

De l'injouable

Alexandre Lazaridès

Number 101 (4), 2001

Le risque, à quel prix?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26302ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (2001). De l'injouable. *Jeu*, (101), 70–79.

De l'injouable

À la naissance du septième art, le théâtre faisait figure d'aïeul, un aïeul encore vénérable mais plutôt somnolent après deux millénaires et demi d'existence. Jarry osait alors dire que le roi était bien nu – « merdre ! » – sous ses oripeaux bourgeois et proclamait « l'inutilité du théâtre au théâtre ». Autrement dit, l'art dramatique devait être distingué de ses codes transitoires. Un siècle et des poussières plus tard, c'est le cinéma, pratiqué partout, aimé par tous, qui est installé sur le trône des arts. Son invasion du petit écran lui a permis d'entrer dans l'intimité, d'infiltrer le quotidien, de banaliser l'image mouvante, tout comme la musique l'a été par la radio et le disque. Familiarité qui fait oublier combien cette ascension fulgurante est exceptionnelle dans l'histoire de la culture. Face à ces deux Goliaths du divertissement de masse, le théâtre fait figure de David tenace et astucieux, mais contraint maintenant de s'aventurer sur le terrain de l'ennemi.

Un créneau sur le réel

Suivons l'hypothèse que, tout au long du XX^e siècle, les grandes « crises » du théâtre ont trouvé quelques-unes de leurs causes dans le septième art, duquel la photographie et la télévision ne sont plus dissociables en tant que techniques de l'image reproductible. Il y aurait à mettre en parallèle l'histoire du théâtre et celle du cinéma, en trois grandes étapes d'une trentaine d'années chacune environ (1895-1930, 1930-1960, 1960-1990), mais sous un éclairage particulier : celui de la rivalité pour se tailler un créneau sur le réel. Compte tenu de leur expansion phénoménale, les arts du spectacle doivent se partager un espace social de plus en plus restreint. La lutte, jadis sourde, se mène désormais ouvertement. C'en est fini de la vision idéaliste qui a longtemps fait l'impasse sur ce point, ne parlant que d'influences tout au long d'une histoire idyllique faite de sage imitation et de cohabitation harmonieuse.

C'est que nous disposons aussi d'un puissant révélateur : la publicité. Alors que, de tous les arts du spectacle, c'était surtout le cinéma qui y avait recours, la publicité fait désormais partie de la panoplie de toutes les manifestations entrées dans la mouvance de l'industrie culturelle. Elle est devenue une arme : elle sert à se défendre par l'agression. Elle assiège le consommateur potentiel, coincé entre un budget et un horaire de loisir tous deux limités, et le somme de choisir entre des frères ennemis, ou, à tout le moins, rivaux. La surenchère publicitaire nous a sensibilisés



– on pourrait tout autant dire : désensibilisés – à cet aspect conflictuel des arts. Journaux et magazines donnent à voir les affiches de spectacles dans un grouillement envahissant, quasi cancéreux, une cacophonie visuelle où l'on joue à qui criera le plus fort. Parfois, en trichant sur la véritable signification de leurs fallacieuses promesses, y compris pour le théâtre. Signe des temps, les photos qui accompagnent les annonces ont de moins en moins à voir avec les pièces elles-mêmes et n'hésitent plus à recourir au passe-partout de l'appât sexuel. Mais à qui s'adresse-t-on de cette manière ?

C'est en fusionnant le mouvement et la parole que le cinéma est devenu véritablement l'Autre du théâtre, qu'il obligeait ainsi à remettre en question son identité, à redéfinir son territoire grugé par l'impérialisme de l'image mouvante. « Rethéâtraliser le théâtre » (ou sa variante apparemment antithétique « déthéâtraliser le théâtre ») sera donc un mot d'ordre souvent repris, avec des solutions appropriées à l'époque et au lieu. D'où ces jeux de miroirs qui vont parsemer les pièces depuis le début du XX^e siècle, par lesquels le théâtre, avec des voix multiples et souvent contradictoires, semble se demander encore et encore : Qui suis-je ? En prenant conscience de sa fragilité, le théâtre affirmait aussi sa nécessité et sa capacité de renaître sous de nouvelles formes. C'est au risque de l'injouable que le théâtre s'est tiré de ses crises successives, comme si l'impossible était, aux heures graves de l'art, la seule voie... possible.

« Journaux et magazines donnent à voir les affiches de spectacles dans un grouillement envahissant, quasi cancéreux, une cacophonie visuelle où l'on joue à qui criera le plus fort. »



Imiter pour étouffer

Et pourtant, le cinéma avait fait ses premiers pas par l'imitation du théâtre, en attendant de découvrir son langage propre. Au point qu'une des premières caméras avait été baptisée, de façon bien éphémère, le « théâtrographe ». Mais le mimétisme ici n'était que la première étape de la lutte pour la survie. L'histoire des arts nous en fournit d'autres belles illustrations. Par exemple, les premiers portraits photographiques imitaient les portraits sur chevalet, amorçant un bouleversement figuratif assez profond en peinture pour transformer, un demi-siècle plus tard, une tête en... cube ! Le genre du portrait peint, vieux de quelques siècles, tirait à sa fin. L'histoire de la technologie illustre un phénomène semblable. On ne peut s'empêcher de sourire devant les ancêtres si primitifs de nos fringantes autos : la première Daimler ressemblait à une calèche sans chevaux, et c'est la calèche qui devra s'incliner devant sa cousine motorisée avant de se résigner à disparaître (quelques spécimens ont tout de même survécu pour usage touristique). C'est ce qu'on pourrait appeler de l'étouffement par mimétisme.

De même pour les premiers studios, d'une modestie qui ne laisse en rien présager leur futur rôle de bulldozer au service de l'industrie cinématographique. Celui, par exemple, d'un Georges Méliès devenu, pendant une quinzaine d'années, une espèce de poète-prestidigitateur de la pellicule, après avoir découvert, tout à fait par hasard, les possibilités merveilleuses de l'« arrêt pour substitution » d'une caméra. Là, tout était conçu à la manière d'une scène à l'italienne, y compris les trappes. Le réalisateur cumulait les fonctions de plusieurs professionnels de la scène (costumier, accessoiriste, décorateur, éclairagiste, etc.), à l'instar du régisseur de théâtre avant l'avènement du metteur en scène. Il pouvait aussi être l'acteur principal, voire l'unique. Sur fond de toile peinte, devant l'œil immobile de la caméra, les acteurs venaient gesticuler de façon bien théâtrale, faute de pouvoir faire entendre leur voix. Jusqu'en 1928, où le cinéma, avec le parlant, découvre l'élément qui lui manquait pour larguer ses amarres avec le jeu théâtral et prendre le large (l'opération ne semble avoir été achevée que vers la fin des années 50). Le montage avait déjà commencé à frapper d'invraisemblance tous les faux-semblants décoratifs. Mais, pendant quelques décennies encore, en hommage à l'illustre ancêtre dramatique, les grandes salles de cinéma arboreront des rideaux rouges pour dérober l'écran à la vue des fidèles, hors projection...

Après quoi, lorsque l'ambition de faire plus vrai que le réel aura gagné le cinéma (l'américain, tout particulièrement, puisque *Naissance d'une nation* de Griffith date de 1915 et *Intolérance*, de 1916 : le second film tentait de faire oublier que les



« Les premiers portraits photographiques imitaient les portraits sur chevalet, amorçant un bouleversement figuratif assez profond en peinture pour transformer, un demi-siècle plus tard, une tête en... cube ! » Photographie de Colette en 1886 (tirée de *Amoureuse Colette*, par Geneviève Dormann, Paris Herscher, 1984, p. 20) et *Tête de jeune fille* (1913) de Picasso (collection privée, Paris).

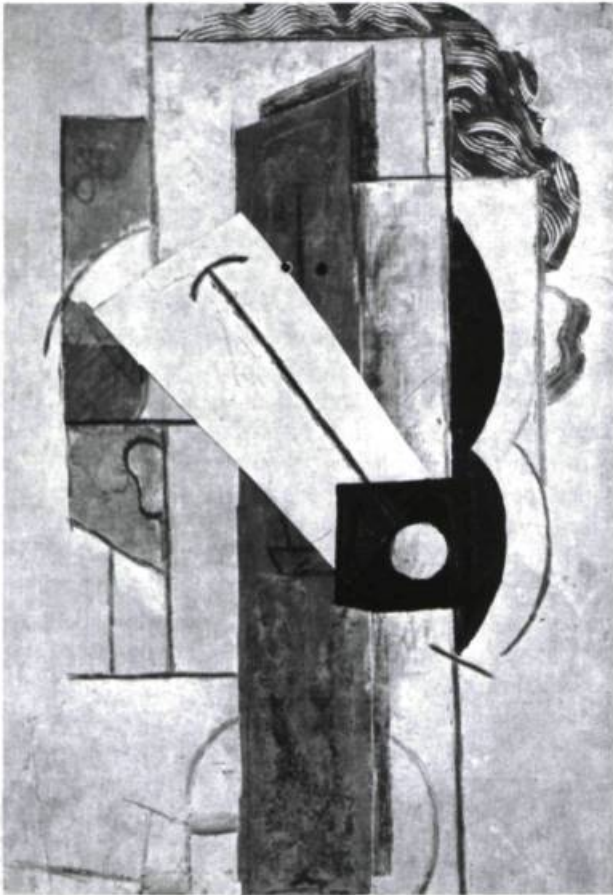
personnages noirs du premier étaient joués par des Blancs), le septième art entraînait dans sa phase de grandeur, ou plutôt de grandiose. Il n'en reste pas grand-chose d'important, en dépit de sa popularité du moment. C'est aussi l'époque du cinéma esthétisant, aux beaux récits et aux dialogues qui font mouche, et qu'on regarde encore avec plaisir et nostalgie, comme on fait pour tout classicisme. Nous possédons une

connaissance plus directe des trente années suivantes, lorsque le cinéma a tenté de renouveler son langage pour devenir du cinéma d'auteur et que la caméra légère a remplacé les lourdes installations des studios. Les réalisateurs de la Nouvelle Vague française, qui ont donné le ton à ce cinéma moderne, avaient compris que la réalité n'est pas affaire de décor et d'imitation du réel, mais de réinvention (Truffaut joue savamment de cette notion dans *la Nuit américaine*).

Par ailleurs, ce renouveau des années 60 marquait les débuts de la crise provoquée par la percée de la télévision qui accaparait, par la force des choses, le champ réaliste conquis par le cinéma sur le théâtre durant le demi-siècle précédent. Dans sa recherche d'un langage propre, la télévision avait procédé, elle aussi, par imitation, non pas du cinéma, comme on l'aurait supposé, mais du théâtre, ou du théâtral (un poste de télévision continue d'ailleurs de ressembler à une *camera oscura*, à une scène à l'italienne). Curieusement, les premiers téléromans sont tombés dans une désuétude qui contraste avec la fraîcheur encore surprenante des premières bandes cinématographiques. Un quart de siècle plus tard, le langage elliptique de la télévision, influencé de plus en plus par les « clips » et les « spots » issus des impératifs publicitaires, est devenu le modèle à imiter, non seulement pour le cinéma, mais peut-être bien aussi pour le théâtre. Il est donc piquant de constater que les annonces publicitaires adoptent de leur côté, dans une sorte d'échange circulaire, les allures d'une saynète ou

d'un sketch avec un bon coup de théâtre final, alors que le « bon » théâtre y a renoncé depuis longtemps.

Sans oublier l'émergence de ce phénomène social et moral qu'est la « télé réalité ». L'engouement créé par *Loft Story* en France pourrait bien signifier un bouleversement plus profond qu'on ne le soupçonne de la notion de représentation, ce qui touche à la réalité de notre propre existence. On l'a souvent répété depuis quelques années, la vie elle-même est devenue le spectacle par excellence, une réalité virtuelle, une de ces bandes Mœbius sans dedans ni dehors, reléguant les « vrais » arts du spectacle au statut de pâle copie du réel alors même qu'ils aspiraient à sa réinvention. C'est ainsi que l'attentat terroriste du 11 septembre dernier contre New York, inimaginable devenu image et relayé à l'échelle planétaire par la télévision – la



« nausée quotidienne » que vomissait Heiner Müller –, a réduit à l'insignifiance les pires films d'horreur. L'arrivée en cascade de la vidéo, de l'image numérisée et de la réalité virtuelle ne fait qu'ajouter à la complexité de la situation. Le montage filmique est maintenant à la portée de tout un chacun, tout comme le « zapping » a domestiqué le petit écran en le soumettant à une sorte de montage privé au goût de tout un

chacun. Pris de court par les technologies légères de l'image, le cinéma se cherche de nouvelles voies. Pourtant, c'est en empruntant au cinéma son langage et sa technique que le théâtre tente de son côté de surmonter sa crise de la dernière décennie. Nous assistons de plus en plus à un curieux chassé-croisé entre le cinéma, la télévision et le théâtre.

Vies et morts du théâtre

Le théâtre populaire, à vocation divertissante, s'était fait rapidement évincer par le cinéma dont

Dans *Forfaiture* de Cecil B. DeMille (1915), le jeu de l'acteur d'origine japonaise Sessue Hayakawa tranchait avec celui de ses contemporains : il fut parmi les premiers à comprendre que l'écran permettait d'échapper à la gesticulation. Photo tirée de l'ouvrage de Renaud Bezombes, *Cent ans de cinéma*, Hatier, 1995, p. 20.



la naissance avait eu lieu à un moment où le théâtre élitaire se débattait entre naturalisme et symbolisme. Les spectateurs pouvaient aller de l'un à l'autre de façon pour ainsi dire homéopathique, les problèmes de l'âme faisant contrepoids aux problèmes sociaux. En fait, les deux tendances, opposées dans leurs moyens et leurs fins, constituaient la réponse double, par surenchère (Strindberg) ou par négation (Maeterlinck), au défi posé par la photographie, reproduction fixe du réel, elle-même indéfiniment reproductible. À ce même défi, la peinture avait répondu, de façon également double, par l'impressionnisme (et sa descendance polymorphe) ou par le pompiérisme suave et léché à la manière de Bouguereau. C'est pourquoi l'invention de la photographie, en ébranlant de façon radicale le concept d'imitation du réel par celui de reproduction, peut être considérée comme le point de départ de la crise généralisée et systématique de la représentation qui va secouer les arts jusqu'à nos jours. Nous n'avons pas fini d'en mesurer les conséquences.

Les raisons techniques, qui pèsent si lourd sur le septième art, obligeaient les premiers films à être brefs (la plupart duraient entre trois et cinq minutes). La narration, encore muette, ne pouvait donc se développer de façon réaliste dans un tel laps de temps, encore que la poésie de l'image y gagnât un peu. À l'évidence, les pochades iconoclastes des écrivains surréalistes s'inspiraient de la technique du cinéma à ses débuts. Signe de la vitalité du théâtre peut-être, elles étaient contemporaines des grandes années du Boulevard, de « l'empire Guitry » et de

La Nuit américaine de Truffaut : le film dans le film. Photo tirée de l'ouvrage de Jean Collet, *le Cinéma de Truffaut*, Paris, Pierre Lherminier Éditeur, 1977, p. 230.



Au défi posé par la photographie, la peinture avait répondu de façon double, par l'impressionnisme et par « le pompiérisme suave et liché à la manière de Bouguereau. C'est pourquoi l'invention de la photographie, en ébranlant de façon radicale le concept d'imitation du réel par celui de reproduction, peut être considérée comme le point de départ de la crise généralisée et systématique de la représentation qui va secouer les arts jusqu'à nos jours. » *La Couronne de Marguerite* de W. A. Bouguereau (1874).

ces textes d'une longueur démesurée dont *le Soulier de satin* est l'exemple canonique. Textes extraordinaires, c'est-à-dire injouables dans des conditions ordinaires. En son temps, Claudel faisait figure de franc-tireur, tant par sa langue souveraine que par ses thèmes intemporels, et c'est pourtant lui, l'injouable, qui l'a emporté aux yeux de la postérité. À la même époque, Gide, nourri aux classiques, déclarait Proust illisible. Il s'en est mordu les doigts quand il a eu compris que la littérature d'après-guerre misait sur l'illisible comme le théâtre faisait sur l'injouable et la danse contemporaine sur l'invisible¹. Curieuse fécondité que celle des privatifs, comme si les chemins qui mènent le plus loin en art ne pouvaient jamais figurer sur la mappemonde officielle des esthéticiens !

Après la dépression des années 30, le cinéma a hésité à s'engager, dans le sens idéologique du mot, à de rares exceptions près. Les salles obscures devenaient des refuges contre le réel, des abris pour l'oubli. Au contraire, c'est dans la voie de l'engagement social, presque à contre-courant, que le théâtre tente alors de trouver son salut, mais sans pouvoir rejoindre les masses. Anouilh et Giraudoux, en attendant Sartre et Camus, font réfléchir la bourgeoisie française sur les leçons de l'histoire, quoique leur rhétorique, souvent admirable, cache mal à nos yeux leurs vues trop courtes à l'aune apocalyptique du siècle dernier. Ailleurs, en Allemagne et en Russie particulièrement, ce sera le règne protéiforme de l'agit-prop, dont Brecht s'intronisait le grand officiant, dans une entreprise obstinée de déconstruction du théâtre dramatique pour rethéâtraliser (ou déthéâtraliser) le théâtre une fois de plus. Sauf que le théâtre épique qu'il préconisait était, et reste encore à certains égards, aussi injouable qu'une tragédie grecque (et de plus en plus rarement joué d'ailleurs, surtout en comparaison de son importance historique). Si Brecht a eu des imitateurs, il n'a pas eu de successeurs - savait-il que, en 1936, Welles avait monté *Macbeth* avec des acteurs noirs ? Rappelons que c'est durant cette période que se sont déroulées les premières expériences de multimédia, des emprunts au cinéma étant intégrés au spectacle (chez Piscator, par exemple).

Dans les années 50, l'évolution des idées et des mœurs jette le théâtre engagé dans l'impasse. L'individualisme surgit des cendres

1. Sur ce dernier point, voir dans le présent dossier l'article de Guylaine Massoutre, « Au risque du non-sens et de l'invisibilité ».



de la guerre ne se reconnaît pas dans la notion d'engagement que les grandes idéologies avaient manipulée avec cynisme et exploitée, parfois horriblement, pour leurs intérêts respectifs. Alors, tandis que le cinéma faisait courir les foules avec ses péplums et son écran de cinémascope (immense, mais qui n'a guère influencé l'évolution du récit filmique), le théâtre trouvait le moyen, diamétralement opposé, de renouveler son audience par l'appauvrissement tout à fait imprévisible, et, par là, d'autant plus efficace, de son langage textuel. Pour notre plus grand bonheur, il redevenait injouable. Chacun à sa manière, les écrivains de cette nouvelle pauvreté théâtrale, dont Beckett et Ionesco sont les figures emblématiques, prenaient le risque de tourner le dos à tous les engagements sociaux par lesquels d'autres écrivains avaient voulu sauver et le théâtre et le monde. Et, paradoxalement, c'est leur théâtre qui nous renseigne le mieux sur ce qui allait advenir.

En mettant en crise le langage dramatique, non pas dans le sens souhaité par Artaud dès 1938, dans *le Théâtre et son double*, mais dans sa particularité séculaire, c'est-à-dire le dialogue, avec ce qu'il comporte d'échange affectif et logique, les écrivains de l'absurde (généralisation elle-même absurde !) n'ont pas converti l'ancien public, scandalisé, mais en ont gagné un nouveau, surtout dans la jeunesse. Ils ont renoncé à la tentation, facile mais étouffante, de « faire du cinéma » et à la tradition de surenchère verbale qui avait marqué le théâtre de l'entre-deux-guerres. Ils ont couru le risque de l'injouable, et ont gagné. Ils ont changé notre perception du théâtre et de l'humain. Les trous et les troubles qu'ils introduisaient dans le texte dramatique étaient à l'image de leurs contemporains, comme si, pour reprendre le mot célèbre d'Oscar Wilde, c'est le réel qui avait fini par imiter le théâtre. L'injouable devenu vérité et modèle, n'est-ce pas une définition possible du théâtre vivant ? Et le changement culturel le plus important, n'est-ce pas lorsqu'une nouvelle sensibilité se trouve une voix ?

Créations/productions

Pour finir, quelques remarques sur les changements structurels et institutionnels qui semblent en voie de caractériser les dernières productions dramatiques.

Le metteur en scène, dont l'influence avait dominé le théâtre depuis Antoine et pendant trois quarts de siècle, a beaucoup perdu de son statut de créateur au profit de celui de professionnel. Il est engagé pour collaborer avec plusieurs autres au peaufinage d'un spectacle. Les conditions nécessaires pour que sa lecture de la pièce soit transformée en vision – le « loisir de mûrir », disait Valéry – sont devenues trop



Après la dépression des années 30, tandis que « les salles obscures devenaient des refuges contre le réel, des abris pour l'oubli [...], Anouilh et Giraudoux, en attendant Sartre et Camus, font réfléchir la société bourgeoise française sur les leçons de l'histoire ». Création d'*Antigone* en 1944, au Théâtre de l'Atelier à Paris, dans une mise en scène d'André Barsacq, avec Monelle Valentin (*Antigone*) et Suzanne Flon (*Ismène*).

complexes, et surtout onéreuses, pour les nouvelles règles de production. Il doit composer avec la nécessité stratégique d'attirer le public par des images et des tableaux qui, dans le meilleur des cas, offrent un cadre visuel fort au texte mais qui, aussi, peuvent l'écraser. Certes, une image donne à voir (encore que cela dépende bien plus de l'œil qui regarde que de l'objet regardé), mais cela ne signifie pas qu'elle donne à comprendre, l'ordre de l'information n'étant pas celui de la connaissance. Si le phénomène du rêve a incité Freud à situer l'image du côté de l'inconscient, cette « autre scène », comprenons qu'elle doit, au préalable, être interprétée pour devenir connaissance, comme le texte, pour devenir théâtre. En ce sens, l'image est un des risques que le théâtre doit, peut-être, encourir dans sa recherche de l'injouable.



C'est que, omniprésente au point d'en devenir invisible, l'image est de plus en plus jouissance et de moins en moins outil. Le sens du « stupéfiant image » cher aux surréalistes devrait être pris ici littéralement, de façon critique : l'image est un stupéfiant, l'opium laïc des peuples modernes qui peut endormir tout autant que



Les années 50 au cinéma et au théâtre : « [...] tandis que le cinéma faisait courir les foules avec ses péplums et son écran de cinémascope [...], le théâtre trouvait le moyen, diamétralement opposé, de renouveler son audience par l'appauvrissement tout à fait imprévisible, et, par là, d'autant plus efficace, de son langage textuel. » *Ben Hur* de Wyler (1959) et *Fin de partie* de Beckett (1957), lors de la création au Royal Court Theatre à Londres, avec Jean Martin et Roger Blin.

[...] la consommation culturelle, devenue le *nec plus ultra* du mode de vie contemporain, impose au théâtre un rythme accéléré qui tend à substituer une production calibrée à la création, imprévisible par définition.

Pourtant, le théâtre se porterait plutôt bien s'il fallait en croire la multiplication des troupes et des compagnies. On dira donc : Abondance de biens... peut nuire, car la répartition géographique de ces dernières est de plus en plus concentrée, rendant la compétition musclée, et leur pénétration démographique, limitée, à cause de l'exclusion de larges couches sociales, celles des jeunes notamment, et pas seulement pour des raisons économiques. Ces derniers ne se reconnaissent pas au théâtre et se tournent vers la télévision où, fait à souligner, la proportion de jeunes acteurs semble au jugé beaucoup plus élevée qu'au théâtre, mais cela est une autre histoire. La fragmentation sociale a rendu bien difficile la fonction de porte-parole du théâtre³, et c'est dans la mesure où le public d'amateurs est resté relativement restreint qu'elle donne le change sur son efficacité. Reste à voir comment elle évoluera devant la substitution de la collectivisation mondialiste, en cours dans les sociétés de droit, aux communautés locales que régissait le devoir de mémoire.

Un autre indice de bonne santé peut aussi être proposé : les créations. À s'en tenir à leur nombre, le renouvellement du théâtre est bien réel mais se révèle peu dynamique dans un contexte dominé par la compétition. C'est que la consommation culturelle, devenue le *nec plus ultra* du mode de vie contemporain, impose au théâtre un rythme accéléré qui tend à substituer une production calibrée à la création, imprévisible par définition. Côté public, le nombre de pièces à voir en une saison est devenu trop lourd pour échapper à la logique de la consommation branchée : « As-tu vu la dernière pièce de..., mise en scène par..., au... ? Non ? pas possible ! Comment ! non ?... » Et ainsi de suite.

Deux questions fondamentales se posent donc : Dans le domaine de la production, la quantité peut-elle aller de pair avec la qualité ? Et dans cette course pour l'oubli par la nouveauté, comment sauvegarder cette mémoire du théâtre qu'est le répertoire⁴ ? À ces questions, et à quelques autres peut-être aussi, Charles Dullin a donné une réponse lapidaire sous forme de définition : « Le plus beau théâtre du monde, c'est un chef-d'œuvre sur quatre tréteaux. » Réponse apparente seulement, car elle soulève à son tour une autre question, plus lancinante que les deux précédentes : si rien n'est plus facile à fabriquer que des tréteaux, comment donc se fait un chef-d'œuvre ? **J**

3. Voir « Le temps du fragment », dans *Jeu* 91, 1999.2, p. 64-74.

4. Voir l'article de Gilbert David, « Grandeur et misère du répertoire québécois », dans *Jeu* 100, 2001.2, p. 114-126.