
Rudolf Münz, *Théâtralité et théâtre. Réflexions liminaires dans le cadre du projet de recherche « Histoire du théâtre »*

Traduction de Rudolf Münz, « Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt "Theatergeschichte" », *Theatralität und Theater. Zur Historiografie von Theatralitätsgefügen*, édité par G. Amm, Berlin, Schwarzkopf und Schwarzkopf, 1998 [1989], EAN 3896021990.

Corentin Jan



Pour citer cet article

Corentin Jan, « Rudolf Münz, *Théâtralité et théâtre. Réflexions liminaires dans le cadre du projet de recherche « Histoire du*

théâtre » », Acta fabula, vol. 25, n° 7, (Re)définir des concepts,
Juillet 2024, URL : [https://www.fabula.org/revue/
document18376.php](https://www.fabula.org/revue/document18376.php), article mis en ligne le 01 Juillet 2024,
consulté le 04 Août 2024, DOI : 10.58282/acta.18376

Corentin Jan, « Rudolf Münz, *Théâtralité et théâtre. Réflexions liminaires dans le cadre du projet de recherche « Histoire du théâtre »* »

Résumé - Durant toute sa carrière universitaire en RDA, Rudolf Münz a cherché à renouveler les principes méthodologiques de l'historiographie théâtrale. Contre une histoire du théâtre qui se focaliserait uniquement sur les grandes œuvres et réalisations des siècles passés, son travail ne cesse de mettre en relation les formes théâtrales artistiques et la théâtralité de la vie quotidienne, les œuvres les plus officielles et les pratiques spectaculaires populaires. C'est dans un court texte programmatique publié peu de temps avant l'unification allemande qu'il synthétise son approche méthodologique en développant le concept de « dispositif de théâtralité ». On propose ici une traduction quasi-intégrale de ce texte très influent dans les études théâtrales germanophones, à laquelle se joint une recension présentée dans le même numéro.

Mots-clés - études théâtrales, historiographie du théâtre, performance, RDA, théâtralité

Corentin Jan, « Traduction de Rudolf Münz, « Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt "Theatergeschichte" », *Theatralität und Theater. Zur Historiografie von Theatralitätsgefügen*, édité par G. Amm, Berlin, Schwarzkopf und Schwarzkopf, 1998 [1989], EAN 3896021990. »

Summary - Throughout his academic career in the GDR, Rudolf Münz has sought to renew the methodological principles of theatrical historiography. In opposition to a history of theater that focuses solely on the great works and achievements of past centuries, his work constantly links artistic theatrical forms with the theatricality of everyday life, the most official works and the popular spectacular practices. In a short programmatic text published shortly before the unification of Germany, he summarized his methodological approach by developing the concept of « theatrical apparatus ». We offer here an almost complete translation of this highly influential text in German-language theater studies, together with a review presented in the same issue.

Keywords - GDR, performance, theatre historiography, theatre studies, theatricality

Rudolf Münz, *Théâtralité et théâtre. Réflexions liminaires dans le cadre du projet de recherche « Histoire du théâtre »*

Traduction de Rudolf Münz, « Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt "Theatergeschichte" », *Theatralität und Theater. Zur Historiografie von Theatralitätsgefügen*, édité par G. Amm, Berlin, Schwarzkopf und Schwarzkopf, 1998 [1989], EAN 3896021990.

Corentin Jan

[Lire en V.O.]

I

Le Congrès de l'Association des artistes de théâtre de RDA a confié aux historiens du théâtre de RDA la mission et la tâche d'écrire une histoire du théâtre. [...]

Si l'on met de côté toutes les autres difficultés que l'on peut rencontrer, la situation théorique et méthodologique actuelle de l'historiographie théâtrale est la suivante : sur beaucoup de points, tout le monde est relativement d'accord sur la façon dont il ne faut pas procéder ; quant à la manière dont on peut et doit procéder, rien n'est moins assuré.

D'une part, on peut noter une certaine unanimité concernant ce à quoi un tel projet *ne doit pas* ressembler, si l'on souhaite correspondre aux exigences scientifiques de cette fin de millénaire :

- une représentation positiviste, linéaire, chronologique et descriptive, au sens d'une « histoire d'exploits fondée sur de grandes œuvres¹ » ; on a déjà exposé la raison méthodologique de ce refus² ;

¹ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1957.

² Joachim Fiebach, Rudolf Münz, « Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung », dans Helmar Klier (dir.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, p. 310-326.

- une représentation sous la forme d'un déroulé historique de biographies et de monographies, aussi exhaustive qu'elle puisse être ;
- une démarche à la méthodologie *similaire* pour toutes les époques et périodes historiques ;
- un simple « supplément » à une histoire générale, à une histoire culturelle ou aux histoires d'autres arts.

D'autre part, on peut noter une certaine unanimité sur la nécessité :

- de circonscrire et décrire au sein du *mouvement historique général* les processus complexes de transformation et les changements historiquement décisifs de la fonction du théâtre « en soi » ou, pour le dire autrement, d'écrire à la place de l'histoire du théâtre national allemand une histoire nationale du théâtre allemand³, en tenant compte d'une part des relations entretenues avec d'autres cultures théâtrales et d'autre part des exemples et modèles propres à notre territoire – là cela est possible – ;
- de prendre absolument en compte l'évènement que constitue l'émergence du prolétariat, du mouvement ouvrier et du socialisme, raison pour laquelle le milieu du 19^e siècle constitue le point de départ, guidant l'analyse non seulement en « aval », mais aussi en « amont », avec en ligne de mire de la réflexion le théâtre de la RDA ;
- d'employer des méthodes d'analyses avec une *forte capacité d'abstraction* ;
- de dépasser des difficultés de taille, qui ne relèvent pas seulement de l'état insatisfaisant / catastrophique des connaissances empiriques dans notre propre domaine (cf. notre retard significatif vis-à-vis de toutes les autres disciplines artistiques), mais également surtout de la nécessité que nous avons de reprendre et adapter le savoir développé ailleurs (sur la fête, le carnaval, l'utopie, la culture du rire, etc...) – autant de phénomènes qui ne sont pas l'objet propre d'une seule discipline universitaire.

À ce stade de la conception du projet, nous prévoyons l'écriture d'une histoire du théâtre en sept tomes, dont les trois premiers seront consacrés à la culture théâtrale du précapitalisme et du capitalisme naissant, le quatrième au théâtre à l'époque du capitalisme avancé, de l'impérialisme et de l'émergence du socialisme et le cinquième au théâtre de la RDA. Un sixième tome offrira un aperçu général et territorialisé du théâtre en RDA et le septième consistera simplement en une

³ En gras dans le texte (N.d.T.).

chronologie générale. Pour le moment, la question de savoir s'il faut inclure une analyse par genres théâtraux ainsi qu'une description différenciée du théâtre dans d'autres pays germanophones reste ouverte.

Dans ce qui suit, je proposerai quelques réflexions introductives concernant le contenu des trois premiers tomes.

II

Ces premières remarques imposent une division de l'objet d'analyse en trois parties. Cette division correspond à une *triple approche théorique et méthodologique de la théâtralité et du théâtre compris comme phénomènes sociaux*.

En ce qui concerne l'usage, répandu à travers les disciplines, du concept de théâtralité, il est nécessaire dans l'état actuel de la recherche de saisir que, mis à part son utilisation métaphorique et journalistique,

1. son champ originel d'application est celui de la représentation de soi quotidienne et de la culture des rites, des fêtes et des célébrations,
2. qu'y correspond un usage spécifique au sein de l'historiographie théâtrale.

Dans tous les cas, il est nécessaire d'opérer une analyse historicisée du phénomène de la *théa* et de sa fonction d'*ostentazione*⁴, sans lesquels le concept de théâtralité est vide de sens et inutile. Alors que le jeu et la fête comptent parmi les « universaux anthropologiques » fondateurs de tout culture, il faut attendre la croissance de la population au moment de l'émergence des villes — et la satisfaction décroissante des désirs qui l'accompagne — pour que gagne en importance « ce qu'en grec on nomme simplement le "spectacle", la *théa*. Les villes amies et les sanctuaires s'envoient les uns aux des émissaires pour participer au 'spectacle'. En grec, ces émissaires se nomment "gardiens du spectacle", *theoroi*, leur domaine d'activité est la *theoria*. Paradoxalement, le mot et le concept de 'théorie' proviennent de la culture des célébrations antiques. Si la philosophie les a hissés au statut de 'réflexion théorique', c'est parce que le 'spectacle' abstrait de la pensée lui apparaissait comme quelque chose de festif et réjouissant⁵ ». Pour le citoyen grec, il y avait trois types de « spectacle » : la procession (*pompé*), la compétition sportive (*agon*) et les danses accompagnées de chants et de musique (*choroi*), pendant lesquelles on pouvait avoir recours à des éléments symboliques et ostentatoire :

⁴ En grec ancien et en italien dans le texte (Nd.T.).

⁵ Walter Burkert, « Die antike Stadt als Festgemeinschaft », dans Paul Hügger (dir.), *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, Stuttgart, J. B Metzler, 1987, p. 29.

même si ces derniers étaient issus de jeux et de fêtes archaïques, on devait y abandonner l'unité originelle de la culture (cosmique) du rire (séparation du sacré et du profane, du comique et du tragique, de l'esprit et du corps...). Ce « spectacle » a ensuite été « dérobé par les chanteurs du bouc, les *tragodoi*⁶ », à qui on a consacré une construction architecturale spécifique : le théâtre. Le caractère interactionniste et communicationnel de tous ces phénomènes — véhiculé principalement par le corps (biologique *et* social) — ne fait pas de doute et c'est justement cela que la société s'est employée à réguler. Les exemples de la procession, de la compétition sportive, des danses et du jeu théâtral le montrent clairement. De ce point de vue, l'agora, le temple, le stade et le théâtre sont nécessairement et intimement liés, par-delà la seule période antique. Le processus historique menant au « *théatron* » et l'invention du théâtre par le biais de « *l'ostentazione* » (= fait d'exhiber, de montrer à voir, de mettre en spectacle, mais aussi vantardise, hypocrisie) prennent sens en tant que remplacement des « valeurs réelles » (transmises par le biais de symboles) de la culture archaïque du jeu, de la fête et du rire par les « valeurs d'exhibition », c'est-à-dire par « l'art ». Paradoxalement, le théâtre n'y est souvent pensable que comme synthèse d'autres arts, en excluant généralement ce qui fait son fondement véritable, le « corps ». Les débats à ce sujet déterminent pour une large part l'histoire du théâtre et ont été à l'origine d'une diversité extraordinaire de phénomènes, qui se sont souvent juxtaposés les uns aux autres.

Afin d'analyser et de mesurer cette diversité, l'historiographie théâtrale récente différencie plusieurs types structuraux de théâtre, dont les contours conceptuels ne sont pas aisés à cerner. On se propose de considérer le *théâtre* et « *théâtre* » comme deux types fondamentaux. Pour le dire rapidement, on entend par *théâtre* l'art théâtral (« pur ») au sens le plus large du terme ; par « *théâtre* », on entend un certain comportement de/des êtres humains dans le domaine extra-artistique : représentation de soi quotidienne (gestes, vêtements, maquillage...), jeu des rôles sociaux, comportement lors d'évènements sociaux (cérémonies, parades, rassemblements...), formes de divertissement quotidiennes.

Tout au long de l'histoire (du moins de l'histoire de la féodalité), les deux phénomènes n'ont cessé d'entretenir une relation étroite, malgré les normes visant à les séparer nettement l'un de l'autre. Cette relation est pour une grande part socialement déterminée et doit être interprétée à l'aune du processus historique de formation de l'identité personnelle.

Pendant des siècles, on observe au sein des deux phénomènes une forte tendance à la *normalisation* du comportement ; pour cela, c'est la *nature* qui constitue le critère principal de jugement. « Le comportement déviant » se voit alors qualifié de

⁶ *Ibid.*, p. 32.

« contre-nature », ainsi que de « théâtral » (au sens négatif de simulé, d'hypocrite, de trompeur). Historiquement, cela donne lieu à deux grandes formes de réaction :

1. le rejet systématique de toute « théâtralité⁷ » (dans l'art comme au quotidien) et la valorisation des époques de *non-théâtre*, se caractérisant par l'idéalisation de la réalisation de l'identité.
2. l'émergence d'un autre type structurel, le '*théâtre*', qui s'oppose explicitement au théâtre et au « théâtre » et qui offre un regard critique sur la « théâtralité » de ces deux adversaires, la « dé-masque ». Son outil est ainsi très souvent le masque (c'est là sa facette destructrice) et il ne cesse de faire des références historiques à la situation « pré-théâtrale » de « l'âge d'or » (c'est là sa facette constructive). Ce '*théâtre*' donne à voir de façon appuyée et consciente son aspect « contre-nature », c'est-à-dire ultra-artificiel. Son principal représentant, Arlequin, n'avait pas « de modèle dans la nature » et se présentait comme le « génie de la vie⁸ ».

Non-théâtre + « Théâtre » + Théâtre + 'Théâtre'

=

Théâtralité d'une époque

La théâtralité ainsi comprise s'exprime dans une relation, et non dans un comportement. Elle n'a dans un premier temps aucune charge axiologique. Elle désigne une relation historique mouvante et dynamique entre le théâtre et le « théâtre ». C'est un système, dont les éléments ne cessent d'entretenir des relations conflictuelles et de reposer sur des parallélismes ; seules les nécessités de l'analyse autorisent à les observer isolément. En ce sens, la théâtralité — à la différence de l'usage de la notion dans d'autres sciences sociales — est en réalité le fil rouge à partir duquel on peut analyser l'histoire.

À cause du peu de recherches présentement consacrées au théâtre, sans même parler du cas du « théâtre », la mise en œuvre de ce principe méthodologique présente de très grandes difficultés. C'est pourquoi nous faisons le choix de présenter dans les trois premiers tomes une description « pure » des grands types structuraux de théâtralité, sous la forme d'une esquisse provisoire. [...]

1. Une première forme d'émergence d'une théâtralité se donnant à voir sans scrupule trouve son origine dans la *nécessité sociale* pour certains individus

⁷ Le terme traduit *Theatererei*. Il est construit à partir de *Theater* et du suffixe dépréciatif *-ei*, lui donnant une connotation beaucoup plus négative que *Theatralität*, que Münz utilise aussi par ailleurs. Plus spécifiquement, le mot trouve un usage très répandu dans les discours théâtrophobes de l'époque moderne (N.d.T.).

⁸ La caractérisation d'Arlequin comme « génie de la vie » est reprise du *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle, comme Münz l'indique dans un autre texte de l'ouvrage (N.d.T.).

(chamanes, prêtres, princes, souverains) d'abandonner la relation d'unité primitive, collective, indifférenciée et symbiotique et de se placer – en tant que « non impliqués » – au-dessus de la sphère de la production matérielle immédiate, ce qui les *force* à jouer un rôle dans la *réalité*, c'est-à-dire de représenter fictivement quelque chose qu'ils ne sont pas⁹.

En règle générale, ce *paraître-plus-qu'être* advient, pour ce qui est de sa production, indépendamment des capacités individuelles (des « traits de caractère »), il n'est donc pas seulement *décorrélé de la recherche d'une identité personnelle*, mais il exige souvent plutôt des instructions démoniaques ou divines. Le phénomène a plutôt lieu en public, il a une dimension corporelle. Sur un plan sensible, les « moyens artistiques » qui lui correspondent sont orientés vers une finalité (ornementale) : masque, costume, gestes corporels, métamorphose cosmétique (déterminée socialement) du corps naturel, etc. Un problème particulier, qu'il nous faut encore clarifier, concerne le « degré de tromperie » sur lequel ce paraître-plus-qu'être repose (rôle de l'idéologie entendue comme « fausse conscience », volonté d'atteindre la perte de conscience et l'extase, nécessité des religions en tant que « qu'opium », relative pauvreté langagière et donc « spirituelle », etc.) ainsi que l'analyse des normes sociales qui le régissent (valeurs, interprétation des symboles, formes de mouvement, jeux de temporalité, etc.).

Dans tous les cas, il s'agit là d'une forme qui contribue à une *théâtralité de représentation*, dans la vie comme dans l'art — ce qui n'a rien de négatif en soi ; les relations entre ces deux domaines sont par ailleurs particulièrement fécondes.

Il est nécessaire de prendre tout particulièrement en compte les éléments suivants :

- la relation à la (domination de la) nature y est ambivalente, avec une influence plutôt forte de la « nature primaire » (personnalité et processus primaires¹⁰) ;

⁹ Cette forme a été analysée par Ewald Erb à partir de la pensée de Friedrich Engel. « Avec l'émergence de la nouvelle classe, un nouveau fondement idéologique était nécessaire. Les nobles, représentants l'ordre étatique, se trouve être désormais un organe de la société se situant au-dessus de la société. L'estime libre et volontaire accordée aux organes de la société tribale ne leur suffit plus, même s'ils peuvent en bénéficier. Porteur d'un pouvoir aliénant pour la société, ils doivent obtenir le respect grâce à des lois d'exception, par lesquels ils jouissent d'une certaine sainteté et inviolabilité. Au sein de cet État civilisé, le plus misérable des officiers de police a plus « d'autorité » que tous les organes de la société tribale réunis ; mais le plus puissant des princes, le plus grand des hommes d'État ou des généraux de la civilisation peuvent envier au moindre chef gentille l'estime spontanée et incontestée dont il jouissait. C'est que l'un est au sein même de la société, tandis que l'autre est obligé de vouloir représenter quelque chose en dehors et au-dessus d'elle. » (*Geschichte der deutschen Literatur*, t. 1 : Ewald Erb, *Von den Anfängen bis 1160*, Berlin, Volkund Wissen, 1963, p. 155 et 185). C'est à la volonté de fournir aux nouveaux possesseurs du pouvoir une autorité et une valeur que ne leur revenaient concrètement pas, au désir de ces notables de « représenter plus » que ce qu'ils ne pouvaient par eux-mêmes que s'est employée l'idéalisme actif de la poésie nobiliaire, comme le remarque justement Erb. Pour la classe féodale, il ne s'agissait pas de productions basiquement humaines, reposant sur des raisons logiques : l'art et la poésie furent promus en tant que marqueurs de classe, en tant que *représentation*. Les effets stylistiques révélaient ce qui les animait dans le secret de leurs cœurs : un désir creux de faste. Le noble n'est pas ce qu'il est du fait de sa valeur intérieure et de son autorité spirituelle, mais simplement du fait de sa position sociale, voire simplement du fait de son blason ; ce qui est alors produit, ce sont des rôles, qui sont certes interprétés par de grands individus, mais qui restent des rôles destinés à faire advenir des personnalités au masque supra-individuel, de simples représentants.

- la satisfaction de la jouissance de « tous » y est complexe. Le principe de plaisir est dominant, mais est en grande partie restreint et limité dans le temps ; la sauvegarde de la jouissance productive sous la forme de la « dépense » non-productive peut être vue comme l'exemple paradigmatique de cette forme de théâtralité, d'autant plus que celle-ci s'accomplit en public et ne cesse de miser toujours plus sur sa valeur d'exhibition (cf. les saucisses et les pains géants « dépensés » par diverses autorités) ;
- la relation à l'art théâtral (au sens strict) se caractérise, presque génétiquement, par les éléments suivants :
- le jeu ne peut plus en aucun cas être rapporté à une quelconque forme de production (au sens d'un exercice des facultés sociales et productives qui se concrétisent dans des réalisations). Il doit être « pur » aux deux sens du terme :
 - a. lors des tournois, de la chasse, des combats de chevaliers, des danses etc. en servant la représentation de soi,
 - b. en étant un simple « divertissement », y compris pour le cas du cirque et du « jonglage », en détournant les principes des formes de communication qui avaient un double sens (cf. par exemple le funambulisme).

Cette dynamique décisive s'amorce déjà au milieu du 12^e siècle dans le domaine culturel ;

- se trouve alors rejeté le théâtre conçu comme un jeu conscient (et artistique) de rôle (cf. par exemple les cultures anciennes du Proche Orient, mais également les diverses formes du mime) ;
- si le théâtre peut avoir lieu, c'est à condition de faire preuve d'une grande théâtralité publique (cf. par exemple les cultures théâtrales d'Extrême Orient) ;
- l'apogée de cette forme de théâtralité se trouve dans le discours sur le « théâtre du monde » :
 - a. chez Calderón et dans le théâtre baroque de manière générale,
 - b. dans la conception de la Création divine comme « théâtre »,
 - c. dans la « théâtralité » du Concile de Trente ou du Congrès de Vienne.

¹⁰ Je renvoie ici à l'excellent travail de Gabriele Schwab : « Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache », dans Renate Lachmann (dir.), *Dialogizität*, Munich, Fink, 1982, p. 63-84.

En l'occurrence, le point décisif est que cette forme de théâtralité ne donne lieu à *aucune* communication, *aucun* accord social sur les contenus sociaux qu'elle dissimule (production – appropriation – répartition). C'est pourquoi ses principaux moyens stylistiques d'expression sont le *monologisme* et le *sérieux*, et ce malgré la relative tolérance envers le rire (social) et l'intégration de tout un « héritage » culturel — à la condition qu'il soit fondamentalement remodelé — (cf. le carnaval, les masques, certain éléments folkloriques et mythiques, dont l'exemple le plus absurde est sûrement la représentation du « monde renversé ») qui ne doivent pas nous tromper.

L'horizon social dominant de cette théâtralité est clairement féodal, noble et aristocratique.

Un tome [...] pourrait présenter isolément ces phénomènes — de la *Genèse de Vienne* au « théâtre du monde » de Calderón, en passant par les *Ludi Caesaraei* et l'opéra. La relative faiblesse de l'empreinte laissée par cette théâtralité sur notre territoire (surtout à la suite de la Réforme) ne doit pas être analysée négativement comme un « manque », elle peut être vue positivement comme une « vertu » (cf. l'attitude de Thomas Müntzer, de Hus, des anabaptistes par rapport au théâtre et à la théâtralité¹¹).

2. Il est fort probable qu'une deuxième forme de théâtralité, aimant cette fois à se tenir cachée, trouve son origine dans la *nécessité sociale* d'envisager le sujet et de la personnalité (*insomma*) comme la condition indispensable de la confrontation avec la nature et sa domination (= la productivité). Dans un premier temps, cette nécessité ne peut être pensée et revendiquée que sous la forme d'un programme, d'un idéal, d'une utopie, d'un but.

Cette volonté de *plus-être-que-paraitre* est pour une grande part dépendante des facultés individuelles (des « traits de caractère ») ; elle est liée à la recherche d'une identité personnelle, mais cette dernière n'a pas pour outil le corps, mais l'esprit. Elle est éloignée des aspects sensibles, beaucoup plus centrée sur la dimension langagière et a une fort part idéologique. Elle est par définition dirigée contre la première forme de théâtralité, elle trouve chez cette dernière — puisqu'elle lui est supérieure, car orientée vers la production — la résistance la plus énergique, ce qui

¹¹ Münz songe sans doute ici à la théâtrophobie présente dans les mouvements de protestation religieuse de la fin du Moyen-Âge, dont on retrouvera de nombreuses traces dans certains mouvements protestants à partir du xvie siècle. Que les territoires protestants de l'Allemagne se soient pendant longtemps méfiés de l'activité théâtrale ne doit donc pas décourager les recherches sur la théâtralité dans ces aires géographique : en creux, la théâtrophobie témoigne d'une vision du théâtre que l'on peut tout à fait explorer (N.d.T.).

renforce chez elle les éléments qui tendent vers une *théâtralité de l'individuation* (cachée, dissimulée). Ces éléments sont :

- *l'affirmation de l'identité personnelle*
- *l'internalisation* de normes indispensables à la « domination de la part naturelle de l'homme » et
- la ruse non moins indispensable vis-à-vis des formes du pouvoir, afin de mettre en œuvre cette productivité.

C'est pourquoi cette forme de théâtralité — dans ses manifestations quotidiennes et artistiques — ne doit pas non plus être interprétée d'emblée négativement.

Plus encore que dans la première forme de théâtralité, le problème particulier qu'il reste à clarifier est celui du « degré de tromperie » : *contre* l'usage clairement assumé et *offensif* du masque de l'apparence extérieure et du jeu des rôles sociaux dans la première forme (masque, costume, maquillage, cosmétique, simulation), il s'agit ici de se dissimuler derrière un masque *défensif*, caché, en premier lieu le masque de la langue, puis le masque du caractère. C'est la maxime de vie cartésienne qui fait figure de paradigme : « A bien vécu celui qui a su rester caché¹². » La langue comme instrument (de la connaissance, de la transmission de la vérité) et comme masque : entre ces deux pôles s'étend un champ gravitationnel très actif, dont ont surgi les performances brillantes de « l'art de la représentation » de Galilée¹³. David Hume s'est soulevé contre cette propension à un bavardage plat, dont il observait l'expansion dans le domaine scientifique :

La victoire n'est pas remportée par ceux qui possèdent la lance et l'épée, mais par ceux qui tiennent les trompettes, par les joueurs de tambour et les musiciens de l'armée¹⁴.

Analyser et comprendre l'usage de moyens théâtraux dans les ouvrages scientifiques – du dialogue aux techniques de l'ironie, du renversement parodique à l'alternance consciente entre ouverture provocatrice et dissimulation inviolable – ainsi que la posture auctoriale correspondante est indispensable pour comprendre l'art théâtral conçu et autorisé dans cette forme de théâtralité.

¹² Voir Helmar Schramm, « Das Haus der Täuschungen (Bacon). Einige Überlegungen zu Brechts Ansatz eines „alltäglichen Theaters“ », dans Wolfgang Heise (dir.), *Brecht 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausendende*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1987, p. 48-68.

¹³ Johannes Kepler, *Die Zusammenhänge der Welten*, Jena, Eugen Diederichs, 1908, p. 326.

¹⁴ David Hume, *Traktat über die menschliche Natur. Ein Versuch, die Methode der Erfahrung in die Geisteswissenschaften einzuführen*, Leipzig / Hambourg, L. Voss, 1912, p. 2.

Il est nécessaire de prendre tout particulièrement en compte les éléments suivants :

- la relation à la (domination de la) nature est univoque et unifiée, elle est tournée vers la « seconde nature » (personnalité et processus secondaires) ;
- la satisfaction de la jouissance de « tous » obéit inévitablement au principe de réalité (par exemple par le report des satisfactions immédiates, la capacité à la négation et à la limitation, le rejet des pulsions ou l'épreuve de la réalité et la différenciation entre exigence et contentement). L'idéal ascétique, renforcé par le masque de la langue et du caractère, peut être considéré comme l'exemple paradigmatique de cette forme de théâtralité ;
- les relations avec l'art théâtral et à la théâtralité de la première forme de théâtralités ont historiquement très diverses – selon le pouvoir économique et politique en place – et peut faire l'objet de changements radicaux. Elles peuvent se caractériser par les éléments suivants :
- rejet radical dans le cas de persécutions dogmatiques ou terroristes (cela concerne autant le théâtre des cours féodales que les théâtres populaires des ouvriers et paysans) ;
- remplacement du « jeu des rôles » par des « images vivantes » ;
- tolérance envers le jeu à seules fins de divertissement et de reproduction de la force de travail – accompagnée d'une élimination absolue du « double sens » de certaines pratiques au profit d'une technique raffinée (cf. encore une fois le funambulisme : la traversée des chutes du Niagara devient une prouesse circassienne) ;
- valorisation des « sens du lointain » (vue, ouïe...) et dévalorisation des « sens du proche », dichotomie entre les organes supposés bas et « sensibles » et les organes supposés élevés et « intelligibles » du corps (avec des effets directs sur la théorie du jeu théâtral) ;
- idéal / idole de l'identification entre art et nature.

Le point décisif réside là aussi dans le fait que cette forme de théâtralité ne donne lieu à aucune communication, aucun accord social sur les contenus sociaux qu'elle dissimule (production — appropriation — répartition) ou sur les questionnements individuels primordiaux (illusion de l'identité du moi, problème de l'être-soi-même sans pouvoir être propriétaire de soi). C'est pourquoi les principaux moyens stylistiques d'expression sont ici encore, sous une forme encore plus prononcée, le *monologisme* et le *sérieux*, accompagnés d'un *rejet absolu du rire* et d'un *désintérêt envers « l'héritage culturel »*, et ce malgré les « réformes » typiquement entreprises

dans cette forme de théâtralité (réforme faisant passer du rire social au sourire individuel de l'humour, du carnaval au *Fasching*¹⁵, du masque au masque de caractère, des traditions théâtrales au « théâtre national »).

L'horizon social dominant de cette forme de théâtralité est bourgeois et capitaliste. Un tome – le troisième ? — pourrait représenter isolément ces phénomènes — des jeux du carnaval à la formation des grands théâtres nationaux bourgeois.

3. On peut situer une troisième forme d'*émergence* du théâtre dans les pratiques ludiques du *principe d'Arlequin* : se situant « au milieu du monde », elles exercent une fonction complémentaire à celle des récits mythologiques des origines et de leurs interprétations [...], puis se retrouvent « en dehors du monde », lorsque ce dernier devient lui-même un véritable « monde inversé », c'est-à-dire le monde de la société de classe.

Leur terreau est *nécessairement* la *culture du rire*, si l'on entend par rire un phénomène social doté d'une double fonction :

- a. Le rire comme expression de l'humain par excellence, source de dépense et de promotion de la vie (la médecine moderne a montré qu'une minute de rire correspond à 45 minutes de gymnastique) : en ce sens, le rire est un « triomphe de la mort »
- b. Le rire comme protection du corps contre son « absorption par l'esprit ». En tant que topos, Arlequin est alors considéré comme le génie de la vie.

Les activités du principe d'Arlequin sont donc le lieu d'expression d'une fonction essentielle et ambivalente, qui repose sur :

- a. la conservation des valeurs humaines fondamentales (des besoins) en harmonie avec la nature.
- b. le dévoilement des deux premières formes de théâtralité, que le principe d'Arlequin vient compléter. [...]

Son but premier est d'aboutir à un accord social et collectif sur les questionnements vitaux fondamentaux, raison pour laquelle la *communication* et le *dialogisme* sont ses moyens d'expression privilégiés : ces derniers reposent sur le mouvement corporel considéré pour lui-même, les jeux de transformation, les interactions non verbales (le langage y est considéré comme un outil de production intellectuelle et un instrument du pouvoir politique au sein du « monde inversé »).

¹⁵ Le mot *Fasching* renvoie aux traditions carnavalesques de l'Est de l'Allemagne (Bavière, Saxe, Mecklenbourg-Poméranie, mais aussi Autriche) (N.d.T.).

La *fête sociale* est son « lieu » de prédilection.

En règle générale, il ne donne lieu à aucune production artistique, à aucune « œuvre », mais à des *processus*. L'usage clairement exposé de l'artifice, de l'*abilité* et de l'*artificialità* n'est pas tourné vers les *valeurs d'exhibition* mais vers les *valeurs réelles*. C'est pourquoi les manifestations du principe d'Arlequin sont le plus souvent directement liées à la satisfaction de besoins réels et sensibles, sans pour autant s'y réduire.

L'histoire de ce principe a un *cours non-linéaire* ; elle se caractérise par de puissants atavismes issus de cette discontinuité. Cette histoire est essentielle pour comprendre les principes au cœur des grandes évolutions historiques du théâtre. Que cette « histoire », même après avoir subi un discrédit et une persécution pluriséculaires, ait pu se maintenir jusqu'à aujourd'hui montre bien qu'elle a une fonction *irremplaçable* au sein de la *genèse du sujet* et de la réalisation du *genre humain*. Qu'est-ce que cela signifie ?

Avec la nécessaire émergence des processus secondaires (correspondant à la « seconde nature »), on sait que les réalités de l'identité primaire ne disparaissent pas automatiquement, mais sont refoulées, par l'action dominante des processus secondaires, à l'arrière-plan et au fin fond de la société. On peut énumérer ces réalités fondamentales, autrefois dominantes mais désormais en apparence incompatibles avec l'ordre nouveau :

- l'indistinction des objets et de la relation entre objet et sujet,
- la coexistence des contraires,
- l'interchangeabilité de la partie et du tout,
- les associations alogiques, non hiérarchisées et polarisées,
- le manque de catégorisation,
- le caractère imagé de l'expérience,
- l'association arbitraire de choses et de représentations à des significations imaginaires et à des contenus affectifs.

On retrouve dans cette liste les principaux « objets » des manifestations du principe d'Arlequin. Le rôle y est moins philosophique que fonctionnel (dans le contenu des événements spectaculaires, cela se manifeste par une absence de dimension intellectuelle, source d'une stupéfiante monotonie).

Ces processus sont nécessairement accompagnés de conflits intenses. L'identité primaire, marginalisée et régulée par le principe de plaisir, exerce, depuis la place

refoulée qui est la sienne, un effet subversif sur l'ordre de la « seconde nature », qui est quant à lui régi par le principe de réalité. Certes, elle ne domine plus que l'inconscient et ne trouve son épanouissement que dans des états alternatifs de conscience comme les rêves, les délires, les visions ou les utopies. Cependant, elle parvient à subvertir l'ensemble du domaine secondaire, en intervenant au niveau de l'*imaginaire*. Sous sa plus haute forme, elle se manifeste sous l'aspect d'un « paradis » perdu (« l'âge d'or ») intimement lié au corporel, au sensible, au productif (elle est donc tout autre chose qu'une « idylle », un « pays de cocagne » peuplé par des fainéants et des fous).

La question primordiale pour notre recherche est de savoir comment qualifier plus avant cette subversion et sa régulation. Une telle subversion ne doit pas être considérée comme uniquement destructrice et négative. Sa signification réside dans le fait que l'*imaginaire* joue un très grand rôle, voire un rôle décisif, dans le développement du sujet et de la personnalité. Le point essentiel est que ce phénomène permet de se figurer quelque chose qui n'est pas ou qui n'est pas encore. C'est pourquoi il serait trompeur d'imaginer que les activités du principe d'Arlequin se limitent à des formes imitatives.

L'*imaginaire* pénètre tous les domaines de la vie, mais il occupe une place particulière dans le jeu. Les manifestations du principe d'Arlequin jouent avec des facteurs grâce auxquels le sujet accède à un *imaginaire* originel, qui le pousse à conscientiser et internaliser une première image du corps, qui lui servira de fondement à l'image qu'il a de lui et de l'être humain. Ces facteurs sont par exemple :

- le regard
- l'habillement (le costume)
- l'image du miroir / de l'inversion
- le masque

Ce que la première forme de théâtralité postule (l'homme fait à l'image de Dieu) et ce que la deuxième forme de théâtralité tente d'imposer (le « caractère » conçu comme somme de qualités identifiables [...]), cette dernière forme ne cesse de le remettre en question afin d'aboutir à un autre accord. Si cela est nécessaire, elle n'hésite pas à faire appel à des représentations marginalisées, par exemple à des images de « corps démembrés » ou de membres corporels isolés et autonomes, à la fusion de membres avec des objets naturels etc. En ce sens, le principe d'Arlequin a recours au *chimérique* et au *grotesque*, qui permettent d'insister sur le processus d'apprentissage de ce qu'est être humain.

Il suffit de constater que se forme ainsi entre l'homme et la nature un espace de jeu, que la métapsychologie appelle « champ intermédiaire » et qui est sans doute le lieu où se déploie la créativité, pour comprendre l'importance toute particulière des phénomènes de cette forme de théâtralité. Cette dernière correspond à une forme de théâtre – fondée sur la communication, le jeu, le dialogisme – qui s'oppose résolument au « théâtre ». Elle a pour cela besoin de prendre pour idéal le libre jeu de la multiplicité des identités personnelles, afin d'assurer la réalisation productive du genre humain.

C'est pourquoi nous consacrerons le premier tome de cette histoire du théâtre à ces phénomènes, depuis l'émergence de la société de classes jusqu'à la Révolution française.

PLAN

- I
- II

AUTEUR

Corentin Jan

[Voir ses autres contributions](#)

corentin.jan@sorbonne-nouvelle.fr