

Vers une typologie théâtrale

Lise Gauvin

Volume 15, numéro 1-2, avril 1979

Théâtre des commencements ...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036677ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036677ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gauvin, L. (1979). Vers une typologie théâtrale. *Études françaises*, 15(1-2), 7–13.
<https://doi.org/10.7202/036677ar>

vers une typologie théâtrale

LISE GAUVIN

Briser le langage pour retrouver la vie,
c'est faire et refaire le théâtre.

ANTONIN ARTAUD

Antonin Artaud, poète et poéticien du théâtre, anticipait déjà, dans ses écrits et manifestes des années 30, le sens d'un renouvellement qui oppose à une notion étroite de l'« art dramatique » une définition plus englobante du théâtre comme phénomène de culture, de collectivité, voire de civilisation. La révolution théâtrale des vingt-cinq dernières années est à chercher du côté d'un certain retour aux sources qui a fait que l'on a pu constater la résurgence de formes plus anciennes, souvent désignées sous le nom de tradition secondaire ou populaire du spectacle, selon l'importance qu'on veut bien lui accorder. Aussi importantes qu'elles soient, ces formes premières, originelles, qui échappent le plus souvent au langage articulé, ou tout au moins au texte, restent encore peu connues, négligées par les sémiologues, et limitées aux seules approches historiques. D'où l'intérêt d'un regroupement visant à dégager, de chacune des formes en question, un certain nombre de dominantes pouvant mener à une éventuelle typologie.

Un tel regroupement n'est pas fortuit. Ce théâtre que nous nommons ici théâtre des commencements, procède d'un élément qui est à l'origine même de la notion de personnage, à savoir la

persona, mot latin qu'on suppose de provenance étrusque (*phers, phersu*) et qui signifie masque de théâtre. On le retrouve partout dans ces manifestations où il est toujours déterminant, malgré la variété de ses composantes. Que ce soit dans les cortèges de carnivals, sur les visages peints des mimes, des clowns et des augustes, sur les effigies du monde ou des dieux que sont les marionnettes, sur les traits enfarinés des farceurs, ou comme support du type dans la *commedia dell'arte*, constamment il renvoie à la théâtralité, du seul fait de sa présence et par sa qualité indicielle de distance, de symbole et de jeu. Le masque revient encore, bien que de façon métaphorique, chez les personnages typifiés que nous montre le théâtre des variétés, ou dans les multiples déguisements, quiproquos, travestis, inversion des rôles qui sont les procédés par excellence des carnivals, fêtes, farces et comédies de toute provenance.

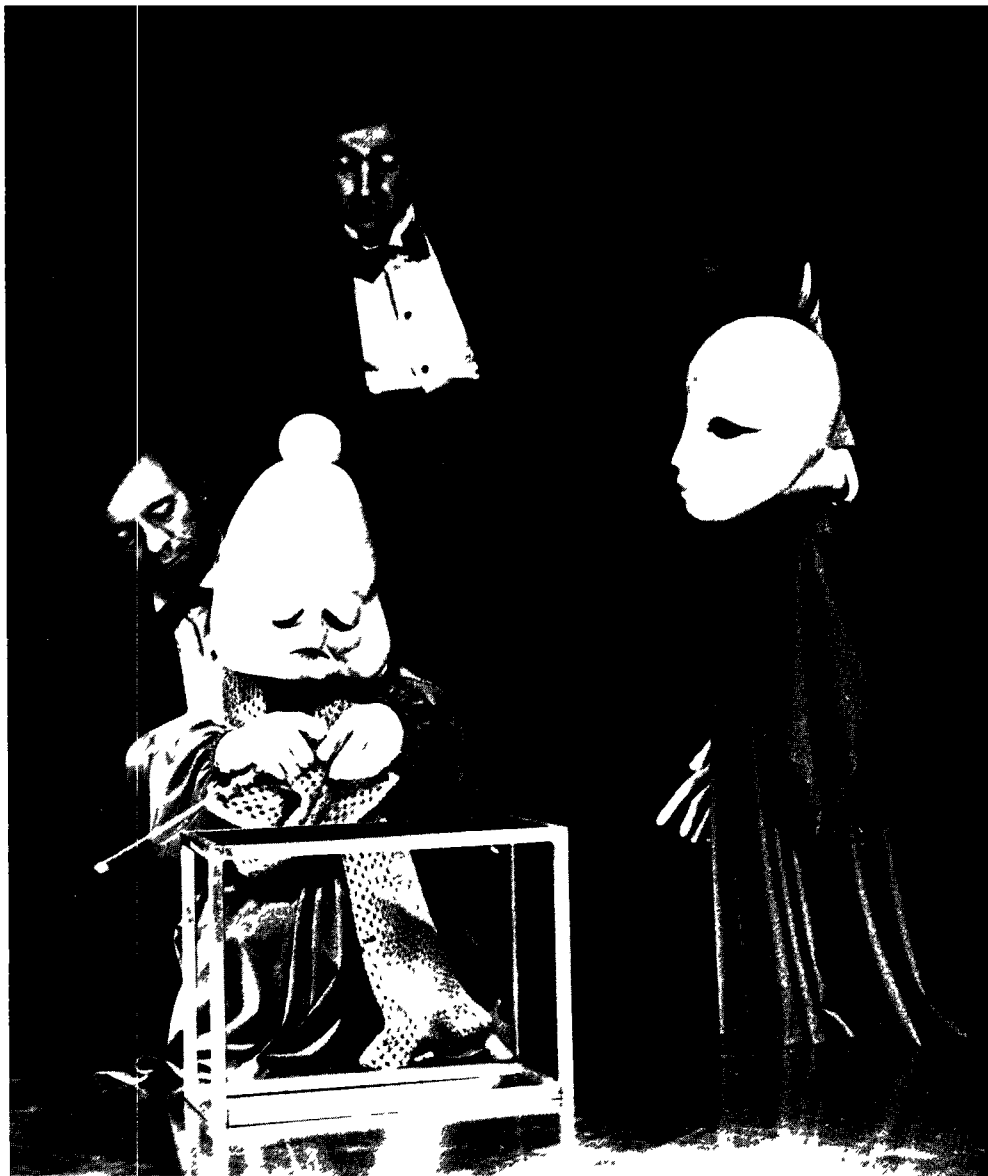
Les masques qui nous intéressent maintenant se distinguent ainsi de leurs fonctions spécifiques dans la pratique théâtrale de la tragédie grecque et, s'ils ont une origine culturelle irréfutable, celle-ci semble plutôt dériver des figures grotesques, dérisoires, caricaturales du cortège de Bacchus que de la statuaire antique. Art du masque, ce théâtre doit encore à son ancienneté et à l'étymologie du mot comédie — rappelons que *comos* et *odè* signifient en grec chant ou poème de la fête — un autre de ses éléments essentiels : son caractère festif et ludique.

De la fête, il a le déroulement rituel, l'agencement calculé, la stabilisation des rôles qui permet l'improvisation individuelle, et enfin l'aspect ostentatoire et manifeste. Fête plus ou moins communautaire ou transgressive, selon que le public y est convié comme voyeur ou acteur, selon que le spectacle l'emporte sur la manifestation collective. Qui dit fête dit jeu, esprit du simulacre : rupture, renversement de l'ordre, contestation, mais « pour rire ». Théâtre ludique donc, parce que hors de toute visée morale ou didactique. Ce qui n'empêche pas la *commedia dell'arte* d'avoir été une sorte de revanche des valets et « guignol » un ouvrier des soieries lyonnaises rouspéteur et revendicateur. Ce qui n'empêche pas non plus certains numéros

clownesques de remettre en question le rapport maître-esclave, ni les scénarios carnavalesques de détrôner le roi. Si la portée politique est toujours possible ou implicite, l'esprit qui domine ces événements théâtraux est celui de la profanation, de la désacralisation, celui qui mène à la charge parodique : les premières farces n'étaient-elles pas des paraphrases de textes religieux ? Ce théâtre s'est toujours développé en marge des institutions. Secondaire par rapport à la grande tradition de la tragédie et de la comédie, il doit en bonne partie sa popularité à ce qu'il a su promener sur chaque chose « le pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire » (Artaud). Comme le masque, le rire instaure la distance et signifie la théâtralité.

À ces premiers éléments de caractérisation s'en ajoutent d'autres : l'importance relative de la tradition et de l'invention, la relation acteur-spectateur, ou encore l'aire de jeu plus ou moins définie qu'implique l'une ou l'autre de ces formes. Mais déjà s'accumulent les différences et les points communs se font plus rares. Chacun des éléments que nous venons de nommer pourrait servir de fondement à une typologie : nous avons cependant préféré, pour l'organisation de ce numéro, recourir à une notion plus englobante et plus générale qui repose sur la définition du théâtre donnée par Artaud : « un langage physique et concret », « matériel et solide », une « poésie dans l'espace indépendante du langage articulé », un langage qui, sans supprimer la parole ou le texte, leur donne « l'importance qu'ils ont dans les rêves ». Contre la primauté du texte, Artaud affirme la primauté du geste et de la spatialité. À la dictature exclusive de la parole, il oppose « ce langage de signes et de mimiques, cette pantomime silencieuse, ces attitudes, ces gestes dans l'air, ces intonations objectives », qu'il considère comme ce qu'il y a de « spécifiquement théâtral dans le théâtre ».

Cet espace privilégié créé par ce qu'on a appelé « l'intelligence du corps », ce langage du geste et du mouvement, nous le retrouvons, à des degrés divers, dans les spectacles de carnavales, de mimes, de cirque, de marionnettes même, où il dépasse son simple statut d'élément du langage théâtral pour revêtir une importance stratégique. On aurait tort de croire que l'usage





Marionnettes de Felix Mirbt dans une adaptation du *Songe* de Strindberg faite par Jean Herbiet (1978) (Photo Nir Baraket)

du masque supprime la gestualité : au contraire, le langage du corps devient d'autant plus signifiant qu'il doit suppléer aux mimiques absentes et à la fixité du type. Quant au théâtre de marionnettes, s'il n'implique pas directement l'acteur, il suppose une gestualité double, dans la mesure où ce qui est montré est également joué et/ou montré, selon le cas, par le manipulateur visible ou caché.

La première partie de ce numéro présente ainsi des formes dans lesquelles le texte théâtral, loin d'être figé, est d'abord constitué par le langage du corps, le mouvement, la performance de l'acteur. Puis, progressivement, avec les marionnettes, la farce médiévale, et ensuite la *commedia dell'arte*, s'établit une sorte d'équilibre ou de compromis entre le langage gestuel, d'une part, et le langage articulé, d'autre part, l'un renvoyant à l'autre constamment, ou lui servant de support¹. La seconde partie s'intéresse plus particulièrement aux formes dérivées de la farce et de la *commedia dell'arte* (théâtre de foire, opéra-comique, théâtre des variétés) et à la reprise en texte de cette parole d'abord improvisée sur canevas. À la notion d'acteur/actant, souvent seul responsable de son numéro — que celui-ci soit de l'ordre du cirque ou du mime — se substitue la notion d'auteur, suppléant par l'écrit à la représentation, ou plutôt, par le moyen d'une dramaturgie inscrite, la mimant et la prévoyant.

Notre but étant, par cet ensemble d'études, de poser les jalons d'une possible typologie théâtrale, nous n'avons pu

1. Il va sans dire qu'il ne s'agit pas ici de confondre l'une et l'autre de ces formes, ou d'en nier la spécificité, mais de proposer une mise en relation qui appelle d'autres études et d'autres distinctions. Ainsi la question du rapport geste/parole suscite à elle seule une intéressante problématique. Pour une classification des gestes eux-mêmes, voir P. Larthomas, *le Langage dramatique*, Paris, Colin, 1972 ; P. Bouissac, *la Mesure des gestes, prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, Paris, Minuit, 1970 ; G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Mouton, 1973 et A.J. Greimas, « Condition d'une sémiotique du monde naturel », *Langages*, n° 10, juin 1968. Les catégories proposées par Greimas paraissent particulièrement fructueuses pour distinguer, par exemple, la gestualité « attributive » de la *commedia dell'arte* de la gestualité « modale » des marionnettes.

nous arrêter longuement au phénomène de la littérisation de ces formes. Cette question peut faire l'objet de nombreux travaux. Qu'il nous suffise de souligner ici son actualité et de souhaiter qu'on s'intéresse un jour, de façon systématique, à l'apport de la marionnette dans les théâtres de Jarry et d'Ionesco, du masque carnavalesque dans l'œuvre de Ghelderode, du cirque et du rituel chez Beckett, de la *commedia dell'arte* dans les impromptus modernes, etc. Nous avons préféré nous arrêter, en terminant, aux témoignages de quelques comédiens-metteurs en scène qui tentent de faire revivre, d'une façon ou d'une autre, l'esprit de cette tradition ancienne et toujours féconde. Là encore, nous nous contentons de signaler un fait, car un répertoire complet nous mènerait du Théâtre noir de Prague au Mummenschanz, du Bread and Puppet aux marionnettes de Felix Mirbt, du Living Théâtre au Grand Magic Circus...

THÉÂTRE DES COMMENCEMENTS donc, mais aussi théâtre *pur*, théâtre *total*, parce qu'on y retrouve, en des combinaisons variées, le spectacle et le jeu, le rituel et la fête, le geste et la parole, la fixité du masque et la souplesse de l'acteur, le sens du collectif et la marginalité audacieuse. Théâtre dans lequel l'aspect répétitif renvoie, paradoxalement, à la nécessité toujours première de la représentation (et de la présence).