

Le théâtre et Einstein

Alexandre Lazaridès

Numéro 95 (2), 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25876ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lazaridès, A. (2000). Le théâtre et Einstein. *Jeu*, (95), 183–186.



ALEXANDRE LAZARIDÈS

Le théâtre et Einstein

La vie est passée, c'est comme si
je n'avais pas vécu.
Tchekhov, *la Cerisaie* (1904)

« Ça ne décolle pas ! » entend-on parfois dire d'un spectacle qui tourne à vide, tel un avion incapable de s'arracher à la piste d'envol. L'expression s'est banalisée en un siècle, sa naissance remontant aux premiers balbutiements de l'aéronautique. En tant que métaphore, elle ne va tout de même pas sans quelque bizarrerie, étant donné que les analogies entre un engin destiné à s'élever dans les airs et le théâtre paraissent bien ténues. Une fois la remarque faite que tous deux sont des lieux à capacité limitée, on sent bien qu'il y a quelque chose de plus important à comprendre. Nous savons aussi qu'il faut faire confiance aux expressions imagées qui s'implantent dans le langage courant car, en dépit, voire à cause de leur apparente incongruité, elles veulent souvent dire, au-delà des raisonnements trop pédestres, ce que l'intuition aurait perçu confusément.

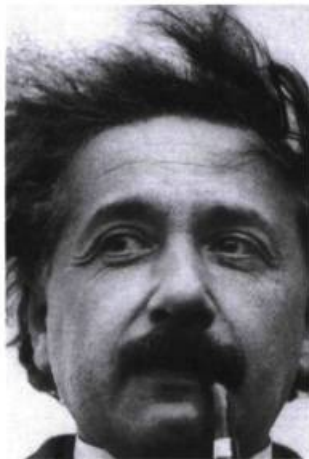
« Ça ne décolle pas ! » voudrait dire que nous sommes là, dans cette salle de spec-

tacle, pour entreprendre un voyage imaginaire qui n'est pas encore commencé, qui n'aura peut-être même pas lieu. Le théâtre, à l'instar de quelque vaisseau spatial, serait un moyen de nous transporter ailleurs, là où vivent des personnages différents de nous, en d'autres lieux et époques. Ou bien encore, dans une démarche inverse tout autant dépayssante, ce serait un moyen de nous révéler ce qui était jusqu'alors caché, en nous et autour de nous, rendant étrange ce qui nous paraissait familier, comme si nous contemplions pour la première fois du haut des airs, à la manière des oiseaux, tout ce que nous n'appréhendions dans le quotidien qu'au ras du sol, en myopes. C'est ce que Freud appelait l'« inquiétante étrangeté ». Une certaine conception de l'art comme divertissement est donc sous-entendue dans cette première explication.

Celle-ci nous rappelle aussi l'existence des forces gravitationnelles qui rendent un décollage difficile. Elles se situent au cœur de la théorie de la relativité et ont rendu nécessaire l'introduction d'une quatrième dimension pour expliquer l'univers, à savoir l'espace-temps. Pour en illustrer une

des conséquences les plus stupéfiantes, il existe un exemple assez connu, fabriqué sur mesure par le physicien Paul Langevin et pour cela appelé « paradoxe de Langevin » et parfois « paradoxe des jumeaux ». Le voici : « Un jumeau reste chez lui sur Terre, l'autre s'embarque dans un vaisseau spatial : il s'éloigne de la Terre, à très grande vitesse, pendant un an, puis prend le chemin du retour (qui dure un an également). Au cours de son expédition, le voyageur a vieilli de deux ans. Or, à son retour, le voyageur constate que son jumeau resté à la maison a vieilli de cinquante ans, c'est-à-dire qu'il est maintenant quarante-huit ans plus vieux que lui¹. » Quelles que soient les explications savantes qui en ont été données, il n'en reste pas moins que ce phénomène va à l'encontre de l'expérience commune, et semble au profane relever plus de la science-fiction que de la science tout court.

Pourtant, il est au moins une autre situation courante où l'on peut « vieillir » beaucoup plus lentement (ou, selon le point de vue, beaucoup plus rapidement) qu'il est naturel, et c'est au théâtre. Nous pourrions croire alors que, à l'instar des jumeaux du paradoxe, les spectateurs, immobiles dans leur fauteuil, doivent rester sur la planète Terre pour observer le « vaisseau » des acteurs décoller vers les mondes imaginaires. Sauf que, contrairement à ce qui se passe pour les jumeaux, le temps s'écoule plus vite sur scène que dans



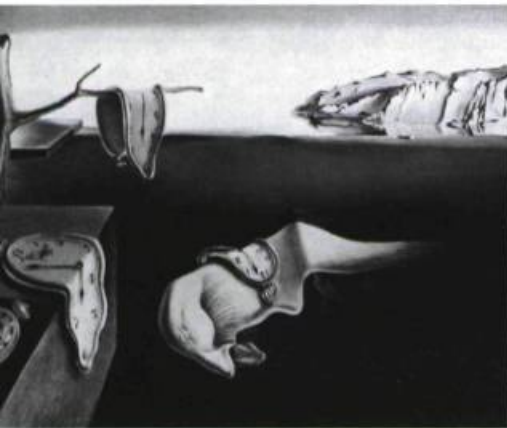
la salle, étant donné que la durée vécue par les personnages du début à la fin de la pièce dépasse de beaucoup, le plus souvent, la durée de la représentation telle qu'elle est indiquée par la montre. Chez Shakespeare, les personnages peuvent « vieillir » de dix ans en l'espace de deux ou trois heures, il y a donc eu « dilatation apparente des durées », dirait quelque scientifique. Les dramaturges jouaient avec la dimension de l'espace-temps bien avant la découverte de la théorie de la relativité.

Depuis l'Antiquité, la philosophie a accordé une grande place à la réflexion sur le temps, y voyant une catégorie fondatrice de la pensée et de l'art (quoique les artistes et les écrivains manifestent, quant à eux, de la réticence à recourir à la philosophie, et surtout à la science, pour expliquer certains phénomènes de leur domaine propre). Comme tous les grands problèmes philosophiques, celui du temps plonge ses racines dans le quotidien, parce que le temps est la monnaie commune de tous les changements qui caractérisent le flux de la vie, de la naissance à la mort. Nous avons tous appris, et très tôt, que le temps mesuré par les horloges ne correspondait pas nécessairement à notre temps psychologique, à ce temps vécu appelé « durée », et, partant, que le temps ne s'écoule jamais de la même façon pour tout le monde. Ce que la théorie de la relativité a scientifiquement démontré est compris et senti par les êtres humains depuis toujours, mais à partir de situations plus concrètes que celle des jumeaux. Par exemple, nous savons que la journée du malade cloué sur

Albert Einstein. Photo : Bettman Newsphotos/UPI, tirée de *Einstein. La Joie de la pensée*, de Françoise Balibar, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1993.

1. Banesh Hoffmann, *Histoire d'une grande idée, la relativité*, traduit de l'anglais par J. E. Guignon, Paris, Pour la science, Diffusion Belin, coll. « Regards sur la science », 1996, p. 150.

son lit est beaucoup plus longue que celle de l'individu actif ; que le temps passe vite avec ceux qu'on aime, et qu'il est bien lent quand nous sommes en train de les attendre ; ou encore, qu'un spectacle semble plutôt long à ceux qui le trouvent ennuyeux, et court aux autres qu'il ravit ; et tous ceux qui ont aimé sans être aimés de retour en sont arrivés à la conclusion que, pour les sentiments tout comme chez Einstein, « la simultanéité est relative ».



Salvador Dalí, *la Persistance de la mémoire*, 1931.
Museum of Modern Art,
New York.

Les relations des êtres humains entre eux sont fondées en grande partie sur la compréhension, parfois durement acquise, de la relativité des choses. C'est pourquoi une phrase telle que « Tous les cœurs se mirent à battre à l'unisson » relèverait de l'utopie si l'art ne la réalisait tous les jours. « S'il n'y avait pas l'art, dit Proust dans un passage

souvent cité du *Temps retrouvé*, la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde [...] resterait le secret éternel de chacun. » Il ajoute : « Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune². » Ce qui pourrait expliquer l'engouement pour les lieux de spectacle (salles de cinéma ou de théâtre, stades sportifs, etc.) d'une société de plus en plus fragmentée. Ce sont des lieux d'identification ; la foule y prend son bain de communauté – un bain plus ou moins aseptisé.

Les historiens du théâtre n'ont pas assez souligné, me semble-t-il, l'importance de la « dilatation apparente des durées » qui serait une composante de la magie de la scène. La réflexion sur les effets établis à partir du jeu entre le temps de l'action et le temps de l'intrigue (ou encore entre l'histoire et le récit, la fable et le sujet, selon les théoriciens) semble plus avancée pour le roman que pour le théâtre. Peut-être parce que la narratologie a mauvaise presse. On lui a souvent reproché ses sèches abstractions trop construites et sa difficulté à saisir le nœud vivant d'une œuvre. Mais Paul Ricœur, dans de remarquables recherches sur le récit³, a souligné l'importance de la notion d'intrigue pour symboliser l'expérience humaine dont la caractéristique commune serait d'être temporelle, donc « racontable » : raconter, c'est comprendre les autres et soi. Or, l'acte de raconter est celui par lequel on organise des événements dans le temps, selon certains intervalles. Raconter, c'est donc aussi travailler le temps, comme on travaille une pâte, et l'intrigue serait le résultat de ce travail. La richesse foisonnante des formes verbales, dans lesquelles valeurs temporelles, modales et aspectuelles se chevauchent de façon surprenante d'une langue à l'autre, manifeste l'importance attachée par l'esprit humain à cette activité universelle.

La « quatrième dimension » du théâtre résulterait de l'organisation temporelle des événements dramatiques et de leurs conséquences sur le temps vécu par les spectateurs. J'entends par là l'examen des moyens qui ont été utilisés pour réduire ou, au contraire, exacerber l'écart entre le

2. *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 2285.

3. *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991, 3 vol. (I. *L'Intrigue et le récit historique*, II. *La Configuration dans le récit de fiction*, III. *Le Temps raconté*).

temps de l'action dramatique et le temps de la représentation, tant de la part des écrivains que des metteurs en scène⁴. Cet écart temporel subit une évolution historique différente pour chaque culture, non seulement à cause de la conception différente du temps – le temps en Orient n'est pas senti de la même manière qu'en Occident, et le Méditerranéen le sent autrement que le Nordique –, mais aussi à cause des facteurs sociaux en perpétuel changement. L'affranchissement de la règle des trois unités, règle étayée sur une certaine interprétation d'Aristote, a pris figure de révolution en France : la révolution romantique, qui surgissait elle-même de la grande Révolution de la fin du XVIII^e siècle. Il fallait que les bases sociales aient changé pour que change à son tour la manière de concevoir le temps autrement qu'uniforme pour tous, comme au Grand Siècle centré autour du roi comme l'humanité autour de Dieu. En Angleterre, où le système politique et social était moins centralisé et la culture, moins inféodée aux académiciens, le théâtre élisabéthain démontrait, beaucoup plus tôt, une liberté audacieuse à l'égard du traitement temporel des événements. Et cette liberté mesure la différence entre deux façons de concevoir le monde et l'humain dans des pays pourtant voisins.

Nous-mêmes interprétons différemment la valeur de la règle classique des unités. Si, par exemple, nous admirons Racine, ce n'est pas du seul fait de la coïncidence que

nous trouvons dans ses pièces entre le temps de l'action dramatique et le temps de la représentation, tour de force par ailleurs remarquablement conduit et justifié (la fonction temporelle des entractes n'est pas à négliger ici), comme dans *Phèdre* ou *Bérénice*. D'autres aspects nous séduisent maintenant dans son théâtre, telle la poésie ou la passion. C'est que notre appréhension du temps est aussi tout autre. Elle a indéniablement subi les influences des moyens de transport et de communication de plus en plus rapides, et je pense que c'est chez Tchekhov, où l'on voyage et déménage beaucoup, que l'on rencontre les premières manifestations de ce sentiment diffus de la relativité des choses qui colore maintenant toute notre existence. Seul le présent compte pour l'individu contemporain déchargé par l'histoire de la lourde mémoire du passé et laissé libre de se réinventer en dehors d'un avenir qui lui paraît, par ailleurs, trop chargé de menaces pour être projeté comme horizon de vie. Nous préférons voyager bien plus dans l'espace que dans le temps (à moins de le trafiquer à notre ressemblance). Et le théâtre contemporain, auquel nous pouvons trouver du désengagement et de la noirceur, ne fait que prendre acte de notre difficulté à nous arracher aux forces gravitationnelles du présent. Ce serait là sa manière de nous signifier que, sur la grande scène du monde, « ça ne décolle pas ». ■

4. Sur cette question, voir l'article « Temps théâtral » dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, et dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991. Dans ce dernier ouvrage, l'auteur de l'article se demande si « les metteurs en scène contemporains ne se sont pas plus consacrés à la conquête de l'espace théâtral qu'à celle du temps théâtral ». On serait tenté de lui donner raison...