

Corps et mémoire

Paul Zumthor

Number 50, 1989

Le théâtre dans la cité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26615ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Zumthor, P. (1989). Corps et mémoire. *Jeu*, (50), 219–221.

corps et mémoire

Le théâtre, en Occident, vous apparaît-il comme l'un des derniers lieux de la tradition orale?

À la fois historien et écrivain, Paul Zumthor, spécialiste du Moyen Âge, a enseigné pendant de nombreuses années aux universités d'Amsterdam puis de Montréal, tout en dirigeant la série «Bibliothèque médiévale» aux Éditions 10/18. Depuis sa retraite, ses recherches visent à approfondir l'étude de la tradition orale.

Amateur et grand consommateur de textes littéraires, et par profession spécialiste de ce qu'on appelle la «littérature» du Moyen Âge, il m'arriva souvent, dès les années soixante, de m'interroger: en quoi cette «littérature» différa-t-elle, de façon absolue, de la nôtre? Cette différence, je la sentais; intuitivement, je savais qu'elle affectait le champ entier de mes recherches. Mais encore? Du jour où un mot se présenta pour la désigner, je sus qu'il me serait peut-être possible enfin de la décrire. C'était le mot de *théâtralité*, que j'employai pour la première fois dans mon *Essai de poétique médiévale*, sans prévoir (c'était en 1972!) jusqu'où me conduiraient sa méditation et son analyse.

J'arrivais au Québec, nommé à un poste universitaire, et venant de New York. Aux États-Unis, où j'avais passé deux ans, le temps n'était pas encore éloigné des *happenings* de Kaprow et d'autres, et j'avais eu l'occasion de participer à quelqu'un d'entre eux. C'était à cette expérience que référait dans mon esprit le terme de *théâtralité*: il suggérait une spontanéité qui s'invente elle-même en s'exprimant; une citation vitale; le déchiffrement d'une trace à demi effacée par la pénombre du quotidien; la résurgence d'une mémoire enfouie sous l'épaisseur des sédiments existentiels.

Où que dût me conduire par la suite l'examen de textes médiévaux particuliers, du moins s'imposait d'emblée à mes yeux un aspect du témoignage qu'ils nous apportent: leur théâtralité n'est pas déduite, par dérivation ou imitation, d'un théâtre préexistant dont ils reproduiraient quelques traits; bien plutôt, ils surgissent, comme le théâtre, d'un élan verbal, vocal et gestuel antérieur à eux, presque an-historique, inscrit parmi les manifestations primordiales de notre humanité. Plus encore: c'est assez tardivement (pas avant le XIV^e siècle) que prit forme un «théâtre» au sens restreint où nous l'entendions jusqu'à il y a peu. Ainsi, dans l'histoire des cultures européennes (et, par elles, américaines), c'est au sein de la performance poétique que se dégagèrent peu à peu la spécificité d'un «théâtre».

J'entends par ce dernier mot, dans ce contexte, la *mimesis* d'une situation impliquant dialogue ou plurilogue, mais où l'élément textuel ne constitue qu'un facteur (à la limite, accessoire) de



Hamlet, de Shakespeare, mis en scène par Lioubimov dans les années 1970. Ombres du passé, spectres du présent: «la grande source de Mémoire». Photo: Agence Bernard, tirée de *Actualités des arts plastiques* n° 40, «l'Objet théâtral», Centre national de documentation pédagogique.

l'ensemble. L'ambiguïté de cette définition tient à la nature des choses: qui, en effet, tracerait d'une plume sûre des limites naturelles à une situation, à un dialogue, à un texte? La spécification théâtrale se construit (s'est construite dans l'histoire) progressivement, par addition de contraintes: pluralité d'acteurs, costumes, décor, salle... pour ne pas citer le rideau qui tranche de manière visible, provocante (ou rassurante), entre fiction et «réalité». Pour en arriver là, il aura fallu des siècles. Mais ces mêmes siècles n'auront pas suffi à épuiser tout à fait la tradition des performances poétiques, antérieure à la formalisation du théâtre... quoique pendant longtemps aucun lettré n'ait eu cure de telles survivances, rejetées parmi les formes viles de la «culture populaire» ou du folklore.

Vers 1970-1975, quelque chose toutefois était en train de changer: les expériences américaines auxquelles je faisais allusion parvenaient à la connaissance, sinon à la pratique d'un large public; elles étaient pour lui, dans une certaine mesure, confirmées par l'essor simultané de la danse dite moderne non moins que par la diffusion du rock et ce qu'il engendra. Dans la foulée, la renaissance de l'art des chansonniers (générale durant le quart de siècle de l'après-guerre) prenait rétrospectivement figure de fait esthétique majeur. De toutes parts, les tentatives dramaturgiques, dans les perspectives ouvertes jadis par un Artaud ou un Brecht, visaient à faire éclater un modèle senti comme désuet et à réintégrer le théâtre scénique dans un universel mouvement de réappropriation culturelle du corps. De tels efforts, dans leur diversité, se succédaient, de manière de moins en moins isolée, depuis des années: avant 1980 ils apparaissaient globalement comme un phénomène radical, manifestant une mutation dans le rapport de l'homme avec son langage, sa psyché et son corps, c'est-à-dire avec sa culture. Désormais la pensée critique devait en tenir compte. Pour ma part, j'étais amené, dès 1982, à distinguer, dans tous les faits de communication dits «littéraires», entre ce que je nommais le *texte*, séquence linguistique, suite de phrases écrites ou dites, et l'*oeuvre*, qui est le texte-en-situation, corporellement vécu. En ce sens, toute communication «littéraire» (je préfère dire «poétique», d'un terme plus général et moins

historicisé) est jeu, dépense d'énergie épurée où l'homme découvre quelque chose de son être caché, autrement codé que son moi social. D'où la force exemplaire qu'y déploie la voix — fût-elle (comme dans la lecture silencieuse) intériorisée et tacite.

Tel est le vaste courant d'où émerge aujourd'hui notre théâtre, ayant tranché, semble-t-il, le lien matériel qui (par le biais de l'Institution) l'attachait à celui qui occupa les scènes du XIX^e, du XVII^e siècles. Certes, *le Cid*, *Phèdre* sur les planches, voire *Un chapeau de paille d'Italie*, restaient plus proches des grands éclats de la Voix primitive, que ne pouvaient l'être *la Princesse de Clèves* ou *la Cousine Bette*, où triomphe absolument l'écriture. Néanmoins, le théâtre louis-quatorzien et ses imitations représentaient l'aboutissement extrême d'un effort de séquestration des puissances explosives de l'être au profit d'une écriture hégémonique. Le classicisme français biffait ainsi de son horizon Shakespeare et le baroque espagnol.

Aujourd'hui, nous les avons retrouvés. Enrichis, sans aucun doute, par trois ou quatre siècles d'ascèse scripturaire, nous voici — à travers les formes infiniment diversifiées et pas toujours cohérentes de ce que nous nommons encore théâtre — qui replongeons à la grande source de vie et de Mémoire.

paul zumthor