9 Simone Bernard-Griffiths, « Le "mystère" d'*Ahasvérus* (1834) d'Edgar Quinet, limite du théâtre ou théâtre de la limite ? », dans *IT*, p. 51-80.

10 Claudine Lacoste, « Gautier et le théâtre en liberté : *Une larme du Diable* », dans *IT*, p. 81-88.

11 Bertrand Vibert, « *Le Château des cœurs* de Flaubert, ou ce que "féerie comique" veut dire », dans *IT*, p. 89-103.

12 Hélène Laplace-Claverie, « Le ballet à la fin du xixe siècle : une expérience théâtrale limite », p. 121, dans *IT*,p. 120-127.

13 Philippe Andrès, « Pour une approche du théâtre banvillien : une marginalité esthétique ? », p. 109, dans *IT*, p. 104-119.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

ainsi dire dans l'autre sens : c'est plutôt « l'impéritie de la critique littéraire à saisir un type d'écriture qui ne répondait pas à l'attente de ses préceptes[14] » qui l'intéresse avec ses conséquences pour l'histoire du théâtre.

On trouve une hypothèse historique en note de l'article de B. Vibert :

> Car, on le sait, pour la première fois, celui-ci [le théâtre du xixe siècle] voit s'opposer les gens de métier, qui fournissent et montent des pièces, et les écrivains et les poètes, qui publient des œuvres dramatiques dont le prolongement et la réalisation sur scène deviennent pour le moins problématiques et improbables[15].

Les « impossibles théâtres » seraient donc le fruit (ou l'arbre) d'une mésintelligence (volontaire ou accidentelle) entre « les poètes » et « les gens de métier » — disjonction entre, pour reprendre les mots de J.-M. Thomasseau, « une écriture » et « son support scénique[16] », qui débuterait avec Vitet et se prolongerait de diverses manières ensuite. Si toutefois la mise en scène des textes étudiés ici est refusée plus ou moins nettement par la plupart de leurs auteurs qui se libèrent (plus ou moins nettement, toujours) des « possibilités scéniques du temps[17] » (Vitet, Hugo, Quinet, Gautier, Champsaur, Rebell, Silvestre et Richepin), elle est par ailleurs recherchée en vain par certains (Flaubert). Quant à savoir si d'autres (les auteurs de féeries, Banville) visaient la « possibilité » éternelle (si l'on veut), c'est encore une autre affaire.

La contribution de Mireille Losco, qui se penche sur *Axël* d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam[18], initie la deuxième section nommée « Entre fin de siècle et avant-garde ». Elle est suivie par celles de René-Pierre Colin sur *Les Cuirs de bœuf* de Georges Polti (dont on connaît mieux sans doute *L'Art d'inventer les Personnages* ou encore *Les 36 Situations dramatiques*[19]), de Patrick Besnier sur *La Seine* de Raymond Roussel[20], de Dominique Massonnaud sur les compositions de Vassily Kandinsky[21], de Florence Baillet sur *Die letzten Tage der Menschheit* de Karl Kraus[22] et de

---

14 Roxane Martin, « Pour une dramaturgie de la surenchère. La féerie romantique et l'expérience de la limite », p. 42, dans *IT*, p. 42-50.

15 B. Vibert, art. cit., p. 102.

16 J.-M. Thomasseau, art. cit., p. 23 : « […] à l'école des scènes historiques s'est élaborée une écriture qui ne devait trouver son véritable support scénique qu'avec l'ère des metteurs en scène qui s'ouvre à la fin du xixe siècle. »

17 *Ibid*., p. 22.

18 Mireille Losco, « Improbable *Axël* », dans *IT*, p. 131-141.

19 René-Pierre Colin, « Georges Polti : théorie et pratique du théâtre », dans *IT*, p. 142-148.

20 Patrick Besnier, « *La Seine* de Raymond Roussel : un tombeau du théâtre », dans *IT*, p. 149-155.

21 Dominique Massonnaud, « Kandinsky : pour un théâtre de l'invisible », dans *IT*, p. 156-163.

22 Florence Baillet, « Pour un théâtre de la planète Mars : *Les Derniers Jours de l'humanité* de Karl Kraus », dans *IT*, p. 164-174. L'auteure a récemment prolongé ses réflexions « à partir des analogies qu'il est possible de relever » (p. 150) entre cette pièce et un cycle de spectacles présenté en 2003-2004 à la Schaubühne de Berlin dans « Le devenir du théâtre critique dans *Le Système* de Falk Richter », dans *European Drama and Performance Studies*, *op. cit.*,p. 147-159.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Jacqueline Bernard sur *Mouchoir de nuages* de Tristan Tzara[23]. Là encore il s'agit de textes (Villiers de l'Isle-Adam, Polti, Roussel, Kraus) ou de projets (Kandinsky) qui pour la plupart, pour une raison ou pour une autre, ne rencontrent pas la scène, ou seulement à l'occasion de quelques représentations (Tzara). Mais à la différence peut-être des cas examinés de la période précédente, la mise en scène n'est pas majoritairement refusée d'emblée, ou alors le refus est en partie *posture*[24]:

> Villiers, parfaitement conscient de la difficulté scénique de son œuvre, s'est contenté d'en donner des lectures d'extraits devant un public choisi, justifiant ainsi sa démarche : « Je ne pourrai, ce soir, vous en communiquer que quelques fragments, l'œuvre étant conçue dans des dimensions anormales » ; « C'est assez vous dire que le drame d'*Axël* n'est nullement écrit pour la scène et que la seule idée de sa représentation semble *à l'auteur lui-même à peu près inadmissible* ». Nous savons qu'en réalité Villiers rêvait secrètement que son drame fût porté à la scène, même s'il reconnaissait la difficulté du projet[25].

Kraus, qui « refus[e] aux metteurs en scène majeurs des années 20 qu'étaient Max Reinhardt et Erwin Piscator l'autorisation de le [son texte] porter à la scène », « aspirait cependant à sa mise en scène, puisqu'il rédigea vers 1930 une version scénique de cette œuvre[26] ». *Idem* en ce qui concerne Polti :

> Conscient de sa hardiesse, l'auteur déclare dans un « avertissement préalable » [à son miracle en douze vitraux de 1899] qu'il tient une variante à la disposition de ses futurs metteurs en scène.

En cela, Kraus et Polti diffèrent de Hugo qui s'était contenté d'évoquer la possibilité d'écrire une version de *Cromwell* plus conforme à la scène sans pour autant passer à l'acte :

---

23 Jacqueline Bernard, « *Mouchoir de nuages* de Tristan Tzara : un théâtre des opérations », dans *IT*, p. 175-185.

24 On pourrait se demander si les quelques cas qui suivent ne donnent pas provisoirement raison à Henri Gouhier que Danielle Chaperon, la même année qu'*Impossibles théâtres xixe-xxe siècles*, cite dans un article qu'elle a consacré au théâtre (« impossible » ?) d'Ernest Renan (dans lequel elle revient notamment sur la place souvent accordée à l'intention dans nos définitions du dramatique — et par extension peut-être du théâtral) : « Relisant la préface que Renan plaça avant les textes de ses *Drames philosophiques*, il [Gouhier] admet qu'elle n'est claire qu'en apparence. Certes, Renan déclare qu'il a écrit ses pièces "sans intention scénique naturellement" ou encore qu'il les a conçues "à mille lieues de toute pensée de représentation scénique". Mais Gouhier ne se laisse plus prendre à ces dénégations : "Quand un auteur de pièces de théâtre déclare que celles-ci n'ont pas été écrites pour la scène, il faut comprendre non pas : je ne veux pas qu'elles soient représentées, mais : je sais que, dans les conditions actuelles du théâtre, elles ne seront pas représentées. Il ne s'agit donc pas d'œuvres qui seraient injouables parce qu'elles n'auraient pas été conçues pour être jouées : leur auteur constate simplement qu'elles n'ont aucune chance d'être jouées si l'on considère la situation réelle du théâtre de son temps". » (Danielle Chaperon, « Un philosophe au théâtre… puis un autre (Ernest Renan et Henri Gouhier) », dans *Études de lettres*, n° 271, *Ernest Renan aujourd'hui*, dir. Alain Corbellari, 2005, p. 51-64. Références des citations : Ernest Renan, « Préface », *Drames philosophiques*, Paris, Calmann Lévy, 1888, p. II et IV ; Henri Gouhier, *Renan, auteur dramatique*, Paris, Vrin, 1972, p. 33.)

25 M. Losco, art. cit., p. 131. Citations de Villiers : « La conférence de la Salle des Capucines » (1884), dans A. de Villers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes II*, éd. Alain Raitt, Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1986, p. 1533 et p. 1532. Sur le « rêve secret » de Villiers, voir A. Raitt et P.-G. Castex, « *Axël* et le théâtre », dans *Ibid.*, p. 1536-1538. L'auteur souligne.

26 F. Baillet, art. cit., p. 164.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> S'il arrivait que la censure dramatique, comprenant combien cette innocente, exacte et consciencieuse image de Cromwell et de son temps est prise en dehors de notre époque, lui permît l'accès au théâtre, l'auteur, mais dans ce cas seulement, pourrait extraire de ce drame une pièce qui se hasarderait alors sur la scène, et serait sifflée[27].

Quant à Kandinsky, qu'on a souvent réduit à « un peintre qui se serait essayé à l'art dramatique[28] », il élabore en réalité de véritables « partitions théâtrales » : ce sont, après le refus de Constantin Stanislavski, les événements de 1914-1918 qui « f[ont] obstacle à la concrétisation des projets de théâtre[29] ». (On ne sait pas grand chose des projets de Roussel qui « conserv[e] *La Seine* parmi ses papiers, sans la publier ni la faire jouer[30] » alors même qu'il en aurait eu les moyens — au moins financiers, précise P. Besnier[31].)

La troisième section, « Expériences extrêmes », est introduite par l'étude de Nathalie Fournier des « dispositifs énonciatifs [...] dans *La Dernière Bande* de Beckett[32] ». Elle est suivie par celles de Bernadette Bost sur *Si l'été revenait* d'Arthur Adamov[33], de Brigitte Ferrato-Combe sur le théâtre de Nathalie Sarraute[34], d'Anick Brillant-Annequin sur *Et il passèrent des menottes aux fleurs* de Fernando Arrabal[35], de Françoise Rouffiat sur *Portrait de Dora* d'Hélène Cixous[36], d'Hélène Kuntz sur *Hamlet-Machine* de Heiner Müller[37], de Louis Dieuzaide sur l'acteur selon Novarina[38] et enfin de Jean-Pierre Ryngaert sur le « théâtre dit illisible[39] ». Comme l'indique son titre, cette section concerne des expériences : ces textes ont été joués du vivant de leur auteur, sur scène (Beckett, Sarraute, Arrabal, Cixous, Müller, Novarina — même si H. Kuntz n'analyse pas de représentation théâtrale de *Hamlet-Machine*) ou à la

27 Hugo, « Préface », *Cromwell*, éd. Anne Ubersfeld, Paris, GF, 1968, p. 103. Cité par F. Naugrette, art. cit., p. 27.

28 D. Massonnaud, art. cit., p. 156.

29 *Ibid.*, p. 159.

30 P. Besnier, art. cit, p. 154.

31 Au sujet du théâtre de Roussel, on consultera avec profit Sophie Lucet, « Roussel ou le théâtre en jeu », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 267, *L'injouable au théâtre*, *op. cit.*

32 Nathalie Fournier, « Dispositifs énonciatifs, monologue et dialogue dans *La Dernière Bande* de Beckett », dans *IT*, p. 189-201.

33 Bernadette Bost, « Les répétitions-variations ou l'impossible même dans *Si l'été revenait* d'Arthur Adamov », dans *IT*, p. 202-215.

34 Brigitte Ferrato-Combe, « Le théâtre de Nathalie Sarraute : à lire, à voir, à écouter ? », dans *IT*, p. 216-229.

35 Anick Brillant-Annequin, « La transgression des codes dans *Et ils passèrent des menottent aux fleurs* d'Arrabal », dans *IT*, p. 230-247.

36 Françoise Rouffiat, « Impossible Dora : sur un rêve de théâtre d'Hélène Cixous », dans *IT*, p. 248-260. F. Rouffiat est moins sévère lorsqu'elle présente le but de son article : « montrer que, malgré plusieurs mises en scène en France ou à l'étranger, malgré les remaniements ultérieurs, *Portrait de Dora*, rêve d'Hélène [Cixous], est en réalité irreprésentable. Cela, non pas en raison de l'impossibilité constitutive de porter sur scène ce qui se passe dans le cabinet du psychanalyste, mais parce que c'est *programmé* par le texte. » (*Ibid.*, p. 249 ; je souligne.)

37 Hélène Kuntz, « Heiner Müller ou la "mise en pièces" du théâtre », dans *IT*, p. 261-268.

38 Louis Dieuzaide, « L'acteur novarinien : un poétique du désaisissement », dans *IT*, p. 269-274.

39 Jean-Pierre Ryngaert, « Lectures de l'illisible et nouveaux usages du texte de théâtre », p. 275, dans *IT*, p. 275-282.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

radio (Adamov, Sarraute). L'impossible, pour les cas étudiés dans cette section, s'apparente à une mise en cause radicale de ce qui peut « faire théâtre » : du dialogue (Beckett, Sarraute), du contrat de représentation (Arrabal), du texte (Cixous), voire de la possibilité même du théâtre, alors « mis en pièces[40] » (Müller) — même si, dans le cas de Cixous, « l'hystérisation du texte théâtral » de *Portrait de Dora*, malgré sa manifeste virtuosité (trouvé-je du moins),« est sans doute le produit d'une certaine inexpérience de l'écriture dramatique[41] ». Le théâtre ici considéré a contribué à en repousser les « limites », à la manière de Novarina qui par son œuvre « convie le travail scénique […] à l'impossibilité de certaines tâches » :

> les textes impossibles — textes théâtraux ou essais sur le théâtre — ont le plus souvent constitué des points de butée fructueux, imposant des déplacements esthétiques dans le jeu de l'acteur mais aussi dans la conception éthique de sa fonction[42].

De fait, cette section du livre montre comment ce qui a pu sembler *a priori* impossible, parfois aux auteurs eux-mêmes (Sarraute) ou à la critique (Adamov), a finalement joué un rôle productif. À propos de *Si l'été revenait*, B. Bost écrit :

> Reste la question des moyens scéniques susceptibles de rendre sensible cette dimension spectrale, et lisible la scène mentale du rêve. Impossible ou pas, la pièce « suédoise » d'Adamov a été montée au moins quatre fois […].
> […]
> Ces portes [qui séparent les divers états de conscience] battent entre les rêves de *Si l'été revenait*, et l'expérience de ces metteurs en scène [Michel Berto, Gilles Chavassieux et Isabelle Pousseur] a prouvé que le battement, comme les états de conscience et le vent de la mort lui-même, pouvaient être visibles, sensibles. Un théâtre de l'extrême ; la théâtralité même[43].

Alors : « impossible », « ou pas » ?

L'Impossible théâtral

J.-P. Ryngaert est d'avis qu'aujourd'hui

> il n'existe plus de théâtre impossible, puisque la lecture du texte n'a pas d'importance et que la représentation décide d'une forme scénique qui ne serait aucunement commandée par le texte[44].

40 H. Kuntz, art. cit.

41 F. Rouffiat, art. cit., p. 260.

42 L. Dieuzaide, art. cit., p. 269.

43 B. Bost, art. cit., p. 213-214.

44 J.-P. Ryngaert, art. cit., p. 280.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

C'est, selon J.-P. Ryngaert (qui restreint là peut-être le « théâtre impossible » à la mise en scène de textes préexistants), parce que la mise en scène ne chercherait plus à montrer une (sur)interprétation d'un texte, mais plutôt à en faire « usage », que plus aucun texte ne serait impossible sur scène. On peut toutefois se demander si l'impossible, de nos jours, n'est pas allé se loger ailleurs. Bien des textes examinés dans *Impossibles théâtres* ne sont jamais joués aujourd'hui — simplement peut-être parce qu'ils n'intéressent personne. Dans le texte introductif, J.–F. Louette déclare en parlant de l'audace de Hugo :

> Tout théâtre de l'impossible relèverait en ce sens d'un « As I like it. » Tandis que *As you like it*, et pardon à Shakespeare pour ce détournement de titre, résumerait la formule du théâtre trop adapté à son public[45].

Le possible théâtral serait donc aussi affaire d'intérêt, de désir — qu'il soit à vrai dire (dans certains cas) réciproque entre un *I* et un *you*, ou (dans d'autres) qu'il ne le soit pas : l'impossible n'est-il pas rendu possible dès lors qu'il attire les bonnes personnes ? À l'inverse, si le possible est indésirable, n'en devient-il pas impossible ? C'est bien d'ailleurs ce que pointe J.-F. Louette :

> En sens inverse, la tragédie pure, si longtemps au somment du système des genres, est-elle encore possible — « scriptible » — aujourd'hui ? Ou morte et enterrée à jamais ? Dans un autre genre, Théodore de Banville fut beaucoup joué : qui se risquerait à le porter à la scène aujourd'hui ?[46]

Il s'est passé l'inverse concernant *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset qui « du théâtre romantique […] est aujourd'hui presque le seul grand drame qu'il demeure possible de jouer[47] ». « Possible », oui… ou *intéressant*[48]. Relisons à ce titre l'appel de Christian Biet :

> On souhaiterait que les directeurs de théâtre, [*sic*] proposent en représentation, outre quelques Corneille, Racine, Molière, Marivaux, Goldoni ou Beaumarchais, des tragédies sanglantes du début du xviie siècle, des tragédies de Rotrou, même de Thomas Corneille, ou des comédies peu ou jamais jouées depuis deux ou trois siècles, étonnantes, et maintenant publiées dans des éditions modernes. N'y a-t-il

45 J.-F. Louette, « Impossible e(s)t théâtral », p. 9, dans *IT*, p. 7-11.

46 J.-F. Louette, art. cit.,p. 8. Dans les actes du grand colloque sur Eugène Scribe, c'est encore ce les auteurs de l'introduction regrettent : qu'un théâtre pourtant « adapté à son public » et qui semble encore fonctionner aujourd'hui sur les planches (au contraire du théâtre de Banville ?) ne rencontre pas l'intérêt des metteurs en scène. « La situation de Scribe en 2016, au moment où paraît ce volume, reste toutefois ambiguë. Son répertoire dramatique est toujours oublié. *La Tragédienne amoureuse*, une adaptation d'*Adrienne Lecouvreur* dans le cadre d'un atelier d'interprétation dirigé par Michel Fau au Conservatoire national d'art dramatique, avait pourtant démontré, en décembre 2009, l'efficacité scénique de Scribe. Il est regrettable que cette tentative n'ait pas encouragé metteurs en scène et directeurs de salle à "oser" monter du Scribe. » (Olivier Bara et Jean-Claude Yon, « Introduction », p. 12, dans O. Bara et J.-C. Yon (dir.), *Eugène Scribe - Un maître de la scène théâtrale et lyrique au xixe siècle*, Rennes, PUR, 2016, p. 7-17.)

47 *Ibid*., p. 8. Signalé également par J.-M. Thomasseau, art. cit.,p. 22.

48 Pour des raisons qu'il serait d'ailleurs passionnant d'interroger.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> donc rien à faire de Hardy, de Cyrano de Bergerac, de Beys, de Mareschal, de Scarron, de Lesage, Dancourt, Regnard et des 350 comédies écrites entre 1680 et 1730, du théâtre de Voltaire ou de celui de Diderot ? Qu'on ne réponde pas qu'ils sont mineurs, cette distinction a vécu. Qu'on ne dise pas qu'il est *impossible* d'en donner quelque peu, ne serait-ce qu'en première ou en seconde partie de spectacle, ce serait après tout renouer avec une tradition malheureusement perdue… Car si l'on veut que le répertoire *intéresse* et propose de nouvelles significations, il faut non seulement le relire, mais aussi l'étoffer, le redécouvrir, pour le rejouer[49].

Bref, cette question de l'intérêt (et de ses conditions) mériterait d'être explicitement liée à la réflexion sur l'impossible théâtral, d'autant plus qu'elle traverse en filigrane nombre de propositions.

Ce qui est frappant en tout cas, et on le comprend étant donné la variété des « impossibles » considérés dans le volume qui nous intéresse ici, c'est la prudence adoptée dans la plupart des contributions au sujet du caractère *véritablement* impossible de la mise en scène des textes étudiés (puisqu'il s'agit principalement de textes). Par exemple, J.-M. Thomasseau précise à propos de Vitet, censé ouvrir la voie à une « école de l'impossible théâtre », que « [l]'impossible théâtre à la Vitet n'était […] pas un théâtre impossible[50]. »

> En souhaitant […] écrire un théâtre scéniquement « impossible », Vitet a, sans toujours mesurer les conséquences ultimes de son innovation, à la fois mis au jour les limites de la scénographie de son temps et créé les conditions d'autres possibles dramatiques. Un tel programme ne pouvait au fond manquer de séduire. Aussi, sans que l'on puisse tout à fait parler d'une « école historique d'un impossible théâtre », un ensemble d'auteurs, dans le sillage de Vitet, donnera, pour la plus grande partie jusqu'en 1830, une suite de textes historiques pour théâtre de lecture, souvent accompagnés de préfaces et d'explications[51].

Si donc, dès Vitet et jusqu'au théâtre le plus contemporain, il n'y a eu que des impossibles théâtres *qui n'étaient pas impossibles,* de quel « impossible » exactement s'accommode l'histoire esquissée par le volume ? De l'impossible *intéressant* ? Certes l'impossible, sous les espèces de la « nouveauté » voire de la « transgression », est un moteur de l'histoire du théâtre (c'est l'une des thèses de ce livre). Mais l'impossible théâtral est peut-être une notion trop vaste pour être maniée aisément : en raison de sa proximité avec le vocabulaire logique, on hésite à la lecture non seulement entre un impossible absolu et un impossible relatif, mais encore entre une foule d'impossibles relatifs à la nature différente. De quoi

49 Christian Biet, « Représenter les "classiques" au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du xxe siècle », p. 399-400, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 107, 2007, p. 383-400 ; également disponible en ligne. Je souligne.

50 J.-M. Thomasseau, art. cit., p. 23.

51 *Ibid.*, p. 17.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'impossible est-il exactement le nom ? Peut-être ne peut-il désigner en fait qu'une *inadéquation au théâtre*, ou plutôt une inadéquation à *l'une, l'autre ou plusieurs* de ses *conditions* — dimensions du théâtre dont il est sans doute plus facile d'écrire l'histoire…

J.-F. Louette annonce d'emblée qu'il ne s'agit pas avec *Impossibles théâtres XIXe-XXe siècles* de tenir un discours qui ferait définitivement le tour de son objet. À cet égard, le titre qu'il donne au « Lever de rideau », intitulé « Impossible e(s)t théâtral[52] », est une pirouette : si la copule verbale « est » souligne l'identité entre l'impossible et le théâtral, le coordonnant « et », tout en rapprochant les termes, organise une manière de confrontation. Cette ambiguïté rejoint une autre du même ordre, qui a trait à l'antéposition ou à la postposition de l'adjectif « impossible » dans l'expression *impossible théâtre* ou *théâtre impossible* (variantes toutes deux attestées dans le volume, non systématisées). Grammaticalement, on sait que l'antéposition de certains adjectifs « modifi[e] directement le contenu notionnel du nom auquel ils se rapportent pour en faire une propriété complexe », tandis que la postposition « caractéris[e] directement le référent du GN [groupe nominal] » : « *un rude chasseur* est un chasseur accompli » tandis qu'« *un chasseur rude* est quelqu'un d'intrinsèquement *rude*[53] ». Dès lors « impossible est théâtral » dans le cas des *impossibles théâtres*. Mais dans le cas du *théâtre impossible*, il ne l'est pas : « impossible et théâtral » se confrontent, le premier entravant le second. S'agira-t-il dès lors d'un *impossible théâtral*, c'est-à-dire d'un théâtral d'une nature particulière, à l'existence avérée mais contrariée dans l'une de ses dimensions (et non d'un impossible au caractère théâtral — le français a cela d'ennuyeux qu'on ne sait pas trop quel adjectif est substantivé dans un tel groupe nominal), ou d'un *théâtral impossible*, c'est-à-dire d'un théâtral (d'une théâtralité ?) dont l'existence est exclue (ou alors seulement sur les plans de l'idée ou du rêve) ?

Si l'impossible peut éloigner du théâtre, écrit J.-F. Louette, il présente aussi un intérêt théâtral : il peut être recherché par les créateurs pour l'écart (la provocation, le défi) qu'il peut manifester, à l'image de Hugo avec *Cromwell* (posture que J.-F. Louette reformule) :

> Admirons cette audace : l'impossibilité de jouer ma pièce manifeste non point son indignité, mais l'urgence d'une réforme esthétique globale ; j'ai raison contre (presque) tous, parce que je suis déjà ailleurs ou en avant[54].

De fait :

52 J.-F. Louette, art. cit.,p. 7-11.

53 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, « La place de l'adjectif épithète », *Grammaire méthodique du français* (1994), 3e éd., Paris, PUF, 2004, p. 181-183, ici p. 182.

54 *Ibid*., p. 9.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> L'impossible, au théâtre, est relatif à un public, avec ses habitudes, et à l'Histoire, avec ses conditions. Ce qui est théâtralement impossible à un instant donné ne l'est que parce qu'en rupture profonde à un état du théâtre : avec l'état du techniquement faisable, ou de la difficulté maximale tolérable, ou du socialement recevable, ou du politiquement acceptable[55].

« Difficultés d'ordre technique ou politique », donc, mais aussi « tabous sociaux, qui définissent les limites du possible sur scène[56] ».

> Ce sont donc des conditions fort diverses (techniques, socio-politiques, esthétiques, voire juridiques, point que notre colloque n'a sans doute pas assez exploré) qui déterminent l'impossible à un moment donné[57].

On pourrait à vrai dire en rajouter d'autres encore : ces conditions sont aussi d'ordre artistique, économique, moral et religieux — et insister encore plus sur le fait que « l'impossible » existe en relation à un moment *et à un lieu* donnés. C'est une évidence qui mérite d'être rappelée : il varie diachroniquement et synchroniquement. « L'impossible » est pluriel.

Les « trois visages » de l'impossible

J.-F. Louette tente de compter ce pluriel, car l'impossible aurait « trois visages » : « l'impossible de contrainte », « l'impossible par mimétisme » et « l'impossible essentiel », même s'il déclare la classification des impossibles elle-même « impossible ». Peut-être, une fois de plus, le terme « impossible » est-il simplement un verrou logique ? Car hormis cela, la partition opérée par J.-F. Louette semble pertinente. Le théâtre (la mise en scène ?) peut notamment être étudié à travers : 1. ses « contraintes » (même si le terme déjà utilisé de *conditions* est peut-être préférable) ; 2. son « mimétisme » ou autrement dit dans sa capacité à *représenter* ; 3. ou encore par la considération de son hypothétique *essence*.

1. « D'un côté, donc, il y aurait l'impossible de contrainte, que cette dernière soit technique ou sociale (politique)[58]. » Sont citées la longueur de *Cromwell* ou le « sujet même » d'*Ahasvérus* (1834) d'Edgar Quinet[59]. En vertu toutefois de ce que l'on a déjà dit, l'« impossible de contrainte » est toujours susceptible de se révéler possible, car tout dépend toujours de tout, c'est-à-dire des conditions du théâtre : de production et de réception, toutes deux orientées par une histoire et un horizon, jamais

55 *Ibid*., p. 7.

56 *Idem.*

57 *Ibid*., p. 8.

58 J.-F. Louette, art. cit., p. 9.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

homogènes par ailleurs dans la synchronie. Ces « contraintes » sont donc à la fois externes et internes au théâtre, et surtout elles ne sont pas uniquement des contraintes : elles prennent aussi la forme d'une absence de volonté ou de désir — c'est pourquoi le terme de *conditions* est sans doute préférable. Cet « impossible de contrainte », on gagnerait, me semble-t-il, à le penser en termes d'*inadéquation* ou plutôt d'*adéquation* à des conditions (artistiques, esthétiques, économiques, juridiques, politiques, morales, religieuses, techniques, corporelles… : elles sont dès lors des conditions de possibilité *et* d'intérêt)[60].

2. « D'un autre côté, il y aurait l'impossible par mimétisme, l'impossible d'ordre expressif ou référentiel[61]. » Sont citées les « constellations-légumes » du *Château des cœurs* de Flaubert ou encore, dans *Les Derniers Jours de l'humanité* de Kraus, le monologue du Râleur qui notamment par sa longueur relève d'une « forme dramatique monstrueuse » censée « manifester la disharmonie fondamentale de l'univers […] et lutter contre la théâtralisation du monde par les médias[62] ». *Hamlet-Machine*, « pièce impossible » de Müller, exemplifierait également cet impossible, dans la mesure où

> tout dialogue s'y avère radicalement empêché et détruit, en raison de l'insoutenable violence de l'Histoire ; deux pétrifications se répondent, celle de l'Histoire (sans plus de progrès ni de sens) et celle du théâtre (sans plus de progression dramatique, immobilisé, voué au surplace)[63].

« L'impossible par mimétisme » se révèle donc excessivement vaste et divers. Il faut lire H. Kuntz pour comprendre que « l'écriture de l'histoire est, chez Müller, indissociable d'un questionnement de la possibilité même de la pièce de théâtre[64] » :

---

59 Notons que ces deux exemples sont assez différents. La longueur excessive du texte de *Cromwell* (et son genre) constitue certes un impossible en regard des habitudes théâtrales contemporaines à Victor Hugo, mais selon F. Naugrette, l'impossible tient dans ce cas plutôt à un héritage critique : « *Cromwell* n'est sans doute pas une pièce injouable. Certes, elle est trois fois plus longue qu'une tragédie classique, et demande un personnel considérable. Mais les mêmes contraintes ne nous empêchent pas aujourd'hui de jouer *La Mort de Danton*, *Lorenzaccio*, *Le Soulier de Satin*, ou *Les Paravents*. Loin d'être ennuyeuse, *Cromwell* est même une pièce fort drôle. Comment expliquer alors qu'elle soit si rarement jouée, sinon sous une forme très abrégée ? La réponse ne tient pas à la qualité propre de la pièce mais à la fonction que l'histoire littéraire lui attribua *a posteriori* […]. » (F. Naugrette, art. cit., dans sa version actualisée). Par ailleurs, dans des cas plus extrêmes (*La Seine* de Raymond Roussel comprend 7000 vers et 400 personnages, *Les Derniers Jours de l'humanité* de Kraus 700 pages, 209 scènes et environ 500 personnages — sur ces deux cas, voir P. Besnier, art. cit., et F. Baillet, art. cit.), la longueur excessive d'un texte dans lequel les coupes seraient proscrites est également en mesure de contrarier un éventuel invariant biologique (la mémorisation des acteurs, l'attention des spectateurs) — mais on est toujours surpris. La nature inconvenante du sujet d'*Ahasvérus* relève quant à elle d'un impossible non seulement culturel, historique et social, mais également se mêle à un autre : « Étiré entre chronicité et achronie, le mystère d'*Ahasvérus* obéit aussi à la tentation de recréer l'espace et, dans le même temps, de le rendre difficile voire impossible à mettre en scène. » (S. Bernard-Griffiths, art. cit., p. 64).

60 Voir « Le théâtralisable : une proposition », dans *Fabula-LhT*, n° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, *op. cit*, en ligne.

61 J.-F. Louette, art. cit., p. 9.

62 *Ibid.*, p. 10.

63 *Idem.*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> En interrogeant conjointement la possibilité d'un progrès historique et celle d'une progression dramatique, Müller suggère que c'est l'immobilité de l'histoire qui rend le théâtre impossible[65].

L'impossible est dès lors ici, si je comprends bien, en effet d'ordre mimétique : il est référentiel (l'histoire) et expressif (son écriture). Mais en tant qu'il flirte avec l'indicible, l'inmontrable, l'infigurable[66], cet impossible dépasse largement le théâtre et ses conditions : il concernerait presque l'art en général dans sa capacité à *représenter* — et en ce sens on comprend combien cet impossible peut intéresser en général les artistes et les critiques.

3. « Enfin, un impossible essentiel (ou métathéâtral ?) se manifeste lorsqu'une pièce entre en contradiction avec certaines données constitutives du théâtre. Difficile bien sûr d'en établir la liste. » Les exemples donnés sont : *La Dernière Bande* (1958) de Beckett qui « min[e] le dialogue et […] refus[e] l'unité de la situation énonciative », *Le Portrait de Dora* (1976) d'Hélène Cixous qui invente la didascalie interrogatrice « qui ne décide pas du destinataire auquel une réplique doit s'adresser ». Ces deux pièces « donc touchent aux conditions mêmes du fonctionnement de la parole théâtrale ». Reste pourtant à voir si celle-ci existe sous la forme de « donnée constitutive du théâtre » : « *La Dernière Bande* », écrit Nathalie Fournier, « un impossible théâtre ? impossible, oui puisque le texte dénie a priori tout ce qui fait le théâtre, c'est-à-dire le dialogue […], mais théâtre indubitablement[67] ». J.-F. Louette distingue ensuite, « à côté du principe de divertissement, […] le principe de visibilité (le théâtre montre) ». Y contreviennent Villiers de l'Isle-Adam qui avec *Axël* « vis[e] des valeurs qui ne s'incarnent qu'au prix de leur déchéance », « Sarraute, en répugnant, par refus de réalisme, à montrer des corps et à mettre en espace les "tropismes" […], en recherchant une mise en scène mentale », « Adamov […], en voulant faire parler des instances psychiques (comment les figurer sans les déformer en types ?) », « ou enfin Valère Novarina, quand il redéfinit l'acteur non plus comme une tension vers l'imaginaire, mais comme un corps qui se laisse en son centre trouer par la parole afin de découvrir l'abîme du réel[68] » : ainsi ils « mettent le pas sur le seuil de l'impossible[69]. » La liste se termine par un retour à Beckett : « en prenant, dès *Godot* ou *Fin de partie*, le risque de l'ennui […], n'affronte-t-il pas délibérément un autre impossible — qui ira jamais au théâtre *pour* s'ennuyer ?[70] ». Remarquons déjà que

64 H. Kuntz, art. cit.,p. 263.

65 *Ibid.*, p. 265.

66 … ou encore « l'irreprésentable ». Ce dernier terme peut également être la cause de quiproquos assez importants pour les études théâtrales.

67 N. Fournier, art. cit.,p. 200.

68 J.-F. Louette, art. cit.,p. 10.

69 *Ibid.*, p. 10-11.

70 *Ibid.*, p. 11. L'auteur souligne.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

c'est parfois parce que certaines choses sont *inmontrables* qu'elles intéressent le théâtre[71], même si elles sont par là susceptibles de contrevenir au « principe de visibilité ». C'est le cas aussi de l'impossible par « ennui » (qui contreviendrait au « principe de divertissement ») qui, de fait, a intéressé un certain théâtre et même un certain public. « L'impossible essentiel » est peut-être, des « trois visages de l'impossible », celui qui est le plus difficile à conceptualiser.

Histoire de l'impossible théâtral

Fait bien sûr obstacle à la classification des impossibles proposée par J.-F. Louette le caractère indissociable des deux dernières catégories (l'impossible « par mimétisme » et « essentiel ») d'avec une réflexion sur les conditions du théâtre (l'impossible « de contrainte »), conditions qui déterminent en effet — techniquement, culturellement, … — « le » théâtre dans sa capacité à représenter et à imposer son « essence ».

Reprenons l'exemple de la « constellation-légumes » du *Château des cœurs* de Flaubert, donné par J.-F. Louette pour illustrer l'impossible « par mimétisme ». Selon B. Vibert, une première dimension « impossible » de cette pièce serait le type particulier de comique, à de nombreux égards inadéquat, déployé par son auteur[72]. Une autre aurait trait aux « possibilités » offertes par la scène de théâtre. B. Vibert retranscrit une didascalie qu'il commente ensuite ainsi :

> *Aussitôt le pot-au-feu, dont les anses se transforment en deux ailes, monte dans les airs et, arrivé en haut, il se retourne entièrement. Tandis que les flancs du pot-au-feu vont s'élargissant toujours, de manière à couvrir la cité endormie, des légumes lumineux, carottes, navets, poireaux, s'échappent de sa cavité et restent suspendus à la voûte noire des constellations*[73].
> […]
> La fantaisie tout à la fois comique et poétique passe dans le langage qui donne déjà à voir le tableau. Mais on comprend en même temps qu'une telle scène atteint la limite du représentable. Car quels décors et quelles machineries pourraient rivaliser avec le burlesque d'une semblable évocation placée sous le ciel de « constellations-légumes » ?[74]

71 Du moins est-ce ainsi que semble le penser D. Massonnaud, qui souhaite comprendre « le rêve de composition scénique de Kandinsky » « non comme théâtre "impossible" mais comme théâtre de l'invisible » qui « nourrit, par exemple, les visions de Peter Brook » (D. Massonnaud, art. cit., p. 162). A. Brillant-Annequin relève pour sa part qu'Arrabal « choisit de montrer ce qui est inmontrable sur une scène de théâtre. » (A. Brillant-Annequin, art. cit., p. 239.)

72 Pour plus de précision à ce sujet, voir B. Vibert, art. cit.

73 Gustave Flaubert, *Le Château des cœurs*,VI, 9, cité par B. Vibert, art. cit.,p. 97.

74 B. Vibert, art. cit.,p. 98.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

En fin d'article, B. Vibert interroge : « Faut-il porter *Le Château des cœurs à la scène* ? En tout état de cause, l'expérience vaudrait d'être tentée, et on demande à voir[75]. » La chose nous paraît en effet aujourd'hui loin d'être infaisable — car enfin cette « constellation-légumes » peut se réaliser grâce à des solutions techniques nouvelles (vidéo, hologramme, *etc.*) ou plus traditionnelles (lanternes magiques, marionnettes, *etc.*). Par ailleurs, la « constellation-légumes » n'existant que dans un monde merveilleux, il faut se demander dans quelle mesure les spectateurs (d'aujourd'hui et d'antan) exigent de sa « représentation » qu'elle soit hyperréaliste : le « mal fait », par convention, fait souvent l'affaire. C'est que la « limite du représentable » atteinte par la « constellation-légumes » a été dépassée par le théâtre : de ce point de vue, cet impossible est possible (et peut-être même depuis fort longtemps). La question du « représentable » chez Flaubert (pareillement au sujet de Müller[76]) amène *in fine* à interroger les conditions du théâtre (notamment techniques, mais aussi artistiques et esthétiques).

L'impossible théâtre de Flaubert sur le plan mimétique rapproche en fait aussi d'une réflexion sur « l'impossible essentiel », c'est-à-dire sur un hypothétique *théâtre impossible*. B. Vibert postpose d'ailleurs l'adjectif en début d'article : « De fait, *Le Château des cœurs* est bel et bien une pièce de théâtre *impossible* en son temps, et qui semble le rester encore de nos jours[77]. » C'est que B. Vibert doit se faire l'écho, dans la réception de la féerie de Flaubert, des interrogations au sujet de « l'opposition entre le littéraire et le théâtral qui est au cœur du débat, *comme si le possible théâtral était nécessairement à proportion inverse du possible littéraire*[78]. » Par bien des égards, « l'impossible par mimétisme » ici considéré se rapproche dès lors également de la troisième catégorie isolée par J.-F. Louette en tant qu'elle a trait aux « possibilités offertes par le théâtre[79] », pour reprendre les mot d'H. Kuntz, considéré comme un art *essentiellement* distinct des autres (et surtout de la littérature). Mais l'on voit que la question du « possible essentiel » impose également d'interroger les conditions qui manifestent cette « essence » du théâtre. Il y aurait bien — peut-être —, et c'est là ce que peut révéler par exemple l'étude du théâtre « fantastique » (selon notre définition contemporaine[80]), certains effets que

75 *Ibid.*, p. 102.

76 « Par son caractère irreprésentable, l'image de cette femme qui "ôte son visage" vient aussi rappeler que l'œuvre dramatique de Müller se situe aux limites des possibilités offertes par le théâtre. » (H. Kuntz, art. cit., p. 267.)

77 B. Vibert, art. cit.,p. 89. L'auteur souligne.

78 *Ibid.*, p. 90. L'auteur souligne.

79 H. Kuntz, art. cit., p. 267.

80 Sur le terme « fantastique » appliqué au théâtre du premier xixe siècle, voir l'article décisif d'Olivier Bara intitulé « D'un théâtre romantique fantastique : réflexions sur une trop visible absence », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*,n° 257, *L'Autre Théâtre romantique*, dir. O. Bara et Barbara T. Cooper, 2013, p. 69-86 ; également en ligne. Pour un regard sur l'historiographie du théâtre fantastique jusqu'à nos jours, voir « Le fantastique hante-t-il les études théâtrales ? Histoire et théorie d'une disparition », dans *Fabula-LhT*, n° 13, *La Bibliothèque des textes fantômes*, dir. Laure Depretto et Marc Escola, en ligne, 2014.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

le théâtre comme art scénique tel qu'on le connaît ne permettrait pas bien de réaliser : notamment les effets de focalisation interne. Peut-être, car il y a fort à parier que cet « impossible », qu'on pourrait dans la précipitation qualifier d'« essentiel », soit le fait d'une myopie. De fait le monodrame, qui mobilise volontiers des effets de focalisation interne *difficiles* dans des conditions ordinaires (hors les scènes à un personnage) mais jusqu'à preuve du contraire *possibles*, est une forme investie à la fois par l'opéra et par le théâtre[81].

Se repose en fait sans cesse la question des définitions, à la fois de l'impossible et du théâtral : double gêne. L'« impossible par mimétisme » dépend non seulement d'un état de la technique, mais plus encore peut-être des exigences (habitudes, attentes, désirs…) des artistes et des spectateurs au sujet de la « représentation » — bref des *conditions du théâtre.* Par ailleurs, comment définir l'*essence* d'un art qui serait « le théâtre » ? Malgré les recherches menées depuis de nombreuses années dans ce domaine, elle reste insaisissable. Les « limites du théâtre », pour reprendre un terme souvent utilisé dans le volume[82], sont repoussées à peine sont-elles dessinées. On conviendra dès lors que l'« impossible essentiel » dépend non pas tant d'une essence que de l'état du théâtre à certains « moments donnés » — c'est-à-dire, on y revient, qu'il relève lui aussi des *conditions du théâtre.* Les « données constitutives » du théâtre sont elles-mêmes historicisables : c'est pourquoi, comme le dit J.-F. Louette, il est « difficile […] d'en établir la liste ».

Impossible, vraiment ?

Il faut relever que les auteurs du xixe siècle ont eux-mêmes utilisé le terme (parmi une pléiade de synonymes) qui n'est dès lors pas une création des chercheurs : C. Lacoste mentionne le célèbre chapitre xi de *Mademoiselle de Maupin* (1835) vantant le « théâtre fantasque, extravagant, impossible[83] » et Ph. Andrès le *Théâtre impossible* (1861) d'Edmond About[84]. Dans quelles conditions cette notion revêt-elle toutefois une pertinence ? Car le terme « impossible » pouvait logiquement qualifier ce qui relevait de la catégorie de « l'impossible essentiel ». Mais celle-ci étant

81 Voir par exemple « L'hésitation du spectateur. Le théâtre fantastique mode d'emploi (*Hamlet*) », dans Delphine Abrecht, Lise Michel et Coline Piot (dir.), *Portraits de spectateurs de théâtre : faire œuvre d'une réception*, à paraître. La mise en scène par Katie Mitchell de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy au Grand Théâtre de Provence (2016) constitue un exemple très récent qui met à profit de tels effets. Une captation est en ligne. Sur l'opéra, on trouvera matière à réflexion dans l'indispensable Hervé Lacombe et Timothée Picard (dir.), *Opéra et fantastique*, Rennes, PUR, 2011.

82 Voir art. cit. de R. Martin, S. Bernard-Griffiths, H. Laplace-Claverie, M. Losco, D. Massonnaud, B. Ferrato-Combe et A. Brillant-Annequin.

83 Théophile Gautier cité dans C. Lacoste, art. cit.,p. 81. C. Lacoste ne donne pas l'édition qu'elle cite. Dans celle de Michel Crouzet, on peut lire « fantastique » à la place de « fantasque », ce qui n'est en l'occurrence pas anodin (Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*,éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 1973, p. 271).

84 Ph. Andrès, art. cit.,p. 104.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

invalidée, l'essence étant relativisée, le terme « impossible » semble bien perdre tout appui. Ne faut-il pas le réserver à des cas où une représentation théâtrale est interdite en effet, et empêchée ?

Si, malgré tout, l'on tient toutefois au terme « impossible », peut-être pourrait-on distinguer entre les « impossibles théâtres » et les « théâtres impossibles » — différence thématisée par certains contributeurs. La place de l'adjectif en français peut faire sens (sur le modèle du *rude chasseur* et du *chasseur rude*[85]) : qu'il y ait des *impossibles théâtres*, intéressants et séduisants, qu'ils informent dès lors ce qui est théâtralisé, soient même *rendus possibles* ailleurs ou ultérieurement, voire théâtralisés, au moins sous la forme de tentatives, c'est un fait : ce sont, à des niveaux différents, les « impossibles de contrainte » et les « impossibles par mimétisme ». Il en va autrement des *théâtres impossibles* (l'« impossible essentiel »), qui par postposition de l'adjectif résisteraient absolument (synchroniquement et diachroniquement) à toute forme de théâtralisation. La simple imprévisibilité du monde futur, de son théâtre et de ce que nous déciderons de reconnaître alors sous cette étiquette devrait nous empêcher de croire en leur existence. Doit-on dès lors conclure aux possibles *impossibles théâtres* mais aux impossibles *théâtres impossibles* ? À moins que la valse avant-arrière de l'adjectif ne soit simplement un leurre ? Dans le doute, l'italique a disparu du titre du présent article : on pourra ainsi le lire comme on veut — on pardonnera cette pirouette.

Dans tous les cas, on achoppe sur les définitions du théâtre, sur « ce qui fait théâtre » ou, plus compliqué encore (mais induit par la question du « possible »), sur ce qui « peut faire théâtre » dans un texte ou dans un théâtre. Sur *Axël*, la critique « a depuis un siècle largement souligné l'abondance des éléments qui, dans ce drame, "ne faisaient pas théâtre", voire s'opposaient au genre[86]. » À propos des représentations de *Mouchoir de nuages* de Tristan Tzara, J. Bernard déclare simplement : « En conclusion, je ne sais pas si tout cela fait théâtre et je conçois qu'un public s'y soit agacé[87]. » En conclusion, je ne sais pas non plus si cet impossible théâtre fait théâtre, ou si l'impossible est possible, ni d'ailleurs s'il faut poser la question des conditions du théâtre en ces termes — mais sans agacement aucun, car il faut bien avouer qu'*Impossibles théâtres xixe-xxe siècles*, en raison même de son foisonnement, permet des croisements fructueux. Il est, au sens le plus fort du terme, stimulant.

---

85 Exemple donné par M. Riegel, J.-Ch. Pellat et R. Rioul dans leur *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 182.

86 M. Losco, art. cit., p. 132.

87 J. Bernard, art. cit.,p. 184.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

*

Bien loin d'ailleurs d'être une maladresse, l'emploi du terme « impossible » est revendiqué par J.-F. Louette, qui cite *L'Impossible* (1962) de Bataille dont il « extrai[t] trois propositions » :

> [1.] L'impossible est ce à quoi nous n'accédons qu'en acceptant la disparition de l'utile, du réel, de la science. L'impossible se situe du côté du plaisir violent, de l'horreur et de la mort. De même le théâtre : « seul ce qui est insoutenable, écrivait Ionesco dans *Notes et contre-notes*, est profondément tragique, profondément comique, essentiellement théâtre ».
> [2.] L'impossible [...] met en jeu la communauté, c'est-à-dire « la suppression de l'être séparé que nous sommes ». [...] Qui ne voit que c'est aussi l'enjeu du théâtre ?
> [3.] Enfin : « l'impossible, c'est la littérature », ou du moins « on ne saisit pas le sens de la littérature sans l'apercevoir ». Et pas non plus, sans doute, le sens du théâtre.

Que faire de ces propositions, au juste ? Elles sont, selon les mots de J.-F. Louette, « plus ou moins énigmatiques, mais [...] donnent à penser » :

> Notre souhait, on s'en doute, est simple : que les réflexions recueillies ici, sans ennuyer, montrent que l'aventure théâtrale n'est jamais plus fructueuse que lorsqu'elle explore ses propres limites, celles de l'illisible et de l'irreprésentable — lorsqu'elle brûle à sa propre rampe[88].

On peut dire que ce souhait, dans le cas présent, a été exaucé.

88 J.-F. Louette, art. cit.,p. 11. *Idem* pour ce qui précède.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Acta fabula, vol. 18, n° 8, *Les Conditions du théâtre : un état de la recherche*, dossier n° 47, en ligne, 2017 : http://www.fabula.org/acta/sommaire10428.php.

Acta Litt&Arts, n° 4, *Les Conditions du théâtre : la théâtralisation*, en ligne, 2017 : http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/195-les-conditions-du-theatre-la-theatralisation.

European Drama and Performance Studies, hors-série, *Déjouer l'injouable : la scène contemporaine à l'épreuve de l'impossible*, dir. Alice Folco et Séverine Ruset, 2017.

Fabula-LhT, n° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, en ligne, 2017 : https://www.fabula.org/lht/19/.

Revue d'Histoire du Théâtre, n° 267, *L'Injouable au théâtre*, dir. A. Folco et S. Ruset, 2015, également en ligne : http://sht.asso.fr/revue/linjouable-au-theatre/.

Bara Olivier, « D'un théâtre romantique fantastique : réflexions sur une trop visible absence », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*,n° 257, *L'Autre Théâtre romantique*, dir. O. Bara et Barbara T. Cooper, 2013, p. 69-86 ; également en ligne : https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00914274/document.

— et Yon Jean-Claude, « Introduction », dans O. Bara et J.-Cl. Yon (dir.), *Eugène Scribe - Un maître de la scène théâtrale et lyrique au xixe siècle*, Rennes, PUR, 2016, p. 7-17.

Biet Christian, « Représenter les "classiques" au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du xxe siècle », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 107, 2007, p. 383-400 ; également en ligne : http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-2-page-383.htm.

Bionda Romain, « Le théâtralisable : une proposition », dans *Fabula-LhT*, n° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, *op. cit*, en ligne :http://www.fabula.org/lht/19/bionda.html.

—, « Le fantastique hante-t-il les études théâtrales ? Histoire et théorie d'une disparition », dans *Fabula-LhT*, n° 13, *La Bibliothèque des textes fantômes*, dir. Laure Depretto et Marc Escola, en ligne, 2014 : http://www.fabula.org/lht/13/bionda.html.

———

Bost Bernadette, Louette Jean-François et Vibert Bertrand (dir.), *Impossibles théâtres xixe-xxe siècles*, Chambéry, Comp'Act, 2005.

Andrès Philippe, « Pour une approche du théâtre banvillien : une marginalité esthétique ? », p. 104-119.

Baillet Florence, « Pour un théâtre de la planète Mars : *Les Derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus », p. 164-174.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Bernard Jacqueline, « *Mouchoir de nuages* de Tristan Tzara : un théâtre des opérations », p. 175-185.

Bernard-Griffiths Simone, « Le “mystère” d’*Ahasvérus* (1834) d’Edgar Quinet, limite du théâtre ou théâtre de la limite ? », p. 51-80.

Besnier Patrick, « *La Seine* de Raymond Roussel : un tombeau du théâtre », p. 149-155.

Bost B., « Les répétitions-variations ou l’impossible même dans *Si l’été revenait* d’Arthur Adamov », p. 202-215.

Brillant-Annequin Anick, « La transgression des codes dans *Et ils passèrent des menottent aux fleurs* d’Arrabal », p. 230-247.

Colin René-Pierre, « Georges Polti : théorie et pratique du théâtre », p. 142-148.

Dieuzaide Louis, « L’acteur novarinien : un poétique du désaisissement », p. 269-274.

Ferrato-Combe Brigitte, « Le théâtre de Nathalie Sarraute : à lire, à voir, à écouter ? », p. 216-229.

Fournier Nathalie, « Dispositifs énonciatifs, monologue et dialogue dans *La Dernière Bande* de Beckett », p. 189-201.

Kuntz Hélène, « Heiner Müller ou la “mise en pièces” du théâtre », p. 261-268.

Lacoste Claudine, « Gautier et le théâtre en liberté : *Une larme du Diable* », p. 81-88.

Laplace-Claverie Hélène, « Le ballet à la fin du xixe siècle : une expérience théâtrale limite », p. 120-127.

Losco Mireille, « Improbable *Axël* », p. 131-141.

Louette J.-F. , « Impossible e(s)t théâtral », p. 7-11.

Martin Roxane, « Pour une dramaturgie de la surenchère. La féérie romantique et l’expérience de la limite », p. 42-50.

Massonnaud Dominique, « Kandinsky : pour un théâtre de l’invisible », p. 156-163.

Naugrette Florence, « Publier *Cromwell* et sa Préface : une provocation fondatrice », p. 26-41. Repris dans l’*Atelier de théorie littéraire* de Fabula, en ligne, 2015.URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Publier_Cromwell.

Rouffiat Françoise, « Impossible Dora : sur un rêve de théâtre d’Hélène Cixous », p. 248-260.

Ryngaert Jean-Pierre, « Lectures de l’illisible et nouveaux usages du texte de théâtre », p. 275-282.

Thomasseau Jean-Marie, « Ludovic Vitet et l’École de l’impossible théâtre », p. 15-25.

Vibert B., « *Le Château des cœurs* de Flaubert, ou ce que “féérie comique” veut dire », p. 89-103.

———

Chaperon Danielle, « Un philosophe au théâtre… puis un autre (Ernest Renan et Henri Gouhier) », dans *Études de lettres*, n° 271, *Ernest Renan aujourd’hui*, dir. Alain Corbellari, 2005, p. 51-64.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Flicker Corinne, « *Impossibles théâtres xixe-xxe siècles.* Textes réunis par Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert. Chambéry, Éditions Comp'Act, coll. "L'acte même", 2005. Un vol. 15x21 de 285 p. », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3-2008 ; disponible en ligne : http://srhlf.free.fr/PDF/Impossibles_theatres.pdf.

Lacombe Hervé et Picard Timothée (dir.), *Opéra et fantastique*, Rennes, PUR, 2011.

Lucet Sophie, « Roussel ou le théâtre en jeu », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 267, *L'Injouable au théâtre*, *op. cit*.

Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe et Rioul René, « La place de l'adjectif épithète », *Grammaire méthodique du français* (1994), 3e éd., Paris, PUF, 2004, p. 181-183.

PLAN

- Impossibles théâtres
- L'Impossible théâtral
- Les « trois visages » de l'impossible
- Histoire de l'impossible théâtral
- Impossible, vraiment ?

AUTEUR

Romain Bionda
Voir ses autres contributions
Université de Lausanne

Courriel : romain.bionda@unil.ch

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.