

Fragile et nécessaire art du temps

Alexandre Lazaridès

Number 100 (3), 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26247ac>

[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). Fragile et nécessaire art du temps. *Jeu*, (100), 155–159.

Fragile et nécessaire art du temps

Fernand Léger, *la Noce*, 1910-1911.
Huile sur toile. (Paris, Centre Georges-
Pompidou.) Reproduction tirée de
*Fernand Léger. Le Rythme de la vie
moderne. 1911-1924* (sous la direction
de Dorothy Kosinski), Paris,
Flammarion, p. 79 : « une multitude
de points de vue simultanés, une
"durée dans le temps" ».

Lire des comptes rendus de spectacles dans de « vieux » numéros de *Jeu* éveille une nostalgie semblable à celle qu'on éprouve à feuilleter un album de photos familiales, essayant d'imaginer ce qu'avaient été tous ces oncles, tantes, cousins lointains ou disparus. Photos volées au temps qui passe, pâlies comme des souvenirs et qui témoignent du caractère à la fois transitoire et irremplaçable des êtres... C'est ce que font aussi, mais pour le théâtre, les comptes rendus en question, échelonnés le long du quart de siècle d'existence de la revue. Les signataires y évoquent des spectacles que les comités de rédaction successifs avaient cru bon de sauver de l'oubli, pour des raisons qui ne paraissent plus, peut-être, toujours aussi évidentes.



Cette relecture rappelle aussi combien les arts, qui parlent plus haut que l'histoire afin de témoigner pour l'homme (on peut regarder les Pyramides comme si elles étaient une version granit de la *Passion selon saint Matthieu*), sont eux-mêmes menacés par le temps. Mais la menace prend des voies différentes selon les arts. Les uns, ceux que le XVIII^e siècle nommait « arts de l'espace », le sont dans leur incarnation même, pierre, papier, toile, tous supports susceptibles de détérioration et d'usure. D'autres, considérés comme des « arts du temps » – musique, danse, théâtre – sont, par définition, voués aux manifestations éphémères, d'autant plus précieuses pour ceux qui ont le privilège d'en être les témoins et de les graver dans leur mémoire, même faillible. Pour de tels arts, le temps est perfide. Il est l'élément vital dans lequel ils doivent être plongés pour accéder à l'existence, mais aussi l'« obscur Ennemi », comme dit Baudelaire, qui les abandonne, une fois son œuvre nourricière accomplie, au travail du souvenir ou même, finalement, à l'oubli.

En fait, cette distinction entre les deux genres d'art est réductrice. Elle présente plus de

commodité que de vérité, puisqu'on sait, par exemple, à quel point l'espace est con-substantiel aux arts de la scène. Peut-être bien que chaque art, qu'il soit d'espace ou de temps, exige, pour advenir, un espace-temps complexe et particulier – domaine passionnant pour la réflexion quoique peu fréquenté.

Toujours au présent

Avec le développement des technologies du transport et de la communication, notre conception du temps a muté. Elle n'est plus ni cyclique ni continue, mais fragmentaire, ce dont témoigne le foisonnement d'études sur le temps, d'ordre social, philosophique ou littéraire. Le passé et le futur se sont effacés devant la souveraineté du présent dans sa forme la plus parcellaire, celle de l'instant. Les raisons en sont multiples et leurs interactions, insaisissables sans doute. L'instant est appréhendé comme une totalité immédiate où fusionnent vitesse et instantanéité, ce que le mouvement futuriste, tout comme ses contemporains dadaïste et surréaliste, avait osé exalter : l'instant, sorte de photon temporel, est d'autant plus beau qu'il est voué à une mort prochaine et assurée. On saisit ici les premières manifestations de ce qui sera la grande idée des avant-gardes du XX^e siècle. Pour leur part, les mouvements picturaux successifs ont essayé de prédisposer les sensibilités et les mentalités à cette expérience inédite du fugace. Mais, à vrai dire, depuis longtemps, plusieurs indices annonçaient ce bouleversement qui n'est pas sans conséquences, on le voit bien maintenant, sur les relations humaines, indices parmi lesquels il faut relever, en premier lieu, la dévalorisation si romantique de l'utile et du durable. À son tour, l'impressionnisme avait voulu faire tenir dans un paysage toute la magie lumineuse de l'instant, refusant la stabilité de la nature morte et de la peinture de chevalet. Happenings, installations, performances, etc., ont dit ensuite à qui mieux mieux la fascination de ce qu'on ne verra pas deux fois.

Le théâtre s'est mieux reconnu en tant qu'art du temps lorsqu'il s'est arraché à l'impérialisme du texte, autrefois objet d'attention exclusif. Autrefois – c'est-à-dire, en gros, jusqu'à la fin du XIX^e siècle –, parler théâtre, c'était parler texte. Et le texte ne pouvait être porté que par les comédiens (le vedettariat, un des aspects les plus lucratifs de l'industrie culturelle moderne, a, en fait, un beau passé). Il n'était pas alors question de metteur en scène ; le régisseur, qui n'était souvent que le directeur de théâtre, suffisait à tout. Mais, en même temps que l'électricité commençait à réorganiser la vie quotidienne, le metteur en scène faisait son apparition. Avec lui, le théâtre vivant devait coïncider de plus en plus avec le spectacle, s'accomplissant dans une manifestation intense et brève comme une jouissance. Le texte dramatique, dans sa forme



« [...] l'impressionnisme avait voulu faire tenir dans un paysage toute la magie lumineuse de l'instant [...] »
Claude Monet, *Crépuscule, Venise*, 1908. Huile sur toile.
(Tokyo, collection Ishibashi.)

imprimée, est tenu pour une hypothèse qui n'accédera à la réalité que dans une interprétation scénographique orchestrée par un metteur en scène (ce n'est pas hasard si le chef d'orchestre enveloppé d'une aura mystique et *alter ego* du compositeur fait son apparition à la même époque). Du coup, pour le théâtre comme pour l'art en général, la beauté ne sera plus cet élément permanent et éternel tel qu'en lui-même l'avait pensé l'Antiquité. Désormais, l'Éternité, « c'est la mer allée/Avec le soleil », comme l'écrivit Rimbaud. Le soleil ou l'éphémère par excellence, puisqu'il ne dure qu'un jour, mais un jour perpétuellement recommencé...

Pour une époque qui a choisi de vivre toujours au présent, pour qui le jetable est devenu un mode de vie, la conservation devient essentielle, ce qu'assure la technologie au moyen d'images, d'enregistrements, de textes, etc., tout cela qui a pris la relève d'une mémoire humaine devenue de plus en plus paresseuse, faute d'exercice, et, surtout, dérisoire en comparaison des capacités des puces électroniques (quoique certaines traditions orales prouvent qu'elle a pu être prodigieuse). Les semi-conducteurs ont pris le relais du travail intellectuel comme leurs ancêtres électromécaniques l'avaient fait pour le travail physique. L'élève moderne est celui qui peut donc dire qu'il sait calculer non parce qu'il a mémorisé les règles voulues mais parce qu'il possède une calculatrice. Aussi, comment pourrait-il comprendre les raisons pour lesquelles les Grecs avaient élu Mnémosyne, la Mémoire en personne, mère de toutes les Muses ? Dans la foulée, on a pu croire que la technologie mettrait fin au statut précaire des divers arts du temps, que, par exemple, la pellicule cinématographique, indéfiniment reproductible, allait fournir une solution aux limites spatiales et temporelles du théâtre. Mais on s'est bien rendu compte que la captation filmée trahissait l'expérience dramatique. Les images ont beau reproduire fidèlement des scènes, des lieux et des personnages, elles semblent les aplatir en deux dimensions parce qu'elles ne procèdent toutes que d'un seul point de vue, celui de l'œil de la caméra. Non pas parce que ce point de vue est partiel et partial (tout point de vue ne l'est-il pas par définition ?), mais parce qu'il se pose en spectateur unique, pour ainsi dire omniscient et, par tant, improbable.

L'impression qu'éprouve chacun des spectateurs d'une salle de n'être qu'un élément d'un ensemble, ce sentiment flottant d'une saisie individuelle parmi d'autres, d'une relativité absolument miennne, manque au théâtre filmé. Le théâtre n'est pas compatible avec l'image cinématographique peut-être parce qu'elle est une « image-temps », comme l'a démontré Deleuze, même si certains cinéastes ont réussi de beaux exploits en la matière. En fin de compte, il s'est avéré que la caméra ne pouvait rendre de l'expérience théâtrale qu'une version adultérée, même si, pour les fonds d'archives, elle est d'un apport précieux. On pourrait en dire



Mnémosyne, mère des Muses. Illustration tirée de *Mythologia. Dictionnaire illustré des mythologies* de Myriam Philibert, Paris, Actualité de l'Histoire, 1997.

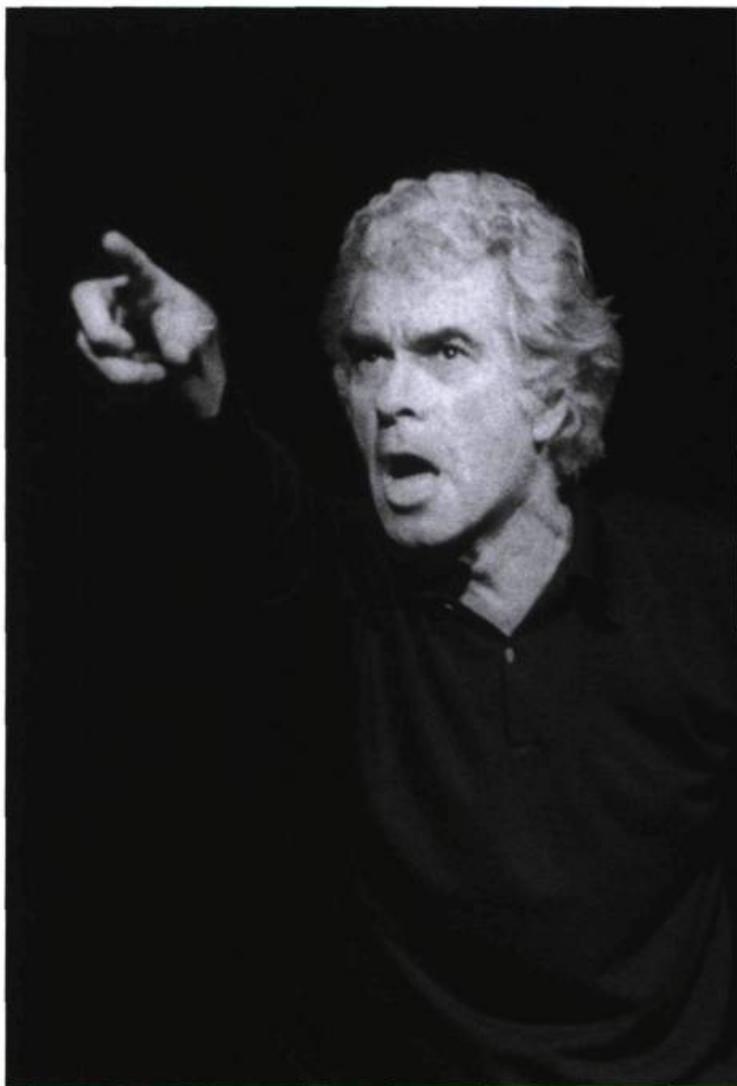
autant de la musique : la technologie de l'enregistrement l'a introduite dans notre quotidien sans pour autant réussir, sauf exception, à restituer la communion entre interprètes et auditeurs vécue dans un espace-temps donné. Quoi qu'on en dise, la reproductibilité indéfinie qu'autorise le disque a mis en crise toute la musique, savante ou populaire, dorénavant soumise aux impératifs de l'offre et de la demande, à la fois familière et banalisée. Comment alors ne pas préférer le frisson du risque, inhérent aux arts du temps, à la perfection aseptisée des studios ?

L'instant dramatique

Maintenant, parler ou écrire théâtre, si l'on peut s'exprimer ainsi, s'entend couramment dans un autre sens que celui d'une attention exclusive au texte, laissé plutôt aux littéraires (cette querelle autour du statut du texte dramatique, défendu diversement par les universitaires et les professionnels, n'est pas près d'être vidée). Si le texte dramatique est un possible qu'une représentation doit actualiser, rendre (au) présent, il sera essentiel de prendre en considération les coordonnées de temps et d'espace, « ici et maintenant », qui font de chaque représentation une occasion unique, un dévoilement, alors que l'événement semble surgir de l'instant brut, sans préparation, sans préméditation. Certaines difficultés découlent pourtant d'une telle prise de position. Alors qu'un texte est stable et, de plus, facile à obtenir, les productions

dramatiques – comédiens, décors, costumes, accessoires, etc. – voyagent mal, les organisateurs de festivals ne le savent que trop bien. Le travail d'un metteur en scène, même bien connu, reste enraciné, par la force des choses, dans un lieu particulier, le plus souvent, quelque grande agglomération urbaine. Dans une conjoncture de mondialisation et d'industrialisation culturelles, le théâtre oppose, par inertie plus que par résistance peut-être, mais peu importe, une volonté de demeurer local, quitte à la payer d'une crise d'assistance et de rayonnement. Il continue ainsi de défendre les contingences qui l'ont modelé depuis des siècles.

Je peux témoigner de ce que j'ai vu et vécu lors d'un spectacle sans jamais avoir l'assurance que mon expérience possède une quelconque valeur objective, qu'elle est, par exemple, comparable à celle de ce spectateur qui était assis là, à côté de moi, le même soir. Et, de même qu'on ne peut se baigner deux fois dans le même fleuve, une soirée



ne peut jamais ressembler à une autre. L'expérience dramatique, comme toute manifestation des arts du temps, est, au fond, un témoignage sur la relativité de toute expérience humaine. Auquel cas, la question se pose : pourquoi parler de ce qui m'est tellement personnel que l'on pourrait affirmer, non sans raison, que le spectacle est surtout mien et que mon point de vue ne procède que d'une subjectivité invérifiable ? Question lancinante pour la critique dite d'actualité, qui doit aller vite et couper au plus court, selon une démarche difficile et ingrate parce qu'elle ne favorise pas le recul et qu'elle suscite mécontentements et malentendus quand elle est, comme on dit, négative. Elle interroge une émotion vécue lors d'une soirée à jamais disparue, elle laisse des traces comme, sur un sentier, des pas disent que d'autres êtres sont passés par là, indication précieuse pour les voyageurs à venir. Si elle se taisait, comme d'aucuns prétendent l'exiger, le théâtre perdrait sa voix la plus familière, celle qui le rend fraternel, vivant parce que mortel. Aussi comprend-on mal les sarcasmes dont de trop nombreux professionnels du théâtre accablent cette critique de réception.

Dès son apparition, le metteur en scène s'était posé en égal, sinon en rival, de l'auteur. Son rôle de médiateur consiste à tendre une passerelle entre deux mondes, le monde donné à imaginer par l'auteur et celui de ses propres contemporains. À sa manière, il est aussi, au sens fort, un interprète. Il traduit, explique, rend sensible le texte, qu'il soit ancien ou moderne (et peut-être son intervention est-elle plus nécessaire pour les textes modernes). Il ne se contente pas de comprendre la parole des personnages, il la rend active comme du radium, en inscrivant le dialogue dans l'enchevêtrement des relations humaines, en en prolongeant les résonances et les effets par les regards et les gestes nécessaires, en l'accordant à un espace et à une lumière, en modelant les voix qui peuvent dire sa vérité. Faire parler le texte dramatique, c'est l'insérer dans un univers harmonisé par des correspondances, choix personnel qui ne peut pourtant se réaliser qu'avec le concours de professionnels de plus en plus spécialisés.

À la relecture de leurs « vieux » numéros, on se rend compte que c'est à la description de cette démarche que les Cahiers de théâtre *Jeu* se sont consacrés depuis un quart de siècle, dans un rôle d'exploration et d'accompagnement du théâtre surtout d'ici, mais d'ailleurs aussi. Si la critique d'actualité est une critique de réception qui se situe, par définition, en aval d'une production, la démarche préconisée par *Jeu* se situerait plutôt à son amont. Elle tente de saisir le jeu des mécanismes et des interactions qui créent l'instant dramatique et font du théâtre un art du temps fragile mais, par là-même, encore et toujours, nécessaire. **■**

Le metteur en scène : « Son rôle de médiateur consiste à tendre une passerelle entre deux mondes, le monde donné à imaginer par l'auteur et celui de ses propres contemporains. » Sur la photo : Giorgio Strehler. Photo : Luigi Ciminaghi.