

Théâtre, artefact : *12 aspérités*



La séquence d'ouverture d'un film du cinéaste allemand Alexander Kluge nous montre un grand théâtre en proie à un incendie. Un pompier, à l'insu de ses collègues, seul et déterminé, entre dans les lieux envahis par la fumée et les flammes, parcourant un dédale de corridors et de coursives jusqu'à ce qu'il parvienne au magasin d'accessoires. Et là, il cherche dans le fatras et la fumée. Il cherche le Graal. Il cherche le Graal du *Parsifal* de Wagner, pour sauver de la destruction la sainte coupe. Il l'aperçoit enfin, s'en empare. D'un coup, tout vacille. Ce qu'il tient entre les mains est un objet resplendissant de fausseté : l'or n'est que du fer-blanc peint, les pierres précieuses sont de grossiers cabochons de verre et, au fond de la coupe, un énorme boulon retient le pied du vase. Le pompier demeure figé. Il mourra.

2. Paradoxes

Le théâtre est « *une épaisseur de signes* », a écrit Roland Barthes. Et la sémiologie, sur laquelle se repose tant la critique contemporaine, nous montre cet art comme un agrégat d'artefacts qu'agitent machinistes et

acteurs. On définira même l'acteur comme « *un porteur de signes efficaces* ». Et le théâtre, selon la définition qui s'est développée au siècle dernier, serait la synthèse de tous les arts : architecture, peinture, musique, sculpture, art du vêtement, littérature, art de l'acteur. Le théâtre est, selon Wagner (encore lui !) le *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale. Or, dans un texte qui a secoué l'art dramatique occidental au milieu des années soixante, *Le nouveau testament du théâtre* (publié en français dans *Vers un théâtre pauvre*), le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski prend le contrepied de cette théorie. Il montre que le théâtre peut se passer d'édifices spécialement construits ou aménagés à cet effet, tout comme il peut se passer de décors, de costumes particuliers, d'accessoires, de musique et même de texte préalablement écrit. Ce dont le théâtre ne peut se passer, c'est du spectateur et de l'acteur. Ainsi, le théâtre, c'est « *ce qui se passe entre spectateur et acteur* ». Le théâtre croule sous les artefacts qui ne lui sont pas essentiels mais dont il ne se passe jamais. Par les objets, on peut définir ce qu'est l'homme, mais pas ce qu'est le théâtre.

3. *Polysémie*

Une chaise sur scène n'est pas une chaise, même si elle est souvent le signe d'une chaise. Mais elle peut être le signe d'un trône, d'un train ou d'une tranchée de la Grande Guerre, ou tout cela successivement. Selon les conventions.

4. *Le présent antérieur*

« *La distinction entre les "êtres" et les "choses" est un découpage intellectuel que la plupart des cultures traditionnelles ne conçoivent pas* ». — Jean Poirier, « L'Homme, l'Objet et la Chose », dans *Histoire des mœurs* (Encyclopédie de la Pléiade). Le théâtre fait retrouver cette indifférenciation. D'ailleurs, le théâtre grec naît avant la dichotomie *persona* / *res*, qui ne se pensera d'abord qu'à Rome.

5. *Artefacts magiques*

Prophétie. Antonin Artaud : « *Un autre exemple [de danger] serait l'apparition d'un Être inventé, fait de bois et d'étoffe, créé de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature, capable de réintroduire sur la scène un petit souffle de cette grande peur métaphysique qui est à la base*

de tout le théâtre ancien. » Précautions. Dans les compagnies de répertoire britanniques, les accessoires et costumes (épées, casques, cuirasses, boucliers, etc.) de *Macbeth*, pièce maudite, ne sont jamais utilisés dans d'autres productions. Et on les range dans des malles à part.

6. Nature, culture

Ce qui porte malheur dans un théâtre vient de la nature : œilletons, plumes de paon.

7. La disparition du lustre (cette époque-là I)

Du dix-septième siècle jusqu'à la fin du siècle dernier, l'élément central des salles de théâtre était un énorme lustre qui demeurait allumé pendant la représentation. Le théâtre était un lieu où l'on allait regarder des gens regarder la même chose que soi, mais d'un autre point de vue. Les salles, dont les rangées de loges superposées avait la forme d'un fer à cheval ouvert sur la scène, étaient les lieux où une communauté se donnait en représentation, où jouir d'une loge à l'avant-scène était signe d'un rang social élevé. C'est au cours du dernier quart du dix-neuvième siècle, qu'on se met à faire le noir dans les salles. Wagner, en 1876, plonge dans l'obscurité le public de son Festspielhaus, dont tous les sièges sont tournés vers la scène. Quelques années plus tard, Henry Irving fait de même à Londres. Puis, le reste de l'Europe et l'Amérique emboîtent le pas à une vitesse sidérante. Le public de théâtre devient alors une foule d'individus isolés dans le noir, aux prises avec le rêve de quelqu'un d'autre qui essaie de se faire passer pour le leur.

8. Relique

En 1944, quelques jours après la première — historique — de son interprétation de Richard III, Laurence Olivier reçut un paquet oblong de la part de John Gielgud. Enfouie dans une gerbe de roses, il y avait l'épée qu'avait utilisée Edmund Kean (*le grand acteur romantique anglais*) pour le même rôle en 1814. Deux générations plus tard, en 1877, c'est à Henry Irving qu'on la donne. Elle aboutit ensuite dans la famille Terry (une prestigieuse famille d'acteurs) à laquelle appartient la mère de Gielgud, qui remit l'épée à son fils en 1938. En 1979, on demanda à Olivier à qui il allait léguer la prestigieuse relique ; il répondit : « *No one. It's mine.* » Dix ans

plus tard, Olivier mourait. Dans son testament, pas un mot sur le plus célèbre fétiche du théâtre anglais.

9. Deux changements de métaphore

Un. La Grande Guerre a mis à mort le dix-neuvième siècle et a donné naissance à l'industrie cinématographique. Jusque-là, le théâtre était la technologie de communication la plus puissante développée par l'homme. Et Theodor Adorno pense qu'une technologie ne devient un art que lorsqu'elle est supplantée par une technologie qui lui est supérieure. Qu'est-il arrivé, qu'arrive-t-il au théâtre intérieur ? Et l'écran intérieur, lieu de toutes les projections, ne serait-il pas devenu un tube cathodique depuis longtemps ? Souvenir personnel : enfant, avant l'avènement de la télévision en couleur, j'avais fait un cauchemar : il était en noir et blanc. Deux. Le lever du rideau qui sépare la scène de la salle et cache le décor avant que le spectacle ne commence n'est plus le signe obligé du début de la représentation. Un jeu d'éclairage s'en charge habituellement. On dévoile moins. On éclaire davantage.

10. Théâtre intime (cette époque-là II)

En 1907, August Strindberg ouvre à Stockholm un théâtre de 160 places, inspiré du Kammerspielhaus que Max Reinhardt a ouvert à Berlin l'année précédente. Pour la première fois, le visage de l'acteur devient l'élément visuel le plus significatif de la représentation. Et le théâtre cesse d'être une place publique : la vie intérieure vient de prendre tout l'espace.

11. L'artefact représentation, je ne sais pas

Le cinéma est une projection de lumière. La télévision est un parcours d'ondes et d'électrons. Le théâtre est une réalité de corps et d'objets. Au théâtre, l'acteur ne fait pas semblant — et il est libre de « vivre » son rôle ou pas : toujours il *fait* quelque chose. Jouer au théâtre, c'est faire quelque chose selon une convention. On parle toujours de la représentation théâtrale : c'est un leurre. Le théâtre est une présentation.

Le film, c'est la bobine. L'émission de télé peut tenir sur du ruban magnétoscopique. Le spectacle de théâtre, c'est tout le lieu, tous les objets, tous les acteurs, tous les spectateurs et le temps qu'il fait ce jour-là. C'est une réalité réelle dans la réalité réelle. Artaud : « *Le domaine du théâtre n'est*

pas psychologique, mais plastique et physique, il faut le dire. » Et pourtant, cette réalité réelle est toujours une autre réalité qui renvoie à une autre réalité. La chaise peut être le corps sans vie de l'être aimé. Et le corps sans vie de l'être aimé peut être autant de réalités que l'on pourra et que l'on voudra.

12. Miroir

Dans un petit article publié dans son recueil *L'almanach de l'hypocrite*, le sociologue du théâtre Jean Duvignaud part de la constatation suivante, à savoir que les sociétés primitives qui n'ont pas de miroir n'ont pas de théâtre, pour poser une hypothèse scandaleuse : et si le théâtre n'était que le reflet des miroirs ? Les premiers miroirs, en usage dans l'Antiquité et le Moyen Âge, étaient de métal grossièrement poli : s'y reflétaient les visages mais l'arrière-plan était flou, peuplé de fantômes se mouvant dans un espace indéfini. Le théâtre met alors en scène, hommes, dieux et fantômes, se mouvant dans des espaces qui ne cherchent pas à donner l'illusion de réalité. Puis, au quinzième siècle, on découvre à Venise le procédé contemporain de fabrication des miroirs : une pellicule d'étain enduite de mercure collée sur une plaque de verre. Surgit alors de ces miroirs un double du réel plutôt que ce vague reflet d'où pouvaient naître les monstres. Le miroir délimite un cadre, structure les lignes et les plans de la vision. D'où la mise au point des lois de la perspective picturales dont naîtra le désir de faire du théâtre un tableau qui bouge. D'où la mort des dieux, et un théâtre qui ne renvoie plus qu'à l'homme.

