

Textyles

Revue des lettres belges de langue française

49 | 2016 :

Réécritures

Réécritures

Théâtre, récit et idéaux

Sur *Des mondes meilleurs* de Paul Pourveur

PIERRE PIRET

p. 23-32

Texte intégral

- ¹ En novembre 2013, Paul Pourveur a prononcé, à Louvain-la-Neuve, quatre conférences portant sur la genèse de son œuvre, qui sont aujourd'hui publiées dans un volume significativement intitulé *Survivre à la fin des Grandes Histoires*¹. L'auteur y rend compte avec précision de sa trajectoire personnelle et en explicite les soubassements théoriques : « J'ai pu, écrit-il dans son introduction, en quelque sorte, remettre de l'ordre dans certaines réflexions, considérations, divagations de l'esprit, dans les mécontentements aussi, les exaspérations. »² On mesure ainsi combien sa pratique d'auteur s'est nourrie de sa réflexion,

souvent polémique, sur l'art du théâtre et, en particulier, sur sa validité pour rendre compte du monde contemporain et pour le penser.

- 2 À la fin de sa quatrième et dernière conférence, prolongeant la présentation de ses textes achevés, Pourveur évoque un nouveau projet, celui d'une pièce alors en cours d'écriture : *Des mondes meilleurs*. Née d'une commande de Philippe Sireuil (pour le Rideau de Bruxelles, mars 2016), cette pièce est aujourd'hui achevée, mais pas encore publiée³. Pour en éclairer la genèse, l'auteur précise les termes de cette commande :

Comme point de départ, il proposa *Le Bréviaire des politiciens* de Mazarin – un recueil de maximes adressées à ceux qui prétendent gouverner, un *vade-mecum* pour hommes politiques.⁴

- 3 Une telle précision ne laisse pas d'étonner : l'auteur de *Shakespeare is dead, get over it !* (2003) proclame régulièrement son refus du répertoire (il s'en explique longuement dans ses conférences), arguant de l'irréductibilité du présent aux formes du passé. À ses yeux, la prétendue actualité de Shakespeare n'est qu'une illusion. Mais alors, pourquoi et comment écrire à partir de Mazarin ?
- 4 Cette contradiction n'est, à vrai dire, qu'apparente, car elle n'existe qu'en regard d'un modèle théâtral donné, que Pourveur déconstruit. Pour situer la démarche de l'auteur et résoudre du même coup cette contradiction, il faut préciser la fonction particulière du « texte-source » (celui de Mazarin) dans le processus créatif. Remarquons d'entrée de jeu que *Des mondes meilleurs* ne garde aucune trace de ce texte (pas une allusion, pas une référence, du moins n'en ai-je pas repéré) et que pourtant le rapport entre les deux textes est patent. Cette autre relation, qui échappe au principe attendu de l'adaptation, peut être définie à condition de la situer dans le cadre de deux crises, que cette dernière pièce de Pourveur met en scène de manière limpide : elles concernent, l'une, le rapport entre théâtre et récit, l'autre, le rapport entre théâtre et politique.

Théâtre et récit

- 5 Comme il s'en est expliqué dans plusieurs entretiens et dans les conférences qu'il a prononcées à Louvain-la-Neuve, Paul Pourveur est venu à l'écriture par le truchement de la scène contemporaine. La « nouvelle vague flamande » des années 1980 lui permit de découvrir les potentialités nouvelles offertes par la forme théâtrale⁵. Cet univers de référence, dans lequel il s'est d'emblée inscrit, a depuis été qualifié par Lehmann de « postdramatique »⁶ et Erwin Jans a bien montré en quoi, même si cette catégorie concerne « le spectacle comme un tout »⁷ et non le texte, on peut considérer que « *Shakespeare is dead, get over it !* [mais ceci vaut pour toute l'œuvre de Pourveur] est l'interprétation la plus programmatique et la plus extrême de ce théâtre "postdramatique" »⁸.
- 6 Le rejet du théâtre de répertoire – que ce titre exprime non sans provocation – doit être situé dans ce cadre. C'est moins le « patrimoine » théâtral qu'il s'agit de rejeter qu'une relation donnée aux œuvres qui le constituent, relation propre au modèle dramatique et qu'on peut qualifier d'*adaptive* :

J'ai toujours été étonné par cette relation passionnelle, presque malade, avec le passé, que l'on retrouve dans le milieu théâtral, de cette fascination des metteurs en scène de vouloir monter un classique, parfois pour montrer par la même

occasion leur savoir-faire, au risque de ne produire qu'un numéro de cirque.⁹

- 7 Ce modèle – qui est le correspondant théâtral du logocentrisme philosophique théorisé par Jacques Derrida – repose sur la distinction entre une matrice originaire et ses formes dérivées, qu'elles soient textuelles ou scéniques, leur relation s'évaluant en termes de fidélité ou de trahison, de respect ou d'appropriation, d'historicité ou d'actualisation, etc. Quelle que soit l'intention – respectueuse ou iconoclaste – de celui qui se saisit d'une œuvre passée, on présuppose toujours sa *traductibilité*, soit qu'elle puisse être entendue dans sa signification originaire (encore faudrait-il l'identifier !), soit qu'elle puisse être actualisée. La critique de Pourveur réfute l'une et l'autre positions : il entend bien écrire pour le présent et, à ses yeux, Shakespeare n'est définitivement pas « notre contemporain », pour reprendre le fameux titre de Jan Kott. À la différence d'autres arts, écrit-il, le « théâtre n'a pas de ruines »¹⁰ : si une « ruine appartient définitivement au passé et fait partie de la mémoire figée »¹¹, une pièce ancienne mise en scène aujourd'hui impose nécessairement une certaine actualisation ; la reconstitution du passé n'est pas possible au théâtre. À l'inverse, le processus de l'actualisation est tout aussi illusoire. Pourquoi ?
- 8 Dans *Survivre à la fin des Grandes Histoires*, cette prise de position (contestable, il n'en disconvient pas) est justifiée par divers arguments plus souvent structurels que thématiques. L'un des principaux a trait à la structuration narrative du répertoire théâtral, structuration selon lui incompatible avec notre temps. Sans doute peut-on relier le refus du modèle adaptatif au théâtre et la critique répétée adressée à la forme du récit, dans la mesure où la matrice présupposée par ce modèle est le plus souvent narrative : adapter *Roméo et Juliette*, c'est adapter l'histoire que Shakespeare raconte dans cette pièce. Or, le récit est un vecteur de structuration causale, de hiérarchisation et d'unification : le récit organise des successions logiques, établit des paradigmes axiologiques et par là même débouche sur une unification sémantique¹². Comme l'ont montré la sémiotique du récit ou, dans un tout autre esprit, un philosophe comme Paul Ricœur, le récit n'a pas pour (seule) fonction de relater ; il sert surtout à ordonner, expliquer, juger, réduire à une signification unifiée. C'est pourquoi le récit est une forme obsolète aux yeux de Pourveur : il relève de l'âge du déterminisme explicatif, que les avancées des sciences quantiques (référence constante du dramaturge) ont invalidé. C'est un des sens qu'on peut prêter au titre qu'il a donné au recueil de ses conférences : *Survivre à la fin des Grandes Histoires* suppose d'inventer des formes nouvelles susceptibles d'échapper à l'illusion déterministe (autre tête de Turc du dramaturge) inhérente à la forme même du récit.
- 9 *Venise*, un des premiers textes de Pourveur, interroge déjà cette tension fondamentale qui traverse toute l'œuvre. Une femme s'adresse à son amant, qui l'a quittée, dans un long monologue qui paraît d'abord tout à fait décousu. Progressivement, la situation s'éclaire et le spectateur comprend la logique qui préside à ce qui se présente d'abord comme un délire : cette femme témoigne de sa division entre deux discours, l'un imaginaire, l'autre scientifique. D'un côté, une identité imaginaire : « Tu me demandes si je suis Marilyn Monroe ? »¹³ Elle lui est prêtée par un « Tu » jamais identifié : son amant ? son père (qui la comparait jadis à la célèbre actrice) ? un psychiatre ? Un semblable, en tout cas. De l'autre, une identité « naturelle », génétique : celle que définit son ADN, « avec une exactitude hallucinante et une évidence mathématique »¹⁴. « Mon corps, conclut-elle, n'est que chimie, processus chimique. »¹⁵ La première proposition place « le corps sous la loupe de la mythologie »¹⁶ : exister, c'est s'identifier à des images et se raconter des histoires – images et histoires qui nous viennent de l'Autre (Marilyn, c'est par excellence l'icône médiatique). Contre cette identité aliénante, la femme délaissée tente de faire jouer la référence scientifique : « Je suis comme une grande chercheuse modeste qui place le corps sous le microscope. »¹⁷

Mais en vain : son génome dit sa filiation, non son être.

- 10 On comprend ainsi pourquoi Pourveur n'évacue pas simplement cette narrativité fallacieuse. Elle demeure – plus que jamais peut-être dans notre époque médiatique – une des formes signifiantes parmi les plus déterminantes : nous ne cessons de nous raconter des histoires. Mais le récit ne peut plus constituer le noyau de l'art du théâtre : celui-ci peut faire droit au récit, mais il ne peut plus se définir comme le récit d'une action. Dans la plupart de ses pièces, Pourveur s'attache ainsi à contrer la propension narrative du théâtre par le choix de formes non narratives. *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, par exemple, est structuré, comme son titre l'indique, selon le principe de l'abécédaire, ce qui n'empêche pas l'auteur de réintroduire du récit dans la pièce, celui que se raconte inlassablement chacun des personnages.

Théâtre, récit et politique

- 11 C'est une semblable démarche qui préside à l'écriture de la dernière pièce de Paul Pourveur, *Des mondes meilleurs*, mais il en interroge cette fois les répercussions d'ordre politique. Le théâtre et la cité ont toujours eu partie liée, l'art du théâtre étant focalisé, au travers de la fonction du dialogue, par exemple, sur la communauté humaine, fût-elle réduite à sa plus simple expression. Délivé du récit, le théâtre peut-il encore interroger la structuration politique du temps, comme le faisaient si remarquablement Shakespeare, Molière ou Marivaux par exemple ?
- 12 La pièce s'ouvre sur une évocation poétique, prononcée par une voix non identifiée, de l'irrépressible tentation utopique qui habite l'être humain, incorrigible rêveur d'un monde meilleur. Une situation narrative est ensuite installée : nous sommes à la veille du lancement d'une campagne électorale et découvrons trois personnages confrontés à cette échéance. Engoncés dans la routine tant en ce qui concerne leur vie professionnelle que leur vie de couple, ils cherchent à redonner sens à leur vie. Il y a le charismatique Henri, politicien du siècle passé, qui savait faire vibrer la foule par ses discours, en appeler aux idéaux, aux métaphores, au lyrisme, mais qui connaît un moment de lucidité terrible et « est écrasé par cette sensation soudaine d'être complètement à côté de la plaque »¹⁸. Incapable de croire encore à ce qu'il représente, il disparaît, devient une rumeur et continue ce faisant d'occuper tout l'espace médiatique contre son gré et au grand dam de ses adversaires politiques. Face à lui, il y a Raymond, le pragmatique, sans charisme, terne, que sa femme Suzanne est en passe de quitter s'il ne lui offre pas une « saison 2 ». Il présente une politique de « comptable », de « bon père de famille »¹⁹ ; un « programme sobre, austère – mais nécessaire »²⁰, basé sur des constats et des chiffres : « Surtout pas de grandes promesses. »²¹ Enfin, il y a Jean-Pierre, qui est une « plume » : il a longtemps écrit les discours d'Henri avant de passer chez Raymond. Il doit lui écrire un discours dont il n'a que le titre, « Des mondes meilleurs », mais il demeure incapable d'aligner le moindre mot et aimerait « tellement avoir un orgasme narratif... un tout dernier... »²²
- 13 La pièce se focalise ainsi sur l'articulation traditionnelle entre l'action politique, les idéaux et la forme du récit – articulation qui ne va plus de soi aujourd'hui. Aussi diverses que soient les définitions proposées de la modernité politique, on reconnaît généralement qu'elle normalise l'idée de changement : l'action politique vise à instaurer un monde meilleur, incarnation d'un idéal identifié, et invente le trajet narratif qui permettra de le réaliser. *Des mondes meilleurs* témoigne de la crise que subit ce modèle utopique-narratif : c'est sous cet angle que Pourveur radiographie, avec une ironie constante, le champ contemporain des discours politiques. Il distingue (au moins) quatre positions. Raymond représente le modèle

néolibéral de la gouvernance : pour lui, la crise est la résultante des histoires que ses prédécesseurs ont racontées ; à présent, « il faut assumer l'addition »²³ et s'en remettre aux « experts du Bureau du plan » (dont les interventions répétées – et souvent farfelues ! – parsèment la pièce). Jean-Pierre reste rivé au modèle ancien (« Tu es tellement dix-neuvième »²⁴, lui dit Raymond), par nostalgie, peut-être, mais plus encore par nécessité, tant en amour qu'en politique :

On vit dans un chaos sentimental... aucune chronologie, aucune logique... il n'y a qu'une histoire qui peut fédérer, une histoire peut annihiler le chaos... tu comprends ?
Une histoire raconte ce que la vie pourrait être.
Une histoire raconte comment une autre vie est possible.²⁵

- 14 Par ailleurs, deux jeunes filles interviennent régulièrement qui incarnent deux autres voies. Gwen propose à qui veut l'entendre une rasade d'absinthe, synonyme d'évasion et d'amnésie. Louise, telle « la liberté guidant le Peuple », représente la voie révolutionnaire ; le pavé est son arme et la fin du « système » son unique ambition. Seul compte l'homme ou la femme providentiel, « qui met les choses en mouvement, qui fout le bordel »²⁶.
- 15 La pièce thématise ainsi très explicitement la déliaison problématique du politique et du narratif, déliaison qui rejaillit sur la construction même de la pièce. Fidèle à lui-même, Pourveur met en effet en place un dispositif théâtral non narratif. Certes, la situation initiale crée une attente narrative forte : il y a bien une crise à résoudre, une évolution à prévoir, un dénouement espéré, mais, justement, la situation empêche tout dénouement. Ce que métaphorise dans la pièce l'impossibilité soulignée d'écrire le discours qu'il faudra prononcer demain. La pièce ne débouche ainsi sur aucune transformation ni résolution narrative : il n'y a pas de dénouement, mais des positions diverses, qui se précisent, s'éclairent, sans que cela puisse déboucher sur une signification unifiée, une conclusion, une hiérarchisation. Très ironique, la fin renvoie les personnages dos à dos, avec une allusion répétée à la *Genèse* : « *Et cela était très bien.* » Ce n'est plus la catégorie de l'action qui structure la pièce, mais le rapport au spectateur n'en est pas moins avéré. Rompant avec le modèle du drame structuré par le dialogue et la théorie du quatrième mur, Pourveur construit la pièce comme un dispositif dans lequel le spectateur est pris, puisqu'il est identifié à l'électeur, à qui l'on s'adresse, qu'il s'agit de convaincre. Le théâtre n'abandonne donc pas son ambition analytique, mais il opère sur un autre mode, qui n'est plus celui de l'action.

La fonction du texte source

- 16 C'est à la lueur de cette démarche qu'on peut situer la référence, apparemment contradictoire, faite par Pourveur à Mazarin. *Le Bréviaire des politiciens* est un recueil de maximes et de préceptes de gouvernement adressés à l'homme public. C'est le traité d'un homme de pouvoir, qui explique comment atteindre et garder le pouvoir en tenant compte de la psychologie humaine et des effets que peut en obtenir celui qui la comprend. La première partie est un traité de sémiotique corporelle avant la lettre : considérant que la profondeur de l'humain est inaccessible, qu'il n'y a que des signes qui s'échangent, Mazarin enjoint à se connaître soi-même pour maîtriser les signes qu'on émet et éviter de se trahir, et à connaître les autres en apprenant comment les démasquer. La deuxième partie illustre à partir d'exemples nombreux et divers ces propositions et donne des conseils sur la meilleure façon de se comporter en toute situation. L'ouvrage se clôt sur

une synthèse pratique en quinze axiomes et cinq préceptes. Comme dit Umberto Eco dans sa préface à la réédition de l'ouvrage, « si l'on ne fait qu'évoquer et résumer brièvement le texte, on en tire un Mazarin à la Dumas, un Machiavel de quatre sous s'ingéniant à truquer son aspect extérieur, ses festins, ses paroles et ses actes pour s'attirer les bonnes grâces de ses maîtres et plonger ses ennemis dans les affres les plus noires »²⁷ (au point que l'on peut se demander si ce recueil, qui a été composé par d'autres comme une anthologie de ses paroles, n'est pas un pamphlet visant à le présenter comme un cynique ou une satire du monde des puissants). Mais une lecture attentive permet d'envisager ce bréviaire autrement et d'apprécier sa rigueur théorique et la radicalité de sa démarche – j'y reviendrai.

- 17 De ce texte, il semble ne rien rester dans *Des mondes meilleurs*, pas même une citation, pas même une allusion au livre ou à l'auteur (comme c'était encore le cas dans *Shakespeare is dead, get over it* !). La proximité entre les deux textes est pourtant manifeste, tous deux présentant une réflexion sans concession sur les conditions du discours politique qui leur est contemporain. Pour préciser cette relation, qui ne se laisse pas cerner aisément, il est instructif de comparer la perspective qui est celle de Pourveur aux propositions d'Umberto Eco dans sa préface :

[...] ce n'est pas seulement un portrait de Mazarin, c'est un portrait-robot à usage quotidien, dans votre vie de tous les jours. Vous y trouverez plein de gens que vous connaissez pour les avoir vus à la télé ou rencontrés en entreprise.²⁸

- 18 Eco joue donc la carte de l'actualisation : ce qui justifie la réédition de ce texte de Mazarin, c'est son actualité ; il nous parle d'aujourd'hui, de la politique contemporaine. À lire *Des mondes meilleurs*, on s'aperçoit que Paul Pourveur ne retient, du *Bréviaire des politiciens*, rien qui soit de cet ordre : ni maxime, ni analyse, ni précepte. Ce qui fait la ressemblance des deux textes tient plutôt à la position d'énonciation toute particulière adoptée par Mazarin. La rigueur de son propos ne tient pas aux énoncés qu'il présente (dont certains rappellent la psychologie de bazar...), mais à la position d'énonciation à laquelle il se tient sans faillir et qui consiste à se détacher radicalement des idéaux qui structurent habituellement le discours politique. On pense souvent à Molière en lisant Mazarin, mais l'effet de lecture qu'ils produisent est tout différent : Molière interpelle (pour les malmenés parfois !) nos « beaux esprits nourris "d'humanité" »²⁹, quand Mazarin exige de nous une approbation strictement fonctionnelle.
- 19 Cette énonciation particulière est condensée dans le titre de l'ouvrage via la référence au genre du bréviaire. Celle-ci en souligne d'abord l'ambition pratique et prescriptive : au sens figuré, le bréviaire est un « livre servant de modèle et contenant un enseignement indispensable »³⁰. Mais on ne peut ignorer la signification première, religieuse, du terme pour aborder cet ouvrage attribué à un cardinal. Parmi les ouvrages religieux, le bréviaire se signale par son caractère strictement pratique : il a pour fonction de rappeler « l'ensemble des prières que les prêtres, les religieux de l'Église catholique ont l'obligation de dire chaque jour, à certaines heures »³¹ ; c'est un abrégé qui se veut simple d'utilisation, complet et maniable, pour permettre par exemple de célébrer les offices en voyage. Le bréviaire aborde ainsi la religion sous un angle exclusivement prescriptif et pragmatique : il ne s'agit pas d'édifier, de raconter, de louer, de méditer, mais de faire son devoir de bon chrétien de façon efficace et organisée.
- 20 Voilà ce qui a pu inspirer Paul Pourveur dans la proposition que lui a adressée Philippe Sireuil. D'une part, le genre du bréviaire, comme précédemment celui de l'abécédaire, lui permet de contrecarrer la tentation narrative du théâtre. D'autre part, le cardinal Mazarin aborde la politique d'une manière toute particulière, c'est-à-dire en la déliant des idéaux – comme des idéologies – auxquels la réflexion politique renvoie inévitablement. Il ne s'agit donc pas pour lui d'adapter ce texte source,

en l'actualisant, en l'interprétant, en le prolongeant de quelque manière que ce soit. Ce texte opère plutôt comme un levier qui lui permet d'offrir un point de vue décalé sur son objet, ce qui reste une de ses ambitions majeures, comme il y insiste à de nombreuses reprises dans *Survivre à la fin des Grandes Histoires*.

Conclusion

- 21 La genèse de *Des mondes meilleurs* me semble représentative de la crise d'un modèle théâtral donné, modèle régi par le principe de l'adaptation. Ce modèle établit entre le texte et la scène un rapport orienté, qui va du premier vers la seconde, un rapport qui s'évalue selon les critères déjà évoqués de fidélité et de trahison ou de servitude et d'invention, selon la perspective qu'on adopte. Dans tous les cas, le théâtre est alors pensé comme un « art à deux temps »³² et il réfère à une matrice considérée comme constante, matrice le plus souvent narrative. On sait que l'invention de la mise en scène a conduit à inverser ce rapport, au travers de la progressive émancipation de la représentation³³, l'ambition étant de mettre la scène et non plus le texte au poste de commande. Dans cette évolution, Paul Pourveur occupe une position intéressante et significative, parce qu'elle n'est pas univoque.
- 22 D'un côté, c'est un auteur qui travaille sur commande, ce qui est « une tradition en Flandre et en Hollande »³⁴. Or, la commande donne l'initiative au metteur en scène qui la passe ; elle implique certaines contraintes proprement théâtrales ; elle rapproche l'auteur du scénariste – et il est d'ailleurs significatif de constater que, s'il est tout à fait reconnu dans le milieu théâtral, Paul Pourveur reste largement méconnu dans le milieu littéraire. De l'autre, il se présente comme un « écrivain de bureau », qui, lorsqu'il écrit, ignore tout de la réalité du théâtre :

Je suis un auteur du bureau. Je ne tiens pas compte ni des règles, ni des acteurs, ni de la tradition, ni de la scène en soi. [...] Je tiens compte du dispositif, cette boîte noire, le théâtre, pour y travailler la métaphore et l'abstraction : il y a une scène d'un côté et des sièges de l'autre. C'est la seule règle dont je tiens compte lorsque j'écris.³⁵

- 23 Pour lui, la scène est l'affaire et le métier du metteur en scène et de son équipe. Le seul enjeu qui compte, c'est de produire un texte qui puisse agir sur le spectateur. Comment comprendre cette ignorance affirmée du futur scénique de ses textes – d'autant que cette ignorance est largement exagérée ? Elle prend tout son sens si on la situe dans le cadre théorique qui me semble supporter son travail, à savoir le refus du modèle de l'adaptation : anticiper la scène reviendrait précisément à prévoir l'adaptation attendue de son texte. Le statut et la fonction du texte de théâtre s'en trouvent radicalement transformés : non plus une matrice à prolonger dans une nouvelle forme, mais, comme le texte de Mazarin pour Pourveur, un dispositif à mettre en jeu en espérant qu'il soit fécond, qu'il produise un effet de décalage et de démultiplication sémantiques.

Notes

1 POURVEUR (Paul), *Survivre à la fin des Grandes Histoires*, Carnières, Lansman, coll. Chaire de poétique, 2015.

2 POURVEUR (Paul), *Survivre*, *op. cit.*, p. 12.

3 Je remercie d'ailleurs Paul Pourveur d'avoir accepté de m'envoyer le tapuscrit (version définitive, juillet 2015).

4 POURVEUR (Paul), *Survivre*, *op. cit.*, p. 114.

5 Voir à ce sujet la stimulante postface d'Élisabeth Castadot à la réédition de : POURVEUR (Paul), *L'Abécédaire des temps (post)modernes* suivi de *Venise*, Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. Espace Nord, 2013, p. 203-223.

6 LEHMANN (Hans-Thies), *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

7 JANS (Erwin), « Le Drame après le drame ? », dans *Théâtre / Public*, n° 211, *La Vague flamande : mythe ou réalité*, janvier-mars 2014, p. 18.

8 *Ibid.*, p. 17

9 POURVEUR (Paul), *Survivre*, *op. cit.*, p. 19.

10 *Ibid.*, p. 19.

11 *Ibid.*, p. 19.

12 On le voit, Pourveur utilise le concept de récit dans un sens particulier, qui le rapproche du concept d'action. Le récit ne fait pas référence ici à la présence d'un narrateur, comme dans le théâtre épique brechtien (présence d'ailleurs attestée et structurante dans la plupart des pièces de Pourveur). Il a plutôt partie liée avec la logique causale inhérente à l'action.

13 POURVEUR (Paul), *L'Abécédaire des temps (post)modernes* suivi de *Venise*, *op. cit.*, p. 177.

14 *Ibidem*, p. 178.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*, p. 182.

17 *Ibidem*.

18 POURVEUR (Paul), *Survivre*, *op. cit.*, p. 116

19 POURVEUR (Paul), *Des mondes meilleurs*, *op. cit.*, p. 21.

20 *Ibidem*, p. 23.

21 *Ibidem*, p. 42.

22 *Ibidem*, p. 30.

23 *Ibidem*, p. 42.

24 *Ibidem*, p. 43.

25 *Ibidem*, p. 37.

26 *Ibidem*, p. 45.

27 MAZARIN, *Le Bréviaire des politiciens*, traduit du latin par François Rosso, présenté par Umberto Eco, Paris, Arlea, 2007, p. 6.

28 *Ibidem*, p. 10-11.

29 LACAN (Jacques), « Propos sur la causalité psychique », repris dans *Écrits*, Paris, Seuil, coll. Champ freudien, 1966, p. 173. Lacan parle ici du malaise que produit sur le spectateur une pièce comme *Le Misanthrope*.

30 *Le Petit Robert*, édition de 1982, p. 216.

31 Voir la page : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/breviaire>.

32 Pour reprendre le titre du livre d'Henri Gouhier : *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

33 Voir DORT (Bernard), « La Représentation émancipée », dans *Théâtralité, écriture et mise en scène*, sous la direction de Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker, Québec, Hurtubise HMH, 1985, p. 69-79. Notons que Dort évoque l'émancipation de la scène à l'égard du texte, mais aussi et surtout, ultérieurement, l'émancipation des différentes composantes de la scène à l'égard du pouvoir central du metteur en scène.

34 POURVEUR (Paul), *Survivre, op. cit.*, p. 58.

35 *Les Pratiques d'écriture théâtrales actuelles*, table ronde organisée, à l'occasion de la sortie de presse de *Survivre à la fin des Grandes Histoires*, par le Rideau de Bruxelles, la Chaire de poétique de l'UCL et les éditions Lansman le 3 mai 2015 au Rideau de Bruxelles, avec Paul Pourveur, Michael Delaunoy, Céline Delbecq, Erwin Jans, Pierre Piret et Anne-Cécile Vandalem. Retranscription par Marie-Garance Nolet.

Pour citer cet article

Référence papier

Pierre Piret, « Théâtre, récit et idéaux », *Textyles*, 49 | 2016, 23-32.

Référence électronique

Pierre Piret, « Théâtre, récit et idéaux », *Textyles* [En ligne], 49 | 2016, mis en ligne le 15 novembre 2016, consulté le 07 décembre 2016.
URL : <http://textyles.revues.org/2719>

Auteur

Pierre Piret

Université catholique de Louvain

Articles du même auteur

Présentation [Texte intégral]

Paru dans *Textyles*, 43 | 2013

Tentations photographiques : Georges Rodenbach, Dominique Rolin, Guy Vaes [Texte intégral]

Paru dans *Textyles*, 43 | 2013

LOUVET (Jean), *Théâtre 1 et 2* [Texte intégral]

textes réunis par Vincent Radermecker, Bruxelles, AML éditions/Labor, 2006-2008

Paru dans *Textyles*, 41 | 2012

Portrait de l'artiste en Oriental [Texte intégral]

Paru dans *Textyles*, 38 | 2010

VERHAEREN (Émile), *Poésie complète 4 : Les Villages illusoires, Les Apparus dans mes chemins* [Texte intégral]

Édition critique établie par Michel Otten et présentée par Christian Angelet, Bruxelles, AML-Labor, coll. Archives du futur, 2005

Paru dans *Textyles*, 35 | 2009

Le dieu caché de l'écriture. Une lecture de *La Lucarne* [Texte intégral]

Paru dans *Textyles*, 9 | 1992

Tous les textes...

Droits d'auteur

Tous droits réservés