

## «The Theater of Essence»

Michel Peterson

---

Number 42, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26952ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

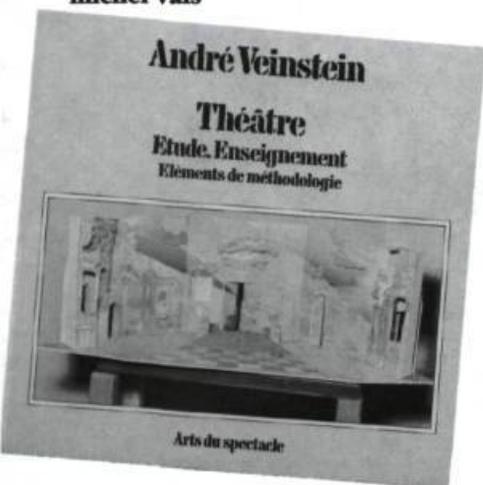
### Cite this review

Peterson, M. (1987). Review of [«The Theater of Essence»]. *Jeu*, (42), 183–186.

les (telles «L'étude du théâtre et la photographie», «L'éclairage scénique et ses procédés de notation»); il donne, sur les quelque 800 collections consacrées aux arts du spectacle à travers le monde, que ce soit dans les bibliothèques ou dans les musées, publics ou privés, des indications cruellement utiles: elles nous amènent, en effet, à constater amèrement l'état de sous-développement de la société québécoise. Notre théâtre est peut-être parmi les plus vivants, mais notre mémoire théâtrale est sûrement la plus courte! Une incommensurable richesse disparaît sous nos pieds à mesure que notre théâtre progresse. Enfin, dans son dernier chapitre, Veinstein s'intéresse concrètement à la constitution d'une documentation théâtrale *en rapport avec* le théâtre vivant. Lire: qui en découle directement, et qui soit utile en premier lieu aux artistes.

Précieux à maints égards, l'ouvrage d'André Veinstein interpelle principalement les enseignants du théâtre et ceux qui n'ont pas encore renoncé à voir naître au Québec une bibliothèque-musée des arts du spectacle vivant. Or sur ce clou-là, il y a des gens, notamment à *Jeu*, qui cognent depuis un bon bout de temps.

**michel vaïs**



## «the theater of essence»

Essais de Jan Kott traduits du polonais et réunis par Jonathan Brent, Evanston, Northwestern University Press, 1984, 218 p. Introduction de Martin Esslin.

### la dialectique du tragique et du comique

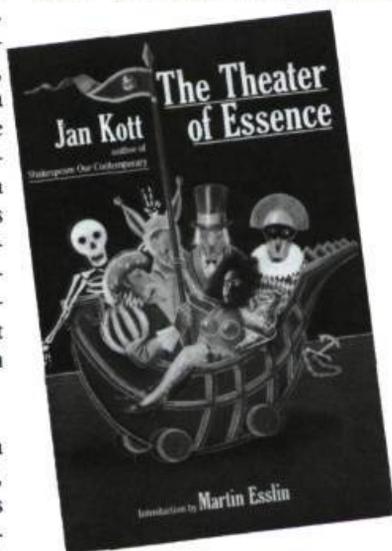
Sans doute sont-ce l'inépuisable horreur des guerres, les nombreux bouleversements sociaux de même que la tragique diaspora d'un peuple dont la souffrance n'a d'égale que celle des Juifs qui ont concouru à doter les descendants de Mieszko d'une pensée au potentiel catalytique plutôt inquiétant. Pragmatistes et intellectuels polonais sont en effet connus comme les bénédictins de notre siècle. Parmi eux: Jan Kott, l'un de ceux qui ont le plus contribué à transformer l'approche occidentale de la mise en scène des classiques. *The Theater of Essence* propose cette fois une suite dialectique de seize essais d'abord parus, de 1968 à 1982, sous forme d'articles ou de préfaces. Dans son introduction, Martin Esslin place Kott dans la tradition des Montaigne, Bacon et Hazlitt en rappelant en outre que son influence sur Peter Brook reste comparable à celle de Lessing sur le théâtre allemand ou à celle de Brandes sur Ibsen. Tout en insistant avec raison sur la portée politique du travail théorique de Kott, Esslin montre également que son ouvrage assume trois fonctions essentielles: offrir un autoportrait de l'auteur, collaborer à l'avancement des études théâtrales et, enfin, nouer des liens entre des champs du savoir (l'anthropologie, la mythologie, la philosophie, la psychanalyse et la critique littéraire) habituellement étrangers les uns aux autres.

En termes plus exacts, Kott confirme, accusant les rapports entre texte et spectacle, que le théâtre dit moderne constitue un véritable espace polysémiotique où s'entrecroisent moult discoursivités.

1583. Giodarno Bruno publie les *Sceaux*, livre qui expose une théorie de l'imagination magique s'inscrivant contre la rationalisation aristotélicienne imposée par la scholastique aux règles de mémoire. Shakespeare n'a que dix-neuf ans, et le débat qui oppose les sceptistes aux ramistes attise les passions<sup>1</sup>. Peut-être importerait-il de comprendre les enjeux de ce débat et de s'intéresser aux hermétistes anglais si l'on veut un jour trouver le fin mot de l'énigme shakespearienne<sup>2</sup>. Or, dans l'essai ouvrant son recueil, Jan Kott suggère quant à lui que le secret de cette énigme réside, d'abord et avant tout, dans le langage même en tant qu'il se donne comme pure représentation. Dépeignant l'atmosphère du second colloque international consacré à Shakespeare, tenu à Washington en 1976, il s'intéresse à la conférence prononcée par Borgès à cette occasion. Ironie du sort (ou fatalité borgésienne), le micro placé trop haut empêchera le texte de son discours d'atteindre les auditeurs. Le nom seul de Shakespeare parviendra à ponctuer le silencieux bourdonnement. Par la voix de Borgès, Kott résoudre-t-il l'énigme dramaturgique en prenant en considération l'infinie figurabilité de la mise en scène?

Chose certaine, cette exposition, sur un ton comique, du caractère tragique du langage, nous introduit d'emblée aux cinq essais suivants à propos de Gogol, Ibsen, Witkiewicz, Gombrowicz et Ionesco. Si Gogol, en mettant en place le genre de la farce tragique, renverse le comique en tragique, Ibsen, lui, procédera à la déconstruction radicale de ce tragique. Selon Kott, *l'Inspecteur général* de Gogol «est la première et probablement la seule comédie jamais représentée à réaliser sa fonction en tant que miroir» (p. 27)<sup>3</sup>. En effet, la comédie moderne pose, on le sait, le problème du

clivage du sujet; Khlestakov, comme Tuffe, ignore son identité: il est celui qu'il n'est pas et n'est pas celui qu'il croit être. Cette insuffisance cognitive ne l'empêche pourtant pas d'être l'auteur de la pièce de Gogol qui deviendra lui-même le Grand Inspecteur Général et ce, bien malgré lui. Le thème majeur de cette farce gogolienne traversée de part en part par la peur consiste donc en une histoire de la comédie, encryptée à même la textualité. Quant à Ibsen, qui permettra plus tard à Tchekhov de réifier les symboles, il défie l'autorité dont jouit le roman du XIX<sup>e</sup> siècle. En inversant les signes sociaux traditionnels, il élabore le drame naturaliste qui trouve ses modèles dans la tragédie grecque. À ce stade, Kott marque une opposition encore plus fondamentale que celle entre la comédie et la tragédie. Il s'agit de «l'opposition anthropologique» qui dresse l'un contre l'autre père et



1. Rappelons que, pour Bruno, l'art sceptiste est l'art de la mémoire conçu comme technique magico-religieuse, moyen de s'unir à l'âme du monde. Quant au ramisme, il met en place un art de la mémoire insistant plutôt sur l'aspect aristotélicien retenu par la scholastique.

2. C'est en tout cas ce que propose Frances A. Yates dans *The Art of Memory*, ouvrage paru en français sous le titre *l'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Histoires», 1975. Traduction de Daniel Arasse.

3. Toutes les citations sont traduites par nos soins.

fil, mère et fille. Traverser l'ensemble du corpus théâtral ibsenien ne peut ainsi mener qu'à la conclusion de Kott : les fantômes qui hantent la scène ne sont pas préparés à leurs rôles. En découle pour lui le fait que les grandes tragédies grecques ne nous concernent plus (il rejoint ici Steiner) et qu'elles ne sont représentables que dans la mesure où le dramaturge éclaire leur négativité constitutive en repositionnant la totalité de leurs valeurs.

Les deux essais suivants concernent Witkiewicz et Gombrowicz. Même si, pour l'un comme pour l'autre, la forme surgit toujours de la déformation, Kott s'inscrit en faux contre les interprétations qui font de Gombrowicz le successeur de Witkiewicz. Le premier s'inspire de Molière et de Kantor, alors que le second est à rapprocher davantage d'Artaud. La cérémonie qui, pour Genet, confine au tragique, touche plutôt chez Gombrowicz aux confins du grotesque. Cela permet à Kott d'analyser la face rabelaisienne du théâtre de l'auteur du *Mariage*. Le masque carnavalesque devient l'indice de la dégradation humaine, et Gombrowicz, pour qui la grimace constitue la réalité première du monde, transforme et absorbe l'expérience surréaliste afin que l'éthique soit broyée par les pulsions. Nous sommes donc fort éloignés de Witkiewicz qui, à l'instar d'Artaud, construit un théâtre de purs signes, indépendants de leurs référents. Kott a raison d'affirmer que le seul signe théâtral qui ne soit pas vide chez Witkiewicz est celui de la vision apocalyptique. Mais où chercher la dialectique de l'anachronisme, sinon dans le fait que le catastrophisme de Witkiewicz semblait appartenir au XIX<sup>e</sup> siècle alors qu'il était la vision lucide des inévitables conflits de notre époque?

De la même façon qu'il l'avait fait au sujet de Gombrowicz, Kott lit Ionesco à travers le filtre bakhtinien et s'attache à la dialectique du comique et du tragique. Selon Ionesco lui-même, ses pièces débutent de manière comique, deviennent ensuite tragiques

pour s'achever dans la farce tragique. On peut penser que ce moment final se révèle comme celui de la relève (*Aufhebung*), c'est-à-dire comme celui où se néantise la scène. Le théâtre devient absurde, et nous pouvons alors saisir l'intuition d'Ionesco selon laquelle, comme dans les anciennes saturnales, la mort est génitrice suprême.

Suivent deux essais à propos du nô, du bunraku et du kabuki. Selon Kott, l'art abstrait du nô et l'art d'imitation du kabuki s'opposent à la façon du classique et du baroque, le premier produisant un mouvement fixé dans un geste final et le second, un mouvement qui vainc les lois de la gravité. Le nô, dont l'écriture consiste en une sorte de message non discursif, est ainsi la ritualisation du théâtre dans la mesure où il y a dans la cérémonie, selon Kott, «un respect pour le signe lui-même, un signe qui est lui-même solennel. La cérémonie est la sémantique des gestes». (p. 113) Quant au kabuki, son esthétique réside bien sûr dans l'éventail, puisque le signe doit toujours être mis en valeur et même s'excéder, devenir hyperbolique, c'est-à-dire érotique : «Le sexe et la cruauté dans ce théâtre sont des signes. [...] La cruauté changée en rigueur devient une cérémonie.» (p. 125) Enfin, le principe général du drame historique joué par les marionnettes du bunraku s'appuie sur l'invisibilité des manipulateurs. Deux scènes nous sont données à voir : celle de l'illusion et celle de l'anti-illusion, du théâtre et du métathéâtre. Le bunraku est moderne parce que son spectacle constitue une analyse fabuleuse de sa propre théâtralité.

Que dire de l'essai consacré au théâtre de l'absurde, sinon qu'une utilisation assez lâche des concepts linguistiques rend caduque, ou presque, l'analyse de la catégorie de l'absurde selon ses processus d'ironisation? Kott divise les signes en trois classes : les signes littéraux (l'icône et le référent se confondent), mimétiques (l'icône imite le référent) et symboliques (le code détermine la signification de l'icône). L'icône fondamen-

tal est ainsi le corps de l'acteur. Par conséquent, si l'acteur reste lui-même, l'icône est un signe littéral, alors que s'il s'identifie au personnage, il est un signe à la fois mimétique et symbolique. L'icône est en outre plus riche que toutes ses références. Jusqu'ici, tout va bien. Pourtant, l'icône n'est-il pas un niveau du signe plutôt que le signe lui-même? Comment, dès lors, comprendre le terme «icône» chez Kott? Au sens peircéen (et alors, la confusion serait complète) ou, plus largement, comme signifiant (et le concept deviendrait peu opératoire parce que trop étendu)? On voit que cette ambiguïté devient pour le moins gênante, surtout si Kott prétend utiliser le procès iconique afin de définir la distanciation brechtienne et le théâtre de Genet.

Bien plus fermes sont cependant les trois textes suivants. Le premier, «Why Should I Take Part in the Sacred Dance?», affiche une sévérité contenue pour le grand metteur en scène qui élabore sa Méthode à une période d'intense agitation politique. Si l'acteur doit incarner des archétypes, ceux-ci apparaissent à Kott comme politiquement inoffensifs. Selon lui, la Méthode de Grotowski «est précise et vérifiable en pratique; sa métaphysique est obscure et ambiguë». (p. 142) Les deux questions majeures seront donc les suivantes: «Quel est le sens ultime de la métaphysique grotowskienne et est-il possible de séparer sa Méthode de son mysticisme obscur et de l'appliquer à un théâtre qui poursuit d'autres buts et a une vision profane?» (p. 143) Sa réponse négative est clairement formulée dans «After Grotowski: The End of the Impossible Theater». Dans la métaphysique de Grotowski, «la recherche de l'essence du théâtre est l'essence du théâtre» (p. 156). Mais Kantor fait un pas de plus puisque le sacré devient pour lui profane au moment de la dégradation. «Et l'ultime dégradation est la mort.» («The Theater of Essence: Kantor and Brook», p. 161.) Le théâtre de Kantor devient ainsi le vrai théâtre de l'essence dans la mesure où celle-ci est notre trace, notre dépouille. C'est pourquoi «la danse de la mort est la clé de

Kantor» comme celle de Brook pour qui l'essence consiste en des restes de rituels. L'essence se définit alors comme l'excédent tragique, les décombres du corps, ses cendres.

Le puissant ouvrage de Jan Kott n'aurait jamais vu le jour sans un contact privilégié avec le monde du spectacle, de la scène. Dans l'essai final<sup>4</sup>, «The Seriousness of Theater», le petit voisin de palier d'Ida Kamińska se souvient de l'interprétation, par la grande actrice, de *Mère Courage*: «Elle était toutes les mères juives du temps de l'Holocauste.» (p. 214) On comprend par là que l'essence du théâtre, sa quiddité, se dévoile au moment où acteurs et actrices jouissent du don d'ubiquité et où le sens du texte dramatique apparaît dans son rapport rigoureux avec l'Histoire. La distanciation se fait ainsi par l'intervention sur scène de celui qui parle.

#### micHEL pETERSON

4. Malgré l'intérêt évident des trois essais intitulés respectivement: «Tadeusz Borowski: A European Education», «A Cage in Search of a Bird» et «The Serpent's Sting», je les ai volontairement exclus de mon commentaire parce qu'ils ne concernent pas le champ des recherches théâtrales. On peut même s'interroger sur leur présence dans cet ouvrage. Peut-être leurs liens avec les autres textes nous amènent-ils à effectuer un passage obligé par la scène du monde. L'hommage à Borowski pourrait alors être lu comme la présentation émouvante, mais entachée de *pathos*, du grand théâtre de la mort d'Auschwitz et comme une tentative de comprendre l'essence de la cruauté, c'est-à-dire cet instant fulgurant pendant lequel, l'univers s'étant néantisé, se révèle l'identité du tortionnaire et du torturé que l'on pouvait déjà voir chez Eschyle, Shakespeare et Sartre. Quant à «A Cage in Search of a Bird», lecture de quelques aphorismes de Kafka et de certaines paraboles du bouddhisme et de la Kabbale, l'extrême limite du vivant constitué par la mort s'y donne comme le noyau opaque qui clôt la scène de notre *Dasein*. Enfin, «The Serpent's Sting» représente, bien sûr, la scène originelle, c'est-à-dire l'entrée de l'homme, et de la femme, dans l'Histoire. C'est l'occasion, pour Kott, de nous offrir quelques réflexions à propos du mythe de la Genèse et de celui de Perséphone, en plus de remarques ponctuelles sur Faust. On voit que ces textes appartiennent peu ou prou à *The Theater of Essence* même si le thème de la mort y est constamment mis en relief. Si, comme il l'écrit lui-même, «The Serpent's Sting» est une introduction à sa biographie, souhaitons quand même qu'il nous la livre au plus tôt.