

La marque de la théâtralité

Milan Bunjevac

Au début de son remarquable essai *The Empty Space* Peter Brook a eu une formule heureuse et pertinente qui frappe par l'économie des termes mis en rapport, et à ce titre il est séduisant de la considérer comme une sorte de définition minimale du théâtre : " I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him; and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged. "

Contrairement aux apparences, il convient d'insister surtout sur la première partie de cette formule, notamment sur les termes-clés " take " et " call " qui sont, il est vrai, un peu vagues et mériteraient quelques éclaircissements. En effet, dès qu'on y regarde d'un peu plus près, il est évident que la scène minimale décrite dans la deuxième partie de la formule en question n'a rien de spécifiquement théâtral, qu'elle peut être élément d'un événement brut dans le monde " réel " du quotidien, et que ce sont les deux termes en question qui font la différence. Il suffit, pour s'en rendre pleinement compte, d'examiner de plus près un exemple quelconque, un peu plus concret cependant et un peu plus dramatique afin que la différence soit mieux perceptible.

Soit une petite place tranquille bordée de marronniers. Soit un homme accoudé à sa fenêtre du premier qui regarde ce qui se passe sur la place. Soit enfin un autre homme qui se tient sous un marronnier, une corde à la main, en train de choisir une branche suffisamment solide pour supporter le poids de son corps.

En simplifiant un peu et en supposant qu'on a affaire à un sujet " normalement constitué ", on peut raisonnablement prévoir deux réactions diamétralement opposées de la part de celui qui se tient à la fenêtre. L'une des deux consisterait en un mouvement spontané pour secourir son prochain et l'empêcher de se suicider. L'autre semblerait révéler un individu totalement dépourvu de sentiment humain : il resterait tranquille, sans broncher; au contraire, il aurait peut-être un air de satisfaction scandaleuse sur le visage ou même ­ comble d'incongruité - il se tordrait de rire.

Pourtant l'explication est bien simple. Dans le premier cas l'homme à la fenêtre a pris l'événement dans la rue pour une scène de la vie quotidienne, " crue ", " vraie ", " réelle ", dans le cadre de laquelle le danger qui menaçait l'homme sous l'arbre, qu'elles qu'en soient les causes, était réel et imminent. Dans le deuxième cas l'homme à la fenêtre n'a pas bronché parce qu'il a reconnu, ou cru reconnaître, dans ce qui se passait sous ses yeux

une scène de théâtre. Sa deuxième réaction donc était aussi tout à fait adéquate car il savait pertinemment que l'homme sous l'arbre, en tant que personne réelle x, n'était menacé d'aucun danger mortel. Celui qui est menacé de mort est le personnage y, incarné par la personne x, mais celui-là ne peut pas être aidé parce qu'il est, quoique à deux pas, totalement inaccessible, appartenant à un autre univers - telle est la règle du jeu.

En effet, le support du spectacle, et c'est là une des principales spécificités du fait théâtral, peut être et est souvent de la même matière que la réalité du monde naturel ou, si on veut, l'univers théâtral et l'univers extrathéâtral peuvent avoir la même composition chimique et les mêmes caractéristiques physiques. Une légende grecque bien connue prétend que le célèbre peintre Apelle avait peint une corbeille de fruits avec un " réalisme " ou un " illusionisme " si parfait que les oiseaux eux-mêmes se méprenaient et descendaient du ciel pour picorer le tableau. Même si on devait prêter foi à cette charmante légende (ce qui est loin d'être établi) il est évident que les oiseaux bernés ne pouvaient pas manger les fruits peints de façon si admirable : au premier contact de leur bec avec le support de la peinture l'enchantement se dissipait, l'illusion était détruite et les pauvres volatiles s'en allaient déçus et dépités. Il n'en serait pas forcément de même avec les fruits servant d'accessoires dans une scène de théâtre : ils pourraient être " faux " (en papier mâché, en plastique, ou simplement peints avec une habileté approchant plus ou moins celle d'Apelle) ou " vrais ", auquel cas les oiseaux pourraient très bien les manger. Et ils auraient parfaitement raison parce que, pour eux, entre une pomme " théâtrale " et une pomme " non théâtrale " il n'y a absolument aucune différence. D'autre part, il est tout à fait concevable qu'un être humain pourrait être victime de semblable méprise, c'est-à-dire qu'il pourrait être amené à se tromper sur la nature et le sens d'un événement auquel il serait venu assister inopinément : on peut très bien alors l'imaginer, d'une part, assistant à un spectacle théâtral et le prenant pour un événement réel, s'y mêlant même à l'occasion et ne pas être détrompé pendant un laps de temps plus ou moins important grâce à un concours de circonstances particulièrement favorables à ce quiproquo; d'autre part, assister à un événement réel qui, par un autre jeu de circonstances également propices, lui paraîtrait comme un spectacle théâtral. Certes, la chose n'est guère courante mais n'est point impossible non plus et toute une série d'anecdotes à ce sujet (toutes probablement aussi peu authentiques que la fable des oiseaux d'Apelle, mais en même temps aussi significatives) est là pour le rappeler.

Qu'est-ce qui rend de telles méprises si rares et exceptionnelles, autrement dit qu'est-ce qui permet à l'homme à la fenêtre de reconnaître s'il s'agit d'un fait théâtral ou d'un fait divers? Pour rendre compte de cette différence il faut postuler l'existence d'une marque de la théâtralité dont la présence ou l'absence permettrait de dire " ceci est du théâtre " ou " ceci n'est pas du théâtre ". L'homme sous l'arbre est réel, l'arbre aussi, la corde également,

et pourtant, grâce à un signe ou un ensemble de signes, l'observateur sait que ce n'est pas " pour de bon " que c'est du jeu, que l'homme en bas ne va pas se tuer, que c'est " pour rire ". Il serait malaisé sinon tout à fait impossible d'avancer a priori, et à ce niveau de généralité surtout, quelque chose de plus précis sur ce signe ou cet ensemble de signes. Une recherche concrète dans ce domaine relèverait de l'histoire et de la sociologie du théâtre autant que de la sémiologie. A vrai dire, ces deux disciplines-là ont déjà recueilli une telle multitude d'observations, parfois très minutieuses, qu'il suffirait sans doute de réexaminer ces données dans une optique sémiologique. Mais en attendant il faudrait les traiter en boîte noire et opérer un recul méthodologique pour voir, de la manière la plus générale quelles sont les conditions et les conséquences d'apparition de la spécificité du théâtral par rapport au " réel " afin de préciser cette notion de marque qui, située évidemment au niveau méta-théâtral, serait constitutive du fait théâtral en tant que pratique sociale spécifique et signifiante (et c'est sur cet axe marqué-non marqué qu'il conviendrait sans doute de chercher dès lors les modes d'émergence concrets de la notion de la théâtralité dans chaque culture donnée).

Dans cette optique-là d'une part l'intention de représenter, partant de communiquer, et d'autre part la reconnaissance de cette intention par le récepteur aussi bien que par l'émetteur apparaîtraient comme probablement la seule caractéristique universelle du fait théâtral et, par conséquent, comme à la fois la principale fonction et la première condition de la marque. L'acte théâtral est intentionnel et il s'offre comme tel. Autrement dit, c'est le paraître qui ne cherche pas à se substituer à l'être, à occulter son caractère factice, c'est la simulation qui ne cherche pas à passer pour la non-simulation (pour la " vérité ") mais qui, tout au contraire, expose, étale son " mensonge " au grand jour. C'est le contraire de ce qui se passe dans le comportement quotidien qu'on pourrait théâtraliser - où l'on gomme la marque, où l'on cherche à occulter l'écart entre la " vérité " et le simulacre, à faire passer le paraître pour l'être. Un parvenu aspire à ce qu'on croie vraiment en sa distinction, un acteur ne cherche pas à ce qu'on le prenne vraiment pour Monsieur Jourdain. Pendant longtemps on a répété le vieil adage que le théâtre est le miroir de la vie, c'est-à-dire qu'il est fait à l'image de celle-ci, modelé sur elle. Depuis un certain temps, cependant, on a de plus en plus tendance à inverser les termes et à prétendre au contraire que c'est la " vie " qui " imite " le théâtre. Cette recherche du théâtral dans le quotidien est tout à fait justifiée comme démarche heuristique, en tant que tentative de mise en place d'un modèle opérationnel capable de rendre compte de certaines pratiques sociales. Mais de là à conclure qu'un tel comportement est " théâtral " ou " relève de la théâtralité " il y a un glissement terminologique et méthodologique périlleux qui se justifie uniquement à condition de préciser bien explicitement le changement de sens qu'il sous-entend - sinon on s'expose au danger d'assimiler peu à peu tout comportement humain au théâtre, c'est-à-dire de voir la théâtralité partout et de gommer la différence

entre le théâtral et le non-théâtral. Or, la marque a précisément pour fonction principale de signaler l'intention de représenter et d'assurer ainsi l'écart entre le simulacre et la réalité, d'empêcher qu'on mette le signe d'égalité entre l'être et le paraître.

Deux brèves remarques, qui mériteraient sans doute des développements plus détaillés, s'imposent ici.

Premièrement, pour cerner la spécificité du fait théâtral, il est assurément insuffisant de se fier au critère d'intentionnalité qui est commun à toutes les pratiques signifiantes. Mais le théâtre se distingue de la plupart de ces pratiques par le nombre et la complexité des moyens mis en oeuvre ce qui, précisément, tend souvent à la rapprocher du fait " réel ", " naturel ", " non-intentionnel ". Autrement dit, cette spécificité nécessaire et toujours remise en question, il faut la chercher dans ce champ dynamique aux frontières litigieuses, délimité du côté du " réel " par le critère d'intentionnalité de la représentation et du côté des autres arts (et autres pratiques signifiantes), de façon encore moins précise, par cette complexité des moyens qui, à la limite, peuvent physiquement coïncider avec le monde réel.

Deuxièmement, l'opposition être/paraître n'est pas utilisée ici au sens ontologique des termes et, par conséquent, n'a pas de valeur idéologique mais purement opératoire. Autrement dit, ces termes n'ont de valeur que dans le cadre d'un système culturel donné. Il s'ensuit que l'insistance sur la frontière entre le théâtral et le non-théâtral n'implique nullement l'affirmation autoritaire d'un quelconque système culturel ou idéologique concret, mais plutôt le postulat de la possibilité sinon nécessité d'une telle distinction, quel que soit le contenu attribué aux termes de l'opposition être/paraître dans un système donné. Cela veut dire, enfin, que l'affirmation de l'existence de la frontière n'implique nullement qu'elle est immuable - bien au contraire, l'affirmation de son existence est la condition nécessaire et suffisante de sa remise en question.

En ce qui concerne les conséquences de la marque, la principale, et peut-être la seule obligation, est sans doute une sorte de mise entre parenthèses ou, mieux encore, le dédoublement du fait affecté par celle-ci. Le fait mis en spectacle et entre parenthèses est dédoublé en ce sens qu'il a sans doute son existence propre dans le monde réel mais en même temps il tient lieu d'un autre fait qui, lui, n'a pas d'existence sinon dans un monde fictif - cependant les deux mondes coïncident à l'instar des univers parallèles qui font le délice des amateurs de la science-fiction. On retrouve donc ici la constatation liminaire que le réel et le théâtral peuvent être de la même matière. Mais à ceci il faut ajouter maintenant une autre remarque importante concernant la nature de la marque: celle-ci est souvent très contagieuse ou, si l'on veut, l'ensemble marqué peut avoir un fort pouvoir

assimilant. En effet, la marque crée un univers fragile et d'autant plus insinuant qu'il n'a pas d'existence matérielle propre, qu'il ne vit que du dédoublement de l'univers réel. Au centre de cette activité de dédoublement se trouve, porteur de marque (comme on dit porteur de germes), le plus souvent mais pas nécessairement, le comédien qui se meurt dans une bulle de ce double espace extrêmement malléable, projetant des ectoplasmes dans tous les sens et assimilant littéralement tout ce qu'il touche. C'est aussi cette grande mobilité de la marque qui rend souvent dans la pratique si difficile, il faut bien le reconnaître, son identification et, par conséquent, la distinction du théâtral et du non-théâtral.