



Dictionnaire des théâtres du monde

Théâtre

Le théâtre est simulacre. Et il naît du simulacre. Avec ce coup d'audace, qui est peut-être un reste d'enfance ou une impossibilité, inscrite dans l'évolution historique de l'esprit humain, de voir le monde comme il est, toutes choses se mettent à bouger, saisies par un grand branle qui fait de n'importe quel mendiant un dieu et, de l'apparence d'un comédien descendu d'une machine, l'apparition fantomatique de Darius.

Jouer avec le faux

Ce branle des premiers âges, cet état d'instabilité première ne se théâtralise vraiment qu'avec l'expansion du langage : les processions d'Éleusis ne deviennent spectacle qu'avec l'écriture des [dithyrambes](#). Le mot est magique qui fait la chose en la disant, qui engendre à partir de l'absence, du néant, des créatures de fiction. Fiction, c'est-à-dire mensonge mais fiction (du latin fingere), c'est aussi modelage de sculpteur, engagé dans la pâte. Pétrir du mensonge mais du mensonge plausible – on l'appellera illusion scénique – puisque construit en parallèle d'un réel, vérifiable quand il s'agit du théâtre de l'expérience vécue (tout le théâtre réaliste, social et psychologique), invisible mais irréfutable quand il s'agit du réel des rites ou des matières de foi (théâtre religieux et formes parathéâtrales, notamment des théâtres dits traditionnels).

Le simulacre – cette ressemblance qui n'est qu'un leurre – est soit la projection du surhumain dans l'humain, soit de l'humain dans le surhumain : c'est toute la distance d'un théâtre religieux au théâtre tragique. Nouvelle étape quand le théâtre se laïcise davantage et, par le personnage, reste à hauteur d'homme. Ce théâtre humaniste, qui a fait les beaux soirs de la civilisation occidentale pendant plusieurs siècles, repose sur un équilibre fragile : de convention reconnue et qui exige le recours à l'art (relevant de l'architecture comme de la peinture, de la littérature, du jeu) et à la technique (machinerie, lumières, bruitage) ; de spontanéité perceptive et qui exige une adhésion immédiate au dialogue biaisé que ce théâtre engage avec le réel extra-scénique. Illusion et illusoire, art de la persuasion et de la tromperie à la fois, et de la tromperie persuasive, ce théâtre, grâce à sa double nature, s'est gardé de devenir le musée Grévin du réel, de se muer en miroir que l'on promène le long des chemins de la société. Néanmoins son statut d'art – conçu comme exercice autonome de l'imagination créatrice – a été menacé par tout ce qui le ravale au simple décalque du monde : corps et voix des comédiens, langage de communication, espaces et temps prélevés sur ceux de l'expérience vécue : d'[Aristote](#) à Antoine, l'histoire du théâtre est celle d'une lente mais irrépressible expansion du mimétisme, seuls quelques îlots de marginaux maintenant les droits de l'invention libre.

La tentation du spectacle

Pour contrecarrer cette tendance à l'appauvrissement, sensible à la fin du XIX^e siècle, le théâtre ne s'est pas fait faute d'emprunter à tous les arts du spectacle (le théâtre comme art social est éminemment parasite ou, si l'on préfère, attentif à tout ce qui se fait autour de lui), du [mime](#) au [cirque](#) et de la [danse](#) aux [marionnettes](#), de quoi enrichir sa trame textuelle d'un discours scénique devenu partie intégrante du théâtre, du jour où le truchement d'un metteur en scène est lui-même devenu indispensable pour établir un pont entre un spectateur avide d'impressions sensorielles et un texte seulement capable de délivrer une expression littéraire. Mais peut-être ne faudrait-il pas oublier que la matérialité du théâtre est d'abord et avant tout celle de la voix et du geste, donc tout entière enclose en un acteur, lui-même mis à l'écoute d'une œuvre préécrite pour la métamorphoser par sa seule intervention. La performance est l'actualisation vivante (au sens philosophique et temporel à la fois) de virtualités jusque-là prisonnières des lignes du texte. Faire voir un texte ne signifie pas le doubler d'une imagerie tapageuse ou naïve, mais le dénaturer tout en en sauvegardant

l'identité : phénomène de transsubstantiation aussi formidablement émouvant pour les fidèles du théâtre que la présence réelle de Dieu sur l'autel pour les croyants. Et aussi difficile à faire partager aux agnostiques !

Étonné et conscient de l'étendue de ses moyens (puisque, par exemple, avec un même [masque](#), le théâtre peut couvrir un champ immense qui va de la dépersonnalisation religieuse à l'incarnation multipliée des figures les plus socialisées), le théâtre n'a cessé d'élargir sa juridiction, de pousser plus loin les pouvoirs du simulacre en se prenant lui-même comme objet de ce simulacre : il se donne soi-même en spectacle dans sa dimension inépuisable de créateur d'images, c'est-à-dire de producteur, dans le visible et l'audible de la scène, de ce qui n'existe pas. Dimension démiurgique, démoniaque même de ce théâtre qui, à partir du mécanisme premier du transfert de personnalité placé au principe de tout jeu, ouvre la voie à tous les dédoublements, à toutes les métamorphoses, à tous les jeux de rôles. S'y livrent aussi bien les personnages de Molière (de Scapin à Argan et de Tartuffe à Don Juan) que ceux de Shakespeare (Iago, Richard III) et de [Marivaux](#), que ceux de [Beckett](#), de [Genet](#), de [Stoppard](#). Le théâtre devient un grand jeu qu'il n'y a plus moyen d'arrêter dans cette frénésie d'inventions ; l'imaginaire s'emballa, d'autant plus irrépressible qu'il a pour lui la caution de sa réalité matérielle qui va piéger le spectateur « innocent », et qu'il s'inscrit dans toute une philosophie : du *theatrum mundi* de la Renaissance au relativisme généralisé de [Pirandello](#), celle-ci trouve dans le théâtre la plus convaincante de ses démonstrations.

Convention ou tradition ?

Cette conception autoréflexive de la scène ouvre la voie à un théâtre de convention consciente ([commedia dell'arte](#), [Meyerhold](#) et sa *baraque de foire*) : il ne cherche à exalter ni les prouesses techniques ni l'originalité esthétique de son fonctionnement, mais à affirmer sa spécificité artistique, en vue d'une fin autre : fin politique avec [Brecht](#), fin poétique avec Shakespeare, fin mimétique avec Molière. On dira que dans ce dernier cas la convention n'apparaît plus et qu'elle a été entièrement dévorée par le mimétique. Au vrai, elle existe toujours, mais « naturalisée », c'est-à-dire masquée au point de passer pour invisible. Mais « passer pour », n'est-ce pas encore une convention ? Il suffit de constater à quels tiraillements – et à quelles contradictions – les théoriciens du XVII^e siècle ont été soumis, entre le naturel et l'artifice, pour être en droit de dire que le théâtre n'échappe pas à la convention.

Affirmation lourde d'un autre risque : de casser le théâtre en deux et d'opposer un versant occidental, rationnel, spectaculaire et, pour tout dire, sans conséquences existentielles, à un versant oriental, sacré ou rituel, où il y va pour le public de bien autre chose que de spectacle. Opposition qui rendrait impossible l'adoption pour ces théâtres d'une perspective unique. Il est de fait que si les notions de séparation et d'adresse (d'un regardé à un regardeur, d'un émetteur à un récepteur) sont à la base du théâtre occidental, dans les formes rituelles et sacrées, au contraire, le récepteur est un participant, à tout le moins, un croyant. Le théâtre rituel ne repose pas non plus sur un simulacre, mais sur un acte ; sa temporalité n'est pas seulement celle de la répétition ni de la célébration mais de la présence immédiate : il possède une efficacité dans son déroulement et du fait même de son déroulement. Action et non simulacre, rapport de coparticipation au monde et non séparation en deux mondes antagonistes, le théâtre rituel mérite cependant d'être annexé au théâtre tout court car ses participants sont toujours, pour une part, consommateurs de spectacle et c'est par le simulacre de l'action, dans sa verbalisation et la codification maîtrisée de ses diverses étapes, que l'efficacité a les meilleures chances de se réaliser.

Tout à l'inverse, la part du magique, disons simplement de l'irrationnel, dans le théâtre occidental est beaucoup plus grande que l'on pourrait croire et plus grande même que dans bien des formes de théâtres dits traditionnels : la métamorphose du comédien en acteur en est une trace, de même que l'identification du spectateur au personnage, par le biais de la [catharsis](#) ou non. Alors que dans le théâtre javanais par exemple le spectacle ne cesse d'être maintenu à distance par le truchement de la marionnette et par l'omniprésence du récitant-chanteur-maître d'œuvre qui se contente de dispenser des signes du personnage et des citations de l'action, fût-elle sacrée. « Dire, c'est faire », cette phrase qui définit le théâtre classique n'est-elle pas l'affirmation de l'efficacité magique de la parole ? Il ne faudrait pas confondre les conditions de la représentation, qui peuvent être aussi socialisées et laïcisées que l'on voudra (le cérémonial spectaculaire du théâtre à l'italienne par exemple), avec la représentationnelle-même qui garde, dans le théâtre occidental précisément, des traces de magie primitive.

Le spectateur roi

Le théâtre ne vit que de faux, mais d'un faux constamment produit par le réel : le faux de ce salon, de ce costume d'époque, de ce petit matin blême, de ce personnage, produits par la réalité de cette menuiserie, de cette étoffe, de ce projecteur, de ce comédien. Le théâtre ne fabrique que du

mensonge, mais un mensonge constamment produit par le vrai : le mensonge de cette fable invraisemblable, de cet excès de sentiments, de ce délire verbal, de cet écrasement de l'espace et du temps, mais produits par le vrai des rapports humains. Car le vrai est le résultat d'un jugement de valeur qui peut (là est le bénéfice de la culture, disons simplement d'une civilisation) accorder son label de vérité à autant de mensonges et de falsifications qu'il le voudra.

Le théâtre est un art constamment ambigu, constamment double face : le théâtre est son double. Son pouvoir d'entraînement (voyez combien la [censure](#) s'est intéressée à lui, par contrecoup) n'a d'égal que son pouvoir de tromperie. Il est fumée et il est Protée. Il peut tout dire et tout faire, de – simplement – le dire : nomen, numen. Mais dérisoire puissance, où l'art est artifice et l'imaginaire imagerie. Pourtant, que les salles de théâtre soient remplacées par des hangars d'usine ou que les acteurs se produisent hors de tout lieu spécifique, que les discours balancés soient remplacés par des gestes apparemment sans signification, dès l'instant où un rapport s'instaure, par la tension d'un regard échangé, le spéculaire devient spectaculaire et le simulacrum, cette statue qu'est l'Autre, s'anime et devient simulacre. Le théâtre est Prométhée et Pygmalion à la fois : voleur de feu il tisse un lien avec des Forces, qu'elles soient divines ou non ; artiste, il est pris à son propre piège et débordé par les Figures (de mots ou d'images) qu'il a animées du souffle de sa vie.

Mais le théâtre est aussi le lieu d'où l'on regarde : theatron. Cette définition, empruntée aux anciens Grecs, redonne décidément la priorité au spectateur ; à lui dont tout procède et à qui tout revient, dans une circularité où la scène ne joue guère que le rôle d'accélérateur de la partition de gestes ; l'oreille la regarde, dans un échange de sensations dont le metteur en scène est bien plutôt l'orchestrateur que l'inventeur. Conception archaïque sans doute, encore renforcée par cette constatation que, chez les Grecs toujours, le regard des spectateurs portait au-dessus de la scène, pour maintenir la communication avec la nature, dieux ou étoiles.

Ce fait rappelle que si le théâtre est une histoire d'hommes, c'est une histoire d'hommes projetés au-delà d'eux-mêmes. « Je suis hors de moi », disait le héros tragique, passionné d'amour ou possédé par quelque démesure. À coup sûr il n'était pas sur scène et, par cela, il était proche : le spectateur n'a pas seulement besoin d'images – idoles ou idées, c'est tout un –, il a besoin de s'entendre dans la résonance multipliée de cette voix qui l'atteint d'autant mieux que rien ne l'empêche de se perdre aux quatre vents ; il a besoin de se voir dans la majesté inaccessible de cette silhouette d'acteur qui lui est d'autant plus familière qu'elle éveille en lui des échos inconnus.

Le théâtre est le lieu des paradoxes : on y vient pour s'y retrouver en s'oubliant, pour s'y distraire en pleurant et pour y prendre la mesure du monde en restant acagnardé dans son fauteuil. C'est dire qu'il n'y a théâtre que s'il peut tabler sur un fonds d'imagination chez le spectateur. Imagination, mixte d'égoïsme assumé et de disponibilité à tout ce qui n'est pas soi ; réserve d'invisible que le visible de la scène révèle.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Qu'est-ce que le théâtre ? , Christian Biet, Christophe Triau ; postface d'Emmanuel Wallon, [Paris] : Gallimard, impr. 2006
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb401082364>

Rédacteur(s)

[M. Corvin](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : fiction illusion texte Molière Shakespeare (W.) Marivaux (P.) Beckett (S.) Genet (J.) Stoppard (T.) Pirandello (L.) spectacle jeu personnage Meyerhold (V.) Brecht (B.) conventions mimétique rituel action représentation spectateur

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-theatre>