

Article

« Le masque et le miroir. Vers une théorie relationnelle du théâtre. »

Ross Chambers

Études littéraires, vol. 13, n° 3, 1980, p. 397-412.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500524ar>

DOI: 10.7202/500524ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LE MASQUE ET LE MIROIR VERS UNE THÉORIE RELATIONNELLE DU THÉÂTRE

ross chambers

Vouloir faire en quelques pages le programme d'une recherche destinée à aboutir à une théorie du théâtre est une entreprise qui relève de la gageure, puisque nous commençons à comprendre quelles disciplines doivent apporter à pareille théorie leur part de lumière, et comment celles-ci pourront s'articuler ensemble. Le propos du texte qu'on va lire est pourtant de tenter d'identifier ces disciplines — ou tout au moins certaines d'entre elles — et de dessiner par avance la cohérence qui devra les relier dans leur application au théâtre. Il présente donc, par définition, le défaut majeur de supposer acquis les résultats des multiples recherches de détail qui, dans tant de différents domaines, restent précisément à faire; et il va de soi que ces travaux éventuels, une fois faits, pourront modifier profondément la vision d'ensemble qu'on aura du phénomène théâtral.

Il reste pourtant qu'aucun travail, quelque « spécialisé » qu'il soit, n'est jamais libre de préconceptions concernant le cadre intellectuel dans lequel il s'insère; et que par conséquent il est préférable, ne serait-ce que pour fixer les idées, d'essayer de formuler dès le départ, et consciemment, des conceptions théoriques qui paraissent capables de donner aux travaux futurs leur direction et leur finalité. Tel est en tout cas le but — et l'unique justification — de l'exercice quelque peu spéculatif qui suit.

Précisons qu'il ne s'agit en aucun cas, pour l'auteur du présent article, de s'assurer la « propriété » d'un terrain de recherches personnelles; mais au contraire de proposer une esquisse de théorie théâtrale qu'il restera à d'autres de confirmer ou d'infirmer par leurs travaux. L'effort dans ce domaine ne peut être, en effet, que collectif.

I. Le spectacle comme énoncé

Le texte de théâtre, en tant que texte verbal, relève de toutes les méthodes d'analyse et se montre susceptible de tous les types d'interprétation dont nous disposons pour l'étude de n'importe quel discours littéraire. Mais il n'est pleinement texte de théâtre que lorsqu'il est joué, et c'est donc le problème du spectacle dans son ensemble qui sera pris en considération ici. Ce spectacle sera conçu à son tour comme un texte, mais comme un texte non plus simplement linguistique mais d'ordre sémiotique, texte utilisant en plus du code linguistique bon nombre de codes non linguistiques que j'appellerai « scéniques » (code du costume, du maquillage, du décor, de l'éclairage, de la gestuelle, de la musique...), et pouvant à l'occasion se passer entièrement du langage. Comme tout discours, le texte théâtral peut être envisagé comme énoncé et comme énonciation. Dans le premier cas, il est considéré si l'on veut « grammaticalement », dans ses composantes et dans leur manière de fonctionner ensemble. Dans le second, il apparaît dans le cadre d'une situation de communication, comme un acte destiné à produire un effet sur un ou plusieurs spectateurs ; et c'est alors que le théâtre doit faire l'objet d'une théorie relationnelle tentant de tenir compte du rapport entre la scène et la salle.

Mais comme énoncé, le texte tel qu'il est joué au théâtre pose déjà des problèmes et soulève des questions dont la théorie simplement littéraire n'a pas à tenir compte. Les différents codes employés dans le spectacle doivent être identifiés, leur structure et leur mode de signifier doivent être décrits. La relation de ces codes entre eux, leur manière de fonctionner ensemble, pose surtout des problèmes délicats. Chaque code doit-il être considéré comme fonctionnant indépendamment, lié aux autres par une simple relation d'homologie structurale ? Ou bien, ceux-ci se regroupent-ils par affinités, la gestuelle — liée à la parole, peut-être, et d'ordre kinésique — se distinguant des codes visuels (costumes, décors, etc.) et ces derniers se distinguant à leur tour du code sonore (bruitage, musique, débit du texte) ? Les codes mimétiques s'analysent-ils de la même façon que des systèmes d'expression « purs », ne renvoyant à aucun référent « réaliste » ? (Il y a peut-être lieu de distinguer le signe, ayant

un signifié et un référent, du symbole, n'ayant qu'un signifié.) Enfin, les codes sont-ils hiérarchisés, ou hiérarchisables, et selon quel principe?

Cette dernière question se pose d'une façon particulièrement urgente dans le cas des spectacles à texte « littéraire » lorsque le spectacle est ressenti comme étant composé du texte linguistique, d'une part, et de la « mise en scène » de l'autre. Négligeons le problème particulier que soulèvent alors le débit et le jeu de l'acteur, actualisation (mais déjà interprétation) du texte dont on ne sait si elle doit être située du côté du code linguistique ou du code scénique. La querelle classique entre les auteurs et les metteurs en scène provient du fait qu'entre un texte linguistique et le contexte scénique qui lui est donné à la représentation, il y a toujours et nécessairement — comme entre tout texte et son contexte — « relation d'interprétance¹ » ; mais que cette relation est toujours, et non moins nécessairement, à double sens. Le texte renvoie au contexte, qu'il éclaire ; mais ce contexte, à son tour, jette une lumière particulière sur le texte (dont justement la signification peut varier d'un contexte à l'autre). Dès lors, le problème de la hiérarchisation du texte parlé et de son contexte scénique se pose, en tant que question pratique, à tout metteur en scène, qui se trouve devant une gamme de choix allant de la simple « illustration » du parlé (c'est l'option de ceux dont on dit qu'ils savent « respecter le texte ») à la « réinterprétation » radicale qui se produit lorsque le sémantisme linguistique est modifié par sa mise en relation avec un contexte scénique inattendu (imaginons, par exemple, que l'on joue *Macbeth* dans un décor d'usine dans l'intention de démontrer un prétendu rapport entre le texte de Shakespeare et l'économie capitaliste). La question n'est donc pas de savoir qui, de l'auteur ou de l'animateur scénique, est le véritable « créateur » de théâtre ; mais de démêler, dans le cadre d'une théorie de la signification, les types de relation qui peuvent exister entre un texte linguistique et un contexte non linguistique ayant lui-même les caractéristiques d'un discours articulé. Car il ne s'agit pas de confondre le contexte scénique, structuré et « parlant », avec le contexte référentiel que comporte tout acte de parole — encore qu'une théorie de la signification au théâtre doive nécessairement, pour être complète, tenir compte aussi du contexte référentiel (« le

monde», « la vie ») que comporte le discours théâtral dans son ensemble (texte plus contexte scénique).

À supposer résolus les problèmes soulevés par la relation entre les différents codes employés au spectacle, le discours théâtral que ceux-ci permettent de réaliser doit être envisagé sous l'angle de son déroulement, de sa narrativité. S'il existe sans aucun doute une « grammaire du récit » commune à des types de discours aussi éloignés les uns des autres que le roman, la bande dessinée, le film et le théâtre, d'importantes variations surgissent dès qu'on tient compte des conditions différentes de la narration. Ainsi, un récit actualisé par le jeu théâtral se distingue à plusieurs points de vue d'une histoire racontée linguistiquement par un narrateur, littéraire ou non. Et d'abord, l'absence de narrateur implique la disparition de cette perspective sur l'information narrative désignée en littérature par le terme de « point de vue » ; car aux questions canoniques formulées par G. Genette : « Qui voit ? » et « Qui parle ? », on peut donner au théâtre des réponses toujours les mêmes : c'est le spectateur qui voit, c'est le spectacle qui parle. Non que tout point de vue soit absent, bien entendu, la matière dramatique ayant subi un double processus de sélection du fait d'abord de la composition du texte, ensuite de l'élaboration de la mise en scène ; mais l'*inscription* du point de vue dans le discours est ce qui manque au théâtre. Il faudrait du reste étudier les innombrables techniques au moyen desquelles le théâtre tente de réintégrer cette perspective sur le récit, depuis l'emploi dans le répertoire classique du « prologue » et de l'« épilogue » jusqu'à la gamme de procédés inventée par les théâtres épique et expressionniste de notre temps : utilisation d'un récitant ou « annoncier » (comme l'appelle Claudel), introduction de pancartes, techniques d'enchaînement prétendues « caractéristiques » du rêve, etc.

L'actualisation du récit au moyen du jeu a encore pour effet d'estomper considérablement la distinction entre le narré et la narration, distinction qui est d'une grande valeur heuristique encore que difficile à défendre sur le plan théorique, et qui fonde la théorie classique du récit telle qu'elle fut énoncée par les formalistes russes. Au théâtre, on peut fort bien analyser l'effet des modifications apportées par la narration à l'ordre supposé des événements du narré (commencements *in medias*

res, etc.); mais d'autres phénomènes tels que le « rythme », analysé par Genette comme résultant d'une différence de longueur entre le narré et la narration, échappent à ce type d'analyse puisque justement, au théâtre, le narré et la narration tendent à converger dans le *jeu*, tout épisode narratif tendant donc au statut de « scène » (où narré et narration sont de longueur sensiblement égale). Une fois de plus, tout théâtre non réaliste admet des effets de rythme analysables à la façon de Genette, et l'on peut imaginer par exemple une pièce épique qui montrerait en trois minutes d'action scénique la (lente) montée au pouvoir d'un démagogue, quitte à s'étendre relativement longuement sur le procès du même personnage, épisode qui pourrait occuper une heure ou plus de temps dramatique. Mais, d'une façon générale, le rythme au théâtre apparaît comme un phénomène analogue au tempo musical, analysable non en rapport avec un référent quelconque qui serait extérieur au spectacle (le « narré ») mais en fonction de la divisibilité du temps de la narration.

Enfin, un aspect de la narration théâtrale sur lequel la théorie littéraire du récit n'apporte aucun éclaircissement résulte du caractère dialogué de l'action dramatique : dans la très grande majorité des cas, celle-ci se présente, dans son déroulement, comme une histoire composée d'une série d'actes de parole, et l'unité de base de toute analyse narrative au théâtre ne peut donc être que l'acte de parole. Si la théorie du récit n'a rien ici à apporter, nous ne sommes pas tout à fait démunis devant le problème, car nous disposons, pour l'analyse du récit en dialogues, d'une part de différentes formes d'analyse « transactionnelle » (E. Berne, E. Goffman), d'autre part de la théorie « illocutoire » (*speech act theory*) qui s'est développée depuis une vingtaine d'années, à partir justement de l'idée de la parole comme acte, en linguistique et en philosophie. Si l'acte de parole, analysé dans ses présupposés, dans sa relation au contexte, enfin dans ses conséquences, apparaît comme l'acte théâtral par excellence (au niveau du texte comme énoncé), on pourrait aisément en conclure que le sujet fondamental de la narration dramatique est la relation illocutoire, échange communicationnel entre un destinataire et un destinataire de la parole dans un contexte donné. Et si le domaine théâtral apparaît ainsi comme étant celui où l'on peut constater que « dire c'est faire », la remarque reste

généralisable aux types de discours théâtral où le parlé n'entre pas en jeu, dans la mesure où le « faire » humain qui y est imité ou illustré est à son tour un « dire », actualisant des relations communicationnelles d'ordre simplement non linguistique, tel le « langage du corps ». S'il est donc juste de penser que la vocation particulière du théâtre est d'explorer les conséquences de cette intuition que « dire c'est faire » et « faire c'est dire », la théorie du théâtre a intérêt à s'ouvrir très largement aux théories linguistiques, sociologiques et philosophiques qui — en s'inspirant du reste très souvent du théâtre — commencent à éclairer ces phénomènes. En ce sens, la théorie du spectacle comme énoncé sera déjà une théorie relationnelle du théâtre.

II. Le spectacle comme énonciation

Mais, relationnel par ses préoccupations dialogiques, le théâtre l'est aussi par ses conditions d'être, puisque le spectacle théâtral ne peut exister comme tel si ce n'est en présence d'un ou de plusieurs spectateurs, groupés pour former un « public », spectateurs que c'est le propre du spectacle de vouloir *affecter*. Malheureusement, si la linguistique illocutoire n'est déjà pas tout à fait suffisante à l'analyse du spectacle comme énoncé, cette théorie des actes de parole, dans son état actuel, ne semble pouvoir rendre compte du spectacle comme énonciation que d'une façon vaguement indicatrice, ou peut-être tout à fait métaphorique.

D'une part, il est évident qu'il faudrait, plus qu'une théorie simplement illocutoire, une théorie des « actes sémiotiques », qui serait à la sémiotique proprement dite ce que la théorie illocutoire est à la linguistique. Malheureusement, il n'est pas évident que la théorie illocutoire, et l'exemple du langage en général, soient aptes à fournir un bon modèle pour une telle théorie, les systèmes sémiotiques non linguistiques — « langage » du costume, de l'éclairage, etc., — ne comportant pas des « performatifs » du type « je promets », « je demande », etc., et n'offrant donc pas à l'analyse la prise qui fut offerte à J.L. Austin par l'univers de la parole. On peut penser qu'une théorie de l'*interprétation*, c'est-à-dire de l'acte par lequel le destinataire « fait sien » un énoncé afin de le faire signifier, serait davantage appropriée, à la condition que celle-ci com-

porte une analyse des moyens par lesquels l'énoncé, se donnant pour une énonciation, invite l'interprétation.

Car il est clair que l'autre aspect de la théorie illocutoire qui la rend inapte à fournir un modèle précis à l'analyse du spectacle comme énonciation réside dans le caractère problématique que revêt dans cette théorie toute utilisation fictive et/ou esthétique du discours, reléguée à l'arrière-plan comme un phénomène « parasite » par rapport à l'acte de parole « usuel ». En effet, dans l'art, les trois points du triangle communicationnel conventionnel — le destinataire, le contexte référentiel, le destinataire — échappent à la définition dans la mesure où précisément le discours esthétique se caractérise par sa liberté face à la situation illocutoire originelle, qui n'est que celle de sa production (un « auteur » destinataire émet un « message » référentiel en vue de tel « public » destinataire connu, ou qu'il suppose connu, de lui). Très vite émancipé du lien avec son « auteur », le discours artistique s'adresse dès lors à des destinataires constamment nouveaux qui s'empressent de l'interpréter en fonction de contextes toujours variés. Le « performatif » sous-jacent au discours esthétique serait donc quelque chose comme : « je m'offre à l'interprétation » ou « je vous invite à m'interpréter » — à supposer toutefois qu'un tel acte de parole puisse être attribué au message lui-même (devenu son propre destinataire) et que le destinataire désigné ici par « vous » puisse être conçu comme un *qui de droit* parfaitement indéterminé.

Ajoutons encore que l'analyse du spectacle comme énonciation se complique du fait que la communication théâtrale a lieu, non seulement dans le contexte référentiel du « monde », mais aussi et surtout à l'intérieur de la situation illocutoire qui lui est toujours fournie par le théâtre lui-même (c'est-à-dire par certaines conditions stables d'émission et de réception du message, ou si l'on préfère, pour simplifier, parler en termes de théâtre à l'italienne, par la relation scène-salle). C'est ainsi qu'en plus de la relation spectacle-spectateurs résumée par la formule : « je m'offre à votre interprétation », il y a une relation d'ordre plus émotionnel dont il faut tenir compte et qu'il faut attribuer aux conditions particulières de la représentation. J'appellerai cette relation la « contagion », le terme d'« intérêt » me paraissant trop faible pour désigner le type de partici-

pation à l'action scénique que demande la scène et que fournit la salle, et ne tenant pas suffisamment compte du rôle joué dans l'interaction scène-salle par la dynamique des groupes. Julien Gracq, de son côté, désigne le théâtre, dans *Lettrines*², comme un « royaume maléfique de l'emballement », ce qui pêche un peu (nous verrons pourquoi) en sens inverse.

L'analyse de la contagion semblerait impliquer, si j'en crois les écrivains qui se sont intéressés à ce phénomène comme typique — et fondateur, peut-être? — du théâtre, que l'on tienne compte d'un phénomène double. D'une part, le spectateur individuel est « pris » par le spectacle au point de « sortir » de lui-même et de ses préoccupations habituelles, comme l'a très bien vu Rousseau :

L'on croit s'assembler au spectacle, et c'est là que chacun s'isole; c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire au dépens des vivants³.

Mais d'autre part cet « isolé » qu'est le spectateur fasciné par le spectacle, participe en même temps à une émotion collective, où il a conscience de perdre sa propre individualité. « Je ne puis entrer dans un théâtre ni assister à une fête publique », écrivait Maupassant dans *Sur l'eau* :

J'y éprouve aussitôt un malaise bizarre, insoutenable, un énervement affreux comme si je luttais de toute ma force contre une influence irrésistible et mystérieuse. Et je lutte en effet contre l'âme de la foule qui essaie de pénétrer en moi⁴.

Et de la centralité (pour toute définition de la relation théâtrale) de cette contagion, comprise comme un dépassement de l'individu saisi à la fois par le spectacle et par l'émotion de foule, la contre-épreuve nous est fournie par T. de Banville, parlant d'un théâtre qui à ses yeux n'en est pas un :

D'un côté des acteurs qui se battent les flancs pour intéresser à une intrigue [...]; de l'autre des spectateurs hétérogènes, étrangers aux comédiens, occupés de mille soins, de mille calculs sans aucun rapport avec le poème qui se débite devant eux; et entre les uns et les autres une solitude, un désert, un abîme, un espace effrayant que rien ne peut remplir, voilà le théâtre tel qu'il est⁵.

Mais le phénomène de la contagion se complique encore davantage du fait que la participation du spectateur individuel admet des différences très considérables de degré. L'intérêt dont il témoigne peut être distancé, relever d'une attitude critique; et son isolement par rapport à la foule, son refus de

l'« emballement », est alors relativement grand. Mais à l'autre bout de l'échelle des possibilités, le spectateur peut être tellement « pris » par le spectacle qu'il en est possédé ; son attitude relève alors de la transe, et le « bain de multitude » où disparaît le sentiment de son individualité est complet. On aura reconnu la formule « Brecht » et la formule « Artaud », formules données l'une et l'autre, avec l'intransigeance qui caractérise leurs auteurs respectifs, comme des définitions exclusives et obligatoires de ce que doit être le théâtre. Soucieux plutôt de l'« être » que du « devoir être » du théâtre, je ne dirai pas : « ni Brecht ni Artaud » mais bien : « Entre Brecht et Artaud », tant il est clair que, croyant définir l'essence du théâtre, l'un et l'autre identifient les deux points-limite opposés entre lesquels le théâtre se tient, et au-delà desquels il ne peut aller sans cesser d'être théâtre, c'est-à-dire lieu de la « contagion ». Celle-ci se définirait, par conséquent, comme comportant toujours, mais dans des proportions variables, un élément de *possession* et un élément de *distance*. En effet, la distance n'implique pas absence de participation, mais une participation minimale par les émotions et un intérêt intellectuel pouvant être très intense ; de même que la possession — qui ressemble à ce que R. Caillois appelle l'« ilinx » — n'est jamais abandon total aux émotions, et comporte toujours une certaine conscience de la « mimicry », c'est-à-dire du jeu et de son caractère fictif. (Le témoignage de Michel Leiris sur les « aspects théâtraux » de la possession établit de façon indiscutable ce dernier point.) Il en résulte donc, en ce qui concerne la relation scène-salle, que le théâtre se définit par la *polarité* de la distance et de la possession, extrêmes d'un continuum le long duquel doivent pouvoir se situer les représentations particulières. Sans doute — dans notre société telle qu'elle est constituée à l'heure actuelle — la masse des cas se groupera en réalité vers le milieu de l'axe distance/possession, la pratique routinière du théâtre se rapprochant rarement de l'idéal brechtien comme de celui d'Artaud.

S'il n'y a donc de théâtre que si le spectacle comme énonciation obtient du public cet effet d'attention dont je viens d'esquisser rapidement les modalités, la question fondamentale qui se pose, dans une théorie qui se veut « relationnelle » du théâtre, sera manifestement celle de savoir comme s'obtient cet effet, quels traits distinctifs du spectacle pro-

duisent tel degré de contagion, et au moyen de quels mécanismes communicationnels s'effectue le « passage de la rampe ». Il faut avouer que sur le plan théorique nous avons peu de réponses à fournir à ce genre de question. On peut simplement alléguer de nombreux témoignages empiriques qui concourent à constater l'existence d'un rapport direct entre la manière de jouer des comédiens et le type de réaction que le spectacle obtient du public. Le comédien « possédé » par son rôle produit un public soumis à son tour au « charme », en état de transe même. J'appelle cela « l'effet Gérard Philipe » :

Il « était » Rodrigue, il « était » l'Idiot, et le musicien Maurice Jarre, qui dirigeait la partie musicale aux répétitions et représentations du T.N.P., même en connaissant son interprétation par cœur, se « faisait avoir » chaque soir, subissant une sorte de sensation magnétique sans pouvoir en démonter le mécanisme⁶.

L'effet opposé est celui qui a été dénommé par Brecht « V-effekt » (Verfremdungs-effekt, ou effet d'aliénation) : le comédien qui se distance de son propre rôle, montrant au public ce qu'est Galilée mais sans s'identifier à lui, produit à son tour le distancement du public par rapport au spectacle :

Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er sich selber nicht in Trance versetzen. [...] Selbst Besessene darstellend, darf er selber nicht besessen wirken; wie sonst könnten die Zuschauer ausfinden, was die Besessenen besitzt? [...] Ein Urteil : « Er spielte den Lear nicht, er war Lear » wäre für ihn vernichtend⁷.

Ces constatations ne sont en rien infirmées par les affirmations de Diderot dans le *Paradoxe sur le Comédien*, où se trouve exposée la notion que le comédien doit se distancer de son rôle afin d'émouvoir le spectateur, un jeu distancé produisant dans ce cas un public non distancé. Le but de Diderot n'est pas de décrire un style de jeu « épique » mais, bien au contraire, d'insister sur la part de calcul qui doit entrer dans tout jeu théâtral pour que celui-ci soit efficace ; et c'est par un hasard culturel, lié à la sensibilité du XVIII^e siècle, que chez lui l'efficacité du spectacle se définit par les larmes arrachées aux spectateurs. Pour *jouer* « possédé », l'acteur ne doit pas moins calculer ses effets que pour jouer « distancé » ; et il ne peut se permettre d'être un possédé, de perdre la conscience de son rôle, que sous peine de vivre une expérience n'ayant plus rien à faire avec le théâtre. Ce qui est malheureux, c'est

que depuis Diderot, nous n'avons fait aucun progrès dans la compréhension théorique du type de calcul auquel se livre le comédien, ni dans celle de l'« efficacité » communicationnelle de son jeu. Le comédien ne dispose que de recettes empiriques ; le théoricien du théâtre reste démuné.

Sur le plan du discours verbal, des travaux restent également à faire pour établir par quels traits le texte de théâtre prédétermine, ou tente du moins de « programmer », le type de représentation qui lui est approprié et, partant, l'effet — distance, possession ou effet intermédiaire — que celle-ci est censée produire. L'écriture dramatique dispose de bon nombre de procédés dont certains paraissent destinés à « faire oublier » au spectateur qu'il est au théâtre, et donc à obtenir son adhésion passionnée au spectacle, tandis que — contradictoirement — d'autres procédés non moins caractéristiques servent à rappeler constamment à son attention le fait qu'il est devant un spectacle. Cette contradiction, nous le savons, n'en est pas une : elle résulte de la polarisation des effets de contagion entre la distance et la possession. Mais il serait bon de faire l'inventaire de ces techniques, de les classer, de tenter de les comprendre d'une part comme autant d'indices permettant aux comédiens de régler leur jeu et au metteur en scène de régir la représentation dans son ensemble, mais d'autre part comme des éléments de la situation communicationnelle elle-même, éléments agissant directement sur le public pour déterminer son attitude à l'égard du spectacle. À titre d'hypothèse, il paraît plausible d'avancer que les procédés aptes à déterminer une adhésion du spectateur au spectacle sont des techniques de « dramatisation » affectant la narrativité : procédés d'attente, de suspense, de surprise, de choc ; tandis que les moyens dont dispose le théâtre pour se dénoncer comme une « illusion » sont essentiellement des procédés auto-réflexifs de « théâtralisation » — du type « théâtre sur le théâtre » ou « comédie dans la comédie » — qui se situent donc, non plus sur l'axe syntagmatique (narratif) mais sur l'axe paradigmatique du discours théâtral. Ce sont en effet autant de redondances répétant à l'intérieur du texte les conditions de sa production théâtrale, et reproduisant par conséquent une partie de son contexte illocutoire. Entre la « dramatisation » narrative et cette « théâtralisation » du discours textuel, comme entre un jeu « distancé » et un jeu

« possédé », tous les mélanges, tous les dosages, et tous les délayages sont possibles. Mais aussi, toutes les combinaisons sont à envisager de tel type de texte (« dramatique » ou « théâtral ») avec quel type de jeu (« distancé » ou « possédé »); et par exemple, de nos jours les textes (mélo-) dramatiques appellent de façon quasi canonique un jeu ironique ou distancé. De là résulte l'immense variété des effets relationnels que l'on peut obtenir au théâtre, la très grande difficulté qu'on a à les analyser.

III. Le masque et le miroir

Le théâtre travaille donc simultanément à promouvoir l'illusion et à la dénoncer. Il est curieux de constater que l'étude de l'imaginaire connaît depuis longtemps un phénomène analogue, baptisé par Freud *Verneinung* : il s'agit de la capacité qu'a l'esprit d'adhérer à ses propres fictions sans pourtant se laisser leurrer par elles. Participation à l'illusion doublée d'une conscience de l'illusion, la *Verneinung* règne donc typiquement dans la rêverie éveillée; et l'hallucination, ou adhésion non distancée au fantasme, peut donc s'analyser comme résultant d'un défaut de *Verneinung*. La théorie freudienne a été très considérablement raffinée par la suite (voir, par exemple, Winnicott), mais sur la base de cette analogie fondamentale et d'autres encore, O. Mannoni a longuement développé le parallélisme que présente « l'autre scène » de l'imaginaire avec le phénomène théâtral. Un peu témérairement sans doute, on pourrait songer à renverser la direction de la comparaison et à voir plutôt dans l'imaginaire humain l'un des modèles possibles du théâtre : en effet, l'intuition que ce qui se passe au théâtre se passe métaphoriquement « dans une tête », que tout théâtre est donc en un sens psychodrame, est très courante. Dans ce cas, l'axe de continuité reliant la relation de distance à la relation de participation reproduirait la polarité de l'expérience psychique entre les manifestations schizoïdes et les manifestations paranoïdes du fantasme; et le domaine de la contagion théâtrale apparaîtrait comme parallèle à la « tranche » de santé mentale dont les limites extrêmes sont marquées d'une part par la dissociation schizophrène, de l'autre par l'hallucination paranoïaque. Se peut-il que le théâtre soit une espèce de garde-fou social, modèle de l'expérience

physique permettant à l'individu d'éprouver jusqu'où il est possible d'aller soit dans le sens de l'« objectivation » schizoïde de l'imaginaire, soit de sa « subjectivation » paranoïde, sans transgresser les limites collectivement admises ; en d'autres termes, sans tomber dans la « folie » ?

Que le théâtre ait une fonction sociale est en tout cas un fait généralement admis ; et ici encore il semblerait que la notion de modèle puisse être particulièrement fructueuse. La distinction proposée par Roger Caillois entre les « sociétés à tohu-bohu », marquées par une forte préférence pour l'« ilinx » et la « mimicry » (donc, pour le théâtre), et les « sociétés à comptabilité », s'appuyant sur l'« agôn » et l'« alea », ne résiste pas à l'examen ; mais il n'est pas impossible que sur le plan même de leur théâtralité — du type de théâtre qu'elles institutionnalisent — les sociétés puissent se reconnaître en fonction de leur préférence, soit pour la « mimicry » (correspondant à ce que j'appelle ici distance), soit pour l'« ilinx » (correspondant à la possession), soit pour différents dosages des deux. La fête théâtrale, dès lors, serait un rassemblement permettant à la collectivité d'éprouver sous forme de jeu le modèle de la relation qu'elle entretient avec sa propre culture : relation de participation correspondant au sens du sacré, relation de distance traduisant au contraire une attitude profane devant la « vie » — avec, bien entendu, entre les deux, comme toujours, toute la gamme des attitudes intermédiaires.

Pareille notion trouverait un appui dans la thèse de Marcel Griaule sur les *Masques Dogons*⁸ : étudiant une société en état de transition entre un mode d'être traditionnel et les influences du colonialisme, il montre comment celle-ci peut passer sans solution de continuité de la fête des masques, événement sacré faisant revivre les esprits des morts, à un spectacle qui, « reproduction du monde », présente aux hommes un miroir où se reflète une image profane de leur propre vie :

[L'émotion], dans le rite du *baga bundo* (funérailles) ou lors de la danse sur la terrasse, est d'ordre religieux ; les interventions des acteurs sont graves et pleines de sens : une âme est présente sur laquelle ils agissent. Ils sont à l'avant-garde de la défense contre la mort. [...] Il n'en est pas de même lorsque le corps de ballet se transporte sur la place publique. Là, l'ensemble des danseurs agit par lui-même sans s'appuyer sur aucune nécessité rituelle ; il agit aussi beaucoup plus pour lui-même du fait que le but religieux qu'il se propose s'estompe [...]. [Alors] à l'émotion d'ordre social et intérieur s'en

ajoute une autre d'un caractère plus général : le riche ensemble de figures d'animaux, d'hommes, de choses est une reproduction du monde, il est un répertoire de la faune des falaises et des plaines, vivante ou disparue ; il rappelle toutes les fonctions publiques, les métiers, les âges ; il présente la cohorte des étrangers amis ou ennemis ; il mime l'essentiel des activités les plus diverses, dans un ordre fixé au moins théoriquement. Il est un véritable cosmos et l'émotion collective qu'il suscite permet d'y reconnaître la marque de l'art (pp. 789-790).

Plus loin (p. 799), Griaule ajoutera cette formule succincte : « L'ensemble va du religieux au beau et même au ridicule ; le grand drame initial présenté par l'ensemble de l'awa tourne peu à peu à l'opéra-comique ». On imagine aisément quelque Brecht de la brousse et quelque Artaud des falaises se disputant en faveur, qui du drame religieux capable de susciter l'émotion « mythique », qui d'un « opéra-comique » (songeons à l'insistance brechtienne sur la nécessité de divertir au théâtre) présentant aux spectateurs l'image « scientifique » de leur vie, une « propédeutique de la réalité ».

Ils auraient tort de se disputer, tant il est évident qu'entre le masque des morts et le miroir tourné vers la vie, tout le théâtre vient se situer. Ce n'est donc pas un hasard si ces deux symboles, le masque et le miroir, sont devenus les emblèmes classiques du théâtre : ils définissent les types de relation au spectacle dont j'ai essayé d'indiquer ici, trop brièvement, l'importance. Polarisé par le contraste entre le masque sacré et le miroir profane, le théâtre apparaît tantôt comme un instrument de possession religieuse, tantôt comme une représentation du « vrai », suscitant ici une contemplation sereine, là une participation pouvant aller jusqu'à l'effréné. Mais le masque et le miroir sont eux-mêmes des symboles ambivalents : d'organe emprunté par les esprits pour posséder les hommes, le masque peut devenir une simple représentation des formes extérieures de la vie ; tandis que le miroir, pure surface réfléchissante, possède aussi la mystérieuse propriété de pratiquer une ouverture sur l'autre monde. Ambivalence, on le voit, qui répète de façon significative celle même du théâtre, et vient donc confirmer la plausibilité d'une analyse relationnelle qui, tout en reconnaissant la polarisation de celui-ci entre la distance et la participation, insisterait surtout, comme j'ai voulu le faire, sur la facilité avec laquelle il glisse entre les extrêmes et adopte des positions intermédiaires nuancées. C'est malheureusement pour l'étude de ces nuances,

et des mécanismes qui les produisent, que nous manquons encore d'instruments sûrs et d'un appareil conceptuel adéquat ; mais pour peu que les spéculations auxquelles je viens de me livrer paraissent à quelque degré séduisantes, l'élaboration de cet outillage devra s'imposer comme une nécessité urgente.

Ann Arbor, University of Michigan

Notes

- ¹ J'emprunte ce terme à E. Benveniste, *Essais de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1974.
- ² Julien Gracq, *Lettrines*, Paris, Corti, 1967, p. 70.
- ³ J.-J. Rousseau, *Lettres à d'Alembert*, Paris, Garnier, 1962, p. 134.
- ⁴ *Guy de Maupassant, Œuvres complètes : Sur l'eau*, Paris, Louis Conard, 1902, p. 106.
- ⁵ Texte cité sans indication de provenance par H. Rey-Flaud, *Le Cercle magique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 297.
- ⁶ Odette Aslan, *L'Acteur au XX^e siècle*, Paris, Seghers, 1974, p. 36 (avec renvoi à C. Roy, *Gérard Philippe*, Paris, Gallimard, 1960).
- ⁷ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Band 16, Frankfurt an Main, Suhrkamp Verlag, 1967, *Kleines Organon für das Theater*, § 47 et § 48, p. 683 ; en français : « Comme il ne se propose plus de mettre son public en transes, il ne faut pas qu'il s'y mette lui-même. [...] S'il doit représenter un possédé, il se gardera de donner l'impression de l'être lui-même ; sinon, comment les spectateurs découvrirait-ils ce qui possède le possédé ? » « Un jugement du genre : "Il ne jouait pas le rôle de Lear, il était Lear", serait pour lui le pire des éreintements » (*Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, 1970, p. 63 et p. 64, traduit par Jean Tailleur).
- ⁸ M. Griaule, *Masques Dogons*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938.
- ⁹ Bernard Dort, *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971, p. 7.

Bibliographie sommaire

Sémiotique du théâtre

- Helbo, A. *Sémiologie de la représentation*. Bruxelles, Complexe, 1975.
 Kowzan, T. *Littérature et spectacle*. La Haye, Mouton, 1975.

Théorie narrative

Genette, G. *Figures, III*. Paris, Seuil, 1972 («Discours du récit»).

Analyse transactionnelle

Berne, E. *Games People Play*. New York, Grove Press, 1964.

Goffman, E. *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959). London, Penguin, 1969; *Interaction Ritual* (1967). London, Penguin, 1972; etc.

Théorie illocutoire

Austin, J.L. *How to Do Things with Words* (1962). Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1975.

Searle, J. *Speech Acts*. Cambridge U.P., 1969.

Théâtre et imaginaire

Mannoni, O. *Clefs pour l'imaginaire, ou L'Autre Scène*. Paris, Seuil, 1969.

Winnicott, D.W. *Playing and Reality*. London, Tavistock, 1971.

Anthropologie et sociologie du théâtre

Burns, E. *Theatricality*. London, Longman, 1972.

Caillois, R. *Les Jeux et les hommes*. Paris, Gallimard, 1958.

Duvignaud, J. *Sociologie du théâtre*. Paris, P.U.F., 1965; *Spectacle et Société*. Paris, Denoël/Gonthier, 1970; etc.

Griaule, M. *Masques Dogons*. Paris, Institut d'Ethnologie, 1938.

Huizenga, J. *Homo ludens* (1938). London, Paladin, 1970.

Leiris, M. *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*. Paris, Plon, 1958.