



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



DRAMATICA

1/2009

ANUL LIV

2009

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ – BOLYAI
DRAMATICA
THEATRE, FILM, MEDIA

1

Desktop Editing Office: 51ST B.P. Hașdeu, Cluj-Napoca, Romania, phone + 40 264-40.53.52

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

Articole & Studii

I. À la mémoire de Grotowski et de Ionesco

MONIQUE BANU-BORIE, Le théâtre des années soixante : «l'ère Artaud»	3
DANIELA PESLIN, Jerzy Grotowski <i>in memoriam</i>	23
LAURA PAVEL, Mélodrame et parodie dans le théâtre de Eugène Ionesco.....	51

II. Repenser le théâtre elisabethain

GEORGE BANU, Une esthétique en creux. Shakespeare, le monde est une scène	65
ADRIAN PAPAHAĞI, Christopher Marlowe's <i>Doctor Faustus</i> : the renaissance anti-hero.....	73
OLIVIA GRECEA, The multilayered Peter Greenaway	89

III. Le théâtre et les arts visuels : interférences

NURIA ARAGONEZ Le théâtre vu à travers les arts picturaux. Introduction à l'analyse de l'image comme source pour l'histoire du théâtre.....	95
STEFANA POP-CURȘEU, Le « théâtre muet » de la peinture. Introduction à la théâtralité picturale (appliquée à la peinture religieuse)	103
ION POP CURȘEU, Lire le théâtre au miroir de la peinture : la critique d'art de Baudelaire	129
ANNE LAETITIA GARCIA, Théâtre et opéra : un dialogue incessant.....	151

Chronicles and Book Reviews – Cronici și recenzii

DAN ȚILEA: Silviu Purcărete – <i>FAUST</i> . Muzica lui Vasile Șirli sau ispita unui nou pact.....	163
MIHAI ANDREI LEAHA: <i>Blestemul ariciului</i> 2004. Un film antropologic de Dumitru Budrală	166
CAMELIA TOMA: Premiul degustătorului de producții românești - impactul filmelor lui Nae Caranfil asupra spectatorului (abia) ieșit din anonimat	171

À la mémoire de Grotowski et de Ionesco

LE THÉÂTRE DES ANNÉES SOIXANTE : « L'ÈRE ARTAUD »

MONIQUE BANU-BORIE

ABSTRACT. It is to Artaud as a “theatre poet”, as he was named by Grotowski, that have led all the great theatrical experiences of the sixties, either as a meeting point of very different ways of creation, or as a starting point for new accesses to creation. This article deals with a question put on the basis of four exemplary adventures – that of Peter Brook, of Grotowski, of the Living Theatre and of Barba: how can we talk about an “Artaud’s era” at that period of the XXth century? Not everybody started from Artaud’s writings, not everybody took Artaud’s metaphors as a horizon of their creations, but even those who did not know Artaud at the beginning, did find themselves, as this article is going to show it, on the same territories as he did. Encounters impossible to avoid...

Keywords: Artaud, Grotowski, Brook, Barba, Living theatre, theatre of cruelty, ritual, theatrical language.

« Nous entrons maintenant dans l’ère Artaud »¹, constate Jerzy Grotowski lorsqu’il publie dans les années soixante un long texte sur Artaud. Mais en même temps il distingue avec force deux courants. D’un côté celui, qu’il n’hésite pas à dénoncer avec virulence, des « lamentables » spectacles de l’avant-garde théâtrale de nombreux pays, celui de toutes ces œuvres « chaotiques et avortées », « pleines d’une soi-disant cruauté »². Avec ce type de spectacle, le théâtre de la cruauté a basculé, selon lui, dans la trivialité, a été en quelque sorte « changé contre de la pacotille »³. De l’autre côté, à l’opposé de ce courant, il y a quelqu’un comme Peter Brook qui ne se tourne pas vers Artaud pour masquer ses propres faiblesses, ni pour le « singer », mais parce que « il arrive simplement qu’à un certain point de son développement il se trouve lui-même en accord avec Artaud, il sent le besoin d’une confrontation, il teste Artaud et retient ce qui reste de cette épreuve »⁴.

Au-delà de la violence des termes, l’opposition que propose Grotowski est essentielle pour notre propos. Face à une certaine avant-garde qui s’est réclamée d’Artaud au nom d’une illusion spontanéiste, d’autres ont retenu l’importance de

¹ Jerzy Grotowski, « Il n’était pas entièrement lui-même » in *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, éd. L’Age d’homme, 1971, p. 85.

² *Ibidem*, p. 85-86.

³ *Ibidem*, p. 85.

⁴ *Ibidem*.

son discours sur la rigueur. Face à ceux qui ont voulu et cru « faire du théâtre de la cruauté », d'autres, comme Brook justement, loin de vouloir « réaliser le théâtre de la cruauté », ont trouvé dans les textes d'Artaud non un modèle à imiter ou des théories à appliquer mais de véritables principes d'orientation pour créer, pour s'engager sur la route de réponses concrètes à l'exigence du renouvellement du langage théâtral. Des réponses concrètes qui ne peuvent être que leurs propres réponses.

Pour ce courant tout se cristallise en fait autour de la rencontre avec une *pensée* sur le théâtre, qui est celle d'un poète proposant des métaphores, des visions et ouvrant ainsi le champ des possibles. « Artaud était un grand poète de théâtre, ce qui signifie un poète des possibilités »⁵, conclut Grotowski à la fin de son texte. C'est cet Artaud poète de théâtre que, par des chemins divers et pour ouvrir des routes différentes, les grandes expériences théâtrales des années soixante ont rencontré. Il s'agira ici, à partir de quatre aventures exemplaires – celles de Brook, de Grotowski, du Living Theatre et de Barba – de se demander en quel sens on peut parler d'une « ère Artaud » à propos de cette période. Tous ne sont pas partis des textes d'Artaud, ne se sont pas donné ses métaphores comme horizon, mais ceux qui ne connaissaient pas Artaud au début de leur chemin se sont, on le verra, retrouvés sur les mêmes territoires que lui.

Peter Brook et le langage des sources

Peter Brook, qui a longtemps rappelé « nous sommes les enfants d'Artaud », est celui qui s'est, à l'origine, le plus explicitement revendiqué de la vision théâtrale d'Artaud, allant même jusqu'à choisir la dénomination de « Théâtre de la cruauté » pour le groupe expérimental du Lambda theatre qu'il crée à Londres avec Charles Marowitz en 1964 en marge de la Royal Shakespeare Company. Lorsque quelques années plus tard, en 1968, il évoque dans *L'espace vide* cette expérience, c'est pour la placer à la fois sous le signe de la quête d'un « théâtre sacré », au sens de la soif d'une expérience qui dépasse le quotidien, et sous le signe de la quête d'un langage autre que le langage de mots. En aucun cas il ne s'agissait de « singer » le théâtre de la cruauté : « le nom du groupe était un hommage à Artaud mais cela ne voulait pas dire que nous essayions de refaire le théâtre d'Artaud (...) nous avons utilisé ce terme pour réaliser nos propres expériences, dont beaucoup étaient stimulées directement par la pensée d'Artaud »⁶.

Cette « pensée » d'Artaud sur le théâtre, c'est en effet pour Brook sa véritable fécondité, une fécondité qui est à chercher dans ses écrits : « quiconque veut savoir ce qu'est *le théâtre de la cruauté* doit se reporter aux écrits d'Artaud »⁷. Artaud, Brook le rappelle, n'a jamais « réalisé » son propre théâtre et « peut-être que le force de sa vision tient de ce qu'elle est comme une carotte promenée devant

⁵ *Ibidem*, p. 94.

⁶ Peter Brook, *L'espace vide*, Paris, éd. du Seuil, 1977, p. 74 (la première édition, anglaise, sous le titre *Empty Space* date de 1968).

⁷ *Ibidem*.

nous et jamais atteinte »⁸. À travers cette image bien peu artaudienne et délibérément concrète de « la carotte », qu'est-ce à dire sinon que partir d'Artaud signifie non pas s'inspirer d'un modèle à réaliser mais se donner comme horizon une vision - limite vers laquelle se diriger ? cette vision - limite qui indique la direction et fait avancer sur le chemin de l'expérience, stimule la recherche.

Si la recherche du groupe expérimental du Lamda theatre est « artaudienne », c'est avant tout au sens où elle porte sur des moyens autres que le langage de mots pour créer au théâtre une communication efficace. Exploration du langage non-verbal et quête de l'efficacité sont au cœur du projet. Tous les spectacles liés au travail d'expérimentation de ce groupe seront placés sous le signe de cette recherche d'un langage théâtral capable d'atteindre le spectateur avec toute sa force d'immédiateté.

Sur ce plan, la référence à Artaud vient se coupler, chez Brook, avec la référence à Shakespeare. Exposant avec Marowitz les objectifs du Théâtre de la cruauté en 1964, il n'hésite pas à associer le modèle shakespearien et la vision d'Artaud : « d'un certain point de vue la *cruauté* d'Artaud peut être considérée comme une tentative pour retrouver par d'autres moyens la variété de l'expression shakespearienne, et notre expérimentation qui se fonde sur l'œuvre d'Artaud plutôt comme un tremplin que comme un modèle pour une reconstruction servile, peut aussi être interprétée comme la recherche d'un langage théâtral souple et pénétrant comme celui des élisabéthains »⁹. En effet « nous cherchons dans tous les cas l'intensité, l'immédiateté et la densité de l'expression »¹⁰. Les textes de *l'Espace vide* seront de même traversés sans cesse par la thématique de « l'énergie », de la « force » d'un langage théâtral visant à retrouver tout son pouvoir de communication directe.

Pour cette quête, le refus de l'enfermement dans l'imitation des formes est aussi central que chez Artaud. De même le rêve d'un acte théâtral pris dans son surgissement, pris à sa naissance, ici et maintenant. Cette préoccupation, cette volonté de rupture avec les formes héritées dominera la création à Paris, en 1970 du Centre International de Recherches Théâtrales. Aux comédiens de nationalités, de langues et de traditions différentes qui s'engagent dans l'aventure, il demande d'oublier leurs références culturelles, le savoir-faire hérité de leurs traditions nationales et leurs langues mêmes. Dans les débuts du Centre, en 1971, Brook fait travailler le groupe sur le *Gaspard* de Peter Handke. Et la figure de Gaspard Hauser vient en quelque sorte métaphoriser dans la recherche du Centre la démarche de l'acteur. L'acteur, comme Gaspard, ne doit-il pas retrouver l'impulsion première du surgissement du langage ?

Tout comme pour Artaud, il ne s'agit pas pour Brook d'éliminer le langage verbal, mais de dépasser, de briser la division langage verbal/langage non verbal.

⁸ *Ibidem*, p. 79.

⁹ Peter Brook, Charles Marowitz, « Il teatro della crudeltà in Inghilterra » in *Sipario*, n. 230, juin 1965, p. 46.

¹⁰ *Ibidem*, p. 47.

Artaud parlait dans *Le Théâtre et son Double* de changer la destination de la parole, de lui redonner sa dimension plastique, sonore, sa capacité d'ébranler l'espace, de ne plus l'enfermer dans son usage conceptuel et psychologique. Et pour cela il s'agissait d'inviter l'acteur à partir de « la NÉCESSITÉ de la parole »¹¹ beaucoup plus que de la parole déjà formée. Et dès lors l'acteur était invité à tenter de refaire le trajet même de son apparition, de « (refaire) poétiquement le trajet qui a abouti à la création du langage »¹², un trajet qui passe par le corps, par la chair, par toute une richesse d'ébranlements musculaires et nerveux. « Revenir aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage », « rattacher les mots aux mouvements qui leur ont donné naissance »¹³, ces formules d'Artaud conviendraient parfaitement au travail de Brook dans cette période des années soixante - soixante dix.

C'est sans doute l'expérience d'*Orghast* qui illustre de la façon la plus exemplaire la volonté de donner une dimension physique au discours, d'aller derrière le verbal jusqu'à la physiologie du discours, d'élaborer un langage de sons, de tonalités reliés au corps où le mot fait partie du mouvement, a littéralement besoin du corps¹⁴. Ce spectacle s'inscrit dans le prolongement des recherches entreprises avant même la création du Centre notamment avec le travail sur l'*Œdipe* de Sénèque, les exercices sur *la Tempête* en 1968, recherches sur la résonance vocale, la correspondance entre le corps et la voix. La première année du Centre voit se développer des expériences à partir de différentes langues : travail sur un ancien chant japonais, sur un chant africain, exercices sur le grec ancien... Explorant des langues inconnues de lui, l'acteur doit chercher quelles significations il est possible de transmettre à travers un langage verbal pris non plus dans sa dimension conceptuelle, mais dans sa « physique ».

Dans l'élaboration d'*Orghast*, aux langages anciens perdus Brook associera une langue inventée, l'« orghast » justement. S'agissant de langages anciens perdus, le grec, le latin, l'avesta – une vieille langue sacrée enracinée et développée dans la religion zoroastrienne – « fragments venus d'autres cultures », Brook y recherche « une gamme émotionnelle qui de quelque façon a été perdue en route » car ils lui font prendre conscience de cette « réduction graduelle de la gamme émotionnelle ». La mesure est ainsi donnée de « la banqueroute du mot au théâtre à laquelle nous assistons aujourd'hui » et en même temps il devient possible de « rouvrir la question de ce qu'un mot théâtral peut et doit être »¹⁵.

Dans cette exploration, c'est bien la reprise de possession des énergies perdues du langage de mots que Brook, fidèle à la pensée d'Artaud, se donne comme horizon, cherchant pour cela à restaurer le lien du langage avec le corps.

¹¹ « Deuxième lettre sur le langage » in *Le Théâtre et son Double, Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1964, p. 132.

¹² *Ibidem*.

¹³ « Quatrième lettre sur le langage » in *Le Théâtre et son Double, op. cit.*, p. 143.

¹⁴ Cf. A.C. H Smith, *Orghast at Persepolis*, London, ed. Eyre Methuen, p. 42 et suivantes.

¹⁵ *Ibidem*, p. 249-250.

L'apprentissage des endroits du corps d'où les sons viennent constitue la base même du travail sur l'avesta, sous la direction d'une spécialiste, Mahin Tadjadod, qui souligne elle-même : « si l'origine réelle du son n'est pas utilisée, l'avesta ne communique pas comme il devrait ». Et Brook lui-même rappelle l'importance toute particulière de ce travail sur l'avesta parce qu'il « est chargé de sens directement selon la qualité rendue vivante de l'acte de parler ». Brook va même jusqu'à dire que, lors de la découverte de cette langue, « nous avons compris que nous étions arrivés près de la source de notre étude »¹⁶. À ce point où langage et corps ne font qu'un et où le corps offre une sorte de carte de l'expérience humaine.

Tel est bien en effet le point de départ du poète Ted Hughes lorsqu'il crée, à la demande de Brook, cette langue inventée qu'est l'orghast pour l'introduire dans le spectacle à côté des anciens vocables. Pourquoi joindre une telle langue inventée à ces vocables ? N'était-ce pas là une façon d'essayer de donner la réponse la plus radicale possible à la question, posée à la suite d'Artaud, d'un retour aux sources du langage, d'abord lié au corps ? Au cœur des procédés de Ted Hughes une préoccupation fondamentale était toujours présente : revenir à la racine physique des idées abstraites, à ce que le corps d'abord avait perçu. « On peut travailler hors des racines particulières puisque le corps en tant que tel devient source de travail »¹⁷, tel est pour Brook le principe sur lequel se fonde la recherche d'un langage dont les énergies originaires peuvent être retrouvées. En effet « le corps humain ne contient pas seulement ses racines nationales, régionales. Dans sa vie organique, il est un terrain commun à l'humanité toute entière ». C'est pourquoi, peut ajouter Brook, « notre expérience est fondée sur ce postulat : les aspects les plus profonds de l'expérience humaine peuvent s'exprimer à travers les sons, à travers les mouvements du corps, d'une façon qui frappe à égalité chaque spectateur, quel que ce soit son conditionnement culturel, racial »¹⁸.

Au moment du voyage en Afrique, 1972, lorsque Brook choisira de faire l'épreuve concrète du détour par l'ailleurs culturel, dont le voyage en Iran avec *Orghast* avait été le prélude important, il développera « la théorie de l'arc-en-ciel »¹⁹ selon laquelle chaque homme est en fait un « arc-en-ciel » où l'on peut trouver toute la gamme du prisme. L'idée de Brook est qu'un africain, un européen n'est enfermé dans ses limites d'africain ou d'européen que jusqu'au moment où il est capable de sentir l'immense gamme du prisme qui est en lui. Chacun a en quelque sorte son Afrique, son Asie, son Amérique, son Europe... Et dans le récit du voyage qu'il propose, John Heilpern lui-même souligne bien : « si nous, le groupe, nous répondions à l'esprit de l'Afrique, nous répondions à cette part de nous-même qui pouvait ne jamais être amenée à la vie mais qui est notre Afrique »²⁰.

¹⁶ *Ibidem*, p. 77.

¹⁷ Cf. Michael Gibson, « Interview avec Peter Brook » in *The Drama Review*, New-York, septembre 1973, p. 8.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cf. le livre de John Heilpern, *Conference of the birds*, London, ed. Faber and faber, 1977, p. 273-274. Ce livre est un long compte-rendu de l'expérience africaine de Brook et de son groupe.

²⁰ *Ibidem*, p. 274.

Et de même qu'Artaud au Mexique, ce ne sont pas des rituels à copier, mais un « esprit » que Brook va chercher en Afrique. Pour lui, en effet, c'est bien de s'identifier avec un « esprit » mais non pas avec des formes qu'il s'agit. Cet « esprit », c'est à la fois un usage du langage où le geste fait, le mot prononcé sont chargés de puissance et une vision du monde où visible et invisible ne sont jamais séparés. L'Afrique offre cet espace où l'énergie du geste et de la voix sont telles que d'un son ou d'un geste on peut arrêter un lion en chemin. C'est ainsi que Brook l'évoque dans la session américaine de 1973 ajoutant que c'est là son « théâtre idéal »²¹. Si l'Afrique intéresse Brook en effet, c'est comme territoire où les forces circulent, parce que l'on n'ignore pas l'unité du visible et de l'invisible. « Ce voyage, ces continents ne sont pas seulement géographiques, mais symboliques. L'Afrique, cela signifie aller à l'endroit où l'entrelacement du monde réel et du monde imaginaire est à son plus haut niveau de liberté »²². C'est cette compréhension de la double nature de la réalité, cette vision du monde assurant le passage continu du visible à l'invisible qui permet la circulation des forces et qui fait que la parole et le geste peuvent mobiliser ces forces.

Dans cet espace d'une culture unitaire – cette culture qu'Artaud est allé chercher au Mexique – les humains peuvent devenir par la possession des véhicules pour les esprits. Là tout concourt pour ouvrir au geste et à la voix le champ de la mise en relation avec les forces de l'invisible, telles ces forces qui se cachent dans le secret de la forêt d'Oshogbo, en pays yoruba²³, dans le chant du prêtre qui en garde l'autel, dans le mouvement des femmes qui dansent et en qui descendent les esprits de la forêt. Mais, contrairement à Artaud au Mexique, Brook n'ira pas jusqu'à la tentative d'initiation au risque de se brûler au feu des rituels. Brook restera à la lisière de la forêt, fidèle à cette formule qu'il employait dans *L'espace vide* à propos justement de son entreprise du Théâtre de la cruauté : « nous n'avons pas commencé *au cœur des flammes* comme Artaud le souhaitait, nous avons commencé très simplement à la lisière de la forêt »²⁴. Dix ans plus tard, Brook en Afrique est resté à la lisière de la forêt d'Oshogbo, mais la présence toute proche de cet univers où il ne s'aventure pas n'en a pas moins le sens d'un territoire dont il s'approche.

Grotowski, entre rite et théâtre

Contrairement à Brook, Grotowski à aucun moment de son itinéraire n'a cherché à « tester Artaud », n'a fait « l'épreuve » de sa vision du théâtre. Il tenait même beaucoup à ce que l'on rappelle et à ce que l'on sache bien que, quand il

²¹ « Session in USA. A chronicle by Peter Wilson » document du CIRT, session du 1^{er} juillet au 12 octobre 1973 (document non publié).

²² cité in *Orghast at Persepolis*, *op. cit.*, p. 255.

²³ Cf. John Heilpern, *Conference of the birds*, *op. cit.* L'épisode évoqué au chapitre 25, p. 274 et suivantes.

²⁴ Peter Brook, *L'Espace vide*, *op. cit.* p. 74.

s'était engagé à la fin des années cinquante dans l'expérience du Théâtre Laboratoire, il ne connaissait absolument pas les textes d'Artaud. Et ce fut, sans aucun doute, pour lui, une étrange expérience que d'entendre dans la bouche des invités étrangers – notamment les invités français – le nom d'un certain Artaud que l'on associait souvent à son travail.

Il ne fait pas de doute que le texte de 1967, déjà évoqué au début de notre propos, porte la marque de ce questionnement auquel Grotowski fut poussé : en quoi ce qu'il faisait pouvait-il apparaître comme un projet théâtral qui se trouvait « en accord avec Artaud » ? Comme si Grotowski devait prendre en compte une sorte de confrontation obligée, assez différente de la confrontation dont Brook avait intimement senti le besoin dans cette même période du début des années soixante. L'enjeu était d'une certaine manière : après coup, en quoi vous reconnaissez-vous dans le discours d'Artaud ?

Écoutons d'abord les propos que dicte à Grotowski cette confrontation obligée. Sur quels plans affirme-t-il se trouver en accord ou en désaccord avec Artaud (en 1967, ne l'oublions pas) ? Il s'avoue en accord total sur la question du théâtre comme acte magique, c'est-à-dire comme quête d'un plan « transcendant la raison discursive et la psychologie », comme quête d'un « acte accompli *ici et maintenant* dans les organismes des acteurs devant d'autres hommes »²⁵. Une vision qui implique donc que « la réalité théâtrale est instantanée, non pas une illustration de la vie, mais quelque chose près de la vie, *par analogie* »²⁶. Ce sont là les visées que Grotowski revendique, ajoutant : « Artaud ne parle-t-il pas justement de cela et de rien d'autre ? »²⁷ De même Grotowski se reconnaît pleinement dans une définition de l'acte théâtral comme acte magique de transformation, comme nouvelle naissance. Une transformation, une naissance qui refusent les trucs de théâtre pour mettre en jeu les impulsions intérieures et le corps. Et là encore Grotowski précise : « Artaud a-t-il suggéré une autre espèce de magie ? »²⁸

En revanche Grotowski se sent en total désaccord avec la dimension cosmique voulue par Artaud pour le théâtre : « je ne sais pas ce que l'on entend par *transe cosmique* parce que, en général, je ne crois pas que le cosmos puisse, dans un sens physique, devenir un point de référence transcendantal pour l'homme. Les points de référence sont autres. L'homme en est un »²⁹. Aussi voit-il dans l'analyse du théâtre balinais un grand contresens lorsqu' Artaud déchiffre en tant que « signes cosmiques » et gestes évoquant des puissances supérieures ce qui, selon lui, renvoie seulement à un alphabet de signes codifiés. Il faut noter ici la force du refus de Grotowski de cette dimension cosmique. Il reste malgré tout que dans l'approche du théâtre balinais Artaud n'en touche pas moins à ses yeux à quelque

²⁵ Jerzy Grotowski, « Il n'était pas entièrement lui-même » in *op. cit.* p. 86-87.

²⁶ *Ibidem*, p. 87.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

chose d'essentiel, qui n'est autre que « la leçon véritable du théâtre sacré »³⁰ – une leçon qui, pour lui, renvoie aussi bien au drame médiéval européen qu'au kathakali indien. Au cœur de cette leçon du théâtre sacré, l'alliance de la spontanéité et de la rigueur. En s'alliant, elles deviennent « la source réelle d'une espèce d'action qui irradie »³¹.

Cette articulation intime de la spontanéité et de la discipline, de l'impulsion intime et du refus du chaos fut un axe essentiel du travail de l'acteur au Théâtre laboratoire. Mais c'est sans doute sur la question de l'acte théâtral comme acte total que Grotowski accepte le plus fortement l'héritage d'Artaud. S'il refuse en effet de reprendre à son compte les théories du souffle et la gymnastique des sentiments (l'acteur comme athlète affectif), en revanche force lui est de reconnaître qu'à travers cela Artaud touche au centre même de l'art de l'acteur, à la notion d'acte total. Pour Grotowski en effet ce que fait l'acteur, il doit le faire avec son être tout entier, car il est impossible de séparer le spirituel et le physique. Cet acte total implique à la fois chaos et ordre, anarchie et rigueur, et si Grotowski rappelle la célèbre phrase d'Artaud « la cruauté c'est la rigueur », il en rappelle aussi une autre : « les acteurs doivent être comme des martyrs brûlés vifs qui nous feront encore signe de leur bûcher ». Là, dans son style d'oracle, Artaud parle de quelque chose d'essentiel pour l'acteur car ces signes faits depuis le bûcher sont des signes articulés. Et Grotowski souligne que pour lui il y a là : « tout le problème de la spontanéité et de la discipline, cette conjonction des opposés qui donne naissance à l'acte total »³².

L'acte total implique pour Grotowski la projection dans quelque chose d'extrême, comme dans la création exemplaire de Ryszard Cieslak pour *le Prince Constant*. C'est un acte de sincérité absolue, de dévoilement complet, à travers un processus d'auto-révélation accompli ici et maintenant dans l'organisme de l'acteur – un acteur engagé tout entier. Dans la vie ordinaire, au contraire, c'est seulement à moitié que nous vivons. Grotowski retrouve ainsi Artaud autour du thème de l'accès par le théâtre à une autre qualité d'être, à un « renaître », à travers le retour de l'individu à ses sources vraies et à l'unité.

Lorsqu'il écrit ce texte, en 1967, Grotowski est encore dans le théâtre, mais dès cette époque du Théâtre laboratoire, dans la quête de Grotowski, le théâtre, l'art de l'acteur sont un tremplin pour accéder à une expérience qui les déborde, une expérience qui concerne l'humain à travers mais aussi au-delà du professionnel. Après *Apocalypsis cum figuris* Grotowski abandonne définitivement la création théâtrale. Il s'engage dans l'expérience du *para-théâtre* et dans les textes des années soixante-dix proclame clairement que désormais les termes de « théâtre » et d'« acteur » appartiennent à *ce qui fut*³³. « L'acteur n'existe plus. Ce qui existe,

³⁰ *Ibidem*, p. 89.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 93.

³³ « Ce qui fut », c'est le titre donné à une interview en Amérique latine durant l'été 1970. Cf. le texte repris dans « *Jour saint* » et *autres textes*, Paris, éd. Gallimard, coll. Festival d'Automne, 1973.

c'est l'homme qui est plus tôt que les autres dans la rencontre »³⁴. Ou encore : « c'est la plénitude de l'homme qui est jetée dans la balance. L'être humain dans sa totalité », si bien que « ce que nous avons à accomplir est humain et non pas professionnel »³⁵.

Toutefois, et ce n'est pas le moindre des paradoxes, cette sortie du théâtre conduira par un long chemin Grotowski jusqu'à la création au milieu des années quatre vingt du Centre de travail de Pontedera. Or la création de ce Centre, nous semble-t-il, illustre parfaitement cette spécificité de la démarche grotowskienne qui est de retrouver, en quelque sorte, l'essence du théâtre hors du théâtre, ou si l'on préfère dans un territoire qui le déborde et l'englobe ou l'implique tout à la fois. Peu après la création du Centre de Pontedera, Peter Brook prononce en 1987 une conférence à Florence sur le thème « Grotowski, l'art comme véhicule »³⁶ où il reprend l'itinéraire de Grotowski en essayant de dissiper quelques malentendus, notamment sur la relation du travail de Grotowski avec le théâtre (malentendus qui sont apparus surtout après la fin de la période proprement théâtrale). Brook développe l'idée qu'au centre du théâtre il y a l'acteur, c'est-à-dire l'homme, la personne, l'individu. Explorer les possibilités de l'acteur, c'est donc explorer les possibilités de l'homme et dès lors l'importance de la dimension spirituelle se révèle dans toute sa force. Aussi le projet grotowskien vient-il s'inscrire dans une relation étroite à l'esprit des grandes traditions spirituelles où la recherche intérieure a besoin de formes. Il s'agit là de quelque chose qui a été oublié aujourd'hui, comme le rappelle Brook, et que Grotowski retrouve, l'idée de l'art comme véhicule. Dans cette perspective le désir de devenir acteur peut impliquer d'aller vers le spectacle mais peut aussi signifier l'ouverture vers une autre compréhension qui sera trouvée dans « un travail personnel avec un maître comme dans toutes les traditions intimes et ésotériques qui ont toujours existé ».

Pour paraphraser Grotowski lui-même, ne pourrait-on pas dire à propos du projet de Pontedera : « Artaud ne parle-t-il pas justement de cela ? » – c'est-à-dire d'un théâtre qui renoue avec la quête ésotérique ? D'autant plus que si l'on regarde attentivement le texte-programme rédigé par Grotowski lui-même au moment de la fondation du Centre³⁷, on est frappé par d'étranges résonances artaudiennes. D'abord parce que Grotowski parle comme poète de théâtre, par métaphores ou visions. Au cœur de son projet en effet se dresse la figure du *Performer*: « le *Performer* avec une majuscule c'est l'homme de l'action. Ce n'est pas l'homme qui joue un autre. Il est le danseur, le prêtre, le guerrier : il est en dehors des genres esthétiques. Le rituel est performance, une action accomplie, un acte. Le rituel

³⁴ « Et le Jour saint deviendra possible » in « *Jour saint* » et autres textes, *op. cit.*, p. 80.

³⁵ « Tel qu'on est tout entier », *ibidem*, p. 37.

³⁶ Le texte de cette conférence est publié dans la brochure trilingue éditée par le Centro per la sperimentazione et la ricerca teatrale, sans date, sous le titre *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, p. 49 et suivantes pour le texte en français.

³⁷ Cf. *ibidem* le texte intitulé *le Performer*, p. 53 et suiv.

dégénéré est spectacle. Je ne veux pas découvrir quelque chose de nouveau, mais quelque chose d'oublié »³⁸. Comment ne pas avoir le sentiment que Grotowski retrouve ici, secrètement, l'esprit d'Artaud ? Ne reprend-il pas en charge, à son tour, cette nostalgie d'un rituel premier, seul authentique théâtre primitif dont le pivot central, véritable héros culturel, figure fondatrice, est cet acteur-danseur qui tient à la fois du prêtre et du guerrier ? Le danseur, le prêtre et le guerrier étaient au cœur tout à la fois du texte d'Artaud sur le théâtre balinais – à travers surtout cette image finale du Guerrier qui fait se lever le Double – comme ils sont au centre des analyses des rituels Tarahumaras. Certes, Grotowski lui-même, lorsqu'il élabore la figure du *Performer*, pense plutôt aux textes et à l'aventure de Castaneda, mais le sorcier qui fut le maître de ce dernier, n'appartient-il pas comme les Tarahumaras à la culture du peyotl ?

Le *Performer* de Grotowski est l'homme de l'action, l'homme du « faire », mais d'un faire qui est en même temps « un état d'être ». Il associe en lui l'homme de l'action et l'homme de la connaissance. Ce qui le guide, c'est l'intérêt pour l'essence, pour l'être : « l'essence : étymologiquement il s'agit de l'être, de l'être-té »³⁹. Son chemin est un chemin spirituel et en même temps corporel, le corps et l'essence étant indissociables. C'est un chemin lié à la réminiscence de l'origine, « comme si on se souvenait du *Performer* du rituel primaire »⁴⁰.

Ce n'est sans doute pas le moindre des paradoxes de cet essai de réflexion sur « l'héritage » d'Artaud dans les grandes aventures des années soixante que de constater à quel point celui qui, comme Brook, s'était revendiqué d'une filiation directe avec Artaud se situe aujourd'hui très loin de lui, alors que celui qui l'ignorait au début de son chemin s'est retrouvé pour finir dans une grande proximité avec son « esprit ». Dans le dernier livre de Peter Brook, *Oublier le temps*, et Artaud et Grotowski ont pour ainsi dire disparu. Cela ne fait-il pas sens ?

Le Living ou le théâtre comme contre – culture

La rencontre avec « l'esprit » des propositions d'Artaud s'opère parfois, comme on l'a vu, par de mystérieux chemins. Dans le cas du Living theatre, une autre grande expérience des années soixante qui comme celle de Brook s'est réclamée d'Artaud, le choc de la lecture des textes d'Artaud fut grand, pourtant il reste difficile de faire toujours la part de la « reconnaissance » dans le discours d'Artaud et de l'utilisation de ce discours comme tremplin. Une fois cette difficulté rappelée, il est possible de repérer quelques points de rencontre spécifiques. Et tout d'abord le procès de la culture occidentale.

À travers ses prises de position comme à travers ses spectacles, le Living theatre – surtout à partir des années 60 avec un spectacle emblématique sur ce plan

³⁸ *Ibidem*, p. 53.

³⁹ *Ibidem*, p. 54.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 56.

The Brig (1963) – développe avec force le procès de la société et de la culture occidentale comme société-prison et culture de la séparation. *The Connection*, peu avant, participait déjà de cette vision et dans une interview de 1964 Judith Malina associe ces deux spectacles comme peintures de « vies désespérées ». Ce « désespoir » dont parlait Artaud depuis les textes des années vingt jusqu'aux écrits du séjour au Mexique, « désespoir » auquel l'individu en Occident est voué dans une culture qui, non contente de séparer les plans de la réalité, sépare le corps et l'esprit et inscrit au cœur du sujet les malheurs de la division, c'est ce même « désespoir » que Julian Beck et Judith Malina ne cesseront de dénoncer. D'ailleurs, dans leur production, des pièces comme *The Brig* et *Frankenstein* seront définies au moment de l'élaboration de *Paradise now*, comme des « pièces du désespoir », des « pièces critiques »⁴¹. Ce qu'elles dénoncent : le cloisonnement, l'absence d'unité, l'impossibilité de la communication, le triomphe de la mécanisation. Ce sont les produits d'une société et d'une vision du monde identifiées à la mort, qui ont inscrit cette œuvre de mort qu'est la séparation non seulement entre les hommes mais à l'intérieur de chaque individu.

Et comme Artaud, le Living lie étroitement cet état de la société et de la culture avec l'état du langage, tout en le faisant dans des termes différents. Le langage lui-même est figé, mécanisé dans l'univers du *Brig* où toute utilisation de la parole comme moyen de communication ou expression de soi est interdite. Ou alors, comme dans *Frankenstein*, il se fige en parole-slogan au service des idéologies. Le langage gestuel est dénoncé comme tout aussi mécanisé. Langage verbal et langage gestuel participent ainsi étroitement à l'œuvre de mort d'une culture fondée sur la séparation et la violence.

Comment se retrouver vivant et non mourant et « opposer nos vibrations à la machine de mort de cette société ? »⁴². Comment « renaître dans un champ d'expérience neuf ? »⁴³. Invité à définir au début des années soixante le travail du Living, Julian Beck a dit presque tout de suite : « accentuer le caractère de la vie, agrandir le champ de la conscience, détruire les murs et les barrières »⁴⁴. En effet « le but du théâtre est d'ouvrir les portes de toutes les prisons »⁴⁵. La recherche du Living est dominée par un sens de salut. Et au moment d'*Antigone* (1967) Beck parle de « notre recherche de salut par le théâtre ». Ou bien il dit encore : « je vais au théâtre au lieu d'aller à la synagogue. Non pour y rendre un culte, mais pour découvrir les chemins du salut. Il se peut que j'y trouve l'expérience de ma vie »⁴⁶.

Le théâtre comme tremplin d'un autre niveau d'expérience, comme espace où renaître, se sentir vivant et non mourant, un et non divisé, n'était-ce pas ce dont

⁴¹ in Jean-Jacques Lebel, *Entretiens avec le Living Theatre*, Paris, éd. Belfond, 1969, p. 112.

⁴² *Ibidem*, p. 22.

⁴³ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁴ Cité par Pierre Biner, *Le Living theatre*, Lausanne, éd. la Cité, 1968, p. 71.

⁴⁵ Julian Beck, *La Vie du théâtre*, Paris, éd. Gallimard, coll. Pratique du théâtre, 1978, pour la traduction française (première édition 1972), p. 183.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 17.

parlait Artaud ? La grande ambition d'un spectacle comme *Paradise now* en 1968 sera de proposer aux spectateurs, guidés par l'acteur, un véritable voyage : « la représentation est surtout un voyage, un état d'être »⁴⁷, un voyage où l'accès à un certain état d'être implique une authentique expérience créatrice et créatrice. De nombreux textes de Julian Beck sont traversés par cette aspiration à retrouver au théâtre la joie de la transformation créatrice, indissociable de l'ouverture à un autre niveau d'existence. Les thèmes d'un *théâtre de la transformation* et d'un *théâtre d'action* s'entrecroisent sans cesse avec celui d'un acte théâtral redevenu acte de création. Beck utilise même la référence à l'alchimie et à la magie⁴⁸. Et lorsqu'on étudie le livret de *Paradise now* on voit que toute la construction du spectacle s'articule autour de ces termes-clefs de transformation et de création.

Il est frappant aussi de remarquer à quel point le projet de *Paradise now* implique une redéfinition du langage théâtral et la quête de nouveaux modes de communication entre l'acteur et le spectateur. Pour Beck en effet, comme pour Artaud, destruction des valeurs et destruction du langage sont liées : « l'écroulement du langage veut dire l'écroulement des valeurs, des modes de vie, du rationnel malade. Écroulement du langage veut dire invention de formes nouvelles de communication »⁴⁹. Cette invention passe par la nécessaire mise en place de nouveaux rituels. Le mot « rite » est un mot-clef dans *Paradise now* mais plus largement dans le mode de travail et de création du Living. Dès 1961, Beck ne déclarait-il pas : « nous croyons en un théâtre qui soit le lieu d'une expérience intense, mi-rêve, mi-rituel, au cœur de laquelle le spectateur parvient à une compréhension intime de lui-même allant, au-delà du conscient et de l'inconscient, jusqu'à la compréhension de la nature des choses. Il semble que seul le langage de la poésie peut accomplir cela ; seuls la poésie ou un langage chargé de symboles et très éloigné de notre parler quotidien peuvent nous conduire au-delà du présent qui n'a pas la clé de la connaissance vers ces royaumes »⁵⁰. Ce langage chargé de symboles ne peut se construire qu'à travers l'élaboration de nouveaux rites : « une partie de la solution doit être l'action, le rite saint »⁵¹, écrit Beck en 1968. Mais de même que Brook dans *l'Espace vide* affirmait le besoin de nouveaux « rituels vrais », Beck rappelle, comme lui, qu'il ne s'agit pas de copier des rituels, de reproduire des techniques (répétitions, incantations...) vides de sens. « Le rituel doit être rattaché à la vie », souligne-t-il, précisant : « ceci est une mise en garde aux créateurs de formes rituelles au théâtre : le rituel véritable engendre la vie ; le rituel fabriqué engendre la mort : les techniques sont vides de sens si l'action ne remplit pas le corps de sa signification »⁵². Les « rites » de *Paradise now* s'appuient effectivement sur des

⁴⁷ *Ibidem*, p. 91.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 123.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁰ Déclaration rapportée par William Glover in *Theatre Arts*, New-York, déc. 1961, p. 4.

⁵¹ Julian Beck, *La Vie du théâtre*, op. cit., p. 136.

⁵² *Ibidem*, p. 148.

techniques qui inscrivent dans le corps même de l'acteur toute la signifiante d'un acte où s'unissent intimement savoir et pouvoir. Le statut d'acteur-chaman conféré à l'acteur fait de lui comme totalité physique le porteur, dans son corps même, d'une image inscrite en lui de l'itinéraire de la représentation comme rétablissement de l'unité et création.

Ce qui a été important pour l'histoire du théâtre contemporain, c'est que l'expérience du Living a allié ces métaphores d'une vision-limite de l'acteur-magicien avec la construction d'un répertoire d'exercices, avec l'élaboration de techniques du corps servant de base à tout un travail préparatoire où les exercices avaient valeur d'initiation⁵³. Au-delà des différences, comme dans les exercices du Théâtre Laboratoire, revenir à ses propres sources et retrouver l'unité sont indissociables de la reconquête par l'acteur des forces créatrices. Mais dans le cas du Living cette reconquête implique aussi le rétablissement d'une communication avec les énergies cosmiques. La « transe cosmique » qui suscite les réserves de Grotowski face au discours d'Artaud devient ici centrale. Il s'agit pour l'acteur du Living, comme pour l'acteur du « théâtre de la cruauté », de se laisser traverser par des forces qui le débordent, qui le relient au cosmos et à ses énergies. La quête de cette dimension cosmique constitue un des axes de la mythologie du corps sur laquelle le Living fonde le travail de l'acteur.

Pour construire en effet ce rituel dont le corps est le pivot, seul le détour par l'ailleurs culturel peut apporter les réponses. Un détour placé sous le signe du syncrétisme. Le Living puisera aussi bien dans la Kabbale que dans le bouddhisme tantrique, s'inspirera aussi bien du Zohar que de la pratique du yoga. À travers ce syncrétisme c'est avant tout une autre image du corps qui se construit, un corps avec ses centres d'énergie, avec ses forces que l'on peut mobiliser, mais aussi un corps réunifié avec l'esprit, un corps de nouveau relié au monde, à la circulation des forces cosmiques. Dans « la carte » qui figure le trajet du voyage auquel invite un spectacle comme *Paradise now*⁵⁴, se trouvent inscrites à la fois une image du corps et une image de l'univers. Se mêlent aussi références aux chakras, centres d'énergie localisés dans le corps humain selon la représentation hindoue, les références aux sefiroth de la Kabbale, attributs de l'Adam Kadmon dont le corps offre une image de la structure sacrée du monde. Le théâtre devient ainsi, pour reprendre une expression d'Artaud, l'espace de la « surrection » d'un nouveau corps.

Au terme du processus ce n'est pas seulement d'un acteur et d'un spectateur régénérés qu'il s'agit. L'acteur-chaman ne se veut pas seulement guide et initiateur d'une régénération de la communauté théâtrale ; la libération des pouvoirs créateurs, le Living rêve aussi de l'opérer dans la rue, en sortant du théâtre. Aider les spectateurs à se transformer en créateurs, cela devrait aussi

⁵³ Pour les détails de ces exercices cf. Jean-Jacques Lebel, *Entretiens avec le Living theatre*, op. cit.

⁵⁴ Cf. les détails du livret du spectacle *Paradise Now*, collective creation of the Living theatre, written down by Julian Beck and Judith Malina, New York, Vinatage Books edition, 1971. Voir notamment la « carte » qui est donnée en tête du livret.

signifier leur redonner l'énergie pour sortir dans la rue et changer la société. La spécificité de la démarche du Living ne doit pas être oubliée ici et à ce niveau elle s'engage sur des territoires qui n'ont plus rien d'artaudien. Le travail théâtral s'inscrit dans une idéologie traversée par l'utopie de la régénération de l'histoire. Il s'inscrit aussi dans la volonté de construire à travers un groupe théâtral une communauté exemplaire, symbole d'une société régénérée. La contre-culture qui s'élabore ne doit pas rester enfermée dans l'espace du théâtre. Ce n'est pas seulement de changer de culture qu'il s'agit, mais de changer le monde.

Eugenio Barba ou « le théâtre qui danse »

À la différence de Beck et du Living, Barba et l'Odin donnent au territoire de leur culture de groupe les frontières mêmes de la culture théâtrale. C'est en tant que groupe de théâtre préoccupé du langage et des outils de l'acteur qu'ils se réclament d'une « culture » qui leur est propre. Leur « culture » de groupe est une culture théâtrale spécifique.

Cette culture se veut en rupture avec la culture théâtrale héritée, sorte d'« île flottante », comme le dit Barba, île détachée du continent des écoles et des institutions théâtrales. Si elle s'enracine dans la référence à des modèles, c'est pour se réclamer de l'héritage des « rebelles ». D'abord l'héritage grotowskien. Le séjour à Opole au début de l'expérience du Théâtre laboratoire de 1961 à 1964 a été déterminant pour Barba dans la période qui précède immédiatement la création de l'Odin (1964). Barba lui-même qualifie ce séjour d'« authentique moment de transition »⁵⁵. Effectivement il range Grotowski parmi « cette poignée d'hommes que nous appelons les rebelles, les hérétiques et les réformateurs du théâtre », où Artaud figure à côté de Stanislavski, Meyerhold, Craig, Copeau et Brecht. Ces « rebelles », Barba les définit comme « les créateurs d'un théâtre de la transition », et le mot peut surprendre. Se rebeller et assurer la transition... alliance de termes paradoxale. Qu'est-ce à dire ? En quoi ces « rebelles » sont-ils créateurs d'un « théâtre de la transition » ? Pour Barba : « leurs spectacles ont bouleversé les façons de faire et de voir du théâtre, et nous ont obligé à réfléchir sur présent et passé avec une autre conscience. Le simple fait qu'ils aient existé ôte toute légitimité à l'alibi courant qui dit : on ne peut rien changer. C'est pourquoi leurs successeurs ne peuvent les rejoindre que s'ils vivent dans la transition »⁵⁶.

«Vivre dans la transition », cela signifie se revendiquer d'une « culture » propre. Les trois aspects qui, pour Barba, définissent la notion de culture sont : la production matérielle à travers des techniques – la reproduction biologique qui assure la transmission de l'expérience de génération en génération – la production de significations. C'est sur ce dernier point que « la poignée de rebelles » a joué un rôle essentiel. En effet – cette affirmation est surprenante et assez contestable – s'il

⁵⁵ Eugenio Barba, *Le canoé de papier*, Lectoure, éd. Bouffonneries, 1993, p. 15-16.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 16.

est difficile, selon Barba, de cerner la nouveauté technique dans leur démarche, en revanche « il est indéniable qu'ils donnent une signification nouvelle à leur théâtre dans le contexte de leur époque ». Et ce n'est assurément pas par hasard que Barba est amené à citer Artaud comme l'exemple le plus significatif : « la démarche d'Artaud est exemplaire. Il fit des spectacles qui ne laissèrent pas de traces. Mais Artaud demeure parce qu'il a généré de nouvelles significations pour cette relation sociale qu'est le théâtre »⁵⁷.

En fait à l'école des « rebelles » « on peut seulement apprendre à être des hommes et des femmes de la transition qui inventent la valeur personnelle de leur propre théâtre »⁵⁸. C'est précisément à cette lente gestation de significations nouvelles que Barba avait participé pendant son séjour au Théâtre Laboratoire. « Je croyais aller à la recherche d'un théâtre perdu alors que j'apprenais à être en transition »⁵⁹, dira-t-il de cette expérience. Être « en transition » et non pas opérer un retour aux sources, reconquérir quelque chose qui a été perdu. Il est clair qu'ici Barba refuse d'inscrire sa démarche dans la perspective d'une quête des origines perdues du théâtre et par là dans l'héritage d'Artaud lui-même au moment où paradoxalement il le cite comme exemplaire.

S'il y a en effet une exemplarité possible d'Artaud pour Barba, elle est ailleurs. Et d'abord sans doute dans la force de certains « mots-ombres », ces mots qui ne portent en eux ni description ni définition, mais qui sont des stimuli et qui, en stimulant l'imagination, peuvent nous porter très loin. C'est une fois encore la pratique grotowskienne qui suggère à Barba l'idée de ces « mots-ombres ». Evoquant la capacité de Grotowski à se livrer au milieu de mots comme « transe », « acteur-saint », « acteur-chaman », « auto-pénétration »... à une sorte de danse de l'esprit, alors que dans la pratique il cultivait avec acharnement la présence des contraires incarnés dans le corps de l'acteur, travaillant sur des processus concrets, Barba se demande : « était-ce une invitation à traiter les mots comme des ombres, comme des papillons aux ailes légères qui peuvent nous porter très loin »⁶⁰ ce à quoi se livrait Grotowski, n'était-ce pas en somme de la « poésie dans l'espace », selon ces mots même par lesquels Artaud définit l'art scénique ?

Citant assez longuement des passages du texte d'Artaud « Le Théâtre et La Métaphysique » concernant cette notion de « poésie dans l'espace »⁶¹, Barba souligne qu'elle n'a rien de vague et de confus, mais est liée à une connaissance de tous ces moyens d'expression (danse, plastique, éclairage, musique...) qui ont leur efficacité propre, qui se rattachent à toute une expérience concrète qu'Artaud a pu faire notamment dans le cadre de son travail chez Dullin. Et ce terme, pas plus que celui de « magie », employé à propos du théâtre, n'a rien d'imprécis. Il s'agit en fait de

⁵⁷ *Ibidem*. Le mot « social » est à entendre ici au sens de ce qui relie les hommes.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 214.

⁶¹ *Ibidem*, p. 215.

renvoyer à un art du théâtre comme art de l'oxymore, art des dissonances, art de décomposer et de recomposer. Et finalement Barba peut placer son propre travail sous le signe de ces « mots-ombres : « il est évident que poésie dans l'espace, technique extraquotidienne et comportement pré-expressif de l'acteur sont autant de manières distinctes pour exprimer une même réalité d'action qui projette des ombres différentes »⁶².

Technique extraquotidienne, comportement pré-expressif ce sont là en effet les notions-clés de l'anthropologie théâtrale telle que Barba l'a développée. Aussi Barba termine-t-il ses pages de réflexion sur le rapport entre termes métaphoriques et voies concrètes par une interrogation sur le statut même de son propre travail : « parfois j'ai imaginé que l'Anthropologie théâtrale pourrait être l'a b c de l'acteur, le guide élémentaire de sa pratique. D'autres fois je l'ai imaginée comme un chemin fait de mots, mais capables d'entraîner les chercheurs au-delà des mots et des ombres, vers un noyau qui serait l'équivalent de l'expérience. Les deux images peuvent-elles se confondre ? L'a b c peut-il être aussi le fil d'Ariane ? »⁶³.

Barba sait bien en effet que dans l'histoire de la culture chaque fois qu'on avance dans des territoires peu explorés, on tend d'abord à forger des termes métaphoriques, « d'audacieux noeuds de mots »⁶⁴ qui finissent par désigner des choses précises. Une langue de travail se greffe sur ces métaphores. C'est de cette démarche qu'a participé l'aventure d'Artaud et que, selon Barba lui-même, participe aussi l'anthropologie théâtrale.

L'entreprise de l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) fondée sur la collaboration avec des maîtres orientaux, et dont la première session a lieu en 1980, ne représente pas pour Barba une nouvelle étape. Elle s'inscrit dans la continuité des recherches de l'Odin depuis sa fondation en 1964. Dès l'origine l'aventure théâtrale est conçue par Barba comme une sorte d'expédition anthropologique, au sens d'un voyage où l'on quitte les territoires coutumiers et où le détour par l'ailleurs joue un rôle fondamental, permettant « le déplacement, le voyage, la stratégie du détour permettant de repenser ce qui est *nôtre* au travers de l'expérience de ce qui est *autre* »⁶⁵. Une stratégie du détour mise au service de la construction d'une identité professionnelle, de cette culture de groupe propre à l'Odin que Barba revendique.

Dans cette pratique du détour, l'Orient occupe la place centrale. La référence à l'Orient, le travail sur des techniques des théâtres orientaux traversent toutes les étapes de l'Odin depuis l'origine. Il pourrait donc sembler qu'à l'arrière-plan de l'itinéraire de Barba se dessine en filigrane la grande opposition artaudienne entre théâtre oriental et théâtre occidental, qui fonde l'affirmation du modèle oriental comme modèle d'un théâtre ayant gardé les énergies d'un langage

⁶² *Ibidem*, p. 216.

⁶³ *Ibidem*, p. 217.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 25.

efficace parce que relié au corps – tels les signes que tracent dans l'espace l'acteur-danseur balinais. Dans sa vision d'un « théâtre qui danse »⁶⁶, fondé sur ce refus de séparer danse et théâtre qu'il rappelle sans cesse, Barba s'appuie sur les exemples de multiples formes orientales. Il va même jusqu'à dire que « toutes les formes traditionnelles asiatiques sont du théâtre qui danse »⁶⁷, et la description qu'il donne de leur langage scénique ressemble fort à la poésie dans l'espace évoquée par Artaud. Mais, Barba aime à le souligner, son regard vers l'Orient n'est pas guidé par le désir d'y chercher les traces d'une tradition originelle du théâtre que la culture occidentale aurait perdue. Il s'agit, pour lui, d'« élargir et approfondir la connaissance des potentialités de notre métier »⁶⁸. En effet cette qualité particulière de « présence » qui frappe Barba chez les acteurs orientaux permet de mieux comprendre, parce qu'elle les met en œuvre de façon exemplaire, les « principes qui reviennent », les lois qui régissent la construction du corps extraquotidien de l'acteur (principes de l'opposition, de la danse des contraires, de l'équilibre en action). Mais ces lois sont communes à toutes les grandes traditions.

En introduisant la notion de « théâtre eurasien », Barba cherche à cristalliser cette unité entre les traditions. L'expression en effet ne recouvre pas un espace géographique mais « suggère une dimension mentale, une idée active »⁶⁹ qui n'est autre que celle d'une unité où peuvent s'inscrire les grandes traditions de l'acteur, qu'elles viennent de l'Orient ou d'Occident. Il ne s'agit pas là pour Barba d'une idée neuve. Ainsi, il rappelle le discours de Goethe sur l'impossibilité de séparer Orient et Occident, évoquant aussi sa position en équilibre entre deux mondes. Et, selon Barba, le théâtre du XX^{ème} siècle occupe une position similaire. Pour tous ceux qui se sont penchés sur le problème de l'acteur, les frontières entre théâtre oriental et théâtre occidental, entre « théâtre européen » et « théâtre asiatique » n'existent pas⁷⁰. L'idée d'un « théâtre eurasien » était à l'œuvre en quelque sorte dans la culture théâtrale moderne. Si l'on suit la réflexion de Barba, ne pourrait-on pas dire qu'implicitement, si la grande dichotomie artaudienne, théâtre oriental/théâtre occidental, était présente, c'était en quelque sorte pour travailler à son propre dépassement ? Ainsi lorsqu' Ariane Mnouchkine dans les années quatre-vingts se réclame de la formule d'Artaud « le théâtre est oriental », n'est-ce pas à un moment où, à sa façon, elle s'engage dans des aventures théâtrales « eurasiennes » ?

⁶⁶ Ce titre d'un texte d'Eugenio Barba lui-même est donné comme titre à un des plus importants numéros de la revue *Bouffonneries* consacrés à l'Anthropologie théâtrale : *Le Théâtre qui danse*, *Bouffonneries*, n° 22-23. Voir aussi le titre donné au Dictionnaire d'Anthropologie théâtrale : *L'Energie qui danse*, avec pour sous titre « L'art secret de l'acteur » – dictionnaire cosigné par Eugenio Barba et Nicola Savarese, Lectoure, éd. Bouffonneries-Contrastes, 1995. On trouvera dans ce volume toutes les notions clé de l'anthropologie théâtrale ainsi que les grandes références tirées de la tradition orientale comme occidentale.

⁶⁷ Eugenio Barba, *Le canoé de papier*, op. cit., p. 236.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 75.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 73-74.

⁷⁰ *Ibidem*.

Du bon usage de l'héritage

C'est donc bien dans ses écrits porteurs d'une vision-limite vers laquelle avancer, chargée des énergies d'une poésie des possibles, de la force de stimulation pour le territoire de la pratique des « mots-ombres » et de leur projection, c'est dans la puissance métaphorique d'une pensée poétique du théâtre que, chaque fois, s'est inscrite la fécondité d'Artaud. Ce n'est pas en tant qu'il a proposé une méthode à appliquer, des techniques à utiliser qu'Artaud a pu représenter, pour quelques grandes aventures engagées dans les années 60, une figure de référence ou bien une figure dans laquelle se reconnaître.

Tout se passe comme si en fin de compte la question de « l'héritage » d'Artaud illustre de façon emblématique la complexité de la notion d'héritier dans le théâtre. Le véritable héritier, comme le véritable disciple, est celui qui construit sa réponse personnelle à partir de grands principes d'orientation que lui fournit le maître. Ainsi les mots, les métaphores d'Artaud ont pu servir de tremplin à la réalisation d'une identité personnelle, à l'exploration d'un champ d'expériences neuf. Ce champ d'expériences s'est toujours défini comme quête d'un nouvel acteur en possession d'un langage de nouveau relié au corps, un langage physique, langage de gestes, de signes, et non plus seulement de mots et où la destination de la parole est changée, rétablie dans sa capacité d'ébranler l'espace, de mobiliser des forces.

Toujours se développe l'idée d'un théâtre où chaque geste fait, chaque parole prononcée a la dimension d'un faire, se veut acte et dans la force de communication opère au-delà des références culturelles ou socio-historiques. Quelles que soient les différences de voie, l'acteur est en quête d'une présence à soi et à l'autre, le théâtre s'affirme comme acte accompli ici et maintenant dans l'organisme de l'acteur en relation avec celui du spectateur.

L'enjeu est d'abord une maîtrise des énergies et une reprise de possession des pouvoirs créateurs que la vie quotidienne ne permet pas. Et à ce niveau, tous nos exemples s'inscrivent dans la perspective de la recherche d'un savoir du corps fondé sur une énergétique. Ainsi la pensée d'Artaud apparaît comme une sorte de noyau théorique pour tout un courant où la quête d'un nouveau modèle d'acteur s'est cristallisée autour d'une science des énergies du corps et de la voix, impliquant à la fois une autre image du corps et des techniques spécifiques.

Ce qui est en jeu dans l'aventure théâtrale, ce n'est pas seulement un renouvellement du langage, mais le plus souvent aussi une revendication ontologique ou existentielle. À travers l'idée d'un théâtre redevenu vital ou nécessaire, un théâtre où se « refaire », un théâtre qui permette de se retrouver vivant et non mourant, ce qui se joue c'est une nouvelle naissance, l'accès à une autre qualité d'être. Quête professionnelle et quête humaine s'articulent intimement l'une à l'autre. Que l'on s'engage pour finir dans l'aventure spirituelle de « l'art comme véhicule » ou dans la construction d'une identité professionnelle, au cœur du débat s'inscrit une des perspectives centrales du discours d'Artaud : touchant aux questions concrètes de l'élaboration du langage théâtral, il implique en même

temps des visées qui débordent le théâtre. À travers lui ce ne sont pas seulement des principes d'orientation pour créer, mais aussi des principes d'orientation pour être qui sont proposés.

Dans cette recherche des principes d'orientation, le détour par l'ailleurs culturel, et plus particulièrement l'Orient, est toujours sinon « le chemin » du moins une des voies. Qu'il se veuille ou non véritable retour aux sources, ce détour par l'autre, à travers le jeu des confrontations et des réappropriations, sert de tremplin au retour à soi. N'est-ce pas là pour finir la grande leçon à retenir dans l'usage même que l'on peut faire de la confrontation avec les textes d'Artaud ou de la réappropriation de son discours ? En tout cas c'est dans cet esprit que les grandes figures du théâtre des années soixante que furent Brook, Grotowski, Beck et Barba peuvent être interrogées à l'épreuve du discours d'Artaud.

Monique Borie, à l'origine spécialiste de grec ancien, enseigne à l'Institut d'Etudes théâtrales de la Sorbonne Nouvelle. Elle s'est plus particulièrement intéressée aux rapports du théâtre avec les sciences humaines et, plus spécialement, l'anthropologie. À partir de cette approche du théâtre elle a travaillé sur l'œuvre de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba et le Living theatre. Et, dans cet esprit, elle a publié son premier ouvrage Mythe et théâtre aujourd'hui (éd. Nizet, 1981). Développant ensuite sa recherche, Monique Borie s'est penchée sur le précurseur incontesté de ce courant du théâtre occidental : Antonin Artaud. Le résultat de ce travail fut la publication de son livre qui a renouvelé le regard sur Artaud dont Monique Borie dégage la portée pour la scène contemporaine : Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources (ed. Gallimard, 1989). En poursuivant sur la voie déjà amorcée, elle s'est attaquée à l'une des questions essentielles du théâtre : la représentation de « l'irreprésentable ». Cela a débouché sur l'essai Le fantôme ou le théâtre qui doute (éd. Actes Sud, 1997). Actuellement Monique Borie mène une réflexion personnelle sur les rapports entre l'homme de théâtre et le magicien d'un côté et de l'autre sur l'acteur et la statue.

JERZY GROTOWSKI IN MEMORIAM

DANIELA PESLIN

ABSTRACT. In 1966 Jerzy Grotowski had the opportunity to present Calderon's *The Constant Prince* in Paris on the stage of the international festival "Théâtre des Nations", an emblematic performance of one of the greatest theatrical works of the 20th century which imposed the name of this great theorist in the world. Based on an original text discovered fifty years later, our article is organized around Grotowski's confession which should be considered as historic because this was the first public unveiling of a secret theatrical practice.

Keywords: Theatre des Nations, Grotowski in France, renewal in theatre

Il y a dix ans, le 14 janvier 1999, s'éteignait à Pontedera, en Toscane l'un des plus grands réformateurs du théâtre du XXème siècle : Jerzy Grotowski. « C'est un grand maître qui disparaît. La mort de ce génie marque la fin d'une époque. (...) Il s'est éteint sur ses soixante six ans, mais ce vieux sage n'avait pas d'âge... »¹, déclarait Serge Ouaknine, un de ses disciples, la nuit de sa disparition.

Mais si le nom de Jerzy Grotowski s'est imposé dans le paysage théâtral mondial ce fut aussi le mérite du Théâtre des Nations. Festival de théâtre historique, lieu unique de confrontation de créations théâtrales, le Théâtre des Nations joua le rôle de révélateur de cet artiste unique et l'imposa malgré les fractures d'une Europe divisée. L'activité théâtrale de Grotowski préoccupait les programmeurs du Festival qui, en vertu de sa mission de recherche de nouvelles formes théâtrales, était un radar de découverte des créations les plus audacieuses du monde entier. En 1963, la revue du Théâtre des Nations publia l'article *Une intéressante expérience théâtrale*² où Roland Grunberg témoignait de l'activité du metteur en scène polonais au Théâtre d'Opole, petite ville située au sud-ouest de la Pologne.

Formé comme acteur au Conservatoire National de Cracovie, Grotowski continua ses études à Moscou où il étudiera la mise en scène et prendra contact avec les techniques interprétatives et artistiques de Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold et Tairov. De retour en Pologne, il occupa un poste d'assistant à l'école théâtrale de Cracovie, ville où, en 1957, il faisait ses débuts en tant que metteur en

¹ Serge Ouaknine, « Lettre de Serge Ouaknine à Philippe Queau au sujet de Jerzy Grotowski », in *Culture*, publication de l'Université de Pennsylvanie, USA, 1999, p. 15.

² Roland Grunberg, « Une intéressante expérience théâtrale » in *Théâtre (drame, musique, danse)*, Publication du Théâtre des Nations, Paris, Société de Publications Théâtrales et Artistiques, No. 49, 1963, p. 9.

scène avec le spectacle *Les Chaises* d'Eugène Ionesco. La passion pour le monde oriental que Grotowski cultive dès sa jeunesse conduira l'artiste à la mise en scène du texte indien *Siakuntala* d'après Kalidassa et de nombreuses légendes chinoises et tibétaines qu'il réalise au Théâtre de la Radio Polonaise. En parallèle, le jeune metteur en scène donnait des cours de philosophie orientale dans un club d'étudiants de Cracovie, nommé *Aux Lézards*. Les spectacles *Une femme est un diable* de Mérimée et *Les Dieux de la pluie*, pièce contemporaine de Jerzy Krzysztan imposèrent le nom du jeune metteur en scène au Théâtre des 13 Rangs d'Opole où il présenta ses créations.

Jerzy Grotowski fut nommé directeur artistique du Théâtre des 13 Rangs en 1959. Quelques mois plus tard, il convertit ce théâtre en Centre de recherche artistiques. C'est ainsi que, il y a cinquante ans, Jerzy Grotowski fondait le Théâtre Laboratoire d'Opole (le Teatrum Laboratorium), entité qui lui permettra de mettre en œuvre un théâtre d'avant-garde, ouvert à l'expérimentation et au renouveau théâtral. En s'entourant d'un petit groupe d'adeptes dont Ludwik Flaszen, le directeur littéraire de cette entité qui le secondait, Grotowski met au point sa propre méthode de jeu et y commence la construction d'un ambitieux programme théâtral qu'il formulera plus tard dans son essai *Vers un théâtre pauvre*, publié en 1965 dans la revue polonaise *Odra* :

Avant tout, nous voulons nous débarrasser de l'éclectisme ; nous ne croyons pas que le théâtre soit une compilation de diverses disciplines artistiques. Au contraire, nous voudrions préciser ce qui constitue l'essence ou la particularité du théâtre, ce qui ne peut être doublé ou imité par d'autres genres de spectacles.³

L'article paru dans la publication française était surtout porteur d'un message venant de la part du Théâtre des Nations et marquait l'intérêt que son équipe dirigeante portait à l'égard du phénomène Grotowski. En vérité, Claude Planson, directeur artistique du Théâtre des Nations à l'époque, s'occupait en coulisses des formalités pour faire venir Grotowski à Paris. Mais les démarches auprès des autorités culturelles polonaises furent compliquées par le rideau de fer qui depuis 1945 réduisait énormément les possibilités d'échanges culturels :

Alors Planson a dit, je l'invite, et le Ministère de la Culture polonais a dit non, c'est le Théâtre National qui viendra au Théâtre des Nations. C'était en 1964. Et le Théâtre National est venu donner une bergerie. Planson a dit : je recommencerai.⁴

³ Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre » in *Le Prince Constant*, traduction Jan Blonski, cahier programme publié par Le Théâtre des Nations, Société de Publication Théâtrales et Artistiques, Paris, 1966, p. 3.

⁴ Raymonde Temkine, « Intermède. Un parcours singulier : Jerzy Grotowski » in *Controverses*, Revue d'idées, Paris, Editions de l'Eclat, 1999, p. 241.

Grotowski continuera son activité théâtrale au Théâtre d'Opole jusqu'à sa fermeture en 1965, période où il met en scène *L'Histoire tragique du Docteur Faustus* d'après Christopher Marlowe (1963), *Etude sur Hamlet* d'après William Shakespeare et Stanislaw Wyspianski (1964) et une nouvelle version d'*Akropolis* d'après Stanislaw Wyspianski (1964). En 1965, après la liquidation du théâtre à Opole, Jerzy Grotowski avec son ensemble s'installèrent à Wrocław. Le premier spectacle du Théâtre Laboratoire de Wrocław était la quatrième version d'*Akropolis* d'après Wyspianski (1965) qu'il prépara, comme les précédentes, en collaboration avec Jozef Szajna.⁵

En 1965 le Théâtre des Nations faisait une nouvelle tentative pour inscrire le nom de Grotowski dans sa programmation. Claude Planson, nommé directeur du Théâtre des Nations après la démission de A. M. Julien, était vaincu une seconde fois par la *nomenclatura* et les *culturalni* polonais : « L'année suivante il a de nouveau invité Grotowski, on lui a répondu non, pas Grotowski, mais untel. Et Planson a dit non, si vous ne voulez pas nous donner Grotowski, je ne prends personne. Et cette année là, il n'y a pas eu de spectacle polonais au Théâtre des Nations. »⁶ En 1965 Grotowski, installé au Théâtre de Wrocław, appelé dorénavant Institut de Recherche sur la Méthode Interprétative, présenta *Le Prince Constant* d'après Calderón. En 1966, Jean-Louis Barrault, le nouveau directeur du Théâtre des Nations après la démission de Claude Planson, invita, à son tour, Grotowski.

Devant tous les essais infructueux des précédents directeurs du Théâtre des Nations, Barrault mit en place toutes les « stratégies » possibles pour faire venir Grotowski à Paris où on parlait de plus en plus des spectacles du metteur en scène polonais, ainsi que de ses recherches. La mission du Théâtre des Nations « d'exploration de nouvelles formes théâtrales », qui trouvait une expression parfaite dans les recherches de Grotowski, poussait d'avantage la direction du festival à cette démarche difficile : « On lui a de nouveau dit non, on veut que vous invitiez tel autre. Alors il a dit, très bien, je les prends tous les deux, ou je ne prends personne. C'est ainsi que Grotowski est venu au Théâtre des Nations présenter *Le Prince Constant* en 1966. On peut dire que là, la partie était gagnée. »⁷

Le Prince Constant présenté sur la scène du Théâtre des Nations est resté emblématique pour le travail de Jerzy Grotowski et son Théâtre Laboratoire. Le spectacle a puissamment marqué le paysage théâtral français de l'année 1966 où, comme Brecht autrefois, Grotowski fascine et s'impose : « La tribu théâtrale se divise aussitôt en deux camps pareillement fascinés. Le Théâtre Laboratoire devient un lieu de pèlerinage pour acteurs en mal d'absolu. D'autres (Roger Planchon en tête) réfutent le « gourou », décelant dans sa pratique une mainmise spirituelle suspecte.

⁵ Note : la dernière version (V-ème) a été réalisée deux ans plus tard, en 1967.

⁶ Raymonde Temkine, « Intermède. Un parcours singulier : Jerzy Grotowski » in *Controverses*, Revue d'idées, Paris, Editions de l'Eclat, 1999, p. 241.

⁷ *Idem.*

Aujourd'hui encore la cause n'est pas entendue. Grotowski demeure aussi énigmatique, suscitant des engouements effrénés et des répugnances tenaces. »⁸

Sommet de l'activité théâtrale de Grotowski, *Le Prince Constant* se présentait en tant que « l'apogée de l'interprétation extatique »⁹ ainsi que comme l'exemple de la réalisation du concept du théâtre. La représentation prenait précisément des formes tangibles de la théorie de Grotowski, en constituant l'aboutissement de ses principes théoriques. Ce n'était pas par hasard que la direction littéraire du Théâtre des Nations avait publié, en ouverture de la brochure du *Prince Constant*, l'article *Vers un théâtre pauvre*, car le spectacle affirmait les principes de la méthode énoncée dans son article.

Si les multiples articles critiques de l'époque gardent des traces consistantes concernant la réception de l'exceptionnelle création *Le Prince Constant*, moins connue est la conférence-rencontre de Grotowski organisée par le Théâtre des Nations dont le sténogramme est conservé dans les archives de la Société d'Histoire du Théâtre. Ce document constitue un témoignage qu'on peut considérer comme historique, car il s'agit ici d'un premier dévoilement public d'une pratique théâtrale gardée secrète.

En formulant ses réponses lors des échanges avec Jean-Louis Barrault et Paul-Louis Mignon qui l'interrogeaient, Jerzy Grotowski livrait au Théâtre des Nations une confession d'un inédit particulier. Jean-Louis Barrault l'accueillit ainsi : « Nous avons eu la joie d'assister à la représentation hier soir. Je dois avouer que j'ai pris un plaisir saisissant et j'ai épousé le jeu de nos camarades à tel point qu'au bout d'une heure j'étais complètement épuisé. C'est une aventure passionnante qui, par lui, arrive au Théâtre des Nations et je le remercie d'être venu ici. »¹⁰

Le Théâtre Laboratoire a occupé une place centrale dans la poursuite de sa quête théâtrale. Jerzy Grotowski a exposé au Théâtre des Nations sa démarche et les buts de son activité. Né en 1959 dans la petite ville silésienne Opole, le Théâtre Laboratoire de Wrocław représentait un institut de recherche sur le jeu de l'acteur avant de devenir un atelier de spectacles. Sous la direction de Grotowski, les acteurs polonais s'attacheront à un travail d'exploration de leur art et des méthodes de formation. Dès 1965, année de l'établissement du Théâtre Laboratoire à Wrocław, l'entité acquiert le statut d'Institut de Recherche, nom qui révélait le caractère de l'entreprise qui n'était plus un théâtre dans l'acception habituelle du terme, mais un centre de recherche consacré à l'art de l'acteur :

Notre nom est le Théâtre Laboratoire, mais d'autres statuts officiels disent que nous sommes l'Institut des Méthodes de l'Art Dramatique, c'est à dire que nous sommes le Centre éclairant les recherches, les études, dans un cadre technique de jeu, un cadre aussi dans la technique de travail du metteur en scène et de l'acteur.¹¹

8 Jean-Pierre Leonardini « En mal d'absolu » in *Festival d'Automne à Paris 1972-1982*, Ed. Messidor/ Temps Actuels, Paris, 1982, p. 57.

9 Peter Brook, *L'espace vide*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 84.

10 Jerzy Grotowski in Conférence-débat *Le Théâtre de Grotowski*, organisée le 22 juin 1966 au Théâtre des Nations, Fonds Centre Français du Théâtre, Paris, Société d'Histoire du Théâtre.

11 *Idem*.

Les spectacles présentés par le Théâtre Laboratoire constituaient un travail de recherche et d'expérimentation théâtrale ayant pour but de vérifier dans la pratique des méthodes théoriques élaborées par Grotowski et touchant, par conséquent, un public très restreint. « Notre devoir principal – expliqua Grotowski – n'est pas seulement de créer le spectacle, mais de créer les modèles nous donnant la possibilité d'une étude dans le domaine de la technique du jeu. »¹² Ce fut seulement après plus de deux ans que le nom du Théâtre Laboratoire s'imposa dans le paysage théâtral polonais et gagna l'attention des spectateurs. « Nous avons commencé à jouer pour deux ou trois personnes – expliquait Grotowski à Paris. Au bout de deux ans de travail, la salle était toujours vide. Il n'y avait que deux spectateurs étonnés. Ensuite, tout a changé. C'était comme un miracle d'un jour. »¹³

On a longtemps insisté sur le fait que les spectacles du Théâtre Laboratoire ne se donnaient que pour un petit nombre de spectateurs parce que Grotowski souhaitait atteindre une minorité capable de constituer une référence. Mis à part le fait que la salle du Théâtre Laboratoire ne pouvait recevoir plus de quarante personnes, étant donné les dimensions modestes de la construction, Grotowski a éloigné dès les débuts de son activité théâtrale « l'exclusivité » en terme de public :

On me fait souvent cette question : « êtes-vous un théâtre exclusif ? » Il est difficile de répondre. Si ce théâtre est pour une élite, pour les professions riches, ce n'est pas un théâtre exclusif. Les hommes de théâtre ne sont pas tous intéressés par les problèmes de leur métier, mais ils sont aussi nos spectateurs. Les autres spectateurs sont des professeurs à l'Université, des ouvriers, des étudiants, des hommes de différentes professions ; l'âge est indifférent.¹⁴

Grotowski se veut le créateur d'une œuvre qui s'adresse à tout spectateur, qu'il soit intellectuel, professeur à l'université ou homme de la rue. Ce qu'il désire c'est que son œuvre soit un lieu de partage, un moment « unitaire », une nourriture spirituelle qui réponde aux besoins : « Quand on me parle du théâtre pour les masses, je réponds : [...] on ne doit pas avoir de la haine les uns vis à vis des autres, ni donner à chacun les mêmes fruits comme nourriture ! Moi, j'aime les bananes. D'autres aiment les oranges. Chacun doit avoir la possibilité de choisir et, s'il s'agit d'un petit groupe, il a le droit d'avoir un théâtre pour lui. »¹⁵

Dans l'élaboration des principales directions de sa recherche théâtrale, Grotowski est parti de l'observation concrète de la réalité. Avec l'apparition de la télévision et du cinéma qui mettent en œuvre des technologies nouvelles et qui donc attirent plus rapidement le regard des spectateurs, le théâtre connaît une situation de crise. La place du théâtre dans la société est de plus en plus réduite, de même que son rôle et son prestige diminuent devant la prolifération des technologies avancées.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

Au départ – se souvenait Grotowski – nous avons dû nous poser quelques questions principales, comme celles-ci : « qu'est-ce que le théâtre ? » « Pourquoi parle-t-on aujourd'hui d'une crise du théâtre ? » Nous savons bien que le théâtre est dans une situation difficile, il n'y a aucun moyen pour gagner les spectateurs au cinéma ou à la télévision.¹⁶

Grotowski était aussi préoccupé par la commercialisation excessive de la production théâtrale avec comme conséquence immédiate la nuisance de la qualité de l'acte théâtral en tant qu'art. À l'heure où la civilisation subit une évolution violente, le théâtre se désintègre, les arts traditionnels perdent leur fonction, les valeurs et les rites se désagrègent. Les arts vivants, les grandes fêtes populaires ou les carnivals sont remplacés par une représentation qui cultive l'isolement du spectateur et un art vidé de toute substance et d'énergie. Grotowski ne peut y voir qu'un aspect dégradant du métier de comédien réduit à une situation de « job » ou de service.

Retrouver la richesse et la dignité du théâtre signifie dans la conception du théoricien polonais faire renaître cet art qui a perdu ses repères. Mais comment ? Quelles sont les voies à emprunter pour retrouver cela ? Grotowski s'exclame : « Le théâtre doit se consacrer à sa spécialité, c'est à dire qu'il doit actuellement bien comprendre que du point de vue du mécanisme et de la technique il est faible vis à vis de la télévision. »¹⁷

Dans un premier temps, la quête a conduit le praticien à la construction d'une hypothèse qui visait à obtenir des résultats proches de la télévision et cinéma en utilisant, dans ce but, des moyens parents, comme il l'affirmait lui-même :

Peut être le théâtre doit résister avec tous les moyens qui sont offerts et utilisés par le cinéma et qui sont des moyens mécaniques employés aussi par la télévision, comme la musique des bandes, le jeu des lumières, le maquillage et tout ce que l'on peut faire avec l'acteur au vestiaire, avant qu'il ne rentre en scène.¹⁸

Ainsi, pour élaborer sa pratique, tout en réalisant une synthèse de tous les arts, Grotowski multiplia dans ses créations les effets visuels et mécaniques. Selon ses propres dires, sa pratique visait la découverte d'un *théâtre total*, vu comme un aboutissement artistique. En partant du postulat que le *théâtre total* repose sur un rassemblement des tous les moyens artistiques, Grotowski exploita dans ses premières mises en scène une grande diversité de moyens : « Nous avons utilisé le jeu des lumières, le maquillage, la musique des bandes, tout enfin, même les films pendant le spectacle : le rêve du théâtre total, mais le théâtre total pris dans le sens de rassembler des moyens pour aboutir à une différence générale d'art. »¹⁹

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

Les résultats ont démontré au praticien que cette synthèse des arts estompe ou annule ce qui constitue l'essence pure du théâtre dont l'univers est construit d'impulsions et de réactions de l'acteur. Cette observation détermina Grotowski à changer radicalement de direction dans ses recherches et se diriger vers une élimination quasi-totale des procédés « mécaniques » pratiqués par la télévision ou le cinéma. Sa conclusion ne tardera pas : le qualificatif « théâtral » exige la renonciation aux moyens mis en œuvre par le cinéma, la télévision, et les autres mass media qui tentent à notre époque d'envahir toute forme de spectacle dont ils n'auraient pas encore usurpé la fonction sociale. Grotowski sera amené à remettre en cause un théâtre fondé sur l'automatisme, des clichés et la routine. Il ne s'en prenait pas seulement à l'obstacle des formes dépassées, il s'attaquait également aux formes théâtrales qui ont cru pouvoir s'actualiser en épousant des techniques modernes. « Ensuite, – affirmait Grotowski – nous avons tout éliminé, et nous avons posé la question suivante à nous même : que peut-il rester après cette élimination ? Il ne peut rester que l'acteur et le spectateur et l'espace dans lequel ils sont posés. »²⁰

À l'opposé du théâtre riche se trouve le théâtre pauvre qui repose sur un triangle représenté par l'acteur, le spectateur et l'espace où ils sont posés. Afin de préciser ce qui constitue l'essence ou la particularité du théâtre, les recherches de Grotowski visaient l'élaboration d'un *théâtre pauvre*, débarrassé de tout éclectisme : « Il est possible que le théâtre doive rester tout à fait pauvre, comme un sorte de lieu de rencontre des êtres vivants, des acteurs et des spectateurs, parce que le théâtre est la chose qui n'existe pas comme art, mais qui est née comme l'art. »²¹

Grotowski élimine ainsi l'idée que le théâtre puisse être une synthèse des autres arts. Le théâtre étant en soi un art, le praticien polonais exclut la possibilité de combiner d'autres moyens de sensibilisation du spectateur. Tout en s'attachant au principe de la stricte autarcie, le metteur en scène commençait à éliminer dans ses créations les éléments théâtraux qu'il ne considérait pas indispensables à l'acte théâtral. Ainsi, le maquillage était remplacé par un masque organique où les traits individuels des personnages étaient mis en évidence à partir d'un travail des muscles du visage qui composaient un masque organique :

Par exemple, si l'acteur a bien préparé son masque avec son maquillage, nous croyons à la fin que ce n'est plus du théâtre, parce que la préparation d'avant était bonne ; si l'acteur va au milieu des spectateurs avec son visage quotidien, à ce moment il se transformera et les muscles de son visage composeront le masque et c'est là où le masque peut naître aux yeux des autres, et c'est là qu'est le théâtre.²²

Aussi, la musique de scène peut être totalement supprimée, car une musique déjà enregistrée par un orchestre et utilisée dans un spectacle, ne peut que faire

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

l'objet d'un acte de « cleptomanie » artistique et non de création théâtrale. Grotowski préfère mettre en valeur la technique des acteurs en se déclarant adepte d'une musique créée à l'instant même de la représentation, avec les voix des acteurs, avec le rythme de leurs pas ou avec des instruments concrets, synthèse de l'énergie créatrice et de l'émotion artistique qui se libère lors de la rencontre avec le spectateur, l'art du théâtre étant un art autonome et naturel, à la différence du cinéma ou de la télévision : « C'est ça le théâtre! C'est la chose qui ne peut pas exister ni dans la télévision, ni au cinéma : là, nous savons qu'il n'y a pas une rencontre avec les êtres vivants. Il y a la rencontre du spectateur avec l'image, avec l'écran, avec la chose qui a été enregistrée bien avant que l'on ne puisse voir le spectacle. »²³

La scène est l'élément que Grotowski redoutait le plus dans l'élaboration de ses spectacles. La conception du théoricien polonais est que la scène – qu'elle soit traditionnelle ou à « l'italienne » – empiète sur la relation entre l'acteur et spectateur, essentielle pour la réception de la représentation, en constituant un écran dont l'opacité empêche la circulation de l'énergie artistique et créatrice : « La scène traditionnelle, la scène à l'italienne est comme une sorte d'écran ; c'est peut être la chose que l'on doit dépasser parce que, pour chaque pièce, une autre relation parmi les êtres vivants est nécessaire, relation par exemple, de mêler les acteurs aux spectateurs, ces derniers prenant une sorte de rôle dans le spectacle. »²⁴

Le théâtre de Grotowski est fondé sur la relation entre acteur et spectateur. C'est dans cette connexion que le sens de son théâtre prend naissance, ce qui conduit Grotowski à renoncer, dans le processus de création, à tout autre élément scénique, pour que le rapport acteur/spectateur soit primordial. Laboratoire supposait expérimentation sur l'acteur et sur le public et c'est dans cette direction que Grotowski poursuivait ses recherches : « Le théâtre peut naître parmi les spectateurs et c'est le résultat de nos recherches : nous avons éliminé petit à petit tout ce que nous avons considéré comme n'étant pas purement théâtral. Nous avons éliminé la scène, parce que le théâtre incarne la rencontre des êtres vivants, c'est à dire la relation entre les acteurs et les spectateurs : c'est là le sens du théâtre. »²⁵

Lorsque le rapport acteur/spectateur existe, il y a toujours théâtre. L'acteur ne s'adresse pas au spectateur, il s'offre à son regard, se donne en exemple à lui et Grotowski nous propose la métaphore sublime de « l'acteur saint » pour définir celui qui « ne vend pas son corps, mais le sacrifie. »²⁶

C'est sur ce moment unique, résultant d'une relation biunivoque, authentique et pleine de vérité, que Grotowski pense son théâtre : « Ce moment de la relation et de la rencontre entre l'acteur et le spectateur, est le moment que le spectateur peut observer d'un autre homme mis en situation concrète. Il peut écouter sa respiration, il peut même observer sa fatigue ou ses processus psychiques

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1971, p. 31.

qui sont authentiques. Ceci ne peut exister que dans le cadre du théâtre ; ailleurs, il ne peut pas y avoir cette rencontre des êtres vivants. »²⁷

Pour préparer ses acteurs à cette confrontation directe avec le spectateur, Grotowski instaure à l'intérieur du Laboratoire un processus de formation et d'entraînement quotidien de l'acteur. Il applique systématiquement et de manière intensive une méthode faisant la synthèse de ses vastes connaissances et expériences pratiques. Il s'est en particulier fortement inspiré des actions physiques de Stanislavski, du training biomécanique de Meyerhold, des essais de Vakhtangov sur l'expression extérieure, des exercices de Dullin, des études de Delsarte sur les réactions extraverties mais aussi du théâtre classique chinois, du *kathakali* hindou et du *nô* japonais, ce qui met en évidence sa recherche infatigable dans le domaine de l'art et la formation de l'acteur. Il l'a d'ailleurs déclaré lui-même au Théâtre des Nations : « J'ai tenté dans la mesure du possible de me mettre au courant des tendances qui, en Europe ou ailleurs, prévalent dans la formation de l'acteur. »²⁸

Grotowski commence alors à créer des spectacles où la relation entre la scène et l'auditoire est analysée dans sa profondeur. Ainsi, *Orphée* de Jean Cocteau, *Cain* de George Byron, *Misterium Buffo* d'après Maïakovski et *Siakuntala* d'après Kalidassa examinaient le rapport entre l'acteur et le spectateur qu'il qualifie comme essentiel au théâtre. « Et puis – écrit Grotowski – nos travaux axés sur ce que nous considérons comme l'essentiel du théâtre en tant qu'art, c'est à dire la relation entre l'acteur et le spectateur, et sur la technique spirituelle de l'acteur, de même que sur la composition du rôle - tous ces travaux sont des recherches à longue portée. »²⁹

Personne n'a surpris aussi bien qu'Eugenio Barba l'essence du rapport entre la scène et la salle qui a préoccupé Grotowski tout au long de son activité : « Jerzy Grotowski élimine donc la dichotomie scène-salle. Il transforme la salle en scène, il met en scène la salle, s'efforçant de résoudre la vieille antinomie entre acteurs actifs et spectateurs passifs. En quoi il remonte aux sources d'un théâtre primitif. »³⁰

La collaboration étroite avec l'architecte Jerzy Gurawski avait abouti à une annulation des treize rangs du théâtre – d'où le nom du Théâtre de 13 Rangs – et la création d'un seul espace unifiant la scène et la salle, avec une influence immédiate sur la réception du spectacle et le rapport acteur - spectateur. Et Grotowski expliqua à Paris l'importance de cette collaboration avec l'architecte Gurawski et la stimulation artistique que ce dernier lui procurait :

²⁷ *Idem.*

²⁸ Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre » in *Le Prince Constant*, traduction Jan Blonski, cahier programme publié par Le Théâtre des Nations, Société de Publication Théâtrales et Artistiques, Paris, 1966, p. 5.

²⁹ *Op. cit.*, p. 5.

³⁰ Eugenio Barba, « Vers un théâtre magique et sacrilège » in *Lettres, arts et science*, 10 mars 1963, supplément littéraire du *Journal de Genève*.

Nos idées sont communes, par exemple, comment arranger l'espace pour les acteurs et les spectateurs. Il y a une sorte d'osmose entre nous. Bien sur, je lui donne des propositions très concrètes [...], il faut voir aussi le stimulant qu'il me donne à travers toute la conscience et l'habileté qu'il a de ces problèmes. Notre architecte s'appelle Jerzy Gurawski. »³¹

En 1961 Grotowski met en scène *Les Aïeux* d'après Adam Mickiewicz et une année plus tard *Kordian*, d'après le drame romantique de Juliusz Slowaki, spectacles où le metteur en scène polonais revalorisait le rôle du spectateur. Avec l'aide de l'architecte Gurawski, Grotowski construira les deux spectacles dans un espace où il y avait une unité totale des acteurs et des spectateurs, le but de cette démarche étant, selon ses explications, de «reconstruire les formes rituelles du théâtre. »³²

Mais le résultat ne fut pas celui que Grotowski attendait, et l'échec de cette expérimentation venait surtout du spectateur qui n'était pas encore préparé à cette expérience novatrice et qui se comportait comme un acteur, en altérant le rapport avec les vrais acteurs :

Au début, les spectateurs étaient très étonnés. Ils ont eu très peur. Ensuite, ils ont commencé à s'amuser et même à jouer comme des acteurs, mais avec une discipline, c'est à dire que pendant les différentes représentations les différents spectateurs se sont conduits de la même manière. C'était étonnant. Les hommes étaient différents, mais les réactions étaient semblables.³³

Dans *Siakuntala*, les spectateurs jouaient le rôle du héros collectif, dans *Les Aïeux* on les considérait comme des participants à la cérémonie, dans *Kordian* ils étaient des patients de l'asile psychiatrique et, plus tard, dans *L'Histoire tragique du Docteur Faustus* ils incarnaient le personnage du confesseur du héros principal. D'après ses aveux au Théâtre des Nations, le spectacle *L'Histoire tragique du Docteur Faustus* de Marlowe a été révélateur pour l'expérience de Grotowski et son attachement au problème du rapport acteurs/spectateurs. Comme pour ses spectacles précédents, *Les Aïeux* et *Kordian*, Grotowski organisa pour *Docteur Faustus* un espace scénique qui confrontait directement les acteurs aux spectateurs. Mais à la différence de ses créations précédentes, le metteur en scène construisait dès le début une situation concrète, en attribuant aux spectateurs le rôle d'hôtes de Faust, ce qui changeait radicalement leur comportement pendant la représentation. Ainsi, les spectateurs étaient les personnages et l'acteur qui jouait Faust faisait sa confession vis à vis des spectateurs. Les hôtes de Faust étaient les spectateurs et ils ont réagi comme les véritables hôtes de Faust.

³¹ Jerzy Grotowski in Conférence-débat *Le Théâtre de Grotowski*, organisée le 22 juin 1966 au Théâtre des Nations, Fonds Centre Français du Théâtre, Paris, Société d'Histoire du Théâtre.

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

Le résultat positif de cette expérimentation amènera le praticien polonais à reformuler son hypothèse de départ concernant le rapport vérité/mensonge dans la représentation théâtrale et l'implication des spectateurs dans l'acte artistique : « Le résultat a été assez bon, car il n'y avait aucun mensonge. À ce propos, nous avons observé une chose : on ne doit pas, au commencement, créer une situation de mensonge. Le théâtre ne doit pas créer une situation rituelle, mais une situation concrète. »³⁴

Contrairement à ce qu'on a toujours affirmé sur la conception de Grotowski à l'égard de la « participation active », le théoricien conditionne cette notion à l'existence d'une collectivité de spectateurs rassemblés par une même croyance : « Pour le spectateur, s'il n'y a pas une collectivité avec une seule croyance, il est impossible de donner au spectateur un rôle de participant actif, mais il est possible, grâce à l'acteur, de rejeter le masque quotidien et d'être d'une sincérité extrême ; ce doit être automatique ; ce n'est pas intellectuel, c'est peut être psychologique. »³⁵

Longtemps étudié par Grotowski, le rapport acteurs/spectateurs – d'une importance capitale pour la représentation – était développé dans *Le Prince Constant* sous l'emprise d'une interaction tacite où chacun des éléments apportait une participation à la réalisation complète de l'événement théâtral.

Au Théâtre des Nations, *Le Prince Constant* se jouait dans une sorte de basse fosse avec une balustrade qui dominait la fosse et qui permettait à environ quatre-vingt personnes de regarder. Cette disposition demandait plus d'effort de la part des acteurs, ce que Grotowski explique en ces termes : « Notre salle est petite ; c'est pourquoi, si vous voyez notre spectacle ici sur la scène du Théâtre des Nations, c'est le résultat de beaucoup d'efforts, car dans notre salle il y a seulement quarante spectateurs. À peu près votre nombre aujourd'hui dans cette salle ! »³⁶

Cette disposition de la salle renforçait la relation acteur/spectateur et intensifiait la fonction du spectateur ainsi que le rôle que ce dernier devait accomplir lors de la représentation : « Pour chaque pièce, une autre relation parmi les êtres vivants est nécessaire, relation, par exemple, de mêler les acteurs aux spectateurs, ces derniers prenant une sorte de rôle dans le spectacle ; ou bien d'éloigner les spectateurs, comme dans *Le Prince Constant*, et là ils sont dans la situation de „voyeurs“ observant quelque chose d'interdit ou d'immoral. C'est cette relation qui est importante, je crois »³⁷.

L'espace tel que Grotowski l'avait conçu pour *Le Prince Constant* était d'une importance capitale pour la relation qui s'instaurait entre la scène et la salle pendant la représentation. Ainsi, l'acteur apportait son potentiel d'émetteur d'un message qu'il actualisait tandis que le spectateur, dans l'échange, mettait à

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

disposition ses ressources de récepteur passif ou actif mais qui inéluctablement réagissait. « Nous avons pénétré – expliquait Grotowski – plus ou moins le problème de l'unité de l'espace. Maintenant nous devons risquer de nouveau. Si nous éloignons le spectateur, peut-on créer la relation du sens concret ? Nous avons alors cherché la situation du voyeur pour le spectateur. C'est un peu, pour nous, comme le médecin qui observe l'opération, ou le spectateur d'une corrida qui attend la mise à mort ».³⁸

Le texte, en tant qu'outil théâtral, a représenté une préoccupation constante dans les recherches de Grotowski et, au Théâtre des Nations, le théoricien polonais a tenu à clarifier sa position à cet égard. Tout en répondant aux critiques qui accusaient ses créations d'« infidélité » vis-à-vis des pièces choisies, le praticien polonais a bien précisé la place que le texte occupe dans la création théâtrale, ainsi que la dichotomie création littéraire / création théâtrale et son rapport avec le metteur en scène ou le créateur :

On dit que nos spectacles sont infidèles vis à vis des textes et je ne peux pas donner une réponse, ni vous dire s'ils sont vraiment fidèles ou infidèles ; je peux seulement vous dire que nous croyons que le théâtre doit être créateur ; c'est une vieille idée, une idée essentielle de l'art et non pas seulement du théâtre. Si un jour je prends un papier et que j'écrive une pièce, je serai un auteur, je serai un créateur dans le domaine littéraire. Mais si je prends le texte d'une pièce et que je puisse créer un spectacle avec mes camarades, un spectacle qui aura sa propre participation, à ce moment c'est la création du théâtre.³⁹

Dès le début Grotowski voit dans la mise en scène une activité autonome, le spectacle devant primer sur le texte. Grotowski se heurte à l'auteur et son théâtre se heurte à la littérature. Un de ses premiers spectacles, *Les Dieux de la pluie*, réalisé en 1958, deviendra la source de controverses, car Grotowski non seulement change le titre de la pièce (le titre original *La Famille de Guignards*) mais il entremêle dans le texte des morceaux d'autres œuvres de poésie et il ajoute le prologue de cinéma.

Il inclut dans le carnet du spectacle la proposition de Meyerhold : « Choisir la pièce d'un auteur ne signifie pas partager ses idées »⁴⁰. Plus tard, il affirma dans une interview : « En ce qui concerne la position envers le texte dramatique, je crois qu'il ne devrait être pour le metteur en scène qu'une trame sur laquelle il construit un nouvel objet d'art qu'est le spectacle. »⁴¹

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Jerzy Grotowski, « Théâtre Laboratoire 13 Rangs » in *Le Festival des Drame Polonais Contemporains*, Wrocław 17-25 octobre, 1959.

⁴¹ R. Konieczna, « Avant la première des 'Guignards'. Conversation avec le metteur en scène » in *Trybuna Opolska*, no. 265/ 1963.

À partir de ce moment il va défendre avec insistance le droit du metteur en scène à intervenir dans le texte ; de toute façon la majorité de ses spectacles postérieurs sera construite « selon » ou « d'après les paroles » de l'auteur du texte.

Il ne voulait pas conter l'intrigue de façon traditionnelle, mais il essayait de transformer le drame de façon à créer une mise en scène bien organisée au niveau des pensées. Dans ses premières suivantes, *Orphée* et *Cain*, Grotowski mettait en question la fonction habituelle de la littérature dans le théâtre ; il montait le spectacle comme on le fait au cinéma. On lui reprocha même de se concentrer trop sur les expérimentations formelles. Il avoua plus tard que le spectacle *Cain* était : « plutôt des exorcismes contre le théâtre conventionnel qu'une proposition de contre-programme ». ⁴²

Grotowski a longtemps considéré que le texte n'est pas indispensable, le rapport théâtral subsiste en effet même quand le texte est absent, comme il l'est, par exemple, dans la pantomime. Son opinion était que le texte lui-même n'appartient pas au domaine du théâtre et y pénètre uniquement par ce que l'acteur en fait, grâce aux intonations, aux associations de sons, bref, grâce à la musicalité du langage. Toutefois, les spectacles du Théâtre Laboratoire se construisaient toujours sur un texte, généralement des poèmes dramatiques à tendance mystique d'auteurs polonais, et Grotowski reconnaît au langage verbal une fonction autre que celle d'un outil discursif, puisqu'il déclare que l'acteur : « doit être à même de construire son propre langage psychanalytique de sons et gestes, de la même manière qu'un grand poète crée son propre langage de mots. » ⁴³

L'attitude de Grotowski à l'égard du texte portait, ainsi, la marque d'une certaine ambivalence, tant sur le plan de l'expression que sur le plan du contenu et dans la conférence du Théâtre des Nations le théoricien a affirmé que la « source » de cette dualité se traduisait par le rapport entre la théorie et la pratique vis à vis du texte. Le metteur en scène a expliqué à la même occasion que le choix de son matériel textuel n'est pas opéré au hasard, mais qu'il repose sur des principes qui font naître par la suite la création théâtrale même. Grotowski puisait ses créations dans une source qui, selon ses dires, occupait une place centrale : celle du romantisme polonais. C'était autour des textes appartenant à cette période ou en relation avec celle-ci que le répertoire du Théâtre Laboratoire s'élaborait : « Il s'agit presque toujours d'un texte proche des traditions du romantisme polonais. Si ce ne sont pas des textes de cette période, ils sont proches par le climat qui s'en dégage ; par exemple, de toutes les pièces de Molière, ce sera *Don Juan* qui sera la plus proche de notre conception. Ensuite, nous choisirons Calderón et aussi Brecht. Ce n'est pas par hasard que nos grands poètes romantiques ont fait la traduction de Calderón. » ⁴⁴

⁴² Jerzy Grotowski, « Théâtre Laboratoire 13 Rangs » in *Le Festival des Drame Polonais Contemporains*, Wrocław, 17-25 octobre 1959.

⁴³ Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre », traduction Jan Blonski, in *Le Prince Constant*, cahier programme publié par Le Théâtre des Nations, Société de Publication Théâtrales et Artistiques, Paris, 1966, p. 3.

⁴⁴ Jerzy Grotowski in Conférence-débat *Le Théâtre de Grotowski*, organisée le 22 juin 1966 au Théâtre des Nations, Fonds Centre Français du Théâtre, Paris, Société d'Histoire du Théâtre.

Dans la conception de Grotowski le texte couvre deux fonctions élémentaires pour la création artistique. Selon ses déclarations, le texte détenait, d'une part, le rôle de « tremplin » ou point de départ pour la réalisation d'un spectacle et d'autre part un puissant rôle de « stimulant » pour son inspiration sinon la source de cette dernière, à fort impact dans le processus de création :

Maintenant, nous pouvons nous justifier avec notre doctrine. Nous pouvons expliquer que nous utilisons telle pièce parce que nous croyons qu'il faut confronter le spectateur d'aujourd'hui avec les traditions, mais en réalité il y a autre chose, parce que nous sommes conditionnés par les traditions de notre pays et le répertoire romantique est lié avec l'histoire de notre pays et il me donne, personnellement, un extrême stimulant.⁴⁵

Le texte peut agir, selon Grotowski, comme stimulant pour le praticien du théâtre. Il ne s'agit pas ici d'articuler un texte en le soutenant par l'intonation et la mimique ainsi qu'il en va dans le théâtre traditionnel, mais de traiter le texte à la manière d'une partition musicale. Le théoricien soulignait une fois de plus les valences du répertoire romantique polonais qui lui offrait le stimulant nécessaire pour ses créations :

Nous prenons surtout des pièces qui ne sont pas réalistes, mais beaucoup plus métaphoriques. Ensuite, elles veulent stimuler les réactions intimes et émotives en plaçant les hommes devant des situations éternelles et des types éternels. Ce sont des personnages mythiques, mais pas dans le sens « magique » du mot, dans un sens plus concret. C'est le résultat de beaucoup de générations et de nombreuses expériences collectives qui ont été formées en signes mythiques.⁴⁶

Dans la mise en scène du *Prince Constant*, Grotowski conservait un rapport avec le texte de Calderón, rapport complexe certes, avec une place importante laissée à l'interprétation. Grotowski a expliqué au Théâtre des Nations la relation établie entre le texte de Calderón et son spectacle :

Quelle est la relation entre le texte et le spectacle ? Dans notre spectacle (*Le Prince Constant*), le texte est celui de l'auteur, mais nous croyons que l'on doit chercher des rencontres entre le texte, par exemple le texte classique, et la sensibilité, les problèmes et les contradictions de l'homme contemporain. C'est un peu comme la lutte entre l'ange et Jacob, dans la Bible : Jacob a fait un duel avec l'ange pour savoir le nom de l'ange, c'est à dire le sens des actions humaines. Dans le théâtre, l'ange est le texte, et le théâtre est Jacob. La relation est dramatique, mais si Jacob a commencé ce duel avec l'ange, c'est qu'il a considéré que l'ange était important, car l'ange a quelque chose pour expliquer. C'est notre relation vis à vis du texte de l'auteur.⁴⁷

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

Cela expliquait et motivait à la fois les modifications que Grotowski opérait sur le texte original. Ainsi, la structure de la pièce *Le Prince Constant* était considérablement modifiée, la plupart des acteurs ne correspondant qu'approximativement aux personnages de Calderón. Grotowski confia au Théâtre des Nations qu'en Pologne, une partie de la critique avait reconnu l'importance du spectacle, mais d'autres lui ont fait beaucoup de critiques, surtout à cause de l'infidélité envers le texte de Calderón, aspect que le metteur en scène a voulu clarifier à Paris, dès le début de la conférence : « Mais certains ont écrit que c'était la réalisation s'approchant le plus de Meyerhold. Il est donc impossible de dire : nous sommes fidèles, ou infidèles, et d'ailleurs là n'est pas la question. La question est celle-ci : nous avons créé l'œuvre, ou nous ne l'avons-nous pas créée ? Or, je crois que notre devoir est de la créer malgré tous les obstacles. Ensuite, elle sera fidèle ou non, et l'on peut discuter très longtemps là-dessus, mais même si elle est fidèle ce sera très mal. Je crois que là est le problème essentiel. »⁴⁸

L'élaboration d'une technique du jeu de l'acteur a représenté un des piliers de la recherche de Grotowski au Théâtre Laboratoire où le théoricien sera l'initiateur d'une méthode d'étude de la création des spectacles à partir de la pratique. Le jeu de l'acteur était essentiel dans le rapport qui s'instaurait entre ce dernier et le spectateur. C'était à l'instar d'un jeu total de l'acteur que le masque quotidien du spectateur tombe, en faisant place à une sincérité totale devant l'acte artistique.

Pour Grotowski, l'acteur se présentait comme le principal support matériel dans la construction d'un « théâtre total » et la recherche d'une technique de jeu capable de mener l'acteur vers la perfection artistique a été le point focal de ses recherches. Jean-Louis Barrault a salué cette nouvelle démarche théâtrale avec enthousiasme au Théâtre des Nations : « C'est en essayant de tirer de cet être humain toutes les expressions et toutes les complications qu'il renferme dans cette gamme extraordinaire que sont ses possibilités respiratoires, corporelles, vocales, que vous essayez de créer à l'instant présent un théâtre que nous appelons à tort „total“, c'est à dire une totalité des moyens d'expressions de la personne humaine. Or, vous ne pouvez le faire que si vous avez provisoirement éliminé le reste. »⁴⁹

C'était ainsi que le théoricien arrivait, selon ses propres déclarations, à la « technique négative » qui représentait plutôt une direction, car Grotowski considérait l'art du metteur en scène comme une pédagogie particulière qui avait pour but d'éveiller la spontanéité créatrice de l'acteur, tout en l'inscrivant dans une partition précise. Selon Grotowski l'acteur était partagé entre la recherche d'un langage organique qui mettait en jeu tout son corps et ses résistances traduites par ses inhibitions, ou entre son désir de spontanéité et son comportement stéréotypé.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

On ne peut pas enseigner à l'acteur comment jouer le rôle, comment utiliser sa voix, comment composer ses gestes, car le résultat ne serait qu'un cliché impersonnel. Alors pour éliminer ce danger, on doit chercher *la technique négative*, c'est à dire la technique d'élimination d'obstacles personnels, des résistances du corps, des résistances des voix, des résistances psychiques de l'acteur.⁵⁰

La « technique négative » ouvrait des voies essentielles pour l'acteur de Grotowski qui n'essayait pas seulement des rôles mais qui pratiquait surtout des exercices systématiques. Ces exercices, divers et gradués, ne servaient pas à acquérir une habileté et une adresse technique. Ils visaient plutôt, selon Grotowski, à éliminer successivement toutes les résistances, tant physiques que mentales, opposées par l'acteur aux exigences du rôle et du metteur en scène :

On doit au contraire chercher les résistances personnelles de l'acteur ; chaque acteur a ses propres résistances personnelles, et ensuite on doit chercher un training nécessaire pour éliminer ces obstacles personnels. Ensuite, si l'acteur travaille à un autre degré de son développement, il sera posé devant les autres résistances et les autres obstacles ; on doit alors chercher de nouveau l'entraînement et le système d'élimination de tout cela et c'est pourquoi ce travail est sans fin.⁵¹

La méthode ouvrait les perspectives d'un travail interminable pour l'acteur grotowskien qui n'était jamais satisfait par ce travail, mais transformé, d'une nature radicalement nouvelle, ouverte, tant par sa formation que par sa fonction et sa signification dans la pratique théâtrale : « On ne peut pas dire un jour : oui, nous sommes prêts. Non, ce n'est pas vrai, parce que nous n'avons pas encore créé le maximum de nos possibilités au moment où l'on parle, et aucun acteur, aucun homme de théâtre, aucun homme de l'art ne peut jamais être prêt, ne peut pas être fini, ou s'il est „fini“, il est bien fini dans notre sens. Ceci est le problème de la technique négative ». ⁵²

La technique psychique de l'acteur définie par Grotowski en tant que technique de l'engagement total de toutes les ressources psychiques, émotives, intimes et corporelles de l'acteur constituait l'étape suivante dans le travail du théoricien au Théâtre Laboratoire. En essayant de mettre en lumière toutes les expressions et toutes les « résistances » que l'acteur renferme, Grotowski essayait de créer à l'instant présent un théâtre total, c'est à dire une totalité des moyens d'expressions : « L'acteur doit faire une sorte de total don de lui-même et aussi un total don d'engagement avec l'intégration de toutes les possibilités ; à cela on vous répond souvent ; c'est la recherche de la spontanéité et c'est l'improvisation ? Non, je ne crois pas que l'on puisse recevoir une spontanéité authentique sans discipline. Nous croyons que sans discipline on peut seulement obtenir le chaos. »⁵³

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.*

En mettant l'accent sur la formation spirituelle de l'acteur, Grotowski différait cependant de Stanislavski auquel il devait d'ailleurs – selon ses propres mots – de s'être intéressé aux problèmes de la méthode :

J'ai longuement étudié Stanislavski et c'est à lui que je dois de m'être intéressé à la méthode de l'art de l'acteur. Il m'a certainement servi de guide et d'exemple en tant que chercheur justement, chercheur d'une ténacité extraordinaire, toujours prêt à changer de point de vue et continuellement en discussion avec lui même. C'est Stanislavski qui a posé les grandes questions de méthode. Mais nos réponses sont souvent différentes des siennes, et même diamétralement opposées.⁵⁴

Les techniques de l'esprit servaient, d'après Grotowski, non à être reproduites par l'acteur, selon les exigences du rôle, comme des faits et des attitudes vécus dans la réalité quotidienne comme le voulait Stanislavski, mais elles devaient faire parvenir l'acteur à des états et des attitudes intenses, extrêmes, solennels, extatiques. En jouant, l'acteur devait tendre à libérer « le spirituel » par l'excès.

Prenons un acteur incarnant le rôle de Jésus – s'exclame Grotowski –, si à travers ce rôle il construit des réactions tout à fait humaines, biographiques et concrètes de l'extase, à ce moment les spectateurs croyants sont confrontés au problème et se demandent : « qu'est-ce que l'extase ? L'extase céleste est peut-être une chose intégrale ; ou c'est peut-être une réaction humaine et naturelle, ceci pour les spectateurs incroyants. D'autres peuvent penser : peut-être que l'extase existe, car l'on voit ici un homme qui marche vers un sommet psychique et suggestif : j'ai pensé que cela n'existait pas jusqu'à maintenant, mais j'ai peut-être été dans l'erreur. Certains autres peuvent se faire la réflexion suivante : cela existe, mais pourquoi est-ce nécessaire ?⁵⁵

Ainsi, pour Grotowski être acteur n'équivalait pas seulement à exercer une profession et à reproduire des œuvres d'art. Être acteur supposait plutôt une vocation et une manière d'être ; de même le metteur en scène n'était pas seulement un ordonnateur de spectacles, mais un maître d'œuvre et un guide spirituel.

À la fin il y a une sorte de plénitude intérieure, mais ce n'est pas religieux. C'est l'esprit de la terre et non pas l'esprit du ciel. C'est ce que nous nommons la confrontation, c'est à dire poser les spectateurs vis à vis d'une situation concrète dans laquelle l'acteur doit accomplir un acte authentique mobilisant tout son organisme psychocorporel. Ils sont alors engagés tout entier pour observer ce qu'il a sous le masque quotidien. Ils doivent être amenés à s'interroger : quelles sont les possibilités humaines ? Il est possible que je vive à moitié ?⁵⁶

⁵⁴ Jerzy Grotowski, « Vers un théâtre pauvre » in *Le Prince Constant*, traduction Jan Blonski, cahier programme publié par Le Théâtre des Nations, Société de Publication Théâtrales et Artistiques, Paris, 1966 p. 5.

⁵⁵ Jerzy Grotowski in Conférence-débat *Le Théâtre de Grotowski*, organisée le 22 juin 1966 au Théâtre des Nations, Fonds Centre Français du Théâtre, Paris, Société d'Histoire du Théâtre.

⁵⁶ *Idem.*

Grotowski voulait retrouver la véritable vocation de l'acteur, perdue à notre époque, vouée soit à l'esthétisme, soit au divertissement : le spectateur devait regarder en face sa condition humaine et cela, grâce à un acte public qui, en dépouillant l'acteur, le portait en même temps à l'épanouissement le plus violent. Les acteurs du Théâtre Laboratoire s'exerçaient à mobiliser toutes leurs énergies intérieures et tous les moyens qui engendraient leurs actions psycho-physiques par une concentration qu'ils appelaient « transe ». Atteindre cet état leur permettait d'exécuter la véritable « partition totale ». L'acteur n'était plus là pour faire, pour représenter un personnage, mais pour exister, poser ses actes, s'affirmer en tant qu'identité humaine par le moyen d'un langage organique : « Notre but, notre devoir, notre programme forment une chose, et les résultats en sont une autre. Il y a la lutte quotidienne contre nos résistances et nos obstacles personnels et nos difficultés. »⁵⁷

L'effort que l'acteur effectuait pour joindre la pureté formelle recevait, dans la conception de Grotowski, une signification quasi religieuse qu'il décrivait en termes de « liturgie », une mise en forme expressive et libératrice identifiée avec la discipline et la participation.

Qu'est-ce que la liturgie ? C'est la discipline ! C'est la participation ! C'est aussi des signes. L'acteur a devant lui une route qui lui donne la possibilité d'être concentré, tout en pouvant s'improviser psychiquement. Extérieurement, l'acteur doit avoir tout fixé, mais intérieurement il doit toujours tout risquer, mais nous croyons qu'il n'y a pas de contradiction entre la spontanéité et la discipline et c'est un domaine très important de notre recherche.⁵⁸

Les résultats techniques remarquables obtenus par Grotowski dans son travail avec l'acteur pour le spectacle *Le Prince Constant* ont laissé une impression forte à Paris et l'un des premiers sujets abordés, à l'égard de ce spectacle, fut la formation suivie par ses acteurs pour la création du spectacle, ainsi que leur méthode de travail.

La force et, finalement, le succès de la représentation étaient surtout dus au personnage principal interprété par Ryszard Cieslak qui, dans cette création de l'acteur, s'appuyait sur les éléments essentiels de la théorie de Grotowski. Jean-Louis Barrault a ouvert la conférence en exprimant son entière admiration et l'émotion artistique qu'il avait éprouvée devant la représentation polonaise :

Je dois avouer que j'y ai pris un plaisir saisissant et j'ai épousé le jeu de nos camarades à tel point qu'au bout d'une heure j'étais complètement épuisé. C'est une aventure passionnante qui, par lui, arrive au Théâtre des Nations, et je le remercie d'être venu ici ; maintenant nous cherchions le thème de la cruauté et nous allons le mettre à la torture en lui posant des questions. Avant de lui laisser la parole, je veux encore féliciter de tout cœur Grotowski de ses idées, de sa passion, mais aussi des résultats extraordinaires auxquels nous avons pu assister hier soir.⁵⁹

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Idem.*

Bien qu'il voulut conserver sa part de mystère et d'indéterminé, Grotowski admettait que ses recherches se situent aux « frontières de disciplines scientifiques telles que la phonologie, la psychologie, l'anthropologie culturelle, la sémiologie »⁶⁰ dont il essayait de déterminer les buts avec la précision et la cohérence propres à la recherche scientifique.

L'acteur se présentait comme le principal support matériel de cette pratique. Il lui était demandé de descendre en lui-même pour apporter le témoignage de sa vie intérieure et de le communiquer au public. Selon Grotowski, l'entraînement de l'acteur consistait, dans un premier temps, à explorer ses moyens physiques, et, dans un second temps, à les contrôler. Un travail syncrétique de plusieurs heures avec l'utilisation de diverses techniques « ouvrait » et préparait le corps de l'acteur, désigné comme un champ de forces virtuelles à développer. Par des exercices d'improvisation, l'acteur s'attachait à mettre en jeu ses associations personnelles, sous la direction d'un guide qui l'aidait à éliminer ses inhibitions, ses résistances et à abandonner ses stéréotypes comportementaux. À travers la rupture de ses défenses apparaissaient les éléments créateurs de l'acteur, éléments qui ne lui étaient plus inculqués mais suscités comme des réponses à des stimuli.

Au commencement – observait Grotowski – chaque acteur travaille dans son groupe ; la troupe n'est pas fixée, parce que c'est l'Institut qui doit donner les possibilités de se confronter avec les techniques différentes et l'acteur qui commence n'est obligé de ne chercher que la discipline. M. Jean-Louis Barrault a bien remarqué les contradictions et les problèmes qui se posent à nous, parce que si nous disons que le théâtre doit naître à l'instant même parmi les spectateurs, en même temps l'acteur doit avoir toute une préparation.⁶¹

La création corporelle réalisée par l'acteur était toujours liée à une motivation intime, au souvenir d'une expérience intense. Pour que cette spontanéité prenne de la valeur au stade de l'interprétation, elle devait d'abord prendre forme dans le cadre d'une « partition » individuelle que l'acteur mettait au point en « réponse » à des stimulations telles que le thème de l'œuvre, le texte, le rôle à jouer, les directives de mise en scène. Pour la réalisation du spectacle *Le Prince Constant*, Grotowski a confié avoir mis l'accent sur *la technique psychique* de l'acteur, surtout pour la préparation de l'acteur incarnant le Prince : « Cette technique est notre spécialité et notre devoir et vous pouvez l'observer à propos du rôle *Prince Constant* : C'est la technique de l'engagement total de toutes les ressources psychiques, émotives, intimes et corporelles de l'acteur. »⁶²

La technique psychique permettait aux acteurs de Grotowski un engagement sans limites dans le processus de création. Mieux connaître ses possibilités et les

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Idem.*

limites de sa personnalité tout en la dépassant, était le but de cette technique mise au point par Grotowski. Dans la conception du praticien polonais, la créativité de l'acteur reposait sur une spontanéité authentique, mais sa conviction était que sans discipline, ses actions créatives débouchaient vers un chaos qu'il qualifiait de dangereux ; d'où le besoin d'un « *self control* » que la technique psychique induit chez l'acteur. Ainsi, le paradoxe du contrôle d'une spontanéité était réalisable avec le contrôle d'une liberté. Ceci ne pouvait pas être atteint, dans la conception de Grotowski, que par un brassage technique arrivant à quelque chose d'automatique :

C'est le problème *de la technique physique*, parce que l'on peut étudier avec les yeux certaines choses, mais si nous voulons étudier les choses presque invisibles, les microbes, par exemple, il faut prendre le microscope et se trouver dans une discipline. Si nous ne sommes pas disciplinés, nous créons une sorte d'ésotérisme des choses mystérieuses, et c'est dangereux dans le théâtre. C'est pourquoi chaque acteur commence avec le travail, commence à créer la partition, les réactions et les impulsions humaines, les réactions introverties et extraverties, les impulsions totales du corps et examine comment les corps conditionnent les mots et les voix.⁶³

Pour l'élaboration d'une technique psychique indispensable à la préparation des acteurs pour *Le Prince Constant*, Grotowski déclarait qu'il s'était appuyé sur ses connaissances du yoga qui lui offraient les outils d'une technique sportive de contrôle corporel. Cela donnait aux exercices respiratoires et aux décontractions le maximum de force avec le minimum d'énergie et permettait aux acteurs d'atteindre le maximum d'intensité et de liberté, tout en gardant le contrôle de leurs moyens :

Nous nous demandons souvent : y a-t-il une parenté avec le yoga ? À cela nous devons répondre : il y a les éléments du yoga, par exemple ceux utilisés pour la relaxation, mais les devoirs du yoga et du théâtre sont différents, parce que le yoga représente la technique de l'autonomisation, la façon de s'isoler du monde extérieur, alors que la technique du jeu incarne la concentration vis-à-vis des autres. C'est la technique psychique des rencontres, et non pas la technique psychique de l'autonomie. Les deux sont donc différentes.⁶⁴

Une fois que l'instrument de l'acteur était accordé parfaitement à la « partition » qu'il était censé interpréter, de petites esquisses sur la composition du rôle, qui servaient d'étude, étaient effectuées ; si l'acteur pouvait appliquer la technique, il pouvait passer à l'étape suivante qui était la construction de son rôle. La motivation était inscrite dans la mémoire corporelle. Le metteur en scène pouvait, selon la structure globale du montage, modifier la situation, le texte, la disposition de l'espace et demander à l'acteur de donner à son action la même motivation ; celui-ci pouvait, grâce à sa mémoire corporelle, donner à chaque

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

moment de jeu, la valeur d'un « présent authentique ». Une fois que l'impulsion créatrice était mise en forme, la « participation individuelle » était élaborée, elle devait encore s'ajuster à celles des autres acteurs pour qu'elle devienne la « partition globale » du spectacle :

Ensuite, on cherche des petites esquisses, des petites compositions, des études de recherche – mais qui sont très fixées dans les détails – et après, si l'acteur est déjà discipliné dans la technique, c'est parfait, il peut avec conscience créer la partition de ses impulsions et de ses réactions, et les créer comme les signes d'un moment. Il peut commencer à s'occuper avec la technique de concentration, la technique de mobilisation de ses ressources intimes, ce qui est déjà plus proche de la psycho-analyse.⁶⁵

Fasciné par l'idée de Jung, Grotowski s'attachait à une recherche approfondie sur le concept des archétypes qu'il exploitait dans la construction du rôle pensé en tant qu'acte, sinon comme un sacrifice de l'acteur. Le type extatique de l'expression interprétative au Théâtre Laboratoire ne consistait cependant pas à se mettre totalement en transe, mais à jouer avec précision en état de conscience. Grotowski qualifiait ce processus de « transgression », de « dépassement » ou encore « d'auto pénétration » et il tenait à maintenir l'acteur, dans ces exercices, en relation avec un certain « danger ». « Ensuite – observait Grotowski – beaucoup d'éléments du travail sont bien connus en ce qui concerne les représentants du métier, par exemple les peintres ou les écrivains. Vous savez que pour écrire, les écrivains font des esquisses : ici aussi l'on fait des esquisses autour du thème du rôle ; ce sont des esquisses conditionnées par les associations personnelles de l'acteur et sa discipline, et elles sont préparées comme les petites compositions détaillées. »⁶⁶

Le moment où l'acteur atteignait le point maximal de sa virtuosité et de sa liberté représentait, selon Grotowski, le moment où l'acteur pouvait inscrire sa partition dans la création car, plus la technique était maîtrisée, plus l'acteur avait la possibilité d'être libre. Ce n'était qu'au-delà de la virtuosité que la liberté de l'acteur pouvait se manifester :

Enfin, quand l'acteur a déjà cette partition qui est pour lui comme des réflexes obligatoires, il est libre, il n'est pas obligé de penser : qu'est-ce que je dois faire en ce moment ? Non ! Il peut se concentrer pour une mobilisation des ressources intimes et personnelles, de toutes les choses que l'on doit normalement cacher vis-à-vis des autres. À ce moment il est engagé et dans cette forme de la partition, il peut faire une explosion du thème primitif.⁶⁷

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

La technique vocale dont les acteurs devaient faire preuve pour le spectacle *Le Prince Constant* a suscité un vif intérêt à Paris. Le parler quasi incantatoire donnait l'impression d'une messe profane, où les racines nationales catholiques de Pologne rencontraient de nombreuses autres sources. Ryszard Cieslak se servait admirablement de sa voix, et à l'aide de son corps nu, il soulignait la perfection des formes mobiles, expressives et saisissantes. La technique du corps et celle de la voix formaient un ensemble au cours de longs et épuisants monologues, qui, sous leur double aspect – vocal et corporel – frôlaient l'acrobatie. « Il est saisissant de „découper“ votre acteur principal et de voir comment il déplace sa voix, – observait Barrault. Il pousse des cris qui rendraient un autre acteur aphone. Ensuite, il continue avec une voix claire, parce que sa voix frappe ailleurs. Son travail de thorax est extraordinaire à voir, ainsi que les différentes façons qu'il a de respirer et, en conséquence, d'envoyer sa voix là où il veut. Le résultat est vraiment tout à fait extraordinaire ! »⁶⁸

La conférence du Théâtre des Nations dévoilait, pour la première fois, une technique insolite que Grotowski avait mise au point et qu'il utilisait dans la préparation des voix de ses acteurs. Grotowski ramena de Chine la technique des résonateurs de la voix qui a fait le tour du monde après lui et ramena des Indes un savoir inspiré par le yoga.

Pour la technique vocale – expliquait Grotowski – tous les devoirs appliqués sont le résultat de nos obstacles. Nous avons appris à observer que les jeunes acteurs, quand ils ont reçu un grand rôle, sont enrhumés après un certain temps ; ils ne peuvent pas parler et ils sont toujours fatigués. Pourquoi ? Nous avons étudié cette question et en avons tiré une conclusion : au commencement, l'ouverture du larynx est un problème essentiel. Or, presque dans toutes les écoles de théâtre il n'y a aucun apprentissage à propos de cette ouverture de larynx et l'acteur peut avoir beaucoup de problèmes lors de son jeu.⁶⁹

Selon Grotowski, il y a deux façons d'envisager la respiration et la voix. Il y a d'abord le placement normal de la voix par l'ouverture du larynx. Ensuite, par le biais des exercices qui consistent à déplacer la voix, la technique vocale conduit à l'obtention de la résonance ou de la vibration de la voix.

Nous en avons déduit qu'il fallait des exercices objectifs donnant la possibilité d'ouverture du larynx ; il y a ensuite le problème de la respiration abdominale avec le diaphragme ; en nous basant sur notre expérience, nous avons trouvé que ceci était à la fois vrai et faux. Bien sûr, il y a une chose typique qui est la respiration abdominale, mais si nous observons par exemple les animaux ou les enfants, nous pouvons observer que chaque petit enfant respire à son mode ; ensuite, si nous prenons l'enfant la tête en bas, son type de respiration change !⁷⁰

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

Maîtrisant sa respiration, l'acteur arrivait à contrôler sa voix, en multipliant et en renforçant sa gamme de résonance. Les recherches avaient démontré à Grotowski l'existence de vingt-deux points de résonance et vibrations. Le souffle y jouait un rôle essentiel et Grotowski est parti dans l'élaboration de sa théorie d'une observation anatomique : lorsque l'on fait vibrer son souffle, le souffle vient taper sur la lèvre inférieure ou dans la gorge, ou sur le palais, ou bien sur la lèvre supérieure. Cela correspond aux quatre centres vitaux : le centre viscéral corrélé avec la lèvre inférieure, le centre sexuel qui ouvre particulièrement la gorge, le centre intellectuel qui fait taper la voix sur le palais et le centre nerveux où les vibrations sont rapides et qui fait taper la voix sur la lèvre supérieure. Tout en corrélant ses vastes connaissances dans le domaine de la respiration avec la pratique, Grotowski sera conduit à une conclusion juste : selon l'état dans lequel il se trouve, l'acteur peut arriver à déplacer sa voix jusqu'à l'identification de différents instruments d'un orchestre.

Selon Grotowski il y a vingt voyelles dans les placements de voix et l'utilisation de la poitrine change selon l'endroit où l'on doit placer la voix. Ce changement est conditionné par la position dans laquelle l'acteur se trouve, par exemple la tête en bas ou de côté, etc....

C'est dire – observait Grotowski – que dans les différents types de mouvements et d'activités du corps, il y a aussi différents types de respiration. Il y a des millions de possibilités respiratoires pour respirer avec l'abdomen. Si l'on impose à chaque acteur le même type de respiration, il est comme violé et ne peut pas respirer en accord avec sa nature. Il y a le cas de l'acteur qui ne peut pas respirer avec l'abdomen : par exemple si l'acteur a une très longue poitrine, mais pas très large ; dans ce cas, il ne peut pas utiliser la respiration abdominale pure ; il doit utiliser un autre type de respiration dans la colonne vertébrale.⁷¹

Tout en élaborant une synthèse de ces observations et de ses connaissances théoriques, Grotowski élaborera ses exercices en prenant en compte chaque personnalité de l'acteur, ainsi que l'état dans lequel ce dernier se trouve. Pour placer sa voix Grotowski recourait à des isollements d'énergie par le jeu, des parties du corps étant décontractées et d'autres contractées. Une bonne technique vocale permettait à l'acteur du Théâtre Laboratoire de s'exercer à tout un éventail d'intonations artificielles, de rythmes accélérés ou ralentis, de nuances et de timbres : « Nous avons donc conclu qu'il fallait observer chacun des acteurs et trouver le moment où il respire avec plénitude. Cela est possible et il y a toujours des moments ultimes, par exemple, dans un moment d'irritation ou d'aventure. Là, on doit observer et fixer en esprit la façon dont il a respiré et voir aussi quels sont les obstacles pour son genre de respiration. C'est peut être un problème de contraction, c'est bien connu, mais il y a aussi d'autres problèmes. »⁷²

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Idem.*

La conviction de Grotowski était celle qu'une bonne maîtrise de la technique de la respiration et de la voix conduisait les acteurs du Théâtre Laboratoire à un parfait contrôle de la diction et de la prononciation, direction dans laquelle le praticien avait fait de longues recherches et qu'il a évoquée à Paris :

Dans presque toutes les écoles théâtrales on fait cette erreur de penser que la prononciation est basée sur les consonnes. Automatiquement, cela donne comme effet la fermeture du larynx. Finalement, je crois qu'il n'est pas très important de définir le nombre de points qui existent ; ce qui compte, c'est toujours de dépasser ses limites. Pour nous, nous avons beaucoup étudié, ceci dans une sorte de folie de recherche en passant par tous les courants!⁷³

Face à la représentation du Théâtre des Nations, le public parisien conservait un certain scepticisme quant aux arguments dont Grotowski se servait, et qui assimilaient le jeu de l'acteur à un acte physique de transgression, une exploration, une sublimation, un déplacement de substances physiques profondément enfouies ou un « engagement total » de la part de l'acteur :

De son côté l'acteur doit s'engager totalement, pour donner l'exemple. Là, la technique et la philosophie sont très proches parce que « le théâtre qui parle » doit être engagé. Si l'acteur a accompli devant le spectateur cet acte d'engagement total, il en recevra en retour le stimulant nécessaire. C'est ce que nous désirons trouver, mais c'est très difficile. Il faut aussi une sorte de confiance vis à vis du spectateur. Nous ne voulons pas l'enseigner, nous ne voulons pas lui dire : il faut s'aimer les uns les autres, ou bien : on ne doit pas voler. Non, il ne faut aucune grande idée morale, mais une proposition d'engagement total à nos devoirs et là la technique et la philosophie sont proches.⁷⁴

Le spectacle *Le Prince Constant* et la création de Ryszard Cieslak, en particulier, qui jouait dans un état de transe, en dehors des règles et conventions propres à la tradition, conduisait le public du Théâtre des Nations à une perception de l'irréel, et la conviction que cette création était « inspirée ». Ou plutôt, qu'il s'agissait d'un acteur de génie qui n'avait pas besoin d'entraîner le public dans son jeu et que, au contraire, c'était le rôle qui, par son rayonnement, bouleversait le public.⁷⁵

Grotowski n'excluait pas la possibilité qu'un acteur de génie puisse bouleverser le public par son rayonnement, mais le praticien rappelait que la démarche de sa recherche visait un théâtre de nature relationnelle, où la relation entre les gens représenterait, dans sa conception, la source même de son théâtre : « Je ne crois pas que ce soit impossible ; bien sur, je crois que l'acteur génial peut avoir cette possibilité, mais nous parlons de l'acteur courant, de celui qui n'est pas génial. Nous cherchons différentes relations entre des acteurs et des spectateurs

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Note : plusieurs auditeurs ont fait des remarques dans ce sens-ci lors de la Conférence.

pour faire l'expérience dans le domaine des relations entre des communautés, car l'essence vivante du théâtre consiste dans une relation entre les êtres vivants. »⁷⁶ À l'ombre de cette recherche formelle très forte et très mure, Grotowski fut, dès le départ, un investigateur quasi scientifique de ce qu'il mettait en place et, à Paris, cet artiste d'une force et d'une originalité exceptionnelles, expliqua ce que pour lui signifie « former un acteur » :

Je comprends que ce soit là des problèmes très spéciaux, mais vous avez aussi raison : on doit être génial pour être au milieu des spectateurs, mais ici il y a un problème et une question ; peut être que chaque artiste peut se poser à lui même le devoir d'être grand. Ensuite, il peut être tout à fait petit, mais vouloir devenir grand. Il peut y arriver s'il fait tout pour se dépasser et aller hors de ses limites. L'on doit tout entreprendre pour être moins petit, c'est notre devoir strict.⁷⁷

Même si Grotowski ne cessera jamais d'élargir son champ de pratiques, son intervention au Théâtre des Nations affirma avec une lucidité et une fécondité extrêmes la méthode de sa pratique qui ne repose pas – comme on l'a souvent affirmé – sur l'acteur seulement, mais sur les relations que ce dernier est capable de nouer avec le spectateur :

Je veux seulement faire remarquer que l'essence du théâtre n'est pas le théâtre, comme l'essence de quelque chose n'est pas toute la chose ; nous nous concentrons sur l'essence, mais ensuite on peut tout utiliser ; c'est notre devoir méthodique de le savoir, mais nous ne proposons pas à tous de faire la même chose. Pour nous, nous faisons des études dans une spécialité du théâtre qui nous oblige à chercher les différentes relations entre les acteurs et les spectateurs, mais je répète que, bien sûr, il y a d'autres possibilités.⁷⁸

Jean-Louis Barrault, quant à lui, a qualifié le spectacle comme une vraie leçon de courage que Grotowski donnait au monde artistique par cette création d'exception, conclusion qui clôturait le débat du Théâtre des Nations :

Le sentiment que je retiens et que je partage avec Grotowski, c'est le désir que le théâtre se fasse à l'instant présent. La création se fait dans le présent et elle n'a donc pas été préparée théoriquement avant, ni concertée. [...] Ce que je partage également avec Grotowski, c'est ce désir puriste d'éliminer tout ce qui est l'art de l'ensemblier, ce « rendez-vous des arts » cette « coïncidence des arts » dont parlait Baudelaire et qui devient souvent une complicité des arts. En éliminant cette sorte de rendez-vous de tous les arts, vous revenez à la gouttelette essentielle de cet art qui est l'être humain...⁷⁹

⁷⁶ Jerzy Grotowski in Conférence-débat *Le Théâtre de Grotowski*, organisée le 22 juin 1966 au Théâtre des Nations, Fonds Centre Français du Théâtre, Paris, Société d'Histoire du Théâtre.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Jean-Louis Barrault in Conférence-débat *Le Théâtre de Grotowski*, organisée le 22 juin 1966 au Théâtre des Nations, Fonds Centre Français du Théâtre, Paris, Société d'Histoire du Théâtre.

La venue de Grotowski au Théâtre des Nations a eu un impact immédiat sur l'avenir du Théâtre Laboratoire qui, brusquement, devenait une sorte de symbole culturel et politique polonais exporté en Occident : « Et du coup, les Polonais ont été ravis, parce que d'abord ça pouvait faire rentrer des devises, il a pu faire des tournées ensuite dans le monde entier, et puis la Pologne était fière maintenant de celui qui la représentait. Il a beaucoup tourné à partir de ce moment-là. »⁸⁰ Le Théâtre des Nations ouvrait une perspective particulièrement dégagée au Théâtre Laboratoire et Grotowski a su mesurer l'importance de cette invitation dans la capitale parisienne : « Je dois avant toute chose – souligna Jerzy Grotowski à sa conférence au Théâtre des Nations – remercier Monsieur Jean-Louis Barrault de sa gentillesse, de son invitation et de son aide à notre égard, ainsi que de son exemple extraordinaire en tant qu'homme de théâtre ».⁸¹ Après les représentations au Théâtre des Nations, le Théâtre Laboratoire fera plusieurs grandes tournées à l'étranger et participera aux festivals de théâtre les plus importants.

En 1968, Grotowski rejoignit de nouveau Paris, et adopta la France pour patrie : « Grotowski qui n'avait pas envie de rentrer pour autant connaissait Bourseiller. Celui-ci s'est arrangé pour lui trouver un théâtre, ça a été le Théâtre de L'Épée de Bois qui était au coin de la rue Mouffetard à ce moment-là, il s'est transporté ensuite à la Cartoucherie. »⁸² À quelques kilomètres, son grand ami Brook, la même année, toujours après la rencontre avec le Théâtre des Nations, s'installait dans un atelier au Gobelins. 1968 fut aussi l'année de l'apparition du livre *Vers un théâtre pauvre* aux Etats Unis avec une introduction de Peter Brook. Le livre qui avait vu le jour d'abord au Danemark grâce à Barba, constitue un résumé de la première étape de travail du metteur en scène. Et ce travail se concentrait sur la formation d'une méthode interprétative et sur la définition de l'idée du « théâtre pauvre ». Publiée ensuite dans plus d'une dizaine de pays, cette étude de Grotowski s'est convertie en manuel pour les théâtres chercheurs des années, 60 et, 70.

Professeur à l'École Supérieure d'Art Dramatique à Marseille (1971), professeur à la Columbia University à New York, où il émigra en 1982, nommé ensuite professeur à l'Université de Californie où il mettra en œuvre son nouveau projet *Le Drame Objectif*⁸³, professeur au Collège de France (1997), Grotowski se retirera à Pontedera en Italie à partir de 1985.

Dans le centre qui portait son nom – *Workcentre of Jerzy Grotowski - Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski* –, Grotowski continuera à travailler avec un groupe de stagiaires internationaux sur les programmes *Les arts rituels*. Comme le

⁸⁰ Raymonde Temkine, « Intermède. Un parcours singulier : Jerzy Grotowski » in *Controverses*, Revue d'idées, Paris, Éditions de l'Éclat, 1999, p. 241.

⁸¹ Jerzy Grotowski in Conférence-débat *Le Théâtre de Grotowski*, organisée le 22 juin 1966 au Théâtre des Nations, Fonds Centre Français du Théâtre, Paris, Société d'Histoire du Théâtre.

⁸² *Idem*.

⁸³ Note : qui consistait en la recherche des positions et des mouvements communs, trans-culturels qui pourraient devenir universels, ce qui permettait de créer des pièces à caractère rituel.

remarqua Peter Brook, Grotowski « est celui qui au XXème siècle a le mieux compris l'art de l'acteur, ses dédoublements ambigus et les paradoxes de ses chemins. »⁸⁴

Trente-trois ans s'étaient écoulés depuis la représentation du *Prince Constant* au Théâtre des Nations qui a joué un rôle déterminant dans le parcours de Grotowski. Dix ans après sa disparition, Jerzy Grotowski reste l'inégalable pionnier qui a ébranlé les formes du théâtre du XXème siècle, celui qui est allé le plus loin dans la recherche théâtrale.

D'origine roumaine, Daniela Peslin est licenciée en études philologiques, à l'Université de Iasy. En 2000 le Gouvernement français lui attribue une bourse d'études lui permettant de préparer un DESS en Politiques culturelles internationales et gestion des Arts. Elle décide alors de poursuivre ses études en France jusqu'à l'obtention d'un doctorat à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, où elle nourrit ses deux passions, l'enseignement et le théâtre. En février 2009, Daniela Peslin publie chez l'Harmattan un essai important consacré au premier festival international de théâtre « Le Théâtre des Nations ».

⁸⁴ Peter Brook, *L'espace vide*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 84.

Centenaire de la naissance de Ionesco

MÉLODRAME ET PARODIE DANS LE THÉÂTRE DE EUGÈNE IONESCO

LAURA PAVEL

ABSTRACT. The study *Melodrama and Parody in the theatre of Eugène Ionesco* focuses on the sometimes exaggerated sentimentality of Ionesco's plays, which reaches the point of parodic deconstruction. Devoid of the burden of any apparent *content*, of any aleatory dramatic substance, these plays seem rather *transparent*, imponderable, even purified by any thematic charge of a psychological, ideological or philosophic order. Ionesco, as character within his own texts, therefore in a position of a metafiction, frequently indulges in a self-intoxicated emotional disposition of a melodramatic type, corresponding to an *aesthetics of the excess*, as well as to an aesthetics of the astonishment. The melodramatic type of theatricality implies, with Ionesco, as formerly with classic authors of melodramas, such as Guilbert de Pixérécourt, nicknamed "Corneille of the boulevards", Louis-Charles Caigniez, Victor Ducange, Joseph Bouchardy and, finally, Victor Hugo, an ethical statement, embodied in the absurd and somehow poetic revolt of a hero-type protagonist.

Keywords: melodrama, parody, the aesthetics of the astonishment, anti-psychological and anti-ideological theatre

Réhabilitation d'un genre

Le théâtre « didactique » dont semble rêver Ionesco autant dans *La Cantatrice chauve* que et dans ses *Notes et contre-notes* est avant tout une intertextualité ostentatoire. Qu'il assume en offrant à ses pièces une sorte de thème global et prééminent: la déconstruction parodique. Différentes formes de théâtre coexistent grâce à des références parodiques, avec une préférence évidente pour la structure et la typologie du mélodrame classique des XVIII^e et XIX^e siècles. Les clichés du genre semblent délibérément mis à l'épreuve pour en prouver la viabilité.

Pour Peter Brooks, le mélodrame se nourrit d'une *esthétique de l'éblouissement, de la stupéfaction*¹. Une esthétique du même type in-forme le théâtre ionescien de *l'insolite*. Selon les aveux de l'auteur, elle est l'expression d'un *étonnement*, d'une stupéfaction quasi mystique, épiphanique, devant le spectacle apparemment banal de l'existence quotidienne. « Je plonge dans cet étonnement. L'univers me paraît alors infiniment étrange, étrange et étranger. À ce moment, je le contemple,

¹ Voir Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1976, et particulièrement le chapitre *The Aesthetics of Astonishment*, pp. 24-55.

avec un mélange d'angoisse et d'euphorie ; à l'écart de l'univers, comme placé à une certaine distance, hors de lui ; je regarde et je vois des images, des êtres qui se meuvent, dans un temps sans temps, dans un espace sans espace, émettant des sons qui sont une sorte de langage que je ne comprends plus, que je n'enregistre plus. „Qu'est-ce que c'est que cela?“ , je me demande, „qu'est-ce que cela veut dire?“ , et de cet état d'esprit que je sens être le plus fondamentalement mien naît dans l'insolite, tantôt un sentiment de la dérision de tout, de comique, tantôt un sentiment déchirant, de l'extrême fragilité, précarité du monde, comme si tout cela était et n'était pas à la fois, entre l'être et le non-être »².

Nous retrouvons cette conscience de la précarité et aussi ce même sentiment de l'irréalité du monde chez un personnage autobiographique, Béranger I^{er} dans *Le Roi se meurt*. Confronté à sa mort imminente, il a, enfin, la révélation stupéfaite d'une beauté en soi, présente à chaque pas dans une vie quotidienne apparemment sordide et lamentable. D'un lyrisme dramatique intense, son dialogue avec Juliette, domestique qui ploie sous les corvées journalières, est révélateur de cette substance mélodramatique – dans le bon sens du mot – et de ses implications métaphysiques :

Juliette : Je n'en ai pas le loisir.

Le Roi : Tu peux espérer que tu l'auras... Tu marches, tu prends un panier, tu vas faire les courses. Tu dis bonjour à l'épicier (...) Quelle joie !

Juliette : Au contraire. Ça m'ennuie. J'en ai assez.

Le Roi : Ça t'ennuie ! Il y a des êtres qu'on ne comprend pas. C'est beau aussi de s'ennuyer, c'est beau aussi de ne pas s'ennuyer, et de se mettre en colère, et de ne pas se mettre en colère, et d'être mécontent et d'être content, et de se résigner et de revendiquer. On s'agite, et vous parlez et on vous parle, vous touchez et on vous touche. Une féerie tout ça, une fête continue.³

Obligé de reconnaître que cette façon de percevoir le monde comme une « fête continue » et ce sentiment insolite de l'irréalité du réel est à l'origine de ses pièces qui en sont la conséquence naturelle, Ionesco envisage de réunir le tragique et le comique du drame bourgeois en une nouvelle synthèse, et d'obtenir aussi une refonte du mélodrame. Si toutefois, le drame *bourgeois*, ou la *tragédie domestique* du XVIII^e siècle, dont Diderot est le principal théoricien, sans oublier les Sébastien Mercier, Marmontel, Beaumarchais ou Rousseau, mélange le comique et le tragique de façon homogène conformément à une esthétique réaliste, cette mixture manque d'homogénéité chez Ionesco qui pratique une esthétique non réaliste de l'illusion et de la spéculation maniériste :

² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 196.

³ Les textes de référence dont nous avons fait usage pour notre analyse sont : Eugène Ionesco *Théâtre*, préface de Jacques Lemarchand, tomes I à VII, Paris, Éditions Gallimard, 1954-1981 ; Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, édition illustrée, présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

J'ai tenté, dans *Victimes du devoir*, de noyer le comique dans le tragique ; dans *Les Chaises*, le tragique dans le comique ou, si l'on veut, d'opposer le comique au tragique pour les réunir dans une synthèse théâtrale nouvelle. Mais ce n'est pas une véritable synthèse, car ces deux éléments ne fondent pas l'un dans l'autre, ils coexistent, se repoussent l'un l'autre en permanence ; se mettent en relief l'un par l'autre ; se critiquent, se nient mutuellement, pouvant constituer ainsi, grâce à cette opposition, un équilibre dynamique, une tension.⁴

Pousser le comique et le tragique jusqu'au paroxysme permet à Ionesco de les confondre, de les transformer, par une alchimie qui lui est propre, en une nouvelle catégorie esthétique, le *monstrueux*, un insolite spécifique apparenté à l'imaginaire néogothique, ce qui lui permet aussi de définir le théâtre comme étant « l'exposition de quelque chose assez rare, assez étrange, assez monstrueux »⁵. Somme toute, le tragique et le comique coexistent bien dans le mélodrame et le drame bourgeois du XVIII^e siècle, à cela près que la poétique mélodramatique suppose la présence d'un élément occulte à même d'attester une morale mystérieuse, d'une origine d'au-delà de l'humain. Dont est dispensé généralement le drame proprement dit, ce qui en fait une espèce parfaitement « démocratique » dont la problématique « domestique » correspond au goût du nouveau public bourgeois qui en est le destinataire. En 1787 déjà, Jean-François Marmontel avait identifié avec perspicacité les propriétés spécifiques du drame : « L'invention d'un sujet pathétique et moral, populaire et décent, ni trivial ni romanesque, et dont la singularité conserve l'air du naturel le plus simple et le plus commun [...] voilà ce qui passe les forces du commun des faiseurs de *drame* »⁶. Pourtant, la réécriture parodique intertextuelle de la farce tragique s'évertue de réhabiliter plutôt le mélodrame. Derrière l'apparence d'une vie banale et d'un pathétique domestique, les couples Smith, Martin, Choubert – Madelaine ou Amédée – Madelaine sont victimes d'un principe spirituel caché, en soi, spécifique de l'univers mélodramatique. C'est ce qui leur provoque cet état d'étonnement transfiguré si particulièrement ionescien, qui est lui-même une réponse éthique passive aux malheurs de l'existence.

Dans une entretien accordé en 1976 au critique Roger Bensky⁷, le dramaturge reprend ses confessions concernant l'étonnement, cette étrange épiphanie de « l'insolite universel », dont la vocation serait d'induire, tel autrefois le grotesque de Dürrenmatt, à la fois dans l'auteur et le lecteur, une *distanciation* affective, c'est-à-dire

⁴ *Notes et contre-notes*, éd. cit. pp. 61-62. En tant qu'auteur de farces tragiques et théoricien de la « synthèse théâtrale » du tragique et du comique, Ionesco est anticipé par Pirandello, dramaturge qu'il admirait d'ailleurs beaucoup.

⁵ Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, pp. 160-161.

⁶ Marmontel, *Éléments de littérature* (au mot *Drame*), tome II, Paris, Verdière, 1825, pp. 182-183; voir aussi *Éléments de littérature*, texte intégral (éd. de 1787), édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, Éditions Desjonquères, 2005.

⁷ Voir Roger-Daniel Bensky, *Le masque foudroyé. Lecture traversière du théâtre français actuel*, Saint Genouph, Éditions Nizet, 1997, pp. 239-265.

une catharsis paradoxale, non aristotélienne. Détaché du monde, Ionesco a la sensation que celui-ci s'éloigne dès qu'il le regarde, que les hommes se meuvent dans un espace atemporel, qu'ils parlent un langage incompréhensible, ce qui lui communique ce sentiment d'insolite.

Cette option de Ionesco pour une théâtralité mélodramatique, est certainement d'abord l'expression d'une structure mélodramatique de sa personnalité, dont témoigne, à la fin de sa vie, un texte publié dans « Le Figaro littéraire » le 3 décembre 1993. Ionesco avoue que sa nostalgie de la foi, s'accompagne d'une nostalgie du mélodrame en tant qu'état d'esprit particulier, dû à une la représentation excessive – avec un effet de catharsis – du conflit manichéen Bien-Mal. Mieux encore, dans cette même confession de Ionesco, la nostalgie du mélodrame – d'envergure métaphysique cette fois-ci – s'ajoute à celle des impératifs éthiques perdus. D'où le besoin d'un repère transcendant à même d'en offrir. La disposition affective et morale mélodramatique suppose, paradoxalement, l'existence du « mal » justement pour servir de repoussoir à la manifestation du « bien ». À tout prendre, comme autrefois chez Saint Anselme de Canterbury, cette prédisposition au mélodrame suppose des syllogismes rationalistes à même d'offrir au croyant – non croyant Ionesco, la preuve ontologique de la présence de Dieu : « Moi, je ne suis pas à la hauteur de ceux qui savent qu'ils croient, ni de ceux qui croient sans le savoir. Mais peut-être que je crois moi aussi, sans croire que je crois, sans savoir trop si je crois ou si je ne crois pas. „Mon Dieu, faites que je croie en Vous!“ »⁸.

Ce goût du mélodrame avec des teintes mystiques et occultes se retrouve constamment dans le rapport de Ionesco au monde et à soi-même, et peut être identifié facilement déjà dans les textes roumains des années 30. Dans *Non*, le jeune essayiste n'arrête pas d'évoquer à tous les coups son sentiment obsessionnel de l'apocalypse, de même que sa foi dans les *miracles*, ingénue, d'une franchise et d'un entêtement enfantins :

Ce miracle du non-miracle n'est plus. Attendez-vous la nuit prochaine à vous retrouver, vous messieurs et votre chambre, sur la lune, dans la maison du Bon Dieu lui-même, ou sur une île astrale dont vous serez le seul habitant; et comment savez-vous que demain vous n'allez pas vous réveiller munis de deux têtes, ayant changé de sexe, riches d'un nombre indéterminé de doigts à la main droite? Nul ici ne vous garantit la pérennité du bon ordre sinon l'habitude, sinon le passé. [...] Si j'avais été là pour la création du monde, je serais aujourd'hui tout à fait tranquille. Mais je n'y étais pas et à chaque instant je m'attends à ce que tout me tombe sur la tête. [...] Mon Dieu, mon Dieu, aidez-moi, je suis très malheureux, moi aussi j'ai envie de crier comme une nanamoureuse délaissée.⁹

⁸ Eugène Ionesco, *La quête intermittente*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 95.

⁹ Idem, *Non*, traduit du roumain et annoté par Marie-France Ionesco, avant-propos d'Eugène Ionesco, préface d'Eugen Simion, postface d'Ileana Gregori, Paris, Éditions Gallimard, 1986, pp. 271-272.

Toujours dans *Non*, plus précisément dans le chapitre *La mort mensonge* (*Final mélodramatique*), Ionesco exprime métaphoriquement la conviction qu'il existe un *domaine occulte de la morale*¹⁰, d'où proviendraient les châtements infligés parfois arbitrairement aux mortels sous la forme de cataclysmes universels : « Nous subissons nous aussi des caprices, des désastres, nous sommes soumis à des pouvoirs et nous ne nous en rendons même pas compte. (...) nous écrivons des livres, faisons des guerres, nous sacrifions pour une idée sans apercevoir cet œil immense et ironique au-dessus de nous, sans voir ces doigts, grands comme des montagnes, qui se rapprochent pour nous étouffer »¹¹.

Ces fréquentes prémonitions sombres qui concernent les coups imminents d'une obscure force maléfique, punitive, et qui sont un attribut spécifique de la structure mélodramatique de la personnalité de Ionesco, acquièrent une meilleure capacité de fertiliser sa dramaturgie au moment où elles sont intégrées dans un programme esthétique cohérent. Ce qui advient en 1931, dans un article intitulé *Du mélodrame*. L'auteur commence par faire l'éloge du genre dont on a souvent et jusqu'à aujourd'hui mis en doute la valeur esthétique. Le mélodrame est considéré « l'héritier légitime de la tragédie antique », et par conséquent « l'accomplissement moderne de notre éternel besoin de merveilleux et d'épouvante ». Les plus avertis exégètes modernes du phénomène le confirment, et ils ajoutent que, à mi-chemin entre le miracle et l'horreur, il est, de nos jours, celui qui répond au mieux à notre besoin d'évasion cathartique, à notre appétence de cruauté et à notre penchant vers l'exacerbation des expériences vécues. Le mélodrame ionescien n'est pas un caprice, simple prétexte pour les essais non conformistes du jeune auteur, souvent tenté par le spécieux et par une gesticulation rhétorique espiègle et même cabotine. Il est le lieu où se trouve déjà le principe constitutif de la typologie dramatique ultérieure de Ionesco. Son analyse peut nous offrir une clé herméneutique importante pour comprendre l'ainsi nommé absurde ionescien.

Dans l'esprit de Ionesco, le genre est nécessaire pour la bonne et simple raison que la catharsis mélodramatique a des effets à la fois esthétiques et thérapeutiques. « Le genre objectif du mélodrame » offre une possibilité – esthétique mais pas seulement – de compromis pour résoudre le dilemme qui obsède le Ionesco des années 30, qui a du mal à choisir entre la vie et ses exigences, d'une part, et, d'une autre, la littérature entendue comme une détérioration artificielle et frivole de la souffrance existentielle :

¹⁰ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 5: « Le domaine occulte de la morale n'est pas un système métaphysique, il est plutôt le dépôt des restes fragmentaires et désacralisés du mythe sacré. Il pourrait être rapproché du domaine inconscient du psychique, puisqu'il s'agit d'un domaine de l'existence où se déposent nos désirs et nos interdits fondamentaux, celui-là même qui, dans le quotidien, semble détaché de nous, mais auquel il nous faut accéder puisque c'est là que se trouve tout ce qui a un sens et une valeur. Le topos mélodramatique existe en grande partie justement pour localiser et articuler ce domaine occulte de la morale ».

¹¹ *Non*, éd. cit., p. 279.

La catastrophe seule est à même de nous révéler notre nature intime. La vague du quotidien et du prévisible nous dissimule à nous-mêmes, elle ne nous permet pas de nous découvrir tels que nous sommes, ce qui justifie notre besoin de tragique et d'imprévu, d'une catastrophe dont l'extraordinaire éclat soit capable de briser cette vague. Notre vie est une évasion. Ce besoin psychologique et ce culte de l'imprévu tragique donne au mélodrame sa raison d'être et justifie la présence du pathologique dans l'art: ce qui est vrai, essentiel, éternel n'est pas le normal mais l'anormal.¹²

Il est intéressant de remarquer que parmi ceux tenus responsables de la mauvaise réputation du mélodrame, qui l'auraient compromis, il n'y a pas uniquement des Bouchardy, mais aussi Victor Hugo – dont, quelques années plus tard, Ionesco écrira une étrange pseudo biographie sur un ton pamphlétaire particulièrement virulent, dans un style qui rappelle celui de Swift: *La Vie grotesque et tragique de Victor Hugo*, traduite en français sous le titre *Hugoliade*. Pourtant, de manière paradoxale, il y a des affinités évidentes entre les pièces ultérieures de Ionesco et le spectaculaire mélodramatique de Hugo.

Ionesco qui déplore « la déchéance esthétique du mélodrame », l'explique par la confiance moderne dans les sciences, à même de dissiper « le miraculeux », remplacé par une simple et banale coïncidence, ce qui revient à le démocratiser. La dégradation du « cri » devenu éloquence, du miracle métaphysique devenu une rhétorique creuse de coïncidences extérieures ne pouvaient pas manquer de rendre le genre médiocre. De véhicule d'un miraculeux occulte, il devient une façon terre à terre d'ordonner mécaniquement l'imprévu et l'insolite : « devenu mécanique, le merveilleux, par la force des choses, n'en est plus un ». Lorsque « les auteurs de mélodrame ont essayé de concilier le miraculeux et le positif, note Ionesco, cela s'est fait au détriment des deux ». Pour que le mélodrame retrouve sa dignité en tant que héritière de la très noble tragédie, il doit se laisser emporter par un « sentiment mélodramatique spontané » et devenir cette « stridence organiquement nécessaire », primaire, des états d'âme. « La libre fermentation des sentiments d'imprévu et d'horreur, le simple fait de les imaginer en toute liberté – en leur ajoutant le miraculeux – doit pouvoir leur offrir une cristallisation scénique. [...] En refusant de chercher une manipulation mécanique du miracle, le (vrai) mélodrame retrouvera une croissance libre et épanouissante. Et par l'imperméabilité des deux réalités. La coïncidence doit redevenir mystérieuse ».

Cette « imperméabilité des deux réalités » est elle-même, à première vue, une formule opaque ou mystérieuse, qui désigne en fait une exigence esthétique précise : dans le mélodrame authentique, deux mondes doivent exister en parallèle, étanches et irréductibles. D'un côté celui du quotidien, avec ses références et son côté positif, dus à une perspective scientifique moderne, de l'autre le monde du possible, l'Anti-monde métaphysique – pataphysique, dans *Le Piéton de l'air* –, le monde du *miraculeux*. Ce dernier tend à devenir automatique par rapport au premier, de se retrancher dans un monde occulte d'où il exerce son influence, le

¹² Eugène Ionesco, *Despre melodramă*, in „Zodiac”, Bucarest, 1931, mars, p. 54.

plus souvent catastrophique, sur le réel. Pour Ionesco « tout est factice », et le *théâtre continu* serait la conséquence esthétique d'un scénario apocalyptique, plus exactement du déroulement apocalyptique de l'Histoire. La pièce devient une chevauchée de catastrophes, un jeu de massacre d'un metteur en scène universel, une sorte de surdétermination :

En réalité, il n'y a pas de raison pour qu'une pièce finisse. [...] La fin ne sera plus factice lorsque nous serons morts. C'est la mort qui clôture une vie, une pièce de théâtre, une oeuvre. Autrement, il n'y a pas de fin. C'est simplifier l'art théâtral que de trouver une fin, et je comprends pourquoi Molière ne savait pas toujours comment finir. S'il faut une fin, c'est parce que les spectateurs doivent aller se coucher.¹³

Paradoxalement, puisque la fin de cette pièce perpétuelle peut survenir à n'importe quel moment, puisque l'auteur peut l'arrêter à son gré, tel un ruban qu'il coupe selon son bon vouloir, écrire et mettre en scène une telle pièce revient à enchaîner une suite de *fins* et de *catastrophes* dont la vocation serait de provoquer ce fameux catharsis à même de nous délivrer du poids des incessantes catastrophes réelles de l'Histoire.

La théâtralité vs le dramatique

Si le commencement et la fin d'une pièce sont par la force des choses le résultat d'une décision arbitraire, de même que sa structure textuelle et scénique, cette avalanche de fins (ou de commencements) miraculeuses et inexplicables accouche d'une théâtralité exacerbée. Elle s'affirme au détriment de l'évolution logique et vraisemblable d'un conflit dramatique consistant, dans le sens traditionnel du mot. Le mélodrame du XIX^e siècle en faisait autant en privilégiant la théâtralité par rapport au conflit dramatique intérieur, psychologique. « Quand la théâtralité prend le pas sur le dramatique, le mélodrame est là », affirme George Steiner¹⁴. Dans ses *Notes et contre-notes*, Ionesco avoue que autant *La Cantatrice chauve* que *La Leçon* sont des « tentatives d'un fonctionnement à vide du mécanisme du théâtre. Essai d'un théâtre abstrait ou non figuratif. Ou concret au contraire, si on veut, puisqu'il n'est que ce qui se voit sur scène, puisqu'il naît sur le plateau »¹⁵. Justement, comme dans un mélodrame, ce ne sont pas les presque inexistantes motivations psychologiques des actions qui constituent la substance dramatique de *La Cantatrice chauve* et de *La Leçon* mais leur déroulement en cascade d'une théâtralité pure, puisqu'il n'a aucune autre justification qu'en soi, réglé par ses propres mécanismes.

Paradoxal à première vue, ce rapprochement entre un théâtre non figuratif, parcimonieux en incidents scéniques, et sans intrigue, d'une part, et un genre dont la

¹³ *Entre la vie et le rêve*, éd. cit., pp. 85-86.

¹⁴ George Steiner, *La mort de la tragédie*, traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 117; cf. aussi *The Death of Tragedy*, New York, Hill and Wang, Dramabook, 1963, p. 164.

¹⁵ *Notes et contre-notes*, p. 254.

particularité est justement d'en faire trop et souvent sans aucune justification esthétique, un amas invraisemblable et artificiel d'intrigues spectaculaires et de prodigieux coups de théâtre, apparaît tout à fait justifié à un examen plus minutieux. L'effet produit par l'absence d'une quelconque intrigue dans les pièces de Ionesco et l'excès d'intrigues successives du mélodrame se valent finalement, et quelques affirmations programmatiques de *Notes et contre-notes* le prouvent avec éclat : « Il faut arriver à libérer la tension dramatique sans le secours d'aucune véritable intrigue, d'aucun objet particulier »¹⁶.

Les intrigues surabondantes, arbitraires et invraisemblables du mélodrame aboutissent elle aussi à une *tension* dramatique pure. Les considérations de Steiner concernant *Ruy Blas* s'appliquent à tous les mélodrames. Les incidents, les passions et la rhétorique gestuelle grandiloquente de Hugo, dit-il, constituent une architecture dont les assises sont d'une grande précarité. De ce point de vue, il est peut-être utile de noter de quelle façon sournoise et déconcertante Ionesco affirme ses plus profondes affinités littéraires, en déconstruisant parodiquement le « mythe » hugolien au moyen d'une anti-biographie pamphlétaire publiée dès 1935. En dépit de son acharnement à dénoncer une poétique stérilisée par une rhétorique superficielle, Ionesco prêche une *dramaturgie des formes* – formule dont Steiner se sert pour définir l'œuvre dramatique de Hugo.

Par leur façon de renoncer au conflit psychologique profond, de vider les personnages de toute motivation intérieure pour en faire le champ de déroulement d'une farce métaphysique, un espace où s'affrontent des forces transcendantes, les pièces de Hugo et de Ionesco deviennent l'exemple typique d'une sorte de dramaturgie de la transparence¹⁷. Délivrées de tout *contenu* apparent, de toute substance événementielle ou idéique aléatoire, les pièces de Ionesco sont à la fois *transparentes*, et impondérables, c'est à dire épurées de toute thématique psychologique, idéique ou philosophique : « Progression d'une passion sans objet. [...] Théâtre abstrait. Drame pur. Anti-thématique, anti-idéologique, anti-réaliste-socialiste, anti-philosophique, anti-psychologique de boulevard, anti-bourgeois, redécouverte d'un nouveau théâtre libre »¹⁸.

La Cantatrice chauve semble le meilleur exemple de ce drame pur. Le texte a été porté sur les planches en premier par l'équipe enthousiaste de Nicolas Bataille, dont Ionesco admirait la version scénique, ce qui peut surprendre vu que la mise en scène privilégiait le côté *mélodramatique* de cette anti-pièce d'avant-garde. Somme toute, le topos devenu stéréotype de la reconnaissance – que le mélodrame et la tragédie se partagent – se retrouve autant dans les scènes où les époux Martin se découvrent de façon parodique, que dans celles des ex-amoureux Le Pompier – Mary, et il constitue un signe fort de la présence du mélodrame, de même que la

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Voir Jean Gaudon, *Victor Hugo, dramaturge*, Paris, Éditions de l'Arche, 1955, p. 100; voir aussi Jean Gaudon, *Victor Hugo et le théâtre. Stratégie et dramaturgie*, édition revue et corrigée, Paris, Éditions Suger / Pauvert, 1985.

¹⁸ *Notes et contre-notes*, p. 255.

transparence ou la consistance négative des pseudo caractères de cette anti-pièce, sorte de « cadres vides » dont le rôle est quasiment identique. C'est de cette exaltation d'une disponibilité affective mélodramatique, qui correspond, selon Brooks, à une *esthétique de l'excès*, que l'on peut rapprocher le projet ionescien d'un théâtre non psychologique, dont le sentimentalisme serait poussé jusqu'à la déconstruction, que sa parodie serait à même de revaloriser : « Éviter la psychologie ou plutôt lui donner une dimension métaphysique. Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne »¹⁹.

Une telle *cruauté* de l'abandon de la tellement humaine et même trop humaine psychologie remplacée par un lyrisme métaphysique dû à une gestualité excessive, parfois muette, à même de produire sur scène de manière expressionniste de vrais hiéroglyphes vivants caractérise également Artaud. Qui appréciait d'ailleurs les mélodrames romantiques qu'il tenait pour la forme la plus achevée du théâtre européen. La *cruauté* du théâtre de Ionesco qui se propose, faisant en quelque sorte dissidence par rapport à la poétique du roman gothique, de parvenir à la révélation du nouméen, appartient à la même esthétique du mélodrame qui pratique l'étonnement et la stupéfaction. Dans un univers profane, cela apparaît sous deux hypostases, celles de l'*insolite* et du *monstrueux* :

On aboutira tout de même à la révélation d'une chose monstrueuse : il le faut d'ailleurs, car le théâtre est finalement révélation de choses monstrueuses, ou d'états monstrueux, sans figures, ou de figures monstrueuses que nous portons en nous. Arriver à cette exaltation ou à ces révélations sans la justification motivée, car idéologique, donc fausse, hypocrite, d'un thème, d'un sujet.²⁰

La théâtralité insolite de type mélodramatique se construit sur des assises fragiles ou presque inexistantes d'un point de vue psychologique ou idéologique, aléatoires, liés à un thème quelconque. Elle suppose en échange, sans exception, chez Ionesco tout comme autrefois chez les auteurs classiques de mélodrame tels Guilbert de Pixérécourt, le « Corneille du boulevard », Louis-Charles Caigniez, Victor Ducange, Joseph Bouchardy et finalement Victor Hugo, la présence évidente, et même ostentatoire et démonstrative, d'un corollaire *éthique* de l'action des pièces.

Le héros, messenger éthique

George Steiner nous faisait remarquer que dans la dramaturgie romantique, le mélodrame commence à dominer le tragique classique. Cependant, pour lui « mélodrame » reste une qualification péjorative du point de vue critique. Mais si la mission du mélodrame est plutôt éthique, il faudrait sans aucun doute reconsidérer ce genre populaire.

En 1931 déjà, Ionesco considérait que la morale du mélodrame, implicite ou explicite, même lorsqu'il s'agit d'une version parodique, est une conséquence de

¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

²⁰ *Ibidem*, pp. 254-255.

l'existence « d'un personnage divin ou occulte, invisible mais important, central même ». En le prenant pour un élément sine qua non de la persistance du mélodrame en tant que genre autonome, Ionesco exprimait d'une manière moins précise ce qu'un théoricien contemporain de ce type de littérature, Peter Brooks, appelle *la sphère occulte de la morale* (*the moral occult*). Il en profite pour remarquer la parenté du topos tragique et de celui du mélodrame, ce dernier lui apparaissant comme un effet de la disparition des conditions de possibilité du premier à l'époque moderne. « Le mélodrame ne représente pas uniquement une „déchéance“ de la condition spécifique de la tragédie, mais une réponse à la perte d'une vision tragique de la vie »²¹. En faisant fonctionner *la menace du mal*, le topos mélodramatique implique au même titre la probabilité d'une victoire de la moralité, dans l'ère de la post sacralité.

Si à son tour Ionesco se fait le défenseur du mélodrame ce n'est pas par un besoin cathartique de cultiver un vécu catastrophique de « l'horreur » et de « l'imprévu », mais aussi par une nostalgie – que l'on retrouve aussi à chaque page de *Non* – pour se réapproprier une axiologie viable, éthique, esthétique et en dernière instance existentielle. Le repère transcendant, absent de la majorité des farces tragiques contemporaines, sera ainsi rétabli chez Ionesco pour assurer la balance de la justice universelle, celle qui doit récompenser le « bien », et respectivement, de punir le « mal ». De ce point de vue, nous trouvons une observation révélatrice dans le *Journal en miettes*: « Chaque auteur dit objectif, ou juste, plein de raison, réaliste, a un méchant à châtier, un bon à récompenser. C'est pour cela que toute oeuvre réaliste ou engagée n'est que mélodrame »²².

N'ayant aucune épaisseur psychologie par eux-mêmes, les personnages marionnettes de Ionesco deviennent le plus souvent la scène où se déroule un drame ou, plus simplement, une farce tragique transcendantale. Déformations parodiques de quelques héros de mélodrame, ils subissent le bon vouloir de forces morales occultes, qu'ils sont en train d'incarner presque par une fatalité, malgré eux. Les deux vieux des *Chaises*, par exemple, en dépit de l'aspect dérisoire de leur existence grotesque, portent une attitude éthique tant qu'ils ont la sensation qu'il laisseront derrière eux un message révélateur, à l'intention des visiteurs invisibles et, finalement, pour l'humanité entière. Pions et aussi victimes, certes, d'un principe qui les manipule à son gré, on pourrait aisément leur appliquer les sentences de Peter Brooks concernant l'exacerbation de l'affectivité et la polarisation morale des personnages du mélodrame classique :

Par un investissement sentimental, les impératifs éthiques de l'univers de la post-sacralité sont devenus des états émotionnels et des relations psychiques, entraînant une confusion entre les pulsions émotionnelles et morales. Il ne serait pas faux de les considérer toutes comme des sentiments moraux. Ces pièces, nous l'avons déjà dit, ne sont pas uniquement les drames d'un dilemme moral, mais celui provoqué par le dilemme du sentiment moral lui-même, qui s'efforce de trouver son expression en tant que tel.²³

²¹ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 15.

²² Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 24.

²³ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 42.

Le topos mélodramatique remettrait donc en cause, quitte à les rendre sentimentaux et, du même coup, à les démocratiser, les impératifs éthiques, cela dans une époque de la post-sacralité, dépourvue de l'élévation de la tragédie authentique. L'excès sentimental des *Chaises*, soutenu par les passages chantés – qui confirment le penchant de la pièce vers le mélodrame compris dans le sens originaire, étymologique du terme – n'est pas soumis uniquement à cette tentation généralisée de la parodie. Celle-ci se double d'un mouvement en contrepoint qui redonne une signification mythique au destin des deux Vieux décrépits. Ils reçoivent une vocation sublime, et même, conséquence directe de ce mouvement, une mission éthique majeure. Apparemment pathologiques, les lamentations et les scénarios pathétiques des Vieux acquièrent ainsi, par delà leur air ridicule et don quijottesque, une vocation transcendante qui fait d'eux les instruments d'une instance morale occulte :

La Vieille (elle chantonne) : Orphelin-li, orphelon-laïre, orphelon-lon, orphelon-la.

Le Vieux : No-o-on... No-o-on.

La Vieille (même jeu) : Li lon lala, li lon la laïre, orphelon-li, orphelon li-relire-laïre, orphelon-li-reli-rela...

Le Vieux : Hi, hi, hi, hi. (Il renifle, se calme peu à peu.) Où elle est, ma maman?

La Vieille : Au ciel fleuri... elle t'entend, elle te regarde, entre les fleurs ; ne pleure pas, tu la ferais pleurer !

Le Vieux : C'est même pas vrai... ai... elle ne me voit pas... elle ne m'entend pas. Je suis orphelin dans la vie, tu n'es pas ma maman...

La Vieille (le vieux est presque calmé) : Voyons, calme-toi, ne te mets pas dans cet état... tu as d'énormes qualités, mon petit Maréchal... essuie tes larmes, ils doivent venir ce soir, les invités, il ne faut pas qu'ils te voient ainsi... tout n'est pas brisé, tout n'est pas perdu, tu leur diras tout, tu expliqueras, tu as un message... tu dis toujours que tu le diras... il faut vivre, il faut lutter pour ton message...

Ostentatoires, mais filtrés par une sorte d'ironie pédagogique dont la vocation est la distanciation, le sentimentalisme et l'attitude moralisatrice reviennent dans le pseudo mélodrame *Le Piéton de l'air*, avec les lamentations de Joséphine, l'épouse de Béranger. Confrontée au verdict implacable d'un tribunal cauchemardesque, Joséphine reproduit le topos mélodramatique de l'innocence injustement frappée, de la vertu bafouée que les machinations occultes du « mal » universel menacent d'anéantissement. L'atmosphère à la fois kafkaïenne et de farce de BD – un Juge grotesque, en fait une énorme poupée, avance vers l'inculpée sur des roues – accentue le caractère de pastiche intertextuel ou de *signe* livresque indiquant toujours dans les pièces de Ionesco le strate mélodramatique, soumis de manière systématique à une décomposition parodique :

Joséphine : Monsieur le Président, je n'ai fait de mal à personne... Pourquoi êtes-vous venu ? Que me voulez-vous ?

1^{er} Assesseur (en agitant la clochette) : Silence ! Répondez; c'est nous qui posons les questions.

Joséphine: Je n'ai rien à dire. J'ai beau scruter ma conscience. Je cherche, je n'ai rien à vous dire, je ne cache rien. Je vous le jure, je ne comprends pas, je ne comprends pas... (*Silence du Tribunal*). Si tout le monde doit être jugé, pourquoi moi la première ? Pourquoi m'avoir choisie, moi, parmi tant d'autres ?... Pourquoi moi, le bouc émissaire... Sans doute parce que je suis moins défendue que tous les autres. Je n'ai pas d'avocats. (*Silence du Tribunal*). Je suis la plus pure. Est-ce pour cela que je suis vulnérable ? Je ne suis coupable de rien; ce n'est pas ma faute. Je n'ai aucune faute. Dites au bourreau de ne pas me tuer, Monsieur le Président du Tribunal. [...] On n'a rien à me reprocher. J'ai toujours été fidèle... J'ai été vertueuse.... j'ai fait tout mon devoir, toujours. Je n'ai pas quitté mon poste. Je suis restée là, sage, triste, résignée et malheureuse... (*Elle sanglote*). [...] Frappez les loups. Je suis l'agneau. (*Index menaçant du Juge pointé sur Joséphine. Mouvements approbateurs de tête des deux assesseurs. Les mouvements de tête de celui qui a la cagoule sont plus forts et plus grotesques*). Ils vont me condamner. Ils ne me croient pas... Non, non, non.

Les signes de ce mélodrame *sui generis* se retrouvent aussi dans *Le Piéton de l'air*, sous la forme des passages chantés par le *chœur* des Anglais (sous la direction du coryphée John Bull), et de quelques *tableaux vivants* de style primitif. Il ne s'agit pas uniquement de références parodiques au chœur tragique ou aux « songs » brechtiens destinés à obtenir le *Verfremdungseffekt*, dont on a tellement fait la théorie ; les séquences chorales sont ici l'expression d'un des principaux topos du mélodrame, à savoir le verdict moral explicite – en l'occurrence celui qui se rapporte à l'attitude excentrique de Béranger, devenu impondérable, ce qui exaspère tous ces Anglais tellement convenables.

John Bull (d'une grosse voix un peu chantante) : Non, non, ce n'est pas bien élevé.

Béranger : Tout à l'heure, je m'élèverai beaucoup mieux. [...]

Les autres Anglais reprennent en chœur : « Non, non, ce n'est pas bien élevé du tout » [...]

Béranger : [...] Je peux vous prendre chacune sous un bras si vous ne voulez pas voler vous-mêmes. [...]

John Bull : Nous nous opposons.

Journaliste : De tout notre poids.

Anglais (en chœur) : Nous nous opposons de tout notre poids.

Rien d'étonnant que Béranger, le héros du *Piéton de l'air*, ait une telle facilité à voler, ce qui exaspère, et cela se comprend, les Anglais, « lourds » de leur morale. Il est, lui, dépourvu de toute consistance typologique, ce qui nous rappelle la façon dont Peter Brooks définissait Hernani, le héros tellement contradictoire de Victor Hugo : « Le héros dit continuellement „je suis“, mais ne parvient jamais à donner une consistance tant soit peu épaisse et durable à cette assertion. Les contradictions que l'auteur ne se donne pas la peine de justifier ou d'analyser, loin de désigner une

quelconque densité psychologique opaque (dans le sens de la figure de référence implicite: Hamlet), sont plutôt l'expression de l'incohérence »²⁴.

À la différence de son homonyme « piéton » de l'air, inconsistant et par conséquent impondérable, Béranger de *Tueur sans gages* acquiert un relief typologique exceptionnel par son attitude éthique fondamentale et archétypale. Au-delà des étonnantes correspondances structurelles avec le mélodrame de Pixérécourt, Caigniez ou Ducange, *Tueur sans gages* respecte quelques normes sine qua non du genre. Dont le manichéisme intrinsèque de toute littérature mélodramatique, fût-elle épique (comme dans les romans de Richardson ou de Henry James) ou dramatique. Le schéma moral de l'affrontement du bien et du mal, héritage du roman gothique préromantique, se retrouve tel quel dans le pseudo dialogue final de Béranger avec le Tueur. De plus les protagonistes – Béranger et Le Tueur – possèdent cette unité de caractère que Robert B. Heilman²⁵ considère spécifique pour les héros de mélodrame. Le personnage de la tragédie ou du drame analytique est déchiré entre les différentes tendances de son moi, dans le mélodrame que Heilman considère une forme du « drame du désastre », il est plutôt unitaire, incarnation d'un principe ou d'un trait dominant, que nous percevons comme compact. Le conflit mélodramatique ne surgira pas, par conséquent, de l'intérieur du personnage mais de l'extérieur, de la part d'une instance transcendante ou immanente, d'une nature mystérieuse, généralement hostile, maléfique. C'est le cas de *Tueur sans gages* où le héros *éthique* Béranger, ridicule d'Artagnan à la Ionesco, se trouve confronté moins à la férocité d'une personne, le Tueur, mais plutôt à la fatalité du crime universel, à un incompréhensible et irréductible principe occulte du mal.

Or l'excès rhétorique, intrinsèque au mélodrame, accompagne, au final, un rapport profondément éthique – dans le sens de l'éthique de Lévinas, celle de l'altérité et de la responsabilité – du « naïf » Beranger à l'impersonnel Tueur. En interpellant ce dernier, Béranger voudrait le détourner de ses agissements criminels pour le transformer en un Autre lui-même, un semblable, et lui conférer ainsi sa propre identité morale, en d'autres mots, il voudrait le personnaliser. Le bref avant-propos didactique de l'auteur, de même que la séquence finale de dimensions autrement importantes, je veux dire le « dialogue » raté de Béranger avec le Tueur aphasique, sont des exemples de la plus authentique littérature mélodramatique qui, cette fois-ci, est complètement privée même de la parodie qui fait la particularité de l'écriture de Ionesco :

Bérenger: [...] Je vais vous parler franchement. Tout à l'heure, j'avais l'intention de me venger, moi et les autres. Je voulais vous faire arrêter, vous faire guillotiner. La vengeance est stupide. Le châtimeur n'est pas une solution. J'étais furieux contre

²⁴ *Ibidem*, p. 100.

²⁵ Voir Robert Bechtold Heilman, *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*, Seattle and London, University of Washington Press, 1968, p. 81.

LAURA PAVEL

vous. Je vous en voulais à mort... Dès que je vous ai vu... pas tout de suite, pas à la seconde même, non, mais au bout de quelques instants, je vous ai... c'est ridicule de dire cela, vous ne me croirez pas, et pourtant je dois vous le dire... oui... vous êtes un être humain, nous sommes de la même espèce, nous devons nous entendre, c'est notre devoir... au bout de quelques instants, je vous ai aimé, ou presque... car nous sommes frères..., et si je vous déteste je dois me détester moi-même... (*Ricanement du Tueur*). Ne riez pas : cela existe, la solidarité, la fraternité humaine, j'en suis convaincu, ne vous moquez pas...

Surpassant de loin les vieux des *Chaises*, pathétiques, emportés par leur illusion, hantés par le fantasme de leur mission éthique, Béranger, sublime et risible Don Quijote de la morale altruiste, est l'incarnation du héros qui a reçu, dans sa naïveté, tous les merveilleux mais démodés clichés comportementaux du mélodrame. Son statut n'est pas uniquement celui de la fiction, mais aussi, en partie, autobiographique, comme dans *Le Piéton de l'air*, parce qu'il est lui aussi un solitaire, qui prend le contre-pied de l'Histoire. Qu'il s'agisse d'un détective *sans gages*, ou d'un dramaturge blasé ou encore d'un innocent révolté par le fanatismes de la rhinocérisation, comme dans *Rhinocéros*, le héros de Ionesco assume en plus, avec un pathétisme mélodramatique, la question éthique. Plus exactement une ouverture généreuse vers l'Autre, qui fonde l'éthique, mais qui se trouve continuellement relativisée par le contrepoint parodique.

Traduit du roumain par Virgil Tănase

Writer and drama theory scholar, Laura Pavel is a PhD Associate Professor at the Faculty of Theatre and Television of „Babeş-Bolyai” University Cluj, where she teaches theatre history and performance theory. Author of the books: Antimemoriile lui Grobei [The Antimemoirs of Grobei], 1997, 2nd edition revised, 2004; Ionesco. Anti-lumea unui sceptic [Ionesco. The Anti-World of a Skeptic], 2002; Ficțiune și teatralitate [Fiction and Theatricality], 2003; Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative [Dumitru Tsepeneag and the Canon of Alternative Literature], 2007. Co-author of Dicționar analitic de opere literare românești [The Analytic Dictionary of the Romanian Literary Works], 1998-2003; definitive edition, 2007. She also publishes studies and essays in „Euresis”, „Synergies Roumanie”, „Journal for the Study of Religions and Ideologies”, „Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Dramatica”, as well as in several collective volumes, in cultural and literary journals.

Repenser le théâtre elisabéthain

UNE ESTHÉTIQUE EN CREUX
SHAKESPEARE, LE MONDE EST UNE SCÈNE

GEORGES BANU

ABSTRACT. The entire Shakespearian work is filled with references to the world of theatre in the same way that the banks of a river are filled with hidden water. It is interesting that Shakespeare's discourse is not constituted as a doctrine, but it is still very concrete, very close to the art of *making* theatre. This article aims at trying to circumscribe the means used by Shakespeare of discussing the world of the scene. One of these could be the *reversible metaphors*, which shed light upon theatre either in a positive or a negative way. But Shakespeare is complex and unpredictable: the encounter of the contraries, of life and theatre in life and theatre, the actor as a real presence and as a metaphor, everything works through the filter of a parable.

Keywords: Shakespeare, world as a scene, metaphor, theatre

Il y a chez Shakespeare un discours dispersé sur le théâtre, discours nullement constitué dans une doctrine, mais tout de même discours concret, artisanal, lié surtout au *faire* du théâtre. À travers les remarques et les conseils prodigués par ses personnages, il n'est pas interdit de reconnaître l'expérience de l'homme de scène qu'il était et du visionnaire que l'on peut imaginer.

Pourquoi ne pas admettre qu'une expérience quotidienne, qu'une aventure artistique puissent transparaître dans une œuvre de fiction ? De quoi est-elle faite sinon aussi de ces matériaux personnels qui s'y intègrent et finissent par faire corps avec elle ? La pensée d'un écrivain se laisse repérer soit par son caractère explicite – que parfois l'on regrette dans la mesure où elle s'érige en profession de foi – soit par les récurrences qui se dissimulent et se disséminent dans l'œuvre au point de permettre leur identification hypothétique. Shakespeare appartient plutôt à cette seconde catégorie : toute son œuvre est gorgée du rapport au théâtre comme sont gorgées d'eau les terres proches des rivières. Le théâtre est la référence première, essentielle, continuellement reprise. Ici ce qui intéresse le plus ce sont surtout les rapprochements, les liens ou les frictions que les mots shakespeariens révèlent. Il s'agit, au premier chef, d'entendre la voix de Shakespeare dans sa complexité.

Shakespeare n'a pas de porte-parole, il ne parle pas à la première personne – à l'exception des sonnets – et intègre son discours dans le texte des personnages et le contexte des situations. Il nous revient donc de respecter cet entre-deux et nous le faisons en n'isolant pas le propos ni de la pièce ni de cet être de fiction qu'est le personnage qui le prononce. Car Shakespeare parle du théâtre mais se sert aussi bien de celui-ci pour éclairer un être ou qualifier une aventure, pour dégager un rapport à l'histoire autant qu'au monde. Il s'agit donc, chaque fois, de resituer les assertions sur le théâtre dans la matière de l'œuvre. Ils sont indissociables, consubstantiels, et il nous incombe de préserver cette relation, de ne jamais l'amputer.

D'abord le théâtre et son élaboration. Ceci afin, justement, de retrouver un contexte, un mode de travail et un code de conduite. Shakespeare introduit ce discours, chaque fois, dans le cadre des répétitions, cette pratique propre au seul théâtre. C'est ce même choix que feront tout aussi bien Goldoni, Lope de Vega ou Molière : pour chacun, la répétition est l'occasion de témoigner du théâtre. Alors, lorsque le théâtre est en train de se faire, des conditions de production sont formulées, des conseils sont dispensés, des craintes sont exprimées. L'acteur est concerné, mais le public tout autant. Ces interventions pratiques permettent de retrouver les données d'un contexte et également les motivations d'une représentation. Représentation dont le statut comme la nature ne se révèlent jamais aussi bien que dans les prologues ou les épilogues, véritables poèmes où se conjuguent le concret et l'abstrait du théâtre. Ils servent de plaque tournante entre les consignes pédagogiques, le régime d'exploitation du théâtre et sa condition métaphysique. Cette impureté les rend uniques. Ici, comme dirait Peter Brook, le brut et le sacré se retrouvent profondément imbriqués. Dans l'acte de la production pointent toujours les données d'un horizon... du *streben*, du mouvement vers...

« **Quelle est votre métaphore ?** »¹ demande Sir Andrew Aguecheek (Messire André Fièvrejoue) dans *La Nuit des rois*. L'œuvre de Shakespeare est constellée de métaphores, surtout des métaphores ayant trait au théâtre. Mais elles ne sont pas univoques, constantes et récurrentes. Chez Shakespeare les métaphores du théâtre sont réversibles, elles peuvent tantôt formuler un rapprochement qui rehausse le théâtre, tantôt, parfois quelques lignes plus loin, le décrier et déplorer ses retombées contagieuses sur les êtres. Et ainsi nous décelons les données d'un double discours, sur le théâtre comme sur la vie : la métaphore les relie. Métaphores de l'acteur et du spectateur surtout... en les réunissant ce n'est point une cohérence qui se dégage, mais, bien au contraire, un ensemble de contradictions : rien n'est plus étranger à Shakespeare qu'une relation unique au théâtre, de confiance ou de défiance. Il n'entretient ni l'optimisme des écrivains, ni la haine des pères de l'Eglise... Certes, on pourra nous répliquer que chaque métaphore appartient à un personnage et que c'est lui qu'elle définit, mais, par-

¹ *La Nuit des rois*, Acte I, scène 3, éditions Théâtrales, 1996, p. 15.

dessus tout, une relativisation de ce constat s'impose : rien n'est sûr, tout peut se convertir en son contraire. Shakespeare se montre maître dans l'art de manier ces *métaphores réversibles*. Elles interdisent tout choix unique, tout qualificatif définitif... en fonction d'un contexte, jamais le même, chaque fois autre au théâtre tout peut se convertir en son contraire. Entre le discours sur le théâtre et la situation dramatique il y a corrélation, déterminisme. C'est, au fond, le sens le plus profond du discours de Shakespeare. Il confirme ainsi cette belle idée de Scott Fitzgerald pour qui « la marque d'une intelligence de premier plan est qu'elle est capable de se fixer sur deux idées contradictoires sans pour autant perdre la possibilité de fonctionner. » C'est le défi auquel Shakespeare nous convie.

Réunis, ces fragments de discours, ces métaphores et ces scènes constituent non pas une doctrine, mais une vision du théâtre. Un théâtre défini par la coexistence interne des contraires. Et Peter Brook auquel je parlais de ce constat le confirmait : « Pour l'amour, dans le sonnets, c'est pareil. Shakespeare plonge au cœur des contradictions et il revient sans réponse ni décision. C'est peut-être ça la définition du juge idéal. » Si Shakespeare ne s'attarde jamais sur un même plan et alterne constamment théâtre brut et théâtre sacré, nous découvrons aujourd'hui que, chez lui, la définition même du théâtre implique la coexistence des contraires. Ils lui sont consubstantiels, indissociables de sa nature et si on le rapproche si souvent de la vie c'est en raison de cela, de cette indestructible *coincidentia oppositorum*. Elle ne se réduit pas ici à une figure rhétorique, elle qualifie l'essence même du théâtre. Et Shakespeare la formule non pas de manière explicite, mais en acte par l'exercice constant de propos sur le théâtre auxquels, inlassablement, s'opposent d'autres, contraires, tout aussi légitimes.

Dans *Jules César*, Brutus invite ses partenaires de conjuration à prendre pour exemple les nobles acteurs romains tandis que Casca, quelques répliques plus loin, légitime leur projet d'assassinat en évoquant César qui, au Capitole, adoptait les postures d'un comédien. L'acteur, comme dans l'ensemble de l'œuvre, peut être héros ou hypocrite, de même que le théâtre est soit considéré comme à même de fournir un reflet du monde, soit comme fournisseur de leurres trompeurs. N'est-il pas appelé au secours pour « [prendre] la conscience du roi »² et, réduit par Hamlet, une fois l'opération réussie, à « un coup de feu à blanc »³ ? Ici on aime et flatte le public, et ailleurs on déplore la posture du spectateur qui se protège derrière son extériorité. Rien n'est certain, tout peut se retourner en son contraire ; pour Shakespeare, le théâtre se distingue par la mouvance de cette dialectique. Elle est toutefois étrangère à un relativisme lâche, car, chaque fois, il s'agit d'une affirmation nette qui, ensuite, n'exclut pas un propos contraire, tout aussi soutenu mais déterminé par un autre contexte. Le réel affecte le discours sur le théâtre

² *Hamlet*, Acte II, scène 2, *Œuvres Complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2002, t. I, p. 801, et /folio/théâtre, n°86, 2002, p. 163.

³ *Ibid.*, Acte III, scène 2, p. 839 / p. 201.

jamais univoque et définitif. Le théâtre permet pareille permutation parce qu'il s'appuie sur deux principes contrastés, le vrai et le faux, comme le yin et le yang pour les Chinois. Ni l'un, ni l'autre ne l'épuise entièrement. Shakespeare dispense cette leçon d'incertitude.

Certains historiens, comme Anne Richter qui a consacré sa thèse aux relations de Shakespeare au théâtre⁴, considèrent que, progressivement, se fait jour la méfiance à l'égard du théâtre, qu'elle n'est pas originaire, mais liée à la montée du scepticisme dont s'accompagne la Renaissance finissante. Cela entraîne aussi l'effritement progressif des frontières qui conduit Shakespeare à faire de plus en plus se confondre vie, théâtre et rêve. Cette hypothèse, comme toutes les hypothèses, ne se confirme que partiellement car, comme nous l'avons déjà remarqué, parfois au cœur du même texte nous retrouvons réunis deux propos opposés. Si l'on peut supposer que le déclin de l'espoir historique affecte l'espoir placé dans le théâtre, nous pouvons affirmer qu'un doute existait bien avant et que Shakespeare a d'emblée assimilé le théâtre à un chaudron des contraires. Conviction qui n'adopte pas pour autant la « haine » déployée par les Pères de l'Eglise, mais tempère tout de même la confiance, unificatrice et homogène, à l'égard du théâtre. Il est frappé de soupçon tout autant qu'il est érigé en accoucheur de vérité.

Cet ensemble de propos disparates conforte les difficultés que le théâtre rencontre quant à son statut. À la lisière de l'art et de la vie, il n'est ni l'un, ni l'autre, il se trouve dans l'inconfort fécond de l'entre-deux. Shakespeare dispense des consignes pour appréhender la convention théâtrale, invite à s'entraîner et à s'éduquer pour pleinement en bénéficier, mais en même temps il reconnaît sans cesse le pouvoir contaminateur du théâtre et identifie ses postures dans la vie. Et d'ailleurs cette alternance, n'est-ce pas le sens profond des prologues et épilogues ? Ici, dans un théâtre, il n'y a pas d'écart absolu entre l'art et la vie. Ils restent co-présents. Et, chose qui fascine chez Shakespeare, souvent l'on cherche des solutions pour briser l'illusion et ses effets d'identification afin d'introduire la distance et rappeler le pacte de la convention. Le théâtre n'est-il pas défini comme performance d'un comédien qui joue un roi avec l'accord du public ? Lorsqu'il y a risque d'oubli, les acteurs eux-mêmes se chargent de dénoncer l'illusion dont ils ont été les artisans. Shakespeare ne se lasse pas de mettre en jeu cette complexité qui n'est pas réservée au seul travail de la modernité. Il est le précurseur qui, avec génie, assume le théâtre tout en se confrontant à son impureté et en révélant sa complexité. Parce que réfractaire à une définition unique et irréductible à un statut certain, le théâtre intéresse comme métaphore éclatée de la vie : Shakespeare ne cesse pas de témoigner de son intérêt au point que Northrop Frye, le célèbre

⁴ Anne Richter, *Shakespeare and the idea of the play*, Londres, Chatto and Windus, 1962 (réédition: Penguin Shakespeare Library, 1967) (Thèse de 1960).

critique, avançait, sans réserves : « Dans chaque pièce que Shakespeare a écrite, le héros ou le personnage central est le théâtre lui-même. »⁵

« Le monde est un théâtre » n'a-t-on cessé de répéter depuis les Grecs et les Romains et, on le sait, Shakespeare érigea en enseigne du Globe le fameux *totus mundus agit histrionem* de Pétrone. Chacun est acteur, mais joue-t-il un seul rôle ou plusieurs ? Et la vie est-elle une pièce tragique ou dérisoire ? Ce qui tenait auparavant de la métaphore ponctuelle devient finalement vision globale, mais, une fois encore, deux termes se trouvent en co-présence : le théâtre et la vie. Comment communiquent-ils ? Si la vie ressemble au théâtre, lui-même, à son tour, n'est-il pas le double de la vie ? Interrogation inversée à laquelle nous ne pouvons pas échapper. Le théâtre sert ici d'outil de pensée et la vie de source d'ambiguïté. Et nous ne pouvons pas oublier l'autre terme qui complète la tirade de cet auteur baroque : le songe. Le théâtre se rapproche de l'expérience du songe, de son irréalité fugitive, répètent les épilogues ou bien d'autres personnages. Il se rattache tout autant à l'expérience du nocturne dans la vie qu'à la perception du théâtre sur une scène. Les trois se tiennent et de cet ensemble tripartite comme dans un jeu de miroirs aux reflets démultipliés son essence se dégage.

Nous savons que l'art de la mémoire s'appuie sur une configuration spatiale qui permet de fixer les arguments selon un modèle architectural. Pour ce qui est de Shakespeare, le théâtre du Globe exerce cette fonction et c'est en se référant à lui que nous pouvons lire l'ensemble des textes glanés dans l'œuvre. Ils apportent des témoignages sur la scène élisabéthaine contemporaine, sur ses conflits et ses pratiques, sur ses comédiens et son public. Il ne s'agit nullement d'une approche historique, mais seulement d'un recueil de renseignements qui rappellent le contexte dont Shakespeare s'est nourri. Il a servi de terreau à son discours qui conjugue expérience artisanale et réflexion philosophique. Shakespeare est un penseur concret. Et le Globe avec sa structure et son foisonnement a constitué l'appui qui lui a permis d'élaborer son œuvre et son discours autour du célèbre précepte du « monde est un théâtre ». Ben Jonson, l'adversaire de toujours, aura compris tout cela lorsque devant le théâtre du Globe calciné il s'exclamait : « voilà les ruines du monde ». Une fois encore, la métaphore se reconvertit. Le monde et le théâtre ou le retournement d'un gant.

« Les baroques aimaient les équivoques », écrit Antonio Tabucchi en mettant un de ses livres sous le signe de cette assertion initiale. L'équivoque est indissociable de l'attrait des oppositions que cultive la pensée baroque, pensée paradoxale, pensée en mouvement, jamais certaine, toujours étonnante. Shakespeare la pratique avec génie – elle séduit et envoûte – mais tout en lui ajoutant un abrégé de conseils prosaïques et techniques. La séduction qu'il exerce provient de cette cohabitation des contraires qui engendrent de la perplexité tout en confrontant des

⁵ Northrop Frye, *Shakespeare et son théâtre* (*Northrop Frye on Shakespeare, 1986*), traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Québec, Boréal, 1988, *Introduction*, p. 13.

certitudes. À l'équivoque répond la précision d'une indication de répétition et celle-ci, à son tour, se trouve ensuite rehaussée par l'intimité avec une métaphore existentielle. Jeu infini, jeu jamais achevé. Jeu profondément inscrit dans la matière même de l'anglais où les termes du théâtre ne cessent pas d'entretenir des relations d'incertitude avec le vocabulaire courant au point de provoquer des dérives poétiques, des détours secrets ou des confusions « baroques ». Car lorsqu'il utilise le mot « *shadow* » le Fou, en répondant à Lear pour désigner son statut, se considère-t-il comme son « ombre » ou comme son « interprète » ? Et les « shadows » de l'épilogue de Puck dans *le Songe* n'induisent-ils pas une même indétermination ? Les exemples sont légion, mais, délibérément, nous avons renoncé à cet aspect lié tout de même au noyau irréductible d'une langue.

Un matin tôt, en rentrant d'un spectacle avec *Le Songe d'une nuit d'été*, mis en scène par un ami, Silviu Purcărete, à l'aube, à l'heure des exécutions rapides et des révélations subites, en relisant la scène des artisans et l'épilogue de Puck, j'ai éprouvé le désir de réunir les textes de Shakespeare sur le théâtre. Et je me suis réjoui de l'accord donné par Jean-Michel Déprats, lui qui nous a fait réentendre Shakespeare dans ses traductions faites pour « la bouche » des comédiens et « l'oreille » du public. Ainsi, à partir des traductions anciennes et autres inédites, s'est constituée une anthologie qui permet de retrouver, reprendre, lire, penser les mots où Shakespeare se fie au théâtre sans jamais sacrifier les autres où il l'abhorre, et le blâme. C'est de cet ensemble que sa vision peut ressortir comme, chez Henry James, « l'image dans le tapis ».

Parce ce que Shakespeare approche le théâtre en artisan aussi bien qu'en penseur, ces textes réunis apportent des remèdes contre le diagnostic de la crise du théâtre si souvent formulé : plus que d'une pratique, peut-être menacée, c'est d'une condition que Shakespeare parle et elle est éternelle. Même si, au quotidien, le champ du théâtre s'amenuise, la référence à la théâtralité du monde ne disparaît pas... et personne d'autre plus que lui ne peut fournir des arguments plus convaincants pour une pareille confiance. Il nous permet de ne pas accepter la défaite ni laisser le doute s'emparer de nous et, bien au contraire, de chercher, pour résister, les meilleurs alliés. Du côté des textes ou de la scène. Il y aura un temps pour le retour du théâtre, Shakespeare nous rassure. Parce que le monde reste une scène et la ronde des rôles se poursuit, au-delà des réflexions dispersées et des propos concrets c'est la parabole centrale qui s'agence, s'impose et perdure : *totus mundus agit histrionem*. Shakespeare, en philosophe bouffon, s'adresse au spectateur ou au lecteur tel Lance, le bouffon lui-même : « **Tu n'obtiendras jamais de moi un tel secret sinon par une parabole.** »⁶

Shakespeare n'est pas là pour rassurer, mais pour maintenir en vie. Nous, aussi bien que le théâtre. Une piqûre de vie et un savoir homéopathique réunis.

⁶ *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, Acte II, scène 5.

Georges Banu enseigne à l'Institut d'Etudes théâtrales de la Sorbonne Nouvelle et co-dirige la revue Alternatives théâtrales. Il a travaillé sur la mise en scène du XX-ème siècle et plus particulièrement sur Peter Brook. Il a dirigé le volume XIII de la prestigieuse collection les Voies de la création théâtrale consacré à Peter Brook et ensuite il a publié l'ouvrage Peter Brook : de Timon d'Athènes à la Tragédie d'Hamlet (ed. Flammarion, 2001), ouvrage qui porte sur " le cycle parisien " du grand metteur en scène. Il a édité aussi l'ouvrage de Peter Brook, Avec Shakespeare et a publié un certain nombre d'ouvrages sur le théâtre aux XX - ème siècle : Bertolt Brecht ou le petit contre le grand, le Théâtre, sorties de secours, les Mémoires du théâtre, l'Acteur qui ne revient pas, le Théâtre ou l'instant habité. Il reçu trois fois le prix pour le meilleur livre de théâtre en France. Ces derniers temps il s'intéresse plus particulièrement aux relations théâtre -peinture et il a publié deux ouvrages : le Rideau ou la fêlure du monde, l'Homme de dos, Nocturnes (ed. Adam Biro). Il assure la direction de la série le Temps du Théâtre aux Editions Actes Sud. Dernières publications : l'Oubli, le Repos (ed. les Solitaires intempestifs), Exercices d'accompagnement (ed. l'Entretemps), Miniatures théoriques (Actes Sud). Il vient de proposer l'anthologie Shakespeare, Le Monde est une scène (ed. Gallimard) et de collaborer avec Patrice Chéreau pour le livre de celui-ci J'y arriverai un jour (ed. Actes Sud).

CHRISTOPHER MARLOWE'S *DOCTOR FAUSTUS*: THE RENAISSANCE ANTI-HERO

ADRIAN PAPAHAĞI

RÉSUMÉ. Longtemps considéré par la critique comme étant le paragon du magicien de la Renaissance, le docteur Faust de Marlowe se trouve en fait aux antipodes de l'image du philosophe et scientifique occultiste, telle qu'on la découvre dans les écrits de Ficin, de Pic de la Mirandole, ou de Giovan Batista Gelli. En sombrant dans le vice et en reniant Dieu, Faust devient en fait un anti-héro, un homme qui préfère l'animalité des sens à la divinité de l'esprit.

Mots clés : Faust, Marlowe, anti-héros, Renaissance

Marlowe's *Doctor Faustus* is usually read as one of the greatest Elizabethan tragedies, and a late product of Renaissance humanism. Faustus is regarded as the man of infinite desires thirsting for knowledge of heaven and hell, of creation and damnation, at the price of his own soul. In his harrowing speeches one claims to hear the echo of Florentine Platonic philosophy, extolling man's attempt to control nature by virtue of his noble intellect, yearning for knowledge and perfection. Some scholars are eager to condemn God because he allowed Faustus to be damned; thus, Clifford Leech wrote, in a passionate eulogy of Faustus the Man:

Was it necessary that a mere creature should be reduced to crying out for the earth to bury him, to give him some precarious refuge from the justice of his creator? If Faustus becomes an insect about to be crushed by the stretched-out arm of God, that arm seems overweighty for the task.¹

New historicist critics like Jonathan Dollimore and Stephen Greenblatt tend to interpret the damnation of Faustus as a "transgressive" act, and "transgression" bears positive connotations for the new historicists, for it refers to the attempt of the deviant to put his own culture through, by means liable to escape official censure or repression. Thus, Jonathan Dollimore believes that "*Doctor Faustus* is best understood as: not an affirmation of Divine Law, or conversely of Renaissance Man, but an exploration of subversion through transgression."² However, it can be

¹ Clifford Leech, *Christopher Marlowe Poet for the Stage*, ed. by Anne Lancashire, New York: AMS Press, 1986, pp. 118-119.

² Jonathan Dollimore chooses "Subversion through Transgression" as a sub-title of his essay dedicated to Faustus in his *Radical Tragedy*, Brighton: Harvester, 1984. This quotation, p. 109.

argued that Faustus transgresses Divine Law, but does not subvert it. The play ends with an epilogue containing the Chorus' and the author's orthodox message:

Faustus is gone. Regard his hellish fall,
Whose fiendful fortune may exhort the wise
Only to wonder at unlawful things,
Whose deepness doth entice such forward wits
To practise more than heavenly power permits. [Exit Chorus]
Terminat hora diem; terminat auctor opus. (Epilogue, 4-8)³

Stephen Greenblatt pushes the argument of subversion one step further, in a reading where the poet and his characters almost overlap, to subvert the dominant culture in a reckless act of courage⁴. An atheist Marlowe is revived, such a one that modern man can most easily understand and sympathise with⁵. However, in denying Marlowe's faith in God, the spiritual turmoil of Faustus becomes a mere stage shaker and nothing more: war is never fared with such commitment against a fiction. Faustus' tragedy lies precisely in his impossibility to repent, and to accept Christ's blood "streaming in the firmament". It is therefore impossible to agree with Greenblatt's conclusion that for Marlowe there is only a void: the void of atheism and anarchy⁶.

³ Quotations are according to the A-Text (the shorter text of the 1604 quarto) in the edition: Christopher Marlowe, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. by David Bevington and Eric Rasmussen (World's Classics), Oxford UP, 1995. The additions made in the B-text are, with one single exception, irrelevant for the main dramatic conflict, and of minor literary value. The added scenes all show some further tricks of the damned magician, mainly borrowed from the popular book: the episode of the anti-pope Bruno, and especially a continuation of the conflict between Faustus and Benvolio. Its addition of 14 lines to the Chorus preceding Act III is, to my mind, absurd and useless. The only spot I prefer the B-text for occurs in the second scene of the last act, where Lucifer and the devils enter to see Faustus despair and die. The last scene, featuring the entrance of the scholars to see Faustus dead diminishes the dramatic tension of the preceding scene, adding yet another moral note to the play. Conversely, essential spots are absent, like the second entrance of the Old Man in the penultimate scene. For a brief survey of the critical debate about the precedence of one text over the other, see William Tydeman, Vivien Thomas, *State of the Art. Christopher Marlowe*, Bedminster: Bristol Press, 1989, p. 36 ff.

⁴ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago UP: 1980, p. 220.

⁵ This is not to say that Marlowe was not charged with atheism by Elizabethan justice. It is well-known that this had been a chief imputation to the group of Raleigh, Harriot and Marlowe. In 1593 the Privy Council investigated into Marlowe's beliefs. One year later, Raleigh's atheism was investigated, and Harriot, the philosopher of the group was questioned about his denial of the resurrection of the body. In the 1603 trial of Raleigh — for treason, this time —, the latter was admonished by the Chief Justice: "And lett not Heriott nor any such Doctor persuade you there is no eternity."

⁶ Greenblatt, pp. 220-221: "Cutting himself off the comforting doctrine of repetition, he writes plays that spurn and subvert his culture's metaphysical and ethical certainties. We who have lived after Nietzsche and Flaubert may find it difficult to grasp how strong, how recklessly courageous Marlowe must have been: to write as if the admonitory purpose of literature were a lie, to invent fictions only to create and not to serve God or the state, to fashion lines that echo in the void, that echo more powerfully because there is nothing but a void."

It is equally erroneous to see Faustus as the lonely man of Protestantism, facing spiritual forces stronger than himself, and receiving no help from God. Here are Clifford Leech's words:

Marlowe has put into this play the essential loneliness of the Protestant Christian, with neither saint as intermediary nor priest as fully authoritative minister of God's grace through the sacraments. Faustus [...] must come to terms with an invisible God.⁷

Una Ellis-Fermor reads *Doctor Faustus* not as a play where practical jokes are being performed all the time, where gluttony and lechery are in their hey-day, but as a psychological drama, where the conflict is interiorised, as in Æschylus' *Eumenides*:

In Marlowe's great tragic fragment the conflict is not between man and man for the domination of one character over another, or in the interaction of a group of characters. But, as in Æschylus' *Eumenides*, the protagonists are man and the spiritual powers that surround him, the scene is set in no spot upon the physical earth, but in the limitless regions of the mind, and the battle is fought, not for kingdoms or crowns, but upon the questions of man's ultimate fate. Before him lies the possibility of escape to spiritual freedom or a doom of slavery to demonic powers. Thus and in such terms is staged the greatest conflict that drama has ever undertaken to present.⁸

To these interpretations it may be answered that the play recurs to several dramatic characters and devices bearing an admonitory message to Faustus. The Old Man who attempts to convert Faustus in act 5.1 is certainly no allegory taking place in the limitless regions of Faustus' mind, but a man like him, subject in his material body to the torments Faustus is so anxious to avoid. He is a messenger from God, who shows Faustus that the devils have no power over man's soul,

⁷ Leech, p. 112.

⁸ U.M. Ellis-Fermor, *Christopher Marlowe*, Hamden, Connecticut: Archon Books, 1967, p. 87. Far more than the circumscribed tragedy of early Protestant man, Una Ellis-Fermor sees the mirroring of the tragedy of Everyman in the case of Faustus: "The character of Faustus, it cannot be too often repeated, is not that of one man, but of man himself, of Everyman. There are no details, no personal traits, no eccentricities or habits, nothing that is intimate or individual. Marlowe could not have told us where, or in what way, Faustus differed from any other man. He was concerned only with that part of him which is common to all men, his mind. And that mind — we have met it already in an earlier play — is Marlowe's." (p. 84). Pierre Spriet follows in Fermor's footsteps on this issue, stating that: « Qu'on lise dans le *Docteur Faust* un message chrétien ou qu'on y perçoive un long cri de révolte, la pièce reste une tragédie et celle d'un homme finalement forcé de se soumettre à une puissance qui le dépasse. [...] La pièce ne présente aucune dimension collective: c'est la tragédie de l'individu dans sa solitude essentielle. » (*Le Docteur Faust de Marlowe: Moralité médiévale ou tragédie blasphématoire?*, in *Cahiers de l'Hermétisme: Faust*, ed. by Antoine Faivre et Frédérick Tristan, Paris: Albin Michel, 1977, p. 83).

whether it has been bequeathed them in bloody writ or not. Mephostophiles himself — who is throughout surprisingly honest — confesses about the Old Man:

His faith is great. I cannot touch his soul.
But what I may afflict his body with
I will attempt, which is but little worth. (5.1, 78-80)

Moreover, Faustus receives other messengers and revelations from God: the Good Angel, the Scholars, the “homo fuge” inscription on his arm, and the splendid vision of Christ’s blood streaming in the firmament, to recall the main ones.

It is thus impossible to speak about the loneliness of Protestant man having to fight against invisible spiritual forces, or about a *Deus otiosus* who deserts Faustus in his direst need. Rather, the main aspect of the salvation problem of the play is Faustus’ inability to abandon materiality and attain spirituality. He is thus the most deviant embodiment of Renaissance Man, of that white Magician, Christian Cabalist, or Wise Man who appears in Robert Greene’s *Friar Bacon and Friar Bungay* (c. 1589). Faustus cannot be saved because he is the slave of his body’s desires which he incessantly needs to “glut”. Like Barabas, Tamburlaine and Edward II, Faustus cannot purify his senses, and his apparently lofty *libido sciendi* of act 1.1 is vilified in an unrewarding service of the devil.

Thus, Lawrence Danson’s “Questioner”⁹, or Harry Levin’s “Overreacher”¹⁰ becomes, as William Godshalk put it, “a rather pitiful sensualist”¹¹. Faustus himself acknowledges several times that “the god thy servest is thine own appetite” (2.1, 11), or that he is “wanton and lascivious” (2.1, 140-41). Moreover, even his sensual delights are illusory or, yet worse, devilish — the scene where, instead of a wife he is presented with a “a Devil dressed like a woman, with fireworks” (2.1, 147ff.), should be borne in mind. Even the *summum* of the gifts offered by Mephostophiles, the company of Helen of Troy, is deceptive: both the popular book, and Marlowe’s

⁹ Lawrence Danson, *The Questioner*, in Harold Bloom (ed.), *Christopher Marlowe: Modern Critical Views*, New York: Chelsea House Publishers, 1986, pp. 183-205.

¹⁰ Harry Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, London: Faber & Faber, 1953.

¹¹ W. L. Godshalk, *The Marlovian World Picture*, The Hague-Paris: Mouton, 1974, p. 201, wrote that “[...] it is very difficult to see Faustus as a successful aspirer to universal power. He is a rather pitiful sensualist, caught in the toils of pleasure, and showing quickly the signs of his degeneration. As a master of shadows, Faustus commits himself to the uncreative, destructive elements of the universe, and in the end, he is destroyed by the very powers he has served. He has created nothing that survives, and leaves nothing behind but a mangled corpse.”

play warn us that Helen is only a *succuba*¹². However, the most beautiful lines Marlowe ever wrote give a special aura to this scene, and it is difficult not to read Marlowe's sympathy with Faustus' choice in such lines as:

Was this the face that launched a thousand ships
And burnt the topless tower of Ilium?
Sweet Helen, make me immortal with a kiss.
Her lips suck forth my soul. See where it flies!
Come, Helen, come, give me my soul again.
Here will I dwell, for heaven be in these lips,
And all is dross that is not Helena. (5.1, 90-96)

If this be the price of damnation, damnation is a cheap — one might be tempted to say. Clifford Leech accepts that what is suggested here is “diabolic intercourse”, as the popular book makes clear with no touch of poetry, but he sees it only as a dramatic device meant to emphasise Faustus' heroic fight with God:

Marlowe makes this moment of choosing damnation the most poetically impressive in the play. He has utilized the medieval notion of diabolic intercourse and, by engaging our senses and our reason on Faustus' behalf, has implied a revolt against the scheme of things of which it is a part. We can hardly credit that Marlowe, outside the dramatic context, adhered intellectually to the idea that demoniality could take place, but it was part of the total system within which he showed a human being ambitiously at war with God.¹³

This extreme neo-humanistic view of Faustus' subversion of a Law which “restrains man and limits his freedom” is, I shall argue, unsupported by the text. Interpreting correctly Faustus' famous renunciation of all learning except black magic as a direct allusion to Agrippa's *De vanitate scientiarum*, Frances Yates

¹² Thus, in the *Volksbuch* of 1587, we may read the eloquent episode about the instant disappearance of Helen and of Faustus' son — a detail Marlowe made no use of:

“[59] *Von der Helena auß Griechenland, so dem Fausto Beywohnung gethan in seinem letzten Jahre.* Darmit nun der elende Faustus seines Fleisches Luesten genugsam raum gebe, faellt jm zu Mitternacht, als er erwachte, in seinem 23. verloffenen Jar, die Helena auß Grecia, so er vormals den Studenten am Weissen Sonntag erweckt hatt, in Sinn. Derhalben er Morgens seinen Geist anmanet, er solte jm die Helenam darstellen, die seine Concubina seyn moechte, welches auch geschahe, vnd diese Helena war ebenmaessiger Gestalt, wie er sie den Studenten erweckt hatt, mit lieblichem vnnnd holdeseligem Anblicken. Als nun Doct. Faustus solches sahe, hat sie ihm sein Herz dermassen gefangen, daß er mit ihr anhube zu Bulen, und fuer sein Schlaffweib bey sich behielt, die er so lieb gewann, daß er schier kein Augenblick von jr seyn konnte. Ward also in dem letzten jar Schwangers Leibs von jme, gebar jm einen Son, dessen sich Faustus hefftig frewete, und jhn lustum Faustum nennete. Diß Kind erzehlt D. Fausto vil zukuenfftige ding, so in allen Laendern solten geschehen. Als er aber hernach umb sein Leben kame, verschwanden zugleich mit jm Mutter und Kindt.” (*Historia von D. Johann Fausten*, Text des Druckes von 1587, ed. by Stephan Füssel and Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart: Reclam, 1996, p. 110).

¹³ Leech, p. 97.

remarks that Faustus comes to a conclusion contrary to Agrippa's teachings, choosing Satanism instead of the "heavenly matters of theology"¹⁴. Indeed, the Prologue plays with Faustus' perversity, using the same adjective ('sweet') that had qualified "scholarism graced" to qualify "cursed necromancy" in Faustus' mind:

So soon he profits in divinity,
The fruitful plot of scholarism graced,
That shortly he was graced with doctor's name,
Excelling all whose sweet delight disputes
In heavenly matters of theology;
Till, swoll'n with cunning of a self-conceit,
His waxen wings did mount above his reach,
And melting heavens conspired his overthrow.
For, falling to a devilish exercise,
And glutted more with learning's golden gifts,
He surfeits upon cursed necromancy;
Nothing so sweet as magic is to him,
Which he prefers before his chiefest bliss. (Prologue, 15-27)

The most difficult problem criticism has to cope with in the case of *Doctor Faustus* is answering why Faustus is unable to grasp God's hand stretched out to save him (the Good Angel, the Old Man and the various signs), but accepts instead the deplorable tricks Mephostophiles entertains him with. Salvation is so easy, so accessible, so obvious throughout the play, to the last syllable of Faustus' allotted time. This paradox leads Frances Yates to denying the previous type of interpretation (Faustus' courageous rebellion against God), and to read *Doctor Faustus* as an attack against the values of Renaissance thought:

It begins to look less like the thought of an heroic individual soul, struggling with problems of science and magic versus religion, and more like a piece of propaganda constructed in view of a current situation. [...] We are in fact witnessing in this play the reaction against the Renaissance. Cornelius Agrippa's occult philosophy was, as we know, compounded of Renaissance Magia and Cabala, out of Marsilio Ficino and Pico della Mirandola. The dismissal of Agrippa as a black magician is a dismissal of the traditions of Renaissance magic and science.¹⁵

Although "propaganda" is perhaps not the right term to describe Marlowe's aims, much in the play seems to confirm Yates' verdict that Faustus runs against mainstream Renaissance ideology. In choosing bad magic, he proves to be anything but a Renaissance magus. Anxious not to seem a black magician, Marsilio

¹⁴ Frances Yates, *The Occult Philosophy of the Elizabethan Age*, London and New York: Routledge, 1979, reprinted 2008, pp. 135-47.

¹⁵ Yates, pp. 140-41.

Ficino added an apology to his *De vita*, in which he entreated Guicciardini, the great historian, to defend him against such calumny:

Dopo questo, fatti avanti anche tu, Guicciardini pieno di ardore, e rispondi agli ingegni curiosi che la magia e le immagini Marsilio non le approva, ma ne parla solamente, mentre espone il testo di Plotino. [...] Né qui si fa parola della magia profana, che si fonda sul culto dei dèmoni, ma si fa menzione della magia naturale, che per mezzo di cose naturali raccoglie benefici celesti per la buona salute dei corpi.¹⁶

The same in Pico della Mirandola's famous *Oratio*, surnamed "De dignitate hominis":

Meminit et Plotinus, ubi naturæ ministrum esse et non artificem magum demonstrat: hanc magiam probat asseveratque vir sapientissimus, alteram ita abhorrens ut, cum ad malorum demonium sacra vocaretur, rectius esse, dixerit, ad se illos quam se ad illos accedere, et merito quidem.¹⁷

The same anxiety is present in King James' *Dæmonologie*, where the monarch tries to explain magic and witchcraft without seeming to know too much about them, and thus to be considered a witch himself. Although he had delved into secret studies, the King denies it with all his forces, cutting short the inquiries of Philomathes with these words:

For because the ground of this conference of ours, proceeded of your speering at me at our meeting, if there was such a thing as Witches or spirites: And if they had any power: I therefore haue framed my whole discours, only to proue that such things are and may be, by such number of examples as I show to be possible by reason: & keepes me from dipping any further in playing the part of a Dictionarie, to tell what euer I haue read or harde in that purpose, which both would exceede fayth, and rather would seeme to teach such vnlawfull artes, nor to disallow and condemne them, as it is the duetie of all Christians to do.¹⁸

Doubtless, all Renaissance thinkers condemned those magicians who commerced with devils, and abhorred black magic. But for Faustus there is only one kind of magic, and that is satanism. What determined many critics to consider Faustus a typical Renaissance magician is his speech in the first scene, where he proposes to use magic in order to ennoble his faculties and become "a mighty god":

¹⁶ Marsilio Ficino, *De vita [Sulla vita]*, ed. by Alessandra Tarabochia Canavero, Milan: Rusconi, 1995; *Apologia*, p. 298.

¹⁷ Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio [Discorso sulla Dignità dell'Uomo]*, ed. by Giuseppe Tognon, Brescia: Editrice La Scuola, 1987, p. 48.

¹⁸ King James I, *Dæmonologie*, in *Minor Prose Works of King James VI and I*, ed. by James Craigie, Edinburgh: Scottish Text Society, 1982, p. 53.

All things that move between the quiet poles
 Shall be at my command. Emperors and kings
 Are but obeyed in their several provinces,
 Nor can they raise the wind or rend the clouds;
 But his dominion that exceeds in this
 Stretches as far as doth the mind of man.
 A sound magician is a mighty god.
 Here, Faustus, try thy brains to gain a deity. (1.1, 58-65)

One recognises in this passage the most famous concept of Renaissance humanism, the dual nature of man, allowing him to choose his nature on a scale ranging from the animals to God. However, rather than a deity, Faustus becomes what Renaissance thinkers most scorned, an animal bound to the longing of his desires. The lines quoted above follow in the footsteps of Pico's *Oratio*, or of Gelli's *Circe* — which is here astonishingly similar to Faustus' conclusion: "[l'uomo] si farà quasi un Iddio", but they do not coincide on the means of "gaining a deity": "[se l'uomo,] sprezzati tutti gli impedimenti del corpo, attenderà a contemplare le cose divine"¹⁹. However, nothing in the play continues this noble intellectual drive; rather, Faustus develops into an animal, like Ulysses' comrades in Giovan Battista Gelli's *Circe*, and would not be redeemed from his brutish state,

¹⁹ Giovan Battista Gelli, *La Circe, Dialogo decimo*, in *Dialoghi*, ed by Roberto Tissoni, Bari: Laterza, 1967, p. 286. Pico's conception, expressed at the beginning of his speech, has become one of the landmarks of Renaissance thought. Based on man's free will and indefinite nature (both created and creative, mortal and immortal, divine and terrestrial), this theory predicates man's possibility to become anything he chooses, by adhering to the noble practices of the mind, or by abandoning himself to his brutish nature: "Statuit tandem optimus opifex, ut cui dari nihil proprium poterat commune esset quicquid privatum singulis fuerat. Igitur hominem accepit indiscretæ opus imaginis atque in mundi positum meditullio sic est alloquutus: 'Nec certam sedem, nec propriam faciem, nec munus ullum peculiare tibi dedimus, O Adam, ut quam sedem, quam faciem, quæ munera tute optaveris, ea, pro voto, pro tua sententia, habeas et possideas. Definita cæteris natura intra præscriptas a nobis leges cohercetur. Tu, nullis angustiis cohercitus, pro tuo arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam prefinies. Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde comodius quicquid est in mundo. Nec te celestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictor, in quam/malueris tute formam effingas. Poteris in inferiora quæ sunt bruta degenerare; poteris in superiora quæ sunt divina ex tui animi sententia regenerari.'" (p. 6). Gelli wrote, in the dedicatory to the *Circe*, that only man can "farsi o terreno o divino, e a quello stato trapassare che a la elezione de il libero voler suo piacerà più." (p. 145). The pertinence of this philosophy for *Doctor Faustus* has been observed by many critics. Here is a clear formulation of the dilemma, belonging to A. Bartlett Giamatti: "The problem in this attitude, a problem crystallized by the Faust story, is this: Given man's basic urge and potential for transformation, would man reform himself in a good sense and be one of the blest, or would he deform himself and be a monster? What shape would he fashion for himself? Would he be Hyperion or a satyr? Both were in him. Finally, once he unleashed the process of transformation, could he stop it? This was the most haunting question of all, and is the issue in *Doctor Faustus*." ('The Arts of Illusion', in Harold Bloom (ed.), *Christopher Marlowe: Modern Critical Views*, p. 110).

because he is unable to understand Christ and the mystery of redemption²⁰. Similarly, Tommaso Campanella concluded:

Or da questi esempi io ne cavo l'eccellenza e divinità dell'uomo, vinto da tutti gli animali di vista acuta e odorato e sentimento corporeo, perché sono nati a quello e, là solo badando, indovinano; ma l'uomo ha indovinazione assai più alta, ché ha odorato e presentito Dio, gli angeli e l'altra vita.²¹

At the antipodes of this attitude, one can find Faustus:

MEPH.: Why, this is hell, nor am I out of it.
Think'st thou that I, who saw the face of God
And tasted the eternal joys of heaven,
Am not tormented with ten thousand hells
In being deprived of everlasting bliss?
O Faustus, leave these frivolous demands,
Which strike a terror to my fainting soul!
FAUST.: What, is great Mephostophilis so passionate
For being deprived of the joys of heaven?
Learn thou of Faustus manly fortitude,
And scorn those joys thou never shalt possess. (1.3, 77-87)

Strangely enough, if one were to consider anyone a true Renaissance character in this play, that would be Mephostophiles. He is Faustus' tragic double, who has the awareness of sin and the full consciousness of neverending damnation. At the same time he realises that Faustus is far happier than him, because he can still repent. He warns him about the terror of everlasting damnation, but, on the other hand "solamen miseris socios habuisse doloris"... He tells him that hell is not circumscribable, and makes him aware that each man carries a hell in himself, which can outgrow him if he gives it power over himself:

Hell hath no limits, nor is circumscribed
In one self place, for where we are is hell,
And where hell is must we ever be.
And, to conclude, when all the world dissolves,
And every creature should be purified,
All places shall be hell that is not heaven. (2.1, 121-26)

²⁰ Una Ellis-Fermor is right to be amazed "that the sound sense, the clarity, the reasonableness of the ideas of Christ never seem to have called a response from similar qualities in Marlowe's own mind." (p. 76)

²¹ *Del senso delle cose e della magia*, in *Opere di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella*, ed. by Augusto Guzzo and Romano Amerio, Milan: R. Ricciardi, 1956, p. 1049.

To this, Faustus answers with a foolishness that is hard to reconcile with his presumed wisdom. He thinks that “hell’s a fable”²², and cuts short the attempt of Mephostophiles to persuade him of the contrary. In a weird exchange of roles, Faustus becomes the advocate of hell, and Mephostophiles summons up contrary arguments:

FAUST.: Come, I think hell’s a fable.
MEPH.: Ay, think so still, till experience change thy mind.
FAUST.: Why, think’st thou then that Faustus should be damned?
MEPH.: Ay, of necessity, for here’s the scroll
Wherein thou hast given thy soul to Lucifer.
FAUST.: Ay, and body too. But what of that?
Think’st thou that Faustus is so fond
To imagine that after this life there is any pain?
Tush, these are trifles and mere old wives’ tales.
MEPH.: But, Faustus, I am an instance to prove the contrary,
For I am damnèd and am now in hell.
FAUST.: How? Now in hell? Nay, an this be hell, I’ll willingly be
damned here. What? Walking, disputing, etc.? But leaving off this, let
me have a wife, the fairest maid in Germany, for I am wanton and
lascivious and cannot leave without a wife. (2.1, 127-41)

Faustus defies Mephostophiles’ knowledge of both heaven and hell, dismissing it as “trifles and mere old wives’ tales”, and thus denies the belief in the immortality of the soul, which lay at the core of the Renaissance world picture²³.

The third great deviation of Faustus from Renaissance thought concerns his misappropriation of the Scriptures, on which he builds a kind of simplistic fatalism which leads him to despair and to an unexplainable reluctance to repent. It has been noticed that Faustus quotes fragmentarily from the Bible when he decides that “we must sin”:

[He reads] “Stipendium peccati mors est.” Ha!
“Stipendium”, etc.
The reward of sin is death. That’s hard.

²² Such a belief is scarcely characteristic of Marlowe’s age, and one cannot extrapolate to see it as belonging to Marlowe: after all, the play ends with Faustus’ dismemberment, and hell is proved to be real. Even when hell is denied and the devil is mocked in Renaissance literature, there is no evidence that it was really the belief of the people. As Barry Reay stated, “there is of course literary evidence for the early modern period — ballads, plays, epigrams and proverbs — of mockery and flippancy on the subject of the Devil and Hellfire, though this humour may merely mask more deep-seated fears.” (*Popular Culture in Seventeenth-Century England*, ed. by Barry Reay, London & Sydney: Croom Helm, 1985, p. 101).

²³ For more on this argument, see Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Concepts of Man*, New York: Harper Torchbooks, 1972, p. 43 ff.

[He reads] "Si pecasse negamus, fallimur
Et nulla est in nobis veritas. "
If we say that we have no sin,
We deceive ourselves, and there's no truth in us.
Why then belike we must sin,
And so consequently die.
Ay, we must die an everlasting death. (1.1, 39-48)

In the fifth act, when the Old Man tries to convince Faustus to renounce magic, the doctor still believes that it is too late to be saved, although the Good Angel had told him that it was never too late. Step by step, with each hellish deed, Faustus reasserts his belief that he is irredeemably doomed:

Damned art thou, Faustus, damned! Despair and die!
Hell calls for right, and with a roaring voice
Says, "Faustus, come! Thine hour is come." (5.1, 48-50)

Faustus appears to be trapped in what Cleanth Brooks called his "legalism" towards the bond.²⁴ Nothing is more surprising than watching Faustus contradict himself so grossly in this capital matter: initially he states that "belike we must sin", thus denying man's free will and the possibility of choice between good and evil, and now he prevails himself of his free will to fulfil to the last syllable the clauses of the bond. Here again, Faustus acts against Renaissance thought for, according to Erasmus, free will had no sense outside leading to salvation²⁵.

Instead, Faustus uses his free will to reject grace, and to embrace sin. This seems to be the result of his decayed nature, and of physical cowardice. Indeed, Faustus becomes submissive as soon as he is threatened to be torn to pieces, out of a cowardly concern for his body (which will however be dismembered in the end):

FAUST.: Accursèd Faustus, where is mercy now?
I do repent, and yet I do despair.
Hell strives with grace for conquest in my breast.
What shall I do to shun the snares of death?
MEPH.: Thou traitor, Faustus, I arrest thy soul

²⁴ Cleanth Brooks, "The Unity of Marlowe's *Doctor Faustus*", in Bloom (ed.), p. 105: "Most of all, however, Faustus is the prisoner of his own conceptions and indeed preconceptions. It is not so much that God has damned him as that he has damned himself. Faustus is trapped in his own legalism."

²⁵ Erasmus, *De libero arbitrio διατριβη sive collatio*, in *Werke*, ed. by Winfried Lesowski, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, vol. 4, p. 36: "Porro liberum arbitrium hoc loco sentimus vim humanæ voluntatis, qua se possit homo applicare ad ea, quæ perducunt ad æternam salutem, aut ab iisdem avertere." Erasmus entered a famous polemic with Luther on this issue, trying to prove the latter's theory "de servo arbitrio" wrong. For Erasmus, the two instruments which help to attain salvation are the grace of God and man's free will, "sic tamen ut gratia sit causa principalis, voluntas secundaria" (p. 172).

ADRIAN PAPA H A G I

For disobedience to my sovereign lord.
Revolt, or I'll in piecemeal tear thy flesh.
FAUST.: Sweet Mephostophiles, entreat thy lord
To pardon my unjust presumption,
And with my blood again I will confirm
My former vow I made to Lucifer. (5.1, 62-72)

Faustus' progressive debasement has been widely interpreted in criticism, and it is indeed the only dramatic development of the tragedy, if tragedy it be. As becomes a true Elizabethan play, the main conflict is echoed and caricatured by a secondary one, which features the servants in the role of their masters. Wagner, the Doctor's apprentice, "buys" the soul of Robin, the Fool. The two instances of folly echoing Faustus' are introduced in order to emphasize the deplorable effect of the pact with the devil. It would be a great mistake to deny the authenticity of these central scenes and Marlowe's authorship, as scholarship sometimes does. Although one may feel that the episodes of the practical jokes performed at Rome or at the court of the Emperor are just a filling lacking matter, holding the episodes featuring Robin as alien threatens the unity of the play. William Godshalk sees Faustus' tragedy in this very contrast, against the background of the lesser or would-be magicians²⁶. Faustus thus becomes "only one member in a series of fools" as Godshalk so cogently puts it.

Robin is ready to sell his soul for a shoulder of raw mutton, but has the wit to demand it "well roasted, and good sauce to it, if I pay so dear" (1.4, 12); Faustus sells his soul for knowledge, but lacks the wit to want it boundless and far-reaching²⁷. The spirits he traffics with cannot offer him more than a theatre of illusions, and fireworks; the true answer comes from the Good Angel and from the Old Man, but Faustus turns a deaf ear on them. Consequently, instead of acquiring knowledge, Faustus flounders in a trough of sensual delights. No wonder that some critics even expressed doubts about Faustus' interest in knowledge²⁸; and how else could these lines be read:

²⁶ Godshalk, p. 200. Virginia M. Meehan, *Christopher Marlowe Poet and Playwright. Studies in Poetical Method*, The Hague and Paris: Mouton, 1974, p. 75, remarks that "The contrast between Faustus' and Valdes' words is almost an epitome of the tragedy. Valdes' boast is a prophecy that material power, flight, and grapes in January, not omniscience or omnipotence, will be what Faustus achieves." Similarly, Harry Levin writes: "We might have expected more from the price he is paying, after the terrible renunciation, than the jaunty hocus-pocus that produces grapes out of season for a pregnant duchess or defrauds a horse dealer and fobs him off with a leg-pulling practical joke." (p. 143).

²⁷ François Laroque compares the "greeds" of the two: "Ainsi l'insatiable *libido sciendi* de Faustus est-elle trasposée sur le mode burlesque par l'appétit physique de ce pauvre diable qu'est Robin." ("En marge de l'idéologie: antimasque et grotesque dans le *Doctor Faustus et La Tempête*", in *Théâtre et idéologies: Marlowe Shakespeare*, ed. by M. T. Jones-Davies, Paris: Jean Touzot, 1982, p. 101.

²⁸ For example, Roger Sales wrote that "Faustus is represented as displaying a sensual attitude to all forms of knowledge. He has glutted, or surfeited, himself on sacred as well as profane texts. He

O, what a world of profit and delight,
Of power, of honour, of omnipotence
Is promised to the studious artisan! (1.1, 55-57)

It is clear that Faustus hopes for worldly delights attainable through the practice of magic, and this is as remote from the predicaments of Renaissance magic as possible. One may certainly blame the pettiness of his magical exploits on the text of the popular book, but this is not a fully convincing argument, for Marlowe left out several episodes, introduced the Robin-Wagner-Dick scenes, and gave Faustus and Mephostophiles speeches which have nothing to do with the popular book.

On the other hand, it is true that the real Faustus himself was a braggart and charlatan, very much like Jonson's *Subtle*, and it was only thanks to the popular book and to Marlowe that he gained his everlasting aura as a key figure of European literature. E. M. Butler and André Dabiezies are convincing in arguing that there is nothing or close to nothing behind the myth of Faustus²⁹. Butler concludes her study, characterised by an undissimulated hatred for Faustus, saying that "Elizabethan prose and Elizabethan verse were the two portals through which he passed on his way to immortality; and never surely did any human being deserve it less."³⁰

At the end of the day, it is difficult to see Faustus as the great tragic Renaissance magician and cabalist, who was damned because he sought to "gain a deity", for this is not the magic we meet in the case of the other Renaissance magicians in contemporary literature. Moreover, it is not magic, or the thirst for

desires knowledge because it will in turn allow him to feed other desires." (*Christopher Marlowe*, London: Macmillan, 1991, p. 139).

²⁹ Dabiezies wrote: "En somme, nul document valable ne nous montre Faust, durant sa vie, adonné réellement à la magie, encore moins alchimiste et pas davantage auteur d'écrits sur ces matières. Il est illusoire de vouloir rattacher à ce Georges Faust de l'histoire le brillant avenir qui attend Jean Faust dans la légende future." (p. 74). E. M. Butler does not spare Faustus: "In fact, tales of magic wrought reach their lowest level in the biography of Faust. Had this been the only element in the book, its hero could not long have survived the sixteenth century. But the strong religious fervour in the biographical portions gave a cosmic nature to the conflict and reality to the sorcerer and his familiar. It was this which carried them both with breath-taking speed into Elizabethan drama, and thence down the centuries to us." (E. M. Butler, *The Myth of the Magus*, Cambridge UP, 1948, reprinted 1993, p. 142). Indeed, the reader who has the patience to read the documents which preceded the popular book, will have no difficulty observing how gossip and superstition piled up to create a myth around a very base character, whose only real qualifications were as a drunkard, a sodomite, and a braggart. Cf. Philip Mason Palmer, Robert Pattison More, *The Sources of the Faust Tradition from Simon Magus to Lessing*, New York: Octagon Books, 1978, ch. 2 "The Historical Faust", pp. 81-126. Faustus was generally characterised by the humanists who met him as "gyrovagus, battologus, et circuncellio (a letter of Johannes Trithem to Johannes Virdung, quoted in *The Sources...*, p. 83 ff.), who "vane gloriabatur de se omnes victorias, quas habuerunt Cæsariani exercitus in Italia, esse partas per ipsum sua magia." (from the *Locorum communium collectanea* of Johannes Manlius, p. 101 ff., quoted in *The Sources...*).

³⁰ Butler, p. 131.

knowledge and self-improvement that damn Faustus, but his unexplainable reluctance to accept Christ's sacrifice and to repent. Indeed, the most disturbing aspect of the play is Faustus' damnation. It is absurd because avoidable, and one can see no reason why Faustus would wish to incur it. Moreover, magicians in contemporary plays, such as Greene's Bacon and Shakespeare's Prospero, do eventually renounce magic³¹. Bacon, we are told, "held devils in such obedient awe" (9, 146)³², he had "dived into hell/ And sought the darkest palaces of fiends" (10, 7-8), and all in order "to compass England with a wall of brass" (2, 30), just as Faustus intended to do in Wittenberg. But his renunciation of magic is majestic and salutary:

I tell thee Bungay, it repents me sore
That ever Bacon meddled in this art.
The hours I have spent in pyromantic spells,
The fearful tossing in the latest night
Of papers full of nigromantic charms,
Conjuring and adjuring devils and fiends, [...]
Are instances that Bacon must be damn'd
For using devils to countervail his God.
Yet, Bacon, cheer thee; down not in despair.
Sins have their salves. Repentance can do much.
Think Mercy sits where Justice holds her seat,
And from those wounds those bloody Jews did pierce,
Which by thy magic oft did bleed afresh,
From thence the dew of mercy drops
To wash the wrath of high Jehova's ire,
And make thee as a new-born babe from sin.
Bungay, I'll spend the remnant of my life
In pure devotion, praying to my God
That he would save what Bacon vainly lost. (13, 85-90; 96-108)

Had Faustus behaved like Bacon, *Doctor Faustus*, with its concision, its episodic structure, and its plot focusing on the conflict between Good and Evil with man in-between, would have become a clear-cut morality play. However, as John Mebane pertinently puts it, "*Dr. Faustus* is neither a morality play nor an

³¹ Upon abjuring his "rough magic", Prospero envisages to lead a stern life, where every third thought should be his grave. Nonetheless, Prospero was, like Corneille's Adraste, a white magician, and did not employ magic to any bad purposes. Here is Prospero's famous epilogue: "Now I want/ Spirits to enforce, Art to enchant;/ And my ending is despair,/ Unless I be reliev'd by prayer,/ Which pierces so, that it assaults/ Mercy itself and frees all faults./ As you from crimes would pardon'd be,/ Let your indulgence set me free." (*The Tempest*, ed. by Frank Kermode, The Arden Shakespeare, London: Routledge, 1994; Epilogue, 13-20).

³² Robert Greene, *Friar Bacon and Friar Bungay*, ed. by Daniel Seltzer, Regents Renaissance Drama Series, Lincoln: U of Nebraska P, 1963.

unambivalent celebration of radical humanism”³³. The play consequently oscillates between morality and Renaissance tragedy, but fails to be either. Faustus’ reluctance to accept God’s signs and to repent is unexplainable, it “lacks the objective correlative”, to use T. S. Eliot’s syntagm. Everything in the play concurs towards Faustus’ redemption — everything except his own will. By delving into black magic, Faustus renounces the possibility to “gain a deity”, and thus debases himself progressively, to the point of becoming little more than a beastly sensualist. This, of course, is the opposite of Renaissance humanism, which predicated the dignity of man.

Far from being the admirable figure of the Renaissance man striving to “gain a deity”, or the white magician seen as a generous scientist trying to improve nature and humanity, Marlowe’s Faustus, like the real Faustus, is what Renaissance humanism most scorned: a “pitiful sensualist”, whose apparent thirst for knowledge actually conceals gluttony and foolish self-deceit. Far from being a paragon of the humanistic ideal of man, Marlowe’s Faustus is thus a blatant anti-Renaissance magus.

Adrian Papahagi est docteur de l’Université de Sorbonne (Paris IV) et ancien pensionnaire étranger de l’École Normale Supérieure-Rue d’Ulm. Il enseigne l’histoire de la littérature anglaise (Moyen Âge et Renaissance) à l’Université Babeş-Bolyai de Cluj, et il dirige le Centre pour l’étude des manuscrits de cette université. Il a publié une vingtaine d’articles dans des revues telles que Medium Ævum, Scriptorium, Neuphilologische Mitteilungen, Comptes rendus de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

³³ John S. Mebane, *Renaissance Magic and the Return of the Golden Age. The Occult Tradition and Marlowe, Jonson, and Shakespeare*, Lincoln and London: U of Nebraska P, 1989, p. 118.

THE MULTILAYERED PETER GREENAWAY - the example of *Prospero's books* -

OLIVIA GRECEA

RÉSUMÉ: Cet article analyse le discours cinématographique de Peter Greenaway en relation avec la source littéraire, dans le cas de son film *Prospero's Books*, et avec une installation plus récente, avec l'intention de filtrer les raisons cachées derrière son style polyphonique. Habituellement, les critiques observent chez Peter Greenaway la théâtralité de l'image filmique, instaurée surtout par le traitement pictural du nu masculin / féminin ; en effet, le cinéaste n'est pas un partisan de l'absolutisme de l'image, mais un artiste intéressé par la complexité du signe, qu'il exploite de manière soutenue, en vue de répondre à la métamorphose du public.

Mots clés: théâtralité, nu, réécriture, cinéma, multi-média

This paper deals with works in different mediums by Peter Greenaway in an attempt to understand his approach to art making. The American film-maker is an unparalleled figure in the film history, because of the visual stylistic he imposed as his signature. A recurrent comment on his filmography addresses the theatricality of his thought, theatricality that works two ways: both concerning the human figure as a part of an intricate composition, resembling a theatre stage, and the elaborate mise-en-scène (in terms of set and props) presented frame by frame. The spectacular (the poster for *Prospero's Books* quotes the movie as being "Astonishing. Stunning. Dazzling", according to the critics) derives from the theatricality of the image and the technical devices used by Greenaway (the Paint Box technique we will refer to further on), all of them secondary to the main qualities of the moving picture (that usually uses editing to tell a story).

Does Greenaway intend to approach Shakespeare and the canon in a polemical manner, through *Prospero's books*, or does he use the play as a framework for yet another illustration of his cinematographic aesthetics?

The Tempest is a canonic text very popular in postmodern rewritings, especially in postcolonial rewritings. Similarly to Friday, Robinson Crusoe's slave, Caliban, Prospero's servant, is a symbol of "the victimization of a world by another world"¹; they both become characters whose opposition and versatility in relation to

¹ Tamara Cărăuș, *Efectul Menard. Rescrierea postmodernă: perspective etice*, Paralela 45, 2003, cap. 8, "În numele...": Caliban, Vineri și rescrierea ca emancipare", p. 124

exterior rules is put into question. Shakespeare's play works for postcolonial rewritings due to their specificity of permanently evaluating master – slave relationships; postcolonial rewriting is “the expression of the need of acknowledgement and is part of the politics of the identity, who, on the other hand, condition each other: the need for acknowledgement is the fundament of the identity politics, and, on the contrary, the need for acknowledgement manifests itself through the identity politics.”²

Regarding Caliban, the mark of his (in)tolerance to authority is language: “In some interpretations, Caliban cannot oppose his slavery precisely due to his deprivation of language, whereas in others Caliban is a figure of postcolonial critique because of his opposition to the language Prospero teaches him.”³

A corelated analysis of the film structure and the play allows us to identify the main narrative sequences; however, in the movie the emphasis is placed upon the visual and the act of narration, invested with more than the usual connotations. Prospero's character is the guide of the viewer, while the fluidity and the coherence of the images are ensured by his comments. His books are written in real time, and they contain actions made visible through the images. The act of Prospero's writing is the recurrent image, together with the auditive sign of the pen scratching the parchment.

The demiurge Prospero might himself be considered a comment on the inamovibility of the canonic writer, as Shakespeare's creation is solely a layer, the fundament for Prospero's construction of the fictional world. Prospero thus becomes the incarnation of the filmmaker, of the artist who, by choosing a work to explore, creates a metafiction that can only modify the perspective on the source-work: “the act of narration is a subjective act”⁴. Therefore, the hypothesis according to which Greenaway would rewrite the play so as to favour a secondary character, less privileged in the canonic text, is excluded. On the contrary, his decision to focus on the demiurgical act of writing the sorcerer's books amplifies his figure. *Prospero's Books* can then be considered a metafiction, and not a rewriting of the canon: “reflexivity does not reduce, but, on the contrary, fortifies and points directly to the level of historical commitment in the text.”⁵

A detail concerning the backstage of the production is another argument in favour of a non-polemic approach: the initiative of the movie production belongs to John Gielgud, the actor that plays Prospero, who considered this part the climax of his career; he initially proposed Ingmar Bergman, Akira Kurosawa and Orson Welles to work on the project. Peter Greenaway was approached by Gielgud only after the financing of the initial project, with Orson Welles both as director and actor (playing Caliban), had been rejected.

² *Ibidem*, p. 131.

³ *Ibidem*, p. 129.

⁴ *Ibidem*, p. 38.

⁵ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London, 1988, p. 117, apud Tamara Cărăuș, *Efectul Menard. Rescrierea postmodernă: perspective etice*, Paralela 45, 2003.

However, apart from the issue of the relationship between Shakespeare's play as script and the narrative content of the film, the visual discourse is much more liable to be interpreted. The issue of nudity can be correlated to other Greenaway productions, and is another aspect often mentioned when it comes to analyzing his work.

Nudity in *Prospero's Books* is striking, especially if we take into account the fact that this film, in the beginning of the 1990s, did not address a public already immune to nudity and violence, the formula that started to emerge as dominant both on stage and in films. Initially trained as a painter, Peter Greenaway makes films which reflect his preoccupation towards the human anatomy, as well as his aesthetic qualities. Nudity is not an attribute of the main characters: what matters is the big picture, the visual composition, therefore each character receives the same pictorial treatment. The film-maker creates impressive *tableaux vivants*, where the main action is always followed by parallel microactions spread in the background.

What is the task of nudity, the most visible image component, in the filmic discourse? Starting with Greenaway's early works, nudity is one of his trademarks; an ironical warning for his short film *A TV Dante* (a 1983 TV series in 8 episodes), a visual replica of the first 8 chants of Dante's *Inferno*, using the technique of collage, states: "Instructors should preview this tape. This program depicts people in the Inferno. Some of these figures are nude. Although it is an acclaimed production by an award-winning director, these scenes may be objectionable to some."⁶ From the start nudity is put into context, a representation of hell fully granting permission for it, as its presumed use in order to shock is ridiculed.

Greenaway's anatomies are ideal, perfectly integrated in the oniric, fantastic univers built in *Prospero's Books*. No gender discrimination is made: both men and women reflect the antique notion of beauty, being proportionate, athletic, healthy⁷. No grotesque or bizarre anatomic elements, characteristic for modernism, are visible. Characters' bodies are desexualized, precisely due to their perfection, connected to Renaissance painting, which celebrates the beauty of the human body in itself. If photography eroticises the nude representation of the human body, as it implies a pose of the model in front of the author, painting offers the possibility of a virtual model. Peter Greenaway does not use anatomy / physiology to trace exceptional qualities of the characters, as he is more interested in creating a visual replica of the narration, while underlining the writing of the books by Prospero. Nudity is archetypal in the sense that it is ideal, universally acknowledged. The aesthetic of anatomic perfection works in the context of a demiurgic act in progress. As the emphasis is placed on the act of the making, characters are human archetypes lacking psychology, relevant for the global image of the fictional world. The only association made possible by the film discourse is the connection to the secure, heavenly space where pre-established order and hierarchies govern the existence of characters.

⁶ http://www.ubu.com/film/greenaway-phillips_dante.html. See also: <http://petergreenaway.info> and <http://www.guardian.co.uk/culture/gallery/2008/jul/02/art?picture=335404629>

⁷ See Edward Lucie-Smith, *Adam. The Male figure in art*, The Ivy Press Limited, 1998.

As for Greenaway's passionate opinions on cinematography, he declares he's interested in a non-narrative post-cinema phenomenon, as the narrative cinema died when the TV remote was introduced, and *zapping* became a widespread phenomenon. From that moment on, cinematography must strive to go past its condition of an obscure camera that holds the audience as hostage for a given time, imposing passivity. In *Prospero's Books* the narration is substituted with sequences of *tableaux vivants*, doubled by comments of the sorcerer.

Greenaway assimilates narration with literature when he affirms that the cinema is dead to tell stories. Cinematography should become a dynamic space, as the film should be conceived in relation with the concepts of interactivity and multimedia, giving the audience the opportunity of choice: as no classical narration is available, the audience has to make an effort as to reconcile the images with a story and, furthermore, to decide where image and sound have been manipulated or not.

In a conference held in 2002, Peter Greenaway pleads for a balance between image and music, considering that the final result is damaged if this balance is neglected. Using nudity as a powerful image is a decision subordinated to a polyphony, an element within a complex discourse: the Paint Box technique, a regular in Greenaway's filmography, that implies a multilayered image, usually by dividing the screen, that functions as multiple projection screens, or by juxtaposing layers of image. *The Pillow Book* is yet another movie focused on the act of writing (the main character chooses her lovers based on their ability to write using her body as paper), and another example of the Paint Box technique. A Greenaway movie proposes a multilayered visual discourse that forces perception, as it uses a technique usually employed in videos, where the attention span of the audience ranges from 3 to 5 minutes. Confronted with the technique for a longer period of time, the audience needs to adapt in order to record and integrate all the information received on several channels.

Another work of Greenaway, this time outside the sphere of film-making, shines more light into the artist's preoccupations: *The Last Supper*, the visual-auditive installation created in 2008, using Leonardo's masterpiece as support. The painting's surface became the projection screen for images and lights, as a mix of voices, music and noises completed the project.

The Last Supper was granted permission by the authorities after 18 months, and was however censored, as images such as the projection of Christ's genitalia could not be included in the performance. Christ's image was however transformed into a 3D hologram, lighted by a powerful sun; the painting's chromatics were replaced by red, then by grey and black, and finally the characters's outlines were highlighted, as in a murder reconstruction.

The feedback given by critics attending this one-time event was varied: some talked about using a masterpiece in order to attract attention, other saw the project as an attempt to reinstate the sacredness of the painting, after the damage it was brought by Dan Brown's bestseller. As for Greenaway, whose further plans include interventions

on paintings by Jackson Pollock, Diego Velázquez and Claude Monet, *The Last Supper* was a way of giving the work its uniqueness, trivialized through serialisation. His approach is an homage to source-work, a way of reinventing the masterpiece for the laptop generation, and it reflects his approach on film.

As Leonardo's work, the framework for this installation, nudity in Peter Greenaway's movies is not a polemical element in relation to the source, intended as merely a shock for the audience. It functions as to build the theatrical, intricate image chosen by the filmmaker; the image by itself is one layer in the filmic discourse, where the visual and the acoustic share an equal importance. The reason behind this technique is the preoccupation for the activation of the audience: Greenaway tries to extract his work from the narration specific to cinema as to respond to the personality of the contemporary audience, where versatility and distributive attention are key notions.

Olivia Grecea has a BA degree in Theatre Studies (2008) at "Babeş-Bolyai" University in Cluj and is currently enrolled both in the BA programme in Theatre Directing and in the MA programme in Theatre and Film Studies of the same institution. She published theatre, film and book reviews in Man.in.fest and Studia Dramatica. Her interests include contemporary dance, performance art and installations.

Le théâtre et les arts visuels: interférences

**LE THÉÂTRE VU A TRAVERS LES ARTS PICTURAUX.
INTRODUCTION A L'ANALYSE DE L'IMAGE COMME SOURCE
POUR L'HISTOIRE DU THÉÂTRE.**

NURIA ARAGONÈS

ABSTRACT. Theatre seen through pictorial arts. An introduction to the analysis of images as a source for theatre history. Differing from the history of painting, which is based on the physical existence of the studied object, the history of theatre – where the object of study is by definition an ephemeral piece of art – is elaborated by the assembly of documental sources (images and texts) that the theatre historian uses to analyse the missing object. This article focuses on the principal considerations that appear to theatre historians when approaching the analysis of pictorial record. These are the dichotomy between monument and document, which characterize the pictorial image (theory developed by Italian theatre historian Cesare Molinari after Michel Foucault's postulates). Secondly, theatre historian will distinguish between direct and indirect iconographic sources in order to apply a specific methodology depending on each case. Significance and testimonial value of the pictorial record are two other important issues to consider when examining iconographic sources. Which part of the pictorial representation concerns the subjectivity of the painter or the conventions of pictorial art and which part can be interpreted as historical data concerning the theatre? A critical attitude on the consideration of the social and cultural context of the epoch (issues on the production, function and destination of the image) will allow the reinterpretation of known images as well as an interpretation for previously unknown images. Finally, we will consider the technical aspects of images (drawing, engraving) that could have influenced the way on which the theatre performance (subject of the image) is represented. All those aspects converge in the same way of research and participate in the interpretation of images as sources for theatre history.

Keywords: theatre iconography, image, theatre history research

À l'opposé de l'histoire des arts picturaux, qui part de l'existence matérielle de son objet d'étude, l'histoire des arts du spectacle – dont l'objet est une œuvre d'art éphémère par définition – s'élabore par le rassemblement de deux types de sources documentaires, textes et images, à partir desquelles l'historien étudie l'objet absent¹. Images et textes littéraires sont à la fois des monuments

¹ Cette question est traitée par Cesare Molinari dans « Sull'iconografia come fonte della storia del teatro », *Biblioteca Teatrale*, n° 37-38 : « Immagini di Teatro », Rome, Bulzoni, 1996, pp. 19-40.

artistiques et des documents historiques. Cette dichotomie entre le statut de monument et celui de document était déjà formulée par Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir* :

Il est bien évident que depuis qu'une discipline comme l'histoire existe, on s'est servi de documents, on les a interrogés, on s'est interrogé sur eux ; on leur a demandé non seulement ce qu'ils voulaient dire, mais s'ils disaient bien la vérité, et à quel titre pouvaient-ils le prétendre, s'ils étaient sincères ou falsificateurs, bien informés ou ignorants, authentiques ou altérés.²

Cette idée exprimée par Foucault fut transposée à l'histoire du théâtre par l'historien de l'art Cesare Molinari : « La storia del teatro non è, come è invece la storia delle arti figurative o della letteratura, storia di *monumenti*, ma storia di *documenti*. »³ L'histoire du théâtre est en réalité une histoire de « traces » qui nous aident à rétablir la mémoire du spectacle. L'historien reconstitue mentalement et de façon hypothétique les formes spectaculaires (objets de l'étude) à travers les textes et les images qui deviennent des documents historiques. Nous nous occuperons ici de ces dernières, les images, considérées dans leur versant de sources pour l'histoire du spectacle.

Nous distinguons deux types de sources iconographiques. En premier lieu, les images à sujet théâtral constituent des sources directes⁴. Dans ce cas-là, le sujet de l'image renvoie directement à un spectacle quelquefois identifiable, à la représentation d'acteurs de théâtre ou de personnages en costume théâtral. Il peut se trouver qu'une image fournisse des renseignements sur la pratique théâtrale mais ne témoigne pas d'un spectacle précis. Nous parlerons alors de documents directs à caractère générique⁵. D'autres images évoquent le théâtre sans que celui-ci en constitue le sujet principal. Dans *la Foire paysanne* de Pieter Balten⁶, par exemple, on peut voir un tréteau en plein air avec des coulisses, et même un souffleur (!) parmi les autres éléments caractéristiques des foires champêtres.

D'un autre côté, les images n'ayant pas un rapport direct avec le théâtre mais contenant toutefois un certain degré de « théâtralité » constituent des sources indirectes. Le peintre emprunte au théâtre des personnages ou des conventions scéniques et les adapte à son sujet pictural. Ces images sont néanmoins considérées

² Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 13.

³ « L'histoire du théâtre n'est pas, comme l'est au contraire l'histoire des arts figuratifs ou de la littérature, une histoire de *monuments*, mais une histoire de *documents*. », Cesare Molinari, « Sull'iconografia come fonte della storia del teatro », *op. cit.*, p. 20.

⁴ Nous entendons sources pour l'histoire et l'esthétique théâtrale.

⁵ Terme employé par Cesare Molinari dans « Sull'iconografia come fonte della storia del teatro », *op. cit.*, p. 20.

⁶ Pieter Balten (ca.1525-ca. 1598), Rijk Museum, Amsterdam, reproduction dans Alain Viala (dir.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, fig. 1 .

comme sources pour l'histoire du théâtre puisqu'elles permettent, par exemple, d'étudier les influences réciproques qui existent entre la peinture et le théâtre. Cela peut concerner aussi bien l'influence de la représentation théâtrale sur la narrativité de la peinture, que l'influence des codes de la représentation picturale dans le jeu des acteurs, notamment dans le geste et le mouvement des corps.

Il existe encore un troisième type de sources iconographiques constitué par les images ayant une relation directe avec la vie théâtrale de l'époque. Cette catégorie comprend les « outils » de travail des professionnels du théâtre : les ébauches préparatoires des scénographies, les dessins de costumes, les plans architecturaux des salles de théâtre, les manuels illustrés d'interprétation des acteurs, entre autres exemples. Ici, l'historien du théâtre devra traiter la question délicate de l'éventuelle matérialisation des ébauches – on trouvera par exemple des projets architecturaux utopiques et complètement irréalisables – et la manière dont cette réalisation fut accomplie. La datation de l'image s'avère indispensable pour que l'historien puisse déterminer l'antériorité ou postériorité de l'image en relation au spectacle et décider ainsi s'il s'agit d'un « projet » ou d'une trace de « mémoire » du spectacle.

La valeur de témoin historique de l'image constitue la clé de voûte de toute analyse iconographique appliquée à l'histoire du théâtre. Ce constat ressort lors que nous abordons l'image et que nous essayons d'estimer son « taux de théâtralité [...], sachant par ailleurs qu'aucune image, quel que soit son propos affiché ou même sa légitimité (la photographie comme document) ne rend compte exactement d'un fait théâtral »⁷. C'est aussi le *referential dilemma* auquel fait allusion Christopher Balme dans son article « Interpreting the pictorial record » :

Do such pictures index a « theatrical reality », an actual performance, or are they the product of iconographical codes, largely divorced from the theatrical practice ?⁸

Cette posture critique vis-à-vis des images se concrétise dans le « travail de datation, attribution et authenticité de l'image »⁹ que doit mener l'historien. Dans sa remarquable histoire illustrée du théâtre, Bamber Gascoigne abordait déjà la question de la véracité de l'image utilisée comme source documentaire :

[...] Historians tend to welcome the stray surviving scraps of pictorial evidence with less critical suspicion than they extend to written source material – whereas in reality it is only in rare periods that artists and illustrators have been particularly

⁷ Martine de Rougemont, « La théâtralité relève-t-elle du visible? », in *European theatre iconography*, Rome, Bulzoni, 2002, pp. 121-139, p. 137.

⁸ Christopher Balme, « Interpreting the pictorial record: theatre iconography and the referential dilemma », *Theatre Research International*, vol. 22, n° 3, 1997, pp.190-201, p. 190.

⁹ Cf. Molinari, « Sull'iconografia... », *op. cit.*, p. 22.

concerned with precise accuracy. More often it has been the conventions of art¹⁰ which have dictated the details of their pictures.¹¹

L'historien doit tout d'abord se demander quelle est la part de subjectivité, de construction imaginaire, fantasmagique de l'image. Citons par exemple le cas flagrant des tableaux d'Antoine Watteau qui constituent des documents indirects pour l'histoire du théâtre. Dans ses compositions où figurent des personnages galants entremêlés avec des personnages habillés en costume théâtral – qui ne sont pas des acteurs – s'exprime le goût d'une époque pour le déguisement et l'apparence. Or malgré la relation étroite du peintre avec le théâtre – Watteau fut un spectateur assidu de la Comédie Italienne¹² et son maître, Claude Gillot, travailla pour l'Opéra – ses compositions sont empreintes d'éléments irréels et fantaisistes. L'œuvre d'Antoine Watteau représente un idéal de fête galante qui n'a pas des rapports directs avec la mise en scène contemporaine.



Fig. 1. *Vue de la Nouvelle Décoration de la Foire Saint-Germain*, gravure coloriée, ca. 1762, BnF Opéra.

¹⁰ Nous entendons des arts picturaux.

¹¹ Bamber Gascoigne, *World Theatre. An illustrated history*, Londres, Ebury Press, 1968, p. 9.

¹² Voir à cet égard Pierre Rosenberg, *Vies anciennes de Watteau*, Paris, Hermann, 1984.

Prenons maintenant comme exemple un document direct, à sujet théâtral : une gravure (ci-haut) représentant la Foire Saint-Germain à Paris avec ses petits théâtres où se produisaient les parades, les comédies avec ariettes et les danses acrobatiques. Cette gravure est en réalité une vue d'optique, c'est-à-dire qu'elle a été conçue pour être vue à travers un appareil d'optique avec un miroir qui lui procurait un effet de perspective. L'apparence de ce lieu théâtral qui exista pendant tout l'Ancien Régime est empreinte non seulement de la subjectivité de l'artiste mais aussi des conventions techniques de la vue d'optique. L'image évoque la Foire Saint-Germain avec une architecture noble, de style néoclassique. Le public, trop clairsemé, appartient essentiellement aux couches aisées de la société comme l'indiquent les costumes somptueux : frac et perruque à bourse pour les hommes, décolleté et paniers pour les femmes. L'image contraste évidemment avec la foule bigarrée que décrivent les sources écrites. Le bâtiment représenté au centre est celui du Théâtre de Nicolet, célèbre entrepreneur de la foire puis du boulevard du Temple. La structure architecturale avec façade classique rappelle clairement la scène d'un théâtre officiel. Nous concluons que l'image veut légitimer le Théâtre de Nicolet – celui-ci était dans un état de semi-illégalité, comme le reste des théâtres non contrôlés par l'État – par le biais de l'idéalisation, l'architecture imposante et le public de la haute société. Tout se déroule dans le plus grand calme, loin de la foule mouvementée qui caractérise les autres images de la foire. Veut-on donner une image plus sûre, décente et convenable de la foire ? Cela accentue d'autant plus le caractère idéalisé de la représentation. La vue d'optique représente, aux yeux du spectateur de l'image, une foire idéale, parfaitement toilettée, tout comme les endroits imaginaires et les paradis lointains montrés dans les machines d'optique...

Mise à part l'intention subjective de l'artiste, les questions relatives à la technique de la peinture et de la gravure conditionnent considérablement la représentation picturale du sujet théâtral. Comme nous l'avons indiqué pour la gravure précédente, le visionnage particulier de la vue d'optique nécessite que l'effet tridimensionnel de la gravure soit souligné davantage par la perspective et par l'accentuation des lignes horizontales de la composition. Les longues balustrades des bâtiments et les pavés carrés du sol renforcent cet effet de perspective qui débouche sur une image irréaliste et idéalisée de la foire. Il ressort de cet exemple que des aspects purement techniques influencent le degré de réalisme et d'abstraction du sujet représenté (le théâtre).

Les historiens du théâtre Thomas E. Lawrenson et Helen Purkis constatèrent que la manière dont le théâtre est représenté dans certaines images répondait moins au souci de restituer le spectacle qu'à des raisons purement esthétiques, par exemple le fait d'avoir à remplir des espaces vides dans une composition picturale. Dans les gravures sur bois de l'édition lyonnaise du *Grant Térence* (1539), « la présence des maisons [ajoutées à droite et à gauche de chaque image] s'explique peut-être par la nécessité de remplir, sur une page in-folio, des espaces laissés vides par l'utilisation des images destinées autrefois à un in-

quarto »¹³. Il peut donc arriver que le dessin de l'artiste soit simplement d'ordre décoratif, en dehors de toute réflexion sur la réalité théâtrale.

Sur le même plan, la qualité expressive de l'image est très influencée par la technique artistique comme on peut le constater avec la transposition du dessin à la gravure. L'historienne Sara Mamone explique cette transformation, suivant l'exemple d'un ensemble de gravures réalisées d'après les dessins de Claude Gillot :

Quando esaminiamo le incisioni di Claude Gillot sicuramente riferibili agli spettacoli dell'*Ancien Théâtre Italien* ne ricaviamo un'impressione di rigidità che ci porterebbe a ritenere l'espressività degli attori stilizzata e schematica; impressione vistosamente contraddetta dai disegni preparatori che invece accreditano una recitazione piena di dinamismo.¹⁴

Les poses hiératiques des acteurs représentés dans les gravures suggèrent immédiatement un jeu plutôt statique basé sur des poses rigides et codifiées. Par contre, le dessin préparatoire semble pris sur le vif et transmet la sensation de jeu dynamique plein d'énergie. Nous concluons que la technique artistique joue un rôle non négligeable dans la compréhension du sujet de l'image.

La ré-élaboration, reprise et contrefaçon d'images, notamment dans le cas des gravures, est une autre considération technique à aborder lors de l'analyse iconographique. Les gravures reprises, modifiées et copiées d'un siècle à l'autre¹⁵ conduisent en effet à des confusions d'ordre historique. Citons à titre d'exemple une petite gravure (fig. 2) évoquant une scène de théâtre avec des acrobates qui a été traditionnellement interprétée depuis le XIXe siècle comme une représentation du Théâtre de Nicolet¹⁶. Or cette image est en réalité une copie sommaire du XIXe siècle réalisée d'après une gravure bien connue de 1742 représentant le « Théâtre d'exercices » de la troupe de danseurs de Nicolini Grimaldi (fig. 3). On peut reconnaître dans la reprise du XIXe siècle l'ensemble simplifié de la scène, du public et des acteurs. Le chef de troupe est situé au premier plan et présente avec un geste du bras les autres acrobates répartis sur la scène. Nous distinguons un décor riche, des lustres et des loges remplies de public, suivant à peu près la même composition que le « Théâtre d'exercices ».

¹³ Thomas E. Lawrenson et Helen Purkis, « Les éditions illustrées de Térence dans l'histoire du théâtre. Spectacles dans un fauteuil ? », *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, C.N.R.S., 1963, p. 14.

¹⁴ « Lorsque nous examinons les gravures de Claude Gillot se référant sûrement aux spectacles de l'Ancien Théâtre Italien, nous en tirons une impression de rigidité qui pourrait nous amener à considérer la puissance expressive des acteurs comme stylisée et schématique ; cette impression est visiblement contredite par les ébauches préparatoires qui attestent, en revanche, d'un jeu chargé de dynamisme », Sara Mamone, « Arte e spettacolo : la partita senza fine », in Jérôme de La Gorce (dir.), *Iconographie et Arts du Spectacle* [actes du colloque C.N.R.S., Paris, 1992], Paris, Klincksieck, 1996, pp. 59-112, p. 64.

¹⁵ Voir à cet égard Pierre Casselle, *Le commerce de l'estampe à Paris dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle*, Thèse École nationale des chartes, 1976, dactyl., pp. 70-72.

¹⁶ Par exemple par Laurence Berrouet et Gilles Laurendon, *Magiciens des Boulevards. Bateleurs, artistes et bonimenteurs d'autrefois*, Paris, Parigramme, 1995, p. 115.

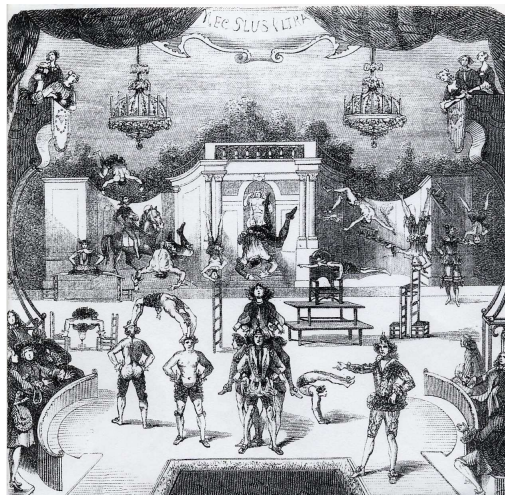


Fig. 2. Gravure anonyme, XIXe siècle.

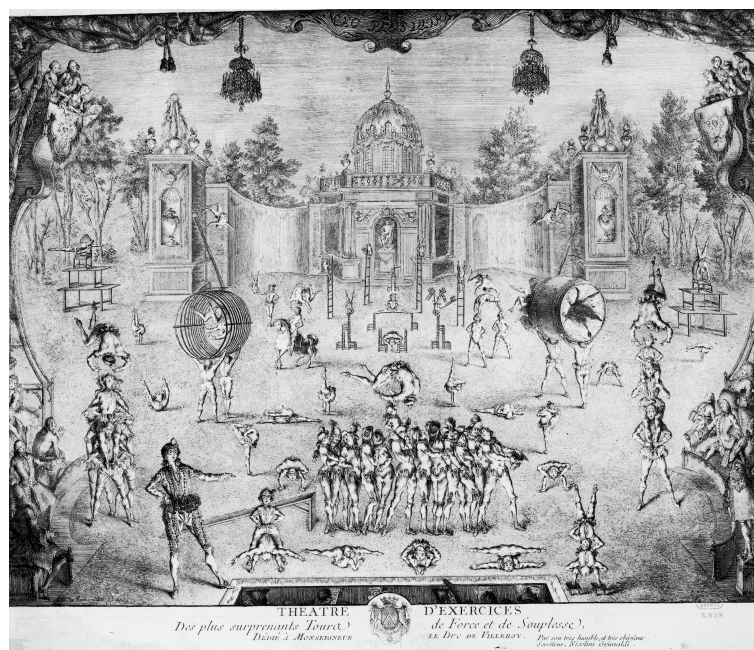


Fig. 3. Théâtre d'Exercices des plus surprenants Tours de Force et de Souplesse [...] Nicolini Grimaldi, gravure de Jacques de Favannes, ca. 1742, BnF Opéra.

En conclusion, les éléments contextuels qui conditionnent la production artistique et sa réception par le public sont multiples et très variés. Comme l'explique Martine de Rougemont, l'historien devra considérer tous ces aspects et décider ensuite de la valeur documentaire de l'image :

Dans la composition de chacune d'entre elles [les images] interviennent à des titres divers l'adaptation au destinataire, la normalisation des formes, la recherche de l'effet, le goût de la chose vue, prise sur le vif, et même la négligence... Aussi la présence des détails les plus exacts ne signifie pas que l'ensemble d'une image ni qu'aucun autre détail soit à considérer comme un document historique fiable.¹⁷

L'analyse des images de théâtre met en jeu des conjonctures aussi variés que le contexte social et culturel où l'image se produit, le style artistique, la technique employée, les modes de diffusion des œuvres picturales, le public auquel l'image est destinée... la subjectivité de l'historien lui-même enfin. Tous ces éléments convergent sur la même voie de recherche et participent à l'interprétation de l'image comme source pour l'histoire du théâtre.

Nuria ARAGONÈS est docteur en Théâtre et Arts du Spectacle par l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III. Spécialiste de l'iconographie théâtrale, des relations entre le théâtre et la peinture et des spectacles de l'Ancien Régime en France, elle est actuellement chercheur post-doctoral à l'université de Nantes et travaille dans le programme POIESIS sur les parodies d'Opéra à l'Ancien Régime. Elle a publié de nombreux articles sur la méthodologie historiographique du théâtre et sur l'histoire de la création théâtrale en France et en Espagne (Presses de la Sorbonne Nouvelle, Presses Universitaires de Valenciennes, publications de l'Université d'Artois à Arras, P.I.E. Peter Lang Éditions Scientifiques Internationales), elle participe régulièrement à des colloques en France, aux États-Unis, au Canada et en Angleterre (Université du Québec à Montréal, American Society for Eighteenth-Century Studies, S.I.B.M.A.S., A.I.T.U., Oxford Brookes University).

¹⁷ Martine de Rougemont, « Deux images d'un théâtre ou l'Image du Théâtre », *Quaderni di teatro*, n° 11, 1981, pp. 51-66, p. 54.

**LE « THÉÂTRE MUET » DE LA PEINTURE
INTRODUCTION A LA THÉÂTRALITÉ PICTURALE
(APPLIQUÉE A LA PEINTURE RELIGIEUSE)**

ȘTEFANA POP - CURȘEU

ABSTRACT. Historians of theatre and art historians often use the term of theatricality when describing pictures or more complex artistic phenomena. This article aims at introducing the reader to the plural significance of “pictorial theatricality”, or, in other words, theatricality manifesting itself in painted images. Taking the example of religious paintings, the author discusses different levels of meaning where theatricality can be perceived by the viewer of a painting be it due to the artistic conception, to the conventions of a certain “genre” aiming at transmitting a certain message, or simply to the subjective perception of the spectator. The different levels of manifestation of theatricality, as presented here, are thus: frame and framing, time and space, the construction of the character and the conception of the action. When a painting succeeds by visual means in reconstructing an acoustic space in the mind of the viewer, when it calls dialogue to the characters’ mouths, when it establishes some guide marks functioning the same way as the “didascalies” in a play, creating the potentiality of a transfer from a bi-dimensional to a tri-dimensional, scenic performance, we can talk about theatricality.

Keywords: theatricality, painting, theatrical iconography, pictorial didascalies.

Dans la peinture, et d’autant plus dans le cas des images religieuses et sacrées, la théâtralité se manifeste d’une manière particulière. Afin de pouvoir parler de la théâtralité d’une image, il est nécessaire de prendre en considération le fait que le regard qui « encadre » – le regard qui accorde la dimension théâtrale à l’image vue, et qui, en fin de compte, construit cette image en vertu des repères qu’elle propose aussi bien qu’en vertu de ceux qui lui sont proposées par l’imagination du spectateur – est un double regard. Nous avons toujours un premier regard metteur en scène, qui est celui du peintre, auquel s’ajoute celui du spectateur du tableau en question. Les éléments qui peuvent se charger de « théâtralité », que nous allons répertorier et analyser dans les pages qui suivent, font donc partie autant de la vision du peintre et de son propre univers imaginaire qui « s’inspire » du théâtre de son époque et/ou inspire le théâtre qui lui suit, que du bagage théâtral dont est chargée l’imagination du spectateur qui, par exemple, devant une ample fresque post-byzantine, voit – au-delà de la picturalité – une potentielle mise en scène *de* théâtre, semblable à celle des grands *Mystères de la Passion* médiévaux.

La principale question qui se pose maintenant est de savoir ce qui pousse le « spectateur » à voir du « théâtre » dans certaines images, comment des éléments propres aux arts plastiques appellent le théâtre à travers l'imagination, et ce qui permet la réception théâtralisante d'une image peinte, sculptée ou gravée ? Deux cas de figure se présentent lorsqu'on tente de trouver des réponses à cette triple question.

Le premier surgit dans le cas des images – dessins, gravures, etc. – qui représentent (copient, dépeignent, illustrent) des scènes de théâtre, que l'iconographie théâtrale traite comme des documents précieux (à étudier avec précaution), essentiels pour un possible accès visuel à des spectacles d'époques qui ne connaissaient ni la photographie, ni les témoignages filmés. Il s'agit d'images dont la référence au théâtre est directe, ou bien parce que leur contenu iconographique inclut une scène, des tréteaux, un espace de jeu rapidement identifiable comme étant « de théâtre » ou bien parce qu'elles sont placées dans la proximité d'un texte dramatique, qu'elles accompagnent, ou d'un texte qui parle de théâtre. Même si l'illustrateur qui « isole une image et la fixe », comme le remarque Martine de Rougemont, « peut restituer une certaine temporalité, juxtaposer des registres, il ne peut pas aller jusqu'à toute "l'épaisseur des signes" »¹ que propose le spectacle monté sur les planches, inscrit dans une durée temporelle authentique. Pourtant, sa connexion avec le théâtre étant explicite, le spectateur-chercheur pourra y voir du théâtre, et essaiera de déterminer les degrés d'authenticité des renvois, c'est-à-dire quelle est la part d'éléments documentaires fiables et quelle est la part de l'imagination artistique de l'auteur de l'image en question².

Un second cas de figure, qui nous intéressera plus spécialement au cours de ce travail, se présente lorsqu'un des deux arts (le théâtre et/ou la peinture) se nourrit de l'autre, dans un échange fertile qui mène au partage des quintessences. Il s'agit d'images où les renvois au théâtre sont encore plus difficilement identifiables, parce que filtrés le plus souvent par la vision de l'artiste et parce que les liens qui les connectent au monde du théâtre n'apparaissent que sporadiquement et sous forme fragmentaire. Pourtant, ces images laissent au spectateur du XXI^e siècle que nous sommes une forte impression théâtrale.

Dans sa *Quatrième lettre sur le langage*, Antonin Artaud propose un rapprochement comparatif entre le théâtre, tel qu'il le concevait, et la peinture, justement pour mettre en évidence le statut que ce théâtre pouvait avoir, mais aussi

¹ Martine de Rougemont, « La théâtralité relève-t-elle du visible ? Questions sur l'illustration théâtrale », in Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari (éd.), Maria Chiara Barbieri, Sandra Pietrini (dir.), *European Theatre Iconography, Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*, Roma, Bulzoni Editore, 2002, avec CD-rom, pp.121-139, p. 126.

² La question de la binarité monument-document d'une image théâtrale a été traitée amplement par Cesare Molinari dans « Sull'iconografia come fonte della storia del teatro », *Biblioteca teatrale* 236/37, 1996, pp. 19-40. Voir aussi l'article de Martine de Rougemont, « Deux images d'un théâtre ou l'image du Théâtre », in *Quaderni di Teatro*, n° 11, 1981, pp. 51-66, qui explique les pas essentiels pour une analyse iconographique rigoureusement scientifique des images de théâtre.

les points essentiels de ces peintures, qu'il devait sinon emprunter, au moins reconnaître et repenser pour la scène :

N'importe quelle **mise en scène muette** devrait avec son **mouvement**, ses **personnages multiples**, ses **éclairages**, ses **décors**, rivaliser avec ce qu'il y a de plus **profond** dans des peintures comme *les Filles de Loth* de Lucas de Leyde, comme certains *Sabbats* de Goya, certaines *Résurrections* et *Transfigurations* du Greco, comme la *Tentation de Saint Antoine* de Jérôme Bosch, et l'inquiétante et mystérieuse *Dulle Griet* de Brueghel le Vieux, où une **lueur** torrentielle et rouge, bien que localisée dans certaines parties de la toile, semble sourdre de tous les côtés, et par je ne sais quel **procédé technique** bloquer à un mètre de la toile l'œil médusé du spectateur.³

Une première chose à remarquer, est que cette comparaison a lieu sur un fond commun du théâtre et de la peinture, qui excluent justement le langage parlé : la représentation muette⁴. Une absence de parole qui fait du sens dans une base spécifique au théâtre, puisque la « profondeur » est là, dans les *décors*, les *éclairages*, les *personnages multiples*, le *mouvement*. Le rapprochement se fait donc surtout sur le plan du visuel, où certains « procédés techniques » font parler les images – statiques ou en mouvement – en l'absence de la parole prononcée. Les peintures citées deviennent ainsi de véritables mises en scène **muettes**, mais d'une richesse exemplaire. Artaud ajoute d'ailleurs que,

de toutes parts, **le théâtre y grouille**. Une **agitation de vie arrêtée** par un cerne de lumière blanche vient tout à coup buter sur des bas-fonds innommés. [...] La vraie vie est mouvante et blanche ; la vie cachée est livide et fixe, elle possède toutes les attitudes possibles d'une **innombrable immobilité**. C'est du **théâtre muet**, mais qui **parle** beaucoup plus que s'il avait reçu un langage pour s'exprimer. Toutes ces peintures sont à double sens, et, en dehors de leur côté purement pictural, elles comportent un enseignement et révèlent des aspects mystérieux ou terribles de la nature et de l'esprit.⁵

Le *mouvement*, unique élément qui, dans la perception purement visuelle d'une œuvre plastique ou de théâtre semblerait différencier les deux – puisqu'un tableau est une image figée, alors que sur la scène de théâtre objets et personnages

³ A. Artaud, *Le Théâtre et son double. Quatrième lettre sur le langage*, in *Œuvres complètes*, Tome IV, Paris, Gallimard, 1964, pp. 144-145. C'est nous qui soulignons.

⁴ La représentation, nécessairement muette en peinture, peut être aussi parfaitement muette au théâtre, sans pour autant nier le statut de la dite représentation comme « de théâtre ». La pantomime, qui passionnait d'ailleurs beaucoup Artaud, est un parfait exemple d'une telle forme de théâtre.

⁵ A. Artaud, *op. cit.*, p. 145. C'est nous qui soulignons. Voir aussi Monique Banu-Borie, « Artaud et la quête des sources au théâtre », in *Art Press*, n°spécial, Paris, 1989, pp. 22-25 et surtout, du même auteur, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989.

sont toujours en mouvement (toutes nuances gardées) – semble justement caractériser les œuvres plastiques que nous nommons « théâtrales ». Ces œuvres où Artaud lui-même décèle une *pluralité* dans l’immobilité apparente, une *agitation de vie* dans l’arrêt imposé par le matériau pictural, un *grouillement* là où l’œil ne voit au premier abord qu’une juxtaposition plastique de personnages et de figures peintes, un *langage*, muet, qui dessine pourtant une évolution des personnages et de leurs gestes dans l’espace du tableau en même temps qu’il guide le regard vers la lecture en profondeur de l’image.

Un même type d’observation apparaît chez Martine de Rougemont par rapport à une gravure d’Edward Gordon Craig destinée à illustrer Hamlet, qui semble beaucoup plus « théâtrale » que les gravures de Bayalos illustrant les pièces de Corneille :

On n’est plus dans une illustration au premier degré, ni enfermé dans une vision de la représentation scénique. Pourtant cette image est « théâtrale » (T3), ou « dramatique » au sens où le disaient Aristote et Schlegel, car il y a action plastique et confrontation des formes [...] voilà un face-à-face infiniment plus animé et significatif que les tableaux vivants conventionnels de Bayalos.⁶

Cette « confrontation des formes », ce « mouvement » ne serait-il pas celui qui anticiperait le théâtre dans la peinture ? Celui qui, inscrit dans tous les repères visuels d’un tableau, d’une fresque, d’une icône ou d’un groupe statuaire, chercherait une lecture qui le rapproche d’une véritable « spectature »⁷ ?

Cadre et encadrement

L’univers du visuel s’organise toujours pour le regard humain en fonction d’un encadrement, que ce « visuel » soit délimité par les limites biologiques de l’œil qui regarde ou par des limites imposées arbitrairement ou volontairement. Dans ce deuxième cas (voir par exemple les bandes rouges qui séparent les différentes scènes dans la peinture post-byzantine de Moldavie), les limites du cadre sont rarement aléatoires ; pour les œuvres d’art, il s’agit d’une délimitation signifiante du champ visuel, délimitation qui ne marque pas seulement un clivage spatial mais aussi, le plus souvent, un clivage temporel, qui peut se traduire par un rapport de décalage, d’inclusion ou d’exclusion, d’opposition, voire de superposition entre plusieurs scènes de la même histoire montrée ou entre la réalité de celui qui regarde et la « réalité » proposée par ce qui est regardé.

Un des premiers éléments qui doit être pris en considération lors de l’analyse de la théâtralité de la peinture est, par conséquent, *la configuration de l’espace*. Espace délimité à deux niveaux différents : d’abord, au niveau extérieur,

⁶ « La théâtralité relève-t-elle du visible ? Questions sur l’illustration théâtrale », *op. cit.*, p. 125.

⁷ Pour employer le terme (qui fait pendant à celui de « lecture ») proposé par Yves Thoret dans son livre *La Théâtralité : étude freudienne*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1993.

par un cadre imposé par le peintre, puis, à l'intérieur, au niveau iconographique, par un cadre qui s'érige lui-même en principe organisateur de la représentation picturale proposée. Comme au théâtre, où les conventions spatiales (scène – salle, position assis ou debout des spectateurs, etc.) marquent une frontière (plus ou moins flexible) entre le terrain de la représentation et celui de la réception, dans la peinture en général la marge du tableau casse l'espace réel, en créant une fenêtre – qui peut tout aussi bien renvoyer à l'absence du quatrième mur au théâtre dans certains cas⁸ – vers un espace autre, qui fonctionne en vertu de lois qui lui sont propres et que le spectateur se doit d'accepter tacitement afin de comprendre ce qu'il regarde. Une fois le champ visuel encadré, il s'agit de voir en quelle mesure l'espace proposé par l'encadrement peut se charger de théâtralité. La question qui se pose d'emblée est donc : qu'est-ce qu'un espace théâtral ?

Parler d'une théâtralité de l'espace, revient, à notre avis, à parler tout d'abord des lieux qui sont de potentiels lieux scéniques, des lieux privilégiés du jeu ou de la mise en scène qui aspirent à devenir des lieux *de* théâtre. D'un autre côté, un espace théâtral est aussi ce genre d'espace pluriel, polyvalent et polysémique qui, de par son organisation interne, favorise l'émergence de la fiction, mais d'une fiction dont la *présence* (dans un ici et un maintenant décalé, mais en même temps en étroite liaison avec le spectateur) soit signalée et ressentie comme nécessaire par celui qui le regarde ou qui entre dans cet espace et qui devient consciemment, par cela même, un spectateur en attente.

Espace du dédoublement, l'espace théâtral est toujours un lieu en soi, réel, et un lieu qui se rapporte en permanence au monde, à l'espace de celui qui le regarde, un lieu fictif, une scène imaginaire et synchronique qui fait le pont dans la diachronie. Dans cet ordre d'idées, il ne serait pas faux de remarquer que certains lieux sont, de par leur construction et leur organisation, plus théâtraux que d'autres, dans le sens où, pour emprunter une logique artaudienne, ils « parlent » plus que d'autres espaces, ils renvoient à des représentations imaginaires plus vivantes et plus profondes à la fois, et, pourquoi ne pas le dire, ils arrivent à créer eux-mêmes leurs personnages, à demander⁹ à l'imagination de celui qui les contemple de les peupler, de les re-sémantiser, de les faire vivre à un niveau mi-réel, mi-fictif qui est spécifiquement théâtral.

On remarquera par exemple que la complexité de l'espace qui accueille les images sacrées ne permet pas de lecture linéaire stricte dans la peinture post-byzantine bien que, comme le remarque Cesare Molinari à propos de la manière de

⁸ Voir par exemple, les études de Pierre Francastel, *La figure et le lieu*, Paris Gallimard, 1967, et de Ludovico Zorzi sur Giotto, *Représentation picturale et représentation théâtrale*, Paris, Gérard Montfort, 1998 (*Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, Torino, Einaudi, 1978), et l'article de Laura Jacobus : « Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua », in *The Art Bulletin*, Vol. LXXXIII, mars 1999, pp. 93-107.

⁹ Demande qui s'accomplit par la mise en évidence de quelques repères-guides pour l'œil et pour l'imagination du spectateur, repères qui définissent le lieu tout en l'ouvrant vers des interprétations possibles.

« raconter » une histoire en peinture, « the most common solution, in fresco cycles as well as in panels, was to represent a story placing the single episodes side by side, in a paratactic way, a thin frame normally separating the one from the other »¹⁰. En effet, dans le cas de ce type de peinture sacrée les repères spatiaux sont multiples et se répondent constamment en créant cette « innombrable immobilité » dont parlait Artaud, et qui trahit, en fait, un mouvement intérieur dont il est impossible de ne pas se rendre compte et que la lecture du tableau applique presque automatiquement aux figures encadrées dans la peinture.

Le regardant se voit donc contraint de respecter des conventions qui lui assignent le rôle de spectateur, qui lui font reconnaître la vérité interne de l'espace spectaculaire regardé, tout en lui signalant que cette vérité ne se superpose pas complètement à celle de l'espace hors-cadre, hors-scène. C'est une vérité qui ne se suffit que partiellement à elle-même ; une vérité qui se propose en spectacle, qui tend vers la scène de théâtre, afin de pouvoir s'inscrire dans le mouvement qui lui est spécifique et qui vient à la rencontre du vivant. L'imagination du spectateur supplée à ce manque et la lecture de l'image, avec ses retours et ses anticipations, arrive à tracer un fil temporel que les mises en espace concrétisent. Le temps de lecture ne correspond pas au temps interne de l'action mise en scène dans l'image, mais son trajet inscrit l'image même dans une « performance », dans une continuité, dans un mouvement qui transforme cette lecture en spectacle de théâtre imaginaire.

Un autre élément essentiel qui théâtralise la peinture est justement la manière dont la temporalité intérieure se manifeste et trouve une expression concrète, visuelle. Dans les images théâtrales il y a certains éléments qui renvoient directement au temps, d'autres qui le suggèrent : les couleurs qui différencient la nuit et le jour, la présence de torches allumées même si le fond du ciel est clair, la présence multipliée du personnage pour indiquer une durée plus longue et une action prolongée. Le temps interne de la fiction proposée au regard du spectateur se retrouve ainsi sur le même plan que l'espace : ce sont des signes muets qui éveillent pourtant le spectateur attentif à la mise en scène de l'image et à la conception théâtrale de l'action et des personnages. Car le temps et l'espace définissent justement la place et le rôle de ces figures peintes qui, surprises dans leurs poses figées, semblent vouloir porter leurs gestes et leurs actions vers un accomplissement réel, en trois dimensions.

La mise en personnage

Le regard-spectateur, qui pose des cadres et se distancie de la représentation mentale construite, ne s'arrête que rarement à un espace vide. La spatialité se concrétise le plus souvent autour de quelqu'un ou de quelque chose qui personnalise,

¹⁰ Cesare Molinari, « Notes about series in Theatre Iconography », in *European Theatre Iconography*, op. cit., pp. 85-92, cit. p. 86.

par sa présence même, l'espace en question. Rappelons ici une fameuse affirmation de Peter Brook :

Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé.¹¹

Tout espace vide n'est pas une scène, mais peut devenir une scène, peut se charger de théâtralité à partir du moment où il est « appelé » *scène*, par conséquent, à partir du moment où celui qui le sélectionne (qui l'encadre) projette sur cet espace l'attente d'un personnage ou d'une action à venir, objet visuel pour un spectateur qui observe. L'espace, même vide, se théâtralise donc, à travers cette attente que le spectateur ou le metteur en scène inscrit dans son cadre. Cet espace sera ainsi forcément *traversé* (ce qui suppose une entrée et une sortie), ou, du moins, le cadre, pour qu'il devienne « scénique », devra encadrer quelque chose qui *attire le regard* par sa présence et son action inscrites dans une certaine temporalité, fût-elle indéterminée¹². L'espace encadré a donc besoin d'un « acteur » virtuel pour devenir théâtral, pour pouvoir aspirer à la scène, pour devenir un potentiel lieu scénique. Un acteur conscient ou non de sa condition d'acteur qui implique aussi celle de personnage, puisque « quelqu'un qui passe » peut rappeler à l'imagination du spectateur un certain personnage, ou peut représenter la source d'inspiration pour un futur personnage de théâtre, sans qu'il soit conscient de cette double image devenue sienne¹³.

Ce qui est important à retenir c'est que, pour qu'il y ait théâtralité d'une scène regardée (quelqu'un, en mouvement, dans un espace donné), ce quelqu'un doit nécessairement acquérir un statut de personnage tout en gardant ses traits d'« acteur » pour le spectateur qui l'observe. C'est ce que nous avons appelé la *mise en personnage*¹⁴. Il est clair que cette mise en personnage peut venir de la part de l'acteur même et non pas seulement de la part du metteur en scène virtuel qu'est le spectateur. L'acteur assume alors explicitement sa condition de personnage, ou bien le personnage (qu'il se manifeste dans une pièce dramatique, dans une peinture ou dans une fiction romanesque, etc.) celle d'acteur (donc, dans le cadre

¹¹ Peter Brook, *L'Espace vide*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 25.

¹² Action qui peut tout aussi bien être un manque d'action, un refus d'action, fait qui n'empêchera pourtant pas l'acteur d'agir, par sa présence même, sur le spectateur. On le voit dans le cas des icônes, des *Zustandsbilder*, qui ne sont pas pris dans une action mais agissent autrement sur le croyant-spectateur.

¹³ Par rapport à la théâtralité du quotidien, voir l'article de Josette Féral, « La Théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », in *Poétique*, n° 75, septembre 1988.

¹⁴ Spécifiquement théâtrale, puisqu'il s'agit d'un dédoublement conscient ou du moins explicite pour le spectateur-metteur en scène ; il faut tenir compte aussi du fait que la théâtralité s'accroît lorsque l'acteur lui-même agit en spectateur ou metteur en scène de soi, c'est-à-dire du personnage « joué ». Cette distanciation théâtralise encore plus l'acte théâtral (accompli en dehors d'une scène de théâtre) ou l'acte de théâtre (accompli au cours d'une représentation de théâtre).

même de cette fiction, de double personnage). Dans ces cas, le spectateur est rendu conscient de ce processus de dédoublement par des repères didascaliques qui signalent la « mise en scène » opérée. Il s'agit d'une mise en évidence de la double condition du regardé, créée par cette mise en scène : l'être du spectateur et le paraître de la scène aussi bien que l'être de l'acteur et le paraître affiché par le personnage ne coïncident pas, et ceci d'une manière évidente *au moins* pour le public. Ainsi il y aura *théâtralité*. Si l'acteur est lui aussi conscient de ce dédoublement et de cette mise en scène organisée pour lui et pour le spectateur, il y aura *théâtre*.

Les personnages muets des peintures, pour peu que l'imagination ou la mémoire culturelle les animent, agissent, participent au mouvement d'ensemble suggéré par l'image : leurs costumes, leurs gestes, leurs mimiques parlent et provoquent le spectateur à donner suite aux esquisses, à accomplir les gestes, à recréer scéniquement, dans le sens d'une représentation complète et en mouvement, l'image qui se déroule, complexe, devant ses yeux.

Dans le théâtre oriental, [disait Artaud] il n'y a pas de langage de la parole, mais un langage des gestes, d'attitudes, de signes, qui au point de vue de la pensée en action, ont autant de valeur expansive et révélatrice que l'autre.¹⁵

Nous retrouvons cela dans la peinture byzantine et post-byzantine par exemple : un langage de gestes, d'attitudes, de signes ; ce qui manque, c'est le mouvement réel, en trois dimensions qui ne sera véritablement accordé à ces personnages que par l'église d'Occident, dans le cas des drames semi-liturgiques et des mystères. Le regard et l'imagination, la *pensée en action* doivent suppléer à ce manque qui sépare la peinture théâtrale du théâtre. Pourtant, une question se pose : tous les *gestes* esquissés dans les icônes et peintures post-byzantines sont-ils des gestes théâtraux ? Évidemment, non. S'ils participent tous à la théâtralisation de l'ensemble de la « scène », il n'empêche que certains soient perçus comme plus théâtraux que d'autres. Mais qu'est-ce finalement qu'un geste théâtral ?

Un geste théâtral est, dans son sens le plus strict, un geste reconnu comme appartenant au domaine du théâtre, un geste qui, en dehors de la scène de théâtre, renvoie à ou reproduit un geste spécifique, que le spectateur reconnaît comme déjà vu pendant une représentation de théâtre ou comme une didascalie explicite d'un texte dramatique spécifique. (Par exemple saluer avec une révérence, à la Molière, en soulevant un chapeau imaginaire.) Le geste théâtral, vu ainsi, se charge souvent d'une nuance cérémonieuse, exagérée et surtout parodique, puisque le geste de théâtre se trouve décontextualisé et inséré dans un contexte souvent décalé qui accentue la théâtralité en faisant resurgir son côté comique ou emphatique.

Un geste théâtral pourtant peut être aussi le geste qui semble s'encadrer parfaitement, naturellement dans le contexte qui le fait apparaître et qu'il crée à son tour, mais qui, par un effet de distanciation doit être surpris dans son « imposture »

¹⁵ A. Artaud, *op. cit.*, p. 143.

implicite par un spectateur, c'est-à-dire dans sa mise en scène consciente, artificielle. C'est le geste didascalique qui signale au spectateur – ou dans lequel le spectateur voit, sans que l'actant/acteur s'en rende compte – un dédoublement, la présence d'un personnage joué, d'un masque, autre que le visage de celui qui se trouve derrière. De même, le geste théâtral est le geste qui implique et appelle le spectateur, le geste, pourrait-on dire, conscient de la présence du regard qui le fixe. Le geste théâtral est le plus souvent accompagné par la parole et si cette parole est absente, le geste théâtral l'implique, la demande justement à la pensée active du spectateur. Tel est le cas dans la peinture que nous qualifions de « théâtrale ».

Léonard de Vinci disait qu'un « bon peintre doit peindre principalement deux choses, qui sont l'homme et les idées qu'il a à l'esprit. La première chose est facile, la seconde difficile, parce que ces idées ne peuvent être exprimées que par l'intermédiaire de la gestuelle et du mouvement des membres du corps »¹⁶. Le discours corporel en peinture va donc de pair avec un discours non exprimé en langage, un discours en attente, des idées ou des paroles qui ont perdu leur valeur acoustique au profit d'une valeur iconique, plastique, voire théâtrale. Le geste théâtral dans la peinture inclut une parole, que le spectateur doit saisir et formuler, ce geste théâtral s'inscrivant dans un système sémiotique gestuel que le spectateur doit comprendre afin de pouvoir re-sémantiser théâtralement l'ensemble du tableau.

Ce qui attire notre attention en regardant les icônes et les fresques post-byzantines est le fait que les gestes les plus théâtraux sont des gestes *symboliques*. Des gestes qui ne visent pas à accomplir une action, tant qu'à montrer cette action, et faire sens à travers cette action qui ne se limite pas au geste lui-même, mais le dépasse, le continue tout en construisant autour de ce geste une réalité qui lui est propre et que le spectateur est capable de reconnaître et de déchiffrer au moins à un premier niveau de la signification. Ces gestes apparaissent surtout en liaison avec l'imaginaire biblique et s'inscrivent dans une sorte de répertoire de la culture théologique antérieure au Grand Schisme de 1054. Pourtant ces gestes ne sont pas conventionnels, nous tenons à le préciser de nouveau ; le Christ tombé sous la Croix, Marie Madeleine en pleurs, Pierre qui se détourne, le bon larron qui regarde le ciel, les trompettes des Anges levées pour l'annonciation de la Fin, les ricanements des diables au Jugement dernier s'inscrivent dans une gestuelle qui se rapprocherait peut-être plus de ce que Brecht appelait le *Grundgestus*. Un *gestus fondamental*, qui se distingue de la simple gestualité – présente dans la vie quotidienne comme sur les planches –, de la gestualité conventionnelle du quotidien, ou illustrative – accompagnant un certain discours –, ou encore esthétique, artistique. Sa présence sous une certaine *forme* n'est qu'une des innombrables variantes, derrière l'expression desquelles le *gestus* reste le même, inchangé, porteur de la

¹⁶ Cité en anglais par Ahuva Belkin, « “*Ut pictura theatrum*”-Adoration of the Magi by Leonardo da Vinci », in Nurit Yaari, (edited by), *On interpretation in the arts, Interdisciplinary studies in honor of Moshe Lazar*, Assaph Book Series, The Yolanda and David Katz Faculty of Arts, Tel Aviv University, 2000, pp. 115-135, citation p. 127. La traduction du passage nous appartient.

même signification profonde, reconnaissable, et qu'il est toujours possible de renouveler et d'actualiser sans en perdre le fondement. Il s'agit d'un *gestus* qui concentre en soi et autour de soi un ensemble de significations qui se répercutent sur l'interprétation de tous les autres gestes qui s'y rapportent forcément et dont la réception doit tenir compte¹⁷.

L'image de Jésus qui tombe sous la croix devient dans cette perspective l'image d'un geste fondamental, qui organise le reste des gestes autour de lui, explicitement, mais sans le faire pourtant d'une manière ostentatoire. Ces types de gestes, dans la peinture post-byzantine ou dans la peinture occidentale, non seulement organisent la mise en personnages des figures peintes en leur attribuant des rôles à même d'enrichir le sens global de l'image, par la création de contrastes et de parallélismes voulus (qui accentuent d'ailleurs l'illusion du côté « réel » de l'histoire figurée), mais font participer activement le spectateur¹⁸. Il se voit ainsi obligé, par la mise en scène même de l'image, de continuer les mouvements surpris et figés, de rétablir les connexions vivantes entre les personnages et les scènes, de reconstituer l'action globale à partir d'un concentré théâtral donné. Car les gestes ne peuvent pas être livrés sous leur forme définitive dans la peinture. Les gestes, fondamentaux ou non, on le verra plus loin, ne sont pas – dans la peinture chrétienne – une simple illustration des textes bibliques, mais trahissent l'attitude du peintre envers ces textes et l'interprétation qu'il en donne à travers sa mise en scène. Fait qui invite le regardant à devenir spectateur tout en se distanciant, en réfléchissant sur le *spectacle* de théâtre *in potentia* montré, et sur le texte religieux que celui-ci reprend au niveau de l'expression picturale.

Mais si le geste théâtral dans la peinture représente un élément essentiel à la mise en personnage des « objets » du regard-spectateur, encadrés par la mise en scène du peintre, ce même geste, dans sa multiplicité et sa variété, a aussi pour fonction de désigner la situation scénique représentée, de la définir et de rendre explicites les différents repères qui guideront le spectateur à travers la fable.

¹⁷ Patrice Pavis donne d'ailleurs une description et une interprétation complète du *Gestus* brechtien, qui nous semble la bienvenue dans ce contexte : « Le gestus est tour à tour un simple mouvement corporel de l'acteur (une mimique), une façon particulière de se comporter (gestualité), une relation physique entre deux personnages, un arrangement scénique (figure formée par un groupe de personnes), le comportement commun d'un groupe, l'attitude d'ensemble des personnages dans la pièce, le geste de la livraison globale de la scène au public par la mise en scène. », *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 85.

¹⁸ Voir M. Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990. A partir notamment de idées de Diderot sur le théâtre, Fried propose de distinguer deux attitudes radicalement opposées que l'œuvre d'art peut prendre par rapport au fait d'être l'objet d'un regard : celle de nier ou de neutraliser la présence du spectateur – c'est ce qu'il appelle *absorption* ; et celle d'en prendre, au contraire acte, et de bâtir l'œuvre autour de cette présence – c'est ce qu'il appelle *theatricality*.

À la recherche de la fable

On observera que les gestes dans la peinture post-byzantine ou occidentale médiévale comme dans les Mystères sont donnés dans l'espace et dans le temps de la représentation. Ce sont des signes qui parlent au spectateur et définissent les personnages dans le cadre de l'image (ce qui établit le rapport entre personnage et espace-temps) mais aussi dans leurs relations avec les autres personnages et, par conséquent, avec l'ensemble des gestes représentés. Cet « ensemble » prend, dans les grandes images chrétiennes, un caractère complexe et mouvementé, car on verra que les différentes scènes se répondent, se succèdent d'un point de vue chronologique (non pas seulement de la lecture, mais d'une chronologie interne du tableau, qui se trouve inscrit, par les techniques utilisées, dans une *durée*) ou se déroulent simultanément. Les gestes eux-mêmes, regardés et lus d'une manière adéquate (dans le sens de la lecture demandé par et inscrit dans la peinture), ne fonctionnent jamais indépendamment, mais paraissent toujours enchaînés, découlant l'un de l'autre. Pourtant de telles « phrases gestuelles » de théâtre, comme les appelle Patrice Pavis¹⁹, sont annoncées par les gestes figés, provisoires des personnages peints. Les gestes amorcent une action, attendent une suite que le spectateur doit être capable de leur offrir. Chez les peintres post-byzantins et chez leurs confrères occidentaux nous avons affaire à de véritables *frises gestuelles*, une suite de cadres épisodiques, qui, bien que pouvant être vus indépendamment, participent à la création du sens global de l'image théâtrale à travers une articulation explicite dans le temps et l'espace circonscrits par le tableau.

À cause de ou plutôt grâce à ces séquences gestuelles plus ou moins indépendantes qui s'articulent dans un système cohérent et unitaire, et à la complexité picturale que cela entraîne, la peinture murale post-byzantine est conçue comme une *suite d'actions peintes* qui entraînent les personnages et les caractérisent en fonction de leur volonté de participation ou de leur refus vis-à-vis de l'action centrale. Nous ne sommes pas loin de la manière dont Aristote et Brecht voyaient le théâtre²⁰. Surtout que, puisque nous avons parlé des *Gestus* brechtiens, c'est justement par l'intermédiaire de ces épisodes gestuels mis en scène par le peintre que le spectateur arrive à reconstituer la fable du « tableau ». Car il s'agit bien d'une fable, il s'agit bien d'une suite d'actions et de personnages agissants projetés dans les tableaux... Ce n'est pas par hasard que nous avons utilisé le terme de

¹⁹ *Op. cit.*, p. 102.

²⁰ Dans son article « L'effet de distanciation dans les tableaux narratifs de Bruegel l'Ancien », in *Écrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme* précédé de *Art et politique. Considérations sur les arts plastiques*, texte français d'André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 70, Bertolt Brecht affirme que « ce n'est pas une impression globale qui se dégage de ces tableaux, mais une multiplicité d'impressions ». Pourtant, bien que le titre semble dire beaucoup, Brecht résume son approche à des remarques descriptives, disjointes, sans aller dans la direction d'une analyse profonde de ce *Verfremdungseffekt* généré par la mise en scène picturale ou de la *narration* impliquée par les tableaux.

lecture du tableau en même temps que celui de *spectacle*, car les différentes scènes (par ex. *Le Portement de Croix*, *La Crucifixion*) s'inscrivent non pas seulement à la manière dramatique (le conflictuel dans la présence) dans la *frise gestuelle* interne au tableau, mais aussi à la manière narrative, épique, d'une histoire qui se raconte en même temps qu'elle est jouée, représentée, mise en scène. Et c'est au regard critique qui raconte que se superpose le regard du spectateur qui a pour tâche de reconstituer la fable, et avec elle, la logique interne et le sens global de l'image. Car le sens, la signification naissent justement dans la juxtaposition, la coordination et la subordination de ces gestes pris individuellement, dans le continuum de la mise en scène :

Le corps épique (par opposition au corps dramatique) ne cache pas son énonciation ; au contraire, il l'accentue par tous les moyens, puisque le corps n'est qu'un « porte-parole », un matériel de démonstration pour le double « propriétaire » du geste théâtral (le personnage et le comédien).²¹

Bien que Patrice Pavis affirme cela à propos du langage corporel exprimé sur une scène de théâtre, donc en mouvement, l'image peinte du corps épique peut être caractérisée de la même façon. Beaucoup de personnages de la peinture sont de tels « porte-parole », il existe un véritable discours de l'image à travers ces personnages et leurs gestes qui participent aux flux de l'action et de la narration. Il suffit d'analyser la position des personnages spectateurs dans certaines images médiévales, occidentales ou post-byzantines, pour voir en quelle mesure leurs gestes, postures, attitudes et mimiques, racontent l'événement auquel leurs regards participent.

Voilà pourquoi le geste théâtral dans la peinture reste surtout le geste qui agit, qui anticipe un autre geste, et qui a besoin de la présence de cet autre geste qui puisse l'intégrer dans un flux gestuel, dans un continuum susceptible de donner suite à ce qui ne semble être que l'esquisse d'un premier mouvement anticipateur. De plus, ce geste théâtral assume aussi la condition obligatoire de repère didascalique iconographique, qui anticipe ainsi et crée non pas seulement un regard mais aussi un discours, un texte sur l'image regardée.

Vers un théâtre complet

Si la mise en scène du peintre s'avère habile, le théâtre peut grouiller dans la peinture et ces représentations « muettes » arrivent, par l'intermédiaire de la configuration spatiale et temporelle, des personnages, des objets qui entourent ces personnages, du réseau de rapports qui se crée entre tous ces éléments et de la fable qui en résulte, à prendre un sens « théâtral », à parler à l'œil du spectateur et à son imagination *comme si* tout cela était du théâtre. Un théâtre muet, incomplet, un théâtre limité au visuel, un théâtre figé : des scènes-tableaux qui, sans être du

²¹ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 119.

théâtre, créent du théâtre imaginaire, un théâtre qui aspire cette fois-ci à la complétude du théâtre réel. N'est-ce pas en cela que réside la source de la théâtralité des images post-byzantines dont nous allons nous occuper ? Partiellement, d'un point de vue iconographique, oui. Mais nous verrons que leur statut d'images sacrées, toute la théologie qui les entoure et l'usage qui en est fait y jouent un rôle essentiel. Il faudra pourtant nous contenter pour l'instant de considérations plus générales, qui nous serviront de base pour les analyses à suivre.

Patrice Pavis, dans ses études sur les « *voix et images de la scène* », essaye de définir « la spécificité minimale du théâtre » comme

la présence simultanée – dans le cas du théâtre parlé – de la textualité et de l'iconicité, c'est-à-dire de l'arbitraire linguistique et de l'iconique scénique. Cette opposition prend tour à tour la forme de l'antithèse jeu de l'acteur/texte linguistique, mime/logos, visuel/acoustique, action par la pensée/action par la gestualité, structure symbolique et événement incodifiable. Le signe théâtral a une dimension à la fois syntactico-sémantique (lien du signe à la chose ; liens des signes entre eux) et pragmatique (lien de l'iconique scénique avec la déixis et l'énonciation).²²

Ces observations sur le théâtre sont importantes, car elles peuvent facilement être déplacées vers certaines mises en scène que suppose le rapport du spectateur aux images religieuses. Un aspect de la théâtralité de ces images se traduit justement par leur aspiration continue vers cette « présence simultanée » de la *textualité* et de l'*iconicité*, de la dimension *syntactico-sémantique* et de celle *pragmatique*. Et cette aspiration est concrète, elle s'inscrit dans les repères didascaliques que le peintre-metteur en scène propose et impose au regard du spectateur, pour marquer son trajet herméneutique. Finalement, du point de vue de la peinture post-byzantine, Artaud s'était trompé en parlant d'un « théâtre muet, mais qui parle beaucoup plus que s'il avait reçu un langage pour s'exprimer ». Le langage théâtral que cette peinture a reçu pour s'exprimer est là, en germe ; le mutisme du théâtre vu dans la peinture post-byzantine n'est pas différent du mutisme d'un texte dramatique qui, chargé de ses didascalies, attend le moment de la représentation. Peut-on dire que si nous voyons écrit dans un texte dramatique : « Jésus le Nazaréen, roi des Juifs », notre oreille entendra mieux lesdites sonorités que si nous voyons un rouleau peint portant cette inscription dans la main de Pilate dans les fresques représentant la Passion de Jésus en Moldavie ? Il nous semble que non.

En fin de compte, les peintures post-byzantines peuvent être comparées aux mises en scène du théâtre médiéval – qui encadrent et font signifier l'espace, les personnages et les objets qui y sont inscrits – mais il faut aussi regarder du côté de l'étroit parallélisme existant entre l'image peinte et le texte, le canevas dramatique écrit pour le théâtre religieux ou en vue d'une représentation théâtrale rituelle. Pareille au texte dramatique qui aspire à être complété en quelque sorte par

²² Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 28.

la représentation de théâtre que ses didascalies demandent, la peinture post-byzantine, comme la peinture et la sculpture occidentale, va de même à la rencontre d'une représentation de théâtre religieux qu'elle projette à travers ses propres « didascalies » et qui serait capable de compléter son univers par les sonorités et le mouvement en trois dimensions, par la musique, la voix, la parole et le flux gestuel accomplis. Car, en effet, ce n'est pas seulement pour Artaud que la mise en scène au cours d'une représentation de théâtre représente plus que le texte dramatique, et plus que le « théâtre muet » de la peinture²³. Une peinture théâtrale *n'est pas* encore du théâtre, mais peut le devenir, tout comme le texte dramatique, à travers le pouvoir de représentation dont le lecteur/spectateur, virtuel metteur en scène, est doué.

C'est un univers visuel qui tend vers *la parole présente*, qui implique cette parole, un texte prononcé, qui se complète par un univers sonore, de la même manière qu'un texte dramatique tend vers l'image, implique cette image, des formes, des contours et des couleurs en mouvement qui puissent compléter les paroles écrites, un univers visuel. Les éléments de ces deux univers (sonore et visuel) réunis par la force de l'imaginaire au niveau de l'ensemble de la vision artistique et proposés à un autre imaginaire – de celui qui regarde et qui devient ainsi spectateur participant – créent, finalement, le théâtre.

L'espace sonore

Il s'agit maintenant de voir rapidement en quelle mesure les sons et les bruits peuvent remplir ces espaces encadrés par le regard du peintre-metteur en scène et du spectateur, les harmonisent, les unifient ou les fragmentent et, en dernière instance, imposent un certain *rythme* à l'action qui s'y trouve inscrite.

Dans les images théâtrales de la peinture post-byzantine, par exemple, nous avons affaire à un véritable espace sonore qui se superpose à l'espace délimité par le cadre du tableau ou de la frise et par les « décors » internes. Cette superposition se fait dans le sens où il est impossible pour le spectateur d'embrasser tout cet espace du premier coup d'œil ; c'est un espace à reconstruire, à comprendre, à voir et à écouter scène par scène, pour arriver à la sonorité globale, qui, sans cette « lecture » préalable, serait chaotique.

²³ En comparant le théâtre vivant donc représenté, au théâtre muet de la peinture, Artaud remarquait que : « heureusement pour le théâtre, la mise en scène est beaucoup plus que cela » (*op. cit.*, p. 145). Elle a la musique, la voix, la parole : le sonore, le mouvement. Il est pourtant très important de faire la différence entre la mise en scène faite au théâtre, dans le cadre d'une représentation, et la mise en scène imaginaire, que tout auteur dramatique fait ou a en tête avant même d'écrire le texte de théâtre en question, mise en scène attestée par la présence des didascalies. Ce deuxième type de mise en scène existe aussi dans les peintures qui peuvent être analysées d'un point de vue théâtral et qui se chargent de théâtralité. Ce n'est pas une mise en scène définitive, mais, disons, une mise en scène en attente.

Les images, les figures et les objets peints ne sont pas seulement des signes qui « parlent » à l'esprit du spectateur à travers leurs valeurs symboliques, leur place dans la composition plastique ou à travers les rapports qu'ils font naître dans la cadre de l'image peinte. Car, s'il est vrai qu'ils détiennent, d'un certain point de vue, un statut similaire aux *signes* présents dans une mise en scène de théâtre, des signes qui parlent « un langage immédiat et physique dont le metteur en scène dispose seul » – comme le dit Artaud²⁴ –, et aspirent ainsi à une fonction référentielle, ou quasi-référentielle, scénique, les instruments peints représentent aussi les didascalies qui indiquent quels devront être ces instruments, qui, sur scène, produiront tel ou tel son, tel ou tel bruit, afin que l'action déroulée garde toute son unité et sa cohérence. Deux exemples parlants sont la scène souvent rencontrée de la danse de Salomé (où les instruments de musique et la sonorisation occupent une place importante) et celle, encore plus fréquente, de l'humiliation du Christ par les jongleurs, telle qu'on peut la voir dépeinte dans plusieurs églises des monastères moldaves du XVI^e siècle.

Le mouvement des personnages et le flux de leurs gestes et de leurs actions, si bien marqué par les peintres post-byzantins au niveau des contours, des lignes et des couleurs, prend une expression encore plus forte si le spectateur prête au réseau sonore l'attention qui lui est due. Car non seulement les sons structurent l'espace et lui confèrent ainsi une architecture scénographique, mais ils organisent aussi le mouvement interne des actions, ils participent à la création d'un enchaînement rythmique de scènes.

Il est important de remarquer que le rythme interne des peintures théâtrales post-byzantines, que nous avons pris pour exemple, est donné par l'association iconique des éléments sonores et de la gestuelle, de la mimique, des récurrences de certains axes géométriques, des lignes d'action, qui créent ainsi un mouvement dans le cadre circonscrit par la scène du tableau. Toutes ces lignes internes, graphiques et sonores, trahissent un rythme intérieur de la peinture qui devient scène mouvementée, en évolution, bien que le tableau reste un tableau figé, encadré. Ce rythme, reconstitué dans l'imagination du spectateur au cours de la « lecture » proposée par la mise en scène du visuel (et aidée en grande partie par l'espace sonore extérieur à l'image, mais constitutif de son environnement rituel, liturgique), marque le passage de l'image, à travers ses qualités théâtrales, au-delà de ce qui la définit comme strictement picturale, comme image peinte. C'est une peinture qui demande que les manques inhérents à ses limites picturales soient comblés. Le rythme découvert par le spectateur permet ce dépassement, cette projection de l'image au-delà d'elle-même, vers le texte, vers la parole et, finalement, vers la jonction du visuel et du sonore.

²⁴ « Comme dans les toiles des vieux peintres les objets se mettent eux-mêmes à parler. La lumière au lieu de faire décor prend les apparences d'un véritable langage et les choses de la scène toutes bourdonnantes de signification s'ordonnent, montrent des figures. Et de ce langage immédiat et physique le metteur en scène dispose seul. Et voilà pour lui une occasion de créer dans une sorte d'autonomie complète. », A. Artaud, *op. cit.*, p. 144.

La parole en attente

Le rythme, notait Patrice Pavis, « fonctionne comme pièce intermédiaire entre le verbe et le geste, le sens et le son, entre les points d'appui gestuels, mélodiques et verbaux »²⁵. Le rythme articule donc aussi le discours gestuel au discours verbal, par un éloignement, un rapprochement, un renversement ou une mise-en-abyme. Au théâtre, nombreux sont les rapports du geste au mot, du mot au geste, ils vont de pair, se cherchent, se sous-entendent, se préparent l'un l'autre, se confirment ou – au contraire – s'infirment, se distancient en posant des questions au spectateur qui essaye de comprendre.

Mais si l'univers sonore fait sentir sa présence dans la peinture post-byzantine et qu'il s'intègre à l'univers graphique dans une même ligne rythmique qui conduit le regard du spectateur vers la compréhension de la fable, qu'en est-il du mot dans cet univers, est-ce que le mot prononcé, la parole, y trouve quelque place ? Il est clair que le « mot » au théâtre n'est pas nécessairement « parlé », il peut être visuel, écrit ou inscrit dans un objet, sur une pancarte, une image qui sous-entend une parole effacée, mais qui a laissé son empreinte. Pourtant, la parole et la voix y sont très importantes, elles font de la représentation un univers complet qui concurrence la vie, dans son existence parallèle. Ainsi, dans son aspiration continuelle vers le Théâtre, la théâtralité implique le plus souvent une parole, un mot, un texte, à même de donner au geste et à l'image toute leur complexité sémantique.

La théâtralité de la peinture post-byzantine implique le « Verbe » à un niveau très profond. L'imaginaire le plus riche se construit toujours autour de la *conjonction* de l'image et de la parole, que suppose immanquablement la figuration des épisodes bibliques. Déjà au départ, les textes sacrés sont des textes éminemment théâtraux. Ils incitent à la *re-présentation* de la fable qui y est inscrite, à la ré-actualisation continue, rituelle, de faits, de situations, de scènes, d'actions, de gestes et de paroles qui se chargent de formes d'expression innombrables, tout en gardant leur essence inaltérée. Ce sont ces *gestes fondamentaux*, décrits par les textes sacrés, qui concentrent en eux le plus de théâtralité, puisqu'ils demandent l'« incarnation » et l'identification. Ce n'est pas ici le moment d'entrer dans le débat incarnation/jeu de théâtre ou jeu rituel/jeu de théâtre mais de remarquer en quelle mesure les textes sacrés sont fertiles du point de vue théâtral, dans quelle mesure ils enrichissent l'imaginaire d'un groupe appartenant à la même culture, dans notre cas, la culture européenne médiévale (notamment entre le XVe et le XVIIe siècles). Dans le cas de ces *gestes fondamentaux*, il ne s'agit pas d'une « gestualité d'encadrement » de l'énonciation, telle que l'entendait Greimas²⁶, mais

²⁵ *Op. cit.*, p. 98.

²⁶ À propos de cette gestualité d'encadrement de l'énonciation, Greimas disait que « les catégories qu'elle est susceptible d'énoncer sont des catégories abstraites qui prennent la forme soit d'énoncés modaux (d'assertion, négation, doute, certitude, etc.) soit d'énoncés de quantification (totalisation, division) et de qualification (états euphorique et dysphorique), soit surtout d'énoncés phatiques (accueil et fermeture de soi) qui transforment la communication en communion intersubjective », A. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique – dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 165.

d'une gestualité qui encadre une énonciation à récupérer, à retrouver par le spectateur dans son bagage culturel religieux, afin que la compréhension soit la plus complète possible. Utilisés avec ce sens dans la sphère de la gestuelle picturale post-byzantine, les gestes d'encadrement se retrouvent donc subordonnés aux *gestes fondamentaux*. Ces gestes fondamentaux encadrent, finalement, un concentré de la fable que l'ensemble de l'image développe, une référence essentielle au texte raconté et réactualisé par la *frise gestuelle*, qui est le texte biblique. Il s'agit, par conséquent, d'une anamnèse continue d'un texte qui devient image et d'une image qui fait renaître le texte, à l'infini. La *Bible*, pierre de fondement de la culture européenne, et la théâtralité se trouvent étroitement liées dans la peinture post-byzantine et dans l'art médiéval occidental.

La présence de celui qui parle et du cadre de l'énonciation actualise automatiquement le discours du personnage reconnu par le spectateur, discours doublé par les paroles de l'Évangile et des hymnes liturgiques dans le cadre rituel²⁷. Il y a *mise en présence du texte* religieux à travers les images et les gestes, devenus repères didascaliques, qui (r)appellent ce discours. Il en est ainsi des innombrables scènes comme : la vie de Jean Baptiste, de St. Georges, de saint Nicolas, la vie de la Vierge, la Passion du Christ. L'action, le faire sont donc à l'œuvre dans le décryptage du discours et dans sa constitution, comme dirait Pavis ; pourtant, il faut tenir compte du fait que cela marche dans les deux sens, sans que l'on puisse dire qui précède qui. Car il faut voir aussi l'envers de la chose dans les peintures inspirées de la *Bible*, où le discours rappelé par le geste et l'action peints est à l'œuvre dans le décryptage de l'ensemble de la fable et de la fresque gestuelle proposées par le tableau.

C'est en cela même que la peinture théâtrale post-byzantine aspire à dépasser un théâtre muet pour aller vers un théâtre complet qui puisse conjuguer parole, image et mouvement réel, devant un public capable de reconstituer le parcours de la mise en scène d'un univers alternatif imprégné de l'imaginaire biblique. Or cette reconstitution, qui accorde à la peinture sa dimension théâtrale, ne saurait être possible sans les déterminations internes qui poussent le spectateur à voir et à reconnaître dans les figures peintes de potentielles figures de théâtre, en d'autres mots, sans les repères didascaliques inscrits dans l'encadrement même, mis en place par le peintre-metteur en scène.

La didascalie : marque d'une présence théâtrale

Afin de comprendre comment une peinture se charge de théâtralité pour le regard du spectateur et quels sont les éléments qui amorcent le processus de re-sémantisation et de théâtralisation, nous allons essayer d'expliquer la mise en place

²⁷ Marguerite Duras affirmait en parlant de théâtre : « Je ne connais aucune parole théâtrale qui égale en puissance celle des officiants de n'importe quelle messe. » ; « Le Théâtre », in *La vie matérielle*, P.O.L., 1987, p. 15. Il est clair que l'image sacrée vient offrir le complément visuel si nécessaire de cette parole théâtrale...

d'un mécanisme didascalique à l'intérieur des images peintes par rapport au mécanisme didascalique du théâtre. Avant d'en venir à cela, il faut cependant reprendre quelques considérations sur le fonctionnement de la didascalie au théâtre.

Blanche-Noëlle Grünig introduit le lecteur à la didascalie, dans sa préface au livre de Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, en parlant d'abord de la *didascalie minimale* – celle qui note simplement le nom du personnage et qui « résulte déjà d'une dissociation fascinante : ici est verbalement consignée l'identité du locuteur, mais c'est ailleurs – en dessous, après – que sont notées les paroles » et « aucun lien syntaxique ne relie ces deux lieux », puis, des *didascalies complexes* « qui se font le porte-parole de l'auteur qui tente d'indiquer de quoi est fait le lien qu'il a lui-même détruit »²⁸. Plusieurs choses essentielles résultent de cette classification. Premièrement, que les didascalies minimales semblent couper le personnage de ses paroles, entités que le metteur en scène devrait ressouder ensemble ; dans un deuxième temps, que les didascalies expriment « un manque » de par leur mise en page, mais un manque qu'elles s'efforcent paradoxalement de combler. En effet, c'est à travers les didascalies que l'auteur dramatique recrée partiellement le contexte nécessaire pour la compréhension *minimale* correcte du personnage qu'il fait naître, mais il s'agit surtout, à notre avis, d'un « manque » libérateur qui fait du personnage un cumulus de « possibles » autour d'un axe conventionnel, fondamental pour la reconnaissance du personnage à travers la mise en place de quelques caractéristiques de fond de celui-ci. Il faut aussi voir que cette apparente rupture syntaxique entre le nom et les « paroles » d'un personnage, n'est autre chose qu'une marque d'*inclusion* et non pas une « dissociation ». Car le personnage nommé existe à la fois à travers son nom et à travers son discours, qui remplit ce « nom » de substance signifiante, en d'autres mots, c'est à travers les paroles écrites que le nom prend un contour (une forme) et un sens (un contenu). Nom, du texte dramatique, qui sera remplacé, sur scène, par la présence de l'acteur.

Lorsque Thierry Gallèpe, après avoir parcouru l'inventaire des définitions données à la didascalie par les critiques et les spécialistes de théâtre, refuse de prendre en compte la différence établie par Anne Ubersfeld entre didascalie *interne* et didascalie *externe*²⁹, afin de « limiter les conséquences [méthodologiques ?] que cela peut avoir »³⁰, il pèche par une trop grande volonté de précision et limite, en effet, son champ – bien qu'extrêmement riche, il faut le reconnaître – aux didascalies *explicites*, c'est-à-dire à celles qui sont signalées comme telles par un changement de graphie, de mise en page, etc. Il est évident que la multitude de

²⁸ Blanche-Noëlle Grünig, « Préface », in Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 5-6.

²⁹ Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 257, Anne Ubersfeld commence par dire que « on peut appeler *didascalies* tout ce qui dans le texte de théâtre n'est pas dialogue, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas du fait du scripteur, directement », pour arriver à conclure que « Les indications données au metteur en scène peuvent figurer aussi à l'intérieur du texte dialogué » et que dans certains cas « le texte didascalique provient de ce que l'on peut tirer du dialogue. »

³⁰ Thierry Gallèpe, *op. cit.*, p. 81.

classes, de types, et de fonctions qui circonscrivent les didascalies dans la vision structuraliste de Thierry Gallèpe recourent lesdites « didascalies internes », et c'est surtout de ce point de vue que ses propos nous semblent importants dans notre chemin vers une circonscription des didascalies picturales.

Car il suffit de regarder les textes des tragiques grecs, des Mystères du Moyen Âge ou de Shakespeare, pour remarquer le rôle essentiel joué par ce que nous continuerons à appeler la didascalie *interne* ou *implicite*. C'est dans ces cas-ci que la didascalie refuse d'être vue comme séparée, dissociée du texte, du discours des personnages, même graphiquement³¹, et forme un seul corps avec l'image d'ensemble qu'un personnage peut donner de lui et des autres présences de la scène. Voilà une des raisons principales pour laquelle nous avons opté pour l'inclusion et non pour la dissociation impliquée par la « didascalie minimale » – qui devient ainsi beaucoup plus *complexe* que ce que Blanche-Noëlle Grünig appelait une « didascalie complexe » : à travers la didascalie interne, le discours *fait* le personnage tout en le situant en rapport avec un espace, avec un temps et avec les autres présences scéniques. La didascalie minimale inclut ainsi les didascalies complexes internes, même là où les didascalies externes viennent compléter l'image de l'ensemble.

Ce qui est essentiel pour notre approche c'est la part de *l'imaginaire* dans la mise en place des didascalies d'une œuvre théâtrale, d'une œuvre qui aspire au théâtre, qu'elle soit un texte dramatique ou une des peintures post-byzantines qui retiennent notre attention. Il est clair que le « manque » à combler, mis en évidence par les didascalies, fait appel à l'imagination. De quelle manière ? Il renvoie d'un côté à l'univers imaginaire d'où l'œuvre en question est sortie : à l'imagination de l'auteur et à la *représentation complète* que l'auteur s'est faite en partant d'une certaine source, de la scène, de la pièce, de l'image qu'il didascalise. Il s'agit par conséquent d'un *renvoi rétrospectif*. D'un autre côté, il fait appel à l'imagination du lecteur-spectateur (metteur en scène virtuel), capable d'intégrer la scène dans son propre univers imaginaire. Il s'agit donc d'un *renvoi prospectif*, qui suppose une anticipation et un modelage de la réception de ladite scène.

Voyons ce qu'affirme Anne Ubersfeld à propos de la didascalie :

Conditions d'énonciation imaginaires et scéniques, les didascalies sont de ce fait nécessairement ambiguës : elles désignent les conditions d'énonciation (les coordonnées spatio-temporelles en particulier) de *l'événement fictionnel* mais en même temps les conditions *scéniques*. Le rôle de la didascalie est donc double : elle est un texte de régie comprenant toutes les consignes données par l'auteur à l'ensemble des praticiens (metteur en scène, scénographe, comédiens) chargés d'assurer la présence scénique de son texte ; elle est un soutien permettant au

³¹ Nous pensons à ces quelques définitions, réfutées par Th. Gallèpe, de la didascalie comme : « indication scénique », comme « ersatz d'un produit romanesque dans le dialogue théâtral », « indications de régie », etc., cf. *op. cit.*, pp. 72-80.

lecteur de construire imaginativement soit une scène, soit un lieu du monde, soit les deux à la fois. Dans tous les cas les didascalies ont le statut d'un *acte directif*.³²

En effet, ce que le critique appelle « acte directif »³³ comprend la relation triangulaire que la didascalie établit entre l'auteur, le personnage et le spectateur virtuel, relation qui passe nécessairement à travers le texte – parlé, écrit ou supposé. Relation qui se superpose d'ailleurs au rapport qui se forme entre : la réalité scénique du personnage (la fiction du point de vue du spectateur), la réalité du spectateur (sa propre vie) et la réalité du spectacle de théâtre qui est autre, au carrefour des deux réalités citées, et qui transcende la vérité propre à chacune de ces réalités, pour arriver à un point de prise de conscience qui unit les deux vérités tout en leur laissant leur autonomie. Ce point de charnière consciente entre réalité et fiction est justement créé par les didascalies et, dirions-nous, s'avère être foncièrement théâtral.

Pour essayer de clarifier l'ambiguïté énoncée par Anne Ubersfeld, et pour appliquer ces quelques considérations à la peinture, il est important de faire le point sur la manière dont les didascalies agissent. Nous remarquerons que les didascalies sont toujours imposées ou proposées par l'artiste (l'auteur dramatique, dans un premier temps, et, dans un deuxième temps, son double, le metteur en scène) :

Au **niveau de l'écriture**, les didascalies sont nécessaires et suffisantes au fonctionnement du personnage, voire du spectateur interne en tant que tels, dans le cadre de leur réalité, donc de la fiction. Ces didascalies directives, qui délimitent l'univers du personnage pour le personnage et pour sa cohérence dans le cadre de cet univers, peuvent être appelées : didascalies *prescriptives*.

Au **niveau de la réception**, de la « lecture », ces mêmes didascalies sont nécessaires mais non suffisantes afin que se constitue dans la conscience du récepteur (lecteur, metteur en scène virtuel) une représentation iconique de la pièce. Nous avons affaire à des didascalies *descriptives*, qui définissent les liens possibles existant entre l'univers imaginaire de l'auteur et celui du récepteur. Ces didascalies signalent une absence et doivent ainsi être complétées d'une manière obligatoire par l'imagination du récepteur, pour que le sens global puisse prendre forme. Puisque tout metteur en scène est d'abord un récepteur, un lecteur et un spectateur virtuel, avant de devenir metteur en scène et, ainsi, créateur à son tour, au **niveau de la mise en scène**, les didascalies *descriptives* redeviennent *prescriptives* dans l'espace-scène. Nécessaires et suffisantes au fonctionnement du jeu et de l'univers scénique, elles établissent la cohérence interne de cet univers de la représentation.

³² Cf. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 257.

³³ L'« acte directif » d'Anne Ubersfeld est traduit par la didascalie comme « contrainte » chez Thierry Gallèpe : contraintes qui peuvent être « absolues », « faibles » ou « de simple cohérence ». Pour divers autres points de vue et études du problème didascalique voir *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Actes du colloque de Tunis, 6-8 avril 2006, textes réunis par Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïd Hamzaoui et Tijani Salaaoui, Tunis/Bordeaux, Sud Éditions/Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

Au **niveau de la réception du spectacle de théâtre**, les didascalies maniées par le metteur en scène (enrichies ou, au contraire, amoindries) se proposent à nouveau comme *descriptives* pour le récepteur qui est cette fois-ci le spectateur, ouvrant ainsi la voie à une interprétation créatrice ou herméneutique infinie dans le cadre limité et conscient du dédoublement que suppose le jeu de théâtre³⁴.

Dans le cas de la peinture théâtrale, le niveau de « l'écriture » se superpose apparemment à celui de « la mise en scène », tandis que les deux niveaux de la réception se confondent de même. Cette superposition est seulement apparente pour la simple raison que l'auteur-peintre utilise, comme nous l'avons déjà vu en comparant théâtre muet et théâtre complet, des moyens similaires au metteur en scène qui travaille plastiquement un texte pour le théâtre, moyens mis en œuvre seulement pour un niveau qui garde le même statut que celui de « l'écriture » pour un auteur dramatique. Ce qui veut dire que le peintre est un metteur en scène dans la conception imaginaire de son tableau, de son icône, de sa fresque, comme l'est un auteur de textes dramatiques. Les deux grandes différences étant que le second travaille avec un langage verbal (qui à l'aide des didascalies va faire apparaître le correspondant iconique nécessaire) et le premier avec un langage iconique (qui à l'aide d'indications qu'on peut assimiler aux didascalies va faire apparaître le correspondant verbal, sonore, nécessaire pour que l'univers représenté soit complet), et qu'un texte dramatique vise d'habitude une représentation scénique sur les planches alors qu'une image théâtrale ne vise qu'une représentation mentale, bien qu'elle puisse mener aussi à une mise en scène réelle.

Ainsi, à l'inverse de ce qui se passe avec le texte dramatique, mais sur un plan similaire, le spectateur d'une peinture n'est plus en manque d'une représentation iconique, mais d'une représentation auditive, verbale, d'où le besoin de trouver ou de créer des didascalies³⁵ qui puissent permettre la mise de paroles dans la bouche des personnages, la reconstitution des cadres sonores, et ainsi de suite, dans la sphère d'un virtuel dédoublement scénique, où le conventionnel soit conscient : acteur-personnage, réalité-fiction. Les didascalies d'une peinture exerceront, par conséquent, leur pouvoir *descriptif* sur l'imagination auditive du spectateur, puisque au niveau de la prescription elles sont suffisantes pour la cohérence interne du tableau et pour les rapports créés entre les personnages, puis entre les personnages et le cadre (espace-temps). Les didascalies d'une peinture ne serviront

³⁴ Une mise en scène peut être plus « didascalique » qu'une autre : par exemple, l'intention brechtienne de pousser le spectateur vers une participation plus critique et de lui faciliter le décodage de la représentation en tant que représentation, en refusant de fondre les matériaux scéniques en l'illusion d'un vécu (*Erlebnis*), devient un procédé didascalique explicite et, par cela, il détermine une mise en scène essentiellement *théâtrale*.

³⁵ Chez un spectateur qui théâtralise facilement ou dont l'imaginaire est fortement marqué par le théâtre, puisque toute image peut devenir théâtrale si le spectateur lui applique les didascalies adéquates.

plus à faire visualiser au récepteur la pièce écrite, mais à lui faire concevoir la pièce peinte dans un espace sonore, dans le cadre acoustique de l'illusion référentielle³⁶.

Et, si l'on accepte le fait que les didascalies soient « attachées à du dit », il est impossible de les limiter « à des énoncés, des actes de langage »³⁷. Car les didascalies, par leur caractère *directif*, vont main dans la main avec le « dit », mais dans son sens le plus large, dans un sens qui comprend toute transmission de significations d'une œuvre à son récepteur, dans le sens où une peinture nous « dit » aussi quelque chose (dans le sens où elle « parle » comme dirait Artaud), où elle transmet quelque chose au-delà de la contemplation esthétique, et réclame la participation du « lecteur ». Acte participatif qui est un « acte de langage » dans la mesure où toute compréhension suppose un acte de langage, et où c'est à travers le langage que le récepteur (re)constitue le sens d'une œuvre. Jean-Louis Schefer ne disait-il pas que « le tableau et sa lecture (qui ne requièrent qu'une seule définition, l'un et l'autre se déterminant dans le /système/ commun de l'analyse) se trouvent en quelque sorte "indexés" sur la configuration des signes [...] à partir desquels un espace se produit dans la signification »³⁸ ?

En effet, aucun espace, qu'il soit graphique, sonore, gestuel ou textuel n'est produit en dehors de la signification. Et en ce qui concerne notre approche, les didascalies qui constituent des repères pour la circonscription de ces espaces, représentent aussi des points de soutien essentiels pour la compréhension de ce qui est donné comme un ensemble, comme une œuvre théâtrale. Dans des peintures comme celles qui nous intéressent, les didascalies déterminent « les conditions d'énonciation scéniques et imaginaires »³⁹ comme pour un texte dramatique. *Conditions* qui établissent, en fait, les *conventions* théâtrales qui rendent possible le passage d'une représentation mentale à une représentation de théâtre, matérialisée sur scène par des acteurs.

Il est clair ainsi que « l'énonciation » n'est pas du tout absente des peintures post-byzantines telles que *La danse de Salomé*, *L'Annonciation*, *Le Lavement des pieds*, *La Crucifixion*, etc., que l'image appelle la parole du texte biblique, aussi bien que la parole de théâtre dans quelques scènes typiques de théâtre du Moyen Âge occidental. *Énonciation* qui n'apparaît au regard du spectateur qu'à travers ses « conditions », qu'à travers son contexte, son *encadrement*, le rôle des didascalies étant ici assumé par la mise en personnage même : les accessoires, les gestes, la mimique, tout ce qui contribue en même temps à la reconnaissance de la figure peinte en tant que masque (visage d'un personnage qui assume un certain rôle dans la représentation présentée).

³⁶ Voir M. Vaïs qui, en parlant des indications scéniques de Beckett, disait qu'elles étaient « destinées au lecteur, pour qu'il visualise la pièce », cité par Thierry Gallèpe, *op. cit.*, 3.1.3, « Perspective énonciative et pragmatique ».

³⁷ T. Gallèpe, *op. cit.*, p. 103.

³⁸ Jean-Louis Schefer, *Figures peintes : essais sur la peinture*, Paris, P.O.L., 1998, p. 169.

³⁹ Anne Ubersfeld affirmait cela à propos du rôle des didascalies dans *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981, p. 20.

Nous n'allons pas faire un inventaire de tous les types de didascalies qui existent dans une peinture théâtrale ; elles trouvent, le plus souvent, leur correspondant dans les formes didascaliques des textes dramatiques. Bien qu'il y ait aussi des didascalies « extra-diégétiques » comme les appelle T. Gallèpe – le cadre du tableau, qui marque le début et la fin de la lecture de l'image, les marges et les limites de cette lecture –, le plus grand nombre de didascalies picturales sont « intra-diégétiques » et participent donc au déroulement de l'« histoire » figurée. Nous ne sommes pas d'accord avec la mise en catégorie des didascalies externes (indications temporelles et spatiales, diverses notations concernant la position, la manière de parler des personnages, leurs entrées et sorties, décor, costumes, etc.) comme « paratexte théâtral », par Thierry Gallèpe. Le texte dramatique forme un tout avec ses didascalies descriptives, internes ou externes, implicites ou explicites. Ce n'est pas parce qu'elles sont externes que nous pouvons les dissocier du dialogue proprement dit ; la dissociation nous paraît plutôt formelle, inutile d'ailleurs dans ce cas. La théâtralité de la peinture est marquée par ces didascalies complexes, temporelles ou spatiales, concernant les accessoires des personnages, les sons produits par les personnages, les paroles que leurs gestes supposent, mais il s'agit seulement de didascalies internes, qui, au niveau diégétique, donnent corps à la suite d'actions et à la fable représentée. Il n'y a que les inscriptions décrivant ou nommant les différentes scènes – obligatoires dans la peinture byzantine et post-byzantine – qui pourraient être vues en tant que didascalies externes (même si elles se trouvent carrément à l'intérieur de l'image).

Un problème se pose pourtant quant à la liaison existante entre les didascalies (descriptives ou prescriptives) et la *description* d'une peinture à laquelle elles pourraient mener : le terme de *didascalie descriptive* renvoie automatiquement aux rapprochements que beaucoup de spécialistes ont faits entre les didascalies et les passages descriptifs de l'écriture romanesque. Thierry Gallèpe affirme par exemple :

Une autre caractéristique des didascalies ressortit à la nature du texte qu'elles contribuent à constituer. Elles sont en effet d'une part les éléments distinctifs du texte de théâtre, même si les romans comportent aussi des indications comparables, qui jouent un rôle intradiégétique.⁴⁰

Gallèpe cite comme exemple une didascalie rédigée à la manière d'un texte romanesque d'une pièce de Marguerite Duras, qu'il est facile de compléter par des fragments de didascalies semblables, couvrant des pages entières, chez Arthur

⁴⁰ T. Gallèpe, *op. cit.*, p. 77. Observation à laquelle s'ajoutent quelques autres comme celle d'André Petitjean dans « Pratiquer le théâtre à l'école », in *Pratiques*, n°41, 1984, : « Les didascalies sont l'équivalent au théâtre des descriptions dans le roman » ou de Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, J. Corti, Paris, 1985, p. 25 : « Les didascalies ont un statut paradoxal : elles constituent en partie la singularité du texte théâtral par opposition aux autres discours littéraires, elles peuvent être aussi le trait d'union entre texte théâtral et romanesque. »

Miller dans *The Crucible*, par exemple. Pourtant nous ne pouvons pas nous montrer d'accord avec une superposition des didascalies descriptives présentes dans les textes dramatiques et des descriptions des textes romanesques. Une distinction claire s'impose : toute didascalie qui parle à l'imagination du lecteur-spectateur est descriptive, dans le sens où elle propose une (re)constitution du cadre visuel – pendant la lecture du texte dramatique –, ou du cadre sonore – pendant la « lecture » d'une image théâtrale, mais toute description romanesque ou autre n'est pas forcément didascalique. Une telle description acquiert le statut de didascalie à partir du moment où elle contribue à créer un contexte théâtral, une situation théâtrale, à mettre en évidence un geste ou un dialogue théâtral à l'intérieur même du discours romanesque. Il faut qu'il y ait cette « seconde strate textuelle » dont parle Thierry Gallèpe – mais qu'il n'exploite malheureusement pas en profondeur –, et cette *conscience du double* qui caractérise l'acte théâtral.

Dans la peinture plus que dans le texte dramatique, cette confusion générée par la « description » peut s'avérer dangereuse. Le didascalique y fonctionne d'ailleurs comme pour le romanesque. Toute peinture n'est pas théâtrale, parce que toute peinture n'est pas didascalique et ne renvoie pas au théâtre. Les conventions plastiques ne sont pas toutes des didascalies. Ainsi, le rouge d'un habit du premier plan en relation avec le bleu d'un autre vêtement est une convention pour marquer dans l'iconographie religieuse le rapprochement (le rouge : couleur chaude) et l'éloignement (le bleu : couleur froide). Cette convention d'avant la découverte de la perspective en peinture, n'est pas didascalique en soi. Ces conventions peuvent pourtant devenir des didascalies à partir du moment où elles rappellent au regardant une scène de théâtre où des personnages étaient apparus portant des couleurs et des vêtements similaires ou encore, si ces vêtements et couleurs deviennent source d'inspiration pour une mise en scène, fût-elle seulement imaginaire.

Ainsi pour conclure sur le problème du côté descriptif des didascalies, nous ajouterons qu'il est important de voir que les trajets du regard du spectateur d'une scène à l'autre, par exemple dans le cadre d'un même frise, ont quelque chose de narratif, d'épique, fait qui ne contredit en rien la qualité théâtrale de l'œuvre peinte en question, de la même manière que la présence de l'épique au théâtre n'empiète pas sur l'essence dramatique du théâtre. Quant aux didascalies, elles sont présentes et absolument nécessaires là où l'idée de théâtre apparaît, peu importe la forme qu'il prend.

Les fonctions assumées par les didascalies par rapport au texte permettent donc de repérer les différents centres d'activités concourant toutes à la compréhension ; interprétation des dits et construction des interactions en relation avec un cadre situationnel. Le fait qu'elles soient **indispensables** dans le texte de théâtre, n'est-il pas le reflet des opérations qui doivent absolument être menées et qui constituent les étapes des constructions de la représentation ?⁴¹

⁴¹ T. Gallèpe, *op. cit.*, p. 322.

La réponse à la question posée par Thierry Gallèpe est clairement affirmative et s'applique aussi parfaitement à la peinture théâtrale post-byzantine, à cette peinture qui, pareille au texte dramatique, marque dans l'imagination de son spectateur les étapes de la construction de la représentation de théâtre à laquelle elle semble tant aspirer.

L'intérêt du concept de théâtralité dans la peinture, tel que nous l'avons évoqué tout en essayant d'en redessiner les contours flous et fuyants, résiderait dans l'interaction, dans le mouvement perpétuel entre ce qui, dans une œuvre picturale, renvoie explicitement et implicitement au Théâtre passé, présent et à venir, et ce qui se construit en fonction de la didascalie, de cette marque spécifiquement théâtrale d'un clivage et d'une re-sémantisation dans le jeu imaginaire de la mise en scène.

À partir de là, il ne nous reste qu'à aller plus loin, à chercher comment, à travers une étude du fonctionnement interne et synchronique d'un système artistique perçu comme théâtral, on peut arriver à se poser des questions sur le fonctionnement intime du théâtre, qui naît sans doute d'un besoin irrépressible de l'homme de se mettre en scène, de se voir autre. Car, au-delà des formes qu'elle investit – textes littéraires ou images picturales – la théâtralité s'avère aussi être un *état* d'esprit ou existentiel, qui lie l'homme à sa propre image, qui le situe par rapport au monde réel et à l'imaginaire.

Ștefana POP-CURȘEU, born in 1979 in Cluj-Napoca, Ph.D at the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle, in Theatre and Scenic Arts, is Lecturer at the Faculty of Theatre and Television of „Babeș-Bolyai” University Cluj, where she teaches antique and medieval theatre history and modern theory of theatre. Her work is centred on the relation between Post-Byzantine painting and religious mediaeval theatre, but she is also interested in all type of interdisciplinary relations (mainly theatre and the other forms of art) manifested during the XXth century in the case of playwrights such as Michel de Ghelderode or Arthur Adamov, which can be seen from the articles published in Romania and France on these subjects. She translated in collaboration with Ioan Pop-Curșeu a few books from French to Romanian (Jean Cuisenier, Memoria Carpaților, 2002; Patrick Deville, Femeia perfectă, 2002; Gustave Thibon, Diagnostic, 2004; L.-F. Céline, Convorbiri cu Profesorul Y, 2006), and from Romanian to French (Lucian Blaga, Le Grand passage, 2003; Ion Pop, La Découverte de l'œil, 2005).

LIRE LE THÉÂTRE AU MIROIR DE LA PEINTURE : LA CRITIQUE D'ART DE BAUDELAIRE

IOAN POP - CURȘEU

ABSTRACT. This article aims at showing the links between theatre and painting in Baudelaire's esthetical thought. According to him, the interpretation of these two arts can only be made by means of perpetual exchange of values and analogies. The first section elaborates a reflection on the pictorial "theatricality", as one can discover it in the author's *Salons* and critical studies. The second section discusses the axiological criteria implied in the baudelairian judgment: the critic often describes the beautiful paintings as good plays, the ugly paintings as bad plays, and the painter in front of his canvas as an actor on scene. Finally, the third section takes into account the two elements which permit the symbolical passage between painting and theatre: the *décor* and the *portrait* (or character). The text finishes with some paragraphs on photography, a dangerous industry which threatens both theatre and painting.

Keywords: Baudelaire, theatricality, dramatic painting, photography, art criticism

Dans l'histoire des rapports entre peinture et théâtre, Charles Baudelaire occupe à notre avis une position centrale, qui a été trop peu commentée. Le poète satisfait le « culte des images », dont il parle dans *Mon cœur mis à nu*¹, de deux manières : par le théâtre et par la peinture, avec une préférence apparente pour la dernière. S'il consacre à peine quelques articles de critique au théâtre, qui ont également en vue des questions générales d'esthétique ou de politique littéraires (*Les Drames et les romans honnêtes*, 1851, *Philibert Rouvière*, 1855, *Le comédien Rouvière*, 1865, *Anniversaire de la naissance de Shakespeare*, 1864), il écrit d'immenses études sur la peinture, depuis 1845 jusqu'à ses dernières années.

La double passion baudelairienne, pour la peinture et pour le théâtre, relèverait d'une pulsion visuelle très accentuée, déjà mise en évidence par le psychanalyste René Laforgue. Il la rattache à un traumatisme infantile, lié à la contemplation de la « scène primitive » : l'enfant aperçoit stupéfait, sans bien

¹ ŒC I, p. 701. Toutes les citations des textes littéraires de Baudelaire proviennent de l'édition critique des *Œuvres complètes* établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, marquées comme dans ce premier cas (sigle ŒC, numéro du volume en chiffres romains, I ou II, page où se trouve la citation). Chaque fois que nous citerons d'une autre édition des écrits de Baudelaire, nous le spécifierons soigneusement. Dans le présent travail, nous employons aussi les conventions typographiques de la « Pléiade ».

comprendre, une scène d'amour sexuel entre deux adultes (ses parents, sa bonne avec un étranger), et c'est là que beaucoup d'aspects de sa vie psychique ultérieure plongent leurs racines. En ce qui concerne Baudelaire, la contemplation de la « scène primitive » a une conséquence majeure : l'œil devient le principal organe de jouissance sexuelle et une vraie érotisation de la vue en découle. La vue, qui pose l'enfant et le voyeur dans une position de supériorité, est le sens que l'on peut utiliser avec le moins de risques puisqu'il ne suppose pas un contact physique, matériel, dégradant, avec les autres. L'ensemble de l'univers baudelairien est, selon René Laforgue, régi par la vue et par une distanciation nécessaire du contact physique :

De là l'importance de l'œil qui lui a permis toutes les fixations affectives susceptibles d'être réalisées par cet organe : la passion pour la peinture, pour tout ce qui est équilibre, harmonie, composition. La phrase de Baudelaire elle-même est visuelle, architecturale. Il a un don extraordinaire de synthèse, don qui résulte de cette faculté particulièrement développée chez lui : celle de voir l'ensemble des choses, de savoir se les assimiler en un clin d'œil.²

Même sans être entièrement d'accord avec les hypothèses psychanalytiques de Laforgue, on ne peut pas ne pas observer que, dans l'univers baudelairien, la sensation visuelle domine et assimile les sensations tactiles, gustatives, auditives et même olfactives, au point que « le culte des images » est érigé par le poète – dans sa mythologie personnelle – au rang de « grande », « unique », « primitive passion »³. Comment peut-on mettre ce « culte des images » en relation avec la peinture et le théâtre, avec la peinture *comme* théâtre, ou bien avec le théâtre *comme* peinture ? Les études de critique d'art nous permettent d'esquisser une réponse à cette question assez complexe. En effet, en parcourant les *Salons* ou d'autres textes baudelairiens sur l'art, on est surpris de la fréquence de la comparaison du tableau avec le théâtre.

1. Théâtralité de la peinture

Parfois, les peintres qui intéressent Baudelaire représentent une scène tirée d'une pièce de théâtre, comme le fait Jacques Louis David avec le très antiquisant *Serment des Horaces* (1785), et dans ce premier cas – objet d'intérêt principal de l'iconographie théâtrale – l'interprétation de l'image picturale comme théâtre est réclamée par le thème même du tableau. Quand une peinture reproduit une scène d'une pièce en la découpant et en la présentant au spectateur, Baudelaire refuse de voir l'image comme quelque chose d'immobile et de dépourvu de vie, comme quelque chose de figé et d'inhumain : il s'agit seulement d'une scène éternisée.

² René Laforgue, *L'Échec de Baudelaire. Essai psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Genève, Éditions du Mont-Blanc, 1964, p. 142. Voir d'autres développements sur l'œil et sur la pulsion de voir aux pp. 90-91, 130-132. Donner à voir « l'ensemble des choses » et permettre aux spectateurs de « se les assimiler en un clin d'œil », n'est-ce pas là une merveilleuse définition du théâtre ?

³ *Mon cœur mis à nu*, CEC I, p. 701.

Dans ce premier cas de figure, personne ne songerait à soupçonner Baudelaire de quelque distorsion de perception voulue ou non (ce que nous pourrions nommer idiosyncrasie perceptive), ou de quelque trauma psychologique, remontant à l'époque de l'enfance, qui se ferait jour à travers la comparaison de la peinture au théâtre. C'est plus surprenant que Baudelaire voie la peinture *comme* théâtre lorsqu'il n'y a pas, de la part des peintres, d'intention explicite à composer leurs tableaux comme des scènes tirées d'une pièce quelconque. Nous écrivons la conjonction en italiques pour marquer son double sens : un tableau peut ressembler à une scène de théâtre en dehors d'une référence explicite et alors il serait légitime de parler d'une théâtralité de la peinture, et un tableau peut être fait comme du théâtre, le geste créateur du peintre ressemblant simultanément au geste de l'acteur et au geste théocratique du metteur en scène.

La théâtralité de la peinture – telle que l'entend Baudelaire – mérite qu'on lui consacre quelques lignes. La question a déjà été abordée par Wolfgang Drost dans un article, « Du concept de la théâtralité dans la critique d'art baudelairienne. À propos de Penguilly-L'Haridon et Frederic Leighton », où il recense la plupart des allusions de Baudelaire au théâtre dans les études de critique d'art, mais sans avoir une perspective unifiante ou un point de vue absolu qui lui permette de jeter une vue d'ensemble sur le sujet. Cela vient, à notre avis, du manque d'une définition précise de la théâtralité qui aurait permis à Wolfgang Drost de mieux organiser sa matière. Il oppose la « théâtralité » au « théâtralisme » et à l'« histrionisme », et affirme qu'elle est liée surtout à l'emploi des moyens spécifiques au théâtre :

Même sans une analyse détaillée, impossible en ce lieu, il va sans dire que la théâtralité telle que l'entend Baudelaire ne correspond pas à une « tendance pathologique aux manifestations émotives spectaculaires » – ce qui serait le théâtralisme ou l'histrionisme – mais à l'emploi de moyens spécifiquement scéniques, dépourvus de toute nuance négative.⁴

Le problème posé par la définition de Drost réside justement dans son désir de réduire la théâtralité à « l'emploi de moyens spécifiquement scéniques », surtout que le critique ne donne aucun exemple permettant de comprendre ce qu'il entend par là. Quels seraient ces « moyens scéniques » dans le cas d'une peinture ? L'isolement par le cadre⁵ ? La reproduction d'un instantané d'une pièce de

⁴ Wolfgang Drost, « Du concept de la théâtralité dans la critique d'art baudelairienne. À propos de Penguilly-L'Haridon et Frederic Leighton », in *Studi francesi*, Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone, 108, Anno XXXVI – Fascicolo III – Settembre-Dicembre 1992, Rosenberg & Sellier Editori in Torino, p. 482 [l'article aux pp. 481-490]. La définition de l'histrionisme, entre guillemets, est tirée du *Petit Larousse illustré*, Paris, 1981.

⁵ L'isolement par le cadre joue un rôle important dans la perception esthétique chez Baudelaire : « Comme un beau cadre ajoute à la peinture, / Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté, / Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté / En l'isolant de l'immense nature, [...] », *Un Fantôme*, III *Le Cadre*, ŒC I, p. 39.

théâtre ? Un certain groupement des personnages ? Un traitement particulier des gestes ? À partir de ces quatre questions rhétoriques, il est assez évident qu'on ne peut parler de « moyens spécifiquement scéniques » que par analogie, que la peinture emploie ses propres moyens et techniques, au demeurant peu semblables à ceux du théâtre. Si Wolfgang Drost avait donné une définition plus ouverte, plus « œcuménique » (pour reprendre un terme de Roland Barthes), de la théâtralité, il aurait pu déceler et rendre compte de ce qui est spécifiquement théâtral dans les peintures commentées par Baudelaire. C'est assez regrettable, parce qu'en lisant « Du concept de la théâtralité dans la critique d'art baudelairienne » on a en permanence le sentiment que Wolfgang Drost s'arrête toujours avant de formuler noir sur blanc des considérations essentielles, qui continuent d'exister en puissance dans ses arguments. Même les deux exemples principaux qu'il choisit pour parler de la théâtralité de la peinture dans la vision de Baudelaire sont extrêmement justes, sauf que le critique n'en extrait pas tout le suc. Nous nous proposons de reprendre ces deux exemples et d'apporter des compléments aux hypothèses de Drost.

Le premier tableau est *Parade. Pierrot présente à l'assemblée ses compagnons Arlequin et Polichinelle* de Penguilly-L'Haridon, exposé au Salon de 1846. Wolfgang Drost interprète correctement le contexte du tableau : il s'agit de l'exhibition précédant une pantomime dans le but d'attirer les spectateurs. La scène se passe dans la nature, peut-être à l'entrée d'un village, et l'estrade pour la future représentation est déjà prête⁶. Baudelaire montre un grand intérêt pour cette toile, qu'il décrit en détail, et donne même des conseils au peintre qui aurait dû, selon lui, s'inspirer de la figure de Deburau (1796-1846) pour la création du personnage de Pierrot :

Pierrot, un œil ouvert et l'autre fermé, avec cet air matois qui est de tradition, montre au public Arlequin qui s'avance en faisant les ronds de bras obligés, une jambe crânement posée en avant. Polichinelle le suit, – tête un peu avinée, œil plein de fatuité, pauvres petites jambes dans de grands sabots. Une figure ridicule, grand nez, grandes lunettes, grandes moustaches en croc, apparaît entre deux rideaux. – Tout cela est d'une jolie couleur, fine et simple, et ces trois personnages se détachent parfaitement sur un fond gris. Ce qu'il y a de saisissant dans ce tableau vient moins encore de l'aspect que de la composition, qui est d'une simplicité excessive. – Le Polichinelle, qui est essentiellement comique, rappelle celui du *Charivari* anglais, qui pose l'index sur le bout de son nez, pour exprimer combien il en est fier ou combien il en est gêné. Je reprocherai à M. Penguilly de n'avoir pas pris le type de Deburau, qui est le vrai pierrot actuel, le pierrot de l'histoire moderne, et qui doit avoir sa place dans tous les tableaux de parade.⁷

Dans son commentaire de ce passage baudelairien, Wolfgang Drost s'en tient à quelques généralités sur la passion de Baudelaire pour la pantomime, et n'explique pas en quoi ce tableau peut être théâtral. Or, il est évident que dans le

⁶ Wolfgang Drost, *art. cit.*, pp. 483-485.

⁷ *Salon de 1846*, VI « De quelques coloristes », ŒC II, p. 451.

tableau de Penguilly-L'Haridon la théâtralité vient de la présence de Pierrot, Arlequin et Polichinelle. Le spectateur les identifie immédiatement comme des personnages de la *commedia dell'arte* ou de la pantomime et comprend de cette manière qu'il n'agissent pas comme des personnages réels, ou sans identité culturelle bien définie. Leurs gestes sont des gestes de théâtre, leurs mouvements répondent à un code esthétique, leurs costumes ne sont pas représentatifs d'un état social quelconque mais répondent à un emploi scénique. Le Polichinelle, personnage « essentiellement comique » rappelle à Baudelaire celui du « *Charivari* anglais », à savoir Punch⁸. Sans la présence des trois personnages de théâtre et de leurs accessoires, le tableau de Penguilly-L'Haridon, où la composition est excessivement simple, ne serait absolument pas théâtral. La théâtralité d'une peinture serait donc liée, dans une première acception, à une allusion directe au théâtre, qu'elle soit faite à travers le titre ou à travers des détails visuels identifiés comme tels par le spectateur.

Le deuxième exemple choisi par Wolfgang Drost, mais insuffisamment commenté aussi, est l'œuvre d'un artiste anglais, Frederick Leighton, *Le comte Pâris se rend à la maison des Capulets pour chercher sa fiancée Juliette, et la trouve inanimée*. Le Salon de 1859, où la toile est exposée, devait accueillir des artistes anglais qui, n'ayant pas pu faire leurs envois à temps, laissent un vide dans l'exposition, douloureusement ressenti par Baudelaire. Le critique exprime, dès le début de son compte rendu, le regret de ne pas pouvoir contempler les peintures des Anglais, où l'imagination est reine et où les objets sont enveloppés comme par une atmosphère magique à cause des harmonies bizarres de couleurs, où la gesticulation renvoie à Kean et à Macready, et les personnages sont dévorés d'une « ardeur tragique »⁹. Le seul artiste anglais présent dans l'exposition, Frederick Leighton, console amplement Baudelaire de l'absence d'autres peintres d'outre-Manche :

Avant de terminer ce chapitre, j'attirerai aussi vos yeux sur le tableau de M. Leighton, le seul artiste anglais, je présume, qui ait été exact au rendez-vous : *Le comte Pâris se rend dans la maison des Capulets pour chercher sa fiancée Juliette, et la trouve inanimée*. Peinture riche et minutieuse, avec des tons violents et un fini précieux, ouvrage plein d'opiniâtreté, mais dramatique, emphatique même ; car nos amis d'outre-Manche ne représentent pas les sujets tirés du théâtre comme des scènes *vraies*, mais comme des scènes *jouées* avec l'exagération nécessaire, et ce défaut, si c'en est un, prête à ces ouvrages je ne sais quelle beauté étrange et paradoxale.¹⁰

Le tableau de Frederick Leighton représente la Scène V de l'Acte IV de *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Le titre dit clairement qu'il s'agit d'un tableau inspiré par une pièce de théâtre et convoque donc la théâtralité dans sa première

⁸ Claude Pichois spécifie dans les notes de la « Pléiade » que le sous-titre habituel de la pièce de *Punch* était *The London Charivari*, ŒC II, p. 1305.

⁹ *Salon de 1859*, I « L'Artiste moderne », ŒC II, p. 609.

¹⁰ *Salon de 1859*, V « Religion, histoire, fantaisie », ŒC II, pp. 653-654.

acception. Mais Baudelaire observe d'autres aspects de cette peinture qui sont à même d'enrichir la définition de la théâtralité et de lui conférer une dimension nouvelle. La peinture de Leighton est « riche et minutieuse », les tons en sont « violents » et le « fini » est « précieux », ce qui ne l'empêche pas d'être « dramatique » ou même « emphatique ». La scène de théâtre qu'elle représente n'est pas rendue comme une scène « vraie », mais comme une scène « jouée », et par cela *Le comte Pâris se rend à la maison des Capulets pour chercher sa fiancée Juliette, et la trouve inanimée* s'inscrit dans la plus pure tradition anglaise. Les acteurs qui jouent la Scène V de l'Acte IV de *Roméo et Juliette* n'essaient pas de faire vrai, leur jeu n'étant pas naturaliste mais excessivement théâtral. Une telle peinture a la possibilité d'amplifier la perspective de la scène, de souligner les gestes des personnages-acteurs par des couleurs impossibles dans le théâtre réel, de charger les passions que trahissent les visages, d'ajouter à la beauté du texte la joie du visuel, mais de combiner le poétique et le pictural de façon assez différente que sur la scène.

Dans le cas de la toile de Leighton, on peut parler d'une théâtralité au deuxième degré, ce que Wolfgang Drost semble ne pas avoir remarqué. Il se borne à passer en revue les opinions d'autres critiques (Maxime du Camp, Théophile Gautier) sur *Le comte Pâris se rend à la maison des Capulets pour chercher sa fiancée Juliette, et la trouve inanimée*. En comparant les considérations de Gautier à celles de Baudelaire, Drost conclut que « les deux poètes [...] goûtent l'exagération qui appartient pourtant à un tout autre registre que le caractère hyperbolique dont parlait Baudelaire à propos de la pantomime »¹¹. Il est nécessaire de contredire cette affirmation un peu hasardeuse. Dans la pantomime anglaise, le pierrot exagère le grimage, l'habillement, les faits et les gestes qu'un personnage mélancolique à la Deburau exécute dans une manière plus fine et surtout moins « crue », l'exagération provoquant un véritable « vertige de l'hyperbole »¹². Les personnages-acteurs du tableau shakespearien de Leighton ne se livrent pas à une « exagération » très différente. À leur manière, ils hyperbolisent une scène déjà intense par elle-même : la peinture rend plus « emphatique » la scène empruntée à *Roméo et Juliette* par une sorte d'hyperbole qui se fait jour presque dans les détails les plus minutieux. Le jeu du Pierrot anglais est théâtral et hyperbolique dans la même mesure que les poses et les gestes des personnages de Leighton, que les doigts crispés qui trahissent une tension insoutenable ou que les visages figés dans la douleur comme des masques atroces.

Le jugement de Baudelaire sur *Le comte Pâris se rend à la maison des Capulets pour chercher sa fiancée Juliette* est capital pour la compréhension de la théâtralité d'une peinture, à condition que l'on se livre à un petit jeu. Si l'on supprime le titre du tableau ainsi que son sujet shakespearien, la théâtralité disparaît-elle ? Il est permis d'en douter et de croire que la théâtralité peut exister aussi dans des toiles qui ne représentent pas des scènes empruntées au théâtre.

¹¹ Wolfgang Drost, *art. cit.*, pp. 487-488.

¹² *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, ŒC II, p. 539.

Baudelaire circonscrit d'ailleurs un critère infaillible de reconnaissance de la théâtralité d'une peinture : chaque fois que la scène représentée n'apparaît pas comme une scène « vraie » mais comme une scène « jouée » on peut parler de théâtralité. Chaque fois que l'emphase, l'exagération et l'hyperbole apparaissent dans une peinture, la théâtralité surgit à son tour, même si le sujet n'est pas tiré d'une pièce. Quand les personnages peints sur une toile semblent avoir la conscience de jouer des rôles, on peut légitimement postuler l'existence d'une théâtralité de la peinture.

2. Mauvais tableaux et mauvaises pièces / Bons tableaux et bonnes pièces

Souvent, les mauvais tableaux apparaissent à Baudelaire comme de mauvaises pièces, tandis que les bons tableaux lui semblent de bonnes pièces de théâtre. Ce genre de rapprochement analogique abonde dans ses études sur l'art, et couvre un spectre extrêmement large de références : drame, mélodrame, vaudeville, etc.

Horace Vernet, par exemple, une des bêtes noires du critique, est décrit dans le *Salon de 1846* comme « un homme d'une humeur heureuse et folâtre, qui habite un pays artificiel dont les acteurs et les coulisses sont faits du même carton ; mais [qui] règne en maître dans son royaume de parade et de divertissements »¹³. Le peintre apparaît comme le protagoniste d'une pièce imaginaire où les acteurs et les coulisses, bâtis en carton, n'arrivent pas à créer une illusion indispensable. Il règne dans un « pays artificiel », faux, où le chic domine, où l'on croit que l'art est chose facile, où l'on ne se pose pas trop de questions, où l'on ne met nulle passion dans ce qu'on fait. Horace Vernet est considéré, dans le même *Salon de 1846*, comme un militaire borné et grossier qui se donne la peine de faire de la peinture. La comparaison éclate de justesse lorsqu'on se penche sur les tableaux de batailles de Vernet, couvrant la période qui va du Moyen Âge jusqu'à l'épopée napoléonienne, la plupart d'entre eux fruits de commandes officielles du régime de Louis-Philippe pour le château de Versailles.

Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire analyse les batailles de Vernet. Tout d'abord, le critique montre la difficulté de représenter convenablement un combat : la mêlée d'hommes et de chevaux est tellement inextricable que toute la représentation devrait se réduire à des lignes de couleur. Ce qui est plus important que les hommes dans une bataille, c'est le terrain, et cela fait qu'une bonne représentation belliqueuse ressemble à une topographie. Horace Vernet, incapable de faire ce genre de réflexions, est persuadé qu'une bataille peut être représentée par une série d'« épisodes accumulés et juxtaposés ». Le procédé de l'accumulation et de la juxtaposition renvoie directement à certains procédés du théâtre du XIX^{ème} siècle : « Dès lors, le tableau ressemble à ces mauvais drames où une surcharge d'incidents parasites empêche d'apercevoir l'idée mère, la conception génératrice »¹⁴.

¹³ *Salon de 1846*, XII « De l'éclectisme et du doute », ŒC II, p. 472.

¹⁴ *Salon de 1859*, V « Religion, histoire, fantaisie », ŒC II, p. 642.

Ce bref passage permet de dégager un principe esthétique très important aux yeux de Baudelaire : l'unité. Dans un tableau comme dans un drame, tout doit s'enchaîner de manière logique et organique, les épisodes doivent être rattachés l'un à l'autre et non juxtaposés, et le tout doit être dominé par une « idée mère » qui permette une vue synthétique de l'œuvre. Dans les ateliers de Paul Delaroche et d'Horace Vernet, Baudelaire a vu des tableaux composés de manière stupide, sans vision d'ensemble : absolument finis dans certaines parties, ils n'étaient pas du tout commencés dans d'autres, ce qui prouve à ses yeux que les peintres concevaient le tableau comme une certaine surface de toile à couvrir en tel laps de temps, qu'ils le divisaient par petits bouts comme on diviserait une longue route en étapes, et qu'ils ne le réalisaient pas comme totalité. Or Baudelaire apprend à ses lecteurs que les grands peintres, Delacroix par exemple, ont une méthode différente : ils commencent par une ébauche globale qui se précise graduellement, par couches superposées, à mesure que le tableau approche de son aboutissement. Les grands peintres conçoivent le tableau en tant que monde autonome, qui se suffit à lui-même, et qui doit être réalisé comme un ensemble parfaitement cohérent, non comme une juxtaposition mécanique d'événements et de scènes à la Vernet¹⁵.

Henri Lehmann, peintre d'origine allemande, a des défauts assez semblables à ceux d'Horace Vernet. Élève d'Ingres, il pratique surtout le portrait, mais sa manière est trop flasque et ne trahit pas un tempérament bien défini. Au Salon de 1846, en dehors notamment d'un tableau d'inspiration eschyléenne (*Les Océanides*), il expose des portraits d'Hamlet et d'Ophélie. La critique de Baudelaire est féroce à l'égard à la fois des *Océanides* et des deux figures shakespeariennes imaginées par Lehmann :

Les *Océanides* sont une espèce de Flaxmann, dont l'aspect est si laid, qu'il ôte l'envie d'examiner le dessin. Dans les portraits d'Hamlet et d'Ophélie, il y a une prétention visible à la couleur, – le grand dada de l'école ! Cette malheureuse imitation de la couleur m'attriste et me désole comme un Véronèse ou un Rubens copiés par un habitant de la lune. Quant à leur tournure et à leur esprit, ces deux figures me rappellent l'emphase des acteurs de l'ancien Bobino, du temps qu'on y jouait des mélodrames. Sans doute la main d'Hamlet est belle ; mais une main bien exécutée ne fait pas un dessinateur, et c'est vraiment trop abuser du morceau, même pour un ingriste.¹⁶

Arrêtons-nous un peu sur Hamlet et sur Ophélie. La grande faute d'exécution des deux portraits réside dans la prétention de ce peintre ingriste à

¹⁵ Sur Vernet, Baudelaire est en net désaccord avec Sainte-Beuve, qui consacre – en mai-juin 1863 – quatre amples et très laudatives notices nécrologiques au peintre, voir « Horace Vernet », in *Nouveaux Lundis*, Tome cinquième, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1866, pp. 41-149.

¹⁶ *Salon de 1846*, VIII « De quelques dessinateurs », ŒC II, p. 461. David Kelley donne un extrait du livret, contenant la phrase d'Eschyle qui a inspiré *Les Océanides* de Lehmann : « Un nuage gonflé de larmes vient charger mes yeux à l'aspect de ton corps qui se dessèche sur la pierre et se consume dans ces nœuds d'airain. » (*Prométhée enchaîné*), Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, Texte établi et présenté par David Kelley, Oxford, At the Clarendon Press, 1975, p. 212.

jouer le coloriste : sa méthode hybride ne peut engendrer qu'une absurdité esthétique, des tableaux à la fois mal dessinés et mal colorés. De plus, Hamlet et Ophélie, qui sont parmi les figures les plus tragiques de toute la création de Shakespeare, apparaissent comme deux vulgaires acteurs de mélodrame. Baudelaire fait une référence explicite à la troupe de Saix, dit Bobino, qui après avoir donné des spectacles funambulesques et des pantomimes, s'installe au Théâtre du Luxembourg pour jouer des mélodrames et des vaudevilles¹⁷. La comparaison d'Hamlet et d'Ophélie avec les acteurs de la troupe de Bobino dévalorise la tentative de Lehmann : le peintre a rabaissé deux grandes figures shakespeariennes à des figures du théâtre populaire, voire populacier. Dans le double portrait peint par Lehmann, il y a une théâtralité évidente, mais elle est d'un genre inférieur. Purement formelle et mélodramatique, elle est entièrement dépourvue de la force vive, de l'énergie dramatique, de l'authenticité surréelle qui caractérisent la vraie théâtralité. Nourrie de l'hyperbole, celle-ci s'oppose à la grandiloquence creuse qui rappelle le style de jeu des acteurs de mélodrame.

Au contraire des mauvaises peintures, que Baudelaire voit comme de « mauvais drames », il regarde aussi les bonnes peintures comme des drames merveilleux, presque des drames tels qu'il les imagine dans ses bribes de théorie du théâtre, répandues dans divers écrits. *La Mort de Marat* de David est aux yeux de Baudelaire un chef-d'œuvre de la peinture moderne. Le tableau est peint avec rapidité, et cependant le dessin en est merveilleusement précis : cette tension fait songer à un roman de Balzac ou à une bonne pièce de théâtre : « le drame est là, vivant dans toute sa lamentable horreur »¹⁸.

On trouve un « théâtre » de bonne qualité aussi chez un artiste moins connu que David, Henri Baron. Si ce peintre est critiqué en 1846 pour manquer de tempérament et pour imiter trop les autres peintres de l'école romantique, il est néanmoins très loué dans le *Salon de 1859* : « Il compose admirablement, groupe avec esprit, colore avec ardeur, et jette une flamme amusante dans tous ses drames ; drames, car il a la composition dramatique et quelque chose qui ressemble au génie de l'opéra. Si j'oubliais de le remercier, je serais bien ingrat ; je lui dois une sensation délicieuse. »¹⁹ La composition des tableaux de Baron est « dramatique », elle renvoie au théâtre ou même à l'opéra, et le peintre obtient cet effet surtout par le groupement des personnages et par le traitement de la couleur, qui est « ardente » et vive comme une flamme. Baudelaire éprouve une « sensation délicieuse » dans le brouillage des frontières entre peinture et théâtre, et vit les mêmes émotions devant un tableau que devant une scène jouée sur les planches.

¹⁷ Voir les précisions de Claude Pichois, ŒC II, p. 1309.

¹⁸ *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*, ŒC II, p. 409. Il est vrai qu'ici le mot « drame » est ambigu, mais nous préférons lui donner le sens technique, par effet de symétrie avec la référence à Balzac.

¹⁹ *Salon de 1859*, V « Religion, histoire, fantaisie », ŒC II, pp. 645-646.

S'il est vrai que Baudelaire s'octroie la jouissance du théâtre qu'il rêve à travers la peinture, il est tout aussi vrai que ce sont surtout les toiles d'Eugène Delacroix qui lui donnent le prétexte de ce genre de jouissance. Baudelaire apprécie chez Delacroix l'ardeur, la force de la rhétorique, le caractère hyperbolique de tous ses tableaux et la fougue essentiellement romantique de l'exécution. Si c'est une impiété de comparer le volcanisme des tableaux de Delacroix à la froideur mesurée et aux contrastes uniformes du théâtre romantique de Victor Hugo, il est obligatoire de comparer le peintre à un autre dramaturge, Shakespeare, avec lequel il a en commun des qualités profondes. Baudelaire considère que deux tableaux d'Eugène Delacroix, *L'Entrée des croisés à Constantinople* et *La Justice de Trajan* respirent une beauté authentiquement shakespearienne, « car nul après Shakespeare, n'excelle comme Delacroix à fondre dans une unité mystérieuse le drame et la rêverie »²⁰. Le théâtre de Shakespeare et la peinture d'Eugène Delacroix fondent dans une « unité » parfaite, idéale, le « drame » et la « rêverie », c'est-à-dire la tension et le conflit d'un côté, avec la contemplation et l'hallucination d'un autre côté. Le mot « drame » est ambigu dans ce contexte, comme lorsque Baudelaire l'applique à *La Mort de Marat* : s'il a une signification psychologique, on ne peut cependant pas s'empêcher d'y lire aussi un renvoi au théâtre. Un passage du *Salon de 1846* lève complètement l'ambiguïté en déplaçant l'accent de l'existential vers l'esthétique :

Cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celle de tous les grands coloristes, mais plaintive et profonde comme une mélodie de Weber.

Chacun des anciens maîtres a son royaume, son apanage, – qu'il est souvent contraint de partager avec des rivaux illustres. Raphaël a la forme, Rubens et Véronèse la couleur, Rubens et Michel-Ange l'imagination du dessin. Une portion de l'empire restait, où Rembrandt seul avait fait quelques excursions, – le drame, – le drame naturel et vivant, le drame terrible et mélancolique, exprimé souvent par la couleur, mais toujours par le geste.

En fait de gestes sublimes, Delacroix n'a de rivaux qu'en dehors de son art. Je ne connais guère que Frédérick Lemaître et Macready.²¹

Eugène Delacroix n'a, « en fait de gestes sublimes », que deux rivaux, deux acteurs célèbres qui jouent tous les deux dans des pièces shakespeariennes : Frédérick Lemaître et Macready. La phrase de Baudelaire est ambiguë en cela qu'il n'est pas évident si ce sont les personnages des peintures de Delacroix, les Hamlet, Dante et Virgile aux Enfers, Trajan, les Croisés, qui rivalisent avec les comédiens, ou si, au

²⁰ Baudelaire, *Exposition universelle – 1855 – Beaux-Arts*, ŒC II, p. 593.

²¹ Baudelaire, *Salon de 1846*, IV « Eugène Delacroix », ŒC II, pp. 440-441. Dans ses études ultérieures consacrées à la peinture d'Eugène Delacroix, Baudelaire affirme que ce qui différencie celui-ci d'autres grands de la peinture est son « surnaturalisme ». Des deux prémisses découle la conclusion naturelle : surnaturalisme = drame. On n'est ainsi plus surpris que Baudelaire se propose de « ne pas oublier dans le drame le côté merveilleux, la sorcellerie et le romanesque », cf. *Fusées*, VIII, ŒC I, p. 655.

contraire, c'est le peintre lui-même qui met en scène, par ses agissements devant la toile, une pièce de théâtre sublime, *sa* propre pièce de théâtre. Les deux hypothèses pourraient être validées. À l'appui de la première, il suffirait de se reporter à un passage de l'*Exposition universelle – 1855 – Beaux-Arts* qui explique qu'Eugène Delacroix est un des rares peintres qui réussissent à rivaliser avec la littérature : « ce n'est jamais par la grimace, par la minutie, par la tricherie de moyens que M. Delacroix arrive à ce prodigieux résultat ; mais par l'ensemble, par l'accord profond, complet, entre sa couleur, son sujet, son dessin, et par la dramatique gesticulation de ses figures »²². Un deuxième passage qui décrit une *Mise au tombeau*, tiré du *Salon de 1859*, éclaire encore plus le sens à donner à la phrase ambiguë de Baudelaire. Delacroix ne représente pas Marie comme une vignette de keepsake, mais comme une femme accablée de douleur, à laquelle il « donne toujours un geste et une ampleur tragiques » qui conviennent parfaitement à cette Mère des Mères²³. D'autres passages de *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* (1863) vont dans le même sens et emphatisent le rôle de la gestualité à l'intérieur des tableaux mêmes du grand peintre romantique. Quant à la deuxième hypothèse, elle pourrait être validée par comparaison avec des jugements émis par Baudelaire à propos d'autres artistes (Troyon, Guys, etc.).

Tout comme les peintures de Vernet sont mauvaises à cause du fait que les « drames » s'y jouant sont « mauvais », surchargés, empâtés, embourbés, les peintures de Constant Troyon sont mauvaises parce que cet acteur joue son rôle avec trop d'application, avec un désir visible de l'exécuter parfaitement. Si ce peintre animalier est habile, l'âme et la passion manquent à ses compositions :

M. Troyon est le plus bel exemple de l'habileté sans âme. Aussi quelle popularité ! Chez un public sans âme, il la méritait. Tout jeune, M. Troyon a peint avec la même certitude, la même habileté, la même insensibilité. Il y a de longues années, il nous étonnait déjà par l'aplomb de sa fabrication, par la *rondeur* de son jeu, comme on dit au théâtre, par son mérite infaillible, modéré et continu.²⁴

Troyon se fait un mérite d'un jeu trop « *ronde* », d'une « habileté sans âme », d'une exécution correcte mais dépourvue de vie. Ses gestes devant la toile sont mécaniques, il reproduit automatiquement les principes techniques acquis au cours de sa formation, à l'instar d'une jeune provinciale qui débarquerait à Paris en pensant qu'il suffit d'apprendre par cœur des vers de Corneille pour entrer à la Comédie-Française²⁵. Les formes sans fondement, le creux déjà remarqué à propos

²² *Exposition universelle – 1855 – Beaux-Arts*, ŒC II, p. 596.

²³ *Salon de 1859*, V « Religion, histoire, fantaisie », ŒC II, p. 634.

²⁴ Baudelaire, *Salon de 1859*, VII « Le Paysage », ŒC II, p. 662.

²⁵ Voir toujours le *Salon de 1859*, I « L'Artiste moderne », ŒC II, pp. 612-613 : « Une fille de concierge se dit : "J'irai au Conservatoire, je débiterai à la Comédie-Française, et je réciterai des vers de Corneille jusqu'à ce que j'obtienne les droits de ceux qui les ont récités très longtemps." Et elle fait comme elle l'a dit. Elle est très classiquement monotone et très classiquement ennuyeuse et ignorante ; mais elle a réussi à ce qui était très facile, c'est-à-dire à obtenir par sa patience les

des acteurs de mélodrame prennent le dessus sur un art vivant, où l'exécution matérielle doit être un brillant reflet du tempérament de l'artiste.

À la différence de Troyon, Constantin Guys, « le peintre de la vie moderne » sait éviter ce défaut. Il ne dessine pas d'après le modèle, dont les détails insignifiants pourraient le gêner dans l'exécution, mais, bien au contraire, il met à l'œuvre sa mémoire qui ne retient que l'essentiel, ainsi que son imagination, qui donne au modèle un caractère d'universalité, sans lequel il n'y a pas d'art. Il sacrifie le rendu minutieux du détail à l'impression d'ensemble, puisqu'il « marque avec une énergie instinctive les points culminants ou lumineux d'un objet (ils peuvent être culminants ou lumineux au point de vue dramatique) »²⁶. Le travail mnémonique de Constantin Guys, qui mise sur la résurrection mémorielle de la chose, peut utilement être comparé à l'art de l'acteur :

La même analogie se fait deviner dans la pratique de l'art du comédien, art si mystérieux, si profond, tombé aujourd'hui dans la confusion des décadences. M. Frédérick Lemaître compose un rôle avec l'ampleur et la largeur du génie. Si étoilé que soit son jeu de détails lumineux, il reste toujours synthétique et sculptural. M. Bouffé compose les siens avec une minutie de myope et de bureaucrate. En lui tout éclate, mais rien ne se fait voir, rien ne veut être gardé par la mémoire.²⁷

À deux reprises, Baudelaire invoque le nom de Frédérick Lemaître dans un contexte où il est question de peinture, et de « gestes », que ce soient ceux des personnages peints ou ceux des peintres devant leurs toiles. Plus que Philibert Rouvière, Lemaître est le comédien emblématique du mouvement romantique au théâtre. Il débute aux Variétés Amusantes dans une pantomime où il joue le rôle d'un lion. Il passe ensuite aux Funambules entre 1816 et 1817, où il joue dans plusieurs pantomimes. L'expérience de la pantomime lui est très utile pour l'apprentissage de son métier ; il en garde un culte du geste significatif en l'absence de la parole. En jouant dans des pantomimes, il réussit à rendre expressif son corps tout entier, pas seulement le visage ou les mains. Après avoir donné vie au personnage légendaire de bandit comique dans *L'Auberge des Adrets* en 1823-1824, et dans la suite de la pièce, *Robert Macaire* (1834), Lemaître s'oriente vers le drame romantique. Il joue le rôle titre dans *Napoléon Bonaparte ou Trente ans de l'histoire de France* d'Alexandre Dumas (1831), le rôle de Concini dans *La Maréchale d'Ancre* de Vigny (1831), les jeunes premiers dans *Lucrece Borgia* (1833) et dans *Ruy Blas* (1838, au Théâtre de la Renaissance), le rôle titre dans *Kean ou Désordre et génie* d'Alexandre Dumas (1836, aux Variétés), le rôle de

privilèges de sociétaire. Et l'enfant gâté, le peintre moderne, se dit : "Qu'est-ce que l'imagination ? Un danger et une fatigue. Qu'est-ce que la lecture et la contemplation du passé ? Du temps perdu. Je serai classique non pas comme Bertin (car le classique change de place et de nom), mais comme... Troyon par exemple." Et il fait comme il l'a dit. »

²⁶ *Le peintre de la vie moderne*, V « L'Art mnémonique », ŒC II, p. 698.

²⁷ *Ibidem*, p. 699.

Vautrin dans la pièce homonyme de Balzac (1840). Il incarne aussi l'Hamlet de Shakespeare, en mélangeant dans un style inimitable le sublime et le grotesque. Malgré l'insistance de Victor Hugo, la Comédie-Française ne veut pas de lui, ce qui fait que, lorsque le drame romantique perd de sa vigueur, il joue surtout dans les théâtres du Boulevard où il connaît un des plus durables succès du XIX^{ème} siècle²⁸.

Dans le passage cité du *Peintre de la vie moderne*, Baudelaire oppose Frédérick Lemaître et Bouffé. Chez Lemaître, les rôles sont composés avec « ampleur » et « largeur », et l'impression d'ensemble de la présence du comédien n'est jamais noyée dans les détails de son jeu, qui est « synthétique et sculptural ». Bouffé au contraire, travaille comme un « myope » ou comme un « bureaucrate » ; chaque détail de ses rôles est soigneusement étudié, sans que le comédien arrive à produire une impression d'ensemble par sa présence sur la scène, ses paroles et gestes se perdant dans une masse indistincte de détails entassés. La critique du jeu de Bouffé (1800-1888) est aussi une pique de Baudelaire contre le vaudeville, genre dans lequel le comédien s'est illustré, au point d'être un des favoris du public parisien.

Après ce parcours à travers Troyon, Guys et Lemaître, on comprend mieux la double référence du passage baudelairien sur les « gestes sublimes » chez Delacroix. Devant son œuvre, le peintre pourrait agir comme un acteur sur scène, en respectant soigneusement les didascalies de la « pièce ». Déterminé par son sujet, qui lui est une *prescription*, le peintre choisit la technique la plus appropriée (fresque, peinture à l'huile, aquarelle, gouache, simple dessin), puis, en fonction et de son sujet, et des gestes que lui impose la technique choisie, il se positionne dans l'espace d'une manière précise, il regarde ce qu'il est en train de peindre d'une certaine manière et non pas autrement. Le peintre à l'œuvre devant sa toile ressemble aussi au metteur en scène qui règle son propre mouvement en tant qu'acteur de sa création, qui comprend la nécessité d'appliquer les didascalies prescrites par le sujet et par la technique supposée la meilleure, et qui reçoit, en échange, des didascalies visant sa gestuelle à mesure que le monde représenté évolue en consistance et en profondeur spirituelle : le voilà de nouveau comédien, dans un échange alternatif de postures.

Et cependant, s'il fallait prendre à la lettre les affirmations du *Journal* d'Eugène Delacroix, faites à la date du 27 janvier 1847, il serait très difficile sinon impossible de tracer un parallèle satisfaisant entre le comédien et le peintre. Pour le grand artiste romantique, l'art du comédien est un art de l'éphémère et l'on ne peut le juger convenablement après la mort de l'acteur, puisque ses rôles ne sont pas conservés (aujourd'hui l'objection tombe devant la possibilité de faire des enregistrements audio ou vidéo des spectacles). On ne peut ajouter foi aux comptes-rendus critiques, qui répondent le plus souvent au goût du moment et à la mode de telle ou telle époque. En ce qui concerne le peintre, au contraire, son

²⁸ Sur les rôles et la carrière de Frédérick Lemaître, voir Christine Bouillon, *Un acteur et son public. Frédérick Lemaître à Paris et en province 1823-1876*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Thèses à la carte », 2000 [date de soutenance 1998].

œuvre est conservée – au moins par les gravures – et peut être jugée à travers les diverses périodes de l’histoire. De cette façon, si un peintre n’est pas apprécié à sa juste valeur de son vivant, la postérité pourra lui rendre justice, ce qui n’est pas envisageable dans le cas d’un acteur. Delacroix pousse encore plus loin le parallèle, et aborde le niveau de l’exécution. L’exécution de l’acteur – décalée – se fonde sur une parfaite assimilation du rôle, sur un travail assez mécanique, tandis que l’exécution du peintre s’accomplit tout entière devant la toile, dans un processus d’où l’improvisation n’est pas à exclure :

Je ne crois pas qu’on puisse établir une similitude satisfaisante entre l’exécution de *l’acteur* et celle du *peintre*. Le premier a eu son moment d’inspiration violente et presque passionnée, dans lequel il a pu se mettre, toujours par l’imagination, à la place du personnage : mais une fois ses effets fixés, il doit, à chaque représentation, devenir de plus en plus froid en rendant ses effets. [...] Le peintre a bien cette première vue passionnée sur son sujet. Mais cet essai sur lui-même est plus informé que celui du comédien. Plus il aura de talent, plus le calme de l’étude ajoutera de beautés, non pas en se conformant le plus exactement possible à sa première idée, mais en la secondant par la chaleur de son exécution. L’exécution, dans la peinture, doit toujours tenir de l’improvisation, et c’est en ceci qu’est la différence capitale avec celle du comédien. L’exécution du peintre ne sera belle qu’à condition qu’il se sera réservé de s’abandonner un peu, de trouver en faisant, etc.²⁹

Même s’il n’est pas possible de rapprocher l’exécution du peintre de celle du comédien, Eugène Delacroix fait partie de la catégorie d’artistes dont les tableaux font penser Baudelaire à de somptueuses représentations de théâtre. Les gestes éloquentes des personnages expriment une passion volcanique, inassouvie, hyperbolique. Les costumes sont adaptés à l’époque et peints avec une magnificence inusitée. D’ailleurs, c’est à propos des costumes que Delacroix sort du monde de la peinture vers celui du théâtre : il en dessine, en 1827, pour la pièce de Victor Hugo et Paul Foucher, *Amy Robsart*, avant que ses relations avec le poète ne se refroidissent presque complètement. Le peintre surveille le travail des costumiers, désirant une reconstitution exacte des vêtements du XVII^{ème} siècle, et leur incompréhension l’irrite, mais il n’a pas le temps de s’affliger longtemps parce que la pièce quitte l’affiche après une seule représentation³⁰. Delacroix se montre aussi préoccupé par les fonds de ses toiles, qu’il traite souvent comme des décors de théâtre : *L’Exécution du doge Marino Faliero* (1827) en constitue un éclatant exemple³¹.

²⁹ Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Préface de Hubert Damisch, Introduction et notes par André Joubin (édition revue par Régis Labourdette), Paris, Plon, 1980, p. 124.

³⁰ Cf. Tom Prideaux, *Delacroix et son temps*, traduit de l’américain par Michel Drucker, Time Inc., 1971, p. 83. Les costumes d’Amy Robsart et de Lord Shrewsbury sont reproduits à la p. 93.

³¹ Cf. Tom Prideaux, *ibidem*, p. 63 : « Cette œuvre est toute pénétrée de l’amour de Delacroix pour le décor : elle illustre le triomphe de l’effet théâtral. »

Entre les bons tableaux qui renvoient à des drames merveilleusement beaux et les mauvais tableaux qui font penser à de « mauvais drames », il y a dans la critique d'art baudelairienne une catégorie intermédiaire, où l'on trouve des peintres qui sont alternativement bons ou mauvais en fonction des diverses périodes de leur création, de l'évolution du regard critique de Baudelaire ou bien d'autres artistes avec lesquels on les associe. Pierre-Narcisse Guérin et Anne-Louis Girodet sont mis par Baudelaire sous le signe du théâtre dans le compte rendu de l'exposition de 1855. Les peintres forment à eux deux un groupe à part dans l'évolution de la peinture en tant qu'ils sont des précurseurs du mouvement romantique et en tant qu'ils sont intéressés par le mélodrame :

Quant à Guérin et Girodet, il ne serait pas difficile de découvrir en eux, d'ailleurs très préoccupés, comme le prophète, de l'esprit de mélodrame, quelques légers grains corrupteurs, quelques sinistres et amusants symptômes du futur Romantisme. Ne vous semble-t-il pas que cette Didon, avec sa toilette si précieuse et si théâtrale, langoureusement étalée au soleil couchant, comme une créole aux nerfs détendus, a plus de parenté avec les premières visions de Chateaubriand qu'avec les conceptions de Virgile, et que son œil humide, noyé dans les vapeurs du keepsake, annonce presque certaines Parisiennes de Balzac ? L'*Atala* de Girodet est, quoi qu'en pensent certains farceurs qui seront tout à l'heure bien vieux, un drame de beaucoup supérieur à une foule de fadaïses modernes innommables.³²

Pour ce qui est de Guérin, Baudelaire fait allusion au tableau *Énée racontant à Didon les malheurs de Troie* (1815). Le critique rapproche la reine légendaire de Carthage beaucoup plus de certaines figures féminines de Chateaubriand ou même de certaines Parisiennes de Balzac que des figures convenues de l'art néo-classique. Le trait principal qui individualise la Didon de Guérin tient à sa pose langoureuse : elle est étendue « comme une créole aux nerfs détendus » (et ce serait dommage de ne pas souligner au passage la beauté de la comparaison !), et sa pose « précieuse et théâtrale » rattache d'emblée le tableau à une idée de mise en scène, d'intention extérieure clairvoyante qui règle l'effet d'ensemble. L'attitude de Didon n'est pas entièrement naturelle ; elle pose nonchalamment pour le regard d'Énée et pour le regard du spectateur. En ce qui concerne Girodet, *L'Enterrement d'Atala* (1808) est un « drame » supérieur à beaucoup de stupidités modernes.

Dans *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle* (1846), Baudelaire traite déjà les deux peintres l'un à la suite de l'autre. Pour commencer, le critique s'arrête sur une esquisse de Guérin, *La Mort de Priam*, où il retrouve « les qualités dramatiques et quasi fantasmagoriques » d'un tableau du même maître, *Phèdre accusant Hippolyte devant Thésée* (1802). Après cette brève ouverture vers le romantisme (car comment une peinture néo-classique pourrait-elle relever du « fantasmagorique » ?), Baudelaire émet un jugement qu'il reprendra onze ans plus

³² Baudelaire, *Exposition universelle – 1855 – Beaux-Arts*, GEC II, p. 584.

tard : « Il est certain que Guérin s'est toujours préoccupé du mélodrame. »³³ Pour donner une idée d'ensemble du talent de Girodet, Baudelaire en souligne surtout la nature profondément littéraire (le peintre a été traducteur d'Anacréon). Le tableau qui attire l'attention du critique, *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerce*, rappelle certaines qualités de Robert-Fleury.

Or, Robert-Fleury est un des principaux élèves de Girodet. Ce peintre aujourd'hui obscur est commenté par Baudelaire à plusieurs reprises. Dans le *Salon de 1845*, l'éloge de Baudelaire n'est pas sans réserves. Robert-Fleury est un très bon peintre, mais d'un ordre secondaire, et ses qualités ne sont pas toujours marquées suffisamment. Il dessine bien et possède une bonne maîtrise de la couleur, sans pencher décidément ni du côté des coloristes ni de celui des dessinateurs. Un tableau de ce peintre, *L'Autodafé*, retient l'attention de Baudelaire. *L'Autodafé* pourrait être rangé parmi les tableaux excellents, sans une femme demi-nue, vue de face, au premier plan, qui « est froide à force d'efforts dramatiques »³⁴. Au lieu d'améliorer la manière du peintre, la recherche des effets « dramatiques » lui nuit et pourrait faire basculer *L'Autodafé* dans la catégorie des « mauvais drames », n'était-ce l'exécution excellente de certains morceaux, des corps qui se tordent dans les flammes du bûcher. À l'opposé de ce qui se passe avec *L'Autodafé*, deux scènes historiques signées Robert-Fleury, que Baudelaire a l'occasion de voir en dressant l'inventaire de la collection du négociant bruxellois Prosper Crabbe, brillent par une « belle entente du Théâtre », ici le théâtre devenant un atout de la qualité picturale³⁵. Robert-Fleury est un parfait exemple de la manière dont la recherche de l'effet théâtral peut être nocive ou valorisante dans les tableaux d'un peintre de second ordre, qui n'a pas la force et le tempérament d'un Delacroix.

Les jugements de Baudelaire sur Robert-Fleury expliquent le sens des éloges apparemment sans réserve que le critique décerne aux toiles de Girodet et de Guérin. La recherche de l'effet théâtral chez ces précurseurs du romantisme est une source d'intérêt pour le spectateur, mais la manière des deux peintres peut se dégrader pour devenir tout d'abord du Robert-Fleury, ensuite un banal « mauvais drame » parmi d'autres. D'ailleurs, le terme de « mélodrame » que Baudelaire emploie pour qualifier le talent de Guérin et de Girodet est à double tranchant, puisqu'on a déjà vu l'acception négative qui lui est attribuée à propos de Lehmann.

3. Décors et portraits

À une lecture systématique des études de Baudelaire sur l'art, on arrive à dégager deux éléments fondamentaux qui permettent au critique de faire en permanence le rapport avec le théâtre : les décors et le portrait. Souvent, l'analogie de la peinture avec les décors de théâtre est un critère important du jugement

³³ *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*, ŒC II, p. 411.

³⁴ *Salon de 1845*, ŒC II, pp. 363-364.

³⁵ *Catalogue de la collection de M. Crabbe*, ŒC II, p. 964.

esthétique baudelairien. Cela lui fait apprécier des artistes de second ordre, comme Alfred Dedreux, peintre de la vie mondaine – très proche par certains côtés de son talent de Constantin Guys – et grand spécialiste des chiens : « M. Alfred Dedreux a cela pour lui qu'il sait peindre, et que ses peintures ont l'aspect vif et frais des décorations de théâtre. »³⁶ Le bref passage qui caractérise nettement le faire artistique d'Alfred Dedreux dévoile aussi aux lecteurs que Baudelaire apprécie dans les décors de théâtre la fraîcheur et la vivacité, qui manquent souvent à la peinture contemporaine. Parmi les maîtres du passé, Antoine Watteau offre de magnifiques exemples de peintures ayant adopté les stratégies d'illusion actives dans l'art des décorateurs : « Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres, / Comme des papillons, errent en flamboyant, / Décors frais et légers éclairés par des lustres / Qui versent la folie à ce bal tournoyant »³⁷.

Outre l'analogie entre certaines peintures et les décors de théâtre, il y a chez Baudelaire une question plus subtile, c'est celle du décor à l'intérieur même de la peinture. Quand les tableaux représentent des figures humaines, isolées ou en groupes, les objets ou les paysages qui les entourent jouent souvent – dans la conception du critique – le rôle qu'a le décor de théâtre. C'est surtout dans les chapitres consacrés au paysage dans les *Salons* de 1845, 1846 et 1859 qu'il faut traquer les traces de cette idée bien particulière, et où quelques constantes circonscrivent l'attitude de Baudelaire envers le paysage et les paysagistes. Deux types de paysage sont en butte aux sarcasmes du critique d'art : tout d'abord le paysage tragique ou historique, qui se fonde sur une idéalisation fautive de la nature, ensuite le paysage scrupuleusement réaliste à la Courbet, qui mise sur une copie exacte de ce que le peintre voit. Entre les deux, Baudelaire envisage un type de paysage essentiellement créatif, où l'imagination du spectateur puisse se donner carrière, et dont les plus éminents représentants sont Corot et Théodore Rousseau.

Cette conception, même si elle n'est pas exprimée dans toute son ampleur dès le *Salon de 1845*, sous-tend toute la pensée de Baudelaire sur le paysage et explique certaines préférences du critique. Lors du Salon de 1846, c'est le « paysage de fantaisie » qui emporte son adhésion. Par « paysage de fantaisie », Baudelaire entend un paysage qui n'a pas de correspondant réel, où l'imagination du peintre est libre de combiner les éléments les plus hétéroclites à sa guise. Quelques grands noms du passé l'ont cultivé, mais les artistes contemporains au critique le pratiquent peu souvent, peut-être parce qu'il n'est pas trop bien adapté à l'esprit français cartésien. Le « paysage de fantaisie » incarne une sorte de surréalisme avant la lettre, ou au moins une variante du « surnaturalisme » baudelairien :

³⁶ *Salon de 1846*, XI « De M. Horace Vernet », ŒC II, p. 471.

³⁷ *Les Phares*, ŒC I, p. 13. Il n'est pas inutile de remarquer ici la présence du lustre qui est, d'après une note de *Mon cœur mis à nu*, l'« acteur principal » de chaque théâtre, ŒC I, p. 682. Entre parenthèses soit dit, Delacroix souligne dans son *Journal*, *op. cit.*, pp. 608-609, à la date du 11.01.1857, le caractère « théâtral » de la peinture de Watteau : « Watteau. Très méprisé sous David et remis en honneur. Exécution admirable. Sa fantaisie ne tient pas en opposition aux Flamands. Il n'est plus que théâtral à côté des Ostade, des Van de Velde, etc. Il a la liaison du tableau. »

Quant au paysage de fantaisie, qui est l'expression de la rêverie humaine, l'égoïsme humain substitué à la nature, il fut peu cultivé. Ce genre singulier, dont Rembrandt, Rubens, Watteau et quelques livres d'étranges anglais offrent les meilleurs exemples, et qui est en petit l'analogie des belles décorations de l'Opéra, représente le besoin naturel du merveilleux. C'est l'imagination du dessin importée dans le paysage : jardins fabuleux, horizons immenses, cours d'eau plus limpides qu'il n'est naturel, et coulant en dépit des lois de la topographie, rochers gigantesques construits dans des proportions idéales, brumes flottantes comme un rêve.³⁸

Le « paysage de fantaisie » ressemble aux décorations de l'Opéra, et toute la deuxième partie de la citation constitue comme une liste des types de décors où excellait le célèbre Pierre Cicéri. Dans le *Salon de 1859* on retrouve un écho de la prédilection de Baudelaire pour le « paysage de fantaisie ». Patrick Labarthe considère que ce *Salon* véhicule trois propositions essentielles pour la compréhension du paysage chez Baudelaire : premièrement qu'il n'y a pas de séparation entre le paysage réel et sa représentation, deuxièmement que la subjectivité doit jouer un rôle capital dans la création d'un paysage, troisièmement que l'imagination doit spiritualiser la réalité physique de manière à ce que le paysage s'intériorise³⁹. Si l'on conjugait ces trois propositions dégagées par Patrick Labarthe, on aurait une parfaite explication de l'admiration que Baudelaire dit avoir pour le « paysage romantique » ou même pour le « paysage romanesque » qui existait déjà au XVIII^{ème} siècle, ainsi que le mépris pour les paysagistes contemporains, « animaux beaucoup trop herbivores ». Les « paysages romantiques » et les « paysages romanesques » sont peuplés de ruines, de « grands lacs », d'« immenses montagnes », de châteaux, d'abbayes qui se reflètent dans des étangs, de « ponts gigantesques » ou bien de « constructions ninivites, habitées par le vertige »⁴⁰. Les adjectifs qui décrivent les éléments constitutifs de ces paysages admirés par Baudelaire, « grands », « immenses », « gigantesques », ainsi que le substantif « vertige » évoquent automatiquement l'hyperbole et nous permettent de réunir dans une seule rubrique les paysages aimés par Baudelaire : *paysages hyperboliques*.

Le *Salon de 1859* est dominé par la critique du paysage trop proche de la nature et par la glorification d'un paysage où l'imagination (celle du peintre et celle du spectateur) serait souveraine. Fort de son esthétique anti-naturaliste, Baudelaire finit par exprimer un credo bizarre à propos du paysage. Voici le passage qui clôt le chapitre en question :

³⁸ *Salon de 1846*, XV « Du paysage », ŒC II, p. 480.

³⁹ Patrick Labarthe, « *Locus amoenus, locus terribilis* dans l'œuvre de Baudelaire », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 1999, pp. 1021-1022. L'étude de Patrick Labarthe repose sur une distinction entre le *locus amoenus* (le paysage féminin, élégiaque, féérique) et le *locus terribilis* (le paysage citadin), qui serait la dégradation du premier.

⁴⁰ *Salon de 1859*, VII « Le Paysage », ŒC II, p. 667.

Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir.⁴¹

Le diorama est une invention de Jacques Daguerre – en collaboration avec Bouton – et date de 1822. L'inventeur de la photographie établit un véritable théâtre rue Samson, à Paris, où les spectateurs peuvent voir une suite de tableaux un peu comme au cinéma aujourd'hui. Le procédé sur lequel repose le diorama présente des analogies importantes avec le théâtre d'ombres. Un tableau peint des deux côtés, en partie opaque (peint à la détrempe comme les décors de théâtre) et en partie rendu transparent (par l'usage de l'huile ou de l'essence) est illuminé par un faisceau de lumière dont la réflexion ou la réfraction sont calculées en fonction de la place fixe du spectateur. Daguerre améliore sans cesse le diorama, en introduisant notamment l'illusion du mouvement par le changement des tableaux à l'aide de cordages⁴². Devant les paysages faux peints par ses contemporains, Baudelaire désire être ramené aux dioramas, qui connaissent mieux les stratégies de l'« illusion », l'art de donner une impression de vérité en mentant.

C'est sans doute le goût de l'illusion qui fait que le critique préfère contempler des décors de théâtre, où ses « rêves les plus chers » (peut-être ceux du « comédien » que le petit Charles Baudelaire désirait devenir) sont « artistement exprimés et tragiquement concentrés ». Ces décors de théâtre, par leur art savant du mensonge, se rapprochent beaucoup plus de la vérité que les paysages qui veulent copier la nature avec une trop grande exactitude. La grande faute des paysagistes est, selon Baudelaire, de négliger un art subtil de mentir, sans lequel l'illusion n'est pas possible. Baudelaire considère le paysage et la peinture en général comme un « beau mensonge », pour reprendre l'expression pointue de Patrizia Lombardo, un mensonge qui ne se fonde pas sur « une mystification nuisible » ou sur « la mauvaise foi », mais sur un travail complexe du peintre, qui allie les images du monde extérieur et les fantasmes de son esprit pour produire une œuvre d'art, monde autonome séparé du monde de la réalité⁴³.

⁴¹ *Ibidem*, p. 668. Le mot « magie » appliqué aux dioramas évoque un passage de l'*Exposition universelle – 1855 – Beaux-Arts*, ŒC II, p. 580, qui définit la peinture comme magie : « La peinture est une évocation, une opération magique (si nous pouvions consulter là-dessus l'âme des enfants !), et quand le personnage évoqué, quand l'idée ressuscitée, se sont dressés et nous ont regardés face à face, nous n'avons pas le droit, – du moins ce serait le comble de la puérité, – de discuter les formules évocatoires du sorcier. »

⁴² Voir Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 2001, p. 112.

⁴³ Patrizia Lombardo, « Baudelaire et le beau mensonge de la peinture », in *Le beau mensonge*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Rabat, Série Colloques et séminaires n° 71, 1997, p. 63.

Environnés et mis en valeur par les décors, les portraits définissent les personnages (acteurs) qui rendent vivantes les peintures et en font des pièces de théâtre. L'évolution de la pensée baudelairienne du portrait est tout aussi complexe que l'évolution de la pensée du paysage et suit les mêmes étapes principales, à partir du *Salon de 1845*, en passant par le *Salon de 1846* et en aboutissant (dans tous les sens du mot) au *Salon de 1859*. Dans le *Salon de 1845*, il n'y a pas de philosophie précise du portrait qui s'articule, mais le coup d'œil de Baudelaire est assez juste : il critique les portraits de Pérignon qui ressemblent trop aux figures de cire, il a un regard pour les portraits d'actrices (Mlle Garrigue par Verdier, Augustine Brohan par Leidecker), etc. D'ailleurs, l'intérêt de Baudelaire pour les portraits d'actrices n'est pas aléatoire. Dans le *Salon de 1859*, il loue un autre peintre obscur, Faustin Besson, qui expose les portraits de Mme Favart et de Mlle Devienne de la Comédie-Française. Selon Baudelaire, Besson a toutes « les qualités littéraires et tout l'esprit nécessaire pour représenter dignement des comédiennes ». Devant ses toiles, Baudelaire songe à la « grâce » et à l'« application » que mettaient les peintres du XVIII^{ème} siècle dans la représentation de leurs « étoiles » préférées⁴⁴.

Le *Salon de 1846* offre déjà une visée théorique sur le portrait, partiellement reprise dans le *Salon de 1859*. Selon Baudelaire, il y a deux manières principales de l'exécuter : l'« histoire » et le « roman ». La première manière, qui est celle de David, d'Ingres et des nombreux singes de celui-ci, privilégie le dessin et s'attache à rendre le plus fidèlement possible le modèle, immortalisé dans une pose caractéristique. La seconde manière, apanage de maîtres tout aussi grands (Rembrandt, Reynolds, Lawrence), privilégie la couleur dans le but de transformer le tableau en poème. L'imagination joue un grand rôle dans cette seconde manière, et il arrive souvent que le « roman » soit plus vrai que l'« histoire », que le « beau mensonge » soit plus proche de la vérité qu'une copie servile du modèle.

Le chapitre sur le portrait du *Salon de 1859* commence par une diatribe contre la bourgeoisie qui veut exclure l'imagination de l'art du peintre, ou tout au moins du portrait. Malgré l'opinion commune des bourgeois, dit Baudelaire, le portrait est un genre très difficile : plus la matière est positive, plus le travail de l'imagination doit être grand et plus les problèmes que l'artiste rencontre sont insurmontables. Un bon portraitiste doit comprendre son modèle à la fois comme un « historien » et comme un « comédien ». Dans sa première hypostase, il se charge d'observer et de rassembler tous les faits positifs qui pourraient contribuer à l'intelligence du modèle, tandis que dans la seconde hypostase il ressemble à l'acteur « qui par devoir adopte tous les caractères et tous les costumes ». Tout comme Philibert Rouvière ou Frédérick Lemaître jouent Hamlet en assimilant une personnalité d'emprunt, le peintre doit assumer la personnalité de son modèle. Il doit devenir son modèle pour pouvoir le rendre sur la toile : on découvre ainsi une nouvelle dimension du peintre comme comédien.

⁴⁴ *Salon de 1859*, VI « Le Portrait », CEC II, p. 658. Les passages du *Salon de 1845* sur les portraits de comédiennes, CEC II, pp. 380, 381.

Le dessein de tout bon portraitiste est de représenter un « *caractère* » : il y parvient par « le geste, la grimace, le vêtement, le décor même ». Rendre un caractère est la préoccupation principale d'artistes comme Holbein et David, tandis que Reynolds et Gérard introduisent dans le portrait « l'élément romanesque toujours en accord avec le naturel du personnage ». Cet élément romanesque déjà mentionné dans le *Salon de 1846* consiste par exemple en « un ciel orageux et tourmenté, des fonds légers et aériens, un mobilier poétique, une attitude alanguie, une démarche aventureuse »⁴⁵. Un bon portrait doit se charger de théâtralité, en captant le « drame » personnel du modèle et en créant sur toile une vraie « biographie dramatisée », et c'est justement cela qui lui confère toute sa valeur :

Enfin, quel que soit le moyen le plus visiblement employé par l'artiste, que cet artiste soit Holbein, David, Vélasquez ou Lawrence, un bon portrait m'apparaît toujours comme une biographie dramatisée, ou plutôt comme le drame naturel inhérent à tout homme.⁴⁶

Un tel art du portrait théâtral, de la « biographie dramatisée », est mis à mal par la photographie, qui réussit à se faire admettre au Salon à côté de la peinture justement à partir de 1859, mais dans une pièce séparée. Daguerre, messie de tous ceux qui exigent de l'art une reproduction fidèle de la nature, érige la photographie en art absolu. La photographie, refuge des peintres manqués, reste pour Baudelaire une forme de l'industrie, une invention purement matérielle, qui ne peut prétendre à aucune dignité esthétique. La mésalliance entre les prodiges de l'industrie et les buts de l'art engendre des produits hybrides, qui dérangent les conditions de la Beauté, inséparable du travail de l'imagination. Baudelaire reconnaît cependant plusieurs applications utiles de la photographie : elle peut sauver de l'oubli les ruines et les manuscrits qui se dégradent, permet au voyageur de se rappeler les circonstances matérielles de son voyage, aide le naturaliste dans son travail ou sert même à l'astronome dans l'exploration du ciel. Mais, malgré ces diverses applications utiles, elle ne saurait usurper la place de la peinture et de l'art de l'acteur. Au moyen de la technique photographique on n'arrive pas à produire un bon portrait, une « biographie dramatisée », parce que le photographe vise à une reproduction exacte du modèle et ne prend plus la peine d'en assimiler la personnalité pour mieux la rendre, à l'instar d'un grand comédien et d'un vrai portraitiste :

⁴⁵ Le rapport entre fond et premier plan est analysé par Patrick Labarthe dans « *Locus amoenus, locus terribilis* dans l'œuvre de Baudelaire », *op. cit.*, pp. 1043-1045. Dans le cas des portraits romanesques, le rapport entre les fonds (« ciel orageux et tourmenté », « mobilier poétique ») et le premier plan où se détache le portrait est particulièrement révélateur, puisque Baudelaire, comme l'affirme Labarthe, le « dramatisé », *ibidem*, p. 1044, très souvent dans ses écrits (poèmes en vers et en prose, critiques d'art).

⁴⁶ Toutes nos citations du *Salon de 1859* relatives au portrait se trouvent dans ŒC II, p. 655.

En associant et en groupant des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval, en priant ces *héros* de vouloir bien continuer, pour le temps nécessaire à l'opération, leur grimace de circonstance, on se flatta de rendre les scènes, tragiques ou gracieuses, de l'histoire ancienne. Quelque écrivain démocrate a dû voir là le moyen, à bon marché, de répandre dans le peuple le goût de l'histoire et de la peinture, commettant ainsi un double sacrilège et insultant à la fois la divine peinture et l'art sublime du comédien.⁴⁷

La plus terrible insulte à l'« art sublime du comédien » vient de la pose que prennent les gens qui se font photographier. « *Héros* » grotesques, ils gardent leur « grimace » de circonstance le temps que le photographe fixe leur image répugnante en Jules Césars, en Hercules, en Vénus, etc., sans vraiment comprendre le savant travail exigé pour bien incarner un autre être, qu'il soit mythologique ou bien réel. L'avènement de la photographie nuit selon Baudelaire à deux arts très proches l'un de l'autre, et dont la perfection est consubstantielle à l'imagination : la peinture et le théâtre, dont la lecture et l'interprétation ne peut se faire qu'à l'aide d'une sorte de miroir magique, où l'on aperçoit toujours l'un en cherchant l'autre. C'est dans ces miroitements infinis que consiste d'ailleurs le plus grand charme et la garantie la plus solide de modernité du discours critique de Baudelaire...

Ioan Pop-Curșeu (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) has defended his Ph.D at the University of Geneva in December 2007 (De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pieces chez Baudelaire). His research interests are concerned with nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft (he is preparing a second Ph.D at the „Babeș-Bolyai” University on the second matter). He is the author of Nu știe stânga ce face dreapta. Două eseuri despre șovăielile gândirii critice, Pitești-București, Editura Paralela 45, 2004, Baudelaire, la plural, Pitești-București, Editura Paralela 45, 2008, and of some articles on various themes and authors (Gellu Naum, Geo Bogza, B. P. Hasdeu & Victor Hugo, Éliphas Lévi & Allan Kardec, L.-F. Céline, Cl. Lévi-Strauss, Baudelaire, Flaubert). Alone or in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu, he translated numerous books from French to Romanian (Jean Cuisenier, Memoria Carpaților, 2002; Patrick Deville, Femeia perfectă, 2002; Gustave Thibon, Diagnostic, 2004; L.-F. Céline, Convorbiri cu Profesorul Y, 2006; H. Michaux, Viața în pliuri, 2007; Philippe Forest, Romanul, realul, și alte eseuri, 2008), and from Romanian to French (Lucian Blaga, Le Grand passage, 2003; Ion Pop, La Découverte de l'œil, 2005).

⁴⁷ *Ibidem*, p. 617.

THÉÂTRE ET OPÉRA : UN DIALOGUE INCESSANT

ANNE-LAETITIA GARCIA

ABSTRACT. This article aims at retracing a brief history of the permanent intersection of the scenic art of theatre and opera from the latter's beginnings to nowadays performances. The rediscovering of Aristotle's *Poetics* at the beginning of the 17th century gave birth to the classic tragedy in France on the one hand and to the Italian Opera on the other. That was also the starting point of a century-long competition between these two scenic arts, trying to find the best alliance of words, music and gesture, so as to transmit human emotions in the best possible way. Becoming more and more expressive and aiming at the highest idea of Beauty an Ideal, during the baroque age, Opera turned into a complex visual art, combining richness of expression and power of fantasy. This evolution also implied the participation of complicated scenic machinery, soon adopted by theatrical performances too. Theatre and Opera shared throughout centuries strict rules concerning the building of *actio*, leading today to a growing interest of famous theatre stage directors in the artistic conception of opera performances.

Keywords: theatre, opera, art of performance, gesture on stage

Les titres des articles et essais consacrés à l'opéra sont parfois révélateurs. En 1965, Michel Butor écrivait dans la revue *L'Arc* « L'opéra, c'est-à-dire le théâtre ». En 1987, dans la revue *Théâtre en Europe*, Bernard Dort reprenait la formule en la renversant – « Le théâtre, c'est-à-dire l'opéra » –, mais déjà dans le même numéro de *L'Arc* consacré à l'opéra, il titrait « Le théâtre par excellence ». En revanche, lorsque Patrice Chéreau publie les notes de sa mise en scène de *Lulu*, de Alban Berg, il choisit le doute : « si tant est que l'opéra soit du théâtre » ! Ces quatre propositions révèlent déjà la complexité des rapports tissés entre ces deux arts scéniques. Ce doute émis par Patrice Chéreau a été très puissant à partir de l'avènement de la mise en scène théâtrale moderne, à la fin du XIX^e siècle. Celle-ci a creusé un écart que l'on a cru un temps infranchissable entre les spectacles théâtral et lyrique car l'opéra, et surtout le répertoire italien¹, a demeuré très réticent, pour ne pas dire hermétique à cet art nouveau qui voulait bouleverser ses traditions.

¹ L'esthétique wagnérienne, dans une défense plus explicite de la part théâtrale de l'œuvre lyrique et dans son désir d'art total, s'est davantage ouverte à des expérimentations scéniques en évolution. Citons les projets d'Adolphe Appia et le travail de Wieland Wagner. Je traiterai dans cet article principalement de l'opéra italien qui fut un objet de recherche dans ma thèse consacrée au corps de Maria Callas en scène.

Aujourd'hui, l'essence théâtrale de cet art hétérogène qu'est l'opéra ne fait plus de doute. Depuis Giorgio Strehler et Luchino Visconti, parmi les premiers maîtres du théâtre venus à l'opéra, la mise en scène moderne s'est imposée sur les plateaux lyriques et nous ne sommes pas surpris de voir à l'affiche de l'Opéra de Paris en cette saison 2008-2009 un *Idomeneo* de Mozart mis en scène par Luc Bondy, *L'Affaire Makropoulos* de Janáček par Krzysztof Warlikowski, ou la reprise de *Madame Butterfly* de Puccini par Robert Wilson. Ce dernier trouve d'ailleurs dans le genre opératique un lieu particulièrement propice d'expérimentation et d'approfondissement de son esthétique, travaillée par l'épreuve du temps et par l'architecture ciselée de l'image. À l'heure d'une forte tendance à la pluridisciplinarité du spectacle théâtral, l'hétérogénéité même de l'opéra séduit, attire, défie. Il s'agit en effet pour de nombreux metteurs en scène (Giorgio Strehler, Yannis Kokkos, Patrice Chéreau...) d'envisager l'actualisation de l'œuvre lyrique comme un véritable défi, une confrontation avec les conventions les plus radicales de la scène et avec ses possibles les plus ouverts. Peter Sellars en témoigne :

À une époque où se pose de plus en plus la question des rapports et des interactions entre les choses, l'opéra devient le genre à privilégier. Par sa dimension multilingue, multiculturelle, multimédia, par son aspect diachronique, dialogique, dialectique, par cette étrange délectation qu'il provoque, c'est la seule forme capable d'évoquer et de représenter la simultanéité des événements, leur confusion, leur juxtaposition, l'amère tragédie du monde – bref, tout le chaos qui constitue la trame de l'histoire contemporaine.²

Au paragraphe suivant, Peter Sellars convoque *La Poétique* d'Aristote pour rappeler la définition de la tragédie qui met en lumière les différents « ingrédients » composant ce genre. *La Poétique* : c'est là que tout a commencé, dans ces liens intimes entre théâtre et opéra. Plus précisément dans sa redécouverte à la Renaissance, en Italie. Le modèle tragique antique théorisé par Aristote enflamme les esprits des érudits et artistes qui tentent de recréer cette forme alliant poésie et musique.

Théâtre et Opéra : une rhétorique des passions agissantes

Dès son origine, l'opéra se conçoit comme l'imitation d'une action toute en musique³ représentée par des personnages, parlant et agissant sur une scène. Influencé par les principes aristotéliens de la tragédie⁴, le genre opératique s'érige

² Peter Sellars, « Sorties et sorties », in *Peter Sellars*, « Les Voies de la création théâtrale » n°22, textes réunis et présentés par Frédéric Maurin, Paris, CNRS Editions, coll. « Arts du Spectacle » dirigée par Béatrice Picon-Vallin, 2003, p. 16. Traduction de Frédéric Maurin.

³ Toute en musique, ou partiellement : les récitatifs ayant été conçus comme des parties de l'œuvre seulement déclamées. Les récitatifs sont ensuite de plus en plus mis en musique et la déclamation du texte est plus assimilée au chant.

⁴ « Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions. », Aristote, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996, (coll. « Tel »), p. 87.

avant tout en art scénique. Il reprend les conventions théâtrales fondamentales : une action, un texte, des caractères représentés par des acteurs sur scène, un temps et des espaces diégétiques. Il implique également la présence d'un public. L'œuvre opératique, tout comme l'œuvre théâtrale, existe à deux niveaux : en puissance (dans le livret et la partition) et en acte (dans la représentation). Livrets et partitions, liés à l'écriture, demeurent, mais en tant qu'art scénique, la représentation de l'œuvre, ancrée dans un espace-temps très défini, disparaît une fois exécutée. L'acte opératique appartient à l'éphémère.

L'humanisme désigne un point de rencontre essentiel et fondateur entre les deux arts. La redécouverte du théâtre antique et de *La Poétique* d'Aristote donne l'une des impulsions premières de la formation de l'opéra – même s'il s'en écarte très rapidement et prend son indépendance par rapport à son modèle – et renouvelle également dramaturgiquement et scéniquement l'art théâtral⁵. La mythologie et l'Histoire antique deviennent le fonds privilégié en actions à imiter et en passions à représenter – le théâtre antique redécouvert se révèle en lui-même une veine importante. L'influence de *La Poétique* engendre également une proximité des codes d'élaboration – la bienséance, l'assujettissement du caractère à l'action, à la nature des personnages (rois, reines, héros mythologiques) et l'*utile dulci* horacien.

Georgie Durosoir, dans son ouvrage sur la musique vocale profane au XVII^e siècle, évoque cette période déterminante pour l'évolution de la musique occidentale.

À Florence, le palais du comte Giovanni Bardi fut, de 1570 à 1592 environ, un lieu de rencontres et d'échanges intellectuels savants sur la tragédie grecque et les moyens d'en retrouver les effets dans la musique moderne. [...]

De cette brillante époque, il subsiste des textes qui témoignent de la connaissance scientifique, de la réflexion esthétique et du débat élevé qui caractérisaient la vie de la *Camerata* Bardi. [...] Le mérite essentiel de la *camerata* florentine est d'avoir mené avec intransigeance (mais parfois un peu de sectarisme) une réflexion sur l'art musical dans sa relation avec le texte, aboutissant à un constat d'incapacité du contrepoint à rendre la réalité des sentiments humains.⁶

Ce « constat d'incapacité du contrepoint à rendre la réalité des sentiments humains » engendre, d'une part, l'étude des qualités d'évocation et d'imitation de

⁵ Nous ne pouvons occulter un fait particulièrement révélateur de ce qu'est l'opéra pour l'Italie. En effet, cette redécouverte de la pensée et de l'art antiques se traduit dans les arts scéniques en Italie et en France de deux manières différentes. Les formes principales qu'elle engendre sont en France la tragédie classique, en Italie l'opéra. Sans dénigrer la tragédie lyrique – qui subit l'influence italienne de l'opéra –, l'émanation la plus significative de l'inspiration antique en France demeure la dramaturgie classique qui détermine les siècles suivants, que les formes se réclament de ce modèle ou le contestent. Le temps en fait un héritage incontournable, l'un des éléments les plus précieusement du patrimoine culturel français. L'opéra se fonde comme son équivalence italienne : tout en ne niant pas l'existence et le développement de la tragédie, nous ne pouvons que constater la prépondérance du genre opératique sur les scènes italiennes et son impact sur le public.

⁶ Georgie Durosoir, *La Musique vocale profane au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1994, (coll. «Klincksieck Etudes», dirigée par Belinda Cannone), p. 35-36.

la musique (qu'elle soit instrumentale ou vocale), et d'autre part l'élaboration d'une musique scénique dans son rapport avec un texte. Le dessein premier est de représenter une action toute en musique, sur le modèle antique de la tragédie, modèle idéal et inaccessible de cette forme naissante qui, dès l'origine, s'en détache. L'opéra florentin, qui émerge alors, s'inspire des recherches de la *Camerata*, suivant les principes redécouverts d'un art mimétique s'attachant à représenter les actions et passions humaines. Cela le mène sur la voie de la recherche d'une éloquence musicale, afin de susciter l'émotion du spectateur.

Le chant devait se conformer aux facultés expressives du langage humain (Jacopo Peri) et rejeter les simples effets acoustiques de la polyphonie (Giulio Caccini), afin de susciter des émotions chez l'auditeur par l'imitation des *affetti* (ou états d'âme) exprimés par le texte poétique.⁷

Le chant, dans sa confrontation au texte, doit se constituer en langage capable d'imiter les passions. Nous voyons ici les prémisses du *recitar cantando* (littéralement « dire en chantant »). Giulio Caccini (1545-1618), figure essentielle dans le développement de l'art vocal, travaille tout d'abord à l'adéquation entre la valeur des notes et le sens des mots pour un phrasé plus expressif. Nous retrouvons là cette préoccupation du rapport de la musique avec un texte poétique – l'éloquence joue alors un rôle primordial dans la construction de cette articulation. La musique doit servir le discours, qui reste l'élément premier. Dans un deuxième temps, il étudie la « conception d'un chant rendu plus varié et plus agréable grâce aux traits vocalisés et grâce aux ornements, qui correspondent aux „colorations rhétoriques“ de l'éloquence⁸ ». Caccini, qui parle alors de *buon canto*, jette les bases de ce qui deviendra le bel canto. Cette volonté de transposition de la *technè* rhétorique au discours musical montre la suprématie du texte poétique sur la musique : le logos tout puissant non seulement asservit la musique, mais se place en tant que modèle. L'articulation du « plaire » et du « convaincre » portée par l'éloquence devient le critère de référence et le but à atteindre, pour le compositeur, au niveau de l'élaboration de sa partition orchestrale et vocale.

Le deuxième élément essentiel dans la construction du bel canto est l'émergence de l'esthétique baroque, avec l'opéra romain puis l'opéra vénitien. Rome hérite de Florence ce souci des « qualités expressives du langage humain » transposées à la musique afin d'imiter les actions des hommes et représenter leurs passions. Cependant Rome se démarque de la démarche florentine en fixant une forme qui constitue la base de la structure de l'opéra italien jusqu'à l'avènement de l'opéra romantique. L'école romaine en effet délimite les rôles du récitatif et de l'aria ; le récitatif porte l'action, sa dynamique, et l'aria représente la suspension de cette action, prenant en charge l'expression des *affetti*. Influencé dès le début du

⁷ Rodolfo Celletti, *Histoire du bel canto*, Paris, Fayard, 1987, p. 31.

⁸ *Idem.*

XVII^e siècle par le baroque espagnol, l'opéra romain se détache de la rigueur de l'opéra florentin pour se tourner vers le spectaculaire. Émerge alors l'importance du déploiement de l'imagination dans la création d'un monde sensible régi par le merveilleux, monde idéal où dominant plaisir et beauté. Les tensions qui sous-tendent la notion de *mimesis* aristotélicienne sont poussées à leur paroxysme : imitation des actions, mais hautement stylisée et tournée vers le Beau et l'Idéal.

Déjà en germe dans l'opéra romain du milieu du XVII^e siècle, le faste scénique en harmonie avec cet univers sublimé se déploie à Venise avec les salles publiques, de plus en plus volumineuses. Le développement de l'esthétique baroque et les dimensions croissantes des salles impliquent l'évolution d'un chant toujours plus fastueux et imaginaire.

Ainsi, l'opéra s'impose comme un art du voir. La simultanéité des développements de l'opéra baroque et de la machinerie scénique ne tient pas du hasard ; le spectacle opératique invite au grandiose, au fabuleux et offre à la machinerie un terrain d'innovation et d'expérimentation idéal – l'évolution du théâtre et du décor dits à *l'italienne* doit même beaucoup à l'opéra.

Par le « décor à *l'italienne* », il faut entendre :

- un type de décor dont, comme son nom l'indique, la forme s'est élaborée d'abord en Italie à partir des XV^e et XVI^e siècles, pour l'opéra dans un premier temps, puis s'est exportée dans l'Europe entière ;
- un décor utilisant comme code la représentation illusionniste d'un espace au moyen de la perspective, grâce à la décomposition successive de l'espace représenté sur une série de châssis, le plus souvent parallèles au cadre de scène et au plan vertical contenant les yeux du spectateur – soit plan frontal –, mais pouvant représenter des plans perpendiculaires ou obliques, par rapport au plan frontal toujours,
- un décor implanté sur un plateau à *l'italienne* lui aussi, en pente, avec costières, rues et fausses rues, et machineries de dessus et de dessous ;
- dans un théâtre à *l'italienne* encore, avec un rapport frontal scène / salle – pour la majorité des spectateurs en tout cas –, avec cadre de scène servant de cadre à la *scena-quadro* (le décor-tableau) selon l'expression italienne, un théâtre enfin où le spectateur privilégié – le Prince à l'origine – est placé sur l'axe de symétrie de la salle et du plateau, à la première galerie, ou premier balcon.⁹

Ainsi, le genre opératique – de ses origines à son aboutissement en tant que forme, toujours en mutation mais déterminée – participe à l'évolution non seulement du décor scénique, mais également à l'architecture même de la scène. L'opéra baroque constitue un terrain propice aux avancées et expérimentations de la machinerie théâtrale, ainsi qu'au développement de l'utilisation de la perspective dans l'élaboration du décor souligne l'appartenance de l'opéra aux arts imitatifs, dans sa volonté d'illusion et de vraisemblance.

⁹ Anne Surgers, « Les questions d'analyse, de lecture et d'interprétation des scénographies à l'italienne du XVIII^e siècle, et particulièrement celles de Giuseppe Galli Bibiena, à partir des documents dont nous disposons », in *Et que dit ce silence ?*, Tome 2 / 3 : *Communications. Articles. Publications 1998-2004*, Habilitation à diriger des recherches, sous la direction de Gilles Declercq, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2004, note 1, p. 12-14.

Tout comme le théâtre, l'opéra est également un art de la parole. L'opéra naît de la recherche du rapport entretenu entre un texte et une musique. L'histoire du genre opératique portera toujours, et à tous ses niveaux (livret, musique, chant, réalisation scénique), la marque de cette friction comme fondement même de son esthétique. Du *prima le parole* de l'opéra florentin au *prima la musica* de l'opéra napolitain, l'évolution se joue sur les rapports de force et de domination de l'un des deux éléments principaux sur l'autre. Mais la théâtralité opératique ne se trouve jamais entamée dans cet éternel duel, prise en charge par le logos ou par la musique, selon l'esthétique qui la fonde. Il en va de l'opéra comme du théâtre : l'histoire du théâtre porte une oscillation entre le verbe et l'action, et une tragédie de Racine ne se destine pas moins à la scène qu'un drame hugolien. De même, par exemple, pour les opéras de Haendel et de Verdi. La différence ne réside que dans la conception de la théâtralité à laquelle l'auteur ou le compositeur soumet son œuvre.

Par l'école vénitienne, l'opéra rompt avec les recherches premières qui l'engendrèrent et avec l'influence humaniste et platonicienne qui affirmait la prééminence du poème et soumettait l'harmonie à ses lois. L'opéra s'abandonne à la tentation du monumental et du spectaculaire, scénographiquement et musicalement. Le logos cède et sert.

Au XVIII^e siècle s'établit la forme de l'*opera seria* qui montre des similitudes dans ses règles de construction avec les principes aristotéliens :

Un certain nombre de règles s'établirent dans la première décennie du XVIII^e siècle, tendant à simplifier et rendre plus naturel le livret d'opéra, ainsi qu'à le moraliser et à lui conférer un véritable statut littéraire :

- une action centrale structure fortement l'intrigue, et le nombre de personnages est réduit (pas plus de huit, souvent moins) ;
- le mélange des genres sérieux et comique est proscrit, le *dramma per musica* n'admet pas d'épisode burlesque ;
- le sujet est de préférence historique et non mythologique : le merveilleux est donc rejeté, et le dénouement doit être naturel ;
- ce dénouement n'est pas tragique (*lieto fine*) : au nom du bon goût, la violence, la mort sont rarement montrées (sauf suicide ou combat loyal), et les personnages, quelle que soit l'âpreté des conflits faisant le sujet du drame, doivent être finalement gagnés par la raison et la magnanimité (cela ne va pas, parfois, sans quelque mise en péril du naturel recherché par ailleurs) ;
- les entrées et sorties des personnages, l'organisation dramatique sont régies par des schémas types : la scène ne se vide jamais (sauf en fin d'acte) ; il y a souvent, à l'échelle d'un ensemble de scènes, processus symétrique d'augmentation et de diminution du nombre de personnages en scène ; une entrée ou une sortie marque généralement un changement de scène ; un ou deux changements de décors doivent être aménagés dans chaque acte, et l'alternance de leurs caractères (magnifique, charmant, horrible, etc.) sera un gage de la faveur publique.¹⁰

¹⁰ Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999, (coll. « Musique Ouverte », dirigée par Jean-Yves Bosseur et Pierre Michel), p. 153-154. Nous voyons ici clairement les inspirations communes avec les règles classiques du théâtre.

Les codes de représentation sont directement hérités de la pratique théâtrale. Des origines au XVIII^e siècle inclus, la bienséance règle gestes, expressions et déplacements – l’opéra étant conçu comme une action chantée. La stylisation du geste, sa codification – liée aux concepts de « Belle Nature » et d’une *mimesis* considérée comme une représentation idéalisée – trouve sa place sur la scène opératique. À l’image du « dire, c’est faire », l’opéra est le lieu du « chanter, c’est faire » : les dialogues – correspondant généralement aux récitatifs – portent l’action (hors champ) et les arias représentent des moments de suspension, d’introspection où le héros dissèque ses propres passions. La virtuosité vocale devient alors le vecteur dynamique des passions en jeu.

Tragédie et opéra sérieux : une même codification actoriale

Dans sa tentative d’« indentification des techniques actoriales spécifiques qui étaient utilisées dans la Tragédie et l’opéra sérieux du dix-huitième siècle¹¹ », Dene Barnett démontre la suprématie du jeu tragique français, « le plus systématique et le plus caractéristique », qui « a eu une grande influence sur les autres pays¹² ». Il souligne ainsi un paramètre précieux pour notre présente investigation. Tragédie et opéra sérieux utilisent les mêmes techniques de jeu : « les sources iconographiques montrent les mêmes gestes et postures à l’opéra que dans n’importe quelle autre représentation dramatique¹³ ».

Le discours liminaire de Dene Barnett précise que « l’acteur ne feignait pas d’être le personnage, mais plutôt il exprimait, extériorisait les passions, à l’intention des spectateurs¹⁴ ». L’art dramatique se présente avant tout comme un acte esthétique, et le plaisir qu’il procure aux spectateurs se rapproche profondément de la contemplation d’une œuvre d’art. Dans l’introduction de son cinquième article, qu’il consacre aux postures et attitudes tragique, il définit les règles fondamentales qui régissent poses et postures :

Il y avait deux catégories principales de règles concernant les postures et attitudes utilisées par un acteur du dix-huitième siècle en tragédie et opéra sérieux :

1. les règles régissant la représentation d’une passion particulière.
2. les règles régissant l’intérêt pictural et la beauté des postures de l’acteur.

Cet article est consacré aux règles du second type, règles visant à assurer l’intérêt pictural et la monstration d’élégance, de grâce, de dignité et de beauté à tout moment,

¹¹ Dene Barnett, «The Performance Practice of Acting: The Eighteenth Century. Part I: Ensemble Acting», in *Theatre International Research*, new series, volume II, number 3, Oxford, Oxford University Press, in association with The International Federation for theatre Research, May 1977, p. 157. Dene Barnett a constitué en cinq articles un corpus d’extraits d’ouvrages divers du XVIII^e siècle – traités, lettres, journaux, mémoires... –, classés thématiquement, afin de révéler le nombre extrêmement élevé de règles en vigueur à l’époque et de procurer au lecteur une vision précise du jeu tragique.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 160.

même durant la représentation de passions violentes, lorsqu'on se bat en duel, lorsqu'on meurt ou lorsqu'on se repose et lorsqu'on écoute un interlocuteur.¹⁵

Les règles de bienséance semblent encore prévaloir : l'esthétisme de la pose crée un effet distancié lors des scènes pathétiques. Le plaisir du beau fait partie intégrante du spectacle théâtral et la beauté demeure un outil de représentation essentiel – même dans les actes les plus atroces – et garde ainsi toute sa puissance : la « vraie » beauté sait dire le laid et l'horreur. La beauté du geste, de la pose ou de la posture demeure également un élément essentiel participant à la vraisemblance : un accord doit être établi entre l'attitude physique du personnage – celle de la pensée et de l'expression ayant été construite par l'auteur dramatique – et son rang social. On remarque ainsi que les règles énoncées par Horace dans son *Epître aux Pisons* gardent au XVIII^e siècle, malgré les évolutions de jeu, une place de choix¹⁶. Le modèle aristotélicien de la *mimesis* comme représentation idéalisée prévaut. La recherche de la beauté prend source dans les beaux-arts.

Les gestes président à la représentation des passions et le haut du corps tient une place fondamentale. Les traités d'art dramatique considèrent la main comme un moyen de représentation indispensable : leur parfaite maîtrise semble la base même – hors la déclamation – de tout jeu.

Toute action où les mains n'entrent pas en jeu est faible et limitée ; leurs expressions sont aussi variées que le langage ; elles parlent d'elles-mêmes, elles exigent, promettent, appellent, menacent, implorent, détestent, craignent, questionnent et nient. Elles expriment joie, chagrin, doute, aveu, repentir, modération ; elles exhortent, interdisent et démontrent, admirent et interloquent ! Toutes les nations, toute l'humanité comprennent leur langage.¹⁷

¹⁵ « There were two main categories of rules of the postures and attitudes used by an eighteenth-century actor in tragedy and in serious opera: 1. rules for the representation of particular passions, 2. rules for the pictorial interest and beauty of the actor's postures. This article is devoted to rules of the second type, rules aimed at ensuring pictorial interest and the display of elegance, grace, dignity and beauty at all times, even during the representation of violent passions, when fighting a duel, when dying, or when in repose and when listening to an interlocutor. », Dene Barnett, « The Performance Practice of Acting: The Eighteenth Century. Part V, Postures and Attitudes », in *Theatre International Research*, volume VI, number 1, Oxford, Oxford University Press, in association with The International Federation for theatre Research, winter 1980-1981, p. 1. Nous traduisons.

¹⁶ Rejoignant la définition aristotélicienne de la *mimesis*, Horace insiste particulièrement sur la bienséance, qui écarte de la scène tout acte dont la violence pourrait choquer le public. L'œuvre poétique doit être belle et émouvante, et « les paroles doivent s'accorder à l'air du visage » [*Epître aux Pisons*, traduction de François Richard, Paris, Garnier, 1967, (coll. GF Flammarion), p. 262]. Horace appuie la notion de vraisemblance.

¹⁷ « All action wherein the hands are not concerned, is weak and limited; their expressions are as various as language; they speak of themselves, they demand, promise, call, threaten, implore, detest, fear, question, and deny. They express joy, sorrow, doubt, acknowledgement, repentance, moderation; they rouse up, prohibit and prove, admire and abash! All nations, all mankind understand their language. », Thomas Wilkes, *A General View of the Stage*, London, 1759. Cité in Dene Barnett, « The Performance Practice of Acting: The Eighteenth Century. Part II: The Hands », in *Theatre International Research*, new series, volume III, number 1, Oxford, Oxford University Press, in association with The International Federation for theatre Research, October 1977, p. 1. Nous traduisons. Nous précisons que les références des textes cités dans les articles, et reproduites ici, sont pour la plupart incomplètes du fait de l'auteur lui-même – il manque le plus souvent l'éditeur.

Les mains ont pour mission de sous-tendre le discours, le matérialiser physiquement : cela confirme que le jeu dramatique à l'époque est considéré comme une *actio*, où le geste participe de façon directe et immédiate à la déclamation et, de fait, à la finalité du texte : persuader et émouvoir. Plus exactement la parole provoque le geste, lui donne l'impulsion. Elles touchent également à l'idée d'un langage universel, supplantant même le discours et les barrières de langue : leur lisibilité ajoute à la compréhension, l'émotion du spectateur et sa persuasion. Argument d'autant plus recevable en ce XVIII^e siècle que l'universalité se limite au monde occidental, fondé sur les civilisations grecques et romaines, ainsi que la culture et les principes judéo-chrétiens. La problématique du mouvement des mains donne ainsi naissance à de très nombreux ouvrages et règles exposant avec précision comment chaque passion se représente par une position spécifique de la main et des doigts. Johannes Jelgerhuis indique le soin que l'on doit apporter aux positions des doigts, qui apparaissent comme le prolongement de la pensée. Les doigts et leur positionnement constituent aussi un paramètre d'importance pour construire de la beauté, et frapper esthétiquement l'esprit des spectateurs. Les mains révèlent les intentions, trahissent les passions, commandent, repoussent, et accompagnent le visage lorsqu'il exprime l'horreur, la peur, l'amour. Elles s'imposent comme un élément essentiel dans la construction de l'*actio*.

À l'importance de la main s'associe celle du bras et de ses utilisations. Le bras met en valeur la main : il la porte, l'offre au regard du spectateur. Il participe également à l'agencement de la pose. Considéré comme un moyen privilégié de monstration, il concourt à la beauté sculpturale du corps en jeu. On remarque l'importance donnée aux contrastes : la symétrie se voit abolie au nom de la beauté et de la bienséance. Le corps doit reproduire grâce aux contrastes, même dans de longues poses, la dynamique du corps vivant – ce qui n'est pas sans rappeler celui des statues antiques.

Le XVIII^e siècle demeure fidèle à la tradition qui considère le visage – les yeux surtout – comme le reflet de l'âme. « L'utilisation des yeux (et des sourcils) était fréquemment considérée comme le moyen le plus efficace d'exprimer les passions, et les mouvements des yeux et des sourcils étaient répertoriés en tant que gestes¹⁸ ». Troublant et agitant ou élevant l'âme du personnage, les passions trouvent leur expression première dans les traits faciaux et le regard. Peut-être est-ce là justement la seule partie du corps du tragédien qui ne représente pas, mais exprime : l'architecture complexe du geste provoque, comme remarqué précédemment, une contemplation esthétique qui ancre le jeu dans la représentation idéalisée et

¹⁸ « The use of the eyes (and eyebrows) was frequently said to be the most effective way of expressing the passions, and movements of the eyes or eyebrows were classified as gestures. », Dene Barnett, « The Performance Practice of Acting: The Eighteenth Century. Part IV: The Eyes, the Face and the Head », in *Theatre International Research*, new series, volume V, number 1, Oxford, Oxford University Press, in association with The International Federation for theatre Research, Winter 1979-1980, p. 1. Nous traduisons.

non dans la « simple » imitation. Certes, le visage – manipulé tel un masque – et le regard portent la marque de cette stylisation qui concentre la manifestation de la passion. Toutefois, ils demeurent plus instinctivement appréhendés : l'universalité, avancée comme raison de l'importance du geste, revêt sans doute plus de légitimité en ce qui concerne les expressions du visage et avant tout des yeux.

L'utilisation des yeux était également contenue toute entière dans la règle formelle selon laquelle le mouvement des yeux doit précéder le geste de la main et le geste de la main doit précéder la voix. Ce formalisme hautement expressif était mentionné de diverses manières par beaucoup d'écrivains du dix-huitième siècle.¹⁹

Ainsi, l'articulation « main-bras-yeux-visage » répond à des schémas précis qui variaient en fonction de la visée du geste. Toute la partie haute du corps s'organise ainsi en vue de la construction d'une image combinant la mise en valeur du texte et le respect de la beauté.

Le dire et le voir

Par leur nature d'art scénique, le théâtre et l'opéra se trouvent confrontés aux mêmes problématiques : le *dire* et le *voir*. Tous deux visent la profération d'une parole et sa mise en corps. Dans son *Traité du récitatif*²⁰, considéré comme l'un des premiers traités théorisant l'art dramatique, Grimarest étudie cette parole proférée, de la plus intime (la lecture publique) à la plus ample (le chant). Ce dernier est donc le degré le plus élevé et paroxystique de la déclamation. Ainsi, au XVII^e siècle, pour composer ses tragédies lyriques, Lully va au théâtre écouter La Champmeslé, ses intonations, ses nuances et ses accents. De même, au XVIII^e siècle, le chanteur Gréty prend conseil auprès d'une autre tragédienne de légende, La Clairon. Enfin, le tragédien Talma, gloire de la Comédie-Française, de la Révolution française au Premier Empire, acteur préféré de Napoléon, s'extase devant la première grande diva du XIX^e siècle, Giuditta Pasta, et déclare que ce qui lui aurait demandé un an d'étude, elle l'improvisait, elle le devinait.

La perméabilité des frontières tient à cet entre-deux *dire-voir*, au cœur des préoccupations des créateurs et des interprètes. L'irruption de la mise en scène moderne semblera interrompre un temps ce dialogue, pour le rétablir au sortir de la Seconde Guerre mondiale, lorsque, entre autres événements majeurs, Giorgio Strehler montera *La Traviata* en 1947 au Teatro alla Scala de Milan et Luchino Visconti, fasciné par le plus parfait entre-deux « chanteuse-actrice » de l'époque, Maria

¹⁹ «The use of the eyes was also concentrated in the formal rule that the eye movement must precede the hand gesture and the hand gesture must precede the voice. This highly expressive formalism was mentioned in various ways by many eighteenth-century writers.», *Ibid.*, p. 5. Nous traduisons.

²⁰ Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, *Traité du Récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation & dans le chant*, Jacques Le Fèvre, dans la grand'salle du Palais, au Soleil d'or et Pierre Ribou, proche les Augustins, à l'image de Saint Louis, Paris, 1707.

Callas, construit cinq spectacles pour la cantatrice, abolissant à nouveau les démarcations entre théâtre et opéra, refaisant de l'opéra du théâtre. « L'opéra, c'est-à-dire le théâtre »...

Docteur en études théâtrales, qualifiée maître de conférences, Anne-Laetitia Garcia a écrit une thèse intitulée Maria Callas en acte : étude historique et rhétorique d'une actio opératique – sous la direction de Gilles Declercq à l'Institut d'Etudes Théâtrales de l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle où elle a également enseigné pendant six ans. Elle a publié plusieurs articles en France et en Italie, notamment sur l'enseignement des études théâtrales à l'université, le Théâtre d'Art, le chant lyrique, la photographie de scène et Maria Callas (Registres, Alternatives théâtrales, Ariel, Le Paon d'Héra). Anne-Laetitia Garcia a participé entre autres aux Assises de la Recherche de Paris III, et au 6th Annual Postgraduate Symposium (Archive of Performances of Greek and Roman Drama de l'Université d'Oxford, and the Department of Drama and Theatre de Royal Holloway – Université de Londres). Elle est intervenue dans le cadre du XII^e Congrès International des Lumières organisé par la Société Internationale d'Etudes du XVIII^e siècle. Elle a également participé à un atelier d'étude à l'Université de Victoria (Colombie britannique, Canada).

**SILVIU PURCĂRETE – FAUST
MUZICA LUI VASILE ȘIRLI SAU ISPITA UNUI NOU PACT**

Îmi amintesc și acum cu plăcere cum, sub cele mai neașteptate auspicii, la marea premieră a spectacolului *Faust* după J. W. Goethe pus în scenă de Silviu Purcărete, mi-am făcut intrarea într-un mod cu totul deosebit.

Sibiul este orașul meu natal, oraș care în 2007 împărțea cu Luxembourgul numele de Capitală Culturală Europeană. Ambivalențele consecințelor acestui nou statut le voi lăsa deoparte, ceea ce mă interesează fiind contextul cultural în care piesa *Faust* a avut loc. Rumoarea stârnită de această premieră era demnă de numele lui Silviu Purcărete. Toată urbea vuia nerăbdătoare, și îmi devenise evident că aveam de așteptat câteva reprezentații pentru a reuși să cumpăr bilete, care se vindeau mult prea repede. Numărul limitat de locuri din sală era cauza acestei situații. Totuși, nu mă puteam resemna cu gândul că nu voi fi la premieră. Curiozitatea, simțul critic și regula practică conform căreia de cele mai multe ori un spectacol e în forma sa maximă la premieră, mă făceau să fiu foarte hotărât în a obține o invitație.

Astfel, la câteva zile înainte de premieră, mi-am dat seama că trebuie să joc mai puțin corect. Pentru o cauză nobilă, nu? Am început să tatonez terenul în jurul prietenilor care făceau parte din distribuția spectacolului – ca de obicei, foarte numeroasă. Bineînțeles, nu eram primul care a avut o asemenea inițiativă și îmi amintesc că am văzut scene dintre cele mai bizare. Erau oameni mult mai panicați decât mine. Spectacolul *Faust* se anunța a fi un eveniment la care cetățenii Sibiului simțeau foarte plinar că trebuie

să participe. Precedentul există: cu un standard al conștiinței civice tot mai ridicat, la fiecare nouă ediție a *Festivalului Internațional de Teatru* sibienii fac din orașul lor o imensă scenă. Interesul pentru teatru devenind paradigmatic, e firesc să apară și fenomenele extreme.

Oarecum într-o asemenea situație extremă mă aflam și eu, cu o jumătate de oră înainte de începerea premierei. Mă gândeam cum aș putea cuceri Hala Simerom, locul privilegiat ales de regizor pentru desfășurarea piesei. Fiorii curiozității mă aduseseră în pragul lipsei de discernământ. Nici aici nu eram singur, mai erau câțiva care studiau vecinătatea clădirii. Dădusem deja o tură în jurul fostei fabrici, și lătratul câinilor m-a făcut să mă întorc. În frământarea celor câteva minute cât mai aveam până la începerea piesei, eram gata să fac orice pentru a vedea *Faust*.

Dintr-odată am înțeles: aș fi făcut *pe bune* un pact, cu oricine, pentru a putea vedea cum *se joacă* un pact cu diavolul! Acest gând mi-a dat noi fiori. Am început să ezit. Nu credeam că dragostea de teatru poate merge atât de departe. Și iată că am avut parte, nu de prevestirea unui câine negru, ca în piesă, ci de un apel pe telefonul mobil. Un prieten care juca în piesă mă sună și mă întreabă dacă am reușit să intru, pentru că dacă nu are el o propunere, deși foarte riscantă. E de prisos să spun că eram cu totul pregătit pentru a semna „contractul”?

Pontul era că dacă reușeam la intrare să trec de primul filtru – erau trei etape la controlul invitațiilor – trebuia apoi să ajung până undeva în spatele

halei, de acolo urmând să primesc la telefon noi instrucțiuni. Zis și făcut. Celor de la prima intrare le-am trecut în goană pe sub nas, apoi am fugit de o nouă haită de câini până în spatele halei, unde o ușă metalică s-a deschis și prietenul meu m-a chemat înăuntru. Mi-am dat seama că intru la premieră la *Faust*, și emoția devenea copleșitoare. Aveam privilegiul de a simți pentru câteva clipe acea încordare sublimă, absolut vitală oricărui spectacol bun, acea *unio mystica* a tuturor forțelor – iată regizorul, actorii, tehnicienii, pregătiți să înceapă piesa! În acel moment Universul stă pe loc. Era liniștea dinaintea furtunii, la care asistam cucerit. Ca să înțelegem cum funcționează un spectacol, cred că este necesar să acordăm o atenție deosebită tuturor aspectelor. Culisele unui spectacol extraordinar sunt de obicei inaccesibile, din motive simplu de înțeles.

Înainte cu câteva minute eram disperat, și iată-mă acum pe culmile fericirii. Parcă semnasem un pact. Știam că nu va trebui să dau prea mult în schimbul bucuriei mele. Prin acest calcul mă erijam de la bun început într-un viitor complice al doctorului Faust.

Am povestit toate acestea pentru a evidenția puțin cu ce stare sufletească am pornit la drum în *Faust*. Gândul că aș fi făcut orice să intru, cu valențele sale premonitorii și deci teologizante, pe cât de personale pe atât de eficiente, nu-mi lăsau atenția deplină asupra spectacolului. Simfonia parfumurilor fine și șoaptele care tocmai se stingeau garantau o atmosferă deosebită. După preambulul piesei, când Lupul (Cristian Stanca) trage cortina și apar studenții doctorului Faust, aura actorului Ilie Gheorghe începe să cuprindă spațiul scenic. *Prima vista*, decorul are tot ce trebuie pentru a ne transpune în poveste. După experimentul cu injecția, gonindu-și studenții, Faust rămâne cu angoasa: care este utilitatea

cunoașterii, dacă nu este supremă? Și ce poate fi cunoașterea supremă fără de flacăra iubirii?

Cărțile vor cădea practic, dar și metaforic peste doctor. Imageria începe să funcționeze, simțim stilul lui Purcărete, construcția de sens discursiv prin simpla prezență a obiectului și desfășurarea semnificațiilor prin joc. Faust ține în mână un craniu – nu putem ignora hipertextualizarea imaginii¹ – și se pregătește să își încheie conturile cu viața, plină de un gol apăsător.

Discursul regizoral ne prinde foarte ușor, totul se poate citi aparent fără efort. Simbolurile sunt date pe *soft output*: deasupra ușii, pentagrama protectoare îl va face captiv pe Mefisto. În hala Simerom, raporturile dintre om și puterile malefice par să facă posibil un dialog. Prin definiție, Mefisto poate avea multe fețe și actrița Ofelia Popii le aduce cu ea pe toate. Din punct de vedere actoricesc, partitura Ofeliei inflamează totul în jurul ei. Dar oare nu tocmai asta se crede despre ființele din infern? Ofelia convinge în rolul Mefisto pentru că ființa sa este făcută să ardă pe scenă.

Vârsta lui Faust – pe cât de reală pe atât de potrivită rolului – contrabalansează fulguranta energie a personajului Mefisto. Împreună sunt o sumă a contrariilor, o revelație jocului dintre umanitatea și inumanitatea unui individ. Cum poate un doctor care face experimente mortale pe oameni să ne devină simpatic? Conflictul rămâne ascuns în noi situații, ce captează atenția. Deloc neașteptat, primim chiar și glumițe. Tandrețea paternă cu care treptat Faust îl tratează pe Mefisto este doar o față a problemei, pentru că de fapt se întâmplă lucruri serioase. Scena semnării contractului îmi produce o impresie teribilă, date fiind nu doar aventurile prin care am

¹ Dilema shakespeariană – *a fi sau a nu fi* – ar fi cea mai la îndemână.

trecut, ci și dimensiunea sonoră, la care devin tot mai atent. Faust va primi iubirea pe Pământ, dacă își va încredința sufletul după moarte diavolului.

Pe măsură ce piesa avansează, presimt remarcarea unui discurs muzical ce nu este doar o completare a actului scenic, ci are un rost al său. În ultimul timp, muzica de teatru a devenit pentru mine o parte esențială a ideii de teatru. Cu excepțiile de rigoare, cu greu mai putem găsi azi o piesă de teatru fără muzică. Efectul corului care se aude din spatele publicului, apoi de sub scenă, apoi departe în culise este electrizant.

Și iată că ajung la miez.

Cele șapte copile, dintre care Faust alege o Margaretă, cred că sunt personajul care dă cheia interpretării mele asupra întregii piese. Venind de sus, ele cântă o melodie „de sus venită”.

La scena nopții valpurgice publicul e luat de mână și plimbat pentru puțin timp în iad. Dar totul parcă ține o veșnicie. Grozăviile de acolo se bazează pe reprezentări simple și puternice ale carnalității. Avem sex, înghesuială, sânge, căldură și o orchestră rock ce ține isonul atmosferei. Cu greu îți poți menține controlul, pare că publicul e gata să ia și el parte la dezmăț. Publicul este ultima serie de noi-veniți și e vorba doar de perioada de acomodare până vom fi la fel de posedați. Purcărete a țintit din plin: comuniunea acestei mutări, apropierea fizică actori-public, are scopul clar de a demonstra că iadul e ceva foarte adevărat, și mai ales nu e departe de noi. Actori cu fețe de porc ne-au invitat să intrăm, pentru început. Pe schele stau urcate fete ispititoare, draci fericiți fac hore în jurul lor, din moment în moment ne pot cădea în cap vrăjitoare, în jurul nostru se scuipe foc și se blestemă. O suită de femei călare pe porci vor aduce în iad dragostea lui Faust. El nu poate să o salveze pe Margareta, pe care a

deflorat-o în patul ei de copilă, cu un Mefisto poznaș și curios prin preajmă.

Revenind din iad, publicul se îndreaptă odată cu Faust spre dezno-dământ. Lipsa, Datoria, Grija, Nevoia și Moartea își vor împlini rostul. Aici Purcărete utilizează o punere în abis, printr-o replica miniaturală a scenei: Faust este însemnat cu un X pe ochi – alegoria cunoașterii ca și vază suprem prevestește moartea ca și orbire. Conform contractului, Mefisto își așteaptă marea răsplată. Atât de mare, încât nu încapă în coșciug. Bucurându-se prea devreme, dracul rămâne fără victima pe care trebuia să o ia cu el. Salvarea lui Faust vine de la corul tinerelor margarete, muzica venită de sus.

Astfel citită piesa, pot spune că muzica joacă un rol crucial în economia spectacolului *Faust*. Și aici intră în scenă Vasile Șirli, omul care mi-a oferit șansa unui nou pact. A spune că muzica din *Faust* vine din partea divinității, că este talerul care ține în echilibru toate celelalte grozăvii, poate părea o opțiune cel puțin subiectivă. Dar reacția publicului și a criticii² vine în sprijinul acestei afirmații. Copilele care cântă și la sfârșit iau cu ele, înapoi sus, sufletul doctorului Faust, sunt promisiunea manifestă a posibilității

² Cf. <http://www.sibfest.ro/TNRS-spectacol-Faust.html>. Oltița Cîntec (Observator Cultural 18 octombrie 2007): “La muzica lui Vasile Șirli trebuie să revin. Contribuția ei în spectacol e semnificativă, căci spațiul sonor e elaborat minuțios. Compozitorul a alternat sonoritățile, tonalitățile, ritmurile, volumele. Coruri de copii, de adulți, clinchete de clopoței, bucăți a cappella, muzică orchestrală, în română și germană, care se aude când de jos, de sub locurile unde stau spectatorii, când de undeva de sus, când suav, șoptit, când aproape de maximul suportat de ureche, fac din sunet o prezență importantă. Sunetul călătorește parcă, odata cu eroii, urmărește ceea ce li se întâmplă, amplificând, accentuând.”

CRONICI

salvării. Tehnic vorbind, muzicalitatea din *Faust* se construiește pe mai multe paliere. De la asurzitoare sonorități ale iadului, la suspinele guturale ale lui Mefisto și până la cântecele diafane ale margaretelor, încap o întreagă experiență religioasă. Încărcătura sacră a muzicii lui Vasile Șirli se bazează pe o dialectică ce calchiază fidel adevăruri ultime: viața, moartea, dar și omul Faust, aflat la granița dintre ele.

Spectatorul asistă la fapte mari. Fiecare dintre noi știm că nu putem evita curgerea timpului. Destinul lui Mefisto cel păcălit, cel ce devine uman în final, este o invitație la bunătate. Frica de moarte se transformă în împăcare cu soarta abia după ce piesa se încheie. Senzația de *descensus ad inferos* lasă loc unei bucurii de a fi înapoi, de a ne putea continua viața, cu avântul celui ce va primi o a doua șansă, dacă ascultă glasurile potrivite.

Un amănunt semnificativ a fost că după premieră am avut posibilitatea de a rămâne la o petrecere destinată actorilor

ce a avut loc în spațiul scenei infernului. Impresiile din timpul piesei au fost prelungite cu cele de după. Am avut ocazia de a vorbi despre rol cu Mefisto-Ofelia, de a intra puțin în substraturile umane ale *Faust*-ului. Senzația de magie a acelor oameni și a locului a persistat ore în șir.

Am revenit apoi încă de două ori în infernul de la hala Simerom. Instrumentele mele critice s-au pus mișcare; din postura analizei la rece, am pierdut puțin fascinația pentru Mefisto; din complicitatea cu Faust a rămas respectul. Tot ce făcea parte din spectacol pălea în fața analizei. Doar vraja muzicii creștea. Din ispita de a crede că „ce e frumos și lui Dumnezeu îi place”, rămân cu amintirea faptului că după premiera spectacolului *Faust* de Silviu Purcărete am făcut pactul pe viață cu muzica lui Vasile Șirli.

DAN ȚILEA

BLESTEMUL ARICIULUI 2004. UN FILM ANTROPOLOGIC DE DUMITRU BUDRALĂ

“În timpul realizării filmului am devenit un mare sportiv, eram operator și regizor, mergeam cu ei prin zăpadă, zilnic 30 de kilometri la frigul de iarnă, împreună cu camera de filmare. Cea mai interesantă parte a filmărilor a fost faptul că am intrat într-o relație de prietenie aproape totală cu ei, ei mă acceptau ca pe un prieten, astfel am ajuns la un nivel de comunicare aprofundată, astfel am putut constata că

acești oameni sunt frumoși, profunzi, înțelepți și filozofi. Mâncam cu ei, dormeam cu ei, am făcut foame împreună cu ei, am băut rachiu împreună cu ei, am făcut glume, n-am încercat niciodată să tulbur viața lor, să scormonesc prea tare trecutul lor, am vrut ca povestea lor din film să apară cu o discreție foarte mare, nu am încercat să forțez niciodată nimic”

Dumitru Budrală

Ariciul i-a blestemat pe țigani *să nu aibe hodină*, la fel este și destinul antropologului. A face antropologie înseamnă a face zeci, sute și chiar mii de kilometri pentru a sta de vorbă cu un om. Desigur, o definiție mai prozaică a disciplinei, însă ceea ce definește antropologia este practica terenului și tentația descoperirii celuilalt prin această practică.

De ce *Blestemul ariciului*? De ce Dumitru Budrală? De ce filmul antropologic? Întrebări care deși se leagă, au răspunsuri diferite. În primul rând avem de-a face cu un produs cultural, un lung metraj documentar, un film antropologic în stilul cinemaului direct, un film ce își are propria viață, atât în istoria domeniului în care se încadrează, cât și în cadrul propriei mele conștiințe. Dumitru Budrală, este, așa cum îl numea antropologul, regizorul și profesorul englez Michael Stuart, poate primul și singurul realizator de film antropologic din țară (un lucru foarte grav, de altfel). Budrală mai este și directorul celui mai important festival de film documentar și antropologic din România, unui spun că din întreaga Europă de Est, Astra Film Fest de la Sibiu. Domeniul filmului antropologic, istoria sa, contextul nașterii sale, este unul ce stă sub semnul hibridității. Și totuși, vorbim despre un domeniu deja cu tradiție în universitățile americane sau din vest, dar aproape inexistent la noi. Vorbim despre un film, despre un om, despre un festival, care au lansat un domeniu și o tradiție, un pionierat în domeniul filmului documentar antropologic.

O să încep să răspund la întrebările de mai sus, în ordine inversă. În acest sens, voi încerca mai întâi să definesc un anumit context conceptual al receptării filmului documentar antropologic. Voi insista în continuare pe construirea unui scurt istoric al disciplinei, în România, cu accentul pe rolul lui Budrală în promovarea și lansarea antropologiei

vizuale, de la Sibiu. În cele din urmă interesul meu se va îndrepta asupra caracteristicilor filmului *Blestemul ariciului* la nivelul receptării contextual teoretice în cadrul unor teoretizări și problematici ale antropologiei vizuale, precum și al opțiunilor mele personale, în cadrul discuției.

Ce ar putea fi antropologia vizuală? În *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Science*³, Peter Loizos identifică două posibile definiții ale domeniului. În primul rând, antropologia vizuală ar putea însemna încercarea de a comunica observațiile antropologiei cu ajutorul materialelor foto și audiovizuale. O a doua definiție și-ar îndrepta atenția înspre înțelegerea sistemelor vizuale și rolul acestora în diferite culturi și societăți. Akos Ostor oferă, în *Enciclopedia Britanică*, o definiție aproape identică cu cea a lui Loizos, însă observă o tensiune ce apare ca urmare a celor două definiții. Promisiunea (cercetarea terenului cu ajutorul mijloacelor vizuale) și dilema (efectul acestor mijloace atât asupra terenului cât și asupra cercetătorului) antropologiei vizuale a dus la discuții aprinse despre diferite chestiuni legate de reprezentare: obiectivitate, participare, reflexivitate, etică etc. Aceste chestiuni, sunt practic problematice ce țin de tradiția antropologiei scrise. În același articol, Ostor explică de ce antropologia vizuală nu și-a câștigat un statut de subdisciplină a antropologiei culturale. Instrumentarul teoretic al antropologiei vizuale nu este altul decât cel antropologic. Desigur, însă tocmai acest fapt ar putea delimita antropologia vizuală de filmul documentar, sau de jurnalismul documentar.

³ Peter Loizos, „Visual Anthropology”, in *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Science*, p. 16250.

Jay Ruby, la rândul său, în *Enciclopedia Antropologiei Culturale*⁴, vede, antropologia vizuală în primul rând ca o alternativă la cercetarea antropologică scrisă⁵. Ruby susține punctul de vedere conform căruia centralitatea mass-mediei, începând cu jumătatea secolului XX, a avut un rol foarte important în formarea identităților culturale. Acest tip de conștientizare aduce cu sine mari responsabilități din partea celor care manipulează un astfel de material vizual. Diferența esențială între un antropolog, ce uzează sau nu de mijloace vizuale și o persoană neavizată antropologic, dar care totuși se ocupă în diverse moduri cu reprezentarea „realului”, este una de conștientizare a problemei deontologiei reprezentării. În ce măsură suntem conștienți de ceea ce facem, în ce măsură suntem reflexivi, în ce măsură avem habar de consecințele pe care le-ar putea avea descrierile noastre asupra oamenilor cu care avem de-a face? În ce măsură conștientizăm că lucrăm cu oameni care ar trebui respectați ca atare?

Am preferat să răspund la întrebarea „de ce filmul antropologic?”, printr-

o încercare succintă de definire a antropologie vizuale. Printre răspunsuri se află și motivațiile pentru care m-am apropiat de acest domeniu și implicit și de filmul lui Budrală, și mă refer în special la considerentele etice ale unei asemenea cercetări. Felul în care îi pui în lumină pe cei studiați denotă o anumită calitate antropologică a filmului de acest gen.

Pentru mine, istoria domeniului include pe lângă Flaherty, Vertov, Greirson, preistoricii antropologiei vizuale, Jean Rouch, întemeietorul acesteia, Robert Gardner, David și Judith MacDougal, John Marshal, Tim Asch, clasicii, și Thomas Ciulei, Florin Iepan, și mai ales Dumitru Budrală. De ce mai ales Budrală? Pentru că, trebuie să mărturisesc, am luat la cunoștință existența tuturor celorlalte nume menționate, prin festivalul de film Astra de la Sibiu. O nebulie! Un soi de sectă, un soi de clan, un cin, un eveniment, în adevăratul sens al cuvântului, unde se adună oameni din toate colțurile lumii. Filme, master-classuri, multe întrebări, oameni diferiți, dar totuși dispuși să vorbească despre alți oameni cu mult respect, mă refer la subiecții filmelor în cauză. Proiectul Astra, susținut de Muzeul Astra, a luat naștere în anul 1993. Studioul de film Astra este departamentul audio-vizual al muzeului, iar în spatele acestuia există și o fundație de antropologie vizuală, prima și unica de acest gen din țară, Fundația Astra Film. Toate aceste realizări sunt conturate în jurul personalității lui Dumitru Budrală, care este și autorul singurei cărți despre filmul antropologic scrisă și editată în România. De altfel, este și singura carte pe domeniu care se găsește la Cluj, Bucureștiul are vreo zece cărți în limba engleză, cam atât, trist. Exemplul lui Dumitru Budrală, care a creat acest cadru instituțional și a dezvoltat structurile necesare pentru a dezvolta un domeniu inexistent la noi, este unul demn de toată admirația.

⁴ Ruby Jay, „Visual Anthropology”, in *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, David Levinson and Melvin Ember, editors, New York, Henry Holt and Company, 1996, p. 1345-134.

⁵ „Anthropology is a word-driven discipline. It has tended to ignore the visual-pictorial world perhaps because of distrust of the ability of images to convey abstract ideas. When engaged in ethnography, the researcher must convert the complex experience of fieldwork to words in a notebook and then transform those words into other words shifted through analytic methods and theories. This logocentric approach to understanding denies much of the multisensory experience of trying to know another culture. The promise of visual anthropology is that it might provide an alternative way of perceiving culture-perception constructed through the lens.”, *Ibid.*, p. 134.

Blestemul ariciului, un film cu stil, un film cu viață, un film cu multe premii⁶. Filmul, urmărește pe parcursul unui an o familie extinsă de romi aparținând comunității Băieșilor, care traiesc într-o sărăcie extremă. Autorul îi însoțește în drumurile pe care le fac din cătunul lor din munte spre satele din vale, unde târguiesc măhuri și coșuri, pentru bani sau mâncare. Aceste „expediții” de iarnă sunt de fapt un drum al supra-viețuirii, pentru că familia nu are nicio altă sursă de venit. Filmul este mai mult decât povestea zbaterilor lor pentru supraviețuire. Pe parcursul celor 100 de minute, aflăm de ce băieșii fug de munca câmpului, care sunt relațiile lor cu ciobanii români și cum îi privesc pe băieșii bogați din comunitate, așa-numiții „bișnițari”, care au făcut averi imense din escrocherii cu inele false. Observăm o gândire mitologică, activată în viața de zi cu zi, alături de sentimentul de aparte-nență la credința ortodoxă. Urmărind acest film, le înțelegem poate mai bine viața, cu suferințele și absurditățile ei, și ajungem să îi admirăm pentru că îi fac față cu spirit și umor.

Vorbind despre *Blestemul ariciului*, Cristi Puiu, încadra filmul în genul cinemaului direct⁷. Cinemaul veritas sau

cinemaul direct este descris poate cel mai bine de către Edgar Morin⁸, care explică manifestul său, *Cronica unei veri*, ca un document vizual care dorește să surprindă autenticitatea vieții, așa cum e aceasta trăită. Cel mai probabil această expresie ar putea caracteriza și filmul nostru. Acest tip de expresie, precum și felul în care am receptat eu opera, ține firește, de intențiile auctoriale. Însă noi, publicul, nu avem acces la intenționalitatea reală a autorului. Putem doar trage niște concluzii în urma autorismului⁹ acestuia. Puterea autorului de a crea o lume, de a ne povesti despre o lume, care *ne* vorbește, depinde de mai multe lucruri în filmul antropologic. În primul rând conștientizarea publicului prin expresii ce țin de reflexivitate¹⁰.

demurg, documentaristul s-a născut profet. Horror!... Eu vreau să fiu alături de autor în această cercetare a lucrurilor și vreau să aflu împreună cu el și să mă dumiresc împreună cu el de cele două, trei lucruri inutile... *Blestemul ariciului* este filmul unui drum parcurs de documentaristul care se întrebă folosindu-se de curiozitatea copilului și de cea a etnologului.“, „Dilema Veche”, Anul IV, nr. 188 - 13 septembrie 2007. *Blestemul ariciului. Interviu cu Cristi Puiu*,
<http://www.dilemaveche.ro/index.php?nr=188&cmd=articol&id=6601>.

⁶ *Blestemul ariciului* a luat Premiul pentru cel mai bun documentar, Docupolis, Barcelona, 2005; Premiul pentru cel mai bun film la Festivalul filmului documentar român-maghiar, Film.Dok2, 2005; Premiul Special la Festivalul Internațional de Film Etnografic, Belgrad 2005; Premiul Special la Festivalul Internațional de Film Dia-lectus, Budapesta 2007, și a fost nominalizat în competiția Joris Ivens IDFA-2004.

⁷ „Eu sînt foarte atașat de documentarul direct, așa cum este filmul lui Budrală. Apreciez documentarul făcut din poziția celui care nu știe și vrea să afle, și detest atitudinea documentaristului care știe care este adevărul și vrea să-mi explice mie, spectator, care este acest adevăr și unde e buba... Altfel spus, dacă autorul de film de ficțiune s-a născut

⁸ Edgar Morin împreună cu Jean Rouch este inițiatorul genului cinemaului direct.

⁹ Autorism – Concept lansat în cinematografia franceză în anii 50’ și care desemna capacitatea regizorului de a crea o lume care *ne* vorbește. Autorul ar fi trebuit să țină cont de istoria formală a artei cinematografice de până atunci, și să încerce să integreze intențiile auctoriale așteptărilor acesteia precum și ale publicului.

¹⁰ „To be reflexive, in terms of a work of anthropology, is to insist that anthropologists systematically and rigorously reveal their methodology and themselves as the instrument of data generation.“ *Jay Ruby, Exposing yourself: „Reflexivity, anthropology, and film“*, *Semiotica* 30-1/2 1980, p. 153.

Filmul lui Budrală își asumă reflectivitatea prin modalitățile formale prin care participarea autorului în actul creației filmului se face simțită. Încă de la început, autorul este recunoscut ca fost membru al comunității. El este vizibil prezent pe tot parcursul documentarului, oamenii îi se adresează pe nume (îi se folosește chiar porecla), iar el întrerupe din când în când firul poveștii cu amănunte despre istoria comunei, obiceiurile de nuntă etc. Budrală este reflectiv dar nu este reflexiv¹¹, pentru a fi reflexiv nu este de ajuns să îți faci simțit punctul de vedere în fața spectatorilor, ceea ce ar însemna că ești reflectiv cu privire la propria ta creație. A fi reflexiv înseamnă a fi conștient că propria ta reflexivitate este tributară modalității de etnografiere¹². Felul în care autorul de film antropologic reușește să descrie această tensiune a propriilor conceptualizări etnografice în fața realității influențează logica etnologică și modalitatea de producție de cunoaștere, specifică antropologiei. Reflexivitatea este obligatorie într-un film antropologic, aceasta ar putea fi chiar metoda filmului de acest gen. Și totuși, în ce măsură am perceput *Blestemul ariciului* ca film antropologic? Dacă acceptăm o anumită iluzie a obiectivității

imaginilor și a felului în care cultura se manifestă vizual prin gesturi, povești și emoții ce țin de o anumită ritualitate, atunci filmul lui Budrală oferă spectatorului un festin antropologic pe cinste. Dacă putem accepta destinul lui Nanook ca fiind unul autentic, deși cunoaștem mizanscena lui, și nu considerăm opera lui Flaherty ca fiind o mare fraudă antropologică, atunci *Blestemul ariciului* este antropologic în adevăratul sens al cuvântului¹³. Este emoționantă scena în care o femeie *se cântă* după copilul care tocmai a ars odată cu casa și tot ce avea. Scena este autentică cu A mare, uneori observația nu trebuie alterată cu interpretări, spune ceea ce spune și emoționează, emoționează pentru că e vie, pentru că trezește în noi umanitatea. „Țineam la măgarul meu mai mult decât la bărbat sau la copii. Dar acum a murit. De-aș avea acum un magar, aș trăi ca un parlamentar“, spune Turica, unul dintre personajele filmului. După ce o vedem, parcurgând împreună

¹¹ In other words, one can be reflective without being reflexive. That is, one can become self-conscious without being conscious of that self-consciousness. ” (Babcock 1977). „Only if a producer decides to make his awareness of self a public matter and convey that knowledge to his audience is it then possible to regard the product as reflexive”. *Ibid.*, p. 157.

¹² „an ethnography is the reflective product of an individual's extended experience in (usually) an exotic society mediated by other experiences, beliefs, theories, techniques (including objective procedures when they are used), personal ideology, and the historical moment in which the work was done (Honigmann 1976:259).“, *ibid.*, p 16.

¹³ „Dacă vrei să faci documentar direct, trebuie să filmezi foarte mult, enorm, pînă cînd cei filmați nu mai sînt deranjați de prezența aparatului de filmat. Dacă tu, ca autor, ții la autenticitatea restituirii, trebuie să te abții de la a dirija în vreun fel în timp ce filmezi, și atunci trebuie să compensezi cumva. Cum? Stînd acolo și filmînd foarte mult. De fapt, tu te duci ca la un fel de vînătoare, te duci să vînezi realitatea, viața, și trebuie să stai foarte mult timp la pîndă. Pentru că vorbim de cinema direct, este clar că nu vorbim despre mise-en-scène, și în acest caz evenimentele care urmează să se deruleze sub lentila aparatului tău de filmat nu vor mai fi controlate așa cum se întîmplă în cazul filmului de ficțiune. Odată ajuns la masa de montaj, începi să alegi pentru a povesti ceea ce crezi tu că ai trăit, obsedat de spectrul manipularii, al minciunii, alterării, al falsificării documentului“. „Blestemul ariciului. Interviu cu Cristi Puiu“.

CRONICI

cu autorul și cu ceilalți protagoniști, zeci de kilometri, împovărată de zeci de kilograme pe care le duce pe spate. Turica pătrunde în lumea noastră prin empatia pe care umanitatea din noi o simte față de o femeie în suferință. Ajungem să îi respectăm pe oamenii de care s-a apropiat autorul, timp de cinci ani și să respectăm mai mult decât exigențele științifice, această legătură dintre noi (autor – personaje – noi), acea nouă realitate creată de film.

Cu un ochi neavizat, am văzut pentru prima oară *Blestemul ariciului* în 2005, de atunci l-am mai văzut încă de patru ori. A doua oară, am urmărit filmul la Sibiu, într-o atmosferă de zile mari, un public numeros, avizat, entuziast. Normal, se juca pe teren propriu. Am suspinat când era cazul dar am râs cu lacrimi de umorul atât de autentic al

celor doi filozofi, în straie țărănești. După doi ani, am revăzut filmul în cadrul festivalului de film studențesc de la Cluj. O sală goală, atmosferă încărcată de nimic, am urmărit un film fără expectații, însă trebuie să recunosc că aveam practica terenului și a câtorva filme în spate. Filmul părea șters și uzat din punct de vedere formal, avea totuși viață prin personajele sale, dar parcă și umorul se epuizase. Oare „publicurile“ să fi avut un impact atât de mare asupra așteptărilor mele? De ce să nu se poată întâmpla la fel ca într-o sală de teatru? Sau poate că exigențele mele au crescut tocmai cățărându-se pe spatele ariciului. Rămâne de văzut care va fi opinia mea peste zece ani. Un film cu adevărat bun rezistă în timp.

MIHAI ANDREI LEAHA

PREMIUL DEGUSTĂTORULUI DE PRODUCȚII ROMÂNEȘTI - IMPACTUL FILMELOR LUI NAE CARANFIL ASUPRA SPECTATORULUI (ABIA) IEȘIT DIN ANONIMAT -

„Rîsul sau lacrima spectatorului anonim este suprema distincție a unui film – mai importantă decât orice premiu.”

(Sever Voinescu)

În calitate de spectator anonim, îl premiez pe Nae Caranfil cu hohote de rîs, indiferent dacă e vorba de o vizionare în premieră sau de o reluare. Față de rîs, care demonstrează puterea de socializare (dacă e sănătos), plînsul exteriorizează vulnerabilitatea, așadar în ceea ce privește impresionabilitatea corzii mele grave... „restul e tăcere”.

De la prima peliculă a lui Nae Caranfil, *E pericoloso sporgersi*, am știut că autorul mă include printre spectatorii (potențiali/ideali) care mai urmează *cursuri* de film și în cinematografe provinciale. Efectul se datora nu atât predispoziției de a mă raporta la unele personaje (prin comparație, dacă nu chiar prin identificare), cât mai ales senzației că, de undeva, scenaristul-regizor îmi făcea cu ochiul,

iar rîsul meu nu venea decît să confirme „o gîndire secundă, de înțelegere, aș spune de complicitate aproape, cu alți oameni care rîd, cu un grup real sau imaginar”¹⁴.

Pe fondul dramatic al surprinderii unor existențe mărunte marcate de uniformizare, delațiune și plafonare, Nae Caranfil creează, printr-un scenariu conceput în manieră realist-modernă (premiat, în 1993, de Uniunea Cineaștilor din România) cîteva forme tragi-comice ale abaterii de la regulă. Discursul cinematografic se bazează pe modificarea unghiului de focalizare. Fără să devină propriu-zis naratori (așa cum se va întîmpla în *Filantropica*), protagoniștii din *E periculososo sporgersi* sunt implicați în „înscenarea unui proces dialectic: a vedea/a fi văzut”¹⁵, pentru a facilita accesul spectatorului la jocul polifonic al unei comedii amare, în care celor mai mulți li se distribuie rolul de a privi cum trece pe lîngă ei un tren interzis. Întîlnirea mai mult sau mai puțin întîmplătoare, dar evident trecătoare, dintre elevă, actor și soldat e un prilej de exprimare a refuzului încadrării în tiparele uniformizării, iar aplecarea peste fereastra existenței devine periculoasă în raport cu reacția celor care stau inutil pe același peron sau fac din ratarea individuală o problemă de interes general. Adolescența (interpretată de Natalie Bonifay) va ieși cu lecția învățată nu de la școală ori din toaleta unde își pune la punct repertoriul pentru actorie, ci dintr-o cameră de hotel. Aici va descoperi vulnerabilitatea idolului ei, un actor cvasiratat, care se joacă de-a Don Juan în provincie (George Alexandru e

foarte convingător în rol), pînă la primirea unui telefon de amenințare anonim. A treia perspectivă, surprinsă prin percepția unui soldat inițiat în fizică, nu și în erotică (Marius Stănescu își asumă cu succes partitura), vine să completeze, parțial, piesele lipsă dintr-un puzzle cu diverse posibilități combina-torii: el era anonimul de la capătul firului și nu, așa cum se bănuia, vreun securist alarmat de poantele subversive (involun-tare) ale actorului. Spectatorul realizează ironia sorții, zîmbește trist și nu cred că-l mai interesează destinul individual al eroilor care apar în final singuri, fiecare pe un alt drum. În fond, cele trei perso-naje centrale sunt un pretext pentru definirea unor situații existențiale specifice unei întregi generații.

Dincolo de aceste drame (credibile mai ales dacă ai simțit pe propria piele realitățile anilor '80), rămîn memorabile scenele care ironizează aberațiile regimului comunist din România. De exemplu *dialogul* figurilor – profesoara *prăfuită*, dar cinică, față în față cu elevul șmecher – respectă o dinamică specifică percepției ludice. Scenaristul și regizorul (Nae Caranfil, în ambele ipostaze) joacă aceeași carte a declanșării efectului comic pe baza unei comunicări (verbale și non-verbale) funcționale prin manifesta-rea spiritului critic histrionic:

- Care este politica demografică și politică a statului nostru?
- Partidul și statul nostru încurajează...
- Ce încurajează?
- Ă... reproducerea.
- Încurajează natalitatea, Mînzatul. Natalitatea, nu reproducerea. Nu-ți cere nimeni să te reproduci. Ești arhisuficient și într-un singur exemplar.

Să fie Nae Caranfil deținătorul secretului unui mecanism cinematografic care declanșează interesul publicului?

¹⁴ Henri Bergson, *Teoria rîsului*, trad. Silviu Lupașcu, Ed. Institutul European, Iași, 1992, p. 26.

¹⁵ Victor Ieronim Stoichiță, *Efectul Don Quijote*, trad. de Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, Corina Mircan, Ed. Humanitas, 1995, p. 137.

Imediat după lansarea filmului *Filantropica* (2002), două dintre premiile primite certificau impactul producției asupra spectatorilor: *Premiul publicului*, la Festivalul de film din Paris (2002), și *Premiul pentru audiență*, la Würzburg International Filmweekend (2003). Numărul mare de surse utilizate în rețeaua electronică, pentru a descărca pelicula, reprezintă o altă probă valabilă azi la dosarul audienței. Să înțelegem de aici că scenaristul și regizorul Nae Caranfil lucrează mai mult pentru clienții lui anonimi, dar fideli, și mai puțin pentru critica de specialitate?

Spectatorului i se dă și lui un rol, acela de *cititor*, chiar din primul minut al filmului, prin prologul paratextual – un exemplu de „opening information” – apărut pe generic: „A fost odată un oraș în care locuitorii se împărțeau în prinți și cerșetori. Între aceste două lumi nu existau decât câini vagabonzi. Ei formau clasa de mijloc.” Abia apoi apar numele actorilor, suprapuse pe prima imagine vizuală: un câine vagabond căutând prin gunoaie – posibil o aluzie la criteriul după care Nae Caranfil și-a ales interpreții, același cu cel folosit de „textierul cerșetorilor” din film (Pavel Puiuț/Pepe, interpretat de Gheorghe Dinică). Clarificarea metatextuală, rostită de Pepe, vine pe la jumătatea filmului și e adresată profesorului de liceu (jucat de Mircea Diaconu): „Dumneata ai exact fața care îmi trebuie. Și mai ai o calitate: Ești cam trist.” Confuzia (sau concurența) dintre planul real și cel ficțional atinge un punct maxim în secvențele susținute de Florin Călinescu, în rolul lui... Florin Călinescu: „Bună seara. Sunt Florin Călinescu și trebuie să vă spun că sunt dezgustat.” Obiectivul surprinde inclusiv prompterul din platou. Dacă pînă atunci spectatorul neavizat se va fi întrebat „cît la sută e adevăr și cît la sută minciună?”, din momentul recunoașterii unui realizator

(cîndva) la modă, va ști că totul e real și va fi tentat, probabil, să sune pentru a intra în direct în emisiune. „Nu se poaaaaateee”, vom zice (asemeni „chanteuzei”), dar o voce ne va răspunde (ca un ecou al *baronilor* – al celor cu bani, adică) „Ba se poaaaaateee!”, amintindu-ne unora de acordurile unei romanțe la modă în „Le Petit Paris” de altădată – imagine parafrasată ironic, în incipitul filmului, de firma unui loc modest.

Ca profesor, Ovidiu Gorea nu e în stare să-și regizeze ora, pentru că elevii lui *joacă* în alt *film*, în care el este, cel mult, personaj episodic. Ca scriitor debutant, nu are ce să caute/găsească (încă) la masa unor „bețivi jalnici”, poeți ai epocii de aur pe care fusese obligat să îi studieze în liceu și „care sesizaseră primii contradicțiile antagonice dintre vodca rusească și sprîțul românesc”. Așadar autorul volumului „Nimeni nu moare pe gratis” se va mulțumi să controleze lumea din operele sale: „dobitocul de la librărie”, pentru că returnase la editură exemplarele din prima carte a lui Ovidiu Gorea, „a murit a doua zi. L-am ucis în chinuri groaznice la pagina trei”. Criza de inspirație și cea financiară se consumă în atmosfera unei familii *unite* care „trăia un Crăciun perpetuu”, artificial creat de colindele ascultate în septembrie („Cu unul ca tine în casă – explică agresiv tatăl pensionar – care ne mănîncă pensia, nu e sigur că mai apuc Crăciunul”). Stop-cadrul, preferat de Nae Caranfil în unele scene (de familie ori din cafeneaua scriitorilor), stabilește un soi de complicitate între Ovidiu, personajul narator (un ghid în planul ficțional al flash-back-urilor) și spectator (un posibil ochi critic în planul real al prezentului). *Vizităm* un muzeu al figurilor de ceară, unde ieșirea din inerție este dictată de întreruperea monologului narativ prin *intrarea* lui Ovidiu în tablourile vii – a privit, ca apoi să se lase privit.

Pitorescul scenelor este secondat și de tehnica detaliului exotic pe care îl observi, de regulă, numai după ce ai *învățat* că în filmele lui Caranfil n-ar fi rău să stai la pîndă și să vînezi aluziile *pour les connaisseurs*: jaluzelele verticale din biroul lui Pepe de la demisol au imprimate pe ele imaginea turnurilor gemene din New York (distruse în 2001; *Filantropica* apare în 2002); sugestia visului american este spulberată prin simpla tragere a sforilor: într-un plan orizontal tăiat de fereastra scundă, se mișcă „prăpădiții” care defilează pe trotuar, prin fața grilajului după care stau, așezați în fotolii, ca la teatru/cinema, Pepe și Piedone (scenaristul-regizor și impresarul cerșetorilor), în primplan, iar în fundal, Ovidiu Gorea, profesorul „cu fața de nimeni în proză”.

Cinismul lui Pepe e de un firesc debordant; replicile lui nu au un caracter individual, ci valoare generică, sintetizînd opinia, dar mai ales reacția (sau lipsa de reacție) a societății în fața cazurilor dramatice. Sentințele lui Pepe sunt un ecou al vocii unui public indiferent, iar privirea lui reflectă opacitatea din ochii cetățenilor:

- un copil orfan bolnav infestat cu HIV nu va sfîrni milă, pentru că „sida nu merge în România. La noi se moare de gripă.”;

- o bătrînă amărîtă, fostă deținută politic, nu va lua nici un ban și „riscă să ia și bătaie pentru anticomunism primar”, de aceea i se repartizează un costum de mireasă, fotografia soțului decedat ca recuzită, bisericile, ca teren de acțiune și replica: „Soțul meu vine imediat. S-a dus pînă la Domnul și mi-a zis să-l aștept aici.”;

- un pensionar infirm, „ca trei sferturi din populație”, nu va stoarce nici o lacrimă, în schimb va face impresie îmbrăcat în uniformă cu decorații, după ce „îl chiorăști cu o minge de ping-pong” iar, pe lîngă cîrjă, i se dă o tăbliță cu un mesaj bine orientat politic: „Ochiul și

picioarul meu au rămas la Stalingrad”; acest candidat la cerșetorie își depășește prin rîs condiția, amuzîndu-se de rolul primit – moment în care obiectivul reține și mimica deconcertată a profesorului, stupefiat de spectacol.

Cerșetorii, prin *impresarul* lor (Piedone), îi vor plăti lui Pepe, din încasări, drepturile de autor (ca „textier pentru cerșetori”). Noi, ca spectatori, din ce sau cu ce vom achita prețul *lecțiilor* de etică oferite de *filantropul* Pavel Puiuț, care, după ultima poveste, ridică paharul cu cognac și în cinstea noastră? „Gravidă în luna a șaptea, îi dai un cărucior de copil în care să plimbe o păpușă; păpușa să fie vai de capul ei. Text: Măcar ăsta micu să trăiască.” Să trăiască și dom’ Pepe, că e „mare artist”. Și Nae Caranfil, pentru că este „acea pasăre rară în cinematograful românesc: un scenarist-regizor care are ceva de spus despre lucruri grave (...) și, în același timp, unul care știe să-și distreze publicul, să dea ce i se cere.”¹⁶

În peisajul narativ regizat de Pepe, există desigur un rol și pentru un *cîine vagabond* intelectual (profesorul de liceu) care vrea măcar o zi pe săptămînă să trăiască în lumea prinților, mai ales că simte pe pielea lui consecințele unui răspuns afirmativ la întrebarea retorică a *binefăcătorului* său: „La banii tăi, tu îți permiți să ai demnitate?” Așadar va accepta să joace și să trăiască în postura de celebru anonim domn Popescu, monitorizat de Pepe, de partenera lui și, în cele din urmă, de mass-media. Ce se va întîmpla cu Ovidiu Gorea? Finalul rămîne deschis: protagonistul are controlul asupra vechii mașini de scris și asupra noii telecomenzi, dar cine va avea drept de semnătură în contul lui bancar și existențial?

¹⁶ Andrei Gorzo, „Meserii profitabile”, *Dilema Veche*, aprilie 2002.

Poate ajungem să ne întrebăm ce rol vom accepta (dacă nu jucăm deja unul) în spectacolul cotidian? Poate avem impresia că „am greșit adresa”, asemeni protagonistului (profesorul-prozator) care mai are zvicniri de mândrie în fața propunerii lui Pepe de a practica escrocheria ca mijloc de rotunjire a veniturilor? Ce facem în fața unei uși pe care am prefera-o închisă decât trântită în nas? Suntem interesați sau indiferenți? Rîdem sau plîngem? În secvența finală, *Dumnezeul milogilor* (Pepe) ne privește prin oglinda retrovizoare (virtual, ocupăm un loc pe bancheta din spate a mașinii, lângă Robert, un liceean ratat, una dintre „scursoarele societății”), și ne dă ultima lecție *părintească*: „Vă e milă? V-am luat banii!”

Dacă în *Filantropica*, Nae Caranfil (regizorul-scenarist) își asuma rolul epizodic al unui cîntăreț de karaoke, anticipînd finalul farsei – “And now, the end is near/And so I face the final curtain”, în *Restul e tăcere* (2008), Caranfil apare chiar în scena de debut, în calitate de reprezentant al comisiei de examinare a candidaților la profesia de actor: „Teatrul, domnii mei... nobilă și grea întreprindere”. *Deplasarea* autorului în lumea personajelor are aici funcția de semnal asupra unei teme actuale, după ce genericul de început ne avertizase (prin metatext) că vom fi martori la „o istorie tragi-comică cinematografică”. Filmul despre crearea altui film (primul românesc) este însă și o *istorie* despre raportul actor/spectator de teatru – actor/public de cinema. Actualitatea temelor propuse de Caranfil e demonstrată tocmai de criza teatrului și/sau a filmului românesc (despre care se discută atît de mult). Povestea primului regizor al unui lung-metraj românesc (despre Războiul de Independență) pare să fie doar pretextul pentru definirea libertății de opțiune a artistului.

Societatea Teatrului Național pentru Imagini Animate devine Societatea pentru Film de Artă, condusă de Leon Negrescu, determinat, printr-o înscenare comică, să investească într-o producție cinematografică: Grig/Grigore Ursache îl *distribuie* în primul său rol într-o sală de cinema. „E ceva puturos în Danemarca.”, apare într-un intertitlu la pelicula „Hamlet – cu divina Sarah”, cu cîteva secunde înainte de provocarea personajului-spectator, printr-o inserție cu funcție persuasivă: „Leon, aibi încredere în tînărul ăsta.” Trucul lui Grig funcționează; Leon Negrescu se ridică transfigurat de pe scaun (în *puturosul* cinematograf) și îi răspunde „umbreii mișcătoare” de pe pînză: „Bine, tată.” În fond abilul tînăr, atent la detalii, îi înscenase ceva similar cu povestea spusă chiar de Leon, despre semnul divin care-i arătase, în trecut, destinul de Mecena (care „protejează artele, nu și artiștii”).

Respins în urma examenului medical, Grig, fiul lui Iancu, o vedetă a Teatrului Național, alege să facă film, „o slăbiciune de joasă condițiune”. De la transportabila cutie cinematografică – „S-a mutat soarele, ne mutăm și noi.” – un decor de mucava, pentru scene teatrale immortalizate de o „rîșniță”, se ajunge la „întreprinderea pusă la cale” într-un cronotop veridic cu filmări care presupun existența unui ochi heterodiegetic. Replica tendențioasă a protagonistului surprinde chiar acest rol al unui regizor care își va asuma, în cele din urmă, consecințele faptelor celorlalți: „Eu domnesc, sire”, îi răspunde Grig regelui iritat că nu vede „Ce dracu îi mai rămîne de făcut copilului ăsta?!”

Marea actriță Aristizza Romanescu (personaj în filmul lui Caranfil) apare ca o imagine vie a reacțiilor bizare din lumea teatrului, prin gestul voluntar de a-și sacrifica imaginea (totuși efemeră) de monstru sacru al scenei, în schimbul

cîtorva milimetri de peliculă care ar immortaliza-o, ca „umbră mișcătoare”, fie și episodic, pentru generațiile următoare, chiar dacă „cinematograful este o oroare”. Într-un episod voit patetic (plasat în separeul unui restaurant), Aristizza (interpretată de Ioana Bulcă), drapată în dantelă și voaluri albe, îi explică lui Grig ce e arta adevărată, cu replici sentențioase care condamnă „imitațiunile” din teatru și rememorează condiția de „dumnezei” a vechilor actori. Apare însă imediat, într-un contrapunct traği-comic, un alt cadru cu aceeași Aristizza, dar îndoliată, stînd în ploaie și în noroi, în vederea filmărilor. Schimbul de replici dintre membrii echipei, adăpostiți într-o clădire, subliniază ironic (auto)mistificarea:

- Ce-o fi făcînd femeia afară? Dansul ploii?
- Își pregătește rolul.
- Ce glumă mai e și asta?
- Nu mă crezi, mon cher? Ieși afară și întreab-o. Își pregătește rolul!
- Păi ce rol? Că n-are nici un rol. Face semne de rămas bun ostașilor care pleacă pe front. E și ea o mamă din grup.

Secvența următoare ar putea fi considerată emblematică pentru modul în care regizorul alternează focalizările ca într-un schimb de priviri cu spectatorul. Aparatul de filmat se blochează; echipa ajunge la concluzia că trebuie să recurgă la o „josnică escrocherie” pentru a da satisfacție Aristizzei, care trebuie doar să creadă că este filmată: „Cît o trăi o să fie convinsă că am prins-o în poză”, mai ales că personajul colectiv va fi urmărit de la distanță. Din momentul în care încep *filmările*, obiectivul se mută ciclic de pe grupul mamelor îndurerate, pe grupul producătorilor; declamațiile neașteptate ale divei (ieșită în primplan) provoacă stupefacția bărbaților care urmăresc monologul teatral crucindu-se (și la propriu). Pe de o parte rostire amplă și patetică de

teatru clasic; pe de alta, imobilitate și tăcere semnificativă. Ca spectator, ai libertatea de a trece de la o stare la alta.

Impactul unor astfel de imagini se verifică în timp prin nevoia de revedere a filmului, fie pentru simpla rememorare, fie pentru o eventuală analiză a tehnicilor și efectelor. O mostră ar putea fi și scenele construite pe baza unui paralelism antitetice care provoacă emoții contradictorii: apa aruncată cu sfială, dintr-un pahar, pe trupul gol al modelului de o feminitate senzuală, în contrast cu apa aruncată ostentativ, dintr-o halbă, în fața modelului de altădată, îmbrăcat, de data aceasta, la propriu, dar și la figurat, în hainele parvenirii. Odată cu actantul (Grig, un rol destinat lui Marius Florea Vizante) trăim și noi mai întîi sentimentul plăcerii estetice, mai apoi cel al satisfacției etice: frumoasa, dar superficiala Emilia a primit ceea ce merita. Și cele două secvențe ale arderii peliculei cinematografice sunt complementare: prima e doar o demonstrație de forță (peliculele concurenței sunt distruse prin ardere) și un prilej de a mai rosti o replică *de la balcon* („Oare se poate face ceva durabil din ceva atît de fragil?”) pentru Leon (interpretat de Ovidiu Niculescu într-un stil care amintește de regretatul George Constantin); a doua scenă, spre finalul filmului, are consistența unui gest nebunesc, care declanșează o adevărată tragedie: rolele aprinse de Leon provoacă un incendiu în teatru, al cărui un rug viu va fi prim-solista, aceeași Emilia, pe care nu va mai arunca nimeni apă. Se va întîmpla asta într-un plan paralel, în fața unui tablou cu nudul Emiliei, din pura plăcere a retrăirii unui moment de grație de către Grig, căruia i se furase doar dreptul de a culege aplauzele pentru film, nu și dreptul la replică. Spectatorul se trezește la realitate, înțelegînd tragedia, dar păstrînd nealterată amintirea hohotelor de rîs (din film sau din sală) care i-au creat iluzia unei comedii.

CRONICI

Ultima scenă, de teatru în film, definește, prin cuvintele lui Hamlet, funcția de reprezentare a actului scenic (și cinematografic) în păstrarea memoriei colective: „Al lui e glasul meu ce moare. Spune-i asta. Și spune-i de întâmplările mici, mari ce înrîurit-au. Restul e tăcere.” Dacă nu te grăbești să ieși din atmosfera filmului, mai ai parte de un epilog pe genericul de final, un paratext încadrat în chenar ca

intertitlurile filmului mut: „Grig a murit de tuberculoză câțiva ani mai târziu. Leon și-a trăit restul zilelor într-un ospiciu.” Dar primul film românesc? – se vor întreba cei care n-au uitat că miza peliculei lui Caranfil nu era o simplă istorie tragi-comică a unor personaje fictive. Răspunsul vine după câteva secunde: „Filmul a supraviețuit.”. Așadar spectatorul își poate începe cariera.

CAMELIA TOMA