

La règle du jeu

Alexandre Lazaridès

Numéro 117 (4), 2005

Théâtre et guerre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24686ac>

[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. (2005). La règle du jeu. *Jeu*, (117), 86–92.

La règle du jeu

Question de frontières

Einstein croyait que Dieu « ne joue pas aux dés », mais la physique qu'il a contribué à faire naître nous a prouvé, tout au contraire, que c'est la probabilité qui régit l'univers, bien plus que la nécessité ou le déterminisme. C'est ce qu'affirment aussi les mythes cosmogoniques dont les récits se situent, le plus souvent, sur un axe dont une extrémité pointe vers le jeu et l'autre, vers la guerre. Les dieux jouent ou luttent entre eux, et leurs pions, dans un cas comme dans l'autre, sont, d'abord et avant tout, les humains. D'aucuns pensent même que la symbolique des jeux, depuis les plus humbles, comme la marelle à cloche-pied, jusqu'aux plus ambitieux, comme les échecs, ne fait que refléter la polarité cosmogonique : lutte de l'ombre et de la lumière, de la vie et de la mort, etc. On pourrait s'interroger aussi sur un spectacle plus familier, celui de l'aisance avec laquelle les enfants, lorsqu'ils jouent, transforment leurs jeux en batailles rangées. Cette transition plutôt déconcertante d'une activité ludique en une agression plus ou moins simulée nous incite à suivre les frontières troubles de la violence mimétique.

Dès l'origine, l'étymologie avait établi un lien étroit entre le théâtre et la guerre qu'elle unissait par la médiation du jeu, puisque les Grecs désignaient du même terme, celui d'*agôn*, un jeu sportif ou de simple divertissement, une bataille ou un danger quelconque, et, enfin, une pièce de théâtre. Une polysémie aussi suggestive ne saurait être le simple effet du hasard. De nos jours, on peut encore en vérifier la pertinence par les brutales échauffourées auxquelles les partisans de telle et telle équipe sportive, de nationalités différentes le plus souvent, se livrent dans les gradins, pour ne rien dire des corps à corps sporadiques des joueurs eux-mêmes. Comme l'enthousiasme sportif se change aisément en ardeur belliqueuse ! Ces intermèdes violents et spectaculaires, très prisés par les médias, laissent croire qu'il n'existe, au fond, ni solution de continuité ni frontière rigide entre l'esprit ludique qui anime (ou devrait animer) les sports de compétition et le pur instinct de destruction. Il faudrait croire à la fraternité paradoxale qui fait ainsi surgir jeu et violence du même humus secret.

Jouer (à) la guerre

Le jeu est facteur de culture, affirment de nombreux philosophes, sociologues, ethnologues et anthropologues, sauf que leurs définitions de *jeu* ou de *culture* se croisent rarement. Une de celles qui sont le plus souvent citées est due à Jean Huizinga. Dans son *Homo ludens* de 1938, ouvrage



Photo : British Museum (Londres), tirée de l'ouvrage de David Chandler, *The Art of Warfare on Land*, London, Hamlyn, 1974, p. 32.





Enfant laotien avec fusil-jouet. Photo: Serge Langlois.

devenu depuis un classique, on peut lire que « le jeu est une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience d'être *autrement* que la *vie courante* ». Sous ses apparences de précision limitative, cette définition un peu laborieuse est assez vaste pour englober bon nombre d'activités, artistiques en premier lieu, au prix de quelques ajustements de circonstance.

Certains, tel Bernard Dort, n'ont pas manqué d'appliquer au théâtre la définition de Huizinga. Et pour cause: l'exigence du jeu n'est-elle pas au cœur même du théâtre? Les premières pièces en français du Moyen Âge portaient volontiers le titre de « Jeu de... » et, de son côté, la langue anglaise, qui, contrairement au français, sait distinguer entre *game* et *play*, emploie couramment le second terme pour désigner toute pièce de théâtre. La différence essentielle consisterait, selon Dort, en l'absence de spectateurs dans le cas du jeu, ce qui en fait une

représentation sans spectateurs. De plus, Huizinga attribue au jeu des « limites fixées de temps et de lieu », limites chères, on le sait, au théâtre classique qui les a codifiées par des règles de convention et illustrées néanmoins de plusieurs chefs-d'œuvre.

De son côté, dans *les Jeux et les Hommes* (1958), ouvrage dans lequel l'auteur démontre de façon persuasive l'influence stimulante de l'esprit ludique sur l'ensemble des activités humaines, Roger Caillois distingue quatre sortes de jeux, selon qu'ils sont dominés par la compétition, le hasard, le simulacre ou la recherche du vertige. Il précise que le simulacre et la compétition peuvent créer des formes de culture telles que le sport ou le théâtre, ajoutant que « la guerre elle-même n'est pas du domaine de la violence pure, mais tend à être celui de la violence réglée ». Cette dernière expression fait sans doute référence aux guerres courtoises pratiquées par les chevaliers, et auxquelles l'invention du canon, quelque part vers le XV^e siècle, mettra fin. L'esprit courtois survivra sous d'autres formes, dans des usages régis par un code d'honneur propre à l'aristocratie, telle la « guerre en dentelles » livrée par des généraux attifés comme s'ils se rendaient à un grand spectacle, ce dont se moquait Voltaire.



La « guerre en dentelles ». La Prise de Mons, 1691, en présence du souverain. Gravure de Sébastien Langlois pour un almanach de 1692, tirée de *la Vie des français au temps du Roi-Soleil*, Paris, Larousse, p. 181.

Les gouvernants semblent avoir toujours su que les affrontements sportifs, judicieusement exploités, peuvent servir autant d'exutoire à l'agressivité des masses que de diversion aux problèmes sociaux insolubles, double rôle traditionnellement dévolu à la guerre. Le mot d'ordre de toute *realpolitik* serait, au fond, divertir ou détruire. Après vingt siècles, la fameuse invective de Juvénal contre ses compatriotes romains, accusés de n'avoir souci que de pain et de jeux – « *panem et circenses* » –, reste d'actualité. Le XX^e siècle ne l'a que trop abondamment prouvé : l'envers de la société du spectacle, ce sont les affrontements collectifs de toutes sortes. Généreux mais peu prophète, Pierre de Coubertin croyait que les sports, qualifiés par lui de « luttes pacifiques et courtoises », pouvaient constituer un vaccin contre les conflits armés, mais les Jeux olympiques, ressuscités de leurs cendres en 1896 à Athènes et bien vite récupérés sous forme de spectacle grand public (ce à quoi, depuis trois ou quatre décennies, se sont ajoutées plusieurs dérives politiques et financières), n'auront pas pu prévenir deux guerres mondiales, ni une kyrielle d'autres de moindre envergure qui les ont implacablement suivies.

D'un « théâtre mobile »

Mais la guerre, par certains aspects, ne fait-elle pas aussi penser à un spectacle ? Elle pourrait se laisser définir en termes aristotéliens comme étant une crise, avec commencement et fin, dans un espace déterminé (les appellations des guerres font souvent appel au lieu et au temps où elles se sont déroulées), entrecoupée de certaines péripéties nommées batailles. Plus essentiellement, la notion de conflit est au cœur de la guerre comme de l'intrigue dramatique ; elle met en jeu des intérêts, suscite l'identification et fait espérer une issue propice. Napoléon, dernier représentant de ceux que Hegel appelait « individus mondialement historiques », homme de théâtre doué de surcroît (il savait bien la valeur du costume, de la parole et de la pose), ne disait-il pas de la guerre qu'elle était un « théâtre mobile » ?

Laissons-nous tenter par l'analogie structurelle induite par cette expression. Si un général est une sorte de metteur en scène qui doit disposer ses troupes sur un champ de bataille donné, le metteur en scène de théâtre, en tant, lui, que général des tréteaux, répartit les acteurs à travers l'espace scénique. Tous deux, dirions-nous, suivent une stratégie pour mener leurs troupes respectives au triomphe, mais le respect de la discipline en est le préalable. En période de répétitions intenses et jusqu'à la grande première, le quotidien d'une troupe de théâtre tient souvent du casernement. Partir ensuite en tournée représente, pour la troupe, ce qu'une campagne est pour un bataillon, une sorte de conquête d'expansion. L'une et l'autre disposent aussi d'une avant-garde (et l'on peut regretter que la connotation militariste de ce terme galvaudé ne



Malgré le vœu de Pierre de Coubertin, les Jeux olympiques « n'auront pas pu prévenir deux guerres mondiales ». Les Jeux de Berlin en 1936, immortalisés par le film de propagande nazie de Leni Riefenstahl, *les Dieux du stade* (1938).

soit plus clairement sentie). Faut-il enfin rappeler que, tout comme la guerre, le théâtre a longtemps été une affaire d'hommes ?...

Avec Caillois, on peut dire que ce n'est pas le jeu qui crée la règle, mais c'est plutôt l'établissement de règles qui suscite l'esprit de jeu à travers ses multiples incarnations : fête, carnaval, rituel, festival, sport, guerre, sans oublier, bien sûr, le théâtre. Toutes ces activités contribuent d'une manière ou d'une autre à la solidarité citoyenne, y compris la guerre elle-même que, de Clausewitz à Bouthoul, les « polémologues » tentent de théoriser pour en faire, les uns, un art, les autres, un savoir, et tous, un privilège détenu par quelques rares fondateurs d'empires fabuleux. Pour ces théoriciens, la guerre n'est pas le chaos social que le vulgaire appréhende, mais une manifestation sociologiquement déterminée, donc prévisible et, par là, espèrent-ils, évitable. La guerre serait la voie d'une paix plus assurée, de même que, à l'issue d'une tragédie grecque, les énergies sont libérées. L'histoire a donné tort à cet idéalisme trop généreux.

Hélène et Pâris embarquant pour Troie. Détail d'une peinture de Gavin Hamilton (vers 1770), tiré de l'ouvrage de Nick McCarty, *la Guerre de Troie. Mythes et Réalités*, Londres, Carlton Books, 2004, p. 92.

La voix vive de la cité

D'un tout autre point de vue, plus sympathique à notre avis, l'anthropologue américaine Ruth Benedict a établi une distinction intéressante entre les cultures dionysiennes, centrées sur les vertus guerrières, et les cultures apolliniennes qui privilégient la coexistence pacifique. Ce n'est donc pas un hasard si le théâtre grec, enraciné dans les rites de Dionysos, s'est situé à l'enseigne de la guerre chez les premiers tragiques et a été, dès sa naissance, considéré comme affaire d'État et de religion, voix vive d'une cité déjà en armes.

Avant même que le légendaire Thespis d'Icarie ne fonde le théâtre en y introduisant la parole dialoguée, le texte fondateur de la nation grecque et de la littérature occidentale avait déjà été consacré à la guerre, à une guerre implacablement tressée à l'amour : celui de Pâris pour Hélène avait motivé l'expédition contre Troie, celui d'Achille pour Patrocle décidera de son issue. Si *l'Iliade* nous touche toujours, c'est peut-être qu'avant d'être une grande épopée, elle est une admirable tragédie (nul doute qu'Homère possède un sens assuré de la théâtralisation) dans laquelle, par la suite, d'innombrables pièces ont puisé pour prolonger les conséquences historiques et psychologiques d'une histoire dont la source est déjà « pleine de bruit et de fureur ».

Cette tradition a fait de la guerre un des grands thèmes du théâtre, le seul qui puisse



le disputer à l'amour. Et l'amour lui-même, dans son incarnation moderne, n'est-il pas devenu à son tour une guerre, celle des sexes? Guerre pas si moderne, à bien y penser, puisque Aristophane en faisait rire, et rire jaune, les Athéniens avec sa *Lysistrata*, prénom de la matrone qui prêche à ses consœurs la suspension du devoir conjugal pour mettre fin à la guerre et qui signifie bien « celle qui dissout les armées » : tout un programme érotico-belliciste en un mot! En illustrant, depuis vingt-cinq siècles, la fascination qu'exerce sur l'imaginaire humain le flirt pulsionnel du sexe et de la mort, le théâtre a établi des rapports plutôt problématiques avec la guerre.

Catharsis homéopathique

De même que l'absence de spectateur différencie jeu et théâtre, c'est l'usage de la violence qui, semble-t-il, distinguerait théâtre et guerre. Mais, dans la mesure où l'art obéit à une logique d'expansion inhérente à tout ce qui est vivant, ne pourrait-on pas supposer que chaque représentation dramatique est, à sa manière, une conquête des spectateurs? Conquête toute métaphorique, bien sûr, et par des moyens qui tiennent surtout de la séduction ou de la persuasion. Sur ce point, les choses sont cependant en train de se corser.

Depuis la guerre déclarée par Jarry aux procédés dramatiques éculés, le théâtre essaie de secouer la passivité d'imagination du public par une surenchère de moyens de moins en moins pacifiques. Dans une sorte de catharsis homéopathique, la représentation de la violence y est exercée de façon délibérée, calculée, non plus pour séduire ou persuader, mais pour secouer, ébranler, mettre en transe, de même que les rythmes entêtants des synthétiseurs ont fini par supplanter les mélodies suaves chères à nos grands-parents.

L'on peut se demander si l'irruption de la violence, si marquée au théâtre depuis une dizaine d'années (encore que le cinéma ait, sur ce point, plusieurs longueurs d'avance et, surtout, des moyens plus convaincants), ne serait pas reliée, de façon pour ainsi dire compensatoire, à l'occultation de toutes les violences, guerrières ou autres, subies par le monde à l'ère de la mondialisation. La « guerre scientifique » dont parlait Nietzsche est devenue plus que jamais meurtrière du fait de l'arsenal moderne qui permet de tuer à distance, sans voir qui l'on tue, dans l'anonymat le plus total. Devenues invisibles, soit par interdiction politique de les montrer, soit par autocensure des médias, les victimes civiles, désormais beaucoup plus nombreuses que les victimes militaires, on l'oublie trop souvent, sont hâtivement ensevelies dans la fosse commune des « dommages collatéraux ».



Une image de la guerre du Vietnam qui a fait le tour du monde. Photo: Nick Ut, tirée de *Sur le vif. Les Photographies lauréates du prix Pulitzer*, Cologne, Könemann, 2000, p. 103.

Les autorités politiques et militaires américaines ont tiré profit de la guerre du Vietnam. Elles ont appris à leurs dépens que l'image possède le pouvoir de cristalliser une opinion populaire défavorable. On n'a pas encore oublié la photo de la petite Kim, brûlée au napalm en juin 1972, courant nue sur la route, hurlant de douleur – prix Pulitzer en guise de baume pour ce terrifiant instantané des atrocités de la guerre. Il fallait désormais ménager les sensibilités contemporaines écorchées par le souvenir – ou l'actualité – de tant de guerres, et pour qui toute forme de violence est devenue intolérable.

Depuis, la guerre s'est modernisée, s'efforçant de devenir « propre », de la façon la plus dérisoire qui soit, transformée en feu d'artifice presque féérique par les médias et, surtout, sans trace de victimes. Ce qui avait permis à un Jean Baudrillard sarcastique de soutenir, par exemple, que « la guerre du Golfe n'a pas eu lieu » : ce n'était qu'un défilé d'images. On pourrait aussi répéter à ce sujet ce qu'écrivait Annie Ernaux d'une photo érotique qu'elle avait prise de son amant : « Je peux la décrire, je ne pourrais pas l'exposer aux regards. »

Le sexe et la guerre ont donc beau être montrés sur les écrans petits ou grands, ils appartiennent en fin de compte à ce qu'on pourrait appeler l'imaginaire de l'irreprésentable. Certains artistes en mal de reconnaissance savent que la pornographie comme la violence sont devenues les seules manifestations capables de retenir encore l'attention des foules assiégées sans relâche par les images. Ils savent aussi que, si nul ne sait plus trop bien ce qu'est l'art, tout un chacun tient mordicus à sa liberté d'expression et, par conséquent, doit défendre, fût-ce à son corps défendant, le droit de tous « à la différence et à l'indifférence ». Comme le dit Olivier Py, « de nos jours, le scandale est devenu une stratégie de carrière ».

Image de la violence, violence de l'image

Si le théâtre dénonce la guerre, il le fait en la jouant dans la limite de ses moyens, ce qui est aussi une manière de déjouer. La guerre est une toile de fond incertaine devant laquelle s'agitent vainement les êtres. Ils la disent et la racontent, avec l'espoir toujours vaincu d'en faire un récit, d'y mettre de l'ordre, comme le fait Stendhal au troisième chapitre, quasiment

surréaliste, de *la Chartreuse de Parme* où il montre son jeune et candide héros errant, fantôme ahuri, sur la plaine boueuse de Waterloo parsemée de cadavres. C'est pourquoi ce sont les pourtours de la guerre, ses prolongements sociaux et psychologiques, qui retiennent l'attention du dramaturge. Quand Shakespeare traite des scènes de guerre, il n'en montre que des instantanés qui servent son propos dramatique, dans une sorte d'équivalent organisé de la mêlée chaotique des batailles. Brecht s'en est souvenu dans *Mère Courage*.

Avec *Mère Courage*, cantinière des champs de bataille, Brecht abordait les retombées économiques de la guerre. Sur la photo : Denise Pelletier dans la mise en scène de John Hirsch au TNM en 1966. Photo : Henri Paul.



De même que, au fil de l'histoire, l'homme est devenu le jouet de la guerre au lieu d'en être le sujet, alors que les armes remplaçaient les faits de bravoure chevaleresque ou les corps à corps valeureux d'antan, de même le personnage dramatique n'est plus au cœur de l'action. L'absence de l'homme prophétisée par Michel Foucault semble contresigner avec de plus en plus d'insistance la civilisation moderne (autre explication donnée par Marcel Gauchet : « Pour la pensée, l'homme d'après la religion n'est pas encore né. »). Cette absence (ou cette non-naissance) est le revers du triomphe individualiste, puisque, à sa façon, elle découle de la nécessité, dans les démocraties avancées, de s'affranchir des autres pour sauvegarder son autonomie. La culture narcissique du moi, qui s'accommode si bien d'une dépendance croissante à l'endroit de la technologie, se nourrit de la peur radicale de l'autre, source de bien des dérapages. L'antagonisme poliment larvé de tous contre tous dans les espaces urbains autant dénaturés que déshumanisés a conduit à la « judiciarisation » de presque tous les aspects de la vie privée, là même où se cultivaient naguère pudeur et sens moral dont notre monde ne sait plus trop que faire. Le théâtre devait rendre compte de toutes ces mutations des sensibilités.

Il y a eu tout d'abord le rejet de la catégorie de l'action pour dire l'impuissance de l'individu devant la complexité déroutante du monde. Puis, dans ses manifestations multimédias récentes, on pressent, à travers et malgré la virtuosité technologique, cette absence de l'humain enfouie au cœur de l'affirmation individualiste. Ici, l'absence ou la maigreur du texte oblige la performance visible à tomber dans l'éphémère absolu. N'en subsisteront, pour les spectateurs, que des souvenirs intransmissibles. En même temps que l'acteur est récusé en faveur de son image – image parmi tant d'autres disparues aussitôt qu'apparues –, et que la représentation l'emporte peu à peu sur la présence, les pièces à personnage unique se multiplient curieusement. Elles disent l'impossibilité du dialogue, la dévastation, à venir ou déjà accomplie, de la communauté, et peuvent être comprises comme le reflet des solitudes contemporaines, à l'instar de tant de jeux jadis collectifs qui prennent des formes insolites, de plus en plus solitaires elles aussi.

Devant son poste de télévision, chacun est certes libre de « zapper » pour naviguer d'un téléroman à l'autre (ou d'une désinformation à l'autre, au choix), mais il s'agit d'une liberté surveillée, prise dans l'étau que les médias, asservis à la publicité et soumis à une concurrence acharnée, resserrent de plus en plus autour de la planète pour mousser leurs cotes d'écoute respectives. Accidents et incidents, cataclysmes dévastateurs, hécatombes terroristes, tout est formaté et nivelé en spectacle digeste pour fins de soirée. On pense ici au mot cinglant (et prophétique pour notre époque) de Machiavel : « Chacun peut voir facilement, mais comprendre bien peu. » Comment le théâtre, s'il tient à demeurer une voix vive pour la cité, tairait-il tout cela ? Mais aussi, comment pourrait-il, ou devrait-il, montrer la cité telle qu'elle devient tout en déjouant la récupération de la violence crue par la violence mimétique, afin que l'image ne devienne pas le tombeau de l'imagination ? **J**

