

Alicja Siedlecka

Quelques remarques sur l'insolite comme une des catégories dramatiques

Le canon des catégories dramatiques ne se compose que des cas sûrs, tels le comique ou le tragique et de parmi lesquels l'insolite se trouve exclu¹. La question posée par Pierre Voltz dans le titre de sa communication: "L'insolite est-il une catégorie dramaturgique?"² aurait pu suggérer une certaine volonté d'attribuer à l'insolite le droit à l'appartenance aux catégories dramatiques. Mais, après une subtile étude sur le terme et le caractère de l'insolite, Voltz, lui-aussi, aboutit à la réponse négative: "[...] il est difficile de faire le passage entre la perception de l'insolite au niveau de la lecture et la perception de l'insolite au niveau de la représentation. C'est la raison par laquelle, finalement, j'aurais envie de conclure que l'insolite n'est pas une catégorie dramaturgique, puisque l'insolite est différent selon les différents niveaux de l'activité théâtrale"³. Cette conclusion radicale semble définitivement fermer toute discussion sur la "catégorité" de l'insolite. Paradoxalement, sa radicalité sollicite la reprise du même problème n'aurait-ce que pour arriver au même aboutissement.

Sans insister à chercher la réponse sur la notion même de l'insolite, laquelle d'ailleurs a été isolée par Pierre Voltz, sur la voie négative, de l'étrange et du bizarre⁴, nous allons tenter tout premièrement d'imposer à l'insolite les cadres de la définition des catégories

¹ cf. les dictionnaires du théâtre

² P. Voltz, "L'insolite est-il une catégorie dramaturgique?", [in:] *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Actes du colloque de Strasbourg présentés par Paul Vermois, Eds. Klincksieck, Paris 1974, pp. 49-78.

³ Ibid., p. 67.

⁴ Ibid., p. 52.

dramatiques. Pour le faire, il nous faut emprunter aux réflexions de Henri Gouhier où, aussitôt, nous retrouvons l'indispensabilité du facteur humain des catégories dramatiques: "Les catégories dramatiques jouent au moment où l'événement crée une situation qui intéresse l'homme"⁵. Et il ne s'agit pas ici de la présence de l'acteur, qui d'autre part est nécessaire pour pouvoir parler de l'art dramatique: "Toutefois dramatique par excellence est l'art qui ne représente pas l'action avec des mots ou sur une toile ou sur le marbre mais la rend présente et actuelle par l'existence de l'acteur"⁶, mais de l'existence du sujet réceptif qui au moment de la représentation / de la lecture fait démarrer son jugement et se laisse étonner. Étonner c'est évoquer un effet purement humain. L'étonnement et ce à quoi il renvoie doit nécessairement apparaître dans le cas des catégories dramatiques: "[...] les catégories dramatiques qualifient ce qui étonne"⁷. Une autre composante de catégorie dramatique est la création de l'événement qui de sa part créera une situation. Il doit, donc, se produire "la façon de penser historique"⁸ et la situation dirigée d'une manière vers l'homme qui perçoit les catégories dramatiques comme "l'imbrication dans le son"⁹. Ici, pourtant, à côté de la perception, intervient un élément important qu'est le jugement de l'existence: "[...] il faut donc que ce qui arrive soit tenu pour existant. Ceci n'est plus affaire de perception ni de jugement [...]. Un jugement d'existence, telle est la part du spectateur dans cette «réalisation» qu'est la représentation du drame"¹⁰. "Un acte de bonne volonté"¹¹ doit agir. Et ce n'est pas un jugement général, il concerne uniquement l'acceptation de la situation produite par l'événement étonnant. C'est le moment où un fait théâtral se produit réellement ou s'effectue le rejet d'une situation donnée de la part du

⁵ H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 1980, p. 20.

⁶ Ibid., p. 17.

⁷ Ibid., p. 18.

⁸ Ibid., p. 16.

⁹ Ibid., p. 20.

¹⁰ Ibid., p. 25.

¹¹ Ibid., p. 26.

spectateur / du lecteur. L'univers théâtral se trouve alors chancelé, ébranlé, voire en voie de destruction. Seule l'illusion, la croyance momentanée à cette illusion comme à une réalité parallèle¹², l'accord mental attribué à la situation actuelle de la scène ou de la lecture et le jugement d'existence créent le théâtre. Ce jugement d'existence a donc une importance fondamentale pour affirmer l'existence d'une catégorie dramatique.

Il est indubitable que l'adjectif *insolite* sert à qualifier un événement théâtral qui concerne l'homme. Pierre Voltz l'expose sur l'exemple de l'objet théâtral qui, seul, n'est pas insolite. L'insolite se situe dans la relation (ou, plutôt, dans la rupture d'avec cette relation) entre la perception actuelle et le savoir établi antérieurement.

Percevoir, comme d'ailleurs Voltz le remarque, est le premier contact du spectateur ou du lecteur au théâtre. La perception du spectateur est, bien sûr, différente de celle du lecteur¹³. Ici aussi, comme dans tout phénomène de perception, à côté de l'arrivée au cerveau de l'information sur la manifestation d'un phénomène donné, il apparaît un enregistrement immédiat du perçu comme existant (et si dans la vie réelle les neurones sains enregistrent nécessairement le phénomène, dans le cas d'une situation théâtrale il peut apparaître un élément de son rejet par la prise de distance faite par le spectateur — puisqu'il existe toujours son accord ou le manque de cet accord pour la croyance à l'illusion théâtrale). Cet enregistrement est jugement d'existence et ce n'est qu'après ce jugement positif qu'il peut apparaître la transformation du stimuli en information. Ensuite, après

¹² Le caractère de cette croyance est double car d'un côté le récepteur doit entrer dans le jeu (lu ou concrétisé sur la scène), mais d'autre côté il ne cesse pas de ressentir le caractère illusionnaire de ce jeu.

¹³ Le confirme Patrice Pavis qui rejette les perspectives purement "philologiques" ou "scéno-centristes": "La principale difficulté de l'analyse du texte saisi à l'intérieur de la mise en scène, c'est de ne pas confondre la lecture et l'analyse que nous en ferions en le lisant et la réception et l'impact qu'il produit chez le spectateur. Il y a là deux perspectives différentes qui sont certes liées, mais qui doivent demeurer distinctes" — P. Pavis, "Le texte (é)mis en scène", [in:] *Forum Modernes Theater*, novembre 1996, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1996, pp. 119–136, p. 134.

l'enregistrement de l'information, la prise de décision peut se faire: 1° sur l'ignorance¹⁴ du perçu s'il est indifférent ou 2° sur la réaction immédiate en cas d'évoquer un étonnement par le stimuli extérieur. Toutes les impulsions, auxquelles il serait impossible de trouver tout de suite une réaction "convenable" malgré l'étonnement qu'elles produisent, seront insolites et seront enregistrées comme telles. Ce n'est qu'alors que la réaction nommée par Voltz: "prise d'attente" apparaît. La prise d'attente, donc la suspension de tout jugement, de toute qualification, la suspension qui égalise l'impossibilité d'effectuer un choix parmi des solutions alternatives — d'où: le manque de décision sur la réaction à prendre.

L'attente qui pour Voltz est caractéristique de l'insolite, pour nous est indispensable du théâtre en général. Elle se lie à chaque moment, à chaque point du texte ou du spectacle qui ne laisse pas le lecteur / le spectateur dans l'état de l'indifférence ou d'une sorte de perception qui a la capacité d'assimiler tout à la réalité connue. Chaque moment du contact de ce sujet avec le théâtre est l'attente qui se lie à sa compréhension que c'est toujours le jeu, qu'il n'a pas affaire à un univers réel où son attente pourrait être remise à la distance. Il serait, peut-être, utile de rappeler ici le paradoxe qui existe dans notre perception du temps, notre conscience réelle envers le temps, alors ce que Vladimir Jankélévitch appelle: "l'irréversibilité relative"¹⁵. C'est surtout la première partie de sa définition qui nous intéresse, c'est-à-dire "la première fois" qui aussi pour Voltz semble la plus significative s'il s'agit de la question de l'insolite. Pour Voltz la première fois est la seule qui donne l'impression de l'insolite, chaque fois suivante contribue à la perte de force de l'insolite qui s'userait. La pensée de Jankélévitch peut élucider les rapports qui existent entre les représentations renouvelées ou les relectures et les premières expériences du récepteur. Pour lui, à côté des consciences

¹⁴ Par l'ignorance nous comprenons ici le manque de réaction immédiate, il est, pourtant, sûr que chaque point du spectacle, de la lecture est enregistré ne serait-ce que d'une manière un peu floue.

¹⁵ cf., V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974, p. 52.

imaginables, mais irréelles, il existe "la conscience qui est également avant-goût et arrière-goût: aussi la première fois n'est-elle [...] jamais tout-à-fait première, mais elle est déjà un peu la seconde ou la n^{ième} jusqu'au moment où elle advient elle est déjà pressentie et préparée de mille manières"¹⁶. Sa réflexion atténue aussi le caractère destructeur de la fois suivante sur l'insolite: "[...] l'anticipation est toute relative: un élément d'imprévisible et de jamais-vu subsiste toujours, qui rend la nouveauté surprenante et, strictement parlant, impossible à préimaginer. La réversion à son tour n'est pas moins relative, et cette relativité tient à l'impossibilité de la deuxième fois; la deuxième fois n'est jamais la réédition littéraire de la première [...] chaque «fois» est première-dernière"¹⁷. Notre manière de percevoir le temps influence donc tous les inventaires de notre perception et n'est pas réservée exclusivement à l'insolite. Il est vrai que la fois suivante est autre pour l'insolite, mais elle l'est aussi pour le comique ou le tragique. A un certain degré, toutes les catégories sont des formes plus ou moins vite usées. Il est possible de poser ici la question sur l'usure d'un événement comique puisqu'il se peut qu'un événement ne soit pas trop risible que durant sa première manifestation. Il faut pourtant remarquer que les causes de persistance de la risibilité ne se situent pas dans l'événement lui-même, mais, peut-être, dans la relation "assoupie" entre l'attente et la réalisation. L'événement est attendu et ce qui provoque le rire c'est son infailibilité. Le spectateur / le lecteur devient alors complice de ce à quoi il espère participer et l'espérance "joue que telle ou telle cause, dont elle se proclame solidaire, l'emportera; [...] elle a parié pour la victoire et organisé tout son avenir en fonction de cette éventualité"¹⁸. Cette solidarité permet de maintenir la fraîcheur apparente de l'événement comique, par contre le cas de l'insolite présente un inversement, c'est-à-dire, le manque de réalisation de ce que le spectateur / le lecteur attend, espère doit intervenir nécessairement.

¹⁶ Ibid., p. 52.

¹⁷ Ibid., p. 53.

¹⁸ Ibid., p. 137.

Pierre Voltz, en concluant ses remarques sur l'insolite, affirme que l'insolite ne peut pas être enregistré comme une des catégories dramatiques parce que la perception diverge selon le niveau théâtral, c'est-à-dire que l'insolite peut se réaliser ou non selon le fait de participer au spectacle ou à la lecture. Il semble que malgré l'incontestabilité de deux effets différents qui peuvent être produits soit par le spectacle soit par la lecture, la conclusion exprimée par Voltz va trop loin. Suivant sa pensée, il est possible d'aboutir à la négation du comique comme adjectif catégoriel puisque la réaction du spectateur aux gags avec un objet retombant plusieurs fois ou aux répétitions de mêmes mots diverge de celle du lecteur.

Réfléchir sur le vieillissement, l'usure de l'effet de l'insolite c'est voir que bien d'autres effets de domaines variés, perdent de leur efficacité en perdant de leur fraîcheur, c'est-à-dire, en se reproduisant. Deux, au moins, espèces de répétitions peuvent se produire.

La première, c'est la reparticipation à la représentation / à la lecture de la même pièce. Il y a donc une précédente connaissance de la pièce de la part du récepteur. L'élimination de l'effet de l'étonnement avec la répétition du même phénomène théâtral (le spectateur / le lecteur anticipe par le souvenir de sa première réaction) prive le spectateur / le lecteur de naïveté, de spontanéité, il s'attend à quelque chose. Cela n'empêche pas cependant qu'un tel événement soit enregistré comme bouffon, tragique ou insolite. La réaction qui suit ne peut pas avoir de même force que pendant la première fois, juste après le premier enregistrement. Cette répétition peut causer ensuite une banalisation de l'impulsion: connaître le dialogue absurde de Mme. et M. Smith de *La cantatrice chauve* peut atténuer la force du rire, bien qu'il reste toujours comique. Il convient, peut-être, d'expliquer ici que la réaction telle que le rire après la manifestation du même événement peut être même plus forte que pendant la première fois, mais ses raisons sont alors différentes: le spectateur attend la présence de l'effet, mais il ne peut être jamais sûr de sa réalisation effective, trouvant un certain plaisir dans la réaction prévue, il s'y prépare, il veut la vivre. L'annulation du moment d'inquiétude à l'intermédiaire

de la réalisation des attentes du spectateur, produit une sorte de reconnaissance, de liaison ou même de complicité entre le récepteur et l'univers théâtral. Une des composantes du rire serait alors la joie de repossibilité d'enregistrer cet événement comme comique.

Le deuxième cas de répétition est la tentative de répéter le même effet scénique, de produire une situation identique dans une autre représentation. Sa généralité contribue à une banalisation très rapide: la tragédie devient un schéma mélodramatique et ne provoque que l'ennui, un jeu de mots s'use et le récepteur l'accepte par un silence sinistre, un élément fantastique est accepté comme un fragment visiblement nécessaire et lui non plus n'évoque pas d'intérêt. Dans ce cas aussi, il faut toujours savoir que c'est la fraîcheur de réaction qui s'use et non pas l'essence de l'événement. Ce dernier pourrait s'user, parce que l'univers extrathéâtral change tellement par rapport à la première représentation que la conscience du récepteur ne lui permet pas d'enregistrer le phénomène donné sous le nom utilisé jusqu'alors.

L'insolite se brise, par exemple par le rire ou la motivation symbolique. Il disparaît désormais son efficacité. Au cas où un tel échec n'apparaîtrait pas, nous avons affaire à un pur effet d'insolite. La conclusion qui se dessinerait: insolites seraient les phénomènes qui produisent l'étonnement, mais en conséquence de l'impossibilité d'accepter un phénomène donné au système de références connu par le sujet percevant, la réaction ne les suit pas. Ce n'est pas le même manque de réaction qui accompagne le sujet percevant quand il passe indifféremment sur un événement, il s'agit ici du manque de réaction conscient. Et plus grande, plus inquiétante est cette conscience de l'impossibilité de réagir, plus l'insolite s'avère efficace.

Bibliographie:

- Goubier (Henri), *Le théâtre et l'existence*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 1980.
 Jankélévitch (Vladimir), *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974.
 Pavis (Patrice), "Le texte (é)mis sur la scène", [in:] *Forum Modernes Theater*, Novembre 1996, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1996, pp. 119-136.
 Voltz (Pierre), "L'insolite est-il une catégorie dramaturgique?", [in:] *L'ontisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Actes du colloque de Strasbourg présentés par Paul Verrois, Eds. Klincksieck, Paris 1974, pp. 49-78.