

L'instinct théâtral : Evreinov et la théâtralité

Sharon Marie Carnicke

Pour Nicolas Evreinov, le théâtre était la chose la plus importante. Le théâtre a été sa vie, il a fait de la mise en scène, il a écrit pour le théâtre, il a été historien du théâtre; il a traduit en termes de théâtre la sociologie, la psychologie et la philosophie. Ses écrits tant théoriques qu'artistiques montrent qu'il comprenait très bien le " mécanisme " du théâtre sur la scène, l'optique particulière des gens de théâtre même quand ils regardent la vie de tous les jours, et, c'est là l'essentiel, le fonctionnement du théâtre en tant qu'art indépendant ayant ses règles propres. Evreinov comprenait le théâtre d'une manière spécifiquement " théâtrale "; ce n'était pas un critique littéraire pour qui le théâtre relève de l'art littéraire, mais un homme de théâtre pour qui le texte est une partition pour le concert théâtral. Voilà pourquoi comédiens et metteurs en scène, quand on leur fait connaître l'uvre d'Evreinov, se sentent d'emblée en terrain de connaissance.

Par ses préoccupations spécifiquement théâtrales, l'uvre d'Evreinov revêt aujourd'hui une importance toute particulière. Dans l'ensemble, son uvre témoigne d'une tentative, suivie et à long terme, de décrire, de définir le " théâtre comme tel " en des termes propres au théâtre comme tel. Bref, Evreinov est parti à la recherche d'un nouveau vocabulaire qui permettrait d'évaluer le théâtre et la représentation théâtrale comme un art spécifique, distinct des arts littéraires et visuels qui contribuent à en faire une entreprise viable. S'il s'engage dans cette voie, c'est que, malgré de solides connaissances en matière théâtrale, il s'estime incapable de communiquer ce qu'il sait. Tel un mystique, il ne trouve pas les mots adéquats pour exprimer les concepts et les catégories que son esprit peut assimiler et sa psyché connaître. Là où il le peut, il se sert de métaphores et d'épigrammes d'une étonnante concision. Dans ses pièces de théâtre, il s'efforce de préciser la notion de théâtre par le moyen d'analogies et d'exemples, par des déclarations qui transcendent la sphère du langage. Pour lui, le théâtre est ce que Michael Polanyi a appelé un " concept tacite ", une idée concrète directement maniable, mais que l'on ne peut décrire qu'indirectement. Evreinov " en savait plus qu'il ne pouvait dire ", pour employer l'expression de Polanyi. Par sa tentative d'articuler ce qu'il savait, Evreinov s'introduit d'emblée dans le courant des recherches actuelles d'un nouveau langage critique spécifique du théâtre. La langue de la critique littéraire ne s'est jamais avérée adéquate aux yeux des praticiens du théâtre cherchant à définir des valeurs spécifiquement théâtrales. Le simple fait est que la langue littéraire ne décrit pas réellement ce qui se passe sur la scène. Depuis une dizaine d'années, les gens de théâtre sont de plus en plus sensibilisés à ce problème. Le terrain privilégié de recherches d'un nouveau vocabulaire est fourni par les sciences humaines : l'ethnologie, la psychologie et la sociologie. On en

trouve un exemple récent dans le livre de Richard Schechner, *Ritual, play and performance*, recueil d'articles que l'auteur estime pouvoir s'appliquer utilement au domaine du théâtre, dans la mesure où ils sont rédigés par des savants appartenant aux différents domaines des sciences humaines. Ainsi d'Erving Goffman, qui s'interroge sur les masques que l'on porte tout en vaquant à ses affaires quotidiennes, de Jane Goodall, qui décrit le comportement des gorilles à l'état sauvage ou d'Alexander Alland, qui analyse les fondements biologiques de certains concepts de base liés à l'évolution de l'art. Voilà des préoccupations exactement parallèles à celles d'Evreinov. Dans son *Théâtre pour soi*, celui-ci tente de prouver que les gens jouent la comédie dans la vie quotidienne aussi bien que sur la scène; dans le *Théâtre chez les animaux*, il cite le cas de jeu dramatique chez les animaux à l'appui de sa démonstration selon laquelle le théâtre est un instinct; dans le *Théâtre en tant que tel*, il retrace l'évolution du théâtre chez l'homme, considéré comme le développement d'un instinct naturel.

Ironie du sort ? C'est précisément cette tentative d'établir un parallèle entre le théâtre et certains aspects des sciences humaines qui a été le plus vivement critiquée par les contemporains d'Evreinov. Kugel, rédacteur en chef de la revue *Théâtre et art*, parlait à ce propos d' " impérialisme théâtral théorique ". Il ajoutait :

Une conception si diffuse, si mal définie du théâtre est, elle aussi, en fin de compte une manière de nier le théâtre.

Dans la même revue *Théâtre et art*, Antimonov, niant l'originalité d'Evreinov, affirmait que son recours aux sciences humaines n'était que la mise en oeuvre de la métaphore de Shakespeare pour qui " le monde entier est une scène... ".

Evreinov, quant à lui, a malgré tout le sentiment d'apporter quelque chose de nouveau. Il estime avoir trouvé la racine du théâtre dans la théâtralité (*teatral' ­ nost'*), mot qu'il a redéfini en mettant en valeur le suffixe *­ost'*. Retraçant ses quinze ans de carrière théâtrale, il a affirmé que là était sa plus grande découverte. Avec le recul du temps, on peut penser qu'il en a été effectivement ainsi. Il nous faut donc regarder de plus près la définition donnée par Evreinov de la " théâtralité " et analyser les termes qu'il a utilisés pour en parler.

S'il en est beaucoup question dans ses écrits, il est cependant difficile d'en tirer une image nette. La difficulté provient en partie de ce personnage d'homme de lettres qu'il cultivait pour le public et qui aboutissait notamment à un abus de circonlocutions. (Il faut dire que l'opacité de l'écriture était fort à la mode à cette époque.)

Mais la difficulté provient aussi en partie de la nature même du travail accompli par Evreinov. Il devait, en fait, travailler dans la solitude, cherchant un vocabulaire nouveau pour le théâtre face à l'indifférence de ses contemporains. Il lui fallait aussi analyser un " concept tacite ", défiant toute analyse. Dans ses écrits abondent les affirmations apparemment contradictoires et les alogismes, et nombreux sont les critiques qui s'empressent de lui en faire reproche. Mais, si nous allons au-delà de l'apparence sans nous laisser distraire par des questions de logique superficielle, pour étudier ses concepts dans leur profondeur, nous nous trouvons confrontés à un discours d'une remarquable cohérence.

On peut résumer ce discours comme suit : la théâtralité, la racine de tout théâtre tel que nous le connaissons, qu'il soit commercial ou non, est un instinct qui contraint l'homme à se transformer et à transformer son univers. C'est l' " instinct de transformation des apparences de la nature ". Comme tout instinct, il est pré-esthétique, universel et aussi nécessaire à la survie de l'homme que " le lait de sa mère pour le nouveau-né ".

A la base de toute sa conception se trouve donc l'instinct. Employer ce terme, c'est pour Evreinov revendiquer en premier lieu un statut de précision scientifique pour ses théories. Il cherche toujours à fonder ses allégations sur l'existence de lois naturelles et physiques, espérant ainsi, dans son ardeur polémique, désarmer ses adversaires. Cette impulsion atteint son expression ultime dans le Théâtre chez les animaux, où il tente de prouver que la théâtralité est un instinct en retraçant son évolution à la manière de Darwin, depuis le règne végétal jusqu'à l'homme lui-même en passant par l'animal. Il espère ainsi convaincre ses lecteurs du fait qu'il n'est pas mû par des présupposés personnels lorsqu'il adopte une attitude critique à l'égard de cette forme esthétique, mais qu'il part d'un point de vue objectif pour lui faire part d'une réalité essentielle, d'une loi de l'univers.

A cette époque, on s'intéressait beaucoup à l'instinct. Vers 1900 et jusqu'aux alentours de 1914, le gros de l'effort de la recherche en psychologie consistait à faire un catalogue des instincts. La méthodologie utilisée pour ces recherches était en règle générale celle de l'introspection. On demandait à quelqu'un de faire l'inventaire de ses propres expériences, puis le chercheur se chargeait d'organiser ces données. Evreinov faisait lui aussi usage de l'introspection au lieu de s'appuyer sur des données vérifiées objectivement, pour parvenir à sa conclusion selon laquelle la théâtralité est un instinct. Sa conviction était fondée sur son besoin incoercible de théâtre, ce que Kazanskij a appelé une " théâtrohystérie " pathologique, besoin souvent ressenti par les professionnels du théâtre. Cependant, dès les années vingt, le genre de recherches scientifiques auxquelles Evreinov faisait appel pour obtenir confirmation de ses idées, avait été contesté par ceux qui reprochaient à la définition du terme d'instinct son aspect vague et contradictoire, et faisaient grief aux

chercheurs de leur manque de rigueur scientifique et de méthodologie adéquate. Les critiques formulées à l'égard des psychologues de l'époque peuvent être facilement appliquées aux théories d'Evreinov, ce que Norair Taschian n'a pas manqué de faire dans sa thèse de doctorat.

Quelque insuffisante que soit sa démarche au regard de la psychologie contemporaine, il n'en reste pas moins qu'Evreinov, en attribuant à la théâtralité le caractère d'un instinct, a le mérite de faire ressortir plusieurs traits importants portant sur la nature du théâtre et qui convergent tous sur la personne de l'acteur.

L'instinct étant une réalité biologique, si le théâtre est instinct, il relève avant tout d'une expérience physique et sensuelle et non d'une démarche intellectuelle. Evreinov revient à plusieurs reprises sur cette idée fondamentale qu'il exprime en faisant fréquemment appel au " sens de la théâtralité " comme s'il supposait l'existence d'un sixième sens. L'important, c'est donc le corps de l'acteur.

En deuxième lieu, en identifiant la théâtralité à un instinct, Evreinov s'attache aux manifestations de comportement, puisque pour définir un instinct il faut décrire les modèles d'activité qui s'y rattachent. Il se concentre donc sur le comportement " théâtral " et, par conséquent, sur l'acteur en tant que véhicule de ce comportement.

En troisième lieu, l'instinct étant une pulsion universelle, il n'y a, dans le système d'Evreinov, pas de place pour le spectateur qui ne peut être que passif. Rien n'existe sinon l'acteur. Tout le monde doit jouer, tout le monde, en fait, joue tout naturellement un rôle dans la vie quotidienne.

En insistant sur la place de l'acteur au théâtre, Evreinov s'oppose aux symbolistes qui n'attribuaient pas un rôle créateur à l'acteur. Le théâtre symboliste du temps d'Evreinov cherchait à faire de l'acteur la marionnette du dramaturge quand il ne le remplaçait pas carrément par une marionnette comme Gordon Craig s'était proposé de le faire. Sologub, dans son article " le Théâtre d'une volonté unique ", va jusqu'à proposer d'éliminer tout à fait l'acteur et de le remplacer par un lecteur qui présenterait le texte devant l'auditoire derrière un pupitre placé sur la scène.

La volonté de mettre l'acteur en vedette ressort avec la plus grande netteté quand Evreinov parle du caractère pré-esthétique de la théâtralité, ternie qui soulève cependant quelques difficultés. Quand on identifie " esthétique " et " artistique ", comme il le fait, il peut paraître redondant et déplacé de dire d'un instinct qu'il est pré-esthétique. Certes l'étymologie du mot " esthétique " renvoie à l'idée de perception sensorielle, ce qui aurait

pu correspondre aux idées d'Evreinov, mais celui-ci semble rejeter ce sens cri considérant le théâtre comme une expérience physique. Pourtant, c'est quelque chose de très concret qu'il entend sous ce terme.

Lorsqu'Evreinov souligne le caractère pré-esthétique de l'instinct théâtral, c'est pour dégager ce qui l'intéresse le plus : les traits spécifiques du théâtre et sa nature. Pour y parvenir, il lui faut écarter toutes les formes artistiques qui ne sont pas essentiellement nécessaires à la scène. Il lui faut dépouiller le théâtre de tout le superflu artistique moderne : décor, costumes, éclairage, texte dramatique même ­ tout ce qui peut voiler l'essentiel, le pré-esthétique. Bref, il veut révéler le " théâtre en tant que tel ", tout comme les futuristes qui veulent redécouvrir les qualités essentielles du " mot en tant que tel ". Pour reprendre ses paroles :

Nos critiques d'art s'imaginent, aujourd'hui encore, que le plus important au théâtre c'est le texte littéraire, le style, la fidélité à l'époque, le sens de l'équilibre, la beauté des décors, les costumes, les rubans, etc. Moi, je prétends que tout cela, au théâtre, ce ne sont que de jolies balayures, ni plus ni moins ! Rien de tout cela n'est nécessaire sur la scène.

Ce désir de dépouiller le théâtre, en le réduisant au seul nécessaire, ressemble d'une manière frappante à la méthode employée par Grotowski dans sa recherche d'un " théâtre pauvre " :

En éliminant petit à petit tout ce qui s'avérait superflu, nous avons trouvé que le théâtre peut exister sans maquillage, sans costumes, sans scénographie autonome, sans lieu réservé à la représentation (plateau), sans éclairages, sans bruitage, etc. Mais il ne peut pas exister sans la relation acteur/spectateur. ou sans communion considérée comme expérience de la perception, une communion directe, " vivante ".

La conclusion de Grotowski est qu' " il ne reste rien d'autre que l'acteur et les spectateurs ". Dans le Théâtre pour soi, Evreinov va même plus loin, puisque c'est l'acteur, possédé par l'instinct théâtral, qui est la seule réalité absolument nécessaire, c'est l'acteur qui, en fin de compte, assume toutes les fonctions, celles du metteur en scène, du dramaturge et même du public, la scène devenant sa vie quotidienne.

[Le théâtre dans la vie] est admirable par son fondement authentiquement pré-esthétique. C'est un théâtre composé exclusivement de personnages se passant de tout public sinon d'eux-mêmes, " acteurs - auteurs " aussi naïfs dans leur folie théâtrale que des enfants qui jouent tout naturellement.

Si, par ailleurs, ce processus d'élimination mis en uvre dans la recherche du théâtre essentiel permet de se débarrasser de la plupart des accoutrements du théâtre traditionnel nuisant à la représentation, Evreinov, à la différence de Grotowski, garde la plupart des outils de cette tradition - maquillage, costumes, masques, etc. - que l'acteur emploie et qui l'aident à se transformer. A cet égard, Evreinov fait écho à l'idée symboliste de la " convention consciente ", de la stylisation. Comme les symbolistes, et en particulier comme Bijusov dans son article " Vérité inutile " de 1902, Evreinov croit que le théâtre, par définition, n'est pas l'équivalent de la vie réelle et que, par conséquent, on ne doit pas tenter de le faire paraître semblable à la vie quotidienne. Il ne devrait jamais devenir, à son avis, une " copie conforme de la vie ".

Evreinov n'a cependant pas totalement souscrit au point de vue des symbolistes. Son dépouillement du théâtre s'opposait à tout ce qui, dans le théâtre symboliste, était lié à Wagner et à sa conception du théâtre comme synthèse de tous les arts. Si l'on admet, avec la plupart des symbolistes, que Wagner a raison, la conclusion logique est que le " théâtre en tant que tel " ne peut exister. Si en effet on en retire toutes les formes artistiques qui le composent, il ne reste plus rien. Il s'agit là d'une définition du théâtre inacceptable pour Evreinov. En outre, malgré sa conviction selon laquelle tout théâtre doit être " conventionnel " (stylisé), la " convention " n'était pas celle qu'il prônait. Il s'intéressait au matériau théâtral concret et non à des images témoignant de quelque monde métaphysique. Il se réclamait plutôt d'un certain " réalisme scénique ", qui n'était ni celui de la vie quotidienne ni celui de la représentation de quelque réalité plus haute que celle du monde visible, mais la réalité du théâtre lui-même.

En résumé, en faisant de la théâtralité un instinct, la pensée d'Evreinov se concentre sur l'acteur et sur son corps; lorsqu'il ajoute que cet instinct a un caractère pré-esthétique, ce qui le conduit à éliminer du théâtre tout ce qui n'y est pas nécessaire, il constitue l'acteur en une réalité essentiellement théâtrale et l'installe sur une scène " théâtralisée ", dépouillée de tout élément tarit soit peu réaliste. La question qui se pose à Evreinov est alors celle-ci : que fait l'acteur sur une telle scène ? Sa réponse sera que l'acteur transforme et son propre moi et son espace scénique.

On admet d'une manière générale que l'art du comédien entraîne l'acteur à se transformer, mais la nature de cette transformation est interprétée de manières diverses. Pour Evreinov, il s'agit de l'expression essentielle de la " théâtralité ", du processus par lequel quelqu'un se change en un autre être ou en une autre chose que lui-même. Cette transformation s'effectue parfois spontanément, comme dans le théâtre d'improvisation ou de la vie quotidienne; parfois elle est motivée par un texte écrit. Dans tous les cas Evreinov exige de l'acteur qu'il " revête " un personnage nettement distinct de sa propre

personnalité, comme s'il revêtait un masque. En parlant de l'évolution du théâtre, il décrit les " acteurs " primitifs qui portent des peaux de bêtes, des plumes, des os, qui se percent les oreilles et le nez afin de se transformer en animaux, en esprits, etc. De même, les masques et les costumes de théâtre, le cothurne grec et les masques de la commedia dell'arte, revêtent à ses yeux une grande importance. Un acteur ne doit jamais " jouer son propre personnage ". " Le plus important, c'est de devenir un autre et de faire quelque chose d'autre. "

Evreinov compare la " transformation " au jeu, tout particulièrement au jeu, spontané des enfants. Les jeux d'enfants sont pour lui la forme la plus pure du théâtre. Dans le Théâtre pour soi, il consacre tout un chapitre à Verocka, une petite fille qui, par son imagination, transforme chacun de ses cinq doigts en des personnages d'une pièce créée à cet effet. A plusieurs reprises, il considère " transformation " et " jeu " comme des volets équivalents. Le jeu et le théâtre relèvent du même instinct. " Les jouets sont pour l'enfant la pierre de touche de sa volonté théâtrale. " Étant donné la persistance de cette idée tout au long de son uvre, il convient d'analyser ce qu'il faut entendre par nature spécifique du jeu.

Dans l'article " la Nature et la signification du jeu, phénomène culturel ", Johan Huizinga s'efforce de parvenir à une définition du jeu. La difficulté qu'il rencontre est du même ordre que celle que nous voyons dans l'oeuvre d'Evreinov. Il écrit :

Le plaisir du jeu résiste à toute analyse, à toute interprétation logique. Il s'agit d'un concept qui ne peut se réduire à aucune autre catégorie mentale.

Il s'agit donc là, tout comme pour la théâtralité, d'un concept tacite qui, tout en s'avérant facile à manier, résiste à toute tentative de définition. Par suite de l'évolution de la psychologie, Huizinga ne peut pas se rabattre sur l'instinct pour tâcher de résoudre cette difficulté. Il cite à cet égard l'ethnologue Frobenius : " Le concept d'instinct n'est qu'un faux-fuyant, un aveu d'impuissance devant le problème posé par la réalité ".

On constate un bon nombre de rapprochements entre les analyses du jeu et de la transformation de la part d'Huizinga et d'Evreinov, mais il en résulte la mise en lumière de nombreuses contradictions internes dans la théorie énoncée par Evreinov.

La transformation, tout comme le jeu de l'enfant, est d'abord une activité volontaire et non un travail. Comme l'enfant qui joue, l'acteur se comporte comme tel non par devoir mais par goût. Cependant Evreinov dit aussi qu'on joue sans le vouloir des rôles dans la vie quotidienne, puisqu'il s'agit d'un instinct. On ne choisit pas de jouer la comédie, on la joue, un point c'est tout.

Huizinga poursuit en disant que le jeu, étant une activité volontaire, est quelque chose de " gratuit ", une activité de loisir. De même, Evreinov dira que le théâtre n'a pas à proprement parler de fonction utilitaire. Cependant, à ceux qui assignent au théâtre diverses fonctions, Evreinov affirme que le théâtre n'est ni un temple, ni une école, ni un tribunal. Il ne tend pas un miroir à la vie. " Le théâtre doit avant tout être théâtre... " Mais alors il y a là une contradiction avec la première proposition d'après laquelle la théâtralité serait aussi nécessaire et aussi fonctionnelle que les autres instincts biologiques.

Huizinga, en fin de compte, écarte de la notion de jeu l'idée qu'il soit d'ordre physique: " Accepter le jeu, c'est aussi accepter l'esprit, car le jeu peut être tout sauf de la matière ". Malgré sa conception physique du théâtre, Evreinov est fait d'accord avec Huizinga. Lorsqu'il évoque la " convention ", la stylisation au théâtre, il affirme que c'est à l'imagination des spectateurs qu'il revient de compléter les impressions qu'ils ressentent au théâtre.

Il ne semble pas que pour Evreinov ces contradictions par rapport à ses prémisses aient quelque importance. La théâtralité se révèle simplement sous une forme paradoxale : c'est la nécessité gratuite de se transformer tant spirituellement que corporellement. Ce paradoxe conduit alors à se poser la question suivante sur l'instinct théâtral : si la théâtralité est bien un instinct, à quel besoin, à quelle nécessité gratuite répond-elle? Comment cet instinct est-il au service de l'homme dans sa lutte pour sa survie? En d'autres termes, pourquoi cet instinct est-il si nécessaire ?

Huizinga s'est heurté à un paradoxe similaire. Lui aussi considère que le jeu, tout en étant gratuit, est une activité nécessaire à l'homme. Pour résoudre ce problème, il situe la fonction du jeu en dehors du domaine biologique.

[Le jeu] embellit la vie, l'élargit et, dans cette mesure, il est une nécessité tant pour l'individu, pour lequel il a un rôle vital, que pour la société, en raison de son contenu signifiant, de ses conséquences, de sa valeur expressive, de ses connotations spirituelles et sociales; en bref, il a un rôle social... il occupe ainsi une place dans un domaine supérieur à celui des processus purement biologiques de nutrition, de reproduction et de conservation.

Finalement Evreinov fait de même en ce qui concerne l'instinct théâtral. Ce n'est pas à un besoin biologique, mais à un besoin spirituel que répond la théâtralité. Ce qui fait apparaître cette fonction spirituelle, c'est le choix par Evreinov du mot " transformation " pour décrire le comportement par excellence du comédien. S'il a emprunté au vocabulaire

de la psychologie le terme d'instinct, mettant ainsi la théâtralité en rapport avec le monde physique et la science, Evreinov a emprunté le mot *preobrazenie* au vocabulaire de la philosophie religieuse russe et, plus particulièrement, de Vladimir Solov'ev, chez qui les symbolistes ont puisé leur mysticisme. Pour Solov'ev, la beauté se définit par la transformation et la spiritualisation de la matière intrinsèquement laide. C'est l'incarnation de Dieu ou de l'Idée dans le monde physique. De même, pour Evreinov, la théâtralité peut transformer la laideur du monde en beauté. Comme le carnaval qui, pour Mixail Baxtin, est capable de retourner le monde " comme un gant ", le théâtre est capable de retourner le mal dont souffre le monde et d'en faire un bien :

La magie du théâtre. Au carnaval tout le monde est jeune - même les vieux. Au carnaval tout le monde est beau - même les laiderons.

La fonction spirituelle du théâtre se trouve confirmée dans la Comédie du bonheur, pièce où le théâtre est pour tous les personnages le guérisseur et le consolateur, le Paraclet. Ainsi pour Evreinov, comme d'ailleurs pour la psychologie moderne, jouer un rôle a une valeur thérapeutique. On en connaît l'exemple le plus patent - le psychodrame - où l'on joue ses problèmes émotifs pour pouvoir les résoudre.

Comment la théâtralité peut-elle jouer le rôle du Paraclet ? Pour le comprendre, on se référera une fois de plus à Huizinga qui qualifie de " divorce d'avec la vie ordinaire " un trait qui apparente lui aussi le jeu et la transformation. " Le jeu, écrit-il, s'isole de la vie quotidienne sous son aspect spatial et temporel. " Il en est de même pour le théâtre. Tout comme dans le jeu, on doit d'abord déterminer un lieu déterminé pour la circonstance; au terrain de jeu correspond la scène. Ce concept de clôture rappelle le "cercle magique " de Stanislavskij, cet espace imaginaire créé par le comédien autour de lui pour y faire entrer tous les éléments de la pièce et en exclure toutes les réalités ordinaires de la vie. A cela s'ajoute que pour le jeu, comme pour les pièces de théâtre, il y a une progression régulière dans le temps; ils ont un commencement, un milieu et, surtout, une fin, contrairement à ce qui se passe dans la vie. Comme l'écrit Bernard Beckerman : " Sans clôture spatiale et maîtrise du temps, il n'y a plus de représentation [théâtrale] mais simplement la vie ".

Grâce à cet isolement dans l'espace et dans le temps, l'activité ludique et la représentation théâtrale confèrent aux événements un sens généralement inusité dans la vie courante, quelque arbitraire et volontaire que soit cet ordre. Comme le dit Huizinga : " Le jeu crée l'ordre, est ordre. Au sein d'un monde imparfait et au milieu de la confusion de la vie, il apporte une perfection provisoire et limitée ". Ces mêmes attributs sont, pour Evreinov, ceux de la théâtralité. Dans son livre *le Théâtre pour soi*, consacré à la représentation

dans la vie quotidienne, il souligne la nécessité de délimiter à cette fin un espace et d'esquisser un canevas, afin d'instaurer un certain ordre spatial et temporel .

Or cette séparation d'avec la réalité et l'ordre qui en est le corollaire jouent un rôle essentiel dans la conception que se fait Evreinov de la fonction théâtrale comme instinct. Seule la théâtralité a le pouvoir de faire sortir l'homme de son existence ordinaire, ennuyeuse, quotidienne, de transformer cet être qui n'a pas prise sur sa propre vie en un personnage maître de lui-même et de l'univers. Arlequin, dans la Mort joyeuse, peut ainsi réellement se lever d'entre les morts (comme tout comédien qui meurt en scène) et saluer le public. La mort même peut être dominée et maîtrisée au théâtre. Comme le dit Evreinov :

L'essence du théâtre ne consiste-t-elle pas avant tout en une capacité à transgresser les normes établies par la nature, l'État, la société?

La scène devient l'endroit où tout peut littéralement arriver, où l'homme n'est limité que par son imagination : " Il n'y a pas de limites à l'illusion théâtrale, tout comme il n'y a pas de limites en moi à la volonté et à la représentation! ". Comme Dostoïevskij et son " homme du souterrain ", Evreinov peut mettre en œuvre son sens de l'irrationnel et de l'impossible et lui donner libre cours dans le théâtre afin de ressentir la puissance de son libre arbitre :

Deux fois deux (paradoxe arithmétique). Au théâtre deux fois deux font trois ou bien cinq en fonction du degré plus ou moins grand de la théâtralité mise en œuvre.

Dans un livre écrit à l'intention des enfants Qu'est-ce que le théâtre?, Evreinov résume ses idées sur la puissance qu'a le monde du théâtre de communiquer joie et réconfort :

Et ce monde nouveau est tout entier créé par la volonté de l'homme! Qu'il est fort et puissant cet homme qui peut créer tout un monde d'une beauté indescriptible, séduire tout un chacun par ce monde féerique, et nous inspirer l'idée que ce monde est supérieur à celui que nous avons connu jusqu'alors!

Cette liberté de l'imagination est à l'origine de la scène " théâtralisée ", une scène à l'abri même de la réalité. Toute tentative de singer la vraie vie, comme dans le théâtre naturaliste, ne sert qu'à resserrer les liens qui maintiennent l'homme dans le filet des problèmes d'où le théâtre lui permet de s'échapper : les contraintes constantes de la société, du gouvernement et de la nature. Parallèlement, si Evreinov prône le " théâtre

dans la vie ", c'est parce qu'il est convaincu que le théâtre peut aider l'homme dans sa recherche de dignité et de bonheur.

Plus récemment, Antonin Artaud a exprimé des idées semblables sur le théâtre. Pour lui également, le théâtre est essentiel à la vie, son pouvoir étant celui de l'acte " gratuit ", l'acte qui transgresse toutes les conventions et toutes les lois ordinaires. Pour lui comme pour Evreinov, l'acteur est au-delà de la loi. " La 'volonté théâtrale' et la 'volonté criminelle', n'est-ce pas la même chose? " Cependant à propos du crime Artaud est plus sombre, plus cruel, plus brutal. Evreinov, fortement attaché à la conception esthétique du Monde de l'Art, cherche à donner à ce besoin de transgresser les normes une expression plus belle, plus douce, plus raffinée.

A la base de sa conception du théâtre, il y a l'idée que la vie est laide, ennuyeuse, terne, sans inspiration, que nous n'avons pas prise sur elle. Evreinov a tiré cette idée de son engouement de jeunesse pour la philosophie allemande, surtout pour Schopenhauer et Nietzsche. A leur exemple, et à l'exemple de leurs adeptes russes, il adopte une attitude de pessimisme métaphysique. Pour marquer l'influence de Nietzsche et Schopenhauer sur son oeuvre, il crée le terme de " volonté théâtrale " ou " volonté de théâtre ", où l'on reconnaît la parenté avec la " volonté de vivre " de Schopenhauer et la " volonté de puissance " de Nietzsche. Ces deux philosophes sont aussi présents dans le rêve qui se trouve à la fin du Théâtre pour soi et où plusieurs grands hommes sont venus parler à Evreinov de son livre et l'encenser.

De même, que pour Schopenhauer et Nietzsche, il n'y avait pour l'homme de salut que dans l'art, où il échappe à la lutte éternelle pour la survie et le pouvoir, Evreinov voyait dans le théâtre un moyen de fuir la vie et ses difficultés insurmontables. La doctrine européenne de l'art pour l'art pour laquelle l'art est le seul moyen pour l'homme de s'élever au-dessus de la lutte animale pour la survie, trouve un écho chez Evreinov pour qui le théâtre traduit ce qu'il y a de plus haut en l'homme et qui a littéralement repris l'expression " l'art pour l'art " pour la transposer au langage théâtral où elle devient " le jeu pour le jeu ". Lorsqu'il fait de la fonction théâtrale un instinct, Evreinov ne fait que traduire dans le langage du théâtre ces conceptions philosophiques.

Brièvement exposée, telle est la conception fondamentale d'Evreinov : l'instinct théâtral. J'ai essayé de montrer l'origine de chacun des mots-clefs qu'il utilise dans sa définition : instinct, pré-esthétique, transformation et leur signification par rapport à la nature du théâtre. J'ai aussi analysé la fonction de cet instinct dans sa théorie. Je voudrais cependant, avant de terminer, examiner la conclusion logique qu'il tire de sa proposition selon laquelle " le théâtre est un instinct ". Comme nous l'avons vu, si la théâtralité est

vraiment un instinct, elle doit correspondre à un besoin universel et n'être nullement le monopole des comédiens professionnels. Conscient de ce fait, Evreinov prône le " théâtre pour soi ", en nous incitant à assumer très consciemment des rôles dans notre vie, de ne pas laisser au comédien professionnel le soin de satisfaire notre besoin de théâtre en notre lieu et place. Comme il a été dit plus haut, cette notion est importante car elle correspond aux idées des spécialistes de sciences humaines que les gens de théâtre interrogent de nos jours dans leur désir de comprendre le théâtre.

Certes, comme l'a vu Antimonov, le " théâtre pour soi " d'Evreinov fait penser à la métaphore selon laquelle " le monde entier est une scène ", image qui était depuis des siècles un lieu commun en littérature. Mais, en s'emparant de cette métaphore, Evreinov n'y a pas vu simplement une image ou un analogon de la vie, mais un principe même de fonctionnement au sein de la vie. Par là il se retrouve en compagnie avec les sociologues " interactionnels ", pour qui le théâtre est un modèle de la société. Ralf Dahrendorf ne l'avait-il pas constaté quand il écrivait : " Aujourd'hui la métaphore shakespearienne est devenue le principe central de la société ". Evreinov aurait dit qu'il en a toujours été ainsi.

Comme on sait, la théorie " interactionnelle ", s'efforce de décrire les rapports réciproques entre l'individu et la société. Les principes de cette théorie empruntent très naturellement leur vocabulaire au théâtre. L'individu y est un acteur à qui la société assigne un schéma de comportement attendu, c'est le rôle. La société est à la fois le metteur en scène et le public; elle assiste à la représentation, elle récompense l'acteur de ses applaudissements ou au contraire le punit. Dans les travaux de ces sociologues reviennent constamment les mots " acteur ", " public " et " rôle ". Leur chef de file, Erving Goffman, se sert même de la métaphore du théâtre pour organiser ses données et son analyse de la société. Dans son livre *The Presentation of self in everyday life*, il écrit :

Les problèmes que doivent résoudre les techniciens et les metteurs en scène au théâtre peuvent paraître très ordinaires; leur portée est pourtant générale, car ce sont ceux qui se posent partout dans la vie sociale; leur clarté facilite l'analyse sociologique formelle.

On ne peut s'empêcher de penser à Evreinov avec son " Que chaque instant soit théâtre ! ".

Il y a un point capital cependant où Evreinov et les sociologues divergent. Alors que le premier incite ses lecteurs à " théâtraliser " consciemment leur vie, ces derniers affirment que les gens assument leur rôle inconsciemment et involontairement. Pour eux la théâtralisation est un modèle abstrait du fonctionnement de la société, non une incitation à se renouveler. Il est évident qu'Evreinov, lui aussi, a reconnu le caractère inconscient

des rôles créés par la société, mais il n'a pas manqué de lui reprocher d'avoir écrit des scénarios et des rôles ternes, sans couleur, sans imagination ni beauté. La société du vingtième siècle ne serait qu'un metteur en scène manquant d'imagination.

Une vie consciemment théâtralisée, pour reprendre les termes de ces sociologues, pose un problème : ceux qui assument consciemment des rôles dans la vie quotidienne considèrent que ce comportement n'est pas normal et qu'il manque de confort. On trouve souvent citées dans des ouvrages consacrés à ce sujet les paroles de Sammy Davis Jr. :

Dès que je sors de chez moi le matin, je suis en scène, je suis en scène, mon pote Mais quand je suis avec un groupe d'amis je peux me détendre.

" Je suis en scène "... voilà qui dénote la réalité d'une vie théâtralisée, où l'individu se perçoit comme jouant un rôle, ce qui revient au " théâtre pour soi " d'Evreinov. Comme l'a montré Goffman le fait d' " être en scène " implique que l'intéressé perçoit un décalage entre son " vrai " moi et l'image qu'il essaie de projeter pour autrui. Alors qu'Evreinov affirme que cette conception de la vie est essentiellement naturelle et instinctive, pour Sammy Davis Jr. il y a opposition entre le fait d' " être en scène " et une situation où il se trouve détendu et en confiance. Il n'est donc pas très à l'aise dans cette situation.

Dans le but de mieux comprendre la " théâtralisation consciente ", Goffman a fait des observations sur des malades mentaux en milieu hospitalier, dans une situation où assumer un rôle semble être une activité plus consciente. Les patients apprennent rapidement comment modifier leur comportement selon ce que le personnel de l'hôpital attend d'eux afin d'être considérés comme sains d'esprit. Au cours d'une recherche effectuée en 1961 par le Service de santé mentale de l'État de Californie, une patiente déclare :

La vie consiste à faire semblant. Il faut chaque jour que je fasse semblant d'être gaie et heureuse pour qu'on ne me mette pas en service d'isolement. Alors je ris et je feins d'être gaie.

Les malades eux-mêmes estiment que Cette manière de faire semblant n'est pas normale; ils préféreraient être persuadés eux-mêmes qu'ils sont sain d'esprit plutôt que de se contenter de le faire croire au personnel médical. La théâtralité dans la vie, conclut l'auteur de cette recherche ne fait que " renforcer l'état de confusion du patient qui ne peut distinguer le réel de l'apparence ". La conclusion finale est qu'en règle générale la situation théâtrale dans la vie, est plutôt une source d'angoisse.

Evreinov prônait donc activement une situation considérée comme anormale par les psychologues modernes. Certes, en disant du " fou " et du " criminel " qu'ils sont des comédiens naturels, il admettait que certains puissent adopter ce point de vue. Ajoutons que la réalisation artistiquement la plus parfaite du " théâtre pour soi ", le Beau Despote, met en scène un personnage considéré comme fou par le reste du monde. Pourtant il ne faudrait pas surestimer les ressemblances entre les théories d'Evreinov et les recherches modernes en sociologie et en psychologie. Ses écrits sont d'un grand nombre d'années antérieurs à la théorie formelle des rôles, à l'instauration de la psychologie sociale comme discipline à part entière, à une époque où la psychologie n'en était qu'à ses débuts.

Son originalité cependant consiste à avoir mis à contribution ces jeunes sciences pour l'aider à répondre à la question centrale qu'il se posait et qui était celle de la nature du théâtre en tant qu'art indépendant. Ses recherches annoncent celles de metteurs en scène modernes comme Peter Brook, allant en Afrique pour retrouver les racines du théâtre dans les modes de communication non-verbale; Grotowski, fondateur d'un nouveau théâtre rituel se fondant sur des conceptions essentiellement religieuses ou encore Schechner, demandant aux sociologues et aux ethnologues de lui fournir des idées utiles pour le théâtre. Bien que ces metteurs en scène ne mentionnent pas Evreinov, ils empruntent une démarche identique : ils posent la même question que lui et cherchent la réponse au même endroit. Leurs travaux et ceux d'Evreinov s'éclairent ainsi réciproquement.

En conclusion, par sa définition de la théâtralité, sa façon d'explicitier ce concept tacite, Evreinov se montre certes un homme de son époque avec les termes d' " instinct " et de " transformation ", avec ses références à Nietzsche et à Schopenhauer, et par ses attaques contre le théâtre de son temps. Il reste cependant, par sa méthodologie visant à passer le théâtre au crible des sciences humaines, un précurseur.

Traduit de l'américain par Robert B. Parsons