

## **La métaphore théâtrale. Le monde comme scène et le théâtre comme paradigme**

**Elisabeth Burns**

Bien que toutes les formes de fiction soient imitatives, la représentation dramatique d'une action est la plus parfaitement telle car elle repose sur la condition que l'univers dramatique habité est autonome et représente une réalité momentanée équivalente dans sa signification - ses conséquences - à celle de l'univers social hors du théâtre. Parce qu'elle est jouée hic et nunc, elle prétend appartenir au présent et non au passé.

Toute représentation dramatique est cependant un ensemble construit de perceptions et d'interprétations. La notion d'instrumentalité disparaît. La perception d'une construction dramatique possible de l'action et du thème par le dramaturge est interprétée par le metteur en scène qui projette son interprétation sur les acteurs qui projette son interprétation sur les acteurs qui à leur tour la répercutent sur le public. Les spectateurs reçoivent quelque chose de très éloigné des perceptions originales du dramaturge qu'ils perçoivent séparément selon leur propre expérience et leur propre dont l'origine se trouve dans leur participation, directe ou indirecte, à des groupes et à une société où ils vivent. Cette multiplicité de perceptions introduit un élément d'illusion dans chaque représentation. Les gens voient ce qu'ils attendent à voir et les acteurs répondent à cette attente dans mesure de leurs moyens.

Au théâtre les termes de réalité et d'illusion sont très mouvants mais ils ne s'opposent pas. Tout ce qui se passe sur la scène peut être défini comme réel car cela arrive, se voit et s'entend réellement. Ce sont les sens qui perçoivent et par conséquent tout est aussi réel dans que hors du théâtre. Il y a d'autre part accord entre tous ceux qui prennent part à la représentation, acteurs ou spectateurs, sur le fait que les deux événements réels qui se déroulent dans et hors du théâtre n'ont aucune relation causale. Cette séparation est, assuré d'abord parce qu'aucun spectateur ne croit que les acteurs sont les gens qu'ils représentent et ensuite parce que l'action qui modifie la situation, meurtre, mort pour d'autres raisons, copulation ou naissance, sont toujours simulés. (11)

Comment l'acteur définit-il le niveau de réalité auquel le spectateur est censé placer l'action qu'il voit sur la scène. Elle peut se définir : par un appel direct au public : le " Me voici, Moi, Saint George, solide anglais " des mimes médiévaux (12); par le mépris affiché et poussé du public dans le théâtre réaliste à son apogée à la fin du XIXe siècle; par la participation des spectateurs dans certaines improvisations contemporaines. La première solution nous dit : feignons de croire que c'est la réalité; la deuxième : c'est une

alternative probable, une réalité sans doute très proche et peut-être remplaçant celle que vous vivez tous les jours dans vos différentes vies; la troisième dit : faisons de cette réalité une réalité plus forte que toutes les autres réalités possibles (" nous pourrions alors descendre nus dans la rue ou faire la révolution " qui est une partie du message du Living Theatre).

Chacune de ces versions de la réalité devient sur la scène un exercice d'illusion. Que l'illusion soit parfaite dépend moins cependant de la complexité des techniques mises en jeu que de l'accord profond existant entre acteurs et public pour savoir lequel de " ces trois niveaux de réalité " est utilisé; laquelle de ces " définitions de la situation " est mise en oeuvre.

" Définir une situation " dans la vie quotidienne s'explique sociologiquement comme un processus qui naît de la double conscience de l'émergence de la réalité sociale et de sa relativité. McHugh utilise le terme d'émergence pour décrire la découverte de l'interprétation de modèles qui sont actualisés par l'utilisateur " dans les situations de son entourage immédiat " et qui lui permettent " d'intégrer des événements temporairement discrets en leur conférant un fonds de sens ". Prendre part à n'importe quelle manifestation sociale, appartenir aux relations qui s'établissent à cette occasion implique que les participants acceptent l'engagement initial de prolonger la situation et de " se tenir dans certaines limites ". Il faut donc une perception commune de ces limites, l'acceptation d'un comportement normal définissable, d'une visée et d'une intention qu'Anselm Strauss a dénommée " consensus " (concord) (14). C'est la perception et l'acceptation de ces contraintes qu'imposent notre présence dans une manifestation sociale et l'acceptation implicite de valeurs et de significations spécifiques (opposées à d'autres), à cette explication des causes et des effets de nos actions plutôt que d'autres, c'est la croyance partagée qu'elles auront des conséquences et des résultats précis plutôt que d'autres, que Goffmann appelle globalement " la participation à la situation " (15). McHugh suggère que consensus et participation ne sont pas tant des contraintes données de l'action (comme le texte des arrêtés et des règlements à l'entrée des jardins et des parcs publics) que partie intégrante du processus qui se déroule au cours du rapport social en n'importe quelle occasion. Dans la mesure où ce processus à l'aide de normes appropriées, fait apparaître des valeurs et des règles et s'accomplit avec succès, celles-ci apparaissent liées aux normes, aux valeurs et aux règles qui avaient cours dans des situations précédentes. Elles sont donc reçues en tant que relatives. " Émergence " et " relativité " sont les deux dimensions qui permettent à la manifestation sociale, au sens ordinaire de l'expression, de se dérouler. L'acteur voit puis il interprète, puis il joue.

Bien que cette analyse du mécanisme de la compréhension, de l'intention et de l'action dans la vie courante puisse paraître (comme c'est le cas dans les expériences chargées de le vérifier) trop simplifié, il est néanmoins fort proche du modèle d'action présenté par le dramaturge et tenu pour vrai par le public du moins quand les spectateurs marchent. En même temps, pour que le public comprenne la pièce, il faut que le sens émerge et que les spectateurs puissent le rapporter à leur propre expérience, à leur connaissance des normes, des rôles et des règles de comportement dans un milieu social, présent ou passé.

Le fait que le thème d'une pièce soit dans la plupart des cas (sauf dans des improvisations) partie intégrante d'un modèle prédéterminé et que l'action soit seulement animée par les acteurs, signifie qu'une sélection a déjà eu lieu qui conditionne les formes possibles que peut prendre l'action qui émerge. C'est à ce point que l'illusion apparaît pour la première fois. Le niveau de réalité est choisi - la réalité feinte, l'alternative au réel ou la réalité plus forte que le réel - et maintenu par l'attitude des acteurs vis-à-vis de leurs personnages et des spectateurs.

Mais l'illusion n'est qu'un terme spécifiquement théâtral pour définir un processus inhérent à tout rapport social. C'est le processus par lequel on concentre l'attention de ceux qui prennent part à une situation spécifique; on limite les activités possibles, étant donné la situation, à ce qui est adéquat, significatif et lourd de conséquences, on observe enfin un niveau défini de réalité. Ce processus consiste fondamentalement à fournir un cadre à l'action. L'important est de dire le degré de vérité et d'inévitabilité qu'il faut attacher à un événement. Au cours d'une réception, les participants savent que le but de l'événement est la satisfaction et que, comme le dit Simmel : " Tout se passe comme si tous les gens étaient égaux et comme si chacun des participants rendait honneur à tous les autres pris chacun séparément " (17). Non seulement le " comme si " de cette égalité de circonstance est une illusion, mais aussi le " comme si " de l'importance de l'occasion, la nécessité de prolonger la situation jusqu'à son achèvement, de prévenir les silences embarrassés, l'hostilité déclarée ou simplement l'ennui qui pourraient inciter les gens à partir. " Les formes indépendantes de jeu " de la sociabilité sont maintenues sciemment par tous ceux qui prennent part à la réception. Même dans la vie courante, on choisit un niveau de réalité bien qu'il ne soit pas toujours possible de le conserver si les gens ne se plient pas aux règles contraignantes sur lesquelles repose son maintien. Ces niveaux de réalité recourent les trois niveaux de réalité acceptés au théâtre, la réalité feinte des jeux (NdT. 2), du sport, des cérémonies, l'alternative offerte par le monde du travail ou de la religion, ou la réalité plus forte que le réel dont les efforts avoués consistent à vouloir changer ou à conserver ces définitions de la situation, " les règles du jeu ".

Ces trois niveaux de réalité dans le monde social ne sont pas évidemment différents au sens absolu du terme. Chacun est bâti sur la base de certaines règles acceptées concernant les résultats possibles de l'action. L'idée de " réalité plus forte que le réel " peut être reçue comme une autre forme de fiction par le sceptique; mais pour l'homme engagé, elle dénote une dimension dans laquelle des actions irréversibles peuvent se dérouler et engager toute sa personnalité et son comportement futur. Bien que seuls les faits biologiques que sont la naissance, la copulation et la mort soient acceptés par la plupart des gens comme appartenant à ce concept de " réalité ", celui-ci peut-être étendu à toute une série d'événements choisis par un individu et qui constituent sa carrière biologique et sociale (son curriculum vitae) (NdT. 3). Le soi " réel ", les activités " réelles " du soi se définissent en général dans une vague opposition dialectique du réel à l'irréalité du " faire-semblant " ou de " l'alternative au réel ". Une personne retranche de sa vie les activités dans le domaine de la politique, de sa carrière, de sa vie familiale ou sociale qu'elle considère comme un jeu (play). Pour l'observateur il ne reste peut-être plus rien après cela, mais, pour l'individu, la santé mentale peut reposer sur la croyance en cette réalité résiduelle contre laquelle tous ses mois inauthentiques, toutes ses actions peuvent être éprouvées. Par conséquent le monde de l'action " irréal " donne un poids à une morale personnelle qui lui permet d'organiser sa vie " réelle ".

Le substrat - presque la validation - de cette part personnelle de réalité, c'est l'institutionnalisation du jeu (faire semblant) ou d'une action inoffensive (l'alternative) dans la société à laquelle il appartient. Bien plus c'est l'image réfléchie de l'institutionnalisation de ces trois niveaux de réalité dans la société.

Le jeu complexe de l'amour et de la courtoisie, l'amour courtois qu'on trouve dans *The Faerie Queene* tel qu'il se pratiquait à la cour de la reine Elizabeth I et dans les résidences de campagne de ses courtisans, se déroulait au niveau du " faire semblant " et du " comme si ". Mais là aussi la réalité des pouvoirs de la reine et l'utilisation qu'elle en faisait en accordant ou en refusant ses faveurs signifiait que tout se jouait sur fond de " réalité plus forte que le réel " définie pour la circonstance par ceux qui en usaient. La reine et le Comte d'Essex étaient sensibles à l'élément de jeu dans leurs rapports mais la colère de la reine ne fut pas feinte et Essex perdit sa tête pour de bon. Conserver les faveurs ou sauver sa tête dépendaient en cette période sur la capacité de reconnaître les signes que le jeu allait être abandonné pour faire place à une action instrumentale et également symbolique. Quant aux autres acteurs (joueurs) engagés dans le jeu politique, l'exécution d'Essex avait aussi valeur symbolique.

La vie sociale à la fin du XIXe siècle parmi les couches sociales les plus élevées en Angleterre, la vie de la Saison londonienne et des réceptions dans les résidences de

campagne, était aux mains d'hôtes et d'hôtessees qui inventaient consciemment des décors et des situations propres à fournir des activités de loisirs au niveau d'une " alternative au réel " mais qui, par suite de l'inévitable chevauchement des domaines public et privé que subissent les hommes publics, pouvaient retomber dangereusement dans l'orbite de la " réalité plus forte que le réel ". Les rencontres sociales servaient sinon à débattre de problèmes politiques, d'affaires ou d'intrigues amoureuses, du moins à prendre la mesure des gens évoluant dans ces sphères. Tout cela est très clair dans les romans de Henry James et d'Anthony Trollope. Ceux qui étaient impliqués accordaient souvent davantage d'importance à leurs activités de loisir qu'à leurs occupations professionnelles mais leurs actions n'en étaient que plus restreintes par les premières. Le monde de l'activité professionnelle est devenu aujourd'hui pour beaucoup plus important, à la fois comme lieu de travail et comme lieu de loisir, et fournit souvent cette " alternative " à la vie domestique ou au monde extérieur.

Les rapports non officiels entre amis qui sont censés manifester de la spontanéité et tourner le dos aux manières devraient n'avoir rien à faire avec les niveaux de réalité feinte ou alternative et serrer de près au contraire le niveau de la " réalité plus forte que le réel ". Tout ce qui se passe dans les rencontres amicales devrait se rapporter à tous les aspects (invisibles) du caractère et du comportement des participants. Une relation aussi idéale est bien entendu rarement atteinte ou poursuivie. Mais une grande sensibilité aux changements de niveau de réalité s'y développe couramment.

La perception de la réalité est à coup sûr plus complexe et plus difficile à identifier que les exemples ci-dessus ne le suggèrent. Schutz qui étudie " l'attitude naturelle " de l'homme ordinaire en face de la vie courante a bien décrit la façon dont un niveau accepté de réalité est conservé. Suivant Husserl (18), il utilise le terme epoché pour signifier que le cadre convenable a été choisi pour un type particulier de situation et d'action et que, dès lors, toute croyance à la réalité du monde et des événements extérieurs à l'occasion ainsi encadrée, est stoppée. Pour celui qui vit à l'intérieur de " l'attitude naturelle ", l'époché de cette " attitude naturelle " exclut toute idée que le monde et les objets qui le peuplent pourraient être autres qu'ils ne lui semblent. (19).

Ce même mécanisme s'applique à l'interprétation par les spectateurs du sens du monde dramatique présenté au théâtre, bien que dans ce cas l'époché - le cadre de l'action - soit défini et temporaire. Le monde de la pièce de théâtre devient une alternative fragile à la réalité; d'où la propension à jouer, comme l'a fait Pirandello, avec les limites mouvantes entre le monde du théâtre et celui de tous les jours. Il sait jeter le doute sur le réel sans briser pour autant l'illusion du réel parce qu'il travaille toujours dans un monde défini comme irréel. Ce monde reflet peut refléter des images à l'infini mais ne s'altère jamais. Il

diffère en cela de ces dramaturges contemporains ou de ces metteurs en scène qui cherchent à briser le cercle de l'illusion et confondent le monde réel et celui du théâtre. Ils n'échappent pas pour autant au dilemme de la définition. En faisant participer les spectateurs à l'action, ils substituent la " théâtralité " au théâtre.

Le théâtre traditionnel présente un monde du jeu (qui peut être tout-à fait sérieux) dans lequel les inquiétudes des spectateurs quant aux résultats et aux conséquences peuvent se dissoudre et où la finalité de l'action (sa conséquentialité) et l'intrusion du hasard sont clairement définis. Dans un happening ou dans le théâtre d'improvisation les cadres qui délimitent le monde irréel apparaissent de façon plus épisodique si bien que le doute s'insinue chez les acteurs comme chez les spectateurs quant aux conséquences de l'action dans le monde normalement clos du théâtre, de ce qui se passe et de ce qu'ils feront une fois hors du théâtre. Le processus inverse dans la vie courante est l'insistance que nous mettons souvent à percevoir comme acceptable la théâtralité de cérémonies et de rituels religieux comme laïcs, parce que beaucoup d'entre nous pensent qu'ils sont une fonction même si tel n'était pas leur but premier. (Ceux qui cherchent des raisons aux cérémonies magnifiques et coûteuses d'un couronnement veulent voir là " un acte de solidarité " (20), une soupape de sécurité à l'émotion ou tout simplement un plaisir - c'est-à-dire tout autre chose que son but premier qui est d'affirmer la puissance et l'autorité de la couronne).

Le cérémonial plus facilement oublié, le rituel de la vie courante (manifestations, échanges de cadeaux, le changement rituel d'identité lorsqu'on entre à l'hôpital, en prison, au service militaire ou encore dans un poste nouveau, les rites du processus politique, de la conduite sexuelle, etc...) peuvent tout à coup apparaître comme des modèles de comportement qui ont échappé à leur cadre, des scènes irréelles au milieu du réel qui impliquent à leur tour qu'on jette un regard plus objectif sur ce qu'on a coutume d'appeler un comportement courant (non- théâtral). La frontière qu'on peut tracer entre les deux types de comportement, théâtral et non-théâtral, repose sur la sélectivité de notre vision morale conditionnée par le processus de socialisation, dans un milieu social donné, à un moment donné. Ce n'est pas seulement une question de degrés d'expansivité. Le comportement retenu d'un groupe d'Anglais appartenant à la haute société dans une cérémonie officielle peut paraître à des observateurs tout aussi théâtral que le comportement exubérant d'une famille italienne qui se retrouve, dans les embrassades et les poignées de main.

La terminologie de la scène est très largement employée dans le langage courant et représente une fraction essentielle du langage professionnel des journalistes. Elle est aussi abondante dans les biographies où l'auteur est observateur plutôt que créateur de personnages : " Le jeune étudiant (Trotsky)... qui devait à tout prix jouer un rôle trouva sa

place dans les rangs du Marxisme - dans le drame du progrès, sur la scène terrestre, conçus d'une certaine manière. " (21) Ce type de langage tend à remplacer toute analyse bien qu'il puisse être aussi utilisé de façon critique.

Peu de gens aiment à croire qu'ils sont toujours acteurs. Cette idée est reçue par eux comme une accusation d'insincérité ou même comme une négation de leur identité. Heuristiquement, les sociologues sont prêts à admettre que le moi est inconnaissable et que tout ce qu'on peut en observer peut être décrit de manière significative à l'aide de ce qu'ils appellent la théorie des rôles, extrapolation de la terminologie du théâtre. (22). Kenneth Burke qui s'intéresse principalement aux formes fondamentales de la pensée dans l'action sociale plutôt qu'à celle-ci et qui " en accord avec la nature du monde dont tous les hommes ont nécessairement l'expérience " sont mises en évidence dans l'attribution des motifs, (23), utilise aussi ce vocabulaire dramatique (les catégories clé d'acte, de scène, d'agent, d'intermédiaire, d'intention) comme méthode d'analyse.

La plupart des sociologues se sont intéressés à l'agent ou à l'acteur et ont utilisé les autres catégories telles que acte, scène, intermédiaire, masque, motif et intention qui peuvent s'appliquer à lui. L'accent mis sur le concept de rôle s'explique parce qu'il fournit le lien essentiel entre la réalité sociale du monde modélisé des institutions et des changements qu'elles subissent d'une part et la réalité humaine de la conscience et du comportement individuels de l'autre.

## NOTES

11. Aucune de ces analyses ne s'applique vraiment au nouveau théâtre. Des groupes comme le Living Theatre ou la Mama essaient de jouer leurs propres problèmes sur la scène &shy; d'être en fait les mêmes personnes sur et hors de scène. Certains de ces groupes voudraient aussi être autorisés à copuler sur scène. Ce n'est pas la première fois que le théâtre a essayé de présenter plutôt que de représenter de tels actes. Sous l'empire romain, la présentation d'actes sexuels et les exécutions où l'acteur était remplacé par un condamné sur scène étaient monnaie courante (Voir W. Beare, *The Roman Stage*, Methuen, 1950, p. 238). Il est peu probable que les Romains auraient défendu de tels représentations pour leur valeur esthétique. C'était des divertissements considérés par la minorité cultivée comme symptomatiques de la dégradation du théâtre.

12. Cette formule a été conservée jusqu'à la fin du siècle dernier &shy; le personnage principal devenant King Billy ou King George (NdT : Le roi Billy était Guillaume III (1689-1702)).

14. Anselm Strauss et al., *Psychiatric Ideologies and Institutions* (Collier Macmillan, 1964), p. 14 : " consensus (CONCORD) implique ces accords fondamentaux sur les visées les plus généralement acceptées de l'organisation ".

15. E. Goffmann, *Behavior in Public Places* (Free Press, 1963), p. 37. (NdT : la traduction française de cet ouvrage a paru aux Éditions de Minuit en 1973 sous le titre de *La mise en scène de la vie quotidienne*, tr. A. Arcado, 2 volumes.

17. K. H. Wolff Ed., *The sociology of G. Simmel* (Collier-Macmillan, 1950), p. 49.

18. E. Husserl, *Ideas*, Tr. Boyse Gibson (Allen and Unwin, 1931).

19. Voir A. Schutz, " Dimensions of the social world ", in *Collected Papers*, i i, (The Hague Nijhoff, 1964).

20. E. Shils and M. Young, " The coronation " *Sociological Review*, i no 2 (1953), p. 63.

21. Edmund Wilson, *To the Finland Station* (Doubleday Anchor, 1953), p. 428.

22. Voir par exemple, R. Dahrendorf " Homo sociologicus ", in *Essays in the Theory of Society* (Stanford University Presse, 1968): " La sociologie prend les rôles sociaux comme éléments d'analyse; son sujet est la structure des rôles sociaux. Mais en reconstruisant l'homme sous la forme Homo Sociologicus, de cette manière la sociologie se crée une fois de plus le problème moral et philosophique de savoir comment l'homme artificiel créé pour l'analyse théorique a un rapport quelconque avec l'homme réel dans la vie courante.

23. K. Burke, *A. Grammar of Motives* (University of California Press, 1945), p. XV.

(NdT) Notes du Traducteur :

2. Voir remarques sur les problèmes que posent la traduction des mots DRAMA, PLAY, PERFORMANCE, p. 25-31 ci-après.

3. Il est amusant de constater qu'Elisabeth Burns dise carrière biologique et sociale là où nous utiliserions curriculum vitae, intéressante perspective d'ailleurs; rappel métaphorique de la vie conçue comme un voyage.