

Théâtre sans société, sociétés sans théâtre

Jean Duvignaud

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041072ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041072ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Duvignaud, J. (1988). Théâtre sans société, sociétés sans théâtre. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 195–202. <https://doi.org/10.7202/041072ar>

Jean Duvignaud

Théâtre sans société, sociétés sans théâtre

Le Théâtre est-il, comme le croyait Voltaire, l'universelle expression du genre humain? Témoigne-t-il du passage de la barbarie à la civilisation?

Voltaire parlait avec son siècle, dans son siècle, le XVIII^e, et maintenait comme modèle de création dramatique la formule déduite des règles de l'Académie fondée par Richelieu, un moule dont Corneille avait souffert et par lequel Racine s'était épanoui. Un idéal qui paraissait parfait, car il convenait à la «bonne compagnie» et il suppléait à l'imagination par l'imitation. Et qui repoussait vers les ténèbres les grands dramaturges élizabéthains ou du «Siècle d'or» espagnol.

D'ailleurs (il ne l'a pas caché), Voltaire s'installait à ce moment dans le canton de Genève, à Ferney, et souhaitait que les «Messieurs» de la Cité, encore marqués par les souvenirs calvinistes, lui permissent de construire un théâtre personnel. Ainsi inspira-t-il le célèbre article que D'Alembert rédigeait pour *l'Encyclopédie* et qui provoqua la non moins célèbre et fulgurante *Réponse* de Rousseau.

Universelle, cette formule dramatique? La pièce en cinq actes et en vers, respectueuse de l'unité de lieu et de temps, telle que l'avait définie l'Abbé d'Aubignac? Du moins répond-elle à la fascination exercée par la Cour de Louis XIV sur les souverains soucieux de prestige et les notables épris de «distinction». Un cadre que s'impose à lui-même tout créateur, malgré les tentatives de Le Sage, de Nivelles de la Chaussée, de Diderot, en France, du moins, bien au-delà de la Révolution et jusqu'au Romantisme. En Allemagne, Lessing, dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, puis Goethe ou Schiller, en Grande Bretagne, Byron avaient secoué le joug et cherché d'autres pistes.

D'ailleurs, et c'est un fait que l'on oublie souvent, le théâtre que nous appelons «classique» ne séduit plus guère le public, à Paris du moins. Et cela dès le troisième quart du XVII^e siècle, lorsque Madame de Maintenon protège les rhumatismes de son compère le Roi et le détourne de la danse et du théâtre. Sait-on que, vers la fin du siècle, la salle des Comédiens Français (qui jouissaient d'un privilège exclusif) était vide?

Alors est-il universel ce modèle classique ou académique du théâtre qui ne concernait qu'un groupe de lettrés ou de petites cours princières? Quel reflet de la société y verra-t-on? Et, déjà, pour la période la plus féconde, je disais à mon ami Lucien Goldmann mes doutes quant à la validité sociale d'une «vision du monde tragique»; quel paysan, quel artisan de l'époque, à Paris ou hors-Paris, se serait reconnu dans l'anxiété de Phèdre, à supposer qu'ils eussent accès aux lieux clos de la représentation? Un grand artiste figure, disait Lukacs, les sentiments possibles que tous ses contemporains peuvent éprouver. En l'occurrence, ces publics-là ont dû attendre plus d'un siècle.

Depuis la fin de l'autre siècle, le public se laisse attirer par d'autres manifestations théâtrales — celles, surtout, des comédiens italiens que deux reines florentines font venir en France et que censurent les notables bourgeois du Parlement de Paris, dépositaires d'un moralisme étriqué. Ce sont là des spectacles où se mêlent la musique, la danse, les paroles, une truculence quelque peu libertine qui vient peut-être de Boccace ou de Folengo et ces machines d'illusion dont Sabbatini a défini les techniques. On les voit en l'Hôtel de Bourgogne avant de les retrouver au «Théâtre de la Foire».

Un succès prodigieux. Des milliers de personnes suivront l'enterrement de Scaramouche et l'on accueille avec une sorte de délire les pièces «licencieuses» de Giovanni Battista Andreini. Dans *le Traité de la Comédie* rédigé par Niccolo Barbieri, dit Beltrame, on voit comment une gestuelle un peu simple devient une vision satirique des «mœurs».

On le sait: après quelques insolences publiques contre Madame de Maintenon, en 1697, Louis XIV chasse les Italiens — il reviendront, sur l'ordre du régent, sitôt la mort du roi. Se compose alors un surprenant métissage: «Les comédies françaises accommodées au goût italien».

Gherardi en a publié une quarantaine — Palaprat, Losme de Monchenay, Legrand, Dufresny. Le Sage rejoint bientôt le groupe de ces auteurs et marque de son génie ce théâtre qu'on appelle dédaigneusement marginal, dans les manuels.

Je ne fais pas ici l'histoire du théâtre; je souhaite simplement rappeler qu'une société n'est jamais représentée par une forme unique de spectacle, que la diversité des formes et des intentions échappe souvent à l'autorité de ceux qui définissent le «goût» et les normes de l'éducation.

On évoque, bien sûr, le rôle des «philosophes» du XVIII^e siècle dans la maturation de la conscience collective qui prépare la Révolution de 1789. C'est vrai, *l'Aufklärung* a joué sa partie lors de cette conversion des esprits et des choses. Faut-il en oublier ces pièces «historiques» qui ont été représentées à Paris et en France et à travers lesquelles se cristallise le thème du «Bon Roi» identifié à Henri IV: il ne sera pas sans incidence sur les événements.

L'important n'est pas là, mais dans le conformisme dramatique de la Révolution qui déjoue l'intuition de Diderot sur le rapport entre la création théâtrale et les grandes convulsions collectives. Qu'il s'agisse de *Charles IX ou l'École des Rois* de Marie-Joseph Chénier, des *Victimes cloîtrées* de Monvel, de *l'Ami des Lois* de Jean-Louis Laya (1793), nous ne sortons guère d'une pédagogie appliquée dans une forme conventionnelle. Comme le disait H. Focillon: «Les Révolutions ne créent pas nécessairement leur art, elles agissent sur les institutions, elles modifient le style de vie, elles donnent un ton. Mais elles utilisent les formes qui les ont précédées».

Certes, la Révolution française a été conservatrice en ce domaine de la forme et je ne sache que *le Jugement dernier des Rois* de Sylvain Maréchal, représenté en 1793 au Théâtre de la République, dont on puisse dire qu'il suggère une vision originale du théâtre. Sans doute parce que le fantastique et la «fantaisie» l'emportent sur la conception académique. Mais Sylvain Maréchal était un ami de Babeuf, il fut condamné avec les «Égaux», exilé à Strasbourg, et il n'est pas impossible qu'un autre exilé au même lieu, Buchner, n'ait trouvé dans ce souvenir une inspiration.

Une révolution sans théâtre? Sans théâtre original, du moins cette flamme qui devrait emporter les normes du «goût», et les «Règles». Là, nous retrouvons l'inquiétude: les années de la grande mutation sont aussi les années de fêtes et de manifestations: les contradictions politiques s'affrontent en parole dans les clubs ou les assemblées, et le dernier acte se joue, pour Desmoulins, Danton, Saint-Just, Robespierre, place de la Révolution, sur la guillotine.

Quel théâtre pouvait être comparé à cette expérience réelle, concertée, violente, et dont la logique était celle-là même de la tragédie grecque ou élizabéthaine? Pourquoi demander à la fiction ce que les événements eux-mêmes portent avec eux? Les manifestations de rues, les fêtes n'étaient pas un jeu ou plutôt ce jeu plaçait-il la vie et la mort dans la réalité de l'existence même. La Révolution n'avait pas besoin de théâtre, puisqu'elle représentait elle-même son propre drame. La vie sociale est, sans doute, plus complexe que ne le pensent les historiens qui rêvent de continuité.

Voilà qui devrait nous aider à saisir les difficiles relations des sociétés et des représentations que ces dernières se donnent d'une image de l'homme ou des effigies des dieux. Notre théâtre occidental implique la présentation d'un personnage fortement individualisé et dont les passions s'arrachent, comme le dit Lukacs, «à l'anarchie de la vie quotidienne et à son clair obscur ou rien n'aboutit jamais». Un héros, homme ou femme, Antigone ou Hamlet, Oedipe ou Phèdre. Et dont la vocation est de rester en tête à tête avec un absolu dédaigneux de tout compromis avec le monde. Ce n'est pas le cas de toutes les dramatisations magiques ou sacrées...

Le «Kathakali» indien, les représentations balinaises, les «mystères» ou «sacramentales» de l'Europe médiévale sont, bien sûr, l'évocation gestuelle, corporelle et chantée d'un rituel ou d'une liturgie: la conscience commune se reconnaît ou croit se reconnaître à travers l'image mouvante. Une manifestation codée et scrupuleusement conforme à ce que l'on croit être la tradition — terme bien obscur et discutable.

Figuration de l'invisible: nul n'a vu le Bouddha ou le Christ, mais on le matérialise par des gestes et des chants. L'incarnation établit un lien

entre le monde du sacré et le monde quotidien. Le premier, après tout, existerait-il sans l'autre? Sommes-nous dans le domaine du théâtre ou de l'évocation de ce qui n'existe que par ce que nous en reconstruisons?

Occasion de plaisirs et de fantaisies... La mise en scène de nos mystères est le prétexte de fantasmes et de pitreries. Gustave Cohen décrit longuement ces interférences du profane et du liturgique en un temps où le monothéisme théologique est loin d'avoir un écho dans toutes les couches de la vie sociale. D'analogues divertissements accompagnent, de «gags» ou d'acrobaties, le théâtre chinois. Les générations successives s'emparent d'un scénario plus ou moins fixe et lui donnent une tonalité chaque fois différente.

S'agissant du Nô japonais, l'évocation d'un guerrier mort sur un ancien champ de bataille entraîne des proliférations poétiques et une gestuelle qu'a codifiée très tôt le célèbre Zeami. Est-ce une paralysie de la passion représentable devant une cour? Une immobilisation du rituel? Peut-être faudra-t-il attendre la brève apparition des Jésuites au Japon et la découverte des «sacramentales» baroques pour que naisse le «Kabouki». Une autre forme sociale sans doute y découvre son plaisir, une autre vision du monde.

D'autres sociétés n'admettent pas la représentation de l'image de l'homme ou des dieux. Quand le «mystère» des «Tadzieh» iraniens prolonge le souvenir de la bataille de Kerbela, la civilisation sunnite, elle aussi monothéiste, n'a généralement pas admis, autrefois, la figuration de Dieu. Y a-t-il une relation entre le monothéisme et ce refus de la théâtralisation? La Bible et le Coran contestent cette incarnation ou cette image, soucieux de maintenir le tête à tête de l'homme avec l'absolu, irréprésentable. Et la Réforme calviniste ou luthérienne montre la même opposition.

La dramatisation figurative — tragique ou comique — des morts, des personnages divins ou des passions humaines n'est pas la marque d'une supériorité. Celles des civilisations qui n'incarnent pas le visible ou l'invisible disposent d'autres modes de manifestation d'elles-mêmes. L'extrême diversité des possibilités dont dispose l'espèce explique sans doute la raison pour laquelle nous ne sommes ni des fourmis ni des abeilles....

Des sociétés ont ignoré ce que nous appelons chez nous le théâtre: elles ont trouvé par d'autres instruments la relation de notre existence particulière avec le monde, l'au-delà, l'en-deçà. Si, comme le disait Lévi-Strauss, l'homme peut penser aussi bien avec des pierres, des fleurs que des concepts, il peut également réaliser son être sur de multiples registres. À peine en découvrons-nous la richesse. À peine avons-nous appris à en respecter les formes.

* * *

Ce n'est pourtant pas faute d'avoir tenté d'imposer à des civilisations qui n'en savaient que faire, les modèles de notre figuration dramatique... Un peu partout où sont passés les Européens au cours de leurs déambulations dominatrices, à Lima, à Macao, à Shanghai, à Delhi, au Caire, à Mexico, à Tunis, à Dakar, on voit encore ces salles dans lesquelles les «prépondérants» se donnaient le plaisir d'une convivialité autour de leur modèle dramatique.

Il est vrai qu'il s'agissait surtout de «tournées» londonniennes ou parisiennes, des sous-produits du vaudeville, de l'opéra comique, du music-hall ou du «boulevard». Des Africains m'ont dit leur étonnement lorsque, jeunes élèves, ils entendaient les professeurs parler de Corneille, tandis que l'on présentait au théâtre de leur ville *les Mousquetaires au couvent* ou *les Cloches de Corneville*.

Là se confondaient deux incitations fallacieuses: celle d'une supériorité européenne incarnée par la plus noble figure de la civilisation — le théâtre — et celle d'un divertissement qui revêtait la forme dégradée. Il faut sans doute des plaisirs et des spectacles faciles et reposants, mais peut-on confondre l'un et l'autre?

On était allé plus loin: à l'époque où Maurras affirmait qu'il fallait être Français de pure souche pour comprendre le théâtre classique — ce qui faisait rire Léopold S. Senghor et bien d'autres — le public parisien accueillait avec des sarcasmes les représentations cambodgiennes ou bali-naises. Les oreilles et les yeux étaient encore fermés aux différences de la culture. Il y avait, certes, des anthropologues; mais qui lisait leurs

livres? Le cinéma et les films de Murnau attachaient moins de public que *le Congrès s'amuse* et, pourtant, Schoenberg avaient déjà brisé le confort de la mélodie...

De toute cette agressivité, on sait ce que fit Antonin Artaud dont *le Théâtre et son double* jaillit de la découverte du rituel balinais et de l'incompréhension d'un public. Il a fallu probablement que l'Europe, lors de la Seconde Guerre mondiale, abandonne l'idée de sa supériorité et celle de voir, dans les autres cultures, des esquisses imparfaites de la sienne.

En cela, les choses ont changé et, malgré quelques nostalgiques du passé, les publics se sont formés à des manifestations différentes. Les technologies de la communication ne sont pas étrangères à cette confrontation. Si, comme le disait Malraux, nous ne le sommes pas seulement de l'«art», mais de toutes les possibilités d'une expérience multiforme...

* * *

Cela devrait nous rendre modestes devant la création théâtrale elle-même, la nôtre, et plus soupçonneux vis-à-vis d'une image historique qui voudrait établir une continuité, là où cette dernière a peu de sens...

Restons en Occident: les grandes époques d'invention dramatique sont isolées dans le temps, séparées les unes des autres par des zones d'ombre et d'oubli. Comme si le «donné à voir» — c'est ce que dit le Grec du théâtre — n'apparaissait qu'ici et là, dans une dissémination des lieux et des histoires particulières: un siècle tout au plus entre Eschyle et Aristophane dans la Cité grecque, quelques années à Rome pour Plaute et Térence (dont la chance fut d'avoir été légués par des textes dont certains monastères du Moyen Âge jouaient l'intrigue plus par respect pour le «grand passé» antique qu'à la gloire de Jésus) la période du «Siècle d'or» espagnol, celle des élizabéthains, celle du classicisme français — des moments courts.

Ne faut-il pas attendre le siècle dernier pour que coexistent en Europe ou dans les Amériques, les figurations anciennes et les créations contemporaines? Et que des pays qui n'avaient connu que des productions venues de l'étranger suscitent le génie d'Ibsen, de Tchekhov, de Strin-

berg? L'Irlande, les États-Unis, le Canada savent ce qu'il en est d'avoir un théâtre — et mesurent la fragilité de cette création...

Quelle quantité de représentations dramatiques admet une société? Comment l'originalité trouve-t-elle son chemin à travers des difficultés sans cesse différentes et toujours renouvelées? Et quels publics attirer?

J'ai eu le privilège d'assister aux «premières» d'Ionesco ou d'Adamov. Quand Roger Blin a monté *En attendant Godot* au théâtre de Babylone, alors dirigé par Jean-Marie Serreau, je me souviens du désarroi du maigre public. Il a fallu une dizaine d'années pour que ces oeuvres qu'on appelait alors de «laboratoire» suscitent l'intérêt général qu'on leur accorde. Pourtant, Jean-Louis Barrault ou Jean Vilar emplissaient des salles — en renouvelant la présentation de «classiques» ou bien en créant des pièces d'auteurs de la génération précédente qui, en leur temps, n'avaient pas connu le succès.

C'est un problème social que celui de l'espace de création. Pichette, qui avait remporté avec *les Épiphanies* le succès d'un public éclairé, n'a pas trouvé, malgré Gérard Philipe, le même écho dans l'immense Palais de Chaillot. Beckett ou Ionesco ont tous pris leur élan dans ces petites salles du Quartier latin ou du nord de la Seine. Sarraute, Obaldia, Weingarten, Duras se sont aussi rodés dans ces «niches» aujourd'hui disparues.

Certes, l'on est passé, en Europe, de la protection des Princes qui pouvaient imposer des oeuvres neuves, mais dans l'huis clos d'une élite, au jugement des publics, dont aucune enquête n'a vraiment trouvé ce qu'ils attendaient du théâtre.

Mais attendent-ils quelque chose? Qui attendait Shakespeare ou Tchekhov? L'oeuvre est là, comme une architecture nouvelle qui semble d'abord inopinée et qui suscite peu à peu son propre paysage. Les créateurs dramatiques inventent leur environnement mental et passionnel: quand ils apparaissent, si enracinés qu'ils soient dans la vie commune, ils suscitent des conduites sociales jusque-là inconnues.