Document generated on 04/28/2024 6:48 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

Un dos bien irrévérencieux
L'Homme de dos. Peinture, théâtre

Alexandre Lazaridès

Number 101 (4), 2001

URI: https://id.erudit.org/iderudit/26315ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Lazaridès, A. (2001). Review of [Un dos bien irrévérencieux : *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*]. *Jeu*, (101), 150–153.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ALEXANDRE LAZARIDÈS

Un dos bien irrévérencieux

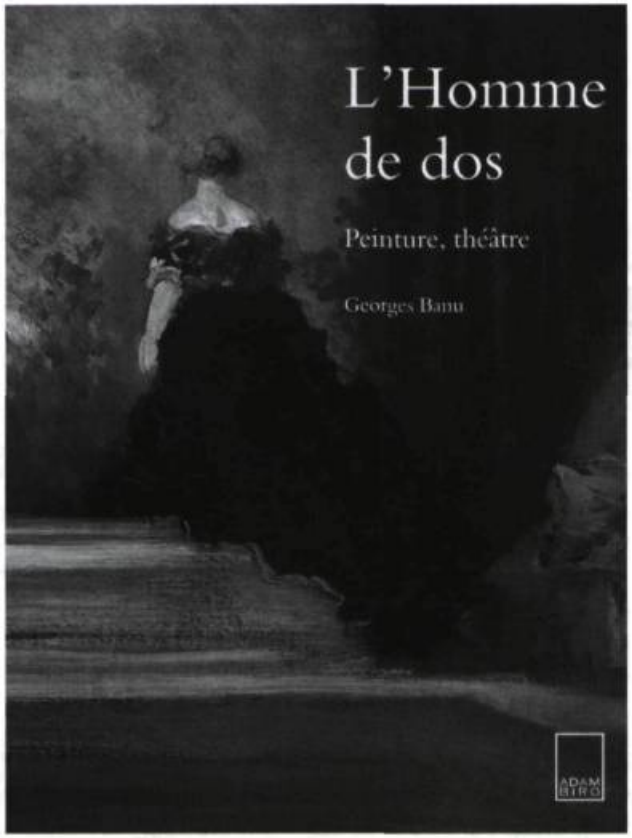
L'essai de Georges Banu[1] adopte les apparences séduisantes d'un livre d'art grand format : il se lit et se feuillette comme une gourmandise. L'iconographie en est riche et soignée, originale aussi par son thème, puisqu'elle est presque entièrement consacrée à des tableaux, de la première Renaissance jusqu'à la fin du XXe siècle, où se retrouve quelque Homme vu de dos (le terme « Homme » étant bien sûr générique comme le signifie la majuscule employée systématiquement tout au long du texte). Dans certaines reproductions, c'est toute une foule qui nous donne le dos, attroupée soit pour assister à un événement, soit pour contempler un phénomène naturel ou un paysage. La peinture occidentale a accordé une place significative à ces personnages sans visage, mais en les plaçant le plus souvent comme en marge de la composition. Les deux fins des XVIIIe et XIXe siècles, elles-mêmes frontières entre deux époques, ont fait la part belle à l'Homme de dos, perçu comme un corps entre deux mondes. Sa présence énigmatique ouvre une « scène secondaire », introduit, dans l'ensemble du tableau, une « déviance », un « frémissement léger » qui relativise le propos de la scène centrale. L'essayiste souligne la richesse et l'évolution de cette tradition, enregistre les multiples sens que l'Homme de dos peut livrer : silence, fuite, abandon, rejet, refus, contestation... Il s'agit d'un choix chaque fois unique, propre à un peintre, voire à un tableau particulier. Mais, étant donné que l'Homme « n'est pas toujours de dos pour les mêmes raisons », il y a quelque difficulté à théoriser la posture. Nous devons accepter que résiste toujours à l'analyse une part de son énigme.

L'Homme de dos. Peinture, théâtre
OUVRAGE DE GEORGES BANU, PARIS, ÉDITIONS ADAM BIRO, 2000, 160 P.

Un fil conducteur nous guide tout au long de cette exploration iconographique. Il servira aussi à faire habilement le lien entre peinture et théâtre : la vision du personnage de dos « s'attaque à l'autorité du visage et de la frontalité », ce qui n'est pas sans induire chez le spectateur désirs et inquiétudes dont on peut trouver le reflet dans tant d'expressions françaises où se retrouve le mot « dos ». À l'expressivité du faciès se substitue le « discours par défaut » du dos, discours muet, bien sûr, mais qui puise sa signification de l'ensemble où il est disposé. Plusieurs tableaux sont analysés, plus ou moins longuement, selon cette hypothèse (Tiepolo, Watteau, Friedrich, Magritte, Bacon, Balthus, etc.), et souvent avec finesse. L'auteur semble aimer les formules frappantes et en réussit plusieurs qui viennent clore les paragraphes à la manière d'une étampe, synthétisant en quelques mots une longue démonstration. Nous passons

1. Une séance publique réunissant des spécialistes de diverses pratiques artistiques a été présentée à l'Auditorium du musée d'Orsay, à Paris, le 19 octobre 2000, à l'occasion de la parution de cet essai. Voir le compte rendu de Ludovic Fouquet, « L'homme de dos, une posture métaphorique », dans *Jeu* 98, 2001.1, p. 134-136. NDLR.

ainsi d'un tableau à l'autre, d'un dos à l'autre, comme dans un jeu de piste, étonnés de découvrir la mystérieuse éloquence de cette partie de l'anatomie humaine que la nature a dérobée à toute perception personnelle directe et qui est, pour chacun d'entre nous, comme la face cachée de notre corps. Les deux tiers de l'ouvrage sont consacrés à cette analyse à saveur sémiologique de la peinture qui n'est pas sans rappeler la démarche de Roland Barthes, voire son style, non toutefois sans quelque redondance ou verbosité ici. La part du théâtre, si même elle est plus restreinte en nombre de pages et plus encore en illustrations, n'en est pas moins clairement articulée. Banu y dégage les conséquences qu'aura sur le théâtre la décision, prise vers le milieu du XVIIIe siècle, de laisser l'acteur montrer, à l'encontre de toutes les règles de politesse en vigueur, un dos irrévérencieux au public.



Du bas corporel

C'est Diderot, toujours contestataire, qui lance le mot d'ordre pour marquer la rupture avec les valeurs déjà vacillantes que la société entendait voir respectées sur scène, quitte à invoquer « de légitimes raisons techniques, de visibilité ou d'acoustique ». Le respect d'autrui dans le dialogue exigeait le face-à-face des deux interlocuteurs, le public et l'acteur en l'occurrence. La règle de frontalité d'antan était d'autant plus volontiers suivie au théâtre que l'éclairage parcimonieux contraignait l'acteur à s'avancer jusqu'à la rampe d'une scène à l'italienne pour se rendre visible à toute la salle. Mais la tradition populaire cultivait une autre conception du corps et du théâtre, et n'avait donc cure de ces bienséances prisées autant par l'aristocratie oisive que par la bourgeoisie laborieuse qui commençait à trouver le temps et l'argent pour se divertir et se cultiver. La frontalité était tacitement perçue comme un choix à finalité idéologique qui, excluant les tendances populaires et soumettant tout à l'hégémonie de la perspective symbolisée par la place du roi, conjuguait « jouissance et surveillance ». Dans la commedia dell'arte et le théâtre forain, lorsque les tréteaux étaient dressés sur une place publique et en plein jour, les jeux de dos complétaient sans honte la mobilité faciale, dans une conception de l'intégralité du corps où, pour reprendre une distinction rendue célèbre par Bakhtine, le « bas corporel » avait droit de cité autant que le « haut corporel ».

Eau-forte de Jacques Callot (XVIIe siècle), extraite de *I Balli di Sfessania*, Paris, Bibliothèque nationale de France. Reproduction tirée de l'ouvrage de Georges Banu, *l'Homme de dos*, Paris, Éd. Adam Biro, 2000, p. 92.

On comprend mieux alors la charge quasiment révolutionnaire de la recommandation que Diderot adressait à une actrice : « Que le théâtre n'ait pour vous ni fond, ni devant ; que ce soit rigoureusement un lieu d'où et où personne ne vous voit. Il faut avoir le courage quelquefois de tourner le dos au spectateur ; il ne faut jamais se souvenir de lui. » Autrement dit, il faut jouer comme si le public n'existait pas. Paradoxe étonnant mais fécond, car Stanislavski dira-t-il, au fond, autre chose à ses acteurs, ou Antoine, avec son quatrième mur ? La mutation théorique contenue dans le conseil d'ignorer le spectateur – et, avec lui, les valeurs qu'il représentait – était plus profonde qu'elle n'en avait l'air. Elle annonçait, à long terme, le « pacte de clôture » de la modernité théâtrale et signait, pour l'immédiat, la naissance nécessaire d'un genre nouveau où le *faire* serait à parts égales avec le *dire* : le drame.

C'est qu'il fallait tout de même rendre esthétiquement vraisemblable la dérogation aux bienséances que souhaitait l'auteur du *Fils naturel*, par la création de ce qui sera appelé plus tard un « effet de réalité ». Car pourquoi un acteur donnerait-il le dos à la salle, se privant des « ressources communicatives du visage », si ce n'est parce qu'il est en train de se livrer à une « activité absorbante » ? Absorption qui fait d'une pierre deux coups puisque, tout en stimulant l'action dramatique, elle justifie par la vérité psychologique une attitude physique controversée : un personnage doit parler avec un autre personnage, non pour le public, regarder son interlocuteur, non la salle. Il ne devait plus y avoir une quelconque extériorité au dialogue dramatique, encore moins lui permettre d'interférer avec la logique interne de la scène. D'où la conclusion de Banu : « Le spectateur comme instance unique est désormais menacé. La fiction pour s'accomplir exige d'être clôturée. »

Le « partenaire privilégié »

Aux poses déclamatoires de la frontalité exigée par les bienséances s'opposaient dorénavant les postures imposées par la vraisemblance des échanges entre les personnages, dans une « circularité où le visage et le dos cessent de s'exclure ». Cela signifiait que la parole n'était plus l'unique moteur de l'action, comme elle l'était dans la tragédie héritée du Grand Siècle et qui survivait encore, quoique de plus en plus anémiée, en plein Siècle des lumières. Un nouvel équilibre entre geste et parole devait être recherché autant par les auteurs que par les acteurs. Le règne de l'*homo faber* – personnage brechtien avant la lettre – commence de façon idéalisée en ces temps prérévolutionnaires. Il ne faudra pas cependant beaucoup de temps pour s'apercevoir du pouvoir mutilant du travail sur les masses laborieuses. L'optimisme de Diderot devra le céder aux sarcasmes de Jarry dans la mesure où le Père Ubu était en germe dans le bourgeois larmoyant exalté par le drame.

« La mise en scène a commencé lorsqu'on a osé montrer l'acteur de dos », disait Peter Brook. C'est que, lorsque l'espace scénique a été entièrement libéré pour accueillir les personnages, il est devenu nécessaire de l'organiser en un lieu dynamique, signifiant pour l'œil qui regarde. L'électricité a joué un rôle non négligeable dans cette libération. En ouvrant tout l'espace scénique à la vision, l'éclairage électrique mettait fin aux prétextes techniques qui justifiaient jadis la frontalité et, du coup, autorisait des jeux de scène complexes et inédits. Et, de même que le nombre grandissant de musiciens dans une phalange va rendre nécessaires, quelque part vers la fin du XIXe siècle, la présence et l'écoute du chef d'orchestre, il faudra, au théâtre, le regard d'un spectateur d'origine pour régler ces jeux. C'est donc le metteur en scène qui sera dorénavant le « partenaire privilégié », rôle tenu autrefois par le public, devenu maintenant « témoin silencieux », contraint au silence par la clôture de la scène (et la pénombre où on le plonge). Quoi qu'il en soit, la salle, en tant que destinataire du spectacle, sera d'emblée incluse dans le concept de mise en scène.

C'est d'ailleurs à partir de la salle que le metteur en scène dirige le plus souvent les acteurs et règle leur gestuelle. De plus, il fallait qu'il se fasse, lui aussi, intermédiaire, médiateur entre deux mondes, étant donné que le XXe siècle s'annonçait, dès les lendemains de la Grande Guerre, comme une époque où rien n'irait plus de soi. D'où cette réflexion de Peter Stein : « Le metteur en scène est l'homme de dos qui a chuté de l'autre côté de la rampe. » La portée irrévérencieuse du dos, désormais « intégré » et « déchargé de toute radicalité », s'étant par ailleurs considérément affaiblie au théâtre comme à la ville, la frontalité va peu à peu retrouver ses droits, mais en quelque sorte subvertie et agressive, véritable retour du refoulé, parce qu'elle sera une interpellation de la salle, une mise en accusation adressée à la personne des spectateurs. Notre théâtre est ainsi devenu un spectacle où le frisson du risque se vit aux risques et périls autant des acteurs que des spectateurs. **j**