



HAL
open science

Le théâtre

Yann Calbérac

► **To cite this version:**

Yann Calbérac. Le théâtre. Bussi Michel; Argounès Fabrice; Drozdz Martine. Nos lieux communs. Une géographie du monde contemporain, Fayard, pp.488-492, 2024, 978-2-213-72514-7. halshs-04697627

HAL Id: halshs-04697627

<https://shs.hal.science/halshs-04697627v1>

Submitted on 14 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Le théâtre

Alors que le xvi^e siècle vit ses derniers mois, un étrange bâtiment est construit en 1599 en plein cœur de Londres, sur les bords de la Tamise, à quelques pas des embarcadères : en bois, circulaire, ouvert vers le ciel, il porte un nom tout aussi étrange, le *Globe*. Ce théâtre, puisque c'est de cela qu'il s'agit, a été baptisé ainsi par son constructeur, le dramaturge William Shakespeare. N'a-t-il pas affirmé, dans *Comme il vous plaira*, que le monde n'est qu'une vaste scène de théâtre et que les gens qui le peuplent ne sont que des acteurs ? Un petit univers en soi : sa forme cylindrique rappelle l'orbe terrestre, l'ouverture vers le ciel renvoie à la dimension cosmique très présente dans les conceptions esthétiques qui prévalent à la cour de la reine Elizabeth. C'est un modèle réduit du monde parce que le public peut le parcourir sans quitter Londres : il est projeté dans la Vérone de *Roméo et Juliette*, la Venise d'*Othello* ou du *Marchand*, l'imaginaire Illyrie de *La nuit des rois*. On croise même un personnage (Caliban dans *La tempête*) qui emprunte son nom aux cannibales dont Montaigne, de l'autre côté de la Manche, questionne à la même époque l'humanité. Le lieu dans lequel ce globe opère sa révolution (théâtrale, sinon cosmique) n'est pas choisi au hasard : l'Angleterre est l'une des plus puissantes nations de l'époque. Sa flotte lui permet de rayonner, politiquement et économiquement, sur un monde qui s'invite sur la scène tout comme dans le port londonien. De la Grèce antique à aujourd'hui, le théâtre, loin d'être un simple divertissement, tend un miroir aux sociétés qu'il traverse.

Que voit-on dans ce miroir singulier ? Tout d'abord un plateau, plus ou moins aménagé par une scénographie ; puis, très vite, des

comédiens qui l'occupent afin de jouer leur rôle. En d'autres termes, un espace et des spatialités. Le théâtre, ce n'est même que cela : de l'espace et des spatialités érigées en spectacle. Paradoxalement, toutes les activités sociales peuvent être résumées ainsi, mais alors que l'espace est le point aveugle des sociétés – parce qu'on ne veut pas le voir tellement il est évident – seul un plateau de théâtre permet de l'observer. Les comédiens vont plus loin encore. Non contents de s'emparer du lieu dans lequel ils se produisent, ils parviennent, par leur jeu et leur action, à en créer un nouveau, celui dans lequel se déroule la fiction, qui devient réelle sous les yeux ébahis des spectateurs. Dans un bel effort d'ubiquité, les comédiens sont en même temps sous nos yeux, mais aussi dans la Trézène de *Phèdre*, dans la Florence de *Lorenzaccio*, ou encore au bord de la « route à la campagne avec arbre », attendant Godot. Le théâtre est ainsi un art de l'espace et de ce que l'on fait avec.

Le théâtre occidental est né en Grèce, en même temps que la démocratie dont il est partie prenante. Les représentations ponctuent les célébrations religieuses et civiques au cours desquelles la cité donne à voir son unité. Étymologiquement le lieu depuis lequel on voit un spectacle, il se caractérise par sa taille car il doit pouvoir accueillir tous les citoyens (les hommes nés de citoyens). La disposition en amphithéâtre témoigne de l'égalité de tous devant la loi, et chacun est partie prenante du spectacle : le chœur représente la voix de la cité qui se déploie dans l'*orchestra* (la partie circulaire autour de l'autel de Dionysos, le dieu tutélaire du théâtre), alors que les comédiens (trois hommes, qui jouent tous les rôles, d'hommes ou de femmes) évoluent sur le *proscenium*. La *skéné* désigne quant à elle la cabane de fond de scène qui sert à la fois de décor et de coulisse. Les origines du théâtre sont à chercher du côté de la mythologie, tout comme en Inde où la tradition théâtrale se confond avec les épopées du *Mahabharata* ou du *Ramayana*.

Au fil de son développement, d'abord à la cour puis dans l'espace public, le théâtre devient une composante du pouvoir qui se traduit dans l'évolution de son implantation. En France, sous l'Ancien Régime, il n'est plus seulement le fait d'artistes itinérants qui se produisent sur des tréteaux dans les foires ou les châteaux. Dans les villes, on commence à construire des bâtiments destinés à accueillir

les comédiens ainsi qu'un public de plus en plus fidèle. Le modèle architectural du *théâtre à l'italienne* – à l'image de la salle Richelieu, à Paris, qui abrite aujourd'hui la Comédie-Française – s'impose : sa disposition en fer à cheval permet de regarder la scène autant que le roi, qui, de face au premier balcon, assiste à la représentation. Le spectacle se déroule aussi bien sur la scène que dans la salle, déployant une géométrie fine du pouvoir, faite de jeux de regards et de préséance. Le rang tenu dans la société se devine à la place occupée dans le théâtre. Le peuple, quant à lui, est debout, au parterre : par une habile ruse de l'histoire, les places jadis les moins chères sont aujourd'hui les plus recherchées.

Le pouvoir est toujours à l'œuvre quand il s'agit de montrer la puissance de l'État et d'encourager la création culturelle hors de Paris après la Seconde Guerre mondiale : la décentralisation permet la construction de vastes théâtres dans des villes où l'offre culturelle manquait. En 1961, Le Havre accueille ainsi la première Maison de la culture inaugurée par André Malraux. Ces nouveaux lieux – qui, à l'heure de la modernité et du béton armé, participent autant du prestige des villes qui les accueillent que de l'État qui les finance – sont destinés à recevoir le public nombreux que la décentralisation entend conquérir, et à faire dialoguer le théâtre avec d'autres langages artistiques (le cinéma, les arts visuels, les arts de la scène). On abandonne le théâtre à l'italienne, trop connoté socialement, pour retrouver de démocratiques gradins et amphithéâtres. Les deux théâtres qui se font face à Paris sur la place du Châtelet traduisent cette évolution. À l'Ouest, le théâtre du Châtelet a conservé sa salle à l'italienne originelle ; à l'Est, là où Sarah Bernhardt triompha en son temps, une rénovation menée dès les années 1960 a permis d'imposer un confortable gradin. Les théâtres deviennent aussi des lieux d'émancipation dans le cadre de politiques culturelles ambitieuses, si bien que la banlieue rouge parisienne (au Nord et à l'Est) se dote d'institutions prestigieuses, capables de soutenir la création, à l'image de la MC 93 à Bobigny ou du Théâtre Gérard Philippe à Saint-Denis. Des processus identiques sont à l'œuvre partout dans le monde. À Kisangani par exemple, en République Démocratique du Congo, les studios Kabako permettent la rencontre des artistes avec un public de plus en plus nombreux.

Car si le théâtre a toujours été un art populaire et accessible, son public a également fait l'objet de profondes transformations. Dans l'Antiquité, les citoyens les plus pauvres étaient dédommagés de la journée de travail chômée pour assister aux représentations qui participaient du culte civique. Sous l'Ancien Régime, la noblesse fait du théâtre un élément de distinction en organisant des représentations à la cour ou dans un cadre privé, mais le théâtre demeure un art forain et itinérant, un lieu où le peuple et l'aristocratie se rencontrent. Shakespeare ne s'y trompe pas qui écrit en vers pour le public aristocratique et bourgeois, ainsi qu'en prose dans la langue la plus scabreuse pour satisfaire les goûts du peuple. Une distinction que l'on retrouve dans l'atmosphère si particulière du parterre, où le spectacle est souvent plus bruyant que sur la scène et dans les gradins. C'est tout au long du XIX^e siècle que la civilisation des mœurs entérine un partage : le théâtre devient un art bourgeois, voire élitaire, à l'encontre duquel des metteurs en scène, comme le britannique Peter Brook, s'insurgent. La décentralisation n'est pas que géographique : elle se veut aussi une démocratisation, pour renouer avec les origines antiques du théâtre.

Si la pratique théâtrale se diffuse dans le monde entier, l'organisation spatiale qu'elle requiert semble pourtant immuable. « Il y a la salle et la scène », rappelle Paul Claudel dans *L'échange*. Cette opposition artiste/public, qui recoupe aussi l'opposition entre ce qui est dans la lumière et ce qui est relégué dans l'ombre, fonde l'illusion théâtrale. À l'image de l'iceberg, le public ne voit qu'une petite partie de la scène, le plateau, c'est-à-dire l'espace dévolu aux artistes lorsqu'ils jouent, tandis que l'essentiel de la cage de scène – ces espaces qui permettent à la machinerie théâtrale d'être actionnée – reste caché : les coulisses (immédiatement contigus à la scène, sur les côtés et derrière), les cintres (au-dessus du plateau où sont stockés des éléments de scénographie et disposés les éclairages) ou encore les dessous, que l'on peut aménager pour ouvrir des trappes et régler des effets ou des apparitions.

L'essence du théâtre réside en effet dans les multiples illusions que le dispositif scénique permet. La scène est agencée de sorte que les comédiens soient vus et entendus : une légère pente est aménagée (sur scène ou dans la salle) pour que la visibilité soit maximale, et

Ailleurs

l'acoustique est étudiée pour que les sons (et notamment les voix) puissent se propager au mieux. Malgré ses connotations aristocratiques, la salle à l'italienne est ainsi un puissant dispositif optique pour recréer, grâce à la perspective, l'impression d'un tableau animé, tandis que l'arrivée de l'électricité a offert aux metteurs en scène la possibilité d'en appeler encore davantage à l'imaginaire en s'éloignant de toute représentation naturaliste. Un chemin inverse à celui emprunté par le dramaturge allemand Bertolt Brecht dont l'œuvre invite à mettre à distance les situations représentées. Qu'elles s'approprient ou qu'elles rejettent l'illusion en utilisant de nouvelles technologies (son, vidéo...), les esthétiques contemporaines questionnent toutes cette illusion, d'autant plus dans un contexte de mondialisation des pratiques et des discours. Mais que les traditions culturelles se diffusent ou s'enrichissent au gré des hybridations diverses, demeure le propre du théâtre miroir de nos sociétés. Car comme le rappelle Paul Claudel au début du *Soulier de satin* : « La scène de ce drame est le monde. ».

Yann Calbérac

Pour aller plus loin :

Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

Peter BROOK, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Georges BANU, *Le rouge et or, une poétique du théâtre à l'italienne*, Paris, Flammarion, 1989.

Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000.

Anne SURGERS, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2017.

Pour aller ailleurs :