

*Bernard Dort*

**Le Jeu du Théâtre**

**Le Spectateur  
en dialogue**



**P.O.L**







Le Jeu du Théâtre  
Le Spectateur en dialogue



Bernard Dort

Le Jeu du Théâtre

# Le Spectateur en dialogue

*Préface de Jacques Lassalle*

*P.O.L*

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6<sup>e</sup>

Nous tenons à remercier Monique Le Roux, Nathalie Léger et Jean-Loup Rivière dont les recherches nous ont permis de retrouver l'origine des divers textes contenus dans ce recueil, ainsi que Frédéric Maria pour les soins attentifs qu'il a apportés à sa réalisation.

*Ouvrage publié avec le concours  
du Centre National du Livre*

© P.O.L éditeur, 1995  
ISBN : 2-86744-429-2

## *Le livre du trop d'amour*

*La connaissance de la possibilité de représenter console en face de l'asservissement exercé par la vie. La connaissance de la vie console de ce que la représentation a le caractère d'une ombre.*

Hugo von Hofmannsthal

*Faire la clarté, c'est peut-être susciter de nouvelles énigmes, plus profondes.*

Bernard Dort

« Pendant longtemps, disons des années cinquante aux années quatre-vingt, le premier souci fut de rapprocher le théâtre de ses spectateurs ; il paraissait lointain, captif de dorures et de rites démodés. Il fallait le rendre de nouveau accessible <sup>1</sup>. » A cette accessibilité, à ce rapprochement, à cette conquête d'un « public sans théâtre » par un « théâtre », jusqu'alors, « sans public », Bernard Dort travailla sans relâche. Trente années durant, sur tous les fronts, de la guerre froide à l'élection de Mitterrand, en passant par l'Algérie, Budapest, le Viet-nam et mai 68, l'écrivain, le critique, le pédagogue, le compagnon de création et le spectateur quotidien, en lui distincts et indissociables, ne ménagèrent aucun effort pour qu'à l'intersection du théâtre et du monde « le passé devînt juste et l'avenir permis <sup>2</sup> ». Il fallait réformer de

fond en comble la recherche et l'enseignement du Théâtre à l'Université<sup>3</sup>, imposer l'autonomie des Instituts d'études théâtrales, substituer progressivement l'étude globale de la représentation à celle devenue trop restreinte de l'analyse des textes ; il fallait créer, impulser des revues (*Théâtre populaire* puis *Travail théâtral*) ; il fallait chaque soir sillonner les scènes et les salles, tant en France qu'à l'étranger, pour accompagner, souvent anticiper, par le verbe et par l'écrit, par les voyages et la rencontre, les voies multipliées de la création. Du TNP de Vilar au Berliner Ensemble de Brecht, du Piccolo Teatro de Strehler à la Schaubühne de Berlin et au Za Branou de Prague, du festival d'Aubervilliers à celui de Nancy, de la Cartoucherie de Vincennes à l'Ensemble de Gennevilliers, de Sartrouville au « Lutèce », d'Ivry à Vitry, de Parme à São Paulo, Dort se fit intercesseur autant que mémorialiste. Inlassablement, il arpenta, éclaira, mit en rapport et en perspective. Il n'était pas seul, bien sûr, mais à sa manière fraternelle et discrète, il précédait chaque fois.

Dans cette vie dominée, sans doute plus que Dort ne l'aurait voulu, par l'enseignement et le combat éditorial, le début des années quatre-vingt amorça un tournant. La cinquantaine était venue. On sait de quels questionnements elle peut être porteuse. Menacé par l'excès même de ses conquêtes, rongé trop souvent par les confort et les pesanteurs d'un trop d'Institution, le théâtre public avait changé. A l'Université, les nouvelles études théâtrales avaient fini de s'imposer. Tout, certes, n'était pas dit, mais il devenait possible sans doute de passer progressivement le relais aux étudiants d'hier. Les urgences éditoriales, elles aussi, s'étaient estompées. La presse, tant écrite qu'audiovisuelle, faisait une part de plus en plus comptée à l'exercice critique, lui préférant, dans le meilleur des cas, les promotions d'avant-première<sup>4</sup>. Le marché du spectacle, l'industrie du virtuel, décidément gagnaient. Quant aux revues, comment prétendre encore réfléchir sinon fédérer une production foisonnante autant que cloisonnée, et

dont les initiateurs assuraient souvent eux-mêmes, dans leurs propres publications, le commentaire et l'autocélébration <sup>5</sup> ?

Quant à l'espace politique, avait-il vraiment changé ? Un temps on put le croire. Le pouvoir socialiste s'installait. Curieusement, il « oubliait » Dort. En souffrit-il ? Le voulut-il ? Dans ce domaine, il finissait toujours par le non-alignement, trop conscient de la nécessité de son indépendance, pour la compromettre longtemps dans le service d'un clan ou la tentation d'une place.

En 1981 donc, Bernard Dort prend le parti de sa liberté. Sans renier l'Université, renier ou se renier n'a jamais été son fort, il occupe au Conservatoire de Paris <sup>6</sup> la chaire d'histoire du théâtre. Il s'empresse de l'élargir, selon un projet déjà ancien auquel il tenait, en un atelier de dramaturgie appliquée à l'art de l'acteur. Peu de temps après, il accepte de m'accompagner au TNS <sup>7</sup>. Le retrait envisagé au profit de la réflexion et de l'écriture ne se traduirait-il que par un surcroît de charges ? Il n'en laisse rien paraître. Il continue sa quête du temps retrouvé dans ses chères villes italiennes et allemandes, Milan et Berlin surtout ; il sait flaner encore entre librairies et magasins de disques, et faire leur part, avec quel bonheur, aux convivialités de table. Chaque matin, pour se mettre en train, il fait une patience et lit quelques pages de Simenon. L'aurait-on deviné ? *Le Chien jaune* et *le Voyageur de la Toussaint* sont les livres qu'il a le plus souvent relus, dix fois peut-être, assure-t-il. Parfois au théâtre ou durant les colloques si souvent périssants d'ennui, il laisse s'éteindre son éternel Toscani, et somnole ouvertement. Mais ce n'est pas du même sommeil. Ici c'est par abandon confiant, là par instinct de survie.

A Strasbourg, il occupe la fonction de conseiller littéraire. C'est le titre qu'il se choisit, en préférant les connotations aimables, légèrement désuètes, si françaises que presque giralduciennes, aux rudesses, trop souvent péremptoires à ses yeux, du vocable allemand « Dramaturg », passé pour-

tant, depuis Brecht, dans les mœurs du théâtre européen. Je n'entendais pas alors confisquer Bernard Dort à ses autres responsabilités<sup>8</sup>. Je lui proposai simplement d'y ajouter une implication, nouvelle pour lui et qu'il avait toujours refusée jusque-là, dans l'Institution théâtrale et ses productions. Cette expérience l'aidera-t-elle à accepter en septembre 1988 le poste de « directeur national du théâtre et des spectacles » ? Ce n'est pas impossible, mais il ne mit qu'une année, assurément douloureuse, à en mesurer les intenable contradictions. L'aimable monarque sans couronne, Alcandre ou Prospero, qu'il était devenu<sup>9</sup>, prenait soudain le risque de revenir aux fonctions d'autorité de l'énarque qu'il avait été, et qu'il culpabilisait peut-être d'avoir si tôt renoncé. La tentative, encore une fois, ne dura qu'un an. Un an de trop ? Certes pas. Dort eut le temps d'impulser quelques nouvelles actions, de résister, non sans tristesse, aux déviations abusives de beaucoup de ses « protégés » d'hier, devenus, sans le mesurer toujours, les nouveaux féodaux d'aujourd'hui. Mais l'Administration n'est que seconde. Elle obéit au politique. Elle ne peut que gérer au mieux ses compromis et ses précautions. Elle prend son temps. Là où Dort aurait voulu agir vite, il ne pouvait que rêver, sans les mettre effectivement en œuvre, les réformes fondamentales – formation de l'acteur, cahiers des charges, évolution des modes de production et de distribution, rapport aux publics – qu'il avait en tête. Il renonça et fit sagement.

Comment évoquer en quelques lignes notre compagnonnage à Strasbourg ? Il reste à mes yeux exemplaire. Au TNS, Bernard Dort, d'entrée, aménage un comité de lecture. Il concrétise ainsi deux rêves anciens : 1. Découvrir et aider de jeunes auteurs, ces négligés ordinaires de l'Institution, en les lisant effectivement, en leur communiquant les notes de lecture que leurs pièces avaient suscitées, en en proposant éventuellement l'inscription au répertoire du théâtre. 2. Faire appel d'une trop stricte division du travail en invitant ceux

et celles qui le souhaitaient (administratifs, techniciens, chargés de relations publiques, artistes) à un libre espace d'échange et de réflexion, dans un commun amour des textes. Par ailleurs, il suit de près, cela va pour ainsi dire de soi, l'activité de l'école<sup>10</sup>. Il y fait ses premiers pas de metteur en scène, dans la suite naturelle de son enseignement au Conservatoire, et révèle, ce qui n'est pas pour surprendre, outre d'admirables clartés de lecture, une entêtante érotique des corps et du jeu. Les jeunes acteurs, à son contact, jubilent. Dort ne néglige pas pour autant l'accompagnement éditorial. C'est dans les colonnes des *Cahiers du TNS* qu'il inaugure, sous le titre significatif d'*In-certitudes*, une série de chroniques régulières où s'affirme pour la première fois, depuis le difficile abandon qui mériterait analyse, au début des années soixante-dix, du livre *Autothéâtre*<sup>11</sup>, l'avènement du je, « ce je proche et lointain, qu'enseigne le théâtre<sup>12</sup> ». « Mon discours est devenu, presque, solitaire. Bon gré mal gré, mon rapport au théâtre s'est personnalisé », écrit-il dans sa préface à *la Représentation émancipée*, le nouveau recueil d'essais si éclairants quant à sa nouvelle manière, qu'il publie en 1988, et dont l'absence d'accueil le fit souffrir au point peut-être d'expliquer pour une bonne part son passage rue Saint-Dominique. De cette presque solitude, qu'il ne renonce jamais pourtant à partager, de cette personnalisation progressive qui libère enfin l'écriture de ses dernières précautions d'« écrivance universitaire », témoignent les huit chroniques de « la pratique du spectateur », parues d'abord dans les tout nouveaux *Cahiers de la Comédie Française*, et qui donnent probablement son titre à ce *Spectateur en dialogue*, recueil posthume qu'il eut le temps cependant de concevoir et d'organiser entièrement lui-même.

A Strasbourg encore, Dort m'aide à constituer et à publier un répertoire quelquefois méconnu ou oublié<sup>13</sup>. Ensemble nous affirmons une volonté d'échange et de dialogue avec quelques-unes des meilleures scènes européennes.

Enfin, et peut-être surtout, les traductions de *Woyzeck* (Büchner), d'*Emilia Galotti* (Lessing), de *Rosmersholm* (Ibsen)<sup>14</sup>, ouvrent à Dort un nouveau territoire. Qui sait ? Je ne désespérais pas de l'amener par ce biais à l'écriture de fiction. Car de tous les Bernard Dort qu'il nous faut considérer, celui qui est premier et mène à tous les autres, celui pourtant qui s'est le plus masqué et tenu en retrait, est le Bernard Dort écrivain. Les rendez-vous que nous passons notre vie à différer ne sont-ils pas souvent ceux qui nous importent davantage et qui, ne se suffisant plus de notre situation dans le monde et dans l'Histoire, nous « trahissent » le mieux ? Mais c'en serait fini alors de nos impunités d'« embusqués<sup>15</sup> ». Il faudrait passer aux aveux, apparaître « nus, hagards s'il se peut, n'ayant de recours qu'en nous<sup>16</sup> ». Ici, précisément ici, le « Spectateur », en Dort résiste et se protège encore.

Mais, à sa compromission tardive dans l'émergence du je et l'aléa de la pratique, si longtemps révoqués l'une et l'autre comme incompatibles avec le juste exercice du regard et de la distance critique, le Bernard Dort des dernières années consentit pourtant aussi loin qu'il lui fut possible. Il alla même jusqu'à paraître sur les planches, jusqu'à feindre l'acteur<sup>17</sup>, jusqu'à regretter que l'occasion ne lui en fût pas plus souvent donnée. C'est au point que je songeai à le mettre en scène dans le Prospero de *la Tempête*. La mort nous aura pris de vitesse. Détresse des trop tard.

Il est facile d'envisager quelques-unes des raisons objectives de cet apparent retournement dans l'itinéraire de Bernard Dort. Depuis la chute du mur de Berlin en novembre 1989, le monde, et le théâtre avec lui, avaient précipité leurs changements. L'Histoire semblait se résigner désormais aux apparentes unanimités d'une société « libérale », tout entière régie par les lois obscures de l'omniprésent marché. La politique s'estompait. L'économisme gestionnaire la reléguait au

magasin des accessoires. Les peuples, comme engourdis et subjugués, se terraient devant leurs petits écrans. Seuls, ici ou là, mais partout sur la planète, la stridence des massacres et des génocides, dans le retour des haines raciales, des fanatismes religieux, des cynismes mafieux, dénonçaient l'intolérable et le précaire du règne généralisé de l'argent. Dans le même temps, le théâtre paraissait abdiquer ce qui lui restait d'ambitions « transitives ». Ce n'est plus pour atteindre à la vérité qu'il jouait de ses artifices ; il ne postulait plus l'« activité » du spectateur ; il renonçait à prendre sa part de l'élucidation du monde. Entre polissonneries d'alcôve, paresse « muséuses » et fastes opératiques, il retournait à ses vieux démons. Les metteurs en scène, dont Dort avait tant contribué à conforter l'avènement, tournaient casaque. Ils se mettaient à tenir boutique. Ils défendaient leur bail et prenaient place dans l'industrie du luxe. Il leur arrivait encore d'y déployer de surprenantes virtuosités, mais elles n'étaient plus que formelles et n'interrogeaient plus, dans la dure compétition ambiante, que les arcanes d'un art à nouveau replié sur lui-même. Certes, ici et là, perduraient ou naissaient quelques foyers de résistance. Dort y restait attentif. « Dans ton combat avec le monde, seconde le monde », il aura toujours fait sien, en dernière instance, le précepte de Kafka. La désespérance, la culture d'apocalypse n'auront jamais été son fait. Il ne renonçait donc ni à découvrir, ni à aider, ni à combattre (on lira plus loin, dans « La soirée des autres », son implacable démystification des « Molières »). Mais le temps d'un certain détachement, d'un certain égotisme, lui paraissait venu. Il ne pouvait différer plus longtemps, maintenant que la maladie le plaçait sous haute surveillance, outre de pérennes curiosités – l'acteur, les nouvelles dramaturgies et le « temps » et l'espace scéniques, la relation du spectateur à la représentation –, le besoin intime d'une mise à jour. Plutôt que de céder à « la tentation de la mélancolie et du retrait », il entendait, par son propre accès

à une pratique tempérée de la traduction, du jeu et de la formation de l'acteur, des possibles nouvelles alliances entre le texte et la scène, de la conduite des institutions, « mieux comprendre et mieux réfléchir, de l'intérieur de sa propre expérience, celle des autres <sup>18</sup>. »

Mais n'entendre que cela serait passer à côté de l'essentiel. J'ouvre le dernier livre, par force posthume, de Bernard Dort. Certaines pages m'en sont déjà familières. J'en découvre d'autres qui me bouleversent. Ainsi donc, chez l'ami le plus proche et le plus cher, il restait, il restera toujours tant à comprendre, tant à deviner. Il faut lire de ce point de vue « Barthes ou le spectateur suspendu ». Ce bref essai, admirable dans son cheminement, est à prendre et à reprendre, parce qu'il nous livre probablement, *in fine*, la clef d'une œuvre et d'une vie. Comme chez Henry James, auquel Dort revenait toujours, le dessin apparaît dans la trame du tapis. Pour la première fois, à ma connaissance, après une rupture de trente ans probablement chagrine et sur les raisons de laquelle il restera toujours très discret, Dort écrit sur Barthes, sur les rapports de Barthes au théâtre. C'est dire qu'à bien des égards, il nous parle de lui. « Au carrefour de toute l'œuvre, peut-être le Théâtre <sup>19</sup> » : Dort part de l'aveu que, comme en passant, presque au terme de son « *R.B. par lui-même* », Barthes concède et se concède. Simultanément, Dort vérifie la pertinence du constat et en dépasse l'apparente contradiction. De la fondation du groupe de Théâtre antique (1935-1939) à la création de la revue *Théâtre populaire* articulée en ses débuts sur le TNP de Jean Vilar, de la défense d'Adamov et de Vinaver, à l'« illumination brechtienne » lors de la présentation de *Mutter Courage* au Festival international de Paris en juillet 1954, Barthes n'a cessé de fréquenter les théâtres et d'en écrire, quelquefois même à quatre mains, avec Dort précisément, en particulier lorsqu'il s'est agi de Brecht. Mais à partir de 1960, Barthes rompt avec le théâtre. Peut-on dire qu'il s'en explique par ce trop laconique : « Brecht m'a fait

passer le goût du théâtre imparfait ; c'est, je crois, depuis ce moment-là que je ne vais plus au théâtre<sup>20</sup> » ? Dort, lui, ne cessera jamais d'y revenir. Pourquoi ce départ de l'un, cette persévérance de l'autre ? On pourrait certes parler d'un rapport différent au monde, d'un engagement sartrien dans l'Histoire, auquel le second ne renonça jamais. Mais Dort propose une autre réponse. Elle mérite toute notre attention. Car si elle ne traite en apparence que de Barthes, elle vaut singulièrement pour lui-même. « Parfois il [Barthes] a fait état du "sentiment, du tourment même, pourrait-on dire, de la corporéité troublante de l'acteur<sup>21</sup>". Mais il s'est toujours défendu contre ce corps théâtral. L'acteur occidental ne peut, selon lui, échapper à la vulgarité que par hasard [...]. Peut-être le rêve ultime de Barthes était-il d'expulser l'acteur du théâtre : son corps exposé le fascine trop pour ne pas le gêner et ne pas lui faire éprouver un "mixte d'éblouissement et de nausée<sup>22</sup>" [...] Ici plus question de plaisir mais d'effroi ou de jouissance. Ici le *punctum* ("ce qui point") l'emporte décisivement sur le *studium* qui "est une sorte d'éducation (savoir et politesse)". Et l'extase "mouvement proprement réulsif, qui retourne le cours de la chose<sup>23</sup>", menace. "Alors comment en écrire ? Il faudrait tout reprendre par le commencement [...] Sans doute Barthes a-t-il trop aimé le théâtre ?<sup>24</sup> » Et Dort, lui-même ? La question obsède autant qu'elle organise le dernier livre de Bernard Dort. De son tant, de son trop d'amour pour le théâtre, il n'aura cessé lui aussi de s'étonner, de souffrir et, *nolens volens*, de s'enchanter. Lui, au moins, n'aura jamais renié ce déchirement indépassé. Mais jusqu'alors il le taisait, tout au moins le masquait. Ici, maintenant, il débride la plaie, la fouaille, ne se résigne jamais longtemps à la laisser se refermer. Une douleur latente, une rébellion sourde mais continue travaillent l'écriture, l'arrachent à la rhétorique et au commentaire qui pouvaient parfois, naguère, la menacer. Elles la brûlent, la dévastent et tout autant l'apaisent. Elles sont sa chance et notre chance de

lecteur. Car nous ne sommes jamais exclus. Même alors, le spectateur reste en dialogue. Probité d'un titre, cohérence d'une œuvre.

Ce trop d'amour, aux confins parfois du désamour, génère plusieurs tentations. Le livre en désigne au moins trois : l'arrachement au théâtre par le théâtre lui-même, et c'est Genet ; la quête du temps retrouvé, par l'anamnèse et la souvenance, et c'est le retour aux passions de jeunesse, au premier rang desquelles, sans doute, Strehler ; la sérénité enfin conquise dans la douce envie de mourir, et c'est Grüber.

1. Jean Genet. Dort ne cessa jamais, surtout les dernières années, d'en revenir au théâtre de Genet<sup>25</sup>. Non que les très nombreuses représentations qu'il ait pu en voir l'aient vraiment comblé. Il n'était pas à leur égard beaucoup moins « content d'être content » que Genet lui-même qui, d'ailleurs, n'en fut que rarement le spectateur. Deux exceptions pourtant : *les Paravents* et plus encore *les Nègres*, tous deux dans la mise en scène de Roger Blin. Le souvenir de cette soirée de 1959, au théâtre de Lutèce, trente-cinq ans après, l'enchantait encore<sup>26</sup>. Mais pour le reste, les metteurs en scène, de Zadek à Stein, de Brook à Chéreau, de Patte à Lavaudant, lui paraissaient succomber toujours de quelque manière à un en-trop de sens ou de rituel. Soit que « le travestissement obligé leur fût aussi dogmatique que la représentation naturaliste », soit que l'argument social ou politique (la condition carcérale, l'état de bonnes, la guerre d'Algérie, le passage d'un ordre ancien à un ordre nouveau par la révolution esquissée du *Balcon*), cessant d'être de simples prétextes, ne deviennent la matière et l'enjeu de leurs réalisations.

Or le théâtre de Genet est définitivement du côté de la rupture avec tout ordre social établi. S'il est célébration, il n'est célébration de rien. S'il est déguisement, c'est loin de toute métaphore. S'il est fête, c'est au-delà de toute obligation de vraisemblance, ou même de toute volonté de signifier.

L'action rapportée, même si elle refuse le flou, reste évasive. Elle n'a pour effet que de laisser le spectateur face à lui seul. Genet n'écrit pas même pour apporter sa contribution à la littérature. Il écrit contre elle, pour déconstruire et dissoudre le théâtre<sup>27</sup>. « Ce n'est pas des choses mauvaises, qu'il est par ailleurs juste de dénoncer dans le monde occidental, que le théâtre doit nous débarrasser, mais des choses respectables. Ce n'est pas le pétomane qui me gêne. J'en suis vite débarrassé. Mais Racine justement<sup>28</sup>. »

« Le théâtre de Genet prétend en finir avec le réel. Non par la recherche d'une forme différente comme chez Pirandello. Mais par un jeu noir qui se crée et se défait de lui-même, une joyeuse destruction de la vie par le théâtre et du théâtre par lui-même<sup>29</sup>. » La scène, ici, « superbement dénonce la vie pour ce qu'elle est, une mascarade ». La légèreté, voire une certaine forme de bricolage, la fragilité et la hâte sont les vertus du théâtre dont rêve Jean Genet et le mènent à une sorte d'enjouement impitoyable. Le spectateur est égaré, emporté dans un délire « qui se cabre ». Aristote et la purgation des passions, Brecht et le retournement dialectique, ne sont plus de mise. « C'est ça ! Et on fait tant d'histoires ! Et pourquoi pas ? Il faut bien s'amuser<sup>30</sup>. » Le spectateur de Genet est doublement ravi, suspendu entre assentiment et répulsion, rire et effroi. La terreur, la pitié (ou la compassion) se dissipent. Le grotesque le dispute à l'enchantement. Au temps des *Bonnes*, « mon premier but était de me déguster de moi-même, en indiquant et en refusant d'indiquer qui j'étais. Et mon but second était d'établir une espèce de malaise dans la salle<sup>31</sup> ». Mais progressivement, dans l'exigence maintenue d'un retour à soi (à ce qui en soi « est identique à tout autre »), retour amusé autant que cruel, le théâtre de Genet s'apaise et s'évapore. La féerie se dissimule dans les éclats « d'un rire très doux ». « Le théâtre dans le monde occidental, de plus en plus touché par la mort et tourné vers elle, ne peut que raffiner dans la réflexion de comédie en

comédie, de reflet en reflet, qu'un jeu cérémonieux pourrait rendre exquis et proche de l'invisibilité<sup>32</sup>. » Dort radiographie Genet. Et Genet, ainsi mis à nu, révèle chez Dort une de ses aspirations les plus profondes, même si jamais tout à fait déclarées, tout à fait assouvies : le théâtre, dans la flamboyance de ses écritures, marque une rupture sans retour avec tout ordre social quel qu'il soit. Dissidence plénière, écart inouï, apologie de la subversion, si l'on veut, mais radicale jusque dans la mort.

2. Giorgio Strehler. Le retour du Piccolo Teatro à Paris, en juin 1993, avec *Barouf à Chiogga* et *Le campiello* de Goldoni – peut-on évoquer le théâtre de Strehler sans évoquer celui de Goldoni, et réciproquement ? –, ce retour combla Bernard Dort. Quand il nous rejoignit à Avignon, pour filmer avec Jeanne Labrune les dernières répétitions de *Don Juan*, il en était encore chaviré. Il m'avoua qu'à l'heure des retrouvailles avec Strehler, à la fin du *Barouf*, dans le foyer du public où la direction de l'Odéon avait improvisé une petite fête, les larmes lui étaient venues aux yeux. Ce délicieux instant de faiblesse l'étonnait encore. (Je lui avais connu à vrai dire quelque chose de cette émotion-là, à l'issue de notre *Léonce et Léna* dans la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et peut-être aussi du *Décameron* à Vitry.)

Magie du temps retrouvé ? Confirmation si longtemps après de l'éblouissement des premières représentations de Milan ? Expérience singulière, peut-être unique, à rebours en tout cas de beaucoup de certitudes admises, d'un spectacle « ressuscité », loin de tout souci de reconstitution muséographique, préservé entre mémoire et innocence, fidélité et novation ? Dans le bonheur de Bernard Dort, chacune de ces raisons avait certes sa part. Mais il fallait entendre aussi l'aveu imperceptiblement formulé, d'une identité confirmée à elle-même, par-delà les doutes, et les ressauts de l'Histoire. Se trouvait confirmée la légitimité d'« une quête, qui n'est pas celle de la vie ni de la vérité, mais de leur double, cette



Choisis parmi les chroniques parues dans les *Cahiers de la Comédie Française* et d'autres essais dispersés dans des publications peu accessibles, les textes aux tonalités variées qui composent *Le Spectateur en dialogue* poursuivent la réflexion sur le théâtre qu'a menée inlassablement Bernard Dort.

En mêlant l'humeur très libre des chroniques à la démarche plus ample d'études sur quelques auteurs (Pirandello, Genet notamment), en évoquant dans des analyses lumineuses le travail des metteurs en scène (Strehler, Grüber, Mnouchkine, parmi les plus grands), en proposant une lecture des rapports qu'entretint avec le théâtre Roland Barthes, ce recueil permet de saisir ce qu'il y avait de plus personnel dans l'expérience du spectateur que fut Bernard Dort : au théâtre, fantaisie, beauté, profondeur, vérité naissent du jeu serré toujours recommencé entre auteur, acteur, metteur en scène, spectateur, et ce qui s'échange là s'appelle aussi la vie.



9 782867 444296

150 F  
936168-9  
ISBN : 2-86744-429-2  
11-95



DIFFUSION C.D.E.  
DISTRIBUTION SODIS