

L’empreinte du théâtre dans la conscience globale

Maria Orquidea BORGES-BISPO PhD

Instituto Politécnico de Coimbra

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA)

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (CIEC)

orquideaborges@sapo.pt

Abstract: The Imprint of the Theater in the Global Consciousness

By observing the painting of the eighteenth century, we are witnessing, so to speak, a pictorial earthquake: on the one hand, the neo-classicism that follows the model of classical antiquity in search of a simple, sober, capable style to convey serious moral values such as justice, honor and patriotism; on the other, the romantic movement, which is projected in the opposite direction and approaches the modern by focusing on the capacity for expression. As for French theater of the same period, it is also possible to distinguish these two trends. In a way, the scene evolves in circular motions stemming from the intrinsic dialectic between tradition and innovation. When, in the eighteenth century, one recognizes the figure of the author - by creating copyright - one is recognizing the figure of the spectator as an element of the process of creation. Due to lack of time and availability of mind to follow someone else's story, the performance responds to the call of the moment by focusing on the painting that strikes the mind of the spectator who makes his own story.

Key words: *art; creation; harmony; myth; global consciousness.*

Le XVIII^e siècle souhaite établir un nouveau paradigme pour l’art comme pour la société. Celle-ci doit s’orienter dans des termes démocratiques en prenant le dialogue comme base, la tolérance et la fraternité comme facteurs de cohésion. C’est le début de l’ère moderne et ceci représente un grand pas évolutif pour une humanité jusqu’alors réduite à l’esclavage moral et social.

En art, la dialectique entre tradition et innovation s’impose et la peinture d’alors fait transparaître ce séisme au niveau de la forme et du contenu. D’un côté, le néo-classicisme suit le modèle de l’Antiquité classique à la recherche d’un style simple, sobre, capable de transmettre des valeurs morales sérieuses telles que la justice, l’honneur et le patriotisme. De l’autre, le mouvement romantique se projette en sens



inverse et s'approche du moderne en misant sur la capacité d'expression. Pour ce qui est du théâtre français de la même époque, il est également possible de distinguer ces deux tendances. D'une certaine façon, la scène évolue en mouvements circulaires issus de cette dialectique intrinsèque. L'art gagne un nouveau statut avec la création des droits d'auteur. En parallèle, ceci entraîne la reconnaissance de la figure du spectateur comme un élément du processus de création, inscrit dans une scène sociale changeante qui réclame son droit à la création, à la pensée et au discours libres, à l'action politique.

Sûrs de pouvoir prendre en main leur destinée, les citoyens font une révolution pour établir de nouvelles prémisses : liberté, égalité, fraternité. L'idée de démocratie a plus ou moins germé dans les esprits. En ce qui concerne l'art, notamment l'art du théâtre, on peut dire qu'il fait l'objet d'expériences plus ou moins réussies dans lesquelles on invoque la liberté à grands cris, incapables cependant de faire naître le nouvel Homme, la nouvelle société, la vraie fraternité. Étroitesse d'esprit de la part des créateurs, sûrement, à qui on avait enlevé la croyance dans le pouvoir magique de leur capacité de créer. À qui revient cette responsabilité ? Nous essayerons de répondre à cette question.

Les origines de l'art restent en grande partie méconnues, comme en témoigne Gombrich :

Nous savons peu de choses de ces origines mystérieuses, mais si nous voulons comprendre cette histoire qui est celle de l'art, il n'est pas mauvais de nous souvenir de temps en temps qu'images et alphabets sont deux branches de la même famille.

Gombrich 2001, 53

Même si l'on ignore l'origine de l'art, ce dernier accompagne l'évolution humaine comme l'explique Gombrich :

Une certaine forme d'art existe dans chaque coin du monde, mais l'évolution de l'art, envisagé comme un effort suivi, ne débute ni dans les cavernes du sud de la France ni parmi les Indiens de l'Amérique du Nord. Aucune tradition directe ne rattache ces premiers débuts à notre temps ; en revanche, il existe une tradition directe, transmise du maître à l'élève, de l'élève au copiste et au public, qui unit l'art de notre temps [...] à l'art né dans la vallée du Nil il y a cinq mille ans environ. Nous verrons en effet que les maîtres de la Grèce ont subi l'influence des Égyptiens et nous sommes tous élèves des Grecs. Aussi l'art de l'Égypte est-il pour nous d'une importance capitale.

Gombrich 2001, 55

L'art égyptien d'autrefois n'est pas créé pour faire jouir ou pour être regardé car l'ouvrage artistique était destiné à accompagner le corps dans la tombe afin qu'il se produise une symbiose entre les deux et que l'âme puisse ainsi perdurer jusqu'à l'éternité. L'art joue alors un rôle transcendantal. Les pyramides relient la terre et le ciel et gardent la connaissance contenue dans l'essence, celle de l'âme, transmise à l'œuvre d'art :



Il en émane [de l'art égyptien] une solennité et une simplicité qu'on n'oublie pas facilement. [...] Il [le sculpteur] ne s'intéressait qu'à l'essentiel, négligeant les détails. Peut-être est-ce précisément en raison de ce dépouillement sévère, qui s'en tient aux formes fondamentales de la tête humaine, que ces portraits demeurent si saisissants. [...] L'observation de la nature et l'égalité du traitement sont si harmonieusement combinées que ces portraits nous semblent vivants et pourtant lointains et permanents.

Cette combinaison de la régularité géométrique avec une observation aiguë de la nature caractérise tout l'art égyptien.

Gombrich 2001, 58

Avec l'élargissement de ces rites aux nobles et, plus tard, à « toute personne respectable » (selon les mots de Gombrich), on perd le sens de garder l'âme et donc la connaissance (puisque le roi était d'origine divine) mais on conserve l'idée d'accompagner le mort dans son voyage dans l'au-delà :

Il est vrai que le mot "orner" ne peut guère s'appliquer à un art destiné à n'être vu que de l'âme d'un mort. Ces ouvrages, en effet, n'étaient pas destinés à être appréciés. Eux aussi devaient "maintenir en vie". [...] Des images furent substituées aux êtres vivants. Les personnages peints ou sculptés trouvés dans les tombes égyptiennes répondaient à l'intention d'assister les âmes dans l'autre monde, croyance qu'on trouve dans de nombreuses cultures anciennes.

Gombrich 2001, 60

La massification du rite change son sens et on voit l'art qui perd son rôle de gardien de l'essence, de l'âme, même s'il conserve un rôle animiste, lié à la vie de l'au-delà. En tout cas, on peut observer que l'art égyptien obéit à des principes rigides, géométriques, réduits à l'essentiel, un art qui joue un rôle transcendantal.

C'est la Grèce antique qui a écarté l'art de son sens magique et lui a trouvé une autre direction, celle des mythes qui jouent le rôle d'avertissements, de censeurs d'une société à laquelle ils transmettent l'idée d'un ordre préétabli, au-dessus des hommes. Ceux-ci doivent se tenir sur leurs gardes et ne pas trop oser sous risque de punition. C'est ce qui est arrivé à des personnages mythiques, tels que Pygmalion, l'artiste créateur de vie, et à Prométhée dont l'ambition a été châtiée.

Cette sorte de *laïcisation* de l'art - Max Weber et Marcel Gauchet parlent de *désenchantement du monde* (Gauchet, 1985)¹ inaugure la conception occidentale d'un art mimétique dont les textes platoniciens deviennent les écrits fondateurs. Dans la troisième partie de son ouvrage *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*, titrée « Le pouvoir de Pygmalion », Gombrich clarifie en affirmant que les images proposées abandonnent leur but initial de « tresser un filet magique » (Gombrich 2002, 80 ss) pour se restreindre à « proposer le reflet ou l'apparence d'une réalité représentée

¹ Dans ce titre et au fil de cet ouvrage, Marcel Gauchet reprend cette expression que Max Weber a définie en 1917 à propos du phénomène religieux.



comme réelle ou imaginaire » (Gombrich, E. H. *Le pouvoir de Pygmalion* apud Borie 1989, 223). Monique Borie cite cet historien autrichien en reprenant le thème de l'art primitif dans l'ouvrage *ANTONIN ARTAUD – le théâtre et le retour aux sources, une approche anthropologique* où l'art est présenté comme fabrication d'images, définition qui s'adapte à toute expression artistique, de la peinture à la poésie ou à la tragédie.

On peut dire que la séparation des divers domaines artistiques se fait au fur et à mesure que les techniques d'expression se développent, ce qui implique déjà une conscience esthétique.

L'art assume un nouveau statut, celui de l'apparence ou de la semblance sans réalité – ce que Platon classe comme *eidôlon* qui, en grec, veut dire “image”, “reflet” ou, en assemblant, “image réfléchie” – et son parcours se confond avec celui de la *mimésis*. À partir de là, l'artiste est associé au rêve, aux apparences ou, si l'on veut, à la représentation de la réalité, issue de l'Histoire ancienne ou de la mythologie. La confrontation du présent avec le passé fait place au changement de courants ou encore, comme au XVIII^e siècle, à la cohabitation de différents courants. Cependant, on garde le même paradigme de représentation de la réalité.

C'est Antonin Artaud, poète, acteur, écrivain de théâtre et de cinéma, passionné par le dessin, théoricien du théâtre, qui rompt avec ce paradigme en essayant de retrouver le rôle perdu du théâtre primitif. Ses manifestes expressionnistes sont une référence au niveau de l'art de la performance car il y défend une pratique théâtrale où le corps de l'acteur se reconstruit en permettant la libération des forces inconscientes du public. Théâtre magique où le corps devient le lieu suprême créant, ainsi, une rupture avec le paradigme traditionnel du théâtre de la parole. Pour Artaud, l'art dramatique – le drame métaphysique – a pour but de puiser de la culture une force vivante telle que le chamanisme dans la culture primitive. Le Théâtre de la cruauté, expression de l'auteur lui-même, définit sa vision du monde.

Le théâtre c'est en réalité la *genèse* de la création.

Rey 2006, 28

Antonin Artaud s'exprime ainsi, quelques jours avant sa mort, dans une lettre à Paule Thévenin. Ceci mérite, de la part de Jean-Michel Rey, le commentaire suivant :

Indication très précieuse qui dit notamment à quel point le théâtre apparaît désormais comme la forme la plus prometteuse de l'art, celle qui est tout autant du côté de l'anamnèse que de la projection. En d'autres termes on dira du théâtre – et pour maintenir le terme lui-même – que c'est la création se faisant, se montrant à chaque fois dans ce qu'elle fait, mettant en vis-à-vis le corps de l'acteur et celui du spectateur, les confrontant également à ce qu'Artaud appelle “squelette de la possibilité”, les ouvrant à un tel abyme, leur indiquant cette chance à saisir.

Rey 2006, 28



L'art qui trouve son utilité en reliant le monde visible à l'invisible ; la réalité présente aux yeux humains, à la réalité absente à ces mêmes yeux.

L'artiste exprime ce qui est déjà créé dans le monde invisible, situant l'action de créer dans la fracture du temps entre le visible et l'invisible. Antonin Artaud se focalise sur l'invisible du visage, des gestes, ce qui existe déjà, ce qui est *déjà là*, mais qui n'est *pas encore* visible. Il affirme :

Mes portraits sont ceux que j'ai voulu représenter, / eux-mêmes voulurent être, / c'est leur destinée que j'ai voulu représenter.

Rey 2006, 30; Artaud 2004, 1533

Entre présence et représentation, le corps a le pouvoir de révéler les forces matérielles et immatérielles qui l'habitent. Il s'agit de réinventer notre place et notre inscription dans un milieu qui n'est pas anthropocentrique.

La guérison, soit de l'homme soit de la vie, apparaît au début de ce même texte d'Artaud comme le vrai but de l'art. Il dit :

Le théâtre / est l'état, / le lieu, / le point / où saisir l'anatomie humaine, / et par elle guérir et régenter la vie.

Rey 2006, 28²

Prenant le corps comme médium et champ de recherche, l'art ne peut que guérir l'Homme et la société.

C'est un appel à la transformation primordiale et suprême qui est à l'origine de son expression « Théâtre de la Cruauté » selon laquelle le théâtre a des tâches à accomplir :

En somme, tout mettre en œuvre pour se déprendre de ce qui est *déjà* inscrit ou *déjà* institué, d'un côté et, de l'autre, annoncer de manière appuyée ce qui n'est *pas encore* existant pour lui faire place. Tenter de faire sortir du *déjà là* tout autre chose qui est de l'ordre du *pas encore*. Produire un dire pour faire advenir ce qui est en voie de se nommer et, en même temps, pour rompre avec la tyrannie de l'ordinaire, avec les formes les plus retorses du rituel. Il y a là un bien étrange performatif qui s'accompagne, selon une nécessité inédite dans ce domaine, d'un usage véritablement inchoatif [...] Écrire en vue d'ébaucher ce qu'il faut faire exister.

Rey 2006, 25

En ce qui concerne le théâtre qui rejoint le spectacle visuel (qui peut être aussi la danse) et le spectacle auditif (pouvant être le chant) – on retrouve la même source et le même *modus faciendi* encore visible dans des manifestations de l'art de rue bien actuelles.

² En note de pied de page, Jean-Michel Rey cite le début du texte de Antonin Artaud intitulé «Aliéner l'acteur».



La performance permet de tout mettre en œuvre, notamment l'apport des différentes cultures qui occupent le même territoire qui est le nôtre où la miscégénéation est une réalité. Il faut, donc, faire connaître leurs rituels pour qu'on puisse les respecter. Mais il faut aussi respecter toute la nature environnante et tous les êtres vivants. C'est la seule façon de créer l'harmonie visée en parcourant le chemin de l'unité. Étant donné le court espace de temps où la performance se développe, on peut dire qu'elle répond à la dynamique de la vie actuelle, son intensité dictera l'adhésion du public qui sera le terrain plus ou moins fertile pour faire pousser le message en changeant les mœurs et en créant un monde unifié par la tolérance, le respect, un monde où l'autre et moi ne faisons qu'un. La performance – répétée dans les rues pour le grand public – peut changer l'inscription de l'humanité sur la planète. Faute de temps et de disponibilité d'esprit du spectateur pour suivre l'histoire de quelqu'un d'autre, la performance répond à l'appel du moment en misant sur le tableau qui frappe l'esprit du spectateur construisant lui-même son propre récit.

On doit se poser une autre question : quel monde veut-on ? Car on ne pourra pas oublier que ce qu'on représente deviendra le modèle social. Si nous continuons sur la voie du mythe qui entraîne le tabou (son effet) nous le renforcerons obligatoirement car, même en faisant apparaître sa déconstruction à côté, le mythe en sortira toujours comme étant le plus fort car il a été si répété qu'il va perdurer.

Le théâtre engagé a cru à la correction sociale par la dénonciation. Mais un modèle répété court le risque d'être intériorisé même si l'intention d'origine était celle de changer la société. Cela étant dit, il faudra représenter le monde idéal où le bonheur de tous serait possible : un monde d'harmonie, créé dans le respect, l'égalité, la fraternité, la liberté. Enfin, un monde d'amour ayant la conscience que tous ne font qu'un, où chacun pourrait reconnaître l'autre comme étant soi-même. Une conscience globale.

Il s'agit de mettre en marche le vrai sens de ce que le XVIII^e siècle – la Révolution française en particulier – avait proposé. Mais cette fois-ci en ayant la conscience de notre capacité de vraie création. Le théâtre n'est plus là pour imiter ce qui existe déjà. Où peut nous emmener l'imitation d'une société gâtée ? On demande au théâtre de créer la bonne société, ayant le Bien comme valeur, tel que Platon l'avait conçu. Le spectacle doit apparaître comme la vraie création se déroulant devant et avec les spectateurs. Après cette expérience vécue, les participants la feront perdurer, conscients de leur pouvoir en tant que créateurs de leur destinée. Le théâtre doit trouver son rôle dans la prise de conscience de la force créatrice inhérente à chaque être humain et dans la révélation de leur vraie Histoire.



BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD, Antonin, 2004. *Œuvres*. En : édition de Évelyne Grossman, Paris : Gallimard, coll. Quarto.
- BORGES, Maria Orquídea L. de F., 2018. « Le devenir du spectacle: Pro omnaton ? » En : *L'Humain face à lui-même dans les arts vivants*, Paris : L'Harmattan, coll. Univers Théâtral, p. 67-82.
- BORIE, Monique, 1989. *ANTONIN ARTAUD – le théâtre et le retour aux sources, une approche anthropologique*, Paris : Gallimard.
- FAU, Guillaume (dir.), 2006, *Antonin Artaud*, Paris : Bibliothèque nationale de France / Gallimard.
- GAUCHET, Marcel, 1985, *Le Désenchantement du Monde. Une histoire politique de la religion*, Paris : Gallimard.
- GOMBRICH, Ernst H., 2001. *Histoire de l'Art*, Paris : Phaidon.
- GOMBRICH, Ernst H., 2002 (réédition). *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris : Phaidon.
- REY, Jean-Michel, 2006. Une anatomie inachevée. En : *Antonin Artaud*, Paris : Bibliothèque nationale de France / Gallimard, p. 24-32.