

Théâtre occidental

Henri Gouthier

A. La théâtralité

Des expressions telles que " philosophie des sciences ", " philosophie de la religion ", " philosophie de l'art " sont courantes : elles signifient que l'homme aime à réfléchir sur ses propres activités, comme s'il cherchait à se connaître à travers ce qu'il fait. Il est donc naturel d'envisager aussi une philosophie de cet art qu'est l'art théâtral, recherche de ce qui le caractérise comme théâtral, réflexion sur sa théâtralité.

Deux voies sont ici possibles : aller de la philosophie au théâtre ou aller du théâtre à la philosophie. La première voie est celle que suivent Hegel (Esthétique, liv. III) et Schopenhauer (Le Monde comme volonté et comme représentation, § 51); or, ces exemples mêmes nous le rappellent, " la philosophie " n'existe pas : il n'existe que des philosophies; aller de la philosophie au théâtre, c'est toujours voir le théâtre à l'intérieur d'une certaine philosophie, celle de Hegel, celle de Schopenhauer... L'autre voie a pour point de départ des faits; ces faits sont les choses, spectacles et textes, que l'on a coutume de rapporter à l'art du théâtre dans l'histoire des diverses civilisations que nous connaissons; on essaierait alors de déceler, à travers les différences, une espèce d'essence qui poserait la raison d'être et esquisserait une structure fondamentale de l'oeuvre théâtrale.

Pareille méthode unit intimement la philosophie du théâtre à son histoire, mais sans les confondre. La distinction des points de vue est bien marquée par l'ambiguïté du mot " origine " qui signifie commencement et source. Ainsi, l'historien incline à penser que le théâtre a une origine religieuse, en ce sens qu'il a commencé par être mêlé à une cérémonie religieuse : cela ne veut pas dire que le théâtre soit religieux par essence, entendons par la nature même de la source qui, à chaque époque et dans les diverses civilisations, continue à lui donner vie, à susciter des vocations, à entretenir un besoin. Il n'est donc pas sûr que l'on trouve l'essence en remontant au commencement, et le devenir du théâtre est aussi important que sa naissance pour dévoiler la théâtralité.

La volonté de métamorphose

La méthode empirique semble bien avoir été celle d'Aristote. Commençons donc par relire sa Poétique. Aristote cherche d'abord dans la nature de l'homme à quel besoin l'art répond : or il découvre un besoin et, par suite, un plaisir d'imiter. Comme il y a de multiples façons d'imiter, il y a plusieurs arts. C'est ainsi qu'Aristote arrive à la distinction qui permet de dégager l'essence de la théâtralité : on peut imiter les hommes en racontant leurs actions ou en les répétant; ou l'épopée ou le théâtre, nous dirions aujourd'hui : ou le roman ou le théâtre. L'essence de ce dernier est donnée dans l'étymologie du mot qui désigne l'art dramatique : celui-ci signifie " action "; il s'agit donc d'un art où des acteurs imitent des actions en les exécutant.

Pareille définition fait immédiatement ressortir cette conséquence : l'oeuvre théâtrale est autre chose qu'un texte, ou plutôt son texte est fait non pour être récité ou lu, mais pour accompagner une action qui sera représentée, c'est-à-dire rendue présente par la présence d'acteurs devant des témoins qui sont des spectateurs. C'est pourquoi l'art dramatique est aussi dit théâtral, car l'action doit être jouée dans un lieu où on la voit.

On peut certes envisager d'autres formes de spectacles que ceux de l'art dramatique ainsi défini. Mais si l'on veut laisser aux mots un sens précis, reconnaissons qu'Aristote a dessiné le schème fondamental de ce qu'on a coutume d'appeler théâtre dans l'histoire des civilisations occidentales. Reste à savoir si le recours au besoin et au plaisir d'imiter suffit à rendre compte de l'étrange aventure qui commence dans l'esprit de l'auteur avec l'invention des personnages, qui se poursuit dans l'âme et le corps des acteurs avec leur incarnation, qui s'achève sous le regard et dans la pensée du spectateur avec une sorte d'existence imaginaire. Le mot " imitation " est bien faible; Nietzsche a trouvé celui qui convient : " métamorphose ". Tout est dit, et admirablement dit, dans un texte célèbre de L'Origine de la tragédie (§ 8) : " Celui-là est dramaturge qui ressent une irrésistible impulsion à se métamorphoser soi-même, à vivre et agir par d'autres corps et d'autres âmes. " Cette volonté de métamorphose n'habite pas seulement l'esprit du dramaturge, mais celui du comédien : " Se voir soi-même métamorphosé devant soi et agir alors comme si l'on vivait réellement dans un autre corps, avec un autre caractère ", voilà, dit Nietzsche, " le phénomène dramatique primordial ". Ce dernier mot doit être pris à la lettre; la métamorphose du comédien est un jeu auquel le spectateur est invité à participer; la volonté de métamorphose unit donc auteur, acteurs, public. Oui, vraiment, " l'enchantement de la métamorphose est la condition préalable de tout art dramatique ".

Théâtre et représentation

Première conséquence : la représentation est inscrite dans l'essence de l'oeuvre théâtrale; celle-ci n'existe réellement qu'au moment et dans le lieu où s'accomplit la métamorphose. La représentation n'est donc pas un supplément dont à la rigueur on pourrait se passer; elle est une fin aux deux sens du mot : l'oeuvre est faite pour être représentée; là est sa finalité; du même coup, la représentation marque un achèvement, le moment où enfin l'oeuvre est pleinement elle-même. Si copieux que soit son texte, il n'est pourtant que la partition écrite d'une action en attente d'acteurs : c'est cette attente qui crée un style de théâtre, plus facile à sentir qu'à définir, ou, si l'on préfère, cette qualité que nous reconnaissons quand nous disons qu'un dialogue ou un monologue " passe la rampe ".

L'idée d'un théâtre injouable est donc contradictoire. Bien significatif est ce Spectacle dans un fauteuil auquel Alfred de Musset invitait ses lecteurs (1834). D'abord, la paradoxale formule faisait appel à leur imagination de spectateur possible en leur demandant de doubler la lecture d'un jeu imaginaire sur la scène d'une sorte de théâtre intérieur; il s'agit d'entendre et de voir en lisant; plus tard, parlant de son Théâtre en liberté (1886), Victor Hugo le dira destiné à " ce théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit ". D'autre part, Musset ne voulait pas opposer un théâtre de bibliothèque au théâtre des théâtres : il constatait simplement que le public des théâtres n'était pas celui de son théâtre; ses comédies attendraient donc dans un livre des temps meilleurs.

L'oeuvre théâtrale

Le comédien est un homme qui vit et respire en un certain lieu, à une certaine époque. Le personnage dont il tient le rôle est aussi un homme qui vit et respire en un certain lieu, à une certaine époque. La métamorphose par laquelle le comédien devient le personnage doit donc opérer un changement complet d'univers. Louis Jouvet est sur la scène du théâtre de l'Athénée à Paris en 1947 : Don Juan est en Sicile, déclare Molière qui ne donne aucune date précise, mais comme il joue la pièce en février 1665, l'action est évidemment antérieure à cette époque. Représenter une oeuvre théâtrale, c'est donc créer ou recréer un monde.

Cette création implique la collaboration et la convergence d'arts différents. Puisque l'auteur écrit pour le comédien, à l'art d'écrire s'ajoute d'abord l'art de jouer : il faut apprendre à articuler, à crier, à se taire, à entrer, à sortir, à se grimer, etc. Mais ce comédien joue avec des vêtements appropriés à l'action : être nu, au théâtre, est encore un

déguisement. Le costume d'ailleurs, n'est pas seulement un vêtement : c'est une figure colorée en mouvement qui se déplace et se détache sur un fond; ce qui explique pourquoi, le plus souvent, le même artiste imagine les costumes et les décors. Certaines uvres exigent un décor peint; mais l'absence de décor est elle-même un décor; lorsque la main du peintre n'a rien à exécuter, un oeil de peintre prévoit ce qui sera vu. Les jeux de la lumière et des ombres ont toujours, bien sûr, créé une sorte de décor immatériel : l'électricité permet aujourd'hui d'intensifier la puissance dramatique des éclairages. Le corps de l'acteur se meut dans l'espace et l'espace appelle l'architecture; dans la construction du théâtre ou du lieu théâtral, pour commencer : on ne peut, en effet, jouer n'importe quoi n'importe où; on imagine mal, au théâtre antique d'Orange, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, et un théâtre de poche serait un cadre bien étroit pour Le Soulier de satin. De plus, ce que nous nommons aujourd'hui " dispositif scénique " relève d'un art qui implique la science et le goût de l'architecte.

La représentation qui, au sens propre du terme, réalise l'oeuvre, la rend réelle, n'est pas uniquement spectacle. L'action dramatique fait intervenir l'homme avec une conscience dont la lucidité multiplie les problèmes, avec un coeur que tourmente une nostalgie de l'infini ou de l'indéfini, avec un subconscient où les souvenirs ne dorment pas toujours et d'où instincts, passions, préjugés guident dans l'ombre nos idées claires et notre volonté. La vie déborde ce que l'intelligence est capable de comprendre et d'exprimer; la poésie donne aux paroles la puissance de suggérer ce que les concepts ne sauraient saisir et communiquer; mais n'y aurait-il pas encore dans l'âme humaine des mouvements, des frémissements, des pressentiments qui échapperaient à la magie du verbe? Là où cesse le pouvoir des mots commence celui de la musique. Ce n'est point par hasard que le théâtre naît en musique, musique des sons unie à cette musique des corps qu'est la danse. Aristote inscrit dans la définition de la tragédie comme partie constitutive, le chant.

Cette nature de l'oeuvre théâtrale exige un artiste qui soit ici ce qu'est, ailleurs, le chef d'orchestre, qu'on l'appelle régisseur ou metteur en scène. Le metteur en scène de l'oeuvre peut être son auteur. Mais quand Eschyle ou Shakespeare ou Molière ne sont plus là, quand leur oeuvre doit être jouée dans des conditions qui ne sont plus celles de leurs premières représentations? Quand l'auteur réclame la collaboration d'un spécialiste qui connaît le métier de l'acteur et sait diriger le jeu, qui connaît les techniques de la scène et sait diriger les électriciens? Il y a donc là une fonction requise par la vie même de l'oeuvre théâtrale.

Primauté de l'action dramatique

Est-ce à dire que toute oeuvre théâtrale exige la collaboration de tous ces arts ? Non, bien sûr : chacune a un sujet, ou mieux, une action et c'est cette action qui commande l'appel à tel ou tel artiste. Si quelques meubles devant des tentures suffisent, on ne fera pas appel au peintre. Un metteur en scène, un jour, fit mourir Mithridate en musique : c'était inutile; quand Racine a besoin de musique, il la demande lui-même, dans Athalie par exemple. La règle immanente à l'essence de l'oeuvre théâtrale est un principe d'économie et d'harmonie. Chaque art doit dire ce que les autres ne disent pas. Une intonation, un geste, un regard ajoutent au mot ce qu'il ne saurait exprimer. Un décor peut être nécessaire pour donner non la couleur locale, mais la couleur poétique du lieu : Louis Jouvet demandait à Braque celui du Tartuffe; les frères Wagner à Bayreuth font surtout jouer les grandes orgues de la lumière. L'action du Misanthrope ne réclame aucune musique; celle du Bourgeois gentilhomme se termine avec des chansons.

L'histoire de l'esthétique théâtrale eut, selon les époques, de multiples centres d'intérêt : au XVIIIe siècle, la règle prétendument aristotélicienne des trois unités, unité de lieu, unité de temps, unité d'action (voir, par exemple, le troisième Discours de Corneille et le chant III de L'Art poétique de Boileau en 1674); à l' époque romantique, la contestation de l'idée même de règle et la question du mélange des genres, du " sublime " et du " grotesque " (voir, par exemple, la Préface de Cromwell, de Victor Hugo, en 1827). Mais, il y eut toujours, plus ou moins directement abordé, le problème fondamental inscrit dans l'essence même du théâtre : maintenir l'équilibre entre les divers arts par lesquels l'oeuvre existe pleinement. Ainsi, dans Opéra et drame (1851), Richard Wagner oppose le " drame intégral " à l'opéra où la musique abusive se contente d'un livret insignifiant; les lecteurs français connurent ces conceptions nouvelles par une " Lettre à Berlioz " publiée dans Le Journal des débats, en février 1860, et commentée par Baudelaire dans un célèbre article, " Richard Wagner et Tannhäuser ", recueilli dans L'Art romantique (1869). Les écrits théoriques d'Adolphe Appia (1862-1928), d'Edward Gordon Craig (1872-1966), de Jacques Copeau (1879-1949), de Gaston Baty (1885-1952), d'Antonin Artaud (1896-1948) sont le fruit d'une réflexion philosophique sur les difficultés concrètes de la réalisation théâtrale où chacun, poète, acteur, décorateur, musicien, metteur en scène, doit être mis ou remis à sa place.

Théâtre et fête

Dans sa Lettre à d'Alembert..., dite, pour simplifier, sur les spectacles (1758) Rousseau juge le théâtre moralement dangereux et, d'ailleurs, inutile. " Quoi! écrit-il au moment de

terminer, ne faut-il donc aucun spectacle dans une république? Au contraire, il en faut beaucoup." Mais quel genre de spectacle? Tout est là. " Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle : rendez-les acteurs eux-mêmes... " Rousseau choisit comme exemples des concours de gymnastique, des " joutes " de bateliers sur le lac de Genève, des bals publics.

L'idée est volontiers reprise aujourd'hui non pour opposer la fête au théâtre, mais pour faire du théâtre une fête. Tel est, par exemple, le but du happening : en principe, il supprime la dualité scène-salle, la dualité acteur-spectateur; toujours en principe, il supprime une action préalablement fixée dans un texte ou même un scénario : il faut que tout puisse arriver (to happen). S'il y a toujours loin du principe aux applications, ce qui importe ici, c'est l'intention qui, on le comprend aisément, peut devenir une tentation pour le créateur de spectacles populaires.

La question est sérieuse. Il n'y a, en effet, aucun avantage à mettre sous le même mot des choses différentes : l'opération ne peut entraîner que la confusion. Si l'on met sous le mot " théâtre " ce qu'évoquent les noms de Sophocle, de Shakespeare, de Molière, de Claudel (en choisissant des esthétiques théâtrales variées), on ne peut y mettre aussi les fêtes : dans le premier cas, il y a une oeuvre avec un auteur qui la crée, des acteurs qui la recréent, des spectateurs qui sont les complices de cette re-création; or, dans la fête, il n'y a aucune oeuvre, pas même ce schéma directeur qui orientait les improvisations de la commedia dell'arte.

Il y a une notion générale, celle de spectacle, avec des types de spectacles différents : un match, une course de chevaux, la revue du 14-Juillet, une manifestation sont des spectacles; le théâtre est un spectacle qui a pour principe et pour fin une oeuvre théâtrale, ce qui est très différent.

Théâtre et divertissement

" Plaisir d'imiter " ou " enchantement de la métamorphose ", les formules d'Aristote et de Nietzsche inscrivent dans l'essence même du théâtre le divertissement comme finalité. L'auteur de la Poétique souligne le paradoxe de la tragédie qui nous met en état de pitié et de crainte pour nous faire plaisir; au début du chant III de L'Art poétique, Boileau, fidèle, disciple, parle de " douce terreur " et de " pitié charmante ".

Bertolt Brecht aurait bien voulu écarter cette fin, craignant qu'elle ne compromette la fin didactique propre au " théâtre de l'ère scientifique ". Non qu'il réclame un " théâtre à thèse "; il pense simplement que dramaturge et comédien doivent mettre le spectateur en face de ses problèmes, qui sont ceux de la société où il vit, qu'ils doivent l'inviter à réfléchir, réflexion qui ne s'arrête pas à l'explication du monde mais qui conduit à la décision de le transformer. Or dans son *Petit Organon pour le théâtre* (1948), Brecht reconnaît franchement que " l'affaire du théâtre " a toujours été de divertir les hommes " (§ 3 et 75) et qu'il n'y a aucune contradiction entre divertir et instruire, car il y a un plaisir d'apprendre (ce qu'Aristote avait déjà dit dans sa *Poétique*, chap. IV).

La mise en question du théâtre comme divertissement a un contexte bien différent dans la perspective métaphysique d'Antonin Artaud. L'imagination de ce dernier est hantée par l'idéal primitiviste d'un théâtre qui ne serait vraiment fidèle à son essence qu'en demeurant religieux; c'est pourquoi son action est de type magique : elle met en état de transe le comédien puis le public, cela en dévoilant les forces cosmiques qu'exprimaient les anciens mythes; de là un spectacle de masse dont la poésie serait celle des fêtes. La fête, en effet, est chose grave : elle ne divertit pas de la vie puisqu'à la limite elle coïncide avec elle, puisque le théâtre, ainsi compris, est la vie retrouvée.

L'historien du théâtre contemporain ne saurait nier l'influence de ces vues : elles ont stimulé l'esprit d'invention précisément parce qu'elles ne pouvaient susciter un modèle à reproduire. D'une part, l'idéal primitiviste suppose une coupure entre la nature et l'histoire : or l'histoire révèle les immenses possibilités de la nature. Ce que le théâtre est devenu dans l'Occident grec, latin, européen, y compris l'Europe slave et les Amériques, ne peut représenter une aberration que dans une vision abstraite qui commence par écarter tous les faits gênants. D'autre part, divertissement signifie un certain désintéressement, ce qui oblige à préciser le rôle exact du public.

Hamlet ne tue pas réellement Laerte; sinon, le spectateur ne resterait pas tranquillement assis dans son fauteuil : il se précipiterait pour arrêter le duel. Il faut donc bien distinguer une action qui est un épisode de ma vie et une action imaginaire à laquelle j'accepte de croire tout en sachant parfaitement qu'elle n'est pas réelle. Que l'on puisse trouver et concevoir d'autres sortes de spectacles, des spectacles où, à la limite, il n'y aurait que des acteurs et pas de spectateurs, n'empêche pas de constater dans l'histoire des civilisations la permanence ou mieux la renaissance continue d'un type de spectacle où le spectateur pense, sent, vibre, comme si les histoires dont il est le témoin se passaient réellement. Ce comme si tient à l'essence même de la théâtralité, il constitue le désintéressement qui permet le divertissement.

On voit alors le caractère proprement philosophique des délicates questions : religion et théâtre, politique et théâtre. Il s'agit de savoir dans quelle mesure l'apologétique religieuse et la propagande politique cherchent à doubler le désintéressement théâtral d'un intérêt non théâtral; autrement dit : à intéresser le spectateur aux idées du dramaturge plus qu'à l'action du drame, cela avec le risque de faire passer de mauvaises pièces à la faveur de sentiments présumés bons.

Théâtre et cinéma

Les extraordinaires possibilités artistiques et commerciales du cinéma mettent-elles en question l'existence du théâtre? Ne confondons pas, ici, un problème de philosophie et un problème de marché. Il appartient à la sociologie et à la psychologie de chercher s'il y a concurrence entre les salles de cinéma et les salles de théâtre, dans quelle mesure, en fait, les premières détournent la clientèle des secondes. Mais, en droit, le théâtre n'est pas plus condamné à disparaître devant le cinéma que la sculpture devant la peinture. Ce sont deux arts différents.

Ici et là, il y a action dramatique; ici et là, il y a métamorphose; mais, ici, avec une image sur un écran, là, avec la présence d'un homme au milieu d'autres hommes. Or l'expérience quotidienne nous apprend les avantages ou les inconvénients de la conversation par rapport à la correspondance, de l'examen oral par rapport à l'examen écrit, du cours dit par rapport au cours photocopié. Bref, il y a un sentiment de présence que la psychologie et la phénoménologie doivent reconnaître même si elles ne peuvent le décrire : si parfaite que soit la reproduction du visage, des formes, des couleurs, de la voix, aucune image ne saurait me donner l'illusion qu'un homme est là, devant moi, respirant le même air que moi. Ce n'est point sans raison que l'on dit d'un comédien qu'il a " de la présence ". Le comédien, en effet, agit par sa présence, et cela est propre au théâtre.

La vraie question que pose le cinéma ne vise pas l'existence du théâtre, mais sa structure. Si le théâtre implique la possibilité d'une participation de tous les arts, l'apparition d'un nouvel art étend-elle cette possibilité jusqu'à lui? Ici encore, si le cinéma devait intervenir dans la représentation de l'oeuvre théâtrale, ce serait pour dire ce que les autres arts ne disent pas. Tel est bien le sens de l'expérience faite par Claudel dans *Le Soulier de satin* (1929) puis dans *Le Livre de Christophe Colomb* (1935); l'étude *Le Drame et la musique*, qui sert de préface au dernier ouvrage, l'exprime avec précision : " Pourquoi ne pas laisser les images, suggérées par la poésie et par le son, s'exhaler de nous comme une fumée et se déposer un moment sur l'écran pour peu à peu s'effacer et laisser la place à

d'autres rêves? Pourquoi en un mot ne pas utiliser le cinéma? [] Pourquoi ne pas utiliser l'écran comme un miroir magique où toutes sortes d'ombres et de suggestions plus ou moins confuses et dessinées passent, bougent, se mêlent ou se séparent? Pourquoi ne pas ouvrir la porte de ce monde trouble où l'idée naît de la sensation et où le fantôme du futur se mêle à l'ombre du passé? " C'est ce que fait le poète quand il demande au cinéma d'illustrer la création du monde (" on voit tourner un énorme globe au-dessus duquel se précise peu à peu et rayonne une Colombe lumineuse ") ou la méditation de la reine Isabelle sur l'histoire de l'Espagne.