

Expérience de l'espace au théâtre —Projet d'une autre essence du théâtre—

Ken-ichi SASAKI

1. Essence du théâtre selon Henri Gouhier

Ce n'est qu'au vingtième siècle qu'on a reconnu au théâtre, au plan des recherches scientifiques, le statut d'art autonome: la chaire de la science du théâtre (Theaterwissenschaft) s'établit, pour la première fois à l'Université de Berlin en 1923, indépendamment des recherches littéraires. Ce fait signifie que non seulement le contenu littéraire du texte dramatique, mais la représentation théâtrale dans sa totalité était reconnue dès lors comme expression artistique. Nous pouvons situer *l'Essence du théâtre* d'Henri Gouhier (1943) dans cette ligne: dès le début, Gouhier affirmait la visée "limitée" de sa "philosophie du drame en tant que théâtre" (= "la philosophie du théâtre"), qui "se déroule entièrement à l'intérieur du théâtre". Il prenait pour son antithèse "la philosophie du théâtre en tant que drame" (qu'on pourrait appeler la philosophie du drame), représentée par un Nietzsche¹⁾. Comme "le drame est dans le monde avant d'être au théâtre²⁾", cette philosophie du drame à la Nietzsche est conçue dès son origine comme une interprétation du monde en dehors du théâtre. En tant que philosophe, Gouhier a pris pour antithèse de sa philosophie du théâtre la philosophie du drame, et non pas les études littéraires des pièces; toutefois celles-ci partagent avec celle-là ce caractère de viser le drame comme phénomène humain. Ainsi, Gouhier cherche, avec sa philosophie du théâtre, à éclaircir l'essence du théâtre en tant qu'art.

Or, la thèse fondamentale de Gouhier sur l'essence du théâtre, n'est-elle pas inspirée, en fait, de la notion de drame au lieu de celle de théâtre? Le problème est subtil et il me faut m'expliquer un peu plus en détail.

Certes quand il affirme que "le «fait dramatique», c'est l'acteur", Gouhier souligne un fait propre au théâtre, car "l'acteur seul est sur la scène et ne peut être nulle part ailleurs". Il cristallise cette conception dans le terme de la présence: "Représenter, c'est rendre présent par des présences". A la différence du film, les acteurs se présentent en chair et en os sur la scène pour incarner les personnages de la pièce, sous les yeux du spectateur. De plus, Gouhier va jusqu'à dire qu' "Avec l'acteur, le mystère du théâtre est celui de la présence réelle avant même d'être celui de la métamorphose"³⁾. En d'autres termes, le simple fait que l'acteur est là sur la scène et devant nous qui nous trouvons dans la salle, constitue le fait primaire du théâtre.

Ce fait de la présence contribue à distinguer le théâtre des autres arts comme le cinéma. Cependant, il ne permet pas de le différencier de la réalité ordinaire; nous n'avons pas besoin d'aller au théâtre pour vérifier que cette "donnée immédiate de la présence" est donnée "dans une assurance"⁴⁾: c'est ce que nous éprouvons tous les jours dans

nos échanges avec les autres. Il est évident que la présence théâtrale n'est pareille à aucune autre; mais sa spécificité ne va pas de soi. Alors Gouhier recourt à ce qui est rendu présent par les acteurs: l'action, qui n'est autre que le drame. Voici la définition ultime qu'il donne du théâtre: "Le théâtre est l'art dramatique par excellence, celui qui n'a jamais le droit de ne pas être dramatique." Pourquoi? Parce que "la présence du drame ne peut être que dramatique"⁵⁵. Ainsi le théâtre est doublement dramatique: dramatique est son contenu puisqu'il présente une action humaine dramatique par essence, dramatique est ensuite sa représentation puisque celle-ci n'est qu'une mise en action. Ici j'aimerais faire remarquer dans la citation ci-dessus ("la présence du drama ne peut être que dramatique"), le fait que le caractère dramatique de la représentation est postulé parce que son objet est le drame. Or, la présence caractérisant le théâtre n'est que cette forme dramatique de la représentation: elle découle donc du drame. Il est ainsi indéniable que le drame prédomine sur le théâtre dans la conception gouhérienne de l'essence du théâtre.

Cette notion du théâtre est tout à fait orthodoxe. Gouhier commence sa réflexion par une référence à la définition aristotélicienne du théâtre: "Au début de sa *Poétique*, Aristote distingue la tragédie et la comédie de l'épopée: ce sont trois arts d'imitation, mais le dernier imite en racontant, les deux autres, «en présentant tous les personnages comme agissant, comme *en acte*»"⁵⁶ (mots soulignés par Hardy, le traducteur du texte). Comme chacun sait, Aristote structure tout art d'imitation suivant trois moments: moyen, objet et manière d'imitation. Les trois arts évoqués ci-dessus partagent le même moyen (le langage rythmé, chanté et mesuré) et le même objet d'imitation au moins au niveau général (des hommes en action). Il reste donc à les différencier par leur manière d'imitation: la représentation est propre à la tragédie et à la comédie tandis que l'épopée est racontée. Or, Gouhier rappelle ensuite l'étymologie fameuse du mot drame: il y a des gens qui prétendent que le drame est appelé tel parce qu'il imite "des personnages agissant (drôntas)". Ce qui est à remarquer, c'est le fait que le philosophe définit ici le drame par son côté de "manière", c'est-à-dire par sa théâtralité. Par là, il fonde la compréhension équivoque du mot drame, puisqu'on a coutume d'alléguer cette étymologie pour confirmer le drame dans son acception de l'action, en pensant à son côté du contenu ou "objet" d'imitation. Gouhier ne fait qu'accepter l'équivocité du mot drame et l'exploite pour un système unifié de la philosophie du théâtre.

Déjà l'existence de l'épopée et du roman suffit pour rendre suspect la nécessité de cette mise en rapport entre l'objet et la manière d'imitation: pour présenter une action humaine, la représentation théâtrale n'est pas indispensable, et n'a pas nécessairement l'avantage sur la description romanesque. La manière "dramatique" n'est pas postulée par le drame comme objet. S'il en est ainsi, la propriété du théâtre n'est-elle pas encore définie d'une manière satisfaisante? Le problème est en effet de savoir si cette notion gouhérienne et traditionnelle traduit fidèlement notre expérience vraiment théâtrale ou non. N'y a-t-il pas beaucoup de pièces qui ne sont point dramatiques?—On pourrait citer comme telles quelques œuvres d'Euripide, les pièces dites du "théâtre épique", beaucoup de drames contemporains et des morceaux du Noh japonais où,

selon une formule claudélienne, rien n'arrive.

J'aimerais présenter ici un essai de théorisation de la théâtralité comme essence du théâtre, du point de vue de l'espace. Je me demande si abordant l'expérience de l'espace nous ne touchons pas au fond de l'expérience vécue au théâtre au fil du drame. L'étymologie du mot théâtre est utile pour notre essai : le théâtre est avant tout le lieu où est donné le spectacle. N'est-il pas naturel que l'espace conditionne notre expérience théâtrale ? Le meilleur moyen de conduire notre réflexion consiste à nous fonder sur un exemple concret d'expérience théâtrale.

2. Matière de réflexion prise chez Anouilh

Je prends pour exemple une scène de *Becket ou l'honneur de Dieu* (1958), à la mémoire de son auteur Jean Anouilh, qui vient de mourir le 3 octobre 1987. L'histoire de la pièce va comme suit—Angleterre au 12^e siècle, dans la cour des Normands conquérants. Thomas Becket, supposé dans la pièce fils d'une famille saxonne, a charmé le roi Henri II et lui a inspiré confiance par ses talents multiples et son dandysme raffiné. Ayant entretenu une lutte longue et acharnée contre l'église et en ayant souffert, le roi trouve enfin une idée de génie à l'occasion de la mort de l'Archevêque, dirigeant de l'église du pays : faire nommer son ami Thomas nouvel Archevêque de Cantorbéry. Le roi croyait jouer atout, mais il ne savait pas qu'un abîme séparait son confident de lui : Becket est d'une race vaincue alors qu'il est le roi d'une race conquérante et son dandysme dérivait de cette condition sans honneur. Cet atout présumé se transforme en cause de la rupture décisive de leur amitié : nommé Archevêque, Thomas se trouve soudainement chargé de l'honneur de Dieu. Etant isolé même dans l'église conservatrice, Becket tient à son rôle conçu d'une manière un peu idéaliste et continue sa lutte solitaire contre le roi. Survient alors la catastrophe : Becket est assassiné dans la cathédrale de Cantorbéry par quatre barons. Son martyre déclenche un soulèvement du peuple saxon, dont veulent profiter les partisans du fils du roi. Face à cette crise, Henri se décide à rendre visite à Cantorbéry et à recevoir nu des coups de fouets, agenouillé sur la tombe du martyr, héros des saxons. Grâce à cette opération, le roi réussit à attirer le peuple dans son parti et à échapper au danger.

Le dramaturge fait preuve d'habileté en appliquant à cette histoire une structure d'encadrement : le début et la fin montrent le temps présent continu, et encadrent le développement de l'histoire présentée comme souvenir. Le fait présent consiste dans le recueillement d'Henri sur la tombe de Becket : au début, nu à genoux sur la tombe, le roi appelle son ancien ami qui gît sous la terre, et "remonte" ainsi dans le passé ; à la fin, Henri se laisse fustiger puis recevoir les acclamations du peuple. Ce qui nous concerne, c'est la technique à laquelle l'auteur recourt pour relier cette scène finale à celle de l'assassinat, catastrophe de l'histoire encadrée. Je cite les indications scéniques de cet endroit :

« Les quatre hommes [= les barons] se sont jetés sur lui. Recevant le premier coup, il tombe. Ils s'acharnent sur son corps avec des hans de bûcherons. Le

prêtre a fui avec un long hurlement dans la cathédrale vide. Le noir soudain. La lumière revient.

A la même place, le roi nu, à genoux, sur la tombe de Becket, comme au début de la pièce. Quatre moines lui tapent dessus, avec des cordes, faisant presque le même geste que les barons tuant Becket.》⁷⁾

Notre exemple consiste en cette superposition d'images: l'image de Becket se fond dans celle d'Henri, les quatre barons sont doublés des quatre moines et les épées deviennent des cordes.

2. Glose—Rhétorique de l'espace

Cette technique présentée ci-dessus est frappante. Et j'aimerais l'interpréter en termes d'espace et l'affirmer comme théâtralité type. On a l'impression que le dramaturge vise dans cette mise en forme à nous donner une illusion. Est-ce que cette illusion est effectivement produite? Il n'y en a peut-être pas même une chance sur dix. Mais cela ne signifie nullement qu'elle soit vouée à l'échec. L'essentiel de cette technique ne consiste ni en la justesse de superposition ni en l'illusion parfaite; l'isomorphisme est plutôt conçu que perçu. La netteté de la forme révèle une volonté d'expression; cette prise de conscience de l'isomorphisme comporte un effet en quelque sorte esthétique, ou plus exactement rhétorique⁸⁾. L'isomorphisme est perçu comme une figure rhétorique; la propriété de la figure rhétorique consiste en ce qu'une forme nette au point d'être perçue comme artifice transmet un sens original. Une meilleure explication de ce mécanisme est donnée par Jakobson avec la notion de parallélisme qu'il emprunte à Gerard Manley Hopkins, poète anglais, que je cite:

«La partie artificielle de la poésie, peut-être serait-il juste de dire toute forme d'artifice, se réduit au principe du parallélisme. [Hopkins allègue comme phénomènes typiques du parallélisme poétique: rythme, mètre, allitération, assonance, rime.] La force de cette récurrence consiste en ceci qu'elle engendre une récurrence ou un parallélisme correspondant dans les mots ou dans la pensée; on peut dire, en gros, et en notant qu'il s'agit d'une tendance plutôt que d'un résultat invariable, que c'est le parallélisme le plus marqué dans la structure (soit d'élaboration soit de mise en relief) qui engendre le parallélisme le plus marqué dans les mots et le sens...》⁹⁾

Bref, l'"équivalence" d'expression comporte une autre équivalence sur le plan du contenu; c'est-à-dire que deux choses reliées au niveau de la forme influent sur le sens pour forger une mise en relation sémantique.

Il faudrait distinguer deux cas: cas fort et cas faible. L'équivalence obligatoire comme la rime constitue le cas faible; ici, il est nécessaire de produire régulièrement des équivalences sonores, même si elles ne comportent pas d'effet sémantique. En revanche, dans le cas fort, l'équivalence d'expression volontairement choisie qui le constitue doit toujours produire un effet. Alors, dans un cas comme dans l'autre, pour

effectuer cet effet de sens, il faut que le plan sémantique soit déjà susceptible de cette mise en relation. La seule différence consiste en ceci : dans le cas faible, une rime donnée à deux mots qui ne peuvent point être sémantiquement équivalents, est *tolérée* comme remplissage d'une condition obligatoire, alors que dans le cas fort, une équivalence formelle voulue sans effet sémantique est *rejetée* comme expression manquée. Il est donc à propos de parler, plutôt que de la "projection" jakobsonienne¹⁰, d'une action réciproque ou d'une résonance entre l'équivalence d'expression et le plan sémantique servant de fond.

En ce qui concerne l'exemple d'Anouilh, il est évident qu'il s'agit là d'un cas fort et d'une expression sémantiquement réussie : la superposition d'images en question nous inspire à peu près cette idée que la rupture de l'amitié procure à deux hommes des résultats équivalents, la mort et la gloire pour le martyr, l'humiliation et le pouvoir pour le roi ; ou plutôt elle nous donne l'impression d'assurer que l'assassinat de Becket et l'humiliation d'Henri sont une seule et même expression de leur amitié (Becket = Henri).

Mais ceci n'étonnera sans doute pas le spectateur qui a suivi la pièce. Au fond, est-ce qu'une rhétorique de l'espace peut être réduite à un simple effet sémantique ? Une phrase est un fait linguistique et peut être conçue au niveau sémantique. Mais il s'agit ici d'une mise en scène et la mise en scène est un langage de l'espace, dont la compréhension ne se réduit pas à celle de la simple signification intellectuelle. La compréhension d'une mise en scène est une expérience épaisse, et l'entente intellectuelle n'en constitue que le plan superficiel. De plus, il s'agit non pas d'un simple fait spatial, mais d'une organisation rhétorique de l'espace. Et quand il s'agit de l'effet rhétorique, comme nous venons de le voir ci-dessus, nous ne sommes pas renvoyés une fois pour toutes à son plan sémantique ; nous sommes plutôt entraînés dans un tout résonnant de l'expression et du contenu. Le contenu est moins explicité que suggéré ; il ne nous est pas communiqué mais effectué par nous dans l'isomorphisme spatial. Je dis effectué dans l'isomorphisme spatial, parce que l'interprétation d'une figure rhétorique ne dépasse pas son expression pour tendre vers sa signification, mais y demeure pour *réaliser* son sens.

Ce processus herméneutique nous révèle l'espace. L'expression rhétorique n'est pas dépassée dans son déchiffrement. Or, ici, l'expression consiste dans une équivalence qu'est l'isomorphisme : une équivalence n'est pas une chose mais une relation entre deux choses. Et cette mise en relation est accomplie en fonction de l'espace, puisque la figure de Becket et celle d'Henri sont superposées en occupant un même lieu sur la scène. L'isomorphisme s'appuie d'abord sur l'identité de la position dans l'espace, et le processus de son interprétation nous oblige à aborder l'espace théâtral comme substrat de la figure. Nous allons maintenant nous occuper de cet espace théâtral qui nous est révélé dans l'art théâtral d'Anouilh.

3. Lieu et image

A travers le processus interprétatif de cette rhétorique spatiale d'Anouilh, nous

réalisons son sens dans l'espace. Logiquement, le sens est produit en fonction de l'espace. Toutefois, dans la réalité de l'expérience, la relation est inversée: nous visons l'espace plutôt que le sens. Il faut nous rappeler le fait que le contenu de cette rhétorique en tant qu'information conceptuelle était connu avant l'expression. Alors, ce qui arrive dans cette superposition d'images, ce n'est pas une simple constatation de ce contenu, mais son actualisation même; et c'est l'espace qui y joue le premier rôle. Tout ceci coïncide avec notre expérience, au moins avec mon expérience, de cette scène de *Becket*.

Il y a une raison pour laquelle dans cette expérience de l'espace, nous éprouvons effectivement la théâtralité. Si nous poursuivions le contenu conceptuel, nous envisagerions le drame, ou le monde de fiction. En réalité, pourtant, à l'occasion d'une organisation rhétorique de la scène, tout en s'efforçant de comprendre le développement du drame, notre conscience est obligée, par son effort même de déchiffrement, de sentir le sens de cette expression dans l'espace et par là de recouvrer l'espace réel du théâtre où nous nous trouvons. L'espace du théâtre est un espace concret, déterminé et déjà muni de sens; il ne s'agit point d'un espace abstrait propre à l'image. Pour constater cela, il nous convient de comparer la dramaturgie d'Anouilh avec le cinéma.

Certes, en qualifiant la technique de notre auteur de "superposition d'images", nous avons emprunté un terme propre à la photographie. Il doit y avoir beaucoup de gens qui y trouvent quelque chose de cinématographique. En fait, par la technique du cinéma, la superposition d'images pourrait être amenée à une perfection telle qu'elle réussirait à nous donner une illusion réelle¹¹⁾. Nous ne pouvons pas nous empêcher de penser que cette dramaturgie optique et visuelle est inspirée du cinéma. Toutefois, ce n'est pas du tout le cas; l'expression d'Anouilh est foncièrement basée sur la propriété de l'espace théâtral, au point qu'on ne peut pas la transposer sur l'écran.

Le problème réside dans la différence entre le lieu et l'image. Quand on essaie de réaliser cette superposition au cinéma, l'illusion que je viens de lui reconnaître dérive de l'identité des images qui n'exige pas celle de lieu comme au théâtre: il n'y a aucune nécessité de substituer secrètement Henri à Becket dans l'image et il doit y avoir beaucoup de possibilités de mise en image. Ce qui nous suggère déjà qu'il s'agit là d'un processus mental plutôt qu'optique: l'important est de faire croire, comme s'il n'y avait qu'une seule image et non pas deux. Au fond, l'essence de l'image consiste dans son caractère mental plutôt que dans son caractère visuel: tandis que celui-ci représente le mode d'être donné des objets matériels, il manque à l'image la grandeur et la position dans l'espace propres à ceux-ci¹²⁾.

Deux exemples se présentent tout naturellement à l'esprit pour illustrer cette essence de l'image. D'abord, rappelons-nous cet échantillonnage d'agrandissements photographiques exposé à l'étalage des magasins de photo: une même image peut être de divers formats et occuper n'importe quelle place, parce qu'elle n'a, à proprement parler, ni format ni place. Cela nous fait penser à un second exemple: deux phases différentes dans l'expérience picturale. Il y a une différence essentielle entre regarder un tableau comme image et l'apprécier comme chose. En tant que pure image, la taille d'un tableau n'est point importante pour notre appréciation. En revanche, il y a des cas où la

taille a son importance; l'énormité d'un Michel-Ange ou d'un David peut exercer sur nous la force de sa présence imposante, et la taille modeste d'un Vermeer renforcer l'intimité de la conversation que nous entretenons avec lui. Dans ces cas-là, le tableau n'est pas une simple image mais en même temps une chose.

L'illusion appartient au monde de l'image: avoir une illusion, c'est oublier le lieu. Pensons au processus du jugement de l'identité ou de la similitude d'images, qui se trouve peut-être à la base de l'illusion d'une superposition. Comment nous rendons-nous compte de l'identité dans les échantillons de photo de divers formats? C'est sans doute par rapport au cadre pris comme repère que nous identifions l'image. C'est par commodité qu'on relie l'image à son cadre, car l'image proprement dite, représentation mentale, n'a pas de cadre. Ce fait ne constitue pas du tout un inconvénient pour nous qui voulons démontrer que l'image est dépourvue de lieu: c'est justement parce qu'il lui manque le lieu fixe, qu'on prend le cadre comme repère dans la comparaison des images.

La superposition d'images dont use Anouilh présente un cas tout à fait différent: ici, elle est produite en fonction d'un lieu fixe. La figure d'Henri à genoux n'a pas besoin d'être exactement la même que celle de Becket; seulement elle doit occuper la même place que celle de Becket. Sur la scène, une superposition *a* littéralement *lieu*. Elle procède du centre à la périphérie, contrairement au cas ci-dessus de l'image réifiée. Alors pourquoi peut-elle avoir ce lieu fixe? Parce qu'elle arrive sur la scène, qui est un espace concret avant qu'on lui procure un sens, comme chœur de la cathédrale ou tombe. Il s'agit de l'espace dans lequel nous nous trouvons nous spectateurs, et ce lieu est défini finalement par rapport à l'axe intentionnel de notre corps, si je peux appeler ainsi l'axe selon lequel nous nous adressons au monde.

Ces réflexions nous dévoilent le caractère artificiel voire même l'inutilité de l'encadrement de la scène italienne ("proscenium arch" en anglais). Comme la scène est un espace réel, qui est défini par rapport au corps du spectateur, elle n'a nullement besoin de cadre¹³). Cet encadrement qu'on a imposé à un espace réel exprime la volonté de faire changer le monde du drame en images, volonté qui partage avec la perspective une même attitude devant le monde et qui caractérise sans doute l'époque moderne.

Il est maintenant clair, j'espère, que la technique en apparence empruntée à celle de l'image nous dévoile, en réalité, l'espace brut du théâtre dans le développement du drame, et nous procure une expérience, momentanée c'est vrai, mais une expérience réelle de la théâtralité. On dirait qu'Anouilh a voulu libérer le théâtre de son état d'être enfermé dans le monde du drame réduit à l'image.

4. Le monde du drame et l'espace du théâtre

Quand nous voyons une pièce c'est le drame qui est manifeste et nous suivons la plupart du temps son développement; pendant ce temps-là, la théâtralité demeurait latente. Le monde du drame est une construction mentale ainsi que l'image. La scène italienne qui cherche à réduire tout à l'image symbolise bien le théâtre occidental moderne qui visait à s'enfermer dans le monde du drame. Cette esthétique peut être illus-

trée par le fameux “palais à volonté”. Ce décor standardisé de Mahelot montre combien l’espace est conçu abstraitement dans les pièces classiques; il s’agit d’un coin d’un palais où n’importe quoi peut arriver. Je ne crois pas que cette détermination abstraite fonctionne toujours en défaveur de la théâtralité; cela se comprend quand nous pensons à la tragédie grecque, qui remédiate à cette abstraction du monde du drame en soulignant la réalité de l’espace du théâtre. Cette ouverture est justement, pourtant, ce que refusait à tout prix la dramaturgie classique moderne; celle-ci visait à construire le monde du drame sans déchirure.

Cependant, même sous cet idéal de l’illusionnisme parfait, l’espace théâtral se sert de fond au monde du drame. Le théâtre est au drame ce que la matière est à la forme; le drame “informe” le théâtre, et ainsi le théâtre peut devenir le lieu de notre expérience. Même pendant que nous nous absorbons dans le monde du drame sans prendre aucunement conscience de la théâtralité, celle-ci est là et soutient notre expérience dramatique en lui accordant une épaisseur. Et c’est cette épaisseur qui distingue l’expérience théâtrale réelle d’une simple lecture de la pièce même avec “une représentation intérieure”¹⁴⁾. Cette structure à deux niveaux est ce que j’ai expliqué à propos de la communication langagière au théâtre: la communication entre les personnages dans l’intra-monde dramatique est faite, en réalité, en vue de la communication artistique entretenue avec le spectateur¹⁵⁾.

L’espace théâtral est simplement là, et le drame agit; le drame apparaît à nous comme une figure mouvante sur le fond de l’espace théâtral. Cette structure est pertinente même pour la pièce illusionniste. Mais comme l’exemple de *Becket* nous l’a montré, il y a des cas où la théâtralité remonte à la surface et s’affirme dans notre expérience. C’est à ces moments-là que nous l’apprécions pour elle-même et que notre expérience devient celle du théâtre authentique. Nous allons maintenant passer en revue quelques formes de cette théâtralité vécue pour conclure cet essai.

Si nous prenons comme point de départ l’état ordinaire d’adhérence drame-théâtre, la première chose est d’y opérer une césure. Le moyen élémentaire de découper le théâtre du drame consiste à souligner le fait que le théâtre ou la scène est caractérisée par le drame comme telle ou telle place. Pour cela, le plus simple est de changer fréquemment la scène, et de manière non routinière; par une caractérisation renouvelée plusieurs fois, la scène serait neutralisée et voire même perçue en tant que telle. Prenons un exemple toujours dans *Becket*. Il s’agit de la transition entre la première et la deuxième scène: tout nu, attendant d’être fouetté, Henri appelle Becket qui gît là se rappelle leurs jeunesse; alors entre le jeune Becket, et la scène passe à un jour de leur amitié. Ici, le changement de la caractérisation ne se fait pas d’un seul coup; il est réalisé progressivement. On dirait que le jeune Becket apporte avec lui une nouvelle teinte et que celle-ci se propage peu à peu autour de lui jusqu’à colorer toute la scène. Nous avons un moment où coexistent simultanément deux teintes; il nous montre l’espace brut qui va être caractérisé de nouveau. Nous assistons ainsi à une métamorphose de l’espace théâtral.

Le changement d’éclairage peut apporter un même effet. On dirait que l’éclairage est une pure caractérisation, une pure information. Etant toujours arbitraire, son

changement peut souligner le fait artistique de la caractérisation que le drame donne à l'espace du théâtre. Tout le monde connaît cette halucination qu'il produit.

Ces deux exemples nous montrent la relation entre le monde dramatique et l'espace théâtral en scindant leur unité ordinaire. Nous pouvons parvenir au même résultat en ayant recours à un moyen contraire. Le mot caractérisant directement l'espace théâtral peut heurter la réalité de celui-ci. Un simple exemple s'en trouve dans la scène représentant une chambre au premier étage. Si un personnage mettant la tête à la fenêtre en interpelle un autre qui se trouve en bas dans la rue, sa voix ou la portée de sa voix heurte la dureté du plancher de la scène. A ce moment-là, nous avons l'illusion d'être soutenus en l'air, en même temps que notre imagination creuse le plancher, au fond, au delà de la fenêtre.

Jusqu'ici, l'espace théâtral était conçu neutre en tant que tel; découpé de l'espace civilisé de la ville qui l'entoure, il est un pure vide qui attend d'être caractérisé. Ce n'était pas, pourtant, toujours le cas. Dans la longue histoire de l'art du théâtre, en Occident ainsi qu'en Orient, l'édifice du théâtre fut le plus souvent caractérisée. N'entrant pas dans la discussion de son caractère religieux comme lieu d'apparition d'un ou des êtres transcendants, nous devons au moins tenir compte du sens dont le bâtiment du théâtre est muni. Ce sens influence la mise en scène du monde du drame et celui-ci est actualisé sur les coordonnées d'espace réel. On sait que dans l'ancien théâtre grec ou romain, l'entrée du côté droit représentait la direction de la ville, et celle du côté gauche celle de la campagne; au théâtre japonais de *Kabuki*, la scène occupe la partie nord du bâtiment face au spectateur placé au sud. Ainsi, on est un peu habitué de se figurer l'est à droite et l'ouest à gauche. Supposé qu'on assiste, à Athènes, à une représentation d'une pièce dont le drame se déroule à Thèbes et qu'un personnage entre du côté droite; alors entendant qu'il est venu du centre de la ville de Thèbes, on se figurerait la ville de Thèbes à droite ou se trouve en réalité la ville d'Athènes; ainsi, on arrive à croire que l'on est à Thèbes, c'est-à-dire que cet espace réel où l'on vit était celui de Thèbes au lieu d'Athènes. Voilà un dépaysement dans le sens littéraire du mot.

Une telle ouverture du monde du drame à la réalité peut produire un effet extraordinaire. Supposons une représentation dans un ancien théâtre grec de *Prométhée enchaîné*, vers le soir; imaginons alors qu'en grand aigle vienne tourner au-dessus et menace Prométhée. Voilà que le naturel se confond avec l'artistique pour que le monde dramatique s'élargisse jusqu'à tout l'univers: nous vivons, pour le moment, véritablement le monde du mythe.

Ainsi, la théâtralité est éprouvée dans une expérience particulière de l'espace. Cependant on nous objecterait sans doute qu'il s'agit là d'une théâtralité dépourvu du dramatique, qu'on peut trouver dans toute sorte de spectacle comme la revue et les variétés. Il est vrai que nous éprouvons de la théâtralité dans des variétés, notamment due à l'effet de l'éclairage. Pourtant personne ne dénierait qu'une expérience du type évoqué ci-dessus en dernier lieu ne se tiendra jamais dans un music-hall: il faut absolument qu'elle soit médiatisée par un drame. Le drame est une force qui nous présente un monde dans lequel nous pouvons vivre; il est une condition qui favorise l'expérience de l'espace par le fait qu'il constitue un monde. Si nous ne croyions pas à un

autre monde, l'espace théâtral demeurerait unidimensionnel et ne se laisserait pas se révéler à nous. Le drame encadre l'espace théâtral et c'est leur scission qui nous renvoie à l'existence de l'espace théâtral comme fond. Ainsi ce n'est pas le drame qui postule le théâtre, comme le pensaient Aristote et Gouhier. Au contraire: c'est le théâtre qui postule le drame, pour s'affirmer comme espace dans l'horizon de notre expérience.

NOTES

- 1) Henri GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, nouvelle édition, Aubier-Montaigne, 1968, pp. 12-13.
- 2) *Ibid.*, p.166.
- 3) *Ibid.*, p.18.
- 4) *Ibid.*, p.20 et 19.
- 5) *Ibid.*, p.168.
- 6) *Ibid.*, p.15.
- 7) Jean ANOUILH, *Becket ou l'honneur de Dieu*, in «Pièces costumées», La Table Ronde, 1962, p.294.
- 8) J'entends par "rhétorique" la propriété de l'expression qui a un double effet: effet propre à son expression et effet sémantique qui est médiatisé par cette expression.
- 9) Roman JAKOBSON, «Linguistique et poétique» in *Essais de linguistique générale*, éd. et trad. par Nicolas RUWET, Minuit, 1963, p.235.
- 10) Jakobson a donné au poétique cette définition célèbre: "La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison." (*ibid.*, p.220.) Ici, l'effet est concentré sur le sémantique; pour être rhétorique, il faut avoir une "interaction" entre les deux termes.
- 11) La pièce a été une fois mise en film à grand spectacle. Je n'ai pourtant plus en mémoire la mise en scène de cette partie. Je ne parle donc pas du fait dans ce film réalisé mais d'une possibilité.
- 12) Voir mon article «Esthétique de la miniature—Essai sur la grandeur des choses—» in *Aesthetics*, vol.1, Japanese Society for Aesthetics, 1983, notamment pp.102-104.
- 13) En empruntant une terminologie à Souriau, tout scène théâtrale est, par son essence, "sphérique".
- 14) H. GOUHIER, *op. cit.*, p.28.
- 15) Cf. mon article «Mécanisme de l'ironie—Structure du langage dramatique (Introduction)—» in ce *Journal*, vol.8, 1984, notamment pp. 18-24. Il s'agit de l'introduction de mon ouvrage japonais intitulé *Structure du langage dramatique* (1982); pour moi, les formes du langage dramatique sont les articulations de l'espace théâtral. La première partie du chapitre 1 est donnée en français dans cette revue, vol.11 (1987).

Université de Tokyo