

ART DRAMATIQUE ET SOCIETE : JONCTIONS ET/OU DISJONCTIONS ?

DAKOURY Koudou David

Département d'Anglais
Université Félix Houphouët-Boigny
Cocody-Abidjan (Côte d'Ivoire).

RESUME

Il existe incontestablement une jonction, un lien étroit entre le jeu scénique et la vie sociale. Il n'est pourtant pas superfétatoire d'en relever également les disjonctions, voire les frontières. L'art dramatique est perçu comme une imitation d'actions et une théâtralisation de l'action. Cependant, des frontières évidentes existent entre cet art et la société et confirment bel et bien le caractère fictionnel du théâtre dans l'univers social. La délimitation de l'espace n'est pas en reste. En tout état de cause, l'art dramatique ne s'assimile pas à la société, mais en demeure une représentation certaine.

Mots-clés : Art dramatique, société, jonction, disjonction, espace

INTRODUCTION

La science de l'art relève du beau. C'est pourquoi Catherine Naugrette, citant Baumgarten, écrit que « *l'esthétique se définit comme « la science de l'art (Kunstwissenschaft et cette science de l'art a pour objet le « beau » (les « belles sciences » : die schöne Wissenschaft) et l'émotion qu'il produit chez l'homme»¹*. L'activité théâtrale repose sur le « beau », c'est-à-dire que dans une norme sociale donnée, elle favorise un effet d'appréciation esthétique positive. En outre, cet art a la capacité d'émouvoir, sous toutes ses facettes, le lecteur, le spectateur et le public.

Il est ainsi admis que l'art dramatique est le genre littéraire par excellence qui vise à représenter devant un public, selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'événements (d'actions) où sont engagés des êtres humains parlant et agissant. Cette représentation qui s'intègre dans un bloc cohérent fait dire à Pavis que « *l'art du théâtre n'est ni l'art du jeu de l'acteur, ni la pièce de théâtre, ni la figuration scénique, ni la danse [...] C'est l'ensemble des éléments dont se composent ces différents domaines* ²».

La société, pour sa part, est « *l'ensemble des individus entre lesquels existent des rapports durables et organisés, le plus souvent établis en institutions et garantis par des sanctions; milieu humain par rapport aux individus, ensemble des forces du milieu agissant sur les individus*³».

De ce fait, la jonction pourrait être établie entre le jeu scénique et la vie sociale. En d'autres termes, il serait possible qu'une ligne continue existe entre l'art et la société. Mais en même temps, cette ligne présenterait aussi des aspects discontinus, des disjonctions, d'où ces interrogations : en quoi l'art dramatique et la société entretiennent-ils des liens étroits dans leur fonctionnement ? Le théâtre et la société s'entremêlent-ils réellement ? Quelles peuvent être leurs frontières implicites ou apparentes ?

Dans une approche sociocritique, la présente étude se donnera pour mission d'apporter des réponses idoines à cette série de questions, à travers deux grandes parties qui l'organisent : la première mettra en exergue les

1 NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2007, p.8

2 PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p.27

3 *Le Grand Robert*

continuités entre l'art dramatique et la société pendant que la seconde en précisera les disjonctions et frontières éventuelles.

I- CONTINUITÉS ENTRE L'ART ET LA SOCIÉTÉ

I.1- Cérémonie sociale et cérémonie dramatique

Le rapprochement entre la société et le théâtre est établi par plusieurs événements de la vie dont l'organisation de cérémonies multiples et multifformes telles que les baptêmes religieux, les anniversaires, les mariages. Les hommes et les femmes se mettent en branle pour la réussite des différentes manifestations. Certains dressent des bâches pendant que d'autres s'activent à installer des tréteaux et le couvert pour la restauration. Un comité chargé du rafraîchissement est mis en place. La sonorisation n'est pas en marge : microphones, instruments diversifiés de musique, table de mixage - pour ne citer que ceux-ci - sont présents sur le site choisi et aménagé conséquemment pour la circonstance. Au niveau de la restauration, c'est généralement les femmes qui se mettent hardiment à la tâche. En somme, chacun essaie à son niveau de donner le meilleur de soi-même en jouant correctement sa partition afin de garder le sentiment de s'être impliqué véritablement et efficacement dans le succès de l'événement. A la célébration de celui-ci, on note un déferlement de parents, d'amis, de connaissances et d'invités drapés pour la circonstance dans des tenues neuves et attrayantes sortant souvent de l'ordinaire. En sus, pour bien la maquiller, des allocutions diverses savamment construites sont prononcées et rendues dans un style langagier édifiant. Quand arrive le moment de la danse, l'on assiste à de grands mouvements. Les pas sont esquissés dans tous les sens et les gestes deviennent indénombrables.

Au théâtre, ce sont de tels faits qui sont reproduits, car le théâtre se veut un art composite, dépassant le domaine du texte pour s'ouvrir à celui de la mise en scène. Jean Duvignaud, l'assimilant d'ailleurs à une cérémonie, explique : « *tout commande cet aspect cérémoniel du théâtre : la solennité du lieu, la distinction d'un public, profane, et d'un groupe d'acteurs isolés dans un monde étroit, lumineux, le costume des comédiens, la rigueur des gestes, la particularité d'une langue poétique qui distingue radicalement la langue du théâtre, du bavardage quotidien* ⁴ ».

4 DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Quadrige/PUF, 1965, p.17

En fait, l'ambiance observée lors de la cérémonie sociale donne l'impression d'assister à une mise en scène : un décor est planté comme si nous étions au théâtre. En plus, un lieu spécifique est indiqué. Toutes les personnes qui s'activent au niveau de l'organisation de la manifestation peuvent être considérées comme acteurs de théâtre. Chacune d'entre elles, vêtue dans sa tenue particulière, fait des gestes. Elle est en mouvement. Par ailleurs, les invités qui surgissent de partout pourraient avoir le statut de spectateurs. Les discours prononcés et les échanges entre tous les participants sont assimilables aux dialogues du théâtre. Ainsi, il est clairement établi l'étroitesse du lien entre la cérémonie sociale et la cérémonie dramatique. Le théâtre ne fait que reproduire d'une manière ou d'une autre les réalités de la vie sociale. Il se veut ainsi une transposition de la société en représentant toutes ses images.

1.2- Art dramatique, imitation d'actions

L'art dramatique peut être vu comme une imitation d'actions. C'est en cela qu'Aristote parle de l'« *imitation d'une action noble, accomplie jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements (rythme, mélodie et chant). C'est une imitation faite par des personnages en action, et non par le moyen de la narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre...⁵*».

Ainsi dans la tragédie, il est conseillé qu'au moins l'un des personnages en action se réfère indéniablement à une personne ayant existé. L'on comprend aisément l'utilité de jouer sur la scène les mythes, les légendes et autres hauts faits historiques dans l'optique de restaurer certainement l'immobilité temporelle. Nous pouvons citer entre autres cas de figures, la pièce *Britannicus*⁶ dans laquelle il est question du roi Néron. De son vrai nom, Lucius Domitius Claudius Néro (37-68 après Jésus-Christ), fut un empereur romain ayant régné de 54 à 68. Fils d'Agrippine la Jeune et de Cneius Domitius Ahenobarbus, il est adopté par l'empereur Claude après le mariage de ce prince avec Agrippine. Il eut pour gouverneur Burrus, un soldat, et pour précepteur le célèbre philosophe Sénèque. Il connut un début de règne heureux, puis il fit mettre à mort Britannicus, fils de Claude auquel il avait ravi l'Empire, sa

5 ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Le livre de poche, 1990, Chapitre VI

6 RACINE Jean, *Britannicus*, Paris, Libro, 2000, 95p

mère Agrippine, sa femme Octavie ainsi que Sénèque. Accusé d'avoir provoqué l'incendie de Rome en 1964, il rejeta le crime sur les chrétiens qu'il persécuta sans retenue aucune. Mais quand les prétoriens eurent proclamé empereur Galba, il quitta Rome, et sur le point d'être rejoint, se fit égorger par un affranchi.

Ce fait historique est réel. Les personnes indiquées ont effectivement existé. Leurs actions décrites ne relèvent guère de la pure imagination, mais de la réalité. C'est en cela que l'histoire relatée intéresse la tragédie classique. Racine, en écrivant donc *Britannicus*, ressuscite de cette façon un pan de l'histoire romaine. Sur scène, ses acteurs sont tous considérés comme imitateurs d'hommes et de femmes en actions. C'est en réalité leurs actions qui sont reproduites. Dès lors, nous observons une parfaite symbiose entre le théâtre et la société, entre le jeu scénique et la réalité historique des humains.

I.3- La théâtralisation de l'action

Préparer, justifier et exécuter une sentence à l'encontre d'un individu fautif ou d'un groupe d'individus iniques, nécessitent de la part des hommes organisés en société beaucoup de tact et de réflexions. La décision, en effet, qui doit être arrêtée engage des responsabilités collectives et individuelles. Le verdict peut être une sévère punition, une condamnation à vie ou à mort, une exécution sommaire, voire une relaxation pure et simple au nom du pardon et de la réconciliation. La sanction peut aussi prendre l'aspect d'une corvée ou un châtiment corporel exemplaire dans l'optique de dissuader d'éventuels hors-la-loi dans leur velléité de nuisance.

La condamnation à vie ou à mort intervient quand le degré de la faute commise atteint le summum, c'est-à-dire un crime avec préméditation par exemple. Le mis en cause finira par perdre la vie au grand soulagement de la société à qui il a causé un tort considérable. Quant à l'exécution sommaire, elle se fera devant le peuple qui assiste directement à la mise à mort de façon atroce de l'indélicat individu. Le peuple en question devient un témoin oculaire, voire expérimental d'une scène aussi violente qu'atroce à laquelle il donne néanmoins sa caution.

La relaxation pure et simple qui semble être un acte de tolérance résulte également d'une décision unanimement prise – en quelque sorte – par la

société afin de donner une chance au prévenu de se remettre en cause, de se ressaisir et de réintégrer conséquemment son milieu social.

En clair, les actes posés par la société sur le plan juridique – généralement lors des procès – répondent à un souci cathartique. Les thèmes abordés dans les représentations scéniques sont le plus souvent des satires sociales, des dénonciations des travers humains aux fins d’amener la société dans sa globalité à se surpasser, à revenir à de meilleurs sentiments.

L’image du procès est celle de la représentation théâtrale d’autant qu’elle laisse transparaître une dynamique d’actes et d’actions à mener par la société entière. Nous sommes ainsi en pleine théâtralisation de l’action. L’imbrication de l’art dramatique et de la société ne semble pourtant pas toujours évidente.

II- DISJONCTIONS ET FRONTIERES

II.1- Le théâtre, fiction dans l’univers social

Le jeu théâtral, même s’il semble établir un lien étroit avec la réalité sociale, n’en demeure pas moins une fiction. Le spectateur, au terme de la pièce qu’il vient de vivre en direct avec des acteurs talentueux qui ont eu le pouvoir d’éveiller tous ses sentiments, se rend « malheureusement » vite compte que ce qui lui a été donné de voir n’est en réalité qu’une transposition de la vérité.

A Trézène, en Grèce, à une époque très lointaine, Phèdre⁷, seconde épouse du Roi Thésée, tombe amoureuse d’Hippolyte, son beau fils. Cette passion si démentielle et si diabolique l’amène à opter pour la mort plutôt que d’avouer cet amour insolite. Incapable de supporter longtemps le chagrin de sa nourrice Oenone, qui la voit dépérir, elle finit par lui confier l’origine du « mal » qui la ronge à petits feux. Très rapidement, la rumeur persistante de la mort du roi, absent du palais et du royaume depuis de longs mois, circule.

Sa succession au trône ouvre une grave crise politique. Phèdre décide de consulter Hippolyte, mais troublée par la présence fascinante du jeune homme, elle finit par lui avouer son irrésistible amour. Très horrifié, ce dernier préfère prendre la fuite.

7 RACINE Jean, *Phèdre*, Paris, LGF, 1985, 128p

Voilà que juste après ce forfait de Phèdre, l'on apprend que la rumeur qui avait circulée relevait du faux, car Thésée serait vivant. Dès lors, Phèdre qui craint qu'Hippolyte parle à son père de cette déconvenue, mesure l'horreur de la situation. Oenone lui suggère de prendre les devants en accusant le malheureux de tentative de viol afin de se dédouaner. Phèdre s'indigne, puis accablée, se résout à laisser sa nourrice agir à sa guise.

Celle-ci ne boude pas son plaisir : elle le dénonce à Thésée dès son retour. Le roi profondément désespéré devient très furieux. Hippolyte, pour prouver son innocence face à cette accusation sans précédent, lui révèle son amour pour Aricie. Mais le roi est loin de le croire. C'est alors que, honteuse et repentante, Phèdre accourt dans l'intention de lui dire la vérité. Mais, elle apprend par la bouche d'Oenone qu'Hippolyte aime plutôt Aricie. Jalouse, elle décide de se taire et ne rien révéler. En dépit de l'intervention d'Aricie pour l'en dissuader, Thésée demande à Neptune de le venger en punissant de façon exemplaire son fils.

Le suicide d'Oenone, désespérée de se voir condamnée par Phèdre, la trouble. Mais trop tard ! Un dragon, surgi de la mer sur ordre de Neptune, tue Hippolyte. Phèdre, quant à elle, confesse finalement son crime à Thésée et s'empoisonne.

Le spectateur, emballé par cette tragédie – jouée effectivement –, se sentira plus ou moins frustré de voir au terme de la prestation Hippolyte, Oenone et Phèdre se relever pour saluer le public. Du coup, un fossé entre le jeu et la réalité se crée. Ces acteurs et actrices n'ont fait qu'incarner des individus de la société, car ce n'est pas d'eux qu'il s'agit réellement : c'est là le volet fictionnel de l'art dramatique. Pruner, à propos, parle de « métathéâtre » terme, qui *« désigne le fonctionnement contradictoire qui permet au spectateur de garder en permanence à l'esprit que ce qu'il tient pour réel sur scène n'a pas de conséquence hors scène : comme dans le rêve, il sait que la construction imaginaire à laquelle il assiste est radicalement distincte de l'existence quotidienne⁸ »*. Le spectateur est donc conscient du vide entre l'imagination et le concret.

Ce vide en question ne se limite certainement pas au texte de façon générale, mais pourra se lire à travers la scène proprement dite.

8 PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p.118

II.2- La délimitation de l'espace

L'espace lui-même participe de la disjonction entre l'art et la société. D'un côté, nous avons les acteurs et de l'autre, les spectateurs. En fait, ce sont deux groupes bien distincts. Le premier est appelé à jouer ce qui se passe certainement dans le camp du second, mais ce dernier en revanche ne peut descendre sur la scène pour s'identifier. Il reste dans sa posture d'observateur. La société ne peut se confondre ici au jeu en raison de la barrière spatiale existante. A propos du discours des personnages représentés, Pruner note ceci : « *leurs paroles s'adressent en même temps à leurs interlocuteurs fictifs et à ces auditeurs silencieux que sont les spectateurs, qu'ils feignent pourtant d'ignorer*⁹ ».

Cette ignorance confirme bien notre propos relatif à la délimitation de l'espace. Les acteurs semblent effectivement s'adresser aux spectateurs, mais la communion entre ces deux entités reste quasiment impossible en raison de la limite spatiale qui leur est imposée. Si elles étaient réellement en phase, il n'y aurait pas eu une scène à part et un public de l'autre côté. Cette limite artificielle met encore en relief l'idée de fiction théâtrale. C'est pourquoi Duvignaud affirme : « *il n'existe pas de théâtre sans délimitation d'un lieu scénique où s'expriment toutes les créations possibles et se présentent les rôles imaginaires. Circulaire, semi-circulaire, latéral, rectangulaire, la classification et l'organisation de l'espace divisent toujours le groupe des acteurs et celui des participants*¹⁰ ».

Pour montrer la réalité de cette dichotomie, Stanivlaski parle même de l'éducation du spectateur. Il rappelle les recommandations suivantes, lors d'une représentation théâtrale, que Naugrette rapporta : « *Il fallut commencer par le commencement, apprendre à ce spectateur nouveau venu dans l'art à rester assis tranquillement, à ne pas causer, à être à sa place à temps, à ne pas fumer, ne pas grignoter de cacahuètes, à enlever son chapeau, à ne pas manger de sandwich pendant le spectacle*¹¹ ». Le spectateur non seulement est distant de l'acteur, mais il doit se garder de tout mouvement susceptible de gêner le jeu scénique. Ainsi, la division de l'espace apparaît comme une norme théâtrale incontournable, car le théâtre suppose par sa nature une telle « mise en scène » de l'espace. En clair, cette division explicite la discontinuité

9 PRUNER, Michel. – op.cit. p.102.

10 DUVIGNAUD Jean. – op. cit, p. 25

11 NAUGRETTE Catherine, op.cit, p. 185

évidente entre l'art et la société. Rappelons que les arts étant à la fois liés au temps et à l'espace, l'opposition tient surtout au fait que le langage est voué à se dérouler dans le temps, tandis que les arts visuels se donnent dans la simultanéité.

II.3- L'isolement du personnage ou de l'acteur

Le lien entre le théâtre et la société est également rompu par l'isolement du personnage ou de l'acteur. Si l'on considère la société comme un ensemble d'individus unis au sein d'un même groupe par des règles sociales, l'individualisation demeure une contradiction frappante à ses principes de fonctionnement. Or, sur scène, il nous est donné souvent de découvrir un être donnant l'impression d'être en marge de la société tant dans son jeu que dans son milieu existentiel. Il en va de même pour le personnage isolé de la pièce.

C'est certainement le cas de Krapp, l'unique personnage de *La Dernière bande*, de Samuel Beckett, « *un vieil homme avachi*¹² », à l'accoutrement ridicule et qui vit tout seul dans sa turlupinade. Il enregistre tous les ans, le jour de son anniversaire précisément, un compte rendu détaillé de son état ainsi que de ses actes durant l'année écoulée. Chaque fois, il écoute et commente l'une ou l'autre des nombreuses bandes enregistrées des dizaines d'années auparavant. Son seul enthousiasme se trouve désormais dans cet infini retour à son passé. Il est obligé d'être nostalgique pour garder en lui le sentiment de vivre au stade présent, comme il avait vécu autrefois dans un univers de joie, de bonheur et surtout d'amour. En se remémorant tous ses faits et gestes vécus autrefois, à travers ses enregistrements, Krapp qui apparaît comme un littéraire, un penseur, un intellectuel parvient à donner une raison à son existence ; autrement l'incroyable solitude dans laquelle il est plongé, le broierait absolument. Il en est tellement conscient que même l'obscurité est considérée pour lui comme un compagnon : « *Avec toute cette obscurité autour de moi je me sens moins seul*¹³».

Sa solitude est d'autant visible qu'il fait du noir, donc de l'invisible, son fidèle ami. C'est un être totalement isolé. Serait-il atteint d'une maladie incurable et contagieuse à même de l'excommunier, ou aurait-il commis l'irréparable au point de l'exiler dans cet univers clos ? Surtout que le nom qui lui est attribué

12 BECKETT Samuel, *La dernière bande*, Paris, Editions de Minuit, 1959, p.7

13 BECKETT Samuel, op.cit. p.14-15

« Crap » prend en anglais le sens de « merde » ou « conneries » ou encore « foutaise ». Il n'est plus qu'un débris humain considéré par Samuel Beckett lui-même comme une ordure, des excréments : « *Si les multiples Krapp sont différents les uns des autres, leur dénominateur commun c'est ce nom qui fait de tous ces moi une unité substantielle : ordure excrémentielle.*¹⁴ »

Beckett estime que ce personnage esseulé en question, n'est pas unique en son genre. Il en existe une pléthore qui peut être rencontrée dans tous les coins de rue, dans tous les milieux, dans le monde entier. Krapp ne peut en aucun cas constituer un personnage singulier. Il peut se trouver en nous ou même dans notre entourage immédiat. Dans ce cas, nous comprenons clairement pourquoi de tels individus sont considérés comme bannis de la société humaine. Ils brisent la chaîne d'homogénéité par leur souci avéré de vivre en autarcie, favorisant ainsi la discontinuité entre l'art dramatique et l'organisation sociale.

CONCLUSION

De tout ce qui précède, nous retiendrons que tous les événements de la vie rapprochent plus ou moins la société du théâtre. L'art dramatique est perçu comme une imitation d'actions. En projetant, en effet, sur la scène les mythes, les légendes et les hauts faits historiques, les acteurs et actrices ne traduisent que les aspirations des sociétés humaines voulant marquer des réalités temporelles. En outre, il faut relever la théâtralisation de l'action. En clair, il s'agit ici de mettre en exergue la situation de préparation des organisations humaines qui s'apprêtent à appliquer une sentence collective à l'égard d'un individu ou d'un groupe d'individus, ou même à entrer en conflits avec d'autres belligérants.

Pour ce qui concerne les frontières entre l'art et la société, il est plausible de relever qu'en dépit des représentations scéniques spectaculaires qu'elle nous offre régulièrement, le théâtre demeure une fiction dans l'univers social. Les acteurs et spectateurs reviennent tous à la réalité au terme des prestations. L'une des disjonctions essentielles demeure sans aucun doute la délimitation de l'espace. Il existe toujours un fossé entre les acteurs et les spectateurs : le premier groupe appelé à jouer ne peut en principe être rejoint par le second qui, lui, est confiné dans une position statique d'observateur. Ainsi nous avons d'un côté l'art et de l'autre la société elle-même. L'isolement peut également

14 LAMONT Rosette, *Samuel Beckett*, Cahier de l'Herne, Paris, Editions de l'Herne, 1976, p.347-348

constituer un frein à la symbiose entre le théâtre et la société d'autant que l'acteur esseulé volontairement se démarque malencontreusement du grand groupe. Dès lors, il ne plus être considéré comme un être sociable. Dans ce cas le théâtre apparaîtrait clairement comme une rupture avec la société.

De toute évidence, le théâtre n'est pas la société, mais c'est plutôt un reflet possible de la société. Il n'est qu'un art. Nul ne peut donc pas, en dépit de ses accointances avec les faits sociaux qu'il représente, ignorer ce volet artistique pour le confondre à la stricte réalité. En tant qu'art, il possède même la capacité de phagocyter cette société en question – bien que la création y prend sa source – mais demeure en l'état un art au service de la société.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Le livre de poche, 1990, 224p
- BECKETT Samuel, *La Dernière bande*, Paris, Minuit, 1959, 72p
- DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Quadrige/PUF, 1965, 606p
- LAMONT Rosette, *Samuel Beckett*, dans Cahier de l'Herne, Paris, Editions de l'Herne, 1976, 380p
- Le Petit Robert*, Paris, Nouvelle édition millésime 2015 (Dictionnaire)
- MAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2007, 250p
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 2006, 447p (Dictionnaire spécialisé).
- PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, 128p).
- RACINE Jean, *Britannicus*, Paris, Librio, 2000, 95p
- , *Phèdre*, Paris, LGF, 1985, 128p