

ÉTUDES LITTÉRAIRES



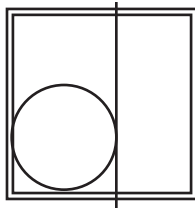
UNIVERSITÉ LAVAL

Lectures sociocritiques du théâtre
Automne 2012

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LECTURES SOCIOCRITIQUES DU THÉÂTRE



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Alain Beaulieu, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Matthieu Fortin et Myriam Dumais-Desrosiers, adjoints à la rédaction.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6. Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991
Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca
■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement institutionnel à la version numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt
pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2013 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 2^e trimestre 2013

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-50-0

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Sophie Robichaud

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :
Presses de l'Université Paris-Sorbonne
Maison de la recherche
28, rue Serpente
75006 – Paris
pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

LECTURES SOCIOCRIQUES DU THÉÂTRE

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ
SOUS LA DIRECTION DE OLIVIER BARA

PRÉSENTATION 7

Études

MARTIAL POIRSON
Politique de la merveille : *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton* (1780)
de Mercier, préfiguration de la première société du spectacle 23

MAURIZIO MELAI
Sylla d'Étienne Jouy, ou « le lendemain de Waterloo » :
régimes tragiques de symbolisation de l'histoire 41

MARJOLAINE FOREST
« La lâcheté n'est point un crime, le courage n'est pas une vertu » :
défaillances de l'Histoire, défaillances du corps dans *Lorenzaccio*,
Chatterton et *Ruy Blas* 57

STÉPHANIE LONCLE
Le théâtre, la littérature et les valeurs marchandes. Une analyse sociocritique
de *Chatterton* et de *Ruy Blas* entre hier et aujourd'hui 77

ANNE PELLOIS
Le théâtre symboliste : de la critique sociale et politique à l'utopie
civique et théâtrale 93

CRISTINA VINUESA MUÑOZ

La scène espagnole contemporaine et le « supraphéâtre »
d'Angelica Liddell : un défi pour la sociocritique ?

109

MIREILLE LOSCO-LENA

Le bouffon, le zombie et l'idiot. Trois figures de la folie
politique et sociale sur les scènes contemporaines

125

Analyses

MARINE WISNIEWSKI

Variété(s) au cabaret de l'Écluse :
de la gravité du spectacle de divertissement

141

BÉRÉNICE HAMIDI-KIM

Lire le social à travers le théâtre, lire le théâtre à travers le social :
les représentations théâtrales du (monde du) travail
en France aujourd'hui, entre sociologie critique et sociologie
esthétique de la critique

155

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*



Présentation

OLIVIER BARA

Parmi les « voies d'avenir » de la sociocritique récemment ouvertes par Pierre Popovic dans la revue *Pratiques*¹, est suggérée l'étude renouvelée du théâtre. Au-delà des premiers corpus privilégiés par la sociocritique en ses débuts, notamment le roman français du XIX^e et du premier XX^e siècle, il s'agit aujourd'hui de continuer à « ouvrir à la lecture sociocritique tous les quartiers de l'immense ville des textes », fiction, roman, poésie ou théâtre — tout ce qui relève d'une « intervention individuée sur les mots qui convoient le cours des choses² ».

Atteindre la « socialité » du texte par une « lecture interne, *immanente, textualiste*³ », y interpréter béances et silences, non-dits et impensés, contradictions et énigmes, apories et conflits, viser « tout ce qui relève du sens et non de la signification (étant entendu que le sens est toujours mouvement et la signification, arrêt)⁴ » : une telle « herméneutique sociale des textes⁵ » — une telle pratique de lecture — peut concerner tout dispositif sémiotique, sans imposer *a priori* quelque « chaîne notionnelle » contrôlée par « un maître-penseur » ou soumise à « un mode d'emploi⁶ ». En effet, la fécondité de la sociocritique résiderait moins (selon l'état des lieux

1 Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152 (décembre 2011), p. 7-38.

2 *Ibid.*, p. 35 et p. 38. Dans le domaine poétique, Michel Biron et Pierre Popovic ont dirigé, il y a plus de vingt ans, un numéro des *Études françaises*, « Sociocritique de la poésie », vol. 27, n° 1 (printemps 1991). La sociocritique étend ses objets au-delà du domaine balisé de la littérature (sans renoncer à une saisie de la singularité du texte littéraire), vers toute forme de dispositif sémiotique, le message publicitaire ou la recette de cuisine, les slogans politiques ou le discours social formant une totalité hégémonique en une époque donnée. Sur ce dernier point, voir les travaux de Marc Angenot, entre autres : *Ce que l'on dit des juifs en 1889 : antisémitisme et discours social*, Montréal, Cahier du C.I.E.E., 1984 ; 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule (L'univers des discours), 1989. Selon Marc Angenot, le détour par l'examen d'un état du discours social est nécessaire pour saisir la manière dont la littérature, « après coup », le prend en charge. Voir M. Angenot, « Que peut la littérature ? Sociocritique et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 10.

3 Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *art. cit.*, p. 14.

4 *Id.*

5 *Ibid.*, p. 16.

6 *Ibid.*, p. 35.

proposé par Claude Duchet près de quarante ans après sa première formulation⁷) dans l'imposition de méthodes que dans sa puissance toujours renouvelée de questionnement des modes de textualisation du social — des relations des textes avec la *semiosis* sociale environnante. La mise en mouvement dialectique des phénomènes sociaux et des phénomènes littéraires constituerait toujours un moyen d'expérimentation et de découverte vivant et ouvert. « En explorant la socialité, nous avons cherché dans le texte ce qui forçait à sortir du texte tout en restant dedans », commente en 2005 Claude Duchet⁸, rappelant combien la sociocritique, depuis ses origines, demeure attachée au mot et à la valeur de « texte », qu'il soit élargi à la notion de « sociotexte⁹ » ou complété par le « cotexte¹⁰ », ou qu'il soit redéfini par Edmond Cros comme « appareil translinguistique » examiné pour ce qu'il « transcrit » et non pour ce qu'il « signifie » : « C'est parce qu'il incorpore de l'histoire sur un mode qui lui est spécifique que le texte se présente comme un appareil translinguistique. Ce sont ces trajets de sens complexes, hétérogènes et contradictoires qui nous intéressent et que nous cherchons à baliser et à identifier à la fois dans leur nature et dans leurs effets¹¹. » Ainsi centrée sur le texte, mais sur un texte intégrant son « entour » au « procès d'écriture », transformant le supposé référent externe du contexte en « référence », en « référent textualisé¹² » (le texte *produit* son contexte), la sociocritique conserve ses vertus protectrices face à certaines tentations des études littéraires — tendant vers la lecture formaliste enfermée « dans une poétique solipsiste¹³ », vers l'érudition du contexte négligeant le texte ou l'expliquant de façon positiviste « à partir d'un seul phénomène social non médiatisé¹⁴ », vers l'érudition « mythocritique », la focalisation sur les contenus

7 Une première formulation de la sociocritique par Claude Duchet se trouve dans l'article « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1 (février 1971), p. 5-14 ; repris partiellement, parmi d'autres textes fondateurs ou d'autres jalons d'un parcours critique, dans Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 77-83.

8 Claude Duchet, « Entretiens de 2005 », dans *Un cheminement vagabond*, *op. cit.*, p. 226.

9 « Le texte n'est plus traité comme immanent, mais dans son ouverture. La finalité de la poétique était, sous différentes formes, la clôture du texte. Celle de la sociocritique est l'ouverture du texte » (Claude Duchet, « Entretien de 1995 », dans *ibid.*, p. 43).

10 « À chaque instant du texte, il y a ce *bord* par quoi ce qui est écrit communique avec un *en-dehors* » (Claude Duchet, *ibid.*, p. 34). Le « cotexte », qui médiatise le rapport du texte au référent, s'oppose au primat du « contexte » privilégié dans une approche marxiste de la littérature perçue mécaniquement comme « produit » d'un univers déterminant, coextensible à l'œuvre et reconstitué par l'histoire littéraire. La sociocritique s'oppose ainsi, selon Edmond Cros, à « un néo-positivisme schématique tendant à expliquer tout texte littéraire à partir d'un seul phénomène social non médiatisé. Cette démarche réductive [...] aboutit à détruire l'objet même de la visée scientifique à savoir la spécificité du fait littéraire [...] » (Edmond Cros, *Théorie et pratique sociocritiques*, Paris, Messidor/Éditions sociales (« Problèmes »), Montpellier, Université Paul-Valéry, C.E.R.S., 1983, p. 2).

11 Edmond Cros, « Spécificités de la sociocritique » (2.2, « Un objet nouveau : le texte en tant qu'appareil translinguistique »), article publié en ligne, daté du 13 octobre 2006 [sociocritique. fr/spip.php?article6].

12 Pierre Laforgue, *Balzac dans le texte*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2006, p. 11.

13 *Id.*

14 Edmond Cros, *Théorie et pratiques sociocritiques*, *op. cit.*, p. 2.

thématiques¹⁵ ou l'élaboration d'une anthropologie littéraire négligeant l'historicité des textes¹⁶ autant que la *signifiante* de leur forme, ou — pire — vers le retour à l'auteur¹⁷. Plus largement, la sociocritique permet, dans un moment historique favorisant le « bricolage » théorique, le syncrétisme et l'éclectisme méthodologiques (certains semblent se faire une gloire singulière de leur *a-théorisme*), de refonder une pratique et de rouvrir une perspective fondées sur un postulat épistémologique ferme et partagé.

Les travaux menés en sociocritique, attachés à la construction discursive des représentations sociales, n'ont pas privilégié jusqu'à présent les textes dramatiques (cela ne veut pas dire qu'ils les ont ignorés). Le théâtre, forme sociale par excellence, suscite sans doute trop « spontanément » une approche relevant de la sociologie de la littérature, de la sociologie des pratiques, de la création ou de la réception, et non de la sociocritique, laquelle étudie « non pas le politique hors du texte, mais le social dans le texte, ou encore le texte comme pratique sociale parce que pratique esthétique et partie prenante dans l'élaboration et le fonctionnement des imaginaires sociaux [...] »¹⁸. De plus, parce que le théâtre est disputé par des disciplines devenues parfois concurrentes, du moins dans le cadre des institutions universitaires (les lettres, les études théâtrales, l'histoire culturelle), il s'est trouvé rejeté tantôt du côté d'une approche strictement « littéraire », esthétique, poéticienne et formaliste, tantôt du côté de l'analyse du « fait » spectaculaire, de la théâtralité à la mise en scène et à la « performance » ; le théâtre a été également abordé à partir de son environnement culturel, institutionnel, par l'entremise de ses acteurs, auteurs, directeurs, spectateurs réinscrits dans un champ de production (au sens bourdieusien, selon une démarche étrangère à la sociocritique). Ainsi, les études de théâtre ont été, surtout en France, soit absorbées par l'histoire littéraire (des auteurs, des genres, des formes esthétiques), soit dominées par la sémiotique théâtrale¹⁹. Or, une sociocritique du théâtre devrait envisager une « sociosémiotique » croisant

15 Selon Régine Robin, « la méthode thématique [...] traverse la structure linguistique du texte, sa matérialité propre qui est faite de *mots* choisis et combinés. De ce fait sont négligés la structure syntaxique du texte, le lexique spécifique, le réseau sémantique qui se noue entre vocables » (Régine Robin, *Histoire et linguistique*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 93).

16 « Il n'y a pas de structures dans l'imaginaire qui existent indépendamment de l'histoire. [...] L'histoire s'inscrit dans le texte selon des modalités qui sont celles de l'imaginaire » (Pierre Laforgue, *L'Édipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, Ellug, 2002, p. 55).

17 « Le retour à l'auteur est une des conséquences, parmi bien d'autres, mais elle est la plus visible, de l'effondrement des idéologies qui a nom postmoderne. Ce retour en son genre est le retour d'un refoulé politique et son but est de pallier la vacance idéologique par l'idéologie du vide » (Pierre Laforgue, *Balzac dans le texte, op. cit.*, p. 12-13). Ajoutons, parmi ces déplacements actuels des études littéraires, celles découlant des *cultural studies*, des *gender studies* ou des travaux sur le masculin/féminin, entachées par une dimension revendicative (pas toujours compatible avec la démarche herméneutique) dans leur critique des formes d'hégémonie culturelle.

18 Claude Duchet et Isabelle Tournier, « Sociocritique », dans Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, vol. 3, 1994, p. 3571-3573.

19 Cela ne veut pas dire que la lecture sociocritique ne puisse entretenir des relations latérales avec ces approches.

les méthodes et les disciplines, prenant en compte texte *et* représentation (mise en scène, jeu, scénographie, etc.). Il s'agirait de comprendre le « sociothéâtral » à partir d'un va-et-vient, par exemple, entre la sémiologie de la représentation et des langages externes comme les scénographies de la parole publique (Martial Poirson propose un tel parcours dans le présent dossier).

Quel paradoxe, alors, de voir le théâtre encore si peu abordé par la sociocritique, quand la représentation théâtrale relève du phénomène social, quand une riche « socialité » est secrétée par le dispositif architectural de la salle où se jouent les œuvres, par la mise en scène ou en espace d'une pièce, par la proxémique ou par la figuration-incarnation des interprètes ! Le théâtre est une manifestation sociale, évidence peut-être aveuglante, rappelée par Jean Duvignaud dans sa *Sociologie du théâtre* en 1965 ; cet ouvrage tentait alors un dépassement dialectique de « l'esthétique pure » et du « sociologisme », envisageant les « contenus latents ou explicites » des œuvres à travers le lien établi « entre l'esthétique et la vie sociale prise dans sa plus grande extension dynamique²⁰ ». Esquissons une autre hypothèse : la dimension et la portée trop évidemment sociales du théâtre, sa *nature sociale* même, comme le caractère explicite de certains de ses discours et de ses engagements, notamment dans des formes de théâtre didactique²¹, ont pu rebuter la sociocritique : celle-ci, en effet, ne s'attache pas à la lecture littérale des contenus évidents ; elle s'attaque au déchiffrement des signes complexes du social portés par le texte conçu comme configuration de signes — Claude Duchet le rappelle : « Ce qui à l'origine nous préoccupait, c'était bien la socialité du texte, de l'écrit littéraire, théorisé sous ce nom, et moins la socialité affichée, instrumentalisée en discours ou figures explicites, que la socialité secrète, implicite, voire inconsciente, comme les *Mythologies* que venait d'écrire Roland Barthes²². » Or, une sociocritique du théâtre doit précisément préserver (c'est une autre de ses vertus) contre une critique des contenus et des actions *immédiatement* politiques du théâtre, conçu comme « performance » pragmatique, appauvrissant *a priori* la complexité (et donc le *sens* en tant que mouvement) des textes en leur théâtralité. La sociocritique « ne tient pas [les œuvres littéraires] pour un document historique ou sociologique immédiatement lisible comme un exemple ou comme une preuve²³ ».

Telle est l'une des raisons d'être du présent dossier : miser sur les exigences herméneutiques propres à la sociocritique, sur sa capacité à faire *lire* l'œuvre dramatique comme une médiation complexe, une entreprise symbolique travaillée par un « impensé », par des blocages, des impasses, des tensions internes — bref : refuser

20 Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1999 [1965], p. 61. Ce lien demeurerait toutefois, dans cette approche, trop direct, l'œuvre étant perçue comme un baromètre des crises sociales.

21 Rappelons que les années 1970 voyaient la domination d'un certain « brechtisme », d'un théâtre épique à la dialectique appauvrie par le caractère tenu pour concerté et direct de sa visée idéologique. Voir le recueil des textes critiques, insistant sur la « responsabilité sociale » du théâtre, de Bernard Dort, *Théâtres. Essais*, Paris, Le Seuil (Points/Essais), 1986.

22 Claude Duchet, « Entretiens de 1995 », dans *Un cheminement vagabond*, *op. cit.*, p. 18.

23 Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *art. cit.*, p. 14.

une sociologie du théâtre attachée aux liens mécaniques entre contexte et texte (selon les théories du reflet) ou centrée sur des objets théâtraux explicitement sociaux, aux discours ouvertement idéologiques²⁴, rendre à leur force de symbolisation intrinsèque (à leur puissance de sape face aux idéologies), à partir de leur dramaturgie propre et de leurs modes de représentation scénique originaux, des œuvres du répertoire trop souvent lues/vues dans leur aveuglant « esthétisme » (beauté de la langue, des vers, richesse des passions et des caractères...), mais aussi des œuvres oubliées, écartées par l'histoire théâtrale mais rendues à une nouvelle lisibilité/visibilité, à une « éloquence sociale » par la lecture sociocritique²⁵. Rémi Tourangeau le constatait il y a quelques années :

Le théâtre moderne a beaucoup à voir avec la toute jeune sociocritique développée depuis les années 1970 et diversement conçue par Edmond Cros, Claude Duchet, Pierre V. Zima ou Antoine Gómez-Moriana. Le théâtre traditionnel ne peut échapper non plus aux propositions de ces théoriciens sur la « socialité » des écrits littéraires considérés dans leur aspect formel et le contexte culturel et discursif global dans lequel ils s'inscrivent²⁶.

On l'a compris : le présent dossier se donne pour but de rendre une actualité à la sociocritique appliquée au théâtre et de combler partiellement le fossé entre approche littéraire, histoire culturelle et études théâtrales.

Pauvreté des lectures sociocritiques du théâtre ? Il convient de nuancer l'affirmation. Une sociocritique du théâtre trouverait, dans la partie de l'ouvrage de Lucien Goldmann *Le Dieu caché* consacrée à Racine, une lointaine et première

24 Pensons aux répertoires dramatiques d'« agit'prop' », ou au théâtre socialiste étudié par Marjorie Gaudemer. Voir notamment son article « Le théâtre au service du socialisme ou les œuvres-traces d'une "culture socialiste" avant 1914 », hors série n° 48-49 de *L'ours* (Office universitaire de recherche socialiste), juillet-décembre 2009, p. 35-52. L'auteur invite à la fin de son texte à mieux connaître « la composition de pièces à thèse socialiste » afin de « ranimer, aujourd'hui, la question de la mobilisation, sociale et politique, de l'art » (p. 52). Cela situe la démarche hors de l'herméneutique sociale des textes qu'est la sociocritique. De même, le groupe et la revue *Théâtre(s) politique(s)* (Université Paris-Ouest Nanterre La Défense) partent du postulat suivant : « Le théâtre est politique, il se prononce sur la politique. Mieux, il est une/la politique située dans et hors de la cité, une politique à blanc et pourtant performative au sein du lieu où il s'effectue et, de là, il appartient à cette cité qu'il a pour objet de figurer » ; « [...] soutenir la politique comme champ du théâtre, en dénoter la présence et en faire le sujet de nos travaux » (Christian Biet, « Présentation », 21 septembre 2012, texte en ligne sur : theatrespolitiques.fr/2013/03/presentation/). Les postulats d'une « figuration » de la cité par le théâtre conçu comme acte « performatif » ne sauraient ouvrir à une sociocritique, laquelle ne se préoccupe pas de la dénotation.

25 La thèse de Sylvie Vielledent, dirigée par Guy Rosa, *1830 aux théâtres* (Paris, Honoré Champion, 2009) offre ici un modèle méthodologique : elle ne réduit pas 1830 à *Hernani*, mais éclaire *Hernani* et, au-delà, l'ensemble des représentations symboliques dominantes (par exemple la figure du jésuite ou celle de Napoléon), à partir de tout ce qui se jouait dans les théâtres cette année-là.

26 Rémi Tourangeau, « La sociologie des textes comme méthode d'analyse du discours au théâtre », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 15 (1994), p. 141.

configuration théorique et méthodologique, un acte de « prénaissance²⁷ ». Goldmann énonce un « structuralisme génétique », cernant dans les œuvres les structures de base correspondant à la « vision du monde » propre à un groupe social donné et informant la narration, la dramaturgie, le système actanciel aussi bien que les complexes thématiques. Comme l'a analysé Pierre V. Zima, Goldmann est fondateur en ce qu'il est « le premier à tenter une approche *structurelle* dans le domaine de la sociocritique. Il dépasse ainsi les limites d'une sociologie de la littérature purement thématique [...] qui ne tient pas compte de l'unité et de l'autonomie de l'univers littéraire²⁸ ».

Autre modèle ancien, moins directement exploitable en sociocritique car relevant d'une sociologie du théâtre, les travaux de Jean Duvignaud privilégient une approche durkheimienne et considèrent le théâtre comme un sismographe des crises culturelles — par exemple, dans *Les Ombres collectives*, l'anomie de la société de la Renaissance explique la prédilection de son théâtre pour certains personnages : « Là est justement la marque de *l'anomie*, dans cette complaisance pour la personnalité criminelle, signe d'un dérèglement de la société tout entière²⁹. » Duvignaud a le mérite d'attirer l'attention sur le pouvoir de symbolisation particulier du théâtre :

L'art dramatique a un caractère symbolique : ses actions imitent des actions réelles, mais se distinguent en même temps de celles-ci dans la mesure où elles ne modifient pas la situation sociale : elles la représentent au niveau symbolique en faisant apparaître ses problèmes et ses contradictions³⁰.

Face à ce pouvoir du théâtre, les travaux de Duvignaud tendent toutefois à établir des liens trop directs entre texte et « réalité » sociale, ou déplacent son attention vers une étude des rapports entre l'acteur et son public dans une situation communicative donnée³¹.

27 Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.

28 Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 1985, p. 61. L'auteur pointe ensuite deux limites dans la démarche de Goldmann : le « structuralisme génétique » n'embrasse pas tout le texte sur le plan linguistique (sémantique, syntaxique, narratif...) ; les grandes œuvres ne sont pas des « totalités homogènes » mais reproduisent les « contradictions de la réalité sociale » (*ibid.*, p. 62). Il conclut : « La question n'est plus : Quelle "vision du monde", quelle "idéologie" expriment les *Pensées* de Pascal et les tragédies de Racine ? Mais : Quels discours politiques, théologiques (idéologiques) ont été absorbés et transformés par le texte littéraire ou philosophique ? » (*ibid.*, p. 63). L'intérêt de l'étude de Goldmann consacrée à Racine est qu'elle dépasse la « théorie du reflet » perceptible dans sa sociologie du roman.

29 Jean Duvignaud, *Les Ombres collectives : sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 1973 [1965]. Du même auteur, toujours dans une sociologie du théâtre qui n'est pas une sociocritique, voir : *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965 ; *Spectacle et société*, Paris, Denoël, 1970.

30 Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, *op. cit.*, p. 52.

31 Dans sa synthèse consacrée à « la sociologie du drame », Pierre V. Zima commente encore l'œuvre d'Adorno et son intérêt pour la capacité de l'œuvre d'art à résister aux idéologies, révélant « la négativité et la non-identité inhérentes à l'art critique, surtout à l'art d'avant-garde » (*ibid.*, p. 63). Pour autant, si l'avant-garde se caractérise par un « refus du sens »,

Enfin, dès sa formulation par Claude Duchet, la sociocritique a connu des développements, engagé des quêtes et suscité des découvertes dans le domaine du théâtre. « Nous avons commencé en étudiant le roman, sans renoncer pour autant au théâtre dont s'occupaient alors Bernard Dort et Anne Ubersfeld, dans des perspectives voisines [...] »³², se rappelle Claude Duchet. Des lectures sociocritiques de textes dramatiques ont été proposées très vite, par Claude Duchet tout d'abord, dans « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration »³³, en 1969. Toutefois, en dehors des études décisives menées par Anne Ubersfeld sur le théâtre romantique³⁴, ces lectures ont souvent concerné (symptomatiquement ?) un théâtre écrit au XIX^e siècle pour la seule lecture, un « spectacle dans un fauteuil », de Musset, Hugo, Mérimée, interrogé dans sa relation critique à la société par Claude Duchet, Anne Ubersfeld, Pierre Laforgue ou Xavier Bourdenet³⁵. Le théâtre vivant, directement écrit pour être joué, serait-il soupçonné par les *sociocriticiens* d'obéir à des contraintes formelles imposées *a priori* ou de reproduire des conventions telles que la textualisation du discours social³⁶ et la socialité des textes s'en trouveraient appauvries ? ou, une nouvelle fois, de constituer une chambre d'échos trop sonores de ce qui se dit hors du théâtre, au point de ruiner d'avance toute herméneutique ? L'enjeu — la raison même — de la sociocritique serait justement de saisir au cœur de l'œuvre dramatique la plus apparemment transparente, dans sa thématique et ses discours,

c'est qu'elle refuse de signifier « de manière univoque » : « En s'opposant aux interprétations *ontologiques* (a-historiques) de *Fin de partie*, Adorno s'efforce de révéler le caractère profondément social et historique de l'absurdité mise en scène par Beckett. » (*ibid.*, p. 65) ; surtout, Adorno perçoit que « La réification et la régression apparaissent sur le plan de la composition dramatique et dans les dialogues atrophiés » ; il réduit ainsi « le rôle de l'analogie au profit de l'analyse linguistique » (*ibid.*, p. 67). Voir Theodor Adorno, *Théorie esthétique ; Paralipomena ; Théories sur l'origine de l'art*, trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989 [1976]. Voir aussi comment Peter Szondi, dans *Théorie du drame moderne*, saisit la crise de l'individualité en ce qui a trait au dialogue et à l'action dramatique chez Ibsen, Strindberg, Maeterlinck ou Pirandello (trad. Sybille Muller, Belval, Circé, 2006 [1956]).

32 Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond*, *op. cit.*, p. 19.

33 Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique*, Paris, Armand Colin, 1969.

34 D'abord sur le théâtre de Victor Hugo. N'oublions pas pour autant la diversité des voies ouvertes par Anne Ubersfeld, en direction d'autres dramaturgies porteuses de « socialité » : celles de Claudel ou de Koltès notamment.

35 Par exemple : Claude Duchet, présentation et édition de *Cromwell* dans les *Œuvres complètes* de Victor Hugo, Paris, Club français du livre, vol. III, 1967 ; « La Saint-Barthélémy : de la "scène historique" au drame romantique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 5 (sept.-oct. 1973), p. 845-851 ; « Théâtre et sociocritique : la crise de la parole dans deux pièces de Musset », dans *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 147-156 ; Anne Ubersfeld, « Révolution et topique de la cité : *Lorenzaccio* », *Littérature*, n° 24 (déc. 1976), p. 40-50 ; Pierre Laforgue, « *Lorenzaccio*, ou Œdipe à Florence », « *Fantasio*, ou être bouffon en 1830 », dans *L'Œdipe romantique*, Grenoble, Ellug, 2002 ; Xavier Bourdenet, « D'une guerre à l'autre : l'histoire au miroir du présent dans *Les Espagnols au Danemark*, de Prosper Mérimée », *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, n° 3, mars 2004 (article publié en ligne sur www.orages.eu).

36 « Discours social » au sens de Marc Angenot : ce qui se dit et s'écrit, le « narrable » et l'« opinable » dans un certain état de société. Voir *supra* note 2.

une complexité, une tension contradictoire, par exemple quelque « sociogramme³⁷ » offert au décryptage. Assurément des outils doivent être encore forgés : d'un côté, « aucune théorie sociocritique existante n'est suffisamment mise au point pour être utilisée efficacement par les études théâtrales³⁸ » ; de l'autre, la sociocritique n'étant ni une théorie ni une méthode fermées, mais se définissant comme « *une perspective* » ouverte par « une proposition heuristique générale », elle invite à user des méthodes d'analyse et de description existantes ou nouvelles, susceptibles d'éclairer les textes en leur « socialité » :

La socialité des textes est *analysable* dans leurs procédures de mise en forme, lesquelles *se comprennent* rapportées à un ensemble sémiotique plus large de nature langagière ou visuelle. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'*expliquer* la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) de ces textes, d'*évaluer* et de *mettre en valeur* leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard de la vie sociale³⁹.

Trois conditions ont orienté la constitution du présent dossier d'*Études littéraires* et délimité en amont le corpus traversé. La première tenait à la distinction épistémologique fondamentale entre « sociologie du théâtre », « histoire culturelle du théâtre » et « sociocritique » du théâtre : on lira dans la partie « Analyses » du présent numéro, en dehors donc du dossier « Lectures sociocritiques », un article de Marine Wisniewski relevant d'une poétique historique des formes littéraires (le spectacle de cabaret), ainsi qu'un texte de Bérénice Hamidi-Kim appartenant à une sociologie critique des représentations du monde du travail. La deuxième condition consistait à ne pas limiter le théâtre au seul panthéon des chefs-d'œuvre du répertoire, à travailler *aussi* sur des formes théâtrales maintenues en marge de la « grande » histoire, instituée, de la littérature et du théâtre (la foire [Martial Poirson], la tragédie tardive [Maurizio Melai], la scène contemporaine [Cristina Vinuesa Muñoz, Mireille Losco-Lena]⁴⁰, ou sur un théâtre apparemment construit hors de toute préoccupation sociale (comme le symbolisme [Anne Pellois]). Les représentations dominantes ou contradictoires d'une époque et d'une société devaient être ressaisies à partir de ce qui s'est joué et se joue *effectivement* sur les scènes — et non de ce que l'histoire et

37 « Sociogramme » : « ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles en interaction les unes avec les autres, centré autour d'un noyau lui-même conflictuel » (Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond*, op. cit., p. 52-53).

38 Rémi Tourangeau, « La sociologie des textes comme méthode d'analyse du discours au théâtre », art. cit., p. 142.

39 Ces dernières formulations sont celles du « Manifeste » publié en ligne par le CRIST, Centre de Recherche interuniversitaire en sociocritique des textes [http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html].

40 Dans l'article cité, Rémi Tourangeau pose la question de l'ouverture de la sociocritique à des corpus dramatiques « paralittéraires » ou relevant du « parathéâtre », à « diverses productions scéniques considérées comme populaires et situées en marge du théâtre légitimé par la critique institutionnelle », exigeant « une étude davantage centrée sur la théâtralité de l'écriture scénique » (note 1, p. 141 et p. 142).

la *doxa* scolaire ont retenu et « panthéonisé » sous le nom de théâtre⁴¹. Cela devait permettre de nuancer le propos d'Alain Vaillant selon qui « [...] la sociocritique a contribué puissamment à redonner force et autorité au sacrosaint principe qui tient depuis toujours pour acquises la singularité et la supériorité esthétiques du texte littéraire, au détriment de son intégration dans le vaste tissu discursif qui est son vrai terreau historique — donc au détriment de ce qui *devrait être la raison d'être de la sociocritique*⁴² ». Parce qu'elle s'intéresse à tout ensemble sémiotique sans négliger de penser la singularité du texte littéraire, la sociocritique peut encourager un élargissement des corpus au-delà des seules œuvres canoniques, envisager les différentes formes de symbolisation et de textualisation du social selon les genres et sous-genres dramatiques. La troisième condition concernait le « texte » théâtral⁴³. Une sociocritique du théâtre ouvre nécessairement une réflexion critique sur le statut strictement littéraire de l'œuvre dramatique et mobilise pour cela les outils existants de la sociocritique susceptibles d'ouvrir le « texte » à l'ensemble de signes (verbaux et non verbaux) qu'il constitue. Cela appelait le maniement de quelques notions : « sociotexte », « socialité », « sociogramme », « cotexte », « hors-texte », pour reprendre les notions forgées par Claude Duchet, complétées par la triade « trace, indice, valeur⁴⁴ » ; mais aussi : « discours social », « imaginaire social », « niveau socio-discursif⁴⁵ », « hégémonie discursive », « topique doxique »,

41 Nous nous permettons de renvoyer à certains de nos travaux dans ce domaine, intégrant le théâtre lyrique à côté de formes « parathéâtrales » ou au contraire inscrites au panthéon littéraire : Olivier Bara, « L'imaginaire scénique de la prison sous la Révolution : éloquence et plasticité d'un *lieu commun* », dans *Les Arts de la scène et la Révolution française*, sous la direction de Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, Musée de la Révolution française de Vizille, 2004, p. 395-418 ; Olivier Bara, « Dramaturgies de la souveraineté : entrées royales et pièces de circonstance sous la Restauration », dans *Imaginaire et représentations littéraires des entrées royales au XIX^e siècle : une sémiologie du pouvoir politique*, sous la direction de Corinne Saminadayar-Perrin et d'Éric Perrin-Saminadayar, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, p. 41-60 ; Olivier Bara, « Du social dans *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* de Musset. Essai de sociocritique du proverbe dramatique », dans *Lectures de Musset*, *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, sous la direction de Sylvain Ledda, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 163-177. Un autre de nos articles tente de comprendre l'effondrement des figures d'autorité dans le théâtre de Musset à partir du concept d'anomie, forgé par Durkheim et déjà utilisé par Jean Duvinnaud à propos du théâtre de la Renaissance (*Les Ombres collectives*, *op. cit.*) : voir Olivier Bara, « Le jeu de la loi et du désir dans trois comédies-proverbes de Musset », dans *Musset : un trio de proverbes*, sous la direction de Frank Lestringant, Bertrand Marchal et Henri Scepi, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 81-95.

42 Alain Vaillant, « De la sociocritique à la poétique historique », *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46 (2009), « Carrefours de la sociocritique », p. 88.

43 Sur la question du texte théâtral, sur celle des rapports entre théâtre et littérature, voir le dossier dirigé par Ariane Ferry et Florence Naugrette dans la *Revue d'histoire du théâtre*, « Le Texte de théâtre et ses publics », vol. 245-246 (1^{er} et 2^e trimestre 2010).

44 Voir Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond*, *op. cit.*, p. 27.

45 « Niveau socio-discursif » : « l'ensemble de la production discursive repérable dans une société à un moment déterminé de son histoire », selon la définition d'Edmond Cros, « Spécificités de la sociocritique » (article en ligne cité).

« interdiscursivité », « plurilinguisme », « dialogisme », « polyphonie » (héritages de Bakhtine) ou « sociolecte », etc. Comment lire et interpréter du point de vue de la socialité et de l'historicité de l'œuvre tout ce qui au théâtre ne relève pas du seul texte, mais aussi d'un système de signes non verbaux intégrant le visuel et le sonore, comme le corps de l'interprète ou même son statut socioéconomique mis en jeu dans l'organisation concrète de la représentation ? Claude Duchet remarquait récemment : « La sociocritique n'est pas une sociologie de la littérature et elle n'a pas seulement la littérature pour objet mais tous les ensembles socio-sémiotiques. [...] L'objectif de la sociocritique est l'étude socio-historique des représentations⁴⁶ ». Il convenait donc de ne pas se limiter au seul texte théâtral écrit, comme de ne surtout pas se consacrer à une étude contextuelle des conditions de création ou de réception du théâtre (ce qui relève d'une sociologie du théâtre et non d'une sociocritique du théâtre⁴⁷), cela afin de privilégier les processus de symbolisation du social et de l'histoire portés par l'œuvre et le spectacle théâtraux, dans la totalité des signes déployés sur scène — cette « totalité significative » que constitue une œuvre⁴⁸. Une *textualisation*, une *théâtralisation* et une *spectacularisation du social* étaient en jeu, susceptibles de saisir l'éventuel point de tension entre la socialité extérieure d'un théâtre donné (la forme du rite) et une signification sociale « interne », portée par l'écriture et le jeu, inscrite dans la théâtralité même de l'œuvre considérée — dans les rites de la forme. Enfin, même si la sociocritique a trouvé dans le siècle de la question sociale et des révolutions son premier terrain d'élection, il s'agissait d'ouvrir la perspective chronologique en deçà et au-delà du seul XIX^e siècle : même en période d'apparent silence (imposé ou non) du « politique » dans le texte, sa socialité perdure et s'affirme même plus puissamment, parce qu'elle ne se situe pas dans ses contenus mais dans les tensions ou les torsions de sa forme⁴⁹.

46 Ruth Amossy, « Entretien avec Claude Duchet », *Littérature*, n° 140 (déc. 2005), « Analyse du discours et sociocritique », p. 132.

47 Notons qu'aucune entrée « sociocritique » ne se trouve dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, sous la direction de Michel Corvin, dans l'édition de 2008. Une notice est en revanche consacrée à la « Sociologie du théâtre » (p. 1276-1278), signée par Emmanuel Wallon et fondée sur une définition du théâtre empruntant à Marcel Mauss la notion du « fait social total » (*Essai sur le don*, 1923).

48 Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, op. cit., p. 44 — l'auteur tient à ainsi à distance les « fonctions documentaires et dénotatives » auxquelles on réduit parfois la littérature, notamment dans les études historiennes.

49 Dolf Oehler analyse le phénomène à propos de la littérature d'après 1850 : « Parce qu'il leur est interdit, désormais et pour longtemps, de prendre parti, d'attaquer ouvertement la société de la Restauration et le nouvel Empire, de dire ouvertement leur deuil de la liberté perdue, leur compassion pour le peuple miséreux et vaincu, les écrivains sont, dans la mesure où ils restent au pays pour y poursuivre leur carrière littéraire, littéralement rejetés sur eux-mêmes, sur leur monde privé. Alors ces contempteurs du bourgeois découvrent que la mélancolie de l'impuissance peut devenir une force pour la production littéraire, inspirer un rigorisme esthétique et intellectuel qui, en se concentrant ostensiblement sur le monde intérieur de sujets isolés, est capable de mettre au jour les relations secrètes ou les correspondances entre l'univers personnel réduit au silence et le politique qu'il faut réduire au silence » (Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, trad. Guy Petitdemange, Paris, Payot (Critique de la politique), 1996 [1988], p. 19-20).

Dans l'espace limité du présent dossier, qui entend modestement soumettre à une pratique (la sociocritique) un objet encore relativement peu étudié par elle, on lira une série d'études portant sur des textes dramatiques situés entre les XVIII^e et XXI^e siècles, d'une interrogation sur les mirages de la parole tribunitienne, à l'époque prérévolutionnaire, à travers la figure théâtrale du charlatan (Martial Poirson proposant une « phénoménologie de la perception sociale »), jusqu'à une sociocritique du théâtre comique, centrée sur les « figures de la folie politique et sociale » propres à la scène contemporaine (Mireille Losco-Lena). Une grande diversité de formes et de genres dramatiques est explorée : comédie-parade, tragédie, drame, mais aussi théâtre comique contemporain, jusqu'au « supratherâtre » — limite d'une Angélica Liddell (Cristina Vinuesa Muñoz). Au-delà des « grands » noms inscrits dans une tradition littéraire du théâtre (Hugo, Musset, Vigny [Marjolaine Forest, Stéphanie Loncle], Claudel, Saint-Pol-Roux, Ibsen [Anne Pellois]), les articles ici réunis revisitent et élèvent à une lisibilité nouvelle des pièces oubliées de Mercier (Martial Poirson), Jouy (Maurizio Melai), Schuré, Dujardin (Anne Pellois), avant d'interroger la « socialité » d'œuvres contemporaines de Liddell, mais aussi de Vinaver, Kane, Schwab, Richter, O'Rowe, Von Mayenburg, Derley, Widmer ou Bon (Mireille Losco-Lena). Dans le florilège constitué, une forme de parcours historique (d'histoire sociale et politique) est offerte en creux par ces lectures, chronologiquement classées, du *social* dans le théâtre : depuis la formation, au Siècle des Lumières, d'une opinion publique et d'un corps politique élargi, aux questionnements critiques du XIX^e siècle sur la possibilité d'une démocratie et sur les conditions de la liberté du sujet, jusqu'au monde contemporain « post-idéologique », hanté par des visions catastrophiques d'une histoire en déshérence. Une *autre histoire théâtrale* s'esquisse en pointillés — histoire ouverte par une approche sociocritique de corpus renouvelés, volontiers replacés dans un tissu discursif large où l'œuvre spectaculaire (re)prend sens.

La sociocritique est ici envisagée comme une *praxis*, guidée par une exigence épistémologique (une lecture du social non *par* mais *dans* l'œuvre théâtrale). Aussi chacun des articles rassemblés, centré sur un corpus spécifique, offre-t-il des outils adaptés et des méthodes particulières, intégrés à sa lecture sociocritique. On sera attentif, en deçà ou au-delà de l'ordonnancement chronologique retenu, aux rencontres possibles d'un texte à l'autre, d'une étude l'autre. Dans un premier possible sous-ensemble, Maurizio Melai envisage les modes d'inscription des questions sociopolitiques dans la tragédie, les « régimes de symbolisation » du présent historique, de l'allusion à la métaphore, autour du « sociogramme » du pouvoir ; est ainsi cernée, dans le texte dramatique comme dans le costume et le jeu du comédien, la participation de la pièce *Sylla* à l'avènement d'un bonapartisme libéral. Marjolaine Forest intègre le corps théâtralisé et le phénomène d'incarnation scénique parmi les objets de la sociocritique, considérant que le théâtre, « expression du sensible », invite à éprouver « la dimension humaine et, partant, incarnée de l'histoire » ; elle envisage alors une étude de la « somatisation du social » dans le corps des personnages fictifs mais incarnés du théâtre ; la tension entre mise en texte et mise en scène, exacerbée par le motif du corps, est au cœur de son analyse. Mireille Losco-Lena, convoquant les travaux de Bakhtine sur le carnivalesque, se

montre quant à elle soucieuse de faire « parler » la folie des bouffons, idiots et autres zombies qui peuplent le théâtre contemporain : l'idiote en particulier, « figure *irrécupérable* par l'idéologie », est *pour cela même* politiquement et socialement éloquent, symptomatique d'un vouloir-vivre où s'expriment les dernières forces d'une société humaine effondrée. C'est à une telle limite des discours tenus par un corps social atomisé, renversant le contrat social rousseauiste, que se frottent les performances théâtrales d'Angélica Liddell sur la scène contemporaine espagnole, étudiées par Cristina Vinuesa Muñoz.

Un deuxième sous-ensemble peut être cerné, attaché aux phénomènes d'autoréflexion du théâtre, réfléchissant ses propres pouvoirs sociaux. Martial Poirson propose ainsi une étude des formes de la médiation symbolique à partir du dispositif propre à la relation dramatique, articulation étroite de « la politique de la représentation » et de « la représentation du politique » ; il saisit ainsi l'ambiguïté du dispositif d'allégorisation dans le transfert à la scène des représentations doxiques. Anne Pellois envisage non seulement la « mise en texte du social » dans un spectacle symboliste « réparateur et compensateur », mais aussi la capacité du symbolisme à réfléchir au pouvoir du spectacle au sein de la cité grâce au « rapport fonctionnel entre le contenu des pièces et les cadres sociaux réels » — à la « contagion du social par le théâtral ». Dans les deux cas, la sociocritique du théâtre s'intéresse aux pouvoirs, socialement actifs, de la représentation symbolique — à la manière dont un « texte » transforme ou invente son « contexte ». Dans cette voie, Stéphanie Loncle s'attache quant à elle à la symbolisation par l'œuvre dramatique de ses propres conditions d'existence et de la situation sociale de l'acteur, dans le nouveau régime marchand mis en place à l'époque du théâtre romantique.

Les voies ici ouvertes, dans un dossier qui relève de l'atelier pratique, disent ce que notre démarche n'est pas : ni une nostalgie passéiste des temps héroïques de la théorisation littéraire enfermée dans quelque doctrine (ce que la sociocritique, en tant que perspective et pratique herméneutiques, n'est pas), ni une résignation « postmoderne » au bricolage a-théorique. Parlons d'un *sursaut critique* : d'un effort pour refonder, en particulier en France, les exigences interprétatives de la sociocritique, trop peu enseignées aujourd'hui dans l'université française, confrontées à l'objet « textuellement » complexe qu'est le théâtre. Notre invitation est finalement la suivante : comprendre ce qui *se dit* du social au théâtre, dans un théâtre rendu à ses pouvoirs propres de médiation et de symbolisation, dans un théâtre non défini *a priori* dans sa valeur « idéologique », « politique » ou « esthétique », mais confronté aux conceptions historicisées de ce qu'est ou doit être « le » théâtre, dans un théâtre replacé, enfin, dans un tissu discursif avec lequel il ne se confond pas, mais à l'intérieur duquel son pouvoir propre de représentation peut être interprété.

Références

- ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique ; Paralipomena ; Théories sur l'origine de l'art*, traduit par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989 [1976].
- AMOSSY, Ruth, « Entretien avec Claude Duchet », *Littérature*, n° 140 (2005), p. 125-132.
- ANGENOT, Marc, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule (L'univers des discours), 1989.
- , *Ce que l'on dit des juifs en 1889 : antisémitisme et discours social*, Montréal, Cahier du C.I.E.E., 1984.
- , « Que peut la littérature ? Sociocritique et critique du discours social », dans Jacques NEEFS et Marie-Claire ROPARS (dir.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 10-27.
- BARA, Olivier, « Dramaturgies de la souveraineté : entrées royales et pièces de circonstance sous la Restauration », dans Corinne SAMINADAYAR-PERRIN et Éric PERRIN-SAMINADAYAR (dir.), *Imaginaire et représentations littéraires des entrées royales au XIX^e siècle : une sémiologie du pouvoir politique*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, p. 41-60.
- , « Du social dans *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* de Musset. Essai de sociocritique du proverbe dramatique », dans Sylvain LEDDA (dir.), *Lectures de Musset*, *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 163-177.
- , « L'imaginaire scénique de la prison sous la Révolution : éloquence et plasticité d'un lieu commun », dans Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOUX (dir.), *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, Musée de la Révolution française de Vizille, 2004, p. 395-418.
- , « Le jeu de la loi et du désir dans trois comédies-proverbes de Musset », dans Frank LESTRINGANT, Bertrand MARCHAL et Henri SCEPI (dir.), *Musset : un trio de proverbes*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 81-95.
- BIET, Christian, « Présentation » [en ligne], 21 septembre 2012, [theatrespolitiques.fr/2013/03/presentation/].
- BIRON, Michel et Pierre POPOVIC (dir.), « Sociocritique de la poésie », *Études françaises*, vol. 27, n° 1 (printemps 1991).
- BOURDENET, Xavier, « D'une guerre à l'autre : l'histoire au miroir du présent dans *Les Espagnols au Danemarck*, de Prosper Mérimée », *Orages. Littérature et culture, 1760-1830* [en ligne], n° 3 (mars 2004) [www.orages.eu].
- CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.
- CROS, Edmond, « Spécificités de la sociocritique », *La sociocritique d'Edmond Cros* [en ligne], 13 octobre 2006, [sociocritique.fr/spip.php?article6].
- , *Théorie et pratique sociocritiques*, Paris, Messidor/Éditions sociales (« Problèmes »), Montpellier, Université Paul-Valéry, C.E.R.S., 1983.

- DORT, Bernard, *Théâtres. Essais*, Paris, Le Seuil (Points/Essais), 1986.
- DUCHET, Claude et Isabelle TOURNIER, « Sociocritique », dans Béatrice DIDIER (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, vol. 3, 1994, p. 3571-3573.
- DUCHET, Claude et Patrick MAURUS, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- DUCHET, Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1 (février 1971), p. 5-14.
- , « La Saint-Barthélémy : de la “scène historique” au drame romantique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 5 (sept.-oct. 1973), p. 845-851.
- , « Théâtre et sociocritique : la crise de la parole dans deux pièces de Musset », *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 147-156.
- , « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », *Romantisme et politique*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 281-302.
- DUVIGNAUD, Jean, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965.
- , *Les Ombres collectives : sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 1973 [1965].
- , *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1999 [1965].
- , *Spectacle et société*, Paris, Denoël, 1970.
- FERRY, Ariane et Florence NAUGRETTE (dir.), « Le Texte de théâtre et ses publics », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 245-246 (1^{er} et 2^e trimestre 2010).
- GAUDEMER, Marjorie, « Le théâtre au service du socialisme ou les œuvres-traces d'une “culture socialiste” avant 1914 », *L'ours* (Office universitaire de recherche socialiste), hors série n° 48-49 (juillet-décembre 2009), p. 35-52.
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les “Pensées” de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
- LAFORGUE, Pierre, *Balzac dans le texte*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2006.
- , *L'Edipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, Ellug, 2002.
- OEHLER, Dolf, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, traduit par Guy Petitdemange, Paris, Payot (Critique de la politique), 1996 [1988].
- POPOVIC, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152 (décembre 2011), p. 7-38.
- ROBIN, Régine, *Histoire et linguistique*, Paris, Armand Colin, 1973.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, traduit par Sybille Muller, Belval, Circé, 2006 [1956].
- TOURANGEAU, Rémi, « La sociologie des textes comme méthode d'analyse du discours au théâtre », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 15 (1994), p. 141-157.
- UBERSFELD, Anne, « Révolution et topique de la cité : *Lorenzaccio* », *Littérature*, n° 24 (déc. 1976), p. 40-50.
- VAILLANT, Alain, « De la sociocritique à la poétique historique », *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46 (2009), « Carrefours de la sociocritique », p. 81-98.
- VIELLEDENT, Sylvie, *1830 aux théâtres*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 1985.

ÉTUDES



Politique de la merveille :
Le Charlatan ou le Docteur Sacroton
(1780) de Mercier, préfiguration de la
première société du spectacle

MARTIAL POIRSON

*Charlataner au bout du Pont-Neuf, cela est vil ;
mais Charlataner au milieu des grandes sociétés savantes,
cela devient presque respectable ; du moins, cela passe¹.*

Il semble qu'émerge aujourd'hui au sein de la sociologie de l'art, portée à un questionnement épistémocritique sur son propre champ d'expertise scientifique², un courant d'inspiration socioanthropologique qui se focalise sur les processus globaux de création³. Il nous met sur la voie d'une approche renouvelée, non seulement de l'histoire culturelle et de la sociologie de la littérature⁴, mais encore de la sociocritique des œuvres littéraires. Il modifie en outre l'échelle d'observation, passant de l'analyse de la culture de masse, puis de classe, à celle des groupes, puis des individus, voire de l'intra-individuel⁵. Il incite enfin à changer d'optique, évoluant de la sociologie des œuvres et des artistes vers celle de la médiation, de la réception et des publics, autorisant une articulation nouvelle entre

-
- 1 Louis-Sébastien Mercier, « Charlataner », *La Néologie* [1801], éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2011, p. 105.
 - 2 Howard S. Becker, *Comment parler de la société*, Paris, La Découverte, 2009.
 - 3 Voir en particulier les travaux de Florent Gaudez tels que *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1997, ou sous la direction du même auteur, *La connaissance du Texte*, Paris, L'Harmattan, 2010 et *La culture du Texte*, Paris, L'Harmattan, 2010.
 - 4 Voir sur ces questions Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2006 et Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
 - 5 Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

pratique et représentation⁶, production et interprétation⁷, à partir d'approches plus synchroniques et transversales. Ces dernières permettent notamment de redéfinir la « condition littéraire » d'une profession faiblement institutionnalisée et structurée à partir du « jeu littéraire⁸ », terme désormais plus usité que ceux de « champ » ou de « monde ». Une telle démarche rend possible d'atteindre, à travers l'observation des pratiques concrètes d'écriture et des conditions sociales et économiques d'exercice des auteurs, les représentations qu'ils se font de leur activité dans leurs œuvres à travers différentes mythologies d'artistes, aussi bien que celles que les publics sont susceptibles d'y projeter, sans solution de continuité entre condition spectatrice et création littéraire⁹.

Dans une telle perspective, le théâtre, appréhendé au moyen des outils de l'anthropologie de la performance¹⁰, y compris lorsqu'elle s'applique, comme dans le présent article, au théâtre de répertoire, tient une place particulière. Celle-ci permet notamment, à travers la prise en compte de la dimension spectaculaire de l'exhibition théâtrale et du dédoublement de la situation de représentation, d'interroger les systèmes de créance, voire le cas échéant les pratiques de subversion inhérents au dispositif de la performance. En tant que performance présente, le spectacle est défini comme la manifestation d'une action corporelle (gestuelle, vocale, chorégraphique) en mouvement qui s'inscrit dans un lieu spécifique destiné à être observé. On est ainsi en droit, à l'exemple des *performance studies*¹¹, de distinguer *being* (existence d'un corps ou d'une chose en elle-même) et *doing* (activité de ce corps ou de cette chose qui existent) de la performance, qu'on peut qualifier de *showing doing* (activité conçue intentionnellement pour être observée). Cette dernière est considérée comme une manifestation artistique ostensible, inscrite dans un environnement donné, selon un système d'interaction spécifique, qui fait de l'action l'objet des regards et le centre de l'attention. L'événement spectaculaire ne renvoie plus dès lors qu'à lui-même et n'a de valeur que pour lui-même. Il configure de façon autonome et endogène ses modalités propres d'intellection (*explaining showing doing*)¹². À la fois fait esthétique, social et anthropologique,

6 Voir notamment Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005 et *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

7 Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.

8 Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

9 Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010.

10 Voir la définition de Marc Augé et Jean-Paul Colleyn dans *L'Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, au chap. II : « Les Objets de l'anthropologie », p. 61-64.

11 Créées dans les années soixante, les *Performance Studies* s'inspirent des travaux de Wallace Bacon et se développent ensuite dans le sillage de la pragmatique américaine, depuis Richard Schechner jusqu'à Judith Butler ou Shoshana Feldman.

12 Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA (1967-2007)*, éd. et trad. d'Anne Cuisset, Marie Pecorari, Christian Biet, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008.

cet art vivant, pratiqué dans le cadre d'une séance participative ou d'une assemblée délibérative, est donc le produit d'interactions globales entre instances également légitimes d'attribution de sens, propice au jeu des significations. En tant que tel, il dépasse tout rôle à jouer, tout espace théâtral à occuper, toute structure dramatique prédéfinie à constituer : il repose, indissociablement, sur l'exposition de ses propres modalités de fonctionnement et sur l'englobement du spectateur au sein du dispositif spectaculaire. Le spectacle vivant est donc un terrain d'observation privilégié, dans le cadre d'une perspective sociocritique renouvelée, des formes de la médiation symbolique propre à la représentation dramatique, mais aussi de ses dispositifs esthético-idéologiques structurants pour l'œuvre, fondée sur l'anticipation stratégique de ses actualisations scéniques possibles.

La convocation récurrente de la figure du charlatan par le théâtre français à l'âge classique, en tant que dédoublement de la situation de représentation spectaculaire, semble particulièrement propice à l'analyse du pacte de créance au fondement d'un tel phénomène d'ostentation théâtralisée. C'est particulièrement convaincant chez Louis-Sébastien Mercier avec une comédie-parade telle que *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton* (1780). Par une sorte de transfert de dignité, ce qui constitue une pratique indigne dans la vie sociale devient source de réflexion critique et de prise de distance dans la vie théâtrale, comme l'indique ironiquement la citation de *La Néologie* placée en exergue. On cherchera donc à mettre en évidence la façon dont Mercier interroge, par cette figure éminemment théâtrale du charlatan, ce qu'on pourrait à bon droit qualifier de « première société du spectacle », autrement dit de civilisation du simulacre, du leurre et de la marchandisation qui éclot, de façon problématique, au cœur du Siècle des Lumières. Le charlatan surjoue en effet le rapport à l'illusion théâtrale, multiplie les effets d'ostentation spectaculaire et suggère surtout l'existence d'une relation désintermédiée entre l'orateur et l'auditeur. En tant que figure de l'hyper-comédien, mais également du tribun du peuple, susceptible de haranguer les foules et d'anticiper sur les effets de réception, il apparaît comme un procédé commode d'artification, susceptible de porter le doute sur l'espace public structuré par la représentation théâtralisée. Mercier met ainsi en place, au moyen du dispositif spéculaire du spectacle, envisagé comme médiation symbolique, une véritable politique de la merveille à vocation métathéâtrale. Il s'agira d'abord, dans le présent article, de situer le *Docteur Sacroton* au sein de la tradition prospère des figurations théâtrales du charlatan ; ensuite, de proposer une analyse dramaturgique précise de cette comédie-parade, considérée comme un traité d'art dramatique inversé et comme un petit manuel de l'art de la manipulation des foules. Pour ce faire, la comédie-parade sera replacée dans son contexte d'énonciation et comparée à d'autres textes de Mercier consacrés à ce type de personnage, notamment dans *Le Tableau de Paris*, *Le Nouveau Paris* et *Le Néologue*.

Figurations théâtrales du charlatan dans le théâtre français

L'une des images les plus fréquentes associées aux prescripteurs de spectacles au sein du premier champ théâtral dans la production satirique est celle du Charlatan,

comme l'indique avec véhémence l'Ombre de Molière qui endosse le rôle de substitut de Thalie dans *Les Audiences de Thalie* (1782) de La Harpe¹³ :

Là, comme l'Artisan au bord de sa boutique
D'une voix empressée appelle sa pratique,
Comme le Charlatan vante sur ses tréteaux
Le baume merveilleux qui guérit tous les maux :
Messieurs, je suis le seul... Messieurs, je suis l'unique...
Oui, le seul infailible... et le seul véridique...
Mes avis seuls sont bons... les miens sont approuvés...
Croyez, Messieurs, croyez, et surtout souscrivez.
Voilà, pour la plupart, quel est le protocole [...].
(scène 2)

On se souvient que Momus n'hésite pas à revêtir l'habit trompeur du bonimenteur et à user de publicité mensongère dans *La Centenaire ou L'Apothéose de Molière* (1773) d'Artaud. Il existe donc, indéniablement, des affinités électives entre l'art théâtral et l'art de l'opérateur. Par le truchement de la figure du charlatan s'expriment en effet de nombreuses réflexions, aussi bien sur l'efficacité performative du spectacle que sur les systèmes de créance et d'illusion consentie au fondement de la représentation. Depuis le truculent personnage de marchand d'orviétan de *L'Amour médecin* (acte II, scène 7), opérateurs, charlatans, guérisseurs, montreurs de curiosités et autres bonimenteurs, qui renouent avec le théâtre de tréteaux par d'autres moyens, constituent un élément majeur du personnel de comédie et offrent au théâtre un moyen privilégié d'interroger, à travers cette figure détournée de la parole théâtrale et dégradée de la parole publique, son propre régime d'illusion. Ainsi, montrer le théâtre en ses dehors revient-il à en exhiber les dessous et, à travers eux, les soubassements de la société prise dans son ensemble. Plus qu'un simple procédé formel de théâtre dans le théâtre¹⁴ à caractère merveilleux¹⁵, le dispositif de ce théâtre hors les murs, rendu au grouillement de la ville, au bruissement de la vie sociale, à l'avidité des foules, est en effet le pivot d'une stratégie métatextuelle cherchant, en délocalisant le travail théâtral, à extrapoler les catégories de la théâtralité, de deux façons au moins : d'abord, par métonymie, l'assemblée des spectateurs constituant une figure dédoublée des personnages de chalands auxquels s'adresse l'illusionniste ; ensuite, par métaphore, l'authentique mise en spectacle dont ce trompeur professionnel fait preuve renvoyant aux mises en scène de la vie quotidienne. En tout, plus d'une quinzaine de comédies sont consacrées à la figure de l'opérateur à l'âge classique, cependant que les tours de charlatans s'inscrivent au cœur du système des spectacles,

13 Jean-François de La Harpe, *Molière à la nouvelle salle, ou les Audiences de Thalie*, Paris, chez M. Lambert, 1782.

14 Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981 et Jeanne-Marie Hostiou, *Les Miroirs de Thalie. Le Théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, Paris, Classiques Garnier (à paraître).

15 Comme la figure du magicien chez Shakespeare.

font partie intégrante de la vie théâtrale et participent d'une prise de conscience plus globale de la théâtralité inhérente à la vie sociale¹⁶.

Reprenant à son compte la tradition des « tabarinades », conçues sur les tréteaux du Pont-Neuf par les frères Tabarin et Mondor en forme de parodie scolastique de dialogue philosophique¹⁷, *L'Impromptu du Pont-Neuf* (1729) d'Orneval, Pannard et Lesage¹⁸ s'inspire de la figure emblématique du « Grand Thomas », célèbre « arracheur de dents », entouré de ses troupes de Bouquetières et de Harengères, de Mariniers et de Marinières, de Suisses et de Savoyards. Bien que l'intrigue soit centrée sur l'hymen annoncé de Clitandre avec la fille de Monsieur Bon François, bourgeois de Paris féru d'Astrologie, la parade, représentée gratis à l'occasion de la naissance du Dauphin le 9 septembre 1729, offre l'occasion d'une scène de genre où l'Opérateur distribue les aumônes à un décrotteur et à une montreuse de marmotte, laissant entrevoir, à l'intérieur de l'exercice imposé de l'éloge du Prince de rigueur en pareille circonstance, une relation entre son ministère et le monde des spectacles présentée sur le mode de la métonymie :

LA SAVOYARDE

Puisqu'on entre à l'Opéra

Sans y donner de cela,

(Elle fait l'action de compter de l'argent)

Et que l'on donne à Paris

Pour rien la Comédie ;

Moi, je montrerai gratis,

La Marmotte en vie.

(Elle tire en même temps une Marmotte de sa boîte, et la fait danser.)

G. THOMAS

Mes enfants, je suis charmé de votre zèle. Quant à moi, pour témoigner ma joie, j'offre tout ce qui dépend de mon ministère.

Air. *Des Fraises.*

C'est aujourd'hui que je mets

Mon plus brillant panache :

Je travaille aux dents sans frais,

Et pendant trois jours je les

Arrache, arrache, arrache.

(scène 10)

Mais la plupart des comédies à opérateur sont beaucoup moins circonstanciées et dépassent l'évocation pittoresque des tours d'adresse et de parole du bonimenteur.

16 Laura Rescia, « Spectacles de vagabonds et de charlatans en Italie et en France dans la première moitié du XVII^e siècle », dans Sabine Chaouche (dir.), *Le « théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 389-400.

17 Tabarin, *Tabarin philosophe. Le Recueil général*, éd. Charlotte Farcet, Paris, Les Belles Lettres (Le Miroir des humanistes), 2007.

18 La pièce est reproduite au tome VII du *Théâtre de la foire, ou l'opéra-comique*, Paris, chez Pierre Gandouin et la veuve Garnier, 1731.

Dancourt, en particulier, consacre deux pièces au personnage du charlatan, revêtu d'une signification allégorique de premier plan. Dans *La Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan* (1710)¹⁹, c'est le dieu de l'Amour, entouré de personnages allégoriques et de types de *commedia dell'arte*, qui fait office de trompeur public et, chassé de l'Olympe, répand au village le plus grand trouble, au grand dam de Jupiter, et surtout de Momus : « Quand l'Amour entre dans ces endroits-là, il s'y déguise sous tant de formes, que nous serions bien embarrassés de le reconnaître, et il est bon de n'avoir point à l'aller chercher là » (scène 1). Le rapprochement demeure pourtant purement métaphorique dans cette comédie d'intrigue, soucieuse avant tout de moquer plaisamment les artifices de l'Amour. C'est ainsi que Mercure prodigue à Amour le conseil suivant : « Fais-toi charlatan ; tu as de grandes dispositions pour cela, nous vendrons du Baume blanc, des Philtres, des Essences, des Pommades, tu feras des tours de Passe-passe. Tiens, mon ami, je ne connais point de métier qui te convienne mieux que celui-là. » La recommandation est immédiatement suivie d'effet, puisque Amour entreprend de « trouver moyen de faire une Troupe d'Opérateur » et s'associe séance tenante au dieu messager du commerce et des voyages (scène 8). Il est finalement pardonné par Jupiter, qui l'enjoint à reprendre des attributs allégoriques plus traditionnels : « reprenez le Carquois et les Flèches, et ne vous le faites pas redire deux fois : voilà Mercure qui est raisonnable, et qui a repris son Caducée ». C'est compter sans l'espièglerie d'Amour, qui lui tient tête (« je sais ce que je vaudrais, et vous ne venez me chercher, que parce que vous ne savez vous passer de moi ») et lui demande « un mois de vacance[s] pour [s]e divertir et faire parmi les hommes le métier de charlatan, que Mercure [lui] a proposé, et qui [l]e flatte » (scène 18).

Dans *L'Opérateur Barry* (1702)²⁰, l'intrigue amoureuse de pure convention sert de prétexte à une évocation de la figure du bonimenteur dont la fonction est de mettre en évidence, dès la première scène du prologue, la relation d'homologie entre spectacle et charlatanerie. C'est ainsi que Monsieur le Comte demande des explications à son décorateur La France et à Dancourt lui-même au sujet de la présence d'un Opérateur sur les planches de son théâtre : « Qu'est-ce donc que cette décoration-là ? Un Opérateur sur notre Théâtre ! Se moque-t-on de nous ? » (Prologue, scène 1) ; « Est-ce de votre ordonnance que les Opérateurs viennent vendre leurs marchandises dans notre Hôtel ? ». Placée sur un tel terrain, la métaphore économique est ensuite reprise à son compte par le personnage de Dancourt lui-même : « Ma foi, Monsieur, il me semble que depuis quelque temps nous avons si peu de débit de la nôtre, que ce ne serait pas trop mal fait de louer la boutique. » Et lorsqu'on lui objecte qu'il n'y a « rien de plus déshonorant pour la Comédie », il rétorque : « Hé ! Que vous importe, pourvu que l'Opérateur la fasse mieux valoir qu'un autre, et que le profit vous en revienne ? ». Il va même jusqu'à prétendre que c'est du côté d'« une farce d'Opérateur, une Dame Gigogne, un Gilles, un Grand-Garguille, un Capitaine » que réside la « nouveauté » tant prisée du public (Prologue, scène 2). Lorsque Madame de Chanvallon entreprend de faire déloger l'individu

19 Dancourt, *La Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan*, Paris, P. Ribou, 1710.

20 Dancourt, *L'Opérateur Barry*, Paris, P. Ribou, 1702.

aux « figures choquantes », aux « visages hétéroclites » qui « ne sont point faits pour ce Théâtre-ci », l'Opérateur Melchisedech Barry se lance alors dans une diatribe en jargon des plus significatives : on peut l'interpréter comme un condensé d'art dramatique. Se plaçant dans la lignée des grands orateurs antiques (Cicéron, Caton, Aristote), le charlatan se présente comme un spécialiste de rhétorique dont la parole a vocation universelle : il « possède toutes les langues et tous les idiomes de la terre, le grec, le latin, le syriaque, le chaldéen, l'arabe, l'hébreu, le suédois, le danois, le laponais, l'iroquois, le chinois, le tonquinois et le cochinchinois », et prétend qu'il « parler[fa] si haut qu'on [l']entendra aux quatre coins de l'Univers, au Levant, au Couchant, au Midi, au Septentrion » (Prologue, scène 3). C'est donc en « plus grand personnage du monde », en « virtuose », en « Phénix pour sa profession » que se pose celui qu'on appelle le « maudit harangueur », qui a « encore plus de babil » que toute femme, autrement dit, en homme de théâtre unique en son genre, prompt au déguisement, habile de la parole, subtil dans la tromperie, jouant aux quatre coins du monde la comédie aux hommes pour leur plus grand plaisir. Pour ce faire, il est armé de son « magasin des agréments », de son « arsenal de l'amour », véritable « abrégé universel de tous les charmes » : « Comme il n'y a qu'un Soleil dans le Ciel, il n'y aura aussi qu'un Barry sur terre. Il y a quatre-vingt-treize ans que je fais un bruit de diable à Paris, n'y a-t-il personne que se souvienne de m'y avoir vu ? En quel lieu de l'Univers n'ai-je pas été depuis ? [...] Quel autre pourrait-ce être que ce fameux Barry ? » Et c'est exactement de la même manière et dans les mêmes termes que pour faire la promotion de ses remèdes et onguents que ce « fléau de toutes les Facultés » annonce « en impromptu le divertissement d'une espèce de petite farce » qui lui est consacrée, à la manière d'une prescription médicale (Prologue, scène 4). Et c'est encore sur le mode de l'analogie entre spectacle et charlatanerie que le Chœur chante ses louanges dans le divertissement final, sur l'air de « L'Opérateur Monsieur Barry, / Est mon médecin favori » :

Les chagrins, la mélancolie,
Sont les plus grands maux de la vie ;
Les secrets dont je les guéris,
Sont les plaisirs, les jeux, les ris,
Un peu d'amoureuse folie,
Et l'usage des meilleurs vins.
Avec cela, quel mal peut vous surprendre ?
Que mes remèdes sont bénins,
Et qu'ils sont faciles à prendre.
(scène 15)

Au-delà de la gouaille de bateleur, du morceau de bravoure de harangueur, le personnage de l'Opérateur permet à Dancourt de poser les bases d'une relation homologique entre spectacle, charlatanerie et discours de savoir, tout comme plus tard Jacques La Combe dans *Le Charlatan* (1756), montrant que la connaissance seule n'est pas à même de convaincre sans le secours d'un adjuvant merveilleux :

Le talent, le savoir seuls sont insuffisants,
Il faut en imposer par un air d'importance :

Enfin, prétendez-vous rang, honneurs, opulence,
Je ne sais qu'un moyen... devenez Charlatans²¹.

C'est Gueullette, avec le « Prologue de l'Opérateur pour les parades », qui semble aller le plus loin dans l'association entre l'art du bonimenteur et celui du comédien. La harangue publique de « l'illustre, l'incomparable Fanfarinelli » reprend presque mot pour mot certaines formules de l'Opérateur Barry, mais pour mieux les intégrer à une diatribe à l'encontre des incrédules qui le qualifient d'« imposteur » et à un plaidoyer en faveur de son « succès surnaturel ». Invoquant l'« élixir de l'Esprit », qu'il tient en droite ligne du dieu de Lampsaque (attaché au culte de Priape), il porte à son crédit, non seulement les trésors de la rhétorique, déployés par « des Démosthène, des Cicéron et tant d'autres orateurs qui, depuis eux, ont fait et font encore en France l'ornement du barreau », mais encore « les ouvrages des Corneille, des Racine, des Molière, des Voltaire et de tant d'autres illustres auteurs qui marchent sur leurs traces » :

Ces phénomènes de leur temps, ces acteurs inimitables que vos pères ont vus orner la scène, et ceux que nous admirons aujourd'hui sur tous les théâtres et dans tous les genres ; tous ces grands hommes, si supérieurs aux autres, seraient-ils jamais parvenus à ce degré de perfection sans l'élixir des talents qui a produit dans tous les arts les grands génies²² ?

Balayant d'un revers de manche tout signe de scepticisme (« Votre surprise, Messieurs et Mesdames, m'annonce votre incrédulité. Tant pis pour vous ! »), le Grand Thomas adopte la stratégie du déni (« je ne suis pas un charlatan »), afin de mieux justifier le salubre recours à la « jubilation continuelle » et à une sorte de politique d'un rire universel (« *Ridere regnare est* »), prélude à l'annonce opportune de son « divertissement impromptu » :

Pour vous l'inspirer, cette joie, je me propose, Messieurs et Mesdames, de vous donner un petit divertissement impromptu. Ces sortes d'amusements ont plus d'une fois désopilé la rate du sultan de la Chine, du roi du Congo, du Grand-Mogol et de la princesse de Manibonbanda, sa fille. (p. 357)

Sous l'apparente dérision de l'annonce publicitaire propre à la parade se fait donc jour un lieu commun qu'on retrouve dans de nombreuses comédies allégoriques de la période qui, en dépit de la campagne de mise en garde contre les charlatans menée par les philosophes des Lumières²³, voient dans la pratique

-
- 21 Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, vol. I, p. 273.
 - 22 Thomas-Simon Gueullette, « Prologue de l'Opérateur pour les parades » [B.N.F. f. fr. 9340, f2r-f8r ; B.H.V.P. C.P. 4326, f° 1-4], publié dans *Parades*, éd. Guy Spielmann, Paris, Lampsaque (Studiolo), 2005, p. 354-357, ici p. 356.
 - 23 Voir en particulier l'article « Charlatan » du Chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, mais également la notice « Charlataner » de Mercier dans *La Néologie*, ou encore l'article « Charlatan » de Voltaire dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, troisième partie, 1770, notamment « De la charlatanerie des sciences et de la littérature », où on peut lire : « Les sciences ne pouvaient guère être sans charlatanerie. On veut faire recevoir ses opinions : le docteur subtil veut éclipser le docteur angélique ; le docteur profond veut régner seul.

de l'opérateur, qui « Sur le Pont-Neuf, entouré de badauds », « criait à pleine tête », l'incarnation, onéreuse, de « la grande Encyclopédie », pour paraphraser les vers ironiques de Florian²⁴. L'intérêt de cette figure de l'opérateur réside précisément dans son ambivalence : il est à la fois présenté au théâtre comme le révélateur d'une vérité supérieure, réputée inaccessible, et comme un trompeur professionnel, abusant de la crédulité populaire en dévoyant les procédés du spectacle afin d'entretenir une illusion mal fondée.

Dispositif théâtral et posture politique dans *Le Charlatan de Mercier*

Au sein d'une telle configuration sociohistorique, Mercier est sans doute celui qui entretient le plus savamment l'ambiguïté dans une pièce telle que *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton* (1780)²⁵ : dans cette comédie-parade, la finalité esthétique se double indéniablement d'enjeux politiques et idéologiques majeurs. Mise en scène d'une parole qui cherche à sidérer les foules en jouant sur l'illusion consentie, énoncé performatif renvoyant à une visée pragmatique relevant de stratégies commerciales, la figure du charlatan du Pont-Neuf, une nouvelle fois fortement inspirée par l'opérateur Thomas²⁶ qui, dans la pièce forme, sous les yeux du spectateur, son disciple, interroge avec force le pacte de créance au fondement, non seulement de la séance théâtrale, mais encore de l'opinion publique, considérée comme instance délibérative, biaisée par les falsifications diverses (spectateur complice, trucages divers, effets rhétoriques) de cette sorte de tribun du peuple charismatique.

Bien qu'il s'agisse de la seule figure de charlatan de l'abondante œuvre théâtrale du dramaturge, à l'exception du *Grand Œuvre ou l'Alchimiste espagnol*, demeuré à

Chacun bâtit son système de physique, de métaphysique, de théologie scolastique : c'est à qui fera valoir sa marchandise. Vous avez des courtiers qui la vantent, des sots qui vous croient, des protecteurs qui vous appuient. Y a-t-il une charlatanerie plus grande que de mettre les mots à la place des choses, et de vouloir que les autres croient ce que vous ne croyez pas vous-même ? [...] Combien a-t-on mis de charlatanerie dans l'histoire, soit en étonnant le lecteur par des prodiges, soit en chatouillant la malignité humaine par des satires, soit en flattant des familles de tyrans par d'infâmes éloges ? » (*Œuvres complètes de Voltaire*, édition établie par Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, vol. 40, p. 40).

24 Florian, *Fables*, Livre 5, fable 14 : « Le Charlatan », *Œuvres de Florian IV. Fables, contes en vers, poésies diverses*, Paris, Ménard, 1838, nouvelle édition, p. 176.

25 Louis-Sébastien Mercier, *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton*, comédie-parade en un acte et en prose, La Haye – Paris, Veuve Ballard et Fils, 1780. Représenté au Théâtre de l'Ambigu-Comique le 18 mars 1787.

26 Sans doute aussi en filigrane, comme le suggère l'onomastique, par la figure du philosophe Socrate (qui a inspiré à Mercier la comédie de *La Maison de Socrate le sage*). Le philosophe grec est d'ailleurs présenté par ses détracteurs, tels que les sophistes, aussi bien que par ses partisans, comme un « charlatan ». Aristophane rend compte d'une telle accusation prononcée lors de son procès dans *Les Nuées*. Au XVIII^e siècle, Voltaire, dans l'article « Charlatan » des *Questions sur l'Encyclopédie* (1770), affirme encore : « N'y avait-il pas un peu de charlatanisme dans Socrate avec son démon familier, et la déclaration précise d'Apollon, qui le proclama le plus sage de tous les hommes ? Comment Rollin, dans son histoire, peut-il raisonner d'après cet oracle ? Comment ne fait-il pas connaître à la jeunesse que c'était une pure charlatanerie ? Socrate prit mal son temps. Peut-être cent ans plus tôt aurait-il gouverné Athènes » (*Œuvres complètes de Voltaire*, op. cit., p. 39).

l'état de manuscrit en quatre versions différentes²⁷, le personnage tient une bonne place dans le *Tableau de Paris* aussi bien que dans *Le Nouveau Paris*²⁸ et entretient avec *Du théâtre* des relations étroites²⁹. Or il semble que la dimension emblématique de la figure ait échappé à Fréron, qui affirme dans *L'Année littéraire* : « Sacroton, qui en est le héros, n'est point un personnage allégorique : c'est tout bonnement un Charlatan du Pont-Neuf, qui capte la multitude par son éloquence verbeuse, et qui parvient à vendre son orviétan³⁰ ». Pourtant, il tire lui-même prétexte du compte rendu de la comédie pour fustiger le « charlatanisme littéraire » d'un « Prophète inspiré » et d'un « autre charlatan » dans l'évocation desquels on n'a aucune peine à reconnaître la critique *ad hominem* de Diderot et d'Alembert.

Mercier lui-même nous met pourtant sur la voie, lorsqu'il pratique, comme à son habitude, l'autocommentaire dans de nombreux articles du *Tableau de Paris*, en particulier le chapitre « Monsieur le Public » :

Je citerai encore l'admirable production, trop peu lue, intitulée : *Le Charlatan, ou le Docteur Sacroton*, où l'on voit un tableau du public. Il consiste en différents mannequins de toutes sortes de grandeurs et de figures. Le charlatan s'en sert pour enhardir son élève, qui tremble de débiter sur le Pont-Neuf. Il lui crie d'envisager ce public formidable tel qu'il est ; et le disciple, convaincu que le public n'est qu'une assemblée de mannequins, parle et harangue hardiment³¹.

Cette scène peut être considérée comme emblématique pour l'ensemble de la comédie-parade : présentant les charlatans comme des « médecins du peuple », à savoir « du pauvre, de l'indigent », qui « ne sont pas despotiques » et dont la pratique « se conduit par l'expérience », Mercier les définit comme des guérisseurs publics dotés de la seule puissance de la parole, autrement dit, comme des spécialistes de l'effet de suggestion :

Celui qui n'a point de temps à perdre, monte chez l'Esculape grossier : *Me guérirez-vous ?* lui dit-il d'une voix impérative, *je n'ai pas le loisir d'être malade*. L'Esculape répond affirmativement : *Oui, je vous guérirai*. Quand il n'y aurait

27 Louis-Sébastien Mercier, *Le Grand Œuvre ou l'Alchimiste espagnol*, comédie en trois actes et en prose, sans nom d'auteur, sans date [Bibliothèque de l'Arsenal (ARS.), Ms 15080 1 dl], avec laquelle elle entretient de troublantes correspondances. Voir ma présentation de la pièce dans Louis-Sébastien Mercier, *Théâtre complet*, éd. Jean-Claude Bonnet, à paraître.

28 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, vol. I, chap. I : « Pont-Neuf » et chap. CCXX : « Charlatans » ; *Le Nouveau Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, chap. LXIII : « Le Tireur de cartes » et dans les manuscrits du fond Mercier, « Sur l'abus des illuminations » [ms 15079 (2), f° 279-280, septembre 1798] et « Charlatans » [ms 15079 (1), f° 27-28, août-septembre 1797], resp. p. 1230-1231 et p. 1349-1351.

29 Telle est l'hypothèse à laquelle je souscris proposée par Martine de Rougemont dans « Le dramaturge », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *Louis-Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 121-151, puis dans sa présentation de l'édition de la pièce dans Louis-Sébastien Mercier, *Théâtre complet*, éd. Jean-Claude Bonnet, à paraître.

30 *L'Année littéraire*, année MDCCLXXX, par M. Fréron, vol. V, Lettre XIV, p. 316.

31 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, *op. cit.*, vol. I, chap. DXXXIII : « Monsieur le public », p. 1473-1474. Il y revient dans plusieurs autres chapitres, tels que, outre ceux déjà mentionnés (« Le Pont-Neuf », « Charlatans »), « Lectures » et « Empiriques ».

que ce ton ferme, assuré qui frappe le malade, ce serait déjà un grand bien ; car il commence par fortifier l'âme ; et le médecin de la Faculté, avec sa parole incertaine et ses tâtonnements, ne verse pas dans l'âme le courage ni le baume restaurant de l'espérance. Il est froid, tandis que l'autre, chaud et véhément, vous dit d'une voix forte et convaincante : *Prenez et guérissez.*

Ce ton éloquent ranime et conforte le malade, chasse la peur, et commence peut-être la guérison. Il ne faut pas compter pour peu cette force d'imagination ordinaire aux empiriques, et qui leur fait dire à des squelettes ambulants : *J'en ai guéri bien d'autres ; vous ne digérez pas ; eh bien, dans quinze jours, vous mangerez un aloyau avec moi.*

[...] Et le peuple soumis à cette voix forte, à ce visage décidé, à ce geste ferme, répète, *il est guérisseur !* Et comme il compte être guéri, il l'est déjà à moitié³².

Nouvelle évocation du *Docteur Sacroton*, cet extrait pose les bases d'une conception performative de la « parole hardie » et de l'« œil sûr » susceptibles de subjuguier le peuple et de « s'emparer[er] de son imagination » qui savent, par la puissance d'évocation, « chang[er] la situation de son esprit » (p. 463), à la manière d'une sorte d'« apophtegme médical » dont le remède « n'est pas aussi chimérique qu'on voudrait le dire » (p. 464)³³.

Cependant, à y regarder de près, la fameuse scène des mannequins ne peut être réduite, ni à la sommaire satire de la « charlatanerie littéraire » dénoncée par Fréron, ni à l'anthropologie de l'efficacité symbolique du geste théâtralisé du « guérisseur » proposée par Mercier (le terme est prononcé par Sacroton dès la scène 3). Elle révèle, selon moi, toute l'ambiguïté du dispositif d'allégorisation³⁴. L'intérêt de la comédie-parade réside d'abord dans l'inversion de perspective relative à la satire conventionnelle des harangueurs publics, érigés par Mercier, en la personne de Sacroton et de son disciple Nicolas Fils, assistés de Jeannotin, crieur public, en véritables tribuns de la plèbe : leur parole est dès lors investie, non plus d'un simple pouvoir de tromperie, mais d'un haut niveau de performativité, et leurs énoncés doués de puissants effets autoréalisateurs auprès des auditeurs et des spectateurs. Derrière les oripeaux hétéroclites et colifichets dont s'entoure Sacroton, travesti pour la circonstance en soldat hongrois (« *habillé en Pandour, avec des moustaches, un sabre pendant à son côté, l'habit couvert de plaques, un bonnet de hussard sur la tête ; il tient un sac ou gibecière pleine de fioles et de petits paquets* »), c'est bien « le talent de parler en public », le secret de la « haute éloquence », dont « il faut apprécier le talent dans la place publique, et jamais ailleurs » qui tient le peuple en haleine, loin des « succès de chambre ». Sacroton configure par conséquent un espace public structuré par la représentation théâtrale au sein d'une société conçue comme un dispositif panoptique : « je prétends que mes enfants vivent comme moi sous l'œil

32 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, op. cit., vol. II, chap. DCLX : « Empiriques », p. 461-465, ici p. 462-463.

33 Une telle assertion n'est pas sans évoquer les approches anthropologiques modernes des traditions chamaniques, des cérémonies de désenvoutement pratiquées par les sorciers et les guérisseurs, ou plus généralement, de ce que Claude Lévi-Strauss appelle l'« efficacité symbolique » dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, chap. 10, p. 205-226.

34 Martial Poirson, *Les Audiences de Thalie : la comédie allégorique, théâtre des idées à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

du public, parce que comme l'a fort bien dit un auteur, on en vaut mieux quand on est regardé » (scène 2). La leçon de harangue qu'il donne à son héritier désigné, le fils Nicolas, son aspirant gendre, s'apparente alors à une phénoménologie de la perception sociale autant qu'à une pragmatique du discours public qui prennent sens dans le cadre d'une économie des affects. C'est en effet sur l'art de la suggestion que repose l'essentiel du talent de l'opérateur et alchimiste dans la série de scènes épisodiques qui tient lieu de structure dramaturgique à la pièce (scènes 4 à 8) ; mais c'est surtout sur l'art de capter l'attention des foules en créant de toute pièce des réalités de discours, en convoquant par le recours à l'imagination une réalité absente, comme lorsqu'il prétend commercialiser un remède contre l'air ambiant : « Vous aviez tort, et un plus grand tort encore, c'était de ne pas vous prémunir contre l'air... Voici un Élixir de rubis et d'ambre jaune qui vous fortifiera contre l'impression du grand air » (scène 8).

L'exacerbation de l'artifice tient donc lieu de système d'accréditation dans un dispositif de manipulation de la représentation qui trouve son point culminant avec la fameuse scène des mannequins, qu'on peut sans exagération envisager comme une anticipation des *Chaises* (1951) d'Eugène Ionesco. La scène s'ouvre comme une répétition de théâtre où l'apprenti opérateur rode son personnage selon les règles de l'art dramatique (« J'ai répété dix fois mon rôle, je le sais par cœur, et les gestes aussi ») et la déontologie que lui a inculquées son mentor (« Vous êtes-vous bien pénétré des devoirs de la profession, et de tout ce qu'il faut pour la remplir ? »). Devant l'hésitation du jeune homme sur ses propres capacités d'illusionniste, le Docteur préconise l'autosuggestion, adjointe à une bonne dose de mégalomanie, avant de lui broder un tableau de « l'art qui guérit » qui surclasse sa vocation de commerçant :

[C]e sont là de grands avantages, d'accord : mais comptes-tu pour rien ceux de voyager partout, de porter le sabre au côté, les pistolets à l'arçon, le bonnet fourré en tête, d'avoir un char qui, arrivé sur la place publique, se métamorphose tout à coup en Théâtre, avec la rapidité d'une décoration d'Opéra. Et là, semblable aux Orateurs romains, de parler en public, haranguant tour à tour les nations, et parlant en liberté à un peuple serré et attentif. Qui est-ce qui parle aujourd'hui au public ! Personne, mon ami, personne, excepté nous ?... Tu peux réussir par la parole, et aller plus loin que tu ne penses. (scène 11)

Le charlatan décrit donc son métier selon les catégories de l'art lyrique et dramatique : il s'inscrit dans la tradition de la rhétorique antique et de l'illusionnisme opératique, tout en lui conférant une fonction politique majeure d'arraisonnement et de suggestion du peuple destinée à « rasseoir les esprits ». Il brosse en effet un portrait de l'opérateur en véritable tribun du peuple, susceptible d'avoir besoin « de toutes les ressources des poumons et de la tête » pour « se soutenir et ne pas tomber » face à « de terribles auditeurs » et aux « brouhahas de ce parterre impoli et tumultueux ». Il s'agit pour lui d'investir l'espace public du Pont-Neuf, « le lieu de tous temps consacré », afin d'égaliser, s'il se peut, le prestige de grand Thomas, ce « coryphée des opérateurs passés, présents et futurs », qui jadis « s'acquit une réputation éclatante, universelle » :

Il était reconnaissable de loin par sa taille gigantesque et l'ampleur de ses habits ; monté sur un char d'acier, sa tête élevée et surmontée d'un panache éclatant, figurait avec la tête royale de Henri IV ; sa voix mâle se faisait entendre aux deux extrémités du pont, aux deux bords de la Seine. La confiance publique l'environnait, et la rage de dents semblait venir expirer à ses pieds, la foule empressée de ses admirateurs comme un torrent qui toujours s'écoule, et toujours égal, ne pouvait se lasser de le contempler ; des mains sans cesse élevées, imploraient ses remèdes, et l'on voyait fuir le long des trottoirs les Médecins consternés et jaloux de ses succès. Enfin, pour achever le dernier trait de l'éloge de ce grand homme, il est mort sans avoir reconnu la Faculté.

Le panégyrique, sur le mode de la parodie de la pompe tragique et de la paraphrase biblique, du célèbre arracheur de dents, officiant sur le Pont-Neuf dans les années 1720-1730, revêt ainsi une double fonction, à la fois esthétique, en tant que traité d'art du comédien, et politique, en tant que manuel à destination de *leaders* d'opinion charismatiques. Tel est le sens de prescriptions telles que : « C'est par la fermeté que l'on en impose à la multitude » (scène 11).

La séquence révèle cependant toute l'ambivalence de la figuration de « ce peuple qui va, qui vient, qui se renouvelle, qui parle, qui bourdonne », dont l'évocation ne laisse pas d'afficher une certaine forme de misérabilisme³⁵, par des expressions telles que : « tous ces yeux ouverts, fixés sur moi seul, ces bouches béantes, ces bonnets, ces chapeaux, ces sales cornettes » (scène 11) ; pourtant, elle le reconnaît en même temps, dans la lignée de *Du théâtre*, comme le destinataire privilégié et le souverain des spectacles³⁶. Mais c'est dans la scène des mannequins que l'ambiguïté prend toute son ampleur. Alors que Sacroton persuade son disciple, le fils Nicolas, d'effectuer une sorte de répétition générale, en privé, de sa prochaine prestation publique, il fait apporter par son auxiliaire, le crieur Jeannotin, « *des mannequins de toutes grandeurs et représentant toutes sortes de personnages* », qu'il décrit de la façon suivante :

Bien... Arrangez le Public ! (*On dresse les mannequins sur leurs pieds, Mademoiselle Angélique fait des amitiés, des signes et des caresses à Nicolas fils qui est sur l'escabelle.*) (*à Nicolas fils*) Eh bien ! Vois-tu ces figures ressemblantes, ce cocher, ce porte-faix, ce savetier, ce soldat, ce racoleur, ce porteur d'eau, ce mitron, ce perruquier, ce mouchard, cette harengère, ce crieur de vieux habits ?... Vois-tu cette grosse servante et ce maigre huissier, ce garçon rôtiisseur et ce metteur-en-œuvre, ce rouge boucher, et ce pâle Savoyard ? Vois-tu la raide figure de ce faraud en catogan ? Eh bien, te voilà face à face du Public... es-tu rassuré ?... dis... voilà ce que c'est... (scène 13)

L'anaphore incantatoire a pour fonction, dans une telle réplique, de suggérer la présence réelle de ces leurres du public qui font office d'appuis de jeu pour une succession de séquences discursives typiques telles que le « discours du Cosaque »,

35 Jean-Claude Passeron et Claude Grignon, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard-Seuil-EHESS, 1989.

36 Martial Poirson, « De la police des spectacles à la civilisation des mœurs théâtrales : domestication du public et production des affects chez Louis-Sébastien Mercier », *Journal for Eighteenth Century Studies*, vol. 32, n° 4 (décembre 2009), p. 529-547.

dont la « momie desséchée, peinte en brun, de quatre pieds et demi de haut, la tête garnie d'une crinière noire », tient lieu de substitut, supposé avoir permis d'extraire un « baume unique » à valeur de panacée : elle nourrit l'hypotypose narrative du récit curieux et édifiant de la vie imaginaire du charlatan, sur fond de métempsychose, ponctuée par les conseils en rhétorique de Sacroton au novice au sujet de l'art du « coup d'éloquence » :

Arrête, arrête... ce morceau-là n'est pas rendu avec assez de véhémence ; c'est ici qu'il faut déployer tous les efforts du talent. (*Il monte sur l'escabelle et dit avec emphase.*) La voilà, la dent ! Messieurs ! Demandez-lui s'il a souffert ! La voilà ! (*Montrant la tête comme si elle était entre ses deux genoux.*) Qu'il parle ! Demandez-lui s'il a souffert !... s'il a souffert... qu'il parle... prends-y garde, voilà les mots essentiels. C'est pour ces occasions qu'il faut réserver les traits fortement prononcés, que le geste doit être animé, vivant, pittoresque ; le geste que tu viens de faire est bon dans la chambre ; mais dans une place publique, songe donc qu'il faut que l'on devine par la seule action ce que tu veux dire, que l'on aperçoive à trois cents pas l'orbite de ton œil, que l'on distingue le mouvement de tes lèvres, que l'on voie jouer tous les muscles de ton visage... Tu ne risques donc rien d'outrer les gestes proportionnellement à la grandeur du Théâtre...

La personnification outrancière de la momie pratiquée à l'occasion d'une telle leçon d'éloquence, tout comme celle des mannequins tout au long de la scène, censés « apostropher » l'orateur perché sur son escabeau, indique la voie d'une mise en abyme du dispositif d'allégorisation du public, et à travers lui, du peuple, auquel seul le charlatan sert désormais d'interlocuteur. « Qui est-ce qui parle aujourd'hui au public ? » demande le Charlatan de comédie : « Personne, mon ami, personne, excepté nous ?... » (scène 11). Or cette scène est fondée sur la parodie biblique de l'institution de l'Eucharistie : « prenez et guérissez³⁷ ! ». Elle interroge donc le pouvoir performatif du Verbe, mesuré à l'aune de la transsubstantiation christique, et suppose une relation d'immanence entre les mannequins et le public.

Un tel procédé suggère, voire explicite la relation de substitution entre une « assemblée de mannequins » inertes et l'assemblée du peuple réunie au sein du dispositif théâtral. Tel est notamment le sens de l'injonction qui clôt la scène (« Emportez et remettez l'honorable public en place. [...] Montrons mon successeur au peuple qui l'attend »), laissant entrevoir un prolongement métonymique de la scène avec le public réel de la ville, et par conséquent la réplique du même type de dispositif artificiel. C'est ainsi qu'en hypostasiant les mannequins, Mercier réifie en même temps le public pour les besoins de l'adoubement symbolique de l'apprenti opérateur, en l'inscrivant au cœur du rite initiatique de passage. Revêtir le novice de l'« *habit d'opérateur* » consacré, l'inscrire dans la prestigieuse lignée des Orviétano, Lescaut, Calabre, l'exhorter à manipuler les spectateurs exactement de la même manière qu'il vient de le faire avec leurs substituts de bois et de tissu, revient donc à l'initier au secret de l'inconsistance allégorique, et par conséquent, de l'insignifiance politique du peuple.

37 *Nouveau Testament*, Évangile selon Matthieu, 26, 1 ; Évangile selon Luc, 22, 19. Elle fait écho à la parodie du « Monte et parle » (scène 11).

Si, après une telle épreuve, le « succès n'est plus équivoque », autorisant le fils Nicolas, devenu expert dans l'art de la métoscopie, à officier en qualité d'opérateur et à « redire [s]on discours au public » (scène 13), la finalité axiologique de la comédie-parade, quant à elle, est des plus ambiguës, dans l'optique d'une forme de théâtralisation généralisée de l'espace public délibératif, au sein de laquelle l'infortuné Jeannotin, aussi piètre orateur que malheureux amant, plein de ressentiment, n'a d'autre ressource que d'entrer, sur un mode burlesque, dans le jeu de dupes et d'illusions au fondement de l'affrontement symbolique : « j'édifierai théâtre contre théâtre ». Condamné à demeurer éternellement « crieur à gages », à rester au seuil de la théâtrocratie, il ne peut que contester la validité d'un système sémiotique fondé sur un « privilège de parchemin » (scène 15) et l'efficacité symbolique d'un geste théâtral susceptible de produire de la richesse à partir de la pure et simple performance physique (« Dans notre profession, tout est recette et presque point d'avances... », scène 18). À l'inverse, les heureuses dispositions du fils Nicolas (« il est véritablement né pour parler en public », « le plus bel organe, le maintien le plus assuré ») semblent le prédestiner naturellement au métier de trompeur public, présenté à son père, qui le prend pour un « possédé », comme une révélation (« J'ai parlé au public, mon père, et je me sens appelé à cet état ») :

Et qu'importe le lieu ? À qui parlait-il ? À ce qu'il y a de plus respectable ; au peuple, au peuple assemblé ! Et que donnait-il à ce peuple ? Ce qu'il y a de plus utile, la guérison ! Et qu'en recevait-il ? Ce qu'il y a de plus précieux, l'argent ! Et de quelle manière l'honorait-on ? Par ce qu'on n'obtient pas toujours ailleurs, le silence et l'attention !... (scène 18)

La leçon du docteur Sacroton, sans doute le personnage de bonimenteur le plus abouti de la tradition comique française, apparaît donc comme un véritable manuel d'économie des affects, solidement étayée sur une anthropologie de l'attention. Mercier y met en évidence la puissance de mystification du spectacle sur les foules, tout en déconstruisant, sur le mode parodique et ironique, son propre système de créance avec une lucidité hors du commun. Cependant, au-delà de la satire du charlatan et des croyances populaires, la plaisante évocation de cette parole susceptible de donner vie, à la manière du mystère de l'Eucharistie, permet à Mercier non seulement de sublimer l'efficacité symbolique du dispositif théâtralisé, mais encore d'entacher l'autodétermination et la conscience critique du public dont il vient pourtant de glorifier la capacité de jugement, à l'exemple d'une partie de la dramaturgie des Lumières. La trivialité affichée de l'allégorie de l'assemblée de mannequins rend ostensible sa relation analogique, voire homologique, avec l'assemblée des spectateurs, la plaçant, par le retournement du processus d'allégorisation, dans l'ère du soupçon.

Références

- ARON, Paul et Alain VIALA, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
- AUGÉ, Marc et Jean-Paul COLLEYN, *L'Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- BECKER, Howard S., *Comment parler de la société*, Paris, La Découverte, 2009.
- DANCOURT, *La Comédie des comédiens ou l'Amour charlatan*, Paris, P. Ribou, 1710.
- , *L'Opérateur Barry*, Paris, P. Ribou, 1702.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.
- FLORIAN, *Œuvres de Florian IV. Fables, contes en vers, poésies diverses*, Paris, chez Ménard, 1838.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981.
- FRÉRON, *L'Année littéraire*, année MDCCLXXX, vol. V, Lettre XIV.
- GAUDEZ, Florent (dir.), *La connaissance du Texte. Approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- , *La culture du Texte. Approches socio-anthropologiques de la construction fictionnelle*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- , *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- GUEULLETTE, Thomas-Simon, « Prologue de l'Opérateur pour les parades », *Parades*, éd. Guy Spielmann, Paris, Lampsaque (Studiolo), 2005, p. 354-357.
- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- , *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Les Miroirs de Thalie. Le Théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, Paris, Classiques Garnier (à paraître).
- LA HARPE, Jean-François de, *Molière à la nouvelle salle, ou les Audiences de Thalie*, Paris, chez M. Lambert, 1782.
- LAHIRE, Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
- , *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.
- , *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton*, comédie-parade en un acte et en prose, La Haye – Paris, Veuve Ballard et Fils, 1780.
- , *Le Grand Œuvre ou l'Alchimiste espagnol*, comédie en trois actes et en prose, sans nom d'auteur ni date [Bibliothèque de l'Arsenal (ARS.), Ms 15080 1 d].
- , *La Néologie*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2011 [1801].

- , *Le Nouveau Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994.
- , *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 2 vol., 1994.
- ORIGNY, Antoine d', *Annales du Théâtre italien*, Paris, Veuve Duchesne, 1788.
- ORNEVAL, PANNARD et LESAGE, *L'Impromptu du Pont-Neuf. Théâtre de la foire, ou l'opéra-comique*, Paris, chez Pierre Gandouin et la veuve Garnier, 1731, vol. 7, p. 295-322.
- ORY, Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- PASSERON, Jean-Claude et Claude GRIGNON, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard-Seuil-EHESS, 1989.
- POIRSON, Martial, *Les Audiences de Thalie : la comédie allégorique, théâtre des idées à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- , « De la police des spectacles à la civilisation des mœurs théâtrales : domestication du public et production des affects chez Louis-Sébastien Mercier », *Journal for Eighteenth Century Studies*, vol. 32, n° 4 (décembre 2009), p. 529-547.
- RESCIA, Laura, « Spectacles de vagabonds et de charlatans en Italie et en France dans la première moitié du XVII^e siècle », dans Sabine CHAOUCHE (dir.), *Le « théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 389-400.
- ROUGEMONT, Martine de, « Le dramaturge », dans Jean-Claude BONNET (dir.), *Louis-Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 121-151.
- SCHECHNER, Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, édition et traduction d'Anne Cuisset, Marie Pecorari, Christian Biet, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008.
- TABARIN, *Tabarin philosophe. Le Recueil général*, éd. Charlotte Farcet, Paris, Les Belles Lettres (Le Miroir des humanistes), 2007.
- VOLTAIRE, « Charlatan », *Questions sur l'Encyclopédie IV, Œuvres complètes de Voltaire*, édition établie par Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 2009 [1770], vol. 40, p. 36-42.



Sylla d'Étienne Jouy, ou « le lendemain de Waterloo » : régimes tragiques de symbolisation de l'histoire

MAURIZIO MELAI

Dans son article sur le théâtre de la Restauration, Claude Duchet définit la production dramatique de cette époque comme le résultat de la « rencontre de l'historique et de l'actuel¹ ». Ce répertoire forme en effet une production entièrement fondée sur l'allusion politique, sur une relecture partielle et déformante de l'histoire. Les pièces qui se rattachent au genre de la tragédie, en particulier, trahissent une réinterprétation idéologiquement orientée des plus célèbres épisodes historiques anciens et médiévaux. C'est pour cette raison que Duchet qualifie d'« avorté² » ce théâtre, dont les qualités littéraires sont désormais sacrifiées et soumises à un programme politique.

Cependant, s'il est vrai qu'elle compromet bien souvent la réussite esthétique des pièces, cette idéologisation massive des ouvrages dramatiques témoigne d'une certaine revitalisation du théâtre en général et du genre tragique en particulier, genre qui semblait destiné à une disparition définitive. Avec la Restauration, la tragédie trouve un terrain fertile pour se régénérer et pour regagner un peu du prestige perdu. Grâce à l'assouplissement de la censure, impitoyable sous l'Empire, elle réacquiert surtout la faculté de parler — par les entremises neutralisantes de l'allusion et de la projection historique, bien entendu — de l'actualité politico-sociale, de transposer les grandes problématiques de son temps et de prendre position dans les débats idéologiques qui partagent l'opinion publique française³. Cette transposition est mise en place à travers certaines modalités ou *régimes* de symbolisation de l'histoire, régimes dont le principal et le plus facilement repérable est celui de l'allusion.

1 Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », *Romantisme et politique 1815-1851* (colloque de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, 21-23 avril 1966), Paris, Armand Colin, 1969, p. 283.

2 *Id.*

3 Sur la censure sous l'Empire et sous la Restauration, et en particulier sur le cas emblématique de Népomucène Lemercier, dont les principales pièces historiques sont bloquées par la censure impériale et mises en scène après 1815, voir Michèle H. Jones, *Le Théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 61-62.

L'ensemble des pièces tragiques de la Restauration constitue une production théâtrale essentiellement fondée sur le recours au régime de l'allusion, une production que l'on pourrait souvent définir de circonstance. Mais c'est justement de son lien étroit avec la contingence politique que ce théâtre tire sa vigueur, sa capacité renouvelée à parler aux spectateurs, à enflammer les passions des contemporains, à retrouver un contact profond avec le réel, le présent, l'actuel. C'est le souffle de l'actualité qui ranime et revivifie les formes et les conventions anciennes liées à un genre traditionnel et en déclin comme la tragédie classique⁴.

Or l'actualité, pour pouvoir pénétrer subrepticement et en même temps puissamment dans les textes tragiques, soumis au contrôle d'une censure assez souple, certes, mais encore présente, doit être projetée sur l'écran de l'histoire. Comme nous l'avons déjà dit, c'est de l'histoire — principalement ancienne et médiévale — que la tragédie de l'époque postnapoléonienne tire effectivement la plupart de ses sujets et c'est à travers la référence à des événements historiques éloignés dans le temps qu'elle propose son discours sociopolitique en donnant corps à une « topique doxique⁵ ». L'histoire devient, pour ces poètes tragiques postrévolutionnaires qui voient désormais vaciller l'autorité et la capacité de signification du mythe, un grand ouvroir de théâtre potentiel, un réservoir inépuisable et souvent inexploré de sujets susceptibles d'être réactualisés et dramatisés, et ce dans un espace symbolique où l'on peut projeter — de manière plus ou moins transparente — des problématiques modernes. Le processus de symbolisation de l'histoire et les différents régimes qui en favorisent la mise en place dans le théâtre tragique de l'époque feront l'objet de cette étude, dans laquelle nous essaierons de formuler des hypothèses méthodologiques à partir d'un cas spécifique, en suivant une démarche inductive.

Sous la Restauration, les ouvrages tragiques qui connaissent le plus de succès sont ceux qui utilisent l'histoire au service de l'idéologie et qui procèdent à l'actualisation, à la symbolisation et à la mobilisation métaphorique d'événements historiques, poussant parfois à son paroxysme l'art de l'allusion. Le cas exemplaire sur lequel nous entendons nous concentrer est celui du *Sylla* d'Étienne Jouy, pièce créée au Théâtre-Français le 27 décembre 1821⁶. Le grand succès de cette tragédie

4 Au sujet de la reviviscence de la tragédie classique à l'époque postnapoléonienne, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse encore inédite, *Les Derniers Feux de la tragédie classique : étude du genre tragique en France sous la Restauration et la Monarchie de Juillet* (Universités de Pise et Paris IV-Sorbonne, 2011 ; à paraître aux PUPS).

5 L'œuvre littéraire ne se limite pas à textualiser le discours d'une collectivité ; la pièce tragique reconduit et en même temps contribue à forger ce qu'on appelle, dans le langage sociocritique, une « topique doxique ». Sur la question controversée du rapport entre *doxa* et texte littéraire, voir Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 64-67.

6 En 1821, Jouy est un auteur connu pour ses tableaux des mœurs et de la société de son temps, réunis sous le titre *L'Ermite de la Chaussée d'Antin*, ainsi que pour ses livrets d'opéra mis en musique par Spontini, en particulier celui de *La Vestale* (1807) et celui de *Fernand Cortez* (1809). Il change de camp politique à plusieurs reprises, jusqu'au moment où *Sylla*, sa deuxième tragédie après *Tippoo-Saïb* (1813), le consacre en tant qu'auteur libéral et bonapartiste. On peut parfois trouver le nom de l'auteur précédé de la particule « de » parce que, comme le dit Théodore Muret, ce fils d'un commerçant « fut [...] M. de Jouy, puis M. Jouy, puis de nouveau M. de Jouy, puis encore M. Jouy, selon les circonstances ».

est essentiellement dû au fait que le personnage de Sylla, à la fois tyran et sauveur de son peuple, est conçu comme un double de Napoléon, qui vient de mourir sur l'île de Sainte-Hélène. La mort de Napoléon coïncide avec la naissance de son mythe, créé et entretenu par cette bourgeoisie française qui, après l'enthousiasme légitimiste des premières années de la Restauration, devient rapidement libérale et bonapartiste⁷. Le mythe, à son tour, est évidemment alimenté et amplifié par ce miroir déformant de l'opinion publique qu'est le théâtre.

Sylla constitue un exemple parfait non seulement de « textualisation » de l'actualité sociopolitique, mais encore de sa « théâtralisation » : tous les moyens d'expression verbaux et non verbaux dont dispose l'art théâtral sont utilisés pour favoriser l'identification entre le personnage de l'histoire antique et celui du passé le plus récent ; les décors, le jeu et les costumes des acteurs, ainsi que les dialogues et les éléments structurels de la pièce constituent un ensemble cohérent et convergent vers un but unique, de nature esthétique et surtout idéologique : réhabiliter la figure de l'Empereur des Français, la sublimer par la reproduction solennelle de ses gestes et de ses postures, la soustraire au domaine de l'histoire pour l'insérer dans celui du mythe. Nous nous proposons donc de montrer à la fois comment la réalité politico-sociale s'inscrit dans un ouvrage dramatique tel que *Sylla* et comment à son tour le spectacle théâtral agit sur la société et sur l'imaginaire du public, contribuant à l'élaboration d'un mythe napoléonien. Le repérage de différents régimes de symbolisation de l'histoire, utilisés par les auteurs pour rapprocher l'Antiquité de la contemporanéité, nous aidera à inscrire notre analyse dans une démarche sociocritique potentiellement applicable à d'autres pièces théâtrales et à leurs contextes et à leurs cotextes spécifiques.

Une « tragédie de caractère »

La stratégie fondamentale dont Jouy se sert pour exalter la figure du héros et lui conférer un statut exceptionnel est à rechercher dans la nature même de la pièce, dans sa conception structurelle globale. L'auteur entend fonder, par son *Sylla*, un nouveau genre ou plutôt un nouveau sous-genre dramatique, celui de la « tragédie de caractère », à savoir un type de tragédie qui tend plus à multiplier les situations faisant ressortir le caractère d'un personnage qu'à faire converger les effets d'une action unique et concentrée. Ce genre inédit de tragédie, qui semblerait constitutivement incompatible avec les principes classiques de l'organicité et de la concaténation rigoureuse des scènes, s'adapte parfaitement au dessein du dramaturge, qui en revendique fièrement la paternité. Dans la préface qu'il met en tête de sa pièce,

Voir Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre 1789-1851. Deuxième série : La Restauration*, Paris, Amyot Éditeur, 1865, p. 162. Sur la vie de Jouy, voir aussi Claude Pichois, « Pour une biographie d'Étienne Jouy », *Revue des sciences humaines*, n° 118 (1965), p. 227-252. Le nombre des représentations de *Sylla* est très impressionnant pour une tragédie : la pièce est représentée 55 fois en 1821-1822 et 101 fois au total (jusqu'en 1833). Voir Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, 1901).

7 Sur ce changement de camp de la part de la bourgeoisie, voir Maurice Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 247.

Jouy déclare avoir emprunté le premier une voie que Corneille, Racine et Voltaire ont seulement entrevue et indiquée : « Séduit par l'idée que je tentais une route nouvelle — écrit-il — j'ai essayé de peindre, pour le théâtre, un des plus grands caractères qui aient étonné le monde⁸ ». Insistant sur le caractère révolutionnaire de son ouvrage, il continue :

On avait jusqu'ici fait sortir du combat des passions, de la fatalité des événements, le pathétique et la terreur ; j'ai essayé de les faire jaillir de la force d'un seul caractère, d'ouvrir au spectateur les abîmes du cœur chez un homme extraordinaire, et de tirer de là seulement tout l'intérêt de mon ouvrage⁹.

C'est justement la concentration de l'intérêt sur le personnage qui a valu à Jouy le plus de critiques ; le dramaturge reconnaît d'ailleurs que la contrepartie inévitable de son opération novatrice est « la faiblesse de l'*intrigue* », intrigue — explique-t-il — « que je ne pouvais rendre plus forte sans nuire au développement du caractère de Sylla¹⁰ ».

La trame de la pièce est effectivement très simple. Le peuple romain vit dans une soumission et une crainte lâches, sous le joug de la dictature impitoyable de Sylla. Les seuls citoyens qui osent se battre pour la liberté et ourdir un complot contre le tyran sont Cladius et sa femme Valérie, amis de Faustus, le fils de Sylla, qui est donc partagé entre l'amour pour son père et l'aspiration à la liberté politique. Le complot finit par échouer mais Sylla, loin de châtier les conjurés, les exalte en tant que modèles de citoyens aimant la liberté et la patrie : s'il a gouverné en dictateur pendant de nombreuses années, ce n'est que pour punir les Romains à cause de leur couardise et pour leur apprendre à apprécier la valeur de la liberté ; la conjuration lui montre enfin que Rome a retenu la leçon et qu'elle est prête à redevenir une république. Sylla laisse ainsi le pouvoir en le remettant dans les mains du peuple, qui élit comme consuls Claudius et Faustus.

Dans cette trame assez pauvre, nous pouvons repérer plusieurs scènes qui ne sont pas directement nécessaires à l'avancement de l'action, mais qui servent plutôt à caractériser le personnage, à montrer la complexité de sa personnalité et à dévoiler l'homme derrière le dictateur. Parmi ces scènes, celle du rêve du tyran, qui termine le quatrième acte, est particulièrement emblématique et originale. Après avoir montré un Sylla terrible, tout-puissant et inflexible, Jouy révèle la face cachée du dictateur, l'homme fragile qui, dans la solitude de sa chambre, exprime ses incertitudes, ses craintes, ses doutes sur un rôle qu'il est las d'exercer. C'est ainsi qu'il se plaint de son destin :

Malheureux ! [...] Est-ce vivre,
Que subir les tourments où ma grandeur me livre ?
Punir, verser du sang, étouffer des complots...

8 Étienne Jouy, « Préambule historique », *Sylla*, Paris, Ponthieu, 1822, p. XXV-XXVI. Nous utiliserons cette première édition de la pièce comme texte de référence pour nos citations. Les vers biffés par la censure et non prononcés sur scène y sont précédés d'un astérisque (*).

9 *Ibid.*, p. XXVI-XXVII.

10 *Ibid.*, p. XXVI.

La nuit, point de sommeil !... le jour, point de repos !...
L'esprit toujours porté vers des pensées funèbres,
Comme un timide enfant avoir peur des ténèbres !...

Nous voyons donc se dessiner un personnage bien plus complexe que le tyran monolithique et impitoyable qui est apparu dans les trois premiers actes. Fort et inflexible le jour, Sylla se révèle faible et vulnérable une fois la nuit tombée, lorsqu'il se libère de son masque institutionnel. Le dédoublement de sa personnalité, partagée entre les impératifs du despote et les aspirations de l'homme, se fait encore plus évident lorsqu'il exprime ses préoccupations à l'égard de son fils Faustus, impliqué dans un dangereux complot :

Si je pouvais dormir !... Mais quelle est ma faiblesse !...
Je tremble pour mon fils !... Vainement : ma tendresse
Ne saurait désarmer mon inflexible cœur ;
Je suis père, dis-tu ?... Non ; je suis dictateur.

L'incompatibilité des rôles de père et de dictateur (au sens romain : voir *infra* la note 13) mine l'unité identitaire du personnage. Sylla finit alors par se rapprocher du caractère scindé par excellence, l'Hamlet shakespearien, dont il emprunte le langage en invoquant le secours libérateur du sommeil éternel¹¹ :

[...] Tout-puissant, glorieux,
Que puis-je désormais demander à nos dieux ?...
Le terme de mes maux, la fin d'un long délire,
Cette paix de la tombe, où quelquefois j'aspire :
Mourir ! Dormir enfin ! Que m'importe des jours
Dont les profonds ennuis empoisonnent le cours ?

À ce moment, deux didascalies disent que Sylla « se couche » et ensuite qu'« il s'endort et rêve tout haut ». Notre Hamlet se transforme alors en Macbeth, persécuté dans le sommeil par les ombres de ses victimes criant vengeance :

Que vois-je ? Et quel pouvoir... dans ces demeures sombres,
De ceux que j'ai proscrits... a ranimé les ombres ?...
Que voulez-vous de moi, transfuges des tombeaux ?...
De vos corps déchirés vous m'offrez les lambeaux !
J'ai puni vos forfaits... j'ai puni vos complices...
Tremblez qu'on ne vous traîne à de nouveaux supplices !
Je les vois tous, les bras vers mon lit étendus,
Agiter leurs poignards sur mon sein suspendus.
Ô dieux ! à me frapper leurs mains sont toutes prêtes !
(*Il se lève en dormant.*)
À moi, lecteurs ! à moi !... j'avais proscrit leurs têtes,
Je les revois encor ?... Chassez tous ces pervers !
Et que vous fouets sanglants les rendent aux enfers !

11 Précisons que Jouy connaît et réinterprète Shakespeare à travers le filtre de la traduction française de Pierre Letourneur (1777) et des adaptations mises en scène par Jean-François Ducis au Théâtre-Français entre 1769 et 1792.

Sylla le veut... l'ordonne... obéissez !...
(Il retombe sur son lit).

En présentant le « dictateur » comme un mélange de force et de faiblesse, de cruauté et de générosité, l'auteur rompt avec le principe classique de l'intégrité et de la cohérence du caractère tragique, faisant de Sylla un *homo duplex*, partagé entre les différentes instances qui composent sa personnalité ambiguë. À travers ce despote fragile qui réunit les traits de plusieurs héros shakespeariens, Jouy jette les bases d'une conception romantique du personnage, quitte à tenter de réduire la fracture du caractère tragique par une uniformité de style parfaitement classique. L'idée du somnambulisme du tyran en proie à son cauchemar, dont les phrases hachées et parsemées de points de suspension traduisent l'incrédulité et la peur, témoignent néanmoins d'une certaine recherche d'originalité thématique et formelle de la part du dramaturge par rapport aux situations canoniques de la tragédie classique.

Il est surtout important de souligner que cette scène marque un tournant décisif dans la pièce. Le « dictateur », qui a été vu jusqu'à ce moment de l'extérieur, dans l'exercice impitoyable du pouvoir, est maintenant observé de plus près, de l'intérieur ; le monologue qui clôt le quatrième acte nous révèle son intimité, sa vie privée, en sorte que l'on adopte son point de vue et que l'on comprenne le poids de sa tâche. En d'autres mots, cette scène vise à modifier le jugement du spectateur sur le personnage : ce despote, qui n'a fait jusqu'ici que susciter la réprobation générale, attire pour la première fois la sympathie de l'assistance, conduit le public à partager ses souffrances, à adhérer à ses positions, à s'identifier avec lui.

La modification du statut du personnage, humanisé dans le quatrième acte, annonce la véritable métamorphose dont il est le protagoniste dans l'acte final, métamorphose qui d'une part le conduit à renoncer au pouvoir, à perdre son titre royal et à descendre au niveau de ses sujets, mais d'autre part révèle sa grandeur d'âme, le consacre comme le plus noble des Romains, le détache de la contingence historico-politique pour l'élever à la dimension du mythe. Le cinquième acte se distingue du précédent en ce qu'il comporte un mouvement inverse, procédant de l'intérieur vers l'extérieur, de la chambre du « dictateur » à la place publique, de l'enfermement du personnage en lui-même à son épanchement franc et généreux. L'action se déplace du palais au forum, « sur l'un des côtés duquel — dit la didascalie — se trouvent placés les rostres et la tribune aux harangues ; des groupes du peuple garnissent le fond du théâtre, et des soldats occupent les avenues » (p. 69).

L'espace ouvert ainsi caractérisé contraste nettement avec le palais à volonté des quatre premiers actes et symbolise la rupture des barrières qui séparent la cour de la ville, traduisant en termes spatiaux la chute du despotisme et le retour du pouvoir dans les mains du peuple. Le peuple est représenté comme une foule bruyante et fiévreuse qui, de manière significative, devient une entité parlante, un protagoniste inédit de l'action représentée. C'est ainsi que Jouy revendique cette innovation emblématique : « J'ai fait du peuple un personnage dans le dernier acte de ma tragédie, et j'ai même osé lui faire prononcer quelques-uns de ces mots qui,

dans tous les pays du monde, échappent simultanément à la foule¹². » L'auteur se réfère en particulier à la quatrième scène, dans laquelle plusieurs groupes de citoyens saluent Sylla qui « s'avance lentement au milieu de la foule ».

Le régime allusif de symbolisation de l'histoire, ou l'histoire au miroir du présent

Par son dynamisme et son caractère spectaculaire, le cinquième acte se détache radicalement des précédents. Les didascalies se multiplient et alternent de plus en plus avec les vers, en soulignant la richesse des décors et en scandant une action qui se fait riche en rebondissements et en tableaux emblématiques : l'échec de l'attentat contre Sylla organisé par la républicaine Valérie (ensuite pardonnée par le « dictateur »), la montée du despote aux tribunes, et enfin son abandon des symboles du pouvoir font l'objet d'une série de didascalies qui soulignent l'impact visuel des différents passages du dénouement. Ce dernier geste du dictateur démissionnant et les vers qu'il prononce méritent certainement d'être cités (acte V, scène 4) :

Je me dépouille ici des suprêmes honneurs,
*(Il détache son manteau de pourpre, et jette la palme d'or,
symbole de la dictature.)*
Je dépose la pourpre... Éloignez-vous, licteurs.
*(Les licteurs et les soldats, qui entouraient la tribune, déposent
leurs armes et leurs faisceaux, et vont se confondre parmi le peuple.)*
Me voilà désarmé !... Je vous livre ma vie :
Aux complots, aux poignards, je livre mon génie [...].

Ces vers — et ces didascalies — constituent l'acmé de l'action dramatique, le moment clé ; c'est autour de la scène dont ils font partie que l'auteur semble construire, à rebours, sa pièce. Cette scène joue surtout un rôle fondamental dans le système d'allusions qui permettent d'associer Sylla à Napoléon. Ce dernier, cela est bien connu, n'a pas laissé volontairement le pouvoir, mais le réseau allusif savamment mis en place par Jouy favorise quand même la convergence des deux figures et leur identification, poussant le spectateur à privilégier leurs analogies et à négliger leurs différences. La représentation de ce génie déchu, qui se livre à ses ennemis et qui disparaît de la scène politique en déterminant la fin d'une époque, ne peut que réveiller, dans le public du Théâtre-Français, des souvenirs récents, l'exil de l'Empereur et la nouvelle encore toute fraîche de sa mort.

Mais avant de revenir sur la scène finale, il est nécessaire de montrer dans quelle mesure l'allusion structure les actes et les scènes qui la précèdent et la préparent. L'identification entre le dictateur romain et Napoléon est suggérée tout au long de la pièce, et non pas seulement dans le discours public conclusif de Sylla. Un rapprochement explicite entre les deux personnages est d'ailleurs proposé par Jouy lui-même dans le « Préambule historique » qu'il met en tête de sa tragédie. Certes,

l'auteur, suivant la coutume de l'époque, nie avoir voulu rapprocher le dictateur ancien du dictateur moderne¹³. C'est ainsi qu'il affirme :

En retraçant, pour la scène, le portrait de Sylla, je n'ai pas un moment détourné les yeux de mon modèle, et j'étais loin de croire qu'on pût me supposer l'intention de calomnier, sous un pareil nom, des souvenirs récents, qu'une gloire et des malheurs inouïs ont consacrés dans la mémoire des Français¹⁴.

Cependant, après cette affirmation, le dramaturge consacre plusieurs pages de sa préface à une comparaison détaillée entre les deux personnages, une comparaison digne des *Vies parallèles* de Plutarque, où il montre d'ailleurs la supériorité du héros français sur le héros romain.

Quoi qu'en dise l'auteur dans le paratexte, le texte invite le spectateur, dès le premier acte, au rapprochement entre les deux personnages. Le dialogue initial entre le consul Métellus et l'acteur Roscius jette dès le début de la tragédie un pont entre les événements de l'histoire romaine et les souvenirs de la récente histoire postrévolutionnaire française. Évoquant la conquête du pouvoir opérée par Sylla et attribuant au dictateur le mérite d'avoir mis fin à une longue période de guerres civiles et de désordres sociaux, Métellus déclare :

Désormais notre asile est dans la tyrannie ;
Rome accepte le joug de ce puissant génie.
Sans lui tout périssait ; plus de frein, plus de droits ;
La force avait soumis la majesté des lois.
[...] Mais Sylla reparaît ;
Il combat, il triomphe, il monte au premier rang ;
[...] aussitôt la paix renaît dans Rome :
Ce que n'ont pu les dieux est l'ouvrage d'un homme.

La discussion sur le grand homme que les deux personnages entament reflète le débat autour de Napoléon qui anime et qui partage les Français en 1821 : a-t-il été un tyran liberticide ou un pacificateur providentiel ? Son action autoritaire fut-elle bénéfique ou délétère pour l'État ? Les positions divergentes de Métellus et Roscius constituent une illustration poignante de ce débat :

ROSCIUS
Cette admiration que Sylla nous impose
Laisse au fond de nos cœurs des regrets bien amers ;
L'arbitre des Romains leur a donné des fers.
La liberté n'est plus. [...]

13 Soulignons que la signification du terme « dictateur » n'est évidemment pas la même à l'époque de Sylla et à l'époque de Napoléon, le dictateur étant dans la Rome antique un magistrat auquel on confère les pleins pouvoirs en situation de crise, alors qu'au XIX^e siècle, il faut donner au terme « dictateur » le sens moderne de chef d'État exerçant le pouvoir absolu dans un régime de dictature. Jouy peut donc jouer aussi sur le sens équivoque de ce terme pour favoriser l'identification entre les deux personnages.

14 Étienne Jouy, « Préambule historique », *Sylla*, op. cit., p. XVIII.

MÉTELLUS

Qui peut la regretter, lorsque des factieux
Ont couvert de son nom leurs complots odieux ?
Quand un peuple sans frein, aveugle en sa furie,
À la voix d'un tribun immolait la patrie,
Renversait les autels, brisait le joug des lois,
Et des patriciens osait peser les droits ?
Bénéissons, Roscius, cette main tutélaire
Qui sut mettre une digue au torrent populaire.

Dans cette transposition anachronique de débats contemporains se dévoile un régime allusif de symbolisation historique qui fait de la tragédie l'écho des discussions du temps. L'argumentation de Métellus, qui voit dans le dictateur le génie de la Providence et le pacificateur national, semble prévaloir et justifier, dès le début, le régime despotique instauré par cet homme de génie. C'est à la fin d'un premier acte où Sylla paraît si impitoyable à l'égard de ses sujets que la vraie nature du « dictateur » émerge ; lorsque Roscius lui demande « De quels crimes, Sylla, punis-tu les Romains ? », il répond en dévoilant ses sentiments secrets :

Du crime d'accepter les fers que je leur donne,
Et d'oser espérer que Sylla leur pardonne
[...]
Toujours la liberté, que mon pouvoir immole,
Fut l'objet de mes vœux et ma plus chère idole ;
[...]
Je la voulais pour tous. Mais sur les bords du Tibre,
Je ne vis que moi seul qui voulusse être libre.

Le spectateur comprend graduellement que Sylla ne s'est fait dictateur que pour apprendre aux Romains à aimer et à désirer la liberté. Lorsqu'il atteint son but et que les Romains commencent à se rebeller contre le joug de la tyrannie, il ne lui reste plus, comme nous l'avons déjà vu, qu'à abdiquer et qu'à favoriser la restauration de la république. Précisons que dans la scène finale de la pièce, tout en quittant le pouvoir temporel, Sylla affirme la persistance de son pouvoir sur les âmes et les esprits de son peuple :

Romains, je romps les nœuds de votre obéissance ;
Mais sur vos souvenirs je garde ma puissance,
Et cette dictature à l'autre survivra :
Privé de mes faisceaux, je suis toujours Sylla.

Enfin, faisant ses adieux à ses sujets, il lance un appel qui ne peut certainement pas laisser indifférents les spectateurs de 1821 :

J'achève un grand destin, j'achève un grand ouvrage ;
Sur ce monde étonné j'ai marqué mon passage ;
Ne m'accusez jamais dans la postérité,
Romains, de vous avoir rendu la liberté.

Le « grand destin » et le « grand ouvrage » qui viennent de s'achever lors de la première représentation de la pièce sont ceux de l'exilé de Sainte-Hélène ; la postérité à laquelle le grand homme s'adresse est la France de 1821, dont le public du Théâtre-Français est le représentant privilégié. L'allusion constitue donc le régime de symbolisation historique le plus évident et le plus facilement lisible entre les lignes de la pièce. Malgré les nombreuses répliques biffées par la censure bourbonnienne¹⁵, qui tente d'effacer les traces de l'Empire présentes dans toute œuvre dramatique, l'auteur réussit à faire entendre au public la voix de l'Empereur, à travers des moyens qui ne sont pas uniquement ceux de la parole et de la réplique théâtrale, moyens non verbaux qui comportent l'avantage d'échapper au contrôle de la censure.

De l'allusion à l'illusion, ou d'un régime emblématique de symbolisation historique : le « succès de perruque » de Talma

Si l'on passe des éléments purement verbaux et textuels aux autres aspects du spectacle théâtral, nous pouvons constater, grâce aux témoignages de l'époque, que le jeu des acteurs, et en particulier celui de Talma qui incarne le rôle-titre, contribue de façon déterminante à créer l'illusion de l'identification entre Sylla et Napoléon, élaborant ainsi un régime emblématique de symbolisation de l'histoire. À cet égard, le témoignage le plus significatif et éclairant est celui que nous offre Alexandre Dumas dans ses *Mémoires* :

Quand je vis Talma entrer en scène, je jetai un cri de surprise. Oh ! oui, c'était bien le masque sombre de l'homme que j'avais vu passer dans sa voiture, la tête inclinée sur sa poitrine, huit jours avant Ligny, et que j'avais vu revenir le lendemain de Waterloo. Beaucoup ont essayé depuis, avec le prestige de l'uniforme vert, de la redingote grise et du petit chapeau, de reproduire cette médaille antique, ce bronze moitié grec, moitié romain ; mais nul, ô Talma ! n'a eu ton œil plein d'éclairs, avec cette calme et sereine physionomie sur laquelle la perte d'un trône et la mort de trente mille hommes n'avaient pu imprimer un regret ni la trace d'un remords¹⁶.

Certes, ces phrases contiennent une polémique véhémement à l'égard de l'Empereur ; ce qu'il nous intéresse de souligner, cependant, c'est l'étonnement, l'admiration de Dumas face à un effet d'illusion si complet et si puissant. Aux yeux du public du Théâtre-Français, Talma incarne bien plus Napoléon que Sylla ; ses attitudes soigneusement calculées veulent reproduire de la manière la plus troublante qui soit les gestes et les postures napoléoniennes, postures qui doivent former des

15 Les vers biffés par la censure avant la création de la pièce au Théâtre-Français sont vraiment nombreux et se concentrent surtout dans le cinquième acte. La première édition de la pièce, dans laquelle les vers censurés sont précédés d'un astérisque, permet au lecteur de comparer le texte édité et le texte joué, les références les plus explicites à Napoléon ayant été retranchées de ce dernier.

16 Alexandre Dumas, *Mes mémoires. 1802-1830*, Paris, Robert Laffont, 1989 (1^{re} éd. Paris, Alexandre Cadot, 1852-1854), t. 1, p. 476.

tableaux exemplaires, hautement symboliques, par lesquels l'histoire est censée se faire emblème¹⁷.

Dumas suggère même que le mérite du triomphe de la pièce est entièrement à attribuer à Talma. Il s'agit essentiellement d'un « succès de perruque » : « Ôtez à Sylla la mèche de Napoléon, et la pièce n'allait pas jusqu'à la fin », affirme Lafarge, ami de l'écrivain, dans un dialogue de *Mes mémoires*¹⁸. L'*illusion* créée par le jeu de Talma est donc au moins aussi importante que l'*allusion* dont les vers sont imprégnés. Le passage de la seconde à la première produit un basculement significatif du régime allusif au régime emblématique de symbolisation de l'histoire, les tableaux composés par Talma s'érigeant en emblèmes iconiques d'une grandeur politique et morale exemplaires. Sans faire mention de l'effet de ressemblance avec Napoléon que Talma a voulu obtenir, Jouy reconnaît d'ailleurs les grands mérites de l'interprète. Il déclare : « [...] l'élément le plus décisif de la faveur que le public accorde à cette tragédie, c'est le jeu sublime de l'acteur qui ne représente pas mais qui ressuscite sur la scène le personnage de Sylla¹⁹ ». Le dramaturge décrit soigneusement les poses plastiques assumées par l'acteur :

Il s'avance d'un pas tranquille ; son manteau, négligemment croisé sur son sein, n'offre qu'une draperie d'un goût sévère ; sa figure est calme : cependant, à mesure qu'il approche, l'effroi se répand autour de lui. Pourquoi cette attention passive, immobile ? Il ne fait pas un geste, il ne dit pas un mot : il regarde.

Il s'assied, il s'appuie sur son fauteuil : on dirait que David a tracé la courbe heureuse de son bras. Sa voix forte, brève, et profonde, laisse échapper des oracles²⁰.

Le fait que Jouy compare Talma aux personnages des peintures de David n'est pas anodin. Par cette comparaison, le dramaturge fait allusion aux profondes analogies qui existent entre l'art théâtral et l'art pictural sous la Restauration. Ce qui unit ces deux arts dans cette période, c'est leur manière de renfermer et de styliser l'histoire dans une image fortement évocatrice, capable d'incarner et de traduire visuellement une antiquité héroïque idéale. Comme l'a montré Pierre Frantz, le public de l'époque postrévolutionnaire n'appréhende l'histoire qu'en détachant de son cours linéaire et syntagmatique des paradigmes exemplaires, qui se traduisent en images figées et immortelles, en gestes majestueux et définitifs. L'art dramatique et l'art pictural, par leur capacité à transposer l'événement historique en vision fulgurante, se révèlent les plus propres à stimuler et à satisfaire l'imaginaire commun. « On rencontre ainsi, dans le théâtre comme dans la peinture, une série de scènes exemplaires qui jouent passé, présent et avenir dans un geste unique, éternel, geste

17 Sur ce point, voir l'étude de Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre 1789-1851. Deuxième série : La Restauration*, op. cit., p. 172-175, et le témoignage de Charles Séchan, *Souvenirs d'un homme de théâtre 1831-1855*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 57-61.

18 Alexandre Dumas, *Mes mémoires. 1802-1830*, op. cit., p. 475.

19 Étienne Jouy, « Préambule historique », *Sylla*, op. cit., p. XXVII.

20 *Ibid.*, p. XXVIII.

qui arrête et est arrêté²¹ », écrit Pierre Frantz. Dans le cas de *Sylla*, ce geste unique et exemplaire est celui de Talma qui, en interprétant le rôle-titre, fournit l'une des preuves les plus mémorables de son « naturel sublime²² ».

C'est surtout dans le tableau final de l'abdication du dictateur romain que les gestes de l'acteur se chargent d'une valeur emblématique particulière, donnant corps aux inquiétudes modernes liées au caractère éphémère et contingent de tout régime politique et de tout souverain. Cette scène finale marque d'autant plus les esprits du public de la Restauration qu'elle constitue le pendant textuel et dramatique du tableau du couronnement de Napoléon peint par David, tableau que les spectateurs ont certainement en tête et qui est inversé, par un acte d'ironie tragique bouleversant, lorsque Sylla-Talma « détache son manteau de pourpre et jette la palme d'or ». Le pouvoir monarchique, dont l'ambiguïté foncière est à la base de la réflexion de la pièce, révèle à la fois sa force et sa faiblesse, s'imposant ainsi, grâce à la thématization de son ambivalence, en tant que sociogramme, noyau thématique conflictuel capable de catalyser, par le geste-emblème de l'acteur, toutes les tensions idéologiques et axiologiques dont se nourrit la trame tragique, tensions qui transposent le malaise d'une société postrévolutionnaire ayant perdu tout point de repère politique, moral et métaphysique²³.

Le discours sociopolitique de cette tragédie passe donc en grande partie par des signes non verbaux, par la capacité extraordinaire de Talma à assumer les traits de Napoléon et à incarner sa fragilité héroïque, par la sobriété de son costume, ou encore par ce décor citadin qui clôt la pièce et qui suggère la fusion entre le dictateur et ses sujets. Ces éléments, qui participent d'un régime emblématique de symbolisation de l'histoire, ont l'avantage non seulement de contourner la censure, qui n'épargna pas de nombreux vers de l'ouvrage de Jouy²⁴, mais encore et surtout de donner corps à l'imaginaire du public, de conquérir son adhésion émotive aux événements représentés, de favoriser le transfert et l'association entre histoire et actualité.

Le régime mythographique de symbolisation historique : l'abdication de Sylla ou la stratégie du transfert de qualités

Grâce à la multiplication des signes non verbaux suggérant l'identité entre Rome et Paris, les différences historiques évidentes entre les règnes des deux monarques passent au second plan. Il faut revenir à la scène clé de l'abdication volontaire du tyran, qui différencie profondément la biographie de Sylla de celle de Napoléon.

21 Pierre Frantz, « Talma et David : quelques réflexions sur une collaboration exemplaire », dans Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hénin (dir.) *La Scène comme tableau*, Poitiers, La Licorne, 2004, p. 104.

22 Deux des principales biographies de Talma insistent sur cet idéal, celle de Mara Fazio, *François Joseph Talma : le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, traduction de Jérôme Nicolas, Paris, CNRS, 2011, et celle de Bruno Villien, *Talma : l'acteur favori de Napoléon I^{er}*, Paris, Pygmalion, 2001.

23 Sur la notion de sociogramme, voir en particulier Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, op. cit., p. 50-60.

24 À ce propos, voir Claude Pichois, « Pour une biographie d'Étienne Jouy », *Revue des sciences humaines*, art. cit., p. 241.

Si cette scène n'empêche pas le rapprochement entre les deux personnages, c'est parce que l'identification suggérée sur les plans émotif et analogique se révèle bien plus puissante que l'analyse rationnelle des faits historiques. Au lieu de rompre l'illusion de l'identification, l'épisode de l'abdication en renforce les effets, favorisant une réinterprétation de l'histoire qui réhabilite la figure de Napoléon. L'épisode en question devient le pivot autour duquel se construit une image idéalisée et mythifiée de Napoléon. Voici l'idée qui de façon voilée et détournée émerge de la fin de la pièce : si l'Empereur n'a pas abdiqué volontairement comme Sylla, il a néanmoins quitté le pouvoir, à l'instar du dictateur romain, en léguant aux Français la liberté ; la France du « lendemain de Waterloo » doit ce précieux héritage à sa politique despotique, sans laquelle la nation aurait été déchirée par la discorde et la guerre civile. C'est ainsi que cet épisode produit un basculement vers un autre régime de symbolisation de l'histoire, un régime que l'on peut appeler mythographique, grâce auquel le fait historique sublimé devient fait mythique.

Nous voilà en effet à l'origine du mythe napoléonien, à l'origine du bonapartisme libéral qui gagne la bourgeoisie française au cours des années 1820. La pièce de Jouy contribue à la formation de ce mythe et de cette idéologie par la mise en place d'une identification forcée, d'un faux parallélisme, qui procède d'une réinterprétation partielle et partielle de l'histoire²⁵. Le procédé, qui peut s'appliquer à maintes autres tragédies de l'époque, est simple : le dramaturge amplifie les éléments de ressemblance qui existent entre un personnage du passé le plus récent (dans ce cas Napoléon) et un personnage de l'histoire antique (dans ce cas Sylla) ; profitant de l'effet d'identification qui se crée entre les deux, le poète finit par attribuer au premier une action héroïque accomplie par le deuxième (en l'occurrence l'abdication volontaire). Cette noble action du héros antique devient ainsi l'élément pivot de l'idéalisation du héros moderne, en constituant la base pour une relecture et une réévaluation morale et idéologique de son expérience politique.

Une bonne partie des tragédies historiques mises en scène sous la Restauration, et notamment celles qui transposent l'expérience napoléonienne, sont conçues selon ce schéma structurel. Nous pouvons citer, par exemple, le *Régulus* de Lucien Arnault²⁶, où le général romain, conçu comme un double de Napoléon, rentre de l'exil pendant une brève période (l'allusion aux Cent-Jours est évidente), avant de se constituer prisonnier auprès de l'ennemi pour tenir foi à sa parole et sauver ses

25 Nous pouvons ainsi rapprocher l'opération de Jouy de celle qu'effectue Mérimée en 1825 dans *Les Espagnols en Danemarck*, où l'auteur élabore ce que Xavier Bourdenet appelle « un *complexe idéologique* dans lequel [...] deux événements jouent leur part, tissent des équivalences, voire échangent leurs attributs, jusqu'à n'en constituer plus qu'un seul, au prix d'un agencement fictionnel accentuant les lignes de force d'un certain discours sur l'Histoire » (voir Xavier Bourdenet, « D'une guerre à l'autre : l'histoire au miroir du présent dans *Les Espagnols au Danemarck*, de Prosper Mérimée », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 3 « L'histoire peut-elle s'écrire au présent ? » (mars 2004), p. 85-115, [www.orages.eu]).

26 Lucien Arnault, *Régulus*, Paris, Ponthieu, 1822 (première représentation : Théâtre-Français, 5 juin 1822).

compatriotes. De même, dans le *Léonidas* de Michel Pichat²⁷, Léonidas-Napoléon combat en mourant aux côtés de ses soldats ; ou encore, dans le *Bélisaire* de notre Étienne Jouy²⁸, le général déchu aux traits napoléoniens finit par se sacrifier en sauvant la patrie.

Dans toutes ces tragédies, la réhabilitation et l'idéalisation de Napoléon passent par la célébration d'un exploit que l'Empereur n'a pas accompli mais qui finit en quelque sorte par lui être moralement attribué, grâce au transfert qui se réalise en vertu d'une identification suggérée tout au long des pièces, identification qui se concrétise par une série de signes verbaux et non verbaux qui réactivent et réactualisent un sujet historique donné. Lire et interpréter correctement ces pièces signifie avant tout repérer ces signes et les ramener à leur signifié, en identifiant le référent de l'actualité sociopolitique auquel ils renvoient. Enfin, la nécessité s'impose de repérer l'élément qui constitue le pivot de l'idéalisation du personnage moderne et à partir duquel le dramaturge opère sa métamorphose de l'histoire en mythe.

Ces opérations interprétatives, que nous avons essayé de mettre en pratique dans l'étude d'une pièce emblématique comme le *Sylla* de Jouy, peuvent constituer, à notre avis, de bonnes bases pour toute étude de nature sociocritique appliquée aux tragédies historiques du XIX^e siècle, et notamment au cycle des tragédies participant à la construction du mythe napoléonien. Dans son application à ce théâtre fondé sur l'allusion politique, nous concevons donc l'approche sociocritique comme l'analyse ou le dévoilement des expédients — verbaux et non verbaux — de « dés-historicisation » de l'histoire, de projection d'événements historiques proches ou éloignés dans un espace mythique et anhistorique, espace qui devient le lieu privilégié de la formulation d'un discours sociopolitique. Pour chacune des pièces en question, il s'agit, en d'autres mots, de remonter du mythique à l'historique, en déchiffrant le code symbolique utilisé par l'auteur. Cette opération de déchiffrement passe évidemment par la réinscription de chacun de ces textes dramatiques, conçus comme « sociotextes » comportant une référence socioculturelle qui transcende le référent proprement textuel, dans le réseau cotextuel des pièces bonapartistes des années 1820 et plus encore dans le tissu des signes non verbaux qui composent le spectacle théâtral de l'époque²⁹. C'est en valorisant l'ensemble des signes constants et communs à ces œuvres, qui renvoient à un moment historique et à une situation sociopolitique bien définis, que l'on peut réactiver le sens de ce théâtre oublié et comprendre les raisons de son succès.

Enfin, la typologie des régimes tragiques de symbolisation de l'histoire que nous avons proposée, en distinguant les régimes allusif, emblématique et mythographique, peut constituer un modèle opératoire — qui reste à préciser — susceptible d'être

27 Michel Pichat, *Léonidas*, Paris, Ponthieu, 1825 (première représentation : Théâtre-Français, 26 novembre 1825).

28 Étienne Jouy, *Bélisaire*, Paris, Ponthieu, 1825 (première représentation : Théâtre-Français, 28 juin 1825).

29 Nous renvoyons le lecteur aux objectifs des études relevant de la méthode sociocritique définis par Claude Duchet et Isabelle Tournier dans l'article « Sociocritique » du *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Presses universitaires de France, 1994, vol. III, p. 3572.

appliqué à tout ouvrage théâtral transposant et sublimant un sujet historique³⁰. Certes, les modalités de projection de l'actualité sociopolitique sur l'écran de l'histoire représentent un objet complexe qui est encore amplement à explorer. Nous croyons au moins avoir mis en évidence, par notre analyse, la capacité spécifique du langage théâtral à produire ce qu'Edmond Cros appelle des « idéosèmes », des « articulateurs sémiotico-idéologiques qui jouent un rôle de charnière entre la société et le textuel³¹ ». Bien plus, puisque le langage dramatique est constitué en premier lieu par la parole et par l'image, et qu'il devient texte seulement dans un second temps, le théâtre semble, par sa nature même, retracer le parcours qui mène des « discours sociaux³² » pré-textuels à leur mise en forme littéraire. Parole se faisant texte, image se faisant emblème et mythe, le discours théâtral peut même être considéré comme le premier des discours sociaux, celui qui oriente les autres, occupant, par conséquent, une place de choix dans le réseau interdiscursif qui compose l'imaginaire d'une époque³³. Espace privilégié de l'incarnation iconique de la parole idéologique, lieu de formation et de formalisation de l'imaginaire collectif d'une société, le théâtre constitue un bon champ d'expérimentation pour les outils conceptuels de la sociocritique. Cette démarche sociocritique, qui a beaucoup à nous apprendre sur le théâtre comme pratique sociale, ne manquera sans doute pas, dans les années à venir, de passer à la loupe l'ensemble du langage dramatique et son potentiel de symbolisation sociohistorique.

30 Un quatrième régime de symbolisation historique pourrait être repéré : un régime métaphorique, qui comporterait une transposition plus fine et indirecte du présent dans l'histoire. La tragédie de la Restauration, cependant, ne semble pas avoir recours à ce régime, et c'est peut-être cette incapacité à symboliser l'histoire par la métaphore qui limite la valeur littéraire de ce théâtre. Le drame romantique, au contraire, décrète la supériorité de ce régime, gage d'une littérarité plus accentuée, sur celui de l'allusion, refusée en tant que concession aux passions politiques éphémères d'un public déterminé. Sur ce point, nous renvoyons le lecteur à notre thèse (voir plus haut, note 4).

31 Edmond Cros, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 38.

32 La notion de « discours social », définie par Marc Angenot et Régine Robin, désigne « l'immense rumeur fragmentée qui figure, commente, conjecture, antagonise le monde », rumeur que produit la société et que l'écrivain écoute avant de la traduire en littérature. Voir Marc Angenot et Régine Robin, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, Montpellier, n° 1 (juillet 1985), p. 54. Sur la distinction entre le concept de « discours social » et ceux de « formation discursive » et de « situation sociolinguistique » mobilisés par Cros et Zima, voir Edmond Cros, *La Sociocritique*, *op. cit.*, p. 39.

33 Sur la notion d'interdiscursivité, capitale dans la démarche sociocritique, voir en particulier Edmond Cros, *La Sociocritique*, *op. cit.*, p. 40-41.

Références

- ANGENOT, Marc et Régine ROBIN, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, Montpellier, n° 1 (juillet 1985), p. 53-82.
- ARNAULT, Lucien, *Régulus*, Paris, Ponthieu, 1822.
- BOURDENET, Xavier, « D'une guerre à l'autre : l'histoire au miroir du présent dans *Les Espagnols au Danemarck*, de Prosper Mérimée », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 3 « L'histoire peut-elle s'écrire au présent ? » (mars 2004), p. 85-115, [www.orages.eu].
- CROS, Edmond, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- DESCOTES, Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- DUCHET, Claude et Isabelle TOURNIER, « Sociocritique », dans Béatrice DIDIER (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, vol. III, p. 3571-3573.
- DUCHET, Claude et Patrick MAURUS, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- DUCHET, Claude, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », *Romantisme et politique 1815-1851* (colloque de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, 21-23 avril 1966), Paris, Armand Colin, 1969, p. 281-302.
- DUMAS, Alexandre, *Mes mémoires. 1802-1830*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- FAZIO, Mara, *François Joseph Talma : le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, traduction de Jérôme Nicolas, Paris, CNRS, 2011.
- FRANTZ, Pierre, « Talma et David : quelques réflexions sur une collaboration exemplaire », dans Jean-Louis HAQUETTE et Emmanuelle HÉNIN (dir.) *La Scène comme tableau*, Poitiers, La Licorne, 2004.
- JOANNIDÈS, Alexandre, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, réimpression de l'édition de Paris, 1901, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- JONES, Michèle H., *Le Théâtre national en France de 1800 à 1830*, Paris, Klincksieck, 1975.
- JOUY, Étienne, *Bélisaire*, Paris, Ponthieu, 1825.
- , *Sylla*, Paris, Ponthieu, 1822.
- MELAI, Maurizio, *Les Derniers Feux de la tragédie classique : étude du genre tragique en France sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Pierre Frantz et de Gianni Lotti, Université de Pise et Université de Paris IV-Sorbonne, 2011.
- MURET, Théodore, *L'Histoire par le théâtre 1789-1851. Deuxième série : La Restauration*, Paris, Amyot Éditeur, 1865.
- PICHAT, Michel, *Léonidas*, Paris, Ponthieu, 1825.
- PICHOIS, Claude, « Pour une biographie d'Étienne Jouy », *Revue des sciences humaines*, n° 118 (1965), p. 227-252.
- SÉCHAN, Charles, *Souvenirs d'un homme de théâtre 1831-1855*, Paris, Calmann Lévy, 1883.
- VILLIEN, Bruno, *Talma : l'acteur favori de Napoléon I^{er}*, Paris, Pygmalion, 2001.



« La lâcheté n'est point un crime,
le courage n'est pas une vertu¹ » :
défaillances de l'Histoire, défaillances
du corps dans *Lorenzaccio*,
Chatterton et *Ruy Blas*

MARJOLAINE FOREST

Dans son article « Textes esthétiques et perspectives sociocritiques », Annie Becq pose la question suivante : « pourquoi le texte romanesque serait-il seul justiciable de l'interrogation sociocritique² ? » Si cette question s'applique dans son propos immédiat au texte esthétique, elle contribue néanmoins à destituer le roman du « singulier privilège de se donner comme un savoir en acte sur [une] société et [une] histoire³ » et permet d'envisager les autres genres littéraires comme autant de possibles outils de réflexion et de représentation ayant pour objet la socialité. Partant, il apparaît légitime d'attribuer une fonction sociocritique au théâtre également puisque, Claude Duchet le rappelle, « histoire et politique sont liées et [...] le théâtre est le lieu par excellence où s'exprime artistiquement cette liaison⁴ », le théâtre étant en outre, selon les termes de Jean Duvignaud, le « lieu privilégié qu'une civilisation assigne à la représentation de l'image de l'homme social⁵ ». Or, pour que sa pensée soit reçue du public auquel elle est destinée, toute « expression artistique » voulant passer par la scène doit en toute logique se matérialiser dans un corps, lequel est l'intermédiaire essentiel des enjeux idéologiques, politiques

- 1 Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, édition d'Olivier Bara, lecture d'images par Valérie Lagier, Paris, Gallimard (Folioplus), 2003, p. 37 (édition de référence pour nos citations ; nous y renverrons pas l'abréviation *L* suivie du numéro de page dans le corps du texte).
- 2 Annie Becq, « Textes esthétiques et perspectives sociocritiques », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille (Problématiques), 1992, p. 145.
- 3 Jacques Neefs, « L'investigation romanesque, une poétique des socialités », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, op. cit., p. 179.
- 4 Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 281.
- 5 Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1999 [1965], p. 12.

ou esthétiques portés par une pièce⁶, ce que tend peut-être à négliger une part des études sur le romantisme centrées sur les mœurs, cette « matière humaine de l'histoire » selon Claude Duchet, pour qui « peindre les mœurs au théâtre [...], c'est [...] établir [...] les données de tout conflit à caractère public où l'individu peut être engagé et en souligner ce caractère⁷ ». Omettre le corps dans cette peinture théâtrale des mœurs revient à omettre une évidence rappelée immédiatement sur une scène et selon laquelle les mœurs ont besoin du corps qui les abrite pour être⁸. Cette importance fondamentale du corps s'accroît dès lors qu'il se révèle indice, symbole ou témoignage des questions morales débattues sur scène.

Le corps au théâtre suscite un intérêt tout particulier dès lors qu'il s'agit de son traitement par le drame romantique et sa « matérialité [...], ses plongées en bas, dans les corps⁹ », par un théâtre à la fois résonance littéraire, politique et sociale d'un « mal du siècle [qui] n'est pas une affection "propre", cérébrale, *abstraite* [...], mais [qui] met en jeu l'expérience de la matière¹⁰ » et art de la monstration pour lequel le corps n'est plus haïssable, mais participe pleinement de l'efficacité démonstrative de ses pièces.

Dans *Lorenzaccio*, *Chatterton* et *Ruy Blas*, cette efficacité repose notamment sur la conception et la représentation d'un héros romantique dont la présence scénique est paradoxalement plus proche de l'effacement que du déploiement, en l'occurrence à travers un corps n'investissant plus la scène par le rayonnement de sa présence. Or, Florence Naugrette rappelle la « portée fondamentalement subversive du drame romantique » en ce qu'il « inverse les valeurs morales [du mélodrame], en faisant du marginal un héros, dont la quête, parce qu'elle échoue, remet en question les fondements de la société dont il est issu¹¹ » : si l'on intègre le corps du héros à cette entreprise théâtrale de subversion, on peut alors envisager la dramaturgie mise en place pour chacune des trois pièces, dans sa manière de montrer le corps, comme une dramaturgie qui élabore la présence scénique du héros à partir d'un manque

6 L'hypothèse que nous défendons ici se situe à rebours de celle de Pierre Zima, qui se propose dans son *Manuel de sociocritique* de « [...] développer la théorie formaliste et sémiotique selon laquelle le texte littéraire ne peut être mis en rapport avec le contexte social qu'au niveau linguistique. Prenant comme point de départ les plans lexical, sémantique et narratif, la sociologie du texte s'interroge sur les implications sociales et idéologiques de ces trois paliers du langage » (*Manuel de sociocritique*, Paris, Éditions L'Harmattan (Logiques sociales), 2000 [1985], p. 1).

7 Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, op. cit., p. 295.

8 Omission que nous observons chez Paul Aron et Alain Viala qui, évoquant les œuvres théâtrales, mettent en relief « l'art verbal [...] » comme facteur de socialisation par la littérature et évacuent les éléments non verbaux, auxquels appartient le corps en scène (Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 2006, p. 54-55).

9 Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de Poche), 2007, p. 151.

10 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion (Romantisme et modernités), 2006, p. 225.

11 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Essais), 2001, p. 128.

et, partant, comme une dramaturgie paradoxale en ce qu'elle se construit sur un défaut de la présence. Par ce paradoxe qu'il incarne, le corps de chacun des trois héros à l'étude démontre sa capacité « par l'intérêt porté à ce qui jusqu'alors n'était précisément l'objet d'aucune représentation, de participer à une transformation profonde des choses [...] et de la socialité¹² ». En cela, si l'on transpose le concept de « cotexte » – qui rend compte d'une analyse essentiellement textocentrique – à une analyse sociocritique de la théâtralité¹³, la corporéité scénique devient peut-être alors le lieu de ce que l'on pourrait appeler *une somatisation du social*.

Soulignons enfin que le corps théâtralisé est esthétisé et tend à « aboutir [...] à une véritable symbolique¹⁴ », de sorte que, par le truchement d'un corps possédant ici sa propre éloquence, le héros de Musset, celui de Hugo ou celui de Vigny se présente d'avance pathétique et vaincu, et dévoile son propre drame rien qu'en apparaissant¹⁵ : on tentera ainsi de montrer que le corps de chacun de ces héros romantiques est le symbole d'une Histoire défaillante par le spectacle de sa défaillance même.

Corps insignifiants, héros avortés

S'impose d'emblée le paradoxe apparent de personnages-titres insignifiants, contradiction amplifiée en ce qu'ils sont personnages de théâtre, censés posséder une présence immédiatement signifiante, alors que l'on peut parler pour eux d'une absence ou tout au moins d'une forme d'invisibilité signifiante. À une incarnation attendue de l'héroïsme, parée de triomphe, chacun des trois dramaturges oppose la présence ténue d'un personnage vers lequel, parce que la pièce porte son nom, l'attention ou le regard des lecteurs/spectateurs ou des autres personnages convergent, mais qui retient l'attention d'une manière inédite. Chacun incarne un héroïsme négatif : « je ne suis pas plus gros qu'une puce, et c'est un sanglier » (*L*, p. 76). La comparaison animale établie par Lorenzaccio entre son corps et celui d'Alexandre est signifiante en ce qu'elle signale son apparence inconsistante et sa faiblesse, mais aussi en ce que ce trait physique définitoire, en une manière d'hypotexte, prophétise avant le texte même l'impuissance et l'échec du héros, prenant ainsi en charge l'impensé du texte.

Certes, Lorenzaccio prend une place à part dans cette étude puisque l'incarnation a d'abord été refusée par Musset à ce personnage théâtral longtemps non théâtralisé,

12 Jacques Neefs, « L'investigation romanesque, une poétique des socialités », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, op. cit., p. 177-178.

13 Nous entendons ce terme selon sa célèbre définition barthesienne : « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur » (Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil (Tel quel), 1964, p.41-42).

14 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2005, p. 99.

15 Chez chacun, « [...] le corps est un langage en puissance » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1965, p. 236).

de sorte qu'ici, « même s'il est vrai que le texte n'a de sens que dans son énonciation scénique, le spectateur reste libre de bâtir une autre fiction que celle choisie par la mise en scène, et de traiter le texte comme un massif ou un continent auquel on accède par la seule lecture et imagination¹⁶ ». L'incarnation du personnage-titre est d'autant moins nécessaire qu'il ne s'agit pas d'un personnage destiné à l'origine à une représentation directe, imposée à l'imaginaire du spectateur par une mise en scène circonscrite et qui court par là même le risque d'un figement : bien plutôt, ici, de même que « Musset [...] offre son œuvre théâtrale aux seuls caprices de l'imagination des lecteurs¹⁷ », Lorenzaccio, personnage propice à la suggestion protéiforme, est lui aussi offert à « l'imagination » d'un lecteur idéalement à même, « *dans un fauteuil* », de créer « son » Lorenzaccio, personnage dont l'essence même est justement d'être insaisissable. Toutefois, ce personnage s'intègre dans cette étude en ce que, dans cette pièce, « Musset opte pour un registre résolument critique. Il met le drame, son action, son héros et sa parole, en crise¹⁸ » : dans cette perspective, Musset met également « en crise » le corps du héros dans la mesure où « *Lorenzaccio* met précisément en cause l'action dramatique et la représentation d'un héros agissant » et où « le drame ne montre plus l'acte mais la difficulté de passer des paroles à l'acte, ou la lente préparation d'une action révolutionnaire que l'on sait depuis le début inefficace¹⁹ ». L'« inefficacité » politique se traduit justement par l'inefficacité du corps du « héros agissant » à accomplir « l'acte ». Néanmoins, une analyse sociocritique de la pièce peut être entreprise puisque ce que Claude Duchet dénomme le « théâtre du livre » est un théâtre qui « ne renonce pas [...] totalement et définitivement à la scène. Par le biais des "lectures" ou des représentations de salons, il se trouve ici et là un public, mais s'autorise de sa liberté à l'égard des règles, des conventions et des censures pour tenter de résoudre quelques-unes des questions posées par la mise en forme dramatique de l'histoire²⁰ ».

On rappellera avec Pierre Laforgue que « cette poétique [romantique] inspirée de la mélancolie se caractérise par le manque, l'absence, la perte – en un mot, le défaut²¹ ». Le « manque » ou peut-être plutôt l'impossibilité à être qui définit le personnage de Musset se traduit d'abord sur le plan physique, ce que rappelle Alexandre dans une ironique et cruelle prosopographie de son cousin : Lorenzaccio est doté d'un « petit corps maigre » et de « mains fluettes et malades » (*L*, p. 28). Comptant sur le concours de Scoronconcolo pour l'aider à se défendre contre le robuste Alexandre, Lorenzaccio signale son inaptitude à se suffire à lui-même dans l'action, par la faute d'un corps que l'on remarque à peine et dont nul ne songerait à se méfier. Mais précisément, tout se passe comme si Lorenzaccio comptait sur cet effet de surprise que doit constituer le meurtre d'Alexandre : à ce titre, l'impression

16 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002 [1987], p. 356.

17 Olivier Bara, dans Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, *op. cit.*, p. 200.

18 *Ibid.*, p. 185.

19 *Ibid.*, p. 203.

20 Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, *op. cit.*, p. 285.

21 Pierre Laforgue, *Romanticoco, Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du Texte), 2001, p. 11.

qu'il a conscience de produire, par l'exhibition de son corps, participe de la duplicité qu'il cultive pour servir son but. Lorenzaccio est un personnage que nul ne connaît pour ce qu'il est parce qu'il cache sa pureté derrière le masque de la débauche, mais peut-être aussi parce que nul ne le voit réellement : personnage qualifié de crépusculaire par la tradition scolaire, il est bien plutôt un personnage *transparent*, et ce d'abord sur le plan physique. Il est frappant de constater que cette transparence est le reflet physiologique d'un néant ontologique puisque « contrairement à ce qu'il croyait, il n'y a pas sous le masque du mauvais Lorenzaccio le moi authentique du bon Lorenzaccio. Il n'y a *rien*²² ». Le corps physique de Lorenzaccio semble en cela mimétique d'un certain scepticisme politique porté par la pièce.

Chez Vigny, se révèlent des modalités similaires dans le traitement de la présence scénique de Chatterton, présence fondée elle aussi sur la défaillance du corps, bien que cette présence scénique précaire passe, pour ce personnage, par la faiblesse physiologique plutôt que par l'insignifiance, et bien que cette dernière s'observe pour le lecteur plutôt que pour le spectateur à travers la liste des *dramatis personnae*. Y est véritablement « donné à voir » Chatterton, être « pâle [...] faible de corps [...], épuisé de veilles et de pensée²³ » qui inscrit par son corps même la pièce dans la pensée politique de Vigny, différente de celle de Musset en ce qu'elle est plus fortement structurée par une idéologie aristocratique. Vigny précise également le costume de son personnage, « habit noir, veste noire, pantalon gris » (C, p. 53), vêtements dont l'extrême sobriété de la couleur participe de l'effacement physique de celui qui les porte²⁴.

S'observe chez Ruy Blas une même déficience de la présence physique, que Hugo traduit d'abord par une déficience de la présence : la toute première didascalie de la pièce indique cette présence scénique fluctuante puisque le personnage apparaît alors « *par instants*²⁵ », annonçant *a priori*, dans cette scène informative qu'est la scène d'exposition, un personnage destiné à n'exister que comme personnage accessoire ; ici, le corps entrevu semble, comme celui de Lorenzaccio, prédire au-delà de l'intention du texte, par cette discontinuité liminaire de sa présence, la fonction socialement et symboliquement subalterne de Ruy Blas. De surcroît, de manière plus explicite, sa présence se manifeste la plupart du temps à travers une posture

22 Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, op. cit., p. 119.

23 Alfred de Vigny, *Chatterton*, Paris, Gallimard (Folio/Théâtre), 2006, p. 53 (édition de référence désormais indiquée dans le corps du texte par l'abréviation C suivie du numéro de page).

24 Voir l'évocation par Francis Ambrière de l'acteur Ligier, « qui revendiquait le rôle de Chatterton [...]. Mais il touchait à la quarantaine, son physique était dur, sa voix [...] puissante [...]. Ce n'était certes pas là le jeune homme de dix-huit ans, "faible de corps, épuisé de veilles et de pensées", conçu par Vigny. Ce pourquoi le poète s'obstina dans son choix de Geoffroy, de qui la trentaine, l'allure et la finesse lui inspiraient plus de confiance » (Francis Ambrière, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval — au théâtre et dans la vie*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 314).

25 Victor Hugo, *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, Paris, Gallimard (Folio/Théâtre), 2008, p. 40 (édition de référence désormais indiquée dans le corps du texte par l'abréviation RB suivie du numéro de page).

et des gestes de soumission²⁶, le corps servant ici à exprimer la pensée politique réformiste de Hugo : Ruy Blas, valet, est un personnage dont l'existence scénique passe par un corps d'abord véritablement in-signifiant et qui exprime par le geste cette soumission à autrui et à l'ordre établi : il « se baiss[e] » puis « se traîn[e] [aux] pieds » de Don Salluste, « tressaill[e] », « tombe à genoux » puis « joit[nt] les mains » devant la Reine (RB, p. 147, 104, 141, 225, 226).

Sa voix, autre émanation physique de la *psychè*, ne permet ici d'exprimer que l'effacement de soi : cette voix de Ruy Blas, à la fin de l'acte III et au début de l'acte V, existe elle aussi sur le mode mineur puisqu'elle y est « une voix éteinte » (RB, p. 155 et p. 212) qui, prenant une tonalité « grave et basse » à la fin de l'acte V, finit par « s'étein[dre] » (RB, p. 225 et p. 228) définitivement dans la mort. Se révèle la double nécessité imposant au comédien à la fois de rendre sa voix audible au spectateur et d'exprimer dans sa propre voix la fragilité de celle du personnage, la conduisant à être presque inaudible.

Ainsi, la voix du personnage est l'expression de sa soumission, laquelle est par ailleurs exhibée par son costume. Se retrouve là l'importance jouée par le costume comme objet scénique signifiant et que Vigny, à travers Chatterton, ne fait qu'esquisser, contrairement à Hugo. L'objet-vêtement est certes à dissocier de l'objet-corps ; néanmoins, le corps de Ruy Blas, par ce vêtement/costume qu'il endosse, révèle sa fonction sociocritique en exposant concrètement l'appartenance sociale du personnage et en montrant par là même que « la politique [...] n'est plus la chose exclusive des princes [...] mais doit tenir compte d'un nouvel acteur sur la scène de l'Histoire : le peuple²⁷ ». À Don César qui lui demande si sa livrée est « un déguisement », Ruy Blas répond : « Non, je suis déguisé quand je suis autrement » (RB, p. 59). Le personnage, et à travers lui Hugo, postule ici l'importance sociale et individuelle du corps vêtu et, partant, sa possible vocation à rejoindre les divers modes de symbolisation du social ; la réplique de Ruy Blas souligne l'importance du vêtement comme costume social vecteur d'intégration, cristallisant ici la question romantique de l'exclusion. Hugo marque l'importance que prend la matérialité dans son œuvre, en l'occurrence à travers l'apparente futilité de la question du vêtement²⁸. Incarnation des ambitions déçues de toute une part de la société française postrévolutionnaire, Ruy Blas porte les indices de ce rapport frustré à l'Histoire sur son corps même, dans la manière dont ce corps est vêtu au quotidien. Comme l'indique Claude Millet, à l'époque de la création de *Ruy Blas* : « les costumes [...] contribuent à un art théâtral qui [...] tend à s'imposer comme un art total en concurrence avec le grand opéra. Comme le grand opéra, le drame romantique

26 On observe ici l'empreinte du « Hugo directeur d'acteurs » évoqué par Florence Naugrette dans *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène* (op. cit., p. 118) : le corps ou les attitudes de Ruy Blas ne sont, le plus souvent, lisibles/visibles qu'à travers les didascalies, à rebours de Lorenzaccio ou de Chatterton dont les détails de la présence sont dits par les personnages eux-mêmes ou par leur entourage.

27 Claude Duchet, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, op. cit., p. 282.

28 Voir Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives critiques), 2001, p. 9-10.

[...] est en effet une mise en scène spectaculaire de l'histoire²⁹ ». Soulignons ici l'« amertume » exprimée par Ruy Blas « déguisé » en laquais :

Oh ! mon âme au démon ! je la vendrais pour être
Un des jeunes seigneurs que, de cette fenêtre,
Je vois en ce moment, comme un vivant affront,
Entrer, la plume au feutre et l'orgueil sur le front !
Oui, je me damnerais pour dépouiller ma chaîne,
Et pour pouvoir comme eux m'approcher de la reine
Avec un vêtement qui ne soit pas honteux !
Mais, ô rage ! être ainsi, près d'elle ! devant eux !
En livrée ! Un laquais ! être un laquais pour elle. (RB, p. 66)

La révolte du valet contre sa condition sociale et sa tenue infâmantés serait peut-être inexistante dans une fiction contemporaine du XVII^e siècle, et elle est alors à relier à la période chronologique et historique de la création. La livrée, qui ne fait pas correspondre l'intime et l'*extime* du personnage, le maintient et l'enferme dans une invisibilité sociale (d'autant plus insupportable qu'elle se double d'une invisibilité amoureuse). Le costume de Ruy Blas devance ici le texte, formulant implicitement ce que Frédéric Monneyron nomme « une théorie et, tout à la fois [...], une pratique sociologique du vêtement et de la mode³⁰ ». C'est en effet la question de la mode vestimentaire et, partant, de son incidence sur le sentiment d'appartenance ou d'exclusion sociale qui se trouve au fondement, derrière son apparente gratuité, de la conscience de soi individuelle et sociale de Ruy Blas : le personnage se jauge ici d'après le regard qu'il porte à la fois sur lui-même et sur ces « jeunes seigneurs » à travers leurs corps vêtus et le sien³¹. À cet égard, ces jeunes nobles vêtus selon le goût dominant de l'Espagne de la fin du XVII^e siècle ne sont pas sans évoquer des figures dix-neuviémistes de dandies, figures sociales et littéraires qui « pose[nt] [...] les termes de toute séduction masculine³² », laquelle entre en jeu dans la « rage » de Ruy Blas d'être vu par la Reine « avec un vêtement [...] honteux ». En outre, la transposition chronologique et historique opérée par Hugo dénonce à travers le vêtement, ou plutôt ici le costume, une permanence du « système des ordres de l'Ancien Régime³³ » : système social liberticide dont est l'emblème le vêtement-

29 Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, op. cit., p. 153.

30 Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, op. cit., p. 10.

31 Semble pouvoir s'appliquer ici cette analyse d'Edmond Cros : « [...] Le sujet se réalise et se donne à connaître essentiellement par des phénomènes de conscience qui s'extériorisent [...]. La conscience [...] se confond avec l'ensemble des marques sémiotiques qui la configurent et la font exister [...]. La conscience constitue un univers sémiotique de représentations propres au sujet, qui naît à lui-même et au regard intersubjectif par la médiation de l'image perçue. La configuration de cet univers est le produit d'une activité de transmission et d'adaptation aux modèles socioculturels de l'environnement » (Edmond Cros, *La Sociocritique*, Paris, Éditions L'Harmattan, p. 105-106). En effet, le vêtement est une « marque sémiotique » par laquelle s'« extériorise » la conscience de soi de Ruy Blas, et la mode constitue un « modèle socioculturel » auquel l'« adaptation » par la conscience permet de la « configurer ».

32 Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, op. cit., p. 28.

33 *Ibid.*, p. 23.

prison de Ruy Blas. Et s'il est vrai que, métamorphosé un temps par le costume d'un noble, Ruy Blas a provisoirement « l'air d'un seigneur parfait » (*RB*, p. 74), il n'en a précisément que « l'air » et n'en est pas moins, dans le dernier acte, ramené plus cruellement encore à son statut initial de domestique et à sa disgrâce sociale. Au début de cet acte, Ruy Blas est « seul » en scène et « une sorte de longue robe noire cache ses vêtements » (*RB*, p. 207) : ici encore le corps vêtu parle, pour dire cette fois la néantisation du personnage, corps rendu non pas même insignifiant mais comme invisible, forme humaine « caché[e] » sous un vêtement indéfinissable et d'une couleur contribuant à l'effacement du corps ; couleur, de surcroît, symbole occidental du deuil et de la mort et qui, véritablement, *pré-dit* celle, imminente, du héros. Le personnage mourra vêtu de cette livrée honnie, signifiant certes la fierté retrouvée mais signifiant peut-être aussi la résignation du personnage à son propre statut et, partant, la résignation du héros face à l'ordre du monde³⁴. Frédéric Monneyron mentionne le décret du 8 brumaire an II (29 octobre 1793) qui dispose : « [n]ulle personne de l'un et de l'autre sexe ne pourra contraindre aucun citoyen à se vêtir d'une façon particulière, sous peine d'être considérée et traitée comme suspecte et poursuivie comme perturbateur de repos public : chacun est libre de porter tel vêtement ou ajustement de son sexe qui lui convient³⁵ ». À travers le décalage historique et chronologique, le corps vêtu de Ruy Blas se fait dénonciation tacite de certaines promesses non tenues de la Révolution de 1789.

L'homme-enfant

Les corps des trois personnages occupent d'autant moins l'espace que le peu de matérialité de leur présence se double ou s'aggrave d'une faiblesse organique qui les fait s'offrir aux regards des autres personnages, à ceux du spectateur ou à l'imagination du lecteur par un corps chétif, insuffisant à investir l'espace et à supporter le poids d'un héroïsme de l'éclat et du déploiement, incapable alors d'assumer la construction d'un sens à son action et l'avancée vers une résolution positive de son combat. Cette faiblesse physique passe tout d'abord par une apparence qui pourrait les faire rejoindre la dénomination d'hommes-enfants, qu'il s'agisse de Chatterton dont l'âge (dix-huit ans) est précisé dans la liste des personnages, qui, de manière récurrente, est appelé « enfant » par le Quaker et dont la voix a par instants « la douceur d'un enfant » (*C*, p. 116), de Lorenzaccio tendrement surnommé « Lorenzino » par sa mère ou encore de Ruy Blas dont on peut plutôt supposer la jeunesse. Ce que l'on pourrait qualifier d'infantilisation à l'égard de chacun des deux héros procède de leur apparence, qui les offre à une forme de déresponsabilisation induite par autrui. L'identité adulte, partant, l'intégration à la société, leur est d'autant plus refusée que leur corps affaibli redouble l'obstacle social et politique que constitue sa jeunesse pour tout homme de la Restauration. Tous trois correspondent à la figure du jeune homme, ainsi analysée par Pierre Laforgue :

34 Voir Florence Naugrette, « Le devenir des emplois tragiques et comiques dans le théâtre de Hugo », communication du Groupe Hugo, Université Paris VII, 31 mars 2001, p. 19-20 (article repris dans *Littératures classiques*, actes du colloque de Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Georges Forestier, n° 48 (2003), p. 215-226).

35 Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, op. cit., p. 25.

ce n'est qu'autour de Juillet que le jeune homme émerge véritablement comme représentant du corps social et trouve la place qui lui revient dans la production littéraire [...]. Ce qui distingue le jeune homme de l'adulte, c'est avant tout le rapport problématique qu'il entretient avec la société : il n'en est pas exclu, mais il rôde à sa périphérie [...]³⁶.

Revenant sur cette notion de « périphérie », Olivier Bara contextualise précisément les raisons politiques et historiques du malaise de la jeunesse masculine de 1830 :

Après la gérontocratie de Louis XVIII et de Charles X, la jeunesse est encore exclue de la responsabilité et du pouvoir politiques sous le nouveau régime : il fallait avoir quarante ans pour être élu député et trente ans pour être électeur sous la Restauration ; après 1830, il faut encore avoir respectivement trente et vingt-cinq ans. Pour la jeunesse issue des classes moyennes, la société paraît bloquée alors qu'elle devrait permettre l'épanouissement individuel [...]. De cet élan contrarié et de cette promesse déçue naît l'image du jeune homme romantique [...]³⁷.

Les trois personnages justifient la dénomination mussétienne d'« enfant » (« du siècle ») plus encore que celle de « jeune homme³⁸ ».

Corps fragiles, héros inutiles

Chacun de ces trois héros de la littérature romantique incarne « un nouveau type physique masculin [...] qui apparaît en France avec la figure de René et [qui] perdure jusqu'à l'avènement de la modernité. De carrure frêle, le teint exsangue [...], la faiblesse de constitution et la pâleur constituant [...] les nouvelles marques du héros³⁹ ». Le corps fragile est l'indice de ce que Florence Naugrette, dans son article « Comment jouer le théâtre de Victor Hugo ? », appelle « la fragilité constitutive du héros⁴⁰ ». Qualifiés d'enfants par leur fragilité incompatible, pour le regard social, avec l'identité d'un homme adulte, le personnage de Musset et celui de Vigny incarnent surtout l'aporie d'un individu masculin en inadéquation avec les normes de son temps⁴¹ : Lorenzaccio semble fléchir sous le poids de ses propres lacunes à travers un corps qu'il décrit comme « faible et chancelant » (*L*, p. 122), et cette difficulté se pose peut-être davantage pour Chatterton qui, lui, évoque son « corps

36 Pierre Laforgue, *L'Edipe romantique ; le jeune homme, le désir et l'Histoire en 1830*, Grenoble, Éditions ELLUG (Bibliothèque stendhalienne et romantique), 2002, p. 11.

37 Olivier Bara dans Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, *op. cit.*, p. 175-177.

38 Les trois dramaturges illustrent ce que Paul Aron et Alain Viala nomment « [...] des données qui, par-delà les écoles ou mouvements proprement dits, relèvent d'effets de *générations* : une même expérience historique et un même type de formation reçue induisent des similitudes dans les choix esthétiques et éthiques, qui constituent [...] un fait social » (Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, *op. cit.*, p. 81-82).

39 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, *op. cit.*, p. 237.

40 Florence Naugrette, « Comment jouer le théâtre de Victor Hugo ? » [en ligne], [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Comment_jouer_le_théâtre_de_Hugo.pdf], p. 9 (article repris dans les actes de la Journée d'Études du Havre, *Le Drame romantique*, sous la dir. de Yoland Dimon, Le Havre, Éditions des Quatre-Vents, 1999, p. 19-24).

41 Voir François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, *op. cit.*, p. 225-245.

trop faible pour les rudes travaux de la mer ou de l'armée ; trop faible même pour la moins fatigante industrie » et qui lui est une « humiliation » (C, p. 72-74). Le corps frêle du personnage est propice à une analyse sociocritique en ce qu'il donne chair à ce que Pierre Barbéris nomme « le romantisme aristocratique⁴² » : corps aristocratique en ce qu'il se montre inadapté au travail physique, le corps de Chatterton créé par un dramaturge aristocrate est doté d'une dimension sociale orientée vers la notion de société de classes.

En outre, tous trois peuvent d'autant moins être pris au sérieux qu'ils offrent l'apparence d'« intellectuels » ou de penseurs plus que d'hommes d'action, deux postures antinomiques selon le régime politique de la Restauration : qu'il s'agisse de Lorenzaccio, « un rêveur, [...] un philosophe, un gratteur de papier, un méchant poète » (L, p. 27), de Chatterton voué au « labeur de la tête » (C, p. 70) ou de Ruy Blas, lui aussi « un rêveur » (RB, p. 60), chacun est « homme de pensée [...] chez qui le déploiement excessif de la pensée génère des défaillances physiques⁴³ ». Une forme de contrainte pèse sur leur corps, imposée par un mode d'être social impossible à la figure de l'homme pensif que chacun représente, personnage non engagé en apparence dans le mouvement du monde et considéré comme incapable d'y tenir un rôle parce que physiquement plus faible (notamment Lorenzaccio et Chatterton). Tous trois se prêtent à une incarnation de héros romantique rejoignant presque la caricature, en ce qu'elle exhibe une vulnérabilité investie ultérieurement par certains lieux communs de l'imaginaire littéraire et assimilée par l'opinion collective à une forme d'inutilité sociale.

Corps malades, héros séditieux

Incapables d'être présents à un monde aux critères duquel ils ne correspondent pas, les trois personnages se dérobent à ce monde à travers le fléchissement de leur corps : Lorenzaccio « chancelle [...], s'appuie sur [une] balustrade et glisse à terre » (L, p. 30), Ruy Blas ou bien Chatterton, chacun à plusieurs reprises, « s'assied », « s'appuie, chancelant » ou « tombe épuisé [...] sur [un] fauteuil, « se soutient à peine ». À contre-emploi de l'image prototypique du héros debout, la posture de chacun traduit bien plutôt le besoin d'un soutien trouvé dans la seule matérialité d'un objet, et chacun donne alors une personnification à la définition de l'héroïsme romantique : le corps vient ainsi, en creux, métaphoriser à la fois l'impuissance à agir de la génération romantique représentée ici dans des personnages de la lenteur et du mouvement empêché, et l'isolement du héros romantique dépourvu de tout soutien humain.

L'affaissement du corps est poussé à son extrême limite dans les deux évanouissements de Lorenzaccio et dans celui de Ruy Blas : cet absentement momentané au monde et à soi traduit l'incapacité de résister à la dureté de la société et soulage la tension intérieure provoquée par la lutte menée contre soi pour

42 Pierre Barbéris, « Mal du siècle ou d'un romantisme de droite à un romantisme de gauche », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, op. cit., p. 166.

43 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit., p. 251.

masquer aux yeux du monde ses propres conflits intimes (intentions meurtrières pour Lorenzaccio et amour impossible pour Ruy Blas)⁴⁴.

Lorenzaccio et Chatterton présentent en outre certains signes cliniques d'une santé déficiente : celle-ci s'observe chez le premier par des « yeux plombés » et des « mains malades » (*L*, p. 28), chez le second par sa « faible[ss]e de corps » (*C*, p. 53), ses « mains [...] brûlantes » (*C*, p. 68) et ses « yeux rouges » (*C*, p. 74), et chez chacun par une constante pâleur du visage, pâleur propre au corps déficient et qui participe de la présence effacée des personnages. En regard du corps social, leur corps affaibli délivre, par cet affaiblissement même, un message de nature politique et devient, anticipant peut-être le projet du texte, « l'instrument d'une révolte⁴⁵ ». Là encore, le corps du personnage de Vigny se prête davantage à une interprétation sociocritique en ce qu'il incarne la recherche dans le romantisme, par l'aristocrate qu'est le dramaturge, de « voies nouvelles hors d'un réel qui [...] l'étouffe[e] et l'amoindri[t]⁴⁶ », étouffement et amoindrissement qui, chez Chatterton, d'images deviennent symptômes.

Corps scandaleux, héros subversifs

On s'arrêtera ici sur la question, récurrente dans l'œuvre mussétienne, de la femme et du féminin, la question des genres et l'étude du brouillage de leur représentation pouvant nourrir également une lecture sociocritique. Par son évanouissement, réaction physique envisagée dans le champ des mentalités (d'un siècle à l'autre et, serait-on tenté de croire, de tout temps) comme l'apanage du corps féminin, le corps de Lorenzaccio est un corps scandaleux en ce que son propriétaire, par sa déficience physique, « fait[] honte au nom des Médicis » (*L*, p. 29) : à n'en pas douter, c'est ici la supposée faiblesse du corps féminin qui est fustigée, à travers la faiblesse du corps de Lorenzaccio, par Alexandre : « la seule vue d'une épée le fait trouver mal. Allons, chère Lorenzetta, fais-toi emporter chez ta mère » (*L*, p. 30).

L'évanouissement du personnage engage, pour notre interprétation contemporaine, dans un au-delà du texte, une réflexion sur ce que l'on pourrait nommer avec anachronisme les rapports sociaux de sexe, envisagés ici du côté du masculin et de ses représentations sociales, mentales et culturelles. Cela se poursuit dans le dialogue entre Catherine et Marie à propos de cet évanouissement ; à la première qui s'interroge en ces termes : « la lâcheté n'est point un crime, le courage n'est pas une vertu ; pourquoi la faiblesse serait-elle blâmable ? Répondre des battements de son cœur est un triste privilège. Et pourquoi cet enfant n'aurait-il pas le droit que nous avons toutes, nous autres femmes ? », la seconde rétorque :

44 Voir le personnage du Prince de Hombourg, autre figure de la désobéissance politique et autre personnage masculin sujet à des désordres du corps (sa crise de somnambulisme dans la première scène et son évanouissement dans la dernière scène). Heinrich von Kleist, *Le Prince de Hombourg*, Paris, Flammarion (G-F), 1990, p. 45 et p. 208.

45 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit., p. 246-251.

46 Pierre Barbéris, « Mal du siècle ou d'un romantisme de droite à un romantisme de gauche », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, op. cit., p. 169.

« Aimerais-tu un homme qui a peur ? [...] Quelle femme voudrait s'appuyer sur son bras pour monter à cheval ? quel homme lui serrerait la main ? » (*L*, p. 37).

Nous prolongeons ici la réflexion de Florence Naugrette à propos du « Musset féministe » dont « l'amour qu'il vécut avec George Sand dit assez à quel point il pouvait être sensibilisé à la cause des femmes⁴⁷ » : on peut avancer, en paraphrasant Florence Naugrette mais en déplaçant son propos, qu'à travers le dialogue entre Catherine et Marie, Musset livre « un discours critique sur la condition faite aux [hommes] » et que *Lorenzaccio*, pièce centrée par ailleurs sur la question politique et historique, à ce moment de son intrigue, « pose [...] avec acuité les contradictions dans lesquelles la société contemporaine enferme les [hommes]⁴⁸ ». La réplique de Catherine, personnage incarnant avec Lorenzaccio, par sa jeunesse, la possibilité d'éclosion de nouvelles valeurs sociales et morales, induit une mise en question, voire une mise en crise, des représentations sociales et morales traditionnelles sinon caricaturales du masculin, perceptibles dans la réplique de Marie incarnant, elle, l'ancienne génération et les anciennes valeurs. Il est alors tentant d'opérer un choix herméneutique qui s'attache à déceler l'informulé ou l'impensé du texte⁴⁹ : le corps de Lorenzaccio apparaît comme un corps scandaleux en ce qu'il incarne une forme de déstabilisation des codes liés aux pôles sexués⁵⁰. Homme physiquement fragile, Lorenzaccio diffère et par là même, peut-être, dérange. Cela lui vaudrait les répliques cinglantes d'Alexandre qui incarne, lui, l'adhésion triomphante aux modèles dominant les représentations mentales, sociales et culturelles de la virilité de son temps et qui est troublé dans ses certitudes par cette autre manière possible d'être un homme qu'incarne Lorenzaccio. François Kerlouégan souligne que l'« on assiste en effet, dans les années 1830, au retour d'une érotique Régence, amatrice

47 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, op. cit., p. 232. Voir *Gabriel*, « roman dialogué » de Sand, évoquant les rapports sociaux de sexe ; voir en particulier la scène 3 du Prologue où, comme les personnages de Musset, ceux de Sand débattent de la question du rapport masculin au courage physique (George Sand, *Gabriel*, Paris, Livres Généraux, 2010 ; sur cette pièce, voir Olivier Bara, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2011). Cette réflexion de Catherine fait écho chez Kleist à celle de Natalie, décrivant le Prince terrifié par sa condamnation (et qui partage donc avec Lorenzaccio la crainte de la mort) : « hagard et timide, se dissimulant, sans la moindre dignité, spectacle lamentable et désolant ! Aucun des héros que célèbre l'histoire ne s'abaisserait à tant de misère. [...] Hélas, que sont la grandeur et la gloire des hommes ! » (Heinrich von Kleist, *Le Prince de Hombourg*, op. cit., p. 152-153).

48 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, op. cit., p. 232.

49 L'impensé est « ce qui s'inscrit dans le texte, à l'insu du scripteur, dans l'activité littéraire elle-même » (Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 23).

50 Codes qui s'apparentent à ce que Pierre Zima appelle des « [...] facteurs collectifs [...], valeurs et [...] normes qui sont acceptées comme un ensemble par un groupe social et qui déterminent la conscience de chacun des membres du groupe » (Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, op. cit., p. 18).

de corps ambigus [...] source pour l'esprit romantique d'un étonnement fait d'un mélange d'horreur et de séduction⁵¹ ».

Dans une sorte de « malgré soi » du texte, le « corps ambigu » de Lorenzaccio est un corps scandaleux non seulement parce qu'il contrevient aux bienséances externes de la société bien-pensante contemporaine de l'auteur, mais peut-être aussi parce que Musset, par le truchement d'un personnage indéfinissable à plus d'un titre, met cette société et les individus qui la composent face à la question sociale et personnelle troublante par excellence qu'est la définition de sa propre identité sexuée. C'est alors le corps dissemblant du héros qui assumerait la fonction assignée à tout texte littéraire par la sociocritique, en ce qu'il montrerait que « le travail de la littérature consiste [...] à attirer l'attention sur de l'étrangeté, du sens en surcroît, des inconséquences, des contradictions dissimulées⁵² ». Ce sont de telles contradictions qui forment le « sociogramme⁵³ » du corps dans le théâtre romantique.

Florence Naugrette rappelle que « l'interprétation de Sarah Bernhardt inaugure une longue tradition, qui veut que l'on confie le rôle de Lorenzo à une femme⁵⁴ ». Décrivant par ailleurs, dans sa préface à *Lorenzaccio*, les comédiennes qui, au XX^e siècle, ont incarné le personnage de Musset, Florence Naugrette évoque ainsi Renée Falconetti tenant le rôle en 1927 : « petit visage vert-de-gris par l'insomnie ; pommettes saillantes, joues creuses, lèvres blanches, menton aigu⁵⁵ » ou encore Marguerite Jamois qui, en 1945, « interprète le rôle en mettant en valeur sa féminité (cheveux longs, silhouette gracile)⁵⁶ » ; Florence Naugrette rappelle également qu'en 1986, puis en 1989, ce même personnage prend les traits du « troublant Redjep Mitrovitsa » qui lui prête sa « silhouette féline et nerveuse⁵⁷ » : autant d'incarnations qui d'un siècle à l'autre perpétuent en Lorenzaccio les indices dominants du brouillage des pôles sexués. Cela constitue une fidélité à l'esprit de la pièce et de son auteur, en

51 François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, op. cit., p. 365. Sur la représentation romanesque de la confusion des genres, voir *Sarrasine* de Balzac ; au théâtre, voir là encore *Gabriel* où Sand aborde, entre autres, cette question par le biais du travestissement : voir en particulier les scènes 5 à 8 de la deuxième partie (George Sand, *Gabriel*, op. cit., p. 34-45).

52 Marc Angenot, « Que peut la littérature ? » dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, op. cit., p. 22.

53 « [...] je définis le sociogramme comme un ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles en interaction les unes avec les autres, centré autour d'un noyau lui-même conflictuel » (Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond*, op. cit., p. 52-53).

54 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, op. cit., p. 306. Sur ce choix de mise en scène, voir également Valérie Lagier dans Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, édition d'Olivier Bara, lecture d'images par Valérie Lagier, op. cit., p. 159-160. L'on pourrait considérer que Sarah Bernhardt, par sa volonté d'incarner Lorenzaccio, révèle sa « [...] connaissance du corps humain, mais aussi sa disponibilité à exprimer tous les sens possibles – connaissance qui n'est pas une réflexion par analogie ni une imitation, mais une intégration de la puissance signifiante dans la chair même du comédien » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, op. cit., p. 238).

55 Florence Naugrette, dans Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, Paris, Flammarion (G-F), 2008, p. 257.

56 *Ibid.*, p. 257-258.

57 *Ibid.*, p. 263.

ce que le personnage central, devenu un personnage scénique, exprime l'indéfinition des genres cristallisée par le corps du/de la comédien(ne) qui l'incarne⁵⁸.

Nous ne partageons pas l'analyse de Bernard Masson qui, affirmant la nécessité de « repolitiser *Lorenzaccio* » et de « remettre à sa vraie place, qui est la première, l'évocation des problèmes et des réalités politiques⁵⁹ », voit cette repolitisation notamment dans la toute première incarnation masculine du personnage par Gérard Philipe, incarnation qui « rompant avec la féminisation du rôle inaugurée par Sarah Bernhardt en 1896 contribuait à débarrasser le personnage de la trouble séduction qui s'attache au monstre ambigu, au cas clinique⁶⁰ ». Bien plutôt, l'entreprise de déstabilisation des codes sexués par le corps du héros participe justement d'une politisation : les codes sexués s'intègrent dans l'ensemble des codes sociaux et, comme tels, nous semblent déconstruits par le « trouble » suscité dans les mentalités contemporaines de la pièce par le corps androgyne du héros, trouble à comprendre ici dans son sens plein de bouleversement. En outre, accordant la « première place » à la dimension politique de la pièce, Bernard Masson nous paraît de fait exclure les questions d'ordre psychologique, moral ou métaphysique du champ politique et exclure leur possible conjonction : il nous semble au contraire que, à tout le moins dans *Lorenzaccio*, le politique se nourrit de ces questions, voire y prend naissance pour révéler l'état d'une société donnée⁶¹.

La pièce, par son traitement du corps du héros, participe ainsi du dévoilement d'un fait social évoqué par Claude Millet : « À partir de la Restauration, les romantiques ont [...] été les contemporains d'une époque d'accentuation de la différence sexuelle, à laquelle leurs œuvres ont opposé une résistance plus ou moins consciente. [...] Partout affleure ce fantasme de l'hybridation du *genre* de l'individu, qui remet en cause, avec l'identité sexuelle, le principe même de l'assignation du moi à une identité⁶² ». Cette analyse illustre la signification sociale du corps de Lorenzaccio, qui contribue à mettre à mal « les discours de certitude et d'identité » et à « manifester ce qui se dissimule sous la logique apparente du discours social⁶³ ».

58 De sorte qu'ici, « [...] il s'agit d'abord de fonder sur le corps la vérité du personnage » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, op. cit., p. 233).

59 Bernard Masson, « L'approche des problèmes politiques dans *Lorenzaccio* de Musset », dans *Romantisme et politique, 1815-1851*, op. cit., p. 304.

60 Id.

61 Ceci rejoint ce que Pierre Zima appelle la « [...] théorie dialogique du texte [...] fondée sur l'idée que seul un dialogue entre des théories hétérogènes [...] est capable de faire éclater les préjugés idéologiques dont se nourrit chaque théorie. C'est le contact entre des théories hétérogènes qui rend possible une mise en question radicale des préjugés garantissant la solidarité des communautés scientifiques. C'est ce contact qui oblige un discours théorique à ouvrir des perspectives nouvelles et à reconstruire ses objets littéraires à la lumière que les autres théories jettent sur ces objets » (Pierre Zima, *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, Éditions L'Harmattan (Ouverture philosophique), 2004, p. 9).

62 Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, op. cit., p. 117-118.

63 Marc Angenot, « Que peut la littérature ? », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, op. cit., p. 17-18.

Par ailleurs, il est frappant de constater que « la signification profonde des travestissements sexuels [...] [qui] dit la contingence des identifications du moi, rendu à son indétermination vertigineuse⁶⁴ » est particulièrement éclairante pour le théâtre romantique, cet écho charnel, pourrait-on dire, de la société romantique fondée sur la notion de diffraction de l'être ; un théâtre dont l'émanation privilégiée, l'acteur, est dotée par le corps même d'une fonction pleinement déterminante⁶⁵ selon l'analyse qu'en fait Florence Naugrette, selon laquelle « le drame romantique est [...] un défi aux acteurs [...] parce qu'il exige d'eux [...] des capacités d'invention leur permettant d'harmoniser le sublime et le grotesque⁶⁶ ». Citant Frédérick Lemaître en référence (dans le rôle de Ruy Blas), Florence Naugrette explique :

Hugo l'a choisi pour l'expressionnisme de son jeu, qui met en question l'idée habituelle du « héros romantique » : joué par Frédérick, Ruy Blas ne peut se contenter d'être un amant transi, un jeune premier sentimental, le « ver de terre amoureux d'une étoile », mais un être inquiétant, clivé, double, grotesque, qui dit à la fois la violence du peuple et son incapacité historique à se faire entendre, à agir, à transformer le monde⁶⁷.

L'homme qui pleure

La déstabilisation sociale incarnée par le personnage de Lorenzaccio est également incarnée par Ruy Blas et par Chatterton en ce qu'ils incarnent tous deux la figure littéraire de l'homme qui pleure. Ces larmes, autres marques de fragilité intérieure s'exprimant par le corps et versées par deux personnages masculins, ajoutent à leur fragilité physique et participent de surcroît de l'intention des dramaturges romantiques d'utiliser les « effets saisissants⁶⁸ » de l'interprétation comme force de conviction. À cet égard, rappelons le célèbre jeu de scène de Frédérick Lemaître dans le rôle de Ruy Blas à la fin de l'acte III, lorsqu'il se retourne vers le public les yeux pleins de larmes, pantomime qualifiée par Florence Naugrette de « geste-phrase muet qui provoquait l'émotion du spectateur tout en renforçant le lien entre

64 Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, op. cit., p. 118.

65 Jean Duvignaud observe que « l'être charnel du comédien devient le centre et le foyer de toute signification sociale » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, op. cit., p. 233).

66 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, op. cit., p. 95. De sorte que « le corps de l'acteur invente [...] un monde fictif où les relations humaines sont dévoilées par le geste et le ton du langage ; il tend à créer un réel selon une hypothèse dépendant plus ou moins du texte et de la situation donnée par un poète. Ainsi la gestuelle constitue l'étendue scénique dans la mesure où le texte crée la tension dramatique » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, op. cit., p. 238-239).

67 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, op. cit., p. 118. L'exemple de Frédérick Lemaître signale alors que « [...] le travail de l'acteur est un exercice d'appropriation individuelle de la substance sociale » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, op. cit., p. 278).

68 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, op. cit., p. 97. Par là même, « [...] le corps physique doit [...] acquérir la capacité de rendre physiquement convaincant, donc croyable, une trame de symboles affectifs par d'autres êtres de chair et d'os » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, op. cit., p. 233).

les dimensions sentimentale et sociale du drame⁶⁹ ». Le jeu de Frédérick Lemaître correspond à ce que Claude Millet dénomme « cet effet de commotion » auquel « vise le spectacle romantique », réalisé « par une gestuelle, une proxémique énergique, violente⁷⁰ ». Partant, « de cette émotion, de cette crispation surgit la conscience de la férocité de la société moderne⁷¹ » : c'est bel et bien également par le corps, son spectacle et sa mise en scène, que se fait le lien entre théâtre et société. Les larmes de Ruy Blas ou de Chatterton à bout de forces laissent transparaître leur épuisement, selon la volonté latente des deux dramaturges d'utiliser cette réaction du corps comme un moyen politique de désavouer « la morale bourgeoise et le Code Napoléon⁷² », la première ayant inspiré le second, dont l'auteur « incarne dans l'imaginaire romantique l'énergie, selon une conception dynamique de l'être⁷³ ». Le personnage de Vigny et celui de Hugo portent une subversion sociale en ce qu'ils introduisent par le théâtre une forme de tabou lié aux larmes masculines dans la société de la Restauration, « société fermée, dénuée d'idéal, à laquelle font défaut les principes éthiques et religieux exclus par les déicides révolutionnaires [...], société moderne, façonnée par l'esprit voltairien de la bourgeoisie libérale⁷⁴ », société qui n'accepte pas l'extériorisation de la sensibilité masculine aussi aisément que la société contemporaine du préromantisme⁷⁵.

Ainsi, le corps au théâtre, et plus spécifiquement sur les scènes romantiques, acquiert sa légitimité comme outil d'une analyse sociocritique du texte théâtral en ce qu'à travers la pièce qui l'engendre, voire au-delà d'elle, dans le « hors-texte » de l'incarnation scénique, il dit par son propre langage les malaises, les crispations, les tensions, les frémissements et les sursauts d'une société en mutation dont il porte sur lui, comme autant de stigmates, la trace des mouvements et des bouleversements. En tant qu'il est expression du sensible, il nous fait ressouvenir de la dimension humaine et, partant, incarnée de l'Histoire, qui n'est pas notion ou concept abstraitement politique ou philosophique, mais processus né de l'union ou du déchirement d'êtres complets, pleinement engagés dans leur propre (re)construction. Une sociocritique du théâtre, centrée sur la lecture des corps en scène, nous rappelle à l'historicité de

69 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, op. cit., p. 96. Ajoutons qu'ici, « le corps de l'acteur à la recherche des significations propres au personnage qu'il veut créer ne porte pas seulement des sentiments, n'interprète pas seulement des conduites, il formule une définition du personnage conforme à l'image de la personne humaine qu'admet une époque ou une société. La conviction qui entraîne un comédien est une proportion directe de la puissance de sociabilité éventuelle qu'il confère à sa création » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, op. cit., p. 239).

70 Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, op. cit., p. 243-244.

71 *Ibid.*, p. 246. Ceci induit qu'en regard de l'homme réel, l'acteur est « [...] un homme imaginaire mais doué de plus d'efficacité sociale que le premier » (Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, op. cit., p. 243).

72 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, op. cit., p. 236.

73 Olivier Bara dans Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, op. cit., p. 181.

74 *Ibid.*, p. 180.

75 Voir Élisabeth Badinter, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, p. 28-29.

toute « incarnation ». Lorsque l'Histoire se rejoue sur scène, son nécessaire recours au corps de l'interprète permet alors de rappeler que, précisément,

l'acteur [...] n'est pas créateur, mais, comme l'exprime si justement le terme qui définit le mieux sa mission, interprète. Sa part est encore assez belle si l'on songe que, par sa présence charnelle et par ce qu'il a d'âme, il peut rendre accessible à tous les imaginations, les espoirs et les désespoirs de quelques-uns⁷⁶.

76 Francis Ambrière, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval*, op. cit., p. 174.

Références

- AMBRIÈRE, Francis, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval — au théâtre et dans la vie*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- ANGENOT, Marc, « Que peut la littérature ? », dans Jacques NEEFS et Marie-Claire ROPARS (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille (Problématiques), 1992, p. 9-27.
- ARON, Paul et Alain VIALA, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 2006.
- BARBÉRIS, Pierre, « Mal du siècle ou d'un romantisme de droite à un romantisme de gauche », dans *Romantisme et politique, 1815-1851* (Actes du Colloque de l'ENS de Saint-Cloud, avril 1966), Paris, Armand Colin, 1969, p. 164-182.
- BADINTER, Élisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.
- BARA, Olivier, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2011.
- BARTHES, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil (Tel quel), 1964, p. 41-47.
- BECQ, Annie, « Textes esthétiques et perspectives sociocritiques », dans Jacques NEEFS et Marie-Claire ROPARS (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille (Problématiques), 1992, p. 145-162.
- CROS, Edmond, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan (Pour comprendre), 2003.
- DUCHET, Claude et Patrick MAURUS, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- DUCHET, Claude, « Théâtre, histoire et politique sous la Restauration », dans *Romantisme et politique, 1815-1851* (Actes du Colloque de l'ENS de Saint-Cloud, avril 1966), Paris, Armand Colin, 1969, p. 281-302.
- DUVIGNAUD, Jean, *L'Acteur : esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1965.
- , *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1999 [1965].
- HUGO, Victor, *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, Paris, Gallimard (Folio/Théâtre), 2008.
- KERLOUGAN, François, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion (Romantisme et modernités), 2006.
- KLEIST, Heinrich von, *Le Prince de Hombourg*, Paris, Flammarion (G-F), 1990.
- LAFORGUE, Pierre, *L'Édipe romantique ; le jeune homme, le désir et l'Histoire en 1830*, Grenoble, Éditions ELLUG (Bibliothèque stendhalienne et romantique), 2002.
- , *Romanticoco, Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du Texte), 2001.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2005.

- MASSON, Bernard, « L'approche des problèmes politiques dans *Lorenzaccio* de Musset », dans *Romantisme et politique, 1815-1851* (Actes du Colloque de l'ENS de Saint-Cloud, avril 1966), Paris, Armand Colin, 1969, p. 303-315.
- MILLET, Claude, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de Poche), 2007.
- MONNEYRON, Frédéric, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives critiques), 2001.
- MUSSET, Alfred de, *Lorenzaccio*, édition d'Olivier Bara, lecture d'images par Valérie Lagier, Paris, Gallimard (Folioplus), 2003.
- , *Lorenzaccio*, édition de Florence Naugrette, Paris, Flammarion (G-F), 2008.
- NAUGRETTE, Florence, « Comment jouer le théâtre de Victor Hugo ? », dans Yoland DIMON (dir.), *Le Drame romantique*, actes de la Journée d'Études du Havre, Le Havre, Éditions des Quatre-Vents, 1999, p. 19-24.
- , « Le devenir des emplois tragiques et comiques dans le théâtre de Hugo », *Littératures classiques*, n° 48 (2003) sous la direction de Georges Forestier, p. 215-226.
- , *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil (Points-Essais), 2001.
- NEEFS, Jacques, « L'investigation romanesque, une poétique des socialités », dans Jacques NEEFS et Marie-Claire ROPARS (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille (Problématiques), 1992, p. 177-188.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002 [1987].
- SAND, George, *Gabriel*, Paris, Livres Généraux, 2010.
- VIGNY, Alfred de, *Chatterton*, Paris, Gallimard (Folio/Théâtre), 2006.
- ZIMA, Pierre, *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, Éditions L'Harmattan (Ouverture philosophique), 2004.
- , *Manuel de sociocritique*, Paris, Éditions L'Harmattan (Logiques sociales), 2000 [1985].



Le théâtre, la littérature et les valeurs marchandes. Une analyse sociocritique de *Chatterton* et de *Ruy Blas* entre hier et aujourd'hui

STÉPHANIE LONCLE

La lecture des textes littéraires en lien avec toutes les dimensions de la société est une pratique critique très répandue au début du XIX^e siècle au point de devenir, selon Gérard Gengembre, une norme de l'analyse des œuvres, partagée aussi bien par ceux qui se donnent comme les héritiers de la Révolution française que par ses opposants les plus farouches : « La société est devenue la référence explicative du phénomène esthétique¹ ». L'émergence de cette valeur critique est donc un phénomène du littéraire² qui trouve des prolongements et de fortes inflexions théoriques au XX^e siècle. La promotion dans les années 1970 par Claude Duchet d'une sociocritique des œuvres littéraires, dont la visée est « de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique³ », procède à la fois de la valorisation d'un cadre herméneutique et de l'actualisation d'une querelle à l'intérieur de ce cadre. Il s'agit alors de dépasser la double limite du structuralisme formaliste, forme actualisée de l'Art pour l'Art, et de la « théorie du reflet », nébuleuse qui s'applique à la fois au moralisme d'un Bonald⁴, à la caricature d'une partie du marxisme taxée d'orthodoxie, ou encore à l'ensemble complexe et critique des discussions théoriques qui se nouent entre les textes de Marx, d'Engels, de Lukács et de Goldmann. Claude Duchet lui-même s'efforce de penser l'inscription de la sociocritique dans le champ idéologique des années 1970. Elle y est définie comme une contribution « à la mise en place d'une critique matérialiste et au développement de la recherche marxiste » qui

1 Gérard Gengembre, « Introduction à Louis de Bonald », *Œuvres choisies. Écrits sur la littérature*, édition de Gérard Gengembre et Jean-Yves Pranchère, Paris, Classiques Garnier, 2011, t. 1, p. 47.

2 Au sens institutionnel que lui donne Alain Viala.

3 Claude Duchet, « Positions et perspectives », dans *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3.

4 Voir Gérard Gengembre, « Introduction à Louis de Bonald », *Œuvres choisies. Écrits sur la littérature*, op. cit., p. 43.

s'inscrit à contrecourant de la « vague du structuralisme » et du « rejet d'un certain historicisme⁵ ».

La critique sociale des œuvres peut et doit donc être elle-même contextualisée. Elle n'est pas nécessairement révolutionnaire, ni même progressiste, elle n'est pas nécessairement une valeur active ou devant être activée. La valorisation de la contextualisation sociale est le produit d'une institution littéraire, politique, marchande, etc., dont la production d'œuvres théoriques et d'œuvres de fiction, qui peuvent elles-mêmes valoriser leur propre contextualisation sociale, est un facteur majeur. La sociocritique n'est pas une méthode théorique abstraite qu'il suffirait d'appliquer à des textes. L'énonciation et la promotion d'une sociocritique du théâtre aujourd'hui soulèvent bien d'autres enjeux que celui de l'application d'une technique. Toute analyse sociologique, économique, historique ou structuraliste repose sur des valeurs critiques, qui peuvent être dominantes ou marginales dans le champ scientifique et que le chercheur peut investir ou critiquer. La définition et l'énonciation d'un théâtre objet d'une sociocritique participent de la production de certaines valeurs et de la critique d'autres.

Aussi une sociocritique des textes du théâtre romantique passe-t-elle par une analyse critique de la définition sociale du théâtre largement diffusée au moment de leur production. Les années romantiques sont aussi celles où l'économie politique et le droit définissent le théâtre comme un commerce et une industrie⁶ et où la critique sociale de la littérature est en cours d'institutionnalisation. De manière parallèle, notre contexte contemporain est lui-même caractérisé par la valorisation d'une forme dégradée des sciences humaines à qui l'on demande des résultats, du discours et non de la critique, et par la montée en puissance du néolibéralisme théorique. Né de la proclamation d'une ère postmarxiste à la fin des années 1970, il se structure autour de la valorisation d'un présent perpétuel, essentialisé, naturalisé et anhistorique⁷, décliné aussi bien dans le champ de l'économie politique que dans ceux de l'esthétique et de la sociologie.

Le drame romantique est-il le sujet ou l'objet d'une analyse sociocritique ?

*Chatterton*⁸ et *Ruy Blas*⁹ abordent la question de la place du théâtre et de la littérature dans une société où la valeur marchande se fait dominante au point de devenir impossible à critiquer... ou presque. C'est dans ce « presque » que vient

5 Claude Duchet, « Positions et perspectives », dans *Sociocritique*, *op. cit.*, p. 5.

6 Voir la section II de ma thèse « Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848) », (Paris, Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense, 2011) qui analyse notamment le *Traité de législation des théâtres* de Vivien et Blanc (Brissot-Thivars, 1830) et les travaux de l'économiste Gustave de Molinari.

7 Voir l'entretien avec Christian Biet, « Action esthétique, action politique, action critique », dans François Coadou, Stéphanie Loncle, Olivier Maillart (dir.), *La Culture c'est la règle, l'art l'exception. Politiques de l'art et de la culture en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions L'Harmattan, à paraître.

8 Drame d'Alfred de Vigny créé au Théâtre-Français en 1835.

9 Drame de Victor Hugo créé au Théâtre de la Renaissance en 1838.

se loger la valeur de l'art, dans un espace si marginal qu'il en devient utopique. Dans ces drames, la littérature, le théâtre ou l'art en général tire sa valeur de cette rareté, de ce caractère exceptionnel. L'art y est précieux parce qu'indispensable et inaccessible.

Dans *Ruy Blas*, le théâtre est défini en creux comme l'art de produire une illusion : Ruy Blas est le comédien qui, par son art du faux-semblant, séduit les ministres corrompus (et la Reine). L'art dramatique ainsi défini est valorisé comme le seul moyen politique de restaurer des valeurs nationales non marchandes. Dans son adresse aux ministres¹⁰, Ruy Blas démontre que le problème politique de l'Espagne vient de la perte de l'adhésion à des valeurs non marchandes, qu'il analyse comme la perte d'un pouvoir positif de la représentation qui aurait existé par le passé. Face à cette crise politique, Ruy Blas convoque tous les pouvoirs de l'illusion théâtrale et littéraire, avatars du pouvoir politique de la représentation : le déguisement, la possibilité de faire apparition, l'hypotypose. Le comédien Ruy Blas emporte l'adhésion de quelques conseillers qui se mettent à son service. Seul le théâtre permettrait la réactivation d'un pouvoir de la représentation qui se serait perdu avec la légitimation institutionnelle et désillusionnée du pouvoir de l'argent.

Ruy Blas se donne ainsi à lire comme l'affirmation de la nécessité d'un recours à l'illusion du passé pour affronter les malheurs du temps présent, puis comme la démonstration de la fragilité et de la vanité de ce même pouvoir d'illusion. En effet, la célèbre « scène de la croisée¹¹ », qui intervient après la scène du conseil des ministres, rappelle que la force de l'illusion, valorisée dans un premier temps comme l'unique et ultime secours politique à la crise, est fragile et elle-même soumise à un ordre marchand. Don Salluste a conclu un marché avec son valet Ruy Blas et, parce qu'il est son maître, dispose du pouvoir de le rompre à tout moment. Ruy Blas ne peut jouer le Premier ministre vertueux que dans les limites de ce contrat conclu. Ainsi l'art de produire l'illusion est lui-même pris dans un échange marchand. « Que faire sans argent ? » demande Ruy Blas à Don Salluste à propos de la guerre qu'il souhaite mener pour sauver la nation. La question renvoie également à sa propre situation : aucune entreprise politique ou artistique destinée à promouvoir des valeurs non marchandes ne peut exister réellement sans recourir à celles-ci. Le pouvoir dramatique et le pouvoir politique apparaissent donc fragiles et subalternes, dans la mesure où leur activation effective dépend du pouvoir économique qu'ils sont censés concurrencer. Dans *Ruy Blas*, le théâtre est ainsi désigné à la fois comme précieux et vain, comme puissant et impuissant dans le champ politique, comme le dernier espace où survivent et se produisent des valeurs non marchandes et comme un espace maudit destiné à disparaître soit par son autodestruction (le suicide du héros romantique), soit par son intégration nécessaire à la logique marchande.

10 Victor Hugo, *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, Paris, Gallimard (Folio), 1997, acte III, scène 2, p. 129-133. Je reprends ici des éléments d'une communication faite au Groupe Hugo, le 26 novembre 2011, « La scène romantique peut-elle réenchanter le monde ? Réflexion sur les pouvoirs de l'illusion et les pouvoirs de la performance à partir de l'analyse de *Ruy Blas* » [en ligne], [<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/11-11-26Loncle.html>].

11 Victor Hugo, *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, *op. cit.*, acte III, scène 5, p. 144-155.

Dans *Chatterton*, la poésie est également la seule activité encore libre dans un monde résumé par la maison-entreprise de John Bell¹². La méditation du Quaker elle-même est moins libre que tolérée dans sa marginalité, dans la mesure où elle répond à un plaisir de l'industriel. John Bell explique en effet à l'homme de foi : « Vous savez que j'aime assez à raisonner avec vous sur la politique¹³ ». Si sa fonction morale est réelle dans la pièce, il n'a pas le pouvoir d'agir. La dispute entre les deux hommes à propos du licenciement d'un ouvrier blessé par une machine de l'usine se termine sur un dernier échange où John Bell et la société qui le fait tout-puissant réduisent le Quaker au silence¹⁴. Figure d'exception oisive qui peut observer le monde depuis la marge, car il a renoncé à toute action dans le monde, le Quaker incarne l'impuissance de l'illusion morale dans un monde désillusionné. Son silence préfigure le suicide de Chatterton¹⁵, car la mort est la suite logique de l'impossibilité de l'action et de la parole dramatique dans le monde libéral. Toutefois, la marginalité oisive du Quaker le rapproche du poète sans pour autant lui correspondre, car Chatterton n'est pas oisif.

Contrairement au Quaker, le poète n'a pas renoncé à l'action. Il travaille sans relâche du début à la fin de la pièce et c'est l'incapacité productive de son travail aliéné par la relation marchande qui le lie à John Bell, qui conduit le jeune homme à son action ultime. Depuis que Chatterton a vendu sa force de travail à John Bell, qu'il a accepté d'aliéner son écriture, il ne parvient plus à écrire, comme si l'écriture poétique – effectivement détachée et détachable de la volonté du sujet agissant – se dérobaient à tout contrôle marchand. La démonstration de la liberté radicale de l'écriture poétique est faite en actes. L'action dramatique conduit de l'aliénation de l'écriture poétique à son autodestruction. Elle vise ainsi à démontrer que le travail poétique est inadapté à une société où toutes les activités sont traitées comme des marchandises, vendues et achetées sur le marché du travail.

Dans ces deux drames, l'écriture poétique et l'art dramatique sont des producteurs d'un impossible souhaitable : Ruy Blas et Chatterton témoignent d'une capacité à produire une valeur non marchande dans un monde entièrement marchandisé, capacité d'autant plus précieuse qu'elle est par définition impossible, car empêchée par la relation marchande qui les lie au monde. Désignée ainsi, l'activité artistique n'a-t-elle pas vocation à devenir elle-même cet impossible souhaitable, c'est-à-dire à ne jamais s'incarner dans un espace, un temps et un corps, comme le prouve l'incapacité poétique exhibée par Chatterton ? Hugo et Vigny semblent bien adhérer à cette hypothèse puisque l'un et l'autre optent pour un théâtre « en liberté¹⁶ »

12 Voir l'analyse de *Chatterton* dans Stéphanie Loncle, « Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848) », *op. cit.*, p. 595-635.

13 Alfred de Vigny, *Chatterton*, édition de Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard (Folio), 2001, acte I, scène 2, p. 62.

14 La dernière réplique du Quaker : « Si tu ne veux pas me laisser parler, laissez-moi lire ». La didascalie précise : « Il reprend son livre et se retourne dans son fauteuil » (*ibid.*, p. 64).

15 Voir Jean Jourdeuil, « L'escalier de *Chatterton* », *Romantisme. Le Spectacle romantique*, n° 38 (1982), p. 106-116.

16 Hugo a composé plusieurs pièces dont il savait la représentation impossible dans les conditions de la vie théâtrale et politique de son temps : d'abord *Cromwell*, publiée en 1827, puis bien après les pièces écrites en exil qui paraissent à titre posthume dans le

ayant renoncé (même provisoirement) à exister dans l'espace et le temps de la représentation théâtrale.

Cette analyse, qui cherche à *lire* dans ces drames une « leçon romantique » sur la place et le rôle de l'art dans la société, conduit à considérer que ces œuvres font une démonstration sociale. L'intégration totale de l'art à l'économie de marché apparaît comme un fait social incontestable dont l'action dramatique « témoignerait ». Ce discours dramatique sur la place et le rôle de l'art dans la société libérale et marchande semble alors corroborer les « savoirs » sociaux énoncés dans les écrits non dramatiques (journalistiques, politiques, économiques) qui font le constat de l'industrialisation du théâtre¹⁷. Ce discours sur l'industrialisation à la fois nécessaire et mortifère pour l'écriture poétique peut être considéré, pour reprendre la terminologie de Claude Duchet¹⁸, comme un « cotexte » présent dans l'« ici » de *Chatterton* qui doit être interrogé en fonction d'un « ailleurs ». La profession de foi romantique peut alors être interprétée comme la conséquence paradoxale de la disparition inéluctable de l'art dans un monde marchand, chant du cygne qui confère toute sa valeur au romantisme dans le nouveau champ artistique, désormais marginalisé et autonomisé. Ainsi, il ressortirait de ces deux œuvres, voire du genre (le « drame romantique »), un discours qui serait en cohérence avec la réalité sociale des transformations des conditions de leur production « lisible » dans d'autres écrits politiques, journalistiques, juridiques. En somme, le texte dramatique et les autres se corroborent l'un et l'autre, leur cohérence confortant une certaine lecture du sens de l'Histoire et du rôle social de l'art. Les activités humaines, y compris les activités artistiques, devraient nécessairement intégrer un marché du travail naturel et universel ; l'art et les artistes auraient vocation à témoigner (quitte à en mourir) de la survivance, à la fois nécessaire et marginale au point d'être utopique, d'un espace où les valeurs marchandes n'ont jamais pénétré.

Dans quelle mesure une telle analyse relève-t-elle de la sociocritique ? Il s'agit incontestablement d'une forme de lecture sociale du théâtre, mais qui n'est pas *critique* dans la mesure où (dans une approche sociocritique mal comprise) elle adhère aux discours produits par les écrits, qu'ils soient dramatiques, politiques ou

recueil *Théâtre en liberté*. Par cette expression, on désigne plus largement le choix fait par plusieurs auteurs romantiques de renoncer à écrire pour la scène théâtrale de leur temps. Cette attitude est commune par exemple à Musset lorsqu'il publie, en deux livraisons, *Un spectacle dans un fauteuil* et à Vigny qui, de façon plus radicale encore, renonce à écrire pour le théâtre après *Chatterton*.

17 On pense bien sûr au fameux article sur « De la littérature industrielle » de Sainte-Beuve dans *La Revue des deux mondes* en 1839. Cet article n'est cependant que la partie la plus célèbre d'un usage très répandu de la métaphore industrielle appliquée à la littérature et au théâtre dans des écrits romanesques ou dramatiques, mais aussi journalistiques, politiques, juridiques et économiques.

18 Claude Duchet affirme : « C'est la première loi du texte. Le texte se nourrit de ses références, mais tout en s'en nourrissant, provoque d'autres références. Quelle que soit la question qui vous happe, vous êtes toujours renvoyé d'un *ici* du texte à un *ailleurs*, vous êtes toujours en situation d'interroger *l'ici* du texte en fonction d'un *ailleurs*. [...] Ce cotexte concourt à donner au texte sa socialité » (Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 44).

économiques, au lieu d'en analyser les contradictions, les problèmes, les impensés. Cette lecture est prisonnière de « l'effet de monopole » qui fait que « le discours social [auquel contribue le discours romantique] semble adéquat comme reflet du réel puisque "tout le monde" voit le réel et le moment historique à travers lui plus ou moins de la même façon¹⁹ ». Cette lecture contribue donc elle-même au discours social de l'époque qu'elle est censée étudier, même un siècle après, mais aussi bien sûr au discours social contemporain de son énonciation²⁰. Pour être *critique*, une analyse sociale des œuvres doit porter sur le cadre produit par le texte, sur les valeurs qu'il promeut et le système d'adhésion qu'il propose. Lorsque Claude Duchet explique que « le cotexte est ce qui dans le texte ouvre à un en-dehors du texte, sur un ailleurs du texte, sur un domaine de références avec lequel le texte travaille²¹ », le mot important est « travaille » : il y a dans cette rencontre une transformation, une production qui peut être critique lorsque des contradictions apparaissent. Si l'on découvre dans *Chatterton* un cotexte qui ouvre sur la question de la nécessaire et impossible marchandisation de l'activité poétique, ou plus largement artistique, alors il convient de comprendre comment le drame *travaille* cette question qui traverse d'autres écrits non dramatiques. C'est là que la sociocritique du théâtre passe peut-être par d'autres voies que celle du roman. En effet, le texte dramatique *travaille* certes, comme tout texte, avec d'autres textes et avec ses propres cotextes, mais la dialectique critique entre « l'ici » et « l'ailleurs » s'engage également entre le texte et sa performance scénique. L'« ici » de la performance (la soirée théâtrale dans toutes ses dimensions) vient à sa façon interroger le rapport entre le texte et le cotexte.

Le théâtre, espace de critique de l'analyse romantique de la société

Or le théâtre est un moyen privilégié pour opérer la critique du cadre. La structure matérielle de la séance théâtrale est si pesante, si importante qu'elle exhibe la marchandise et donc la production : le théâtre s'expose ainsi comme cadre matériel et donc social dont la valeur est à interroger en dialogue avec celle de l'action représentée, du discours tenu.

Sous la direction du baron Taylor, la Comédie-Française tend à se libéraliser et à se « romantiser » dans le même temps, ce qui se traduit par la programmation, par l'embauche de comédiens des boulevards, par l'augmentation des différences de rémunération entre les vedettes et les sociétaires moins connus, ou encore par l'investissement dans des décors somptueux et coûteux. C'est dans le cadre de cette « modernisation » que Vigny fait représenter *Chatterton* avec Marie Dorval dans le

19 Marc Angenot, « Théorie du discours social », *CONTEXTES* [en ligne], vol. 1, 2006, §35, [http://contextes.revues.org/51], DOI :10.4000/contextes.51.

20 On voit qu'une telle lecture des pièces romantiques peut aisément s'inscrire dans les discours politiques et économiques actuels sur l'industrialisation et la marchandisation de la culture – qu'elles soient présentées comme souhaitables ou regrettables –, et ainsi contribuer à l'effet de proximité, voire de continuité, trompeuse entre le libéralisme et le néolibéralisme. Pour reprendre l'image utilisée par Marc Angenot : « À celui qui reste immergé dans les discours de son époque, l'arbre cache la forêt » (Marc Angenot, « Théorie du discours social », *art. cit.*)

21 Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, *op. cit.*, p. 44.

rôle de Kitty Bell et un escalier monumental au centre du décor. Ces deux valeurs spectaculaires du marché théâtral parisien (une vedette des boulevards et un décor impressionnant) sont les éléments majeurs du succès de scandale que connaît la pièce²². La libéralisation marchande de la vie théâtrale parisienne, qui touche même la Comédie-Française, et la présence du Tout-Paris mondain et journalistique offrent au drame les moyens du succès²³. Cette réussite constitue la première étape de sa canonisation dont notre propre intérêt pour ce texte est à la fois le révélateur, le continuateur et potentiellement le point de départ d'une analyse (socio)critique.

De même, la représentation de *Ruy Blas* pour l'inauguration du Théâtre de la Renaissance, tout mélancolique que soit son propos dramatique, a demandé à son auteur et à ses acteurs un important travail²⁴, signes d'un investissement dans l'art dramatique et d'une confiance dans sa capacité à assurer la réussite d'une nouvelle entreprise dans le marché théâtral parisien. Là aussi, la contradiction entre le propos romantique et le cadre de l'événement mondain et économique que constitue l'inauguration du nouveau théâtre est offerte à l'examen critique. Ce n'est pas la cohérence entre le discours tenu sur la scène et la réalité sociale qui doit frapper le chercheur mais, au contraire, une incohérence et des contradictions entre les différentes actions que constituent les écrits produits par et pour cette soirée théâtrale : le drame bien sûr qui promet la disparition sacrificielle du théâtre sur l'autel de la marchandise, les anecdotes biographiques sur Hugo ou Frédéric Lemaître²⁵ qui mettent en valeur cette soirée, et la promotion de l'événement dans la presse de l'époque²⁶. Au lieu de chercher des correspondances entre un discours tenu dans le drame et un discours tenu « ailleurs²⁷ », il convient de s'interroger sur la façon dont le théâtre, parce qu'il met à distance les discours tenus sur sa scène, offre ces derniers et avec eux l'ensemble du discours social à la critique des spectateurs. Cette capacité du théâtre peut (ou non) être investie par les auteurs, les acteurs et les metteurs en scène. En proposant un texte ou une représentation qui laisse du jeu, comme il y a du jeu entre les pièces d'une machine, les artistes soulignent, désignent, mettent en lumière sans les résoudre les contradictions qui se logent au cœur des pratiques sociales : ici, c'est la nécessité naturelle de la libéralisation marchande de toutes les activités et, partant, de toutes les valeurs, qui est mise

22 « Il semble que cet escalier ait été avant la première représentation un objet de scandale non moindre que le choix de Marie Dorval comme interprète de Kitty Bell » (Jean Jourdeuil, « L'escalier de *Chatterton* », *art. cit.*, p. 109).

23 Voir l'article de Sophie Marchal, « Le poète, la presse et le pouvoir : l'accueil de *Chatterton* en 1835 », *Bulletin de l'association des amis d'Alfred de Vigny*, n° 24 (1995), p. 59-81.

24 Voir les travaux d'Anne Ubersfeld dans l'édition critique de *Ruy Blas*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 99-103 et dans *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974, p. 410-411.

25 Voir le chapitre « *Ruy Blas* », dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (Paris, Hetzel, 1892, vol. 2, p. 452-468) et les passages consacrés à ce spectacle dans Louis-Henry Lecomte, *Frédéric Lemaître : un comédien au XIX^e siècle*, Paris, chez l'auteur, 1888.

26 Voir Patrick Berthier, « Situation de *Ruy Blas* », *L'Information littéraire*, n° 3 (1997), p. 9-14.

27 Cela conduirait au mieux à reconnaître des idéologèmes prédominants dans le discours social, au pire à lire dans cette correspondance la preuve de la réalité de ce que les discours décrivent.

sous les feux de la rampe, dans ce lieu de l'exhibition de la technicité et du factice qu'est l'espace théâtral.

Dans *Ruy Blas*, le texte de Victor Hugo ne propose pas à l'acteur de *dire* la souffrance du personnage mais lui suggère simplement de la *jouer*²⁸. Cet espace de jeu est offert au comédien au moment même où le personnage semble réduit à l'état d'une marionnette dont l'action serait intégralement dirigée par son donneur d'ordre, Don Salluste, propriétaire des capacités de sa créature. Or Frédéric Lemaître, l'anecdote est célèbre, interprète de façon outrée la douleur du personnage lorsque Don Salluste lui intime l'ordre d'aller fermer la croisée : après avoir obéi, dos à la salle, Ruy Blas se retourne et se présente au public « le visage baigné de larmes²⁹ ». Ce geste scénique signale le « jeu » qui existe dans la fable dramatique malgré l'effet de démonstration romantique que produit l'action menée du début à la fin du drame. Marquant une pause dans la causalité dramatique, il incite le spectateur à s'interroger sur le sens de ces larmes pour Ruy Blas et pour Frédéric Lemaître. Ces deux actions, dans l'espace-temps fictionnel et dans celui de la séance théâtrale, posent la question de la part de liberté et d'aliénation d'un individu dont l'action est prise dans une relation marchande. En effet, ces larmes interviennent au moment où l'action dramatique démontre l'aliénation du pouvoir dramatique du « comédien » Ruy Blas par la relation marchande non égalitaire qui le lie à Don Salluste. Or, par ce geste scénique, Frédéric Lemaître, qui est précisément un comédien travaillant dans le cadre d'un marché théâtral où il est lié par contrat à des directeurs de théâtre, montre non pas la simple et stricte aliénation de son acte de travail mais la complexité de la relation entre le cadre marchand contractuel dans lequel il s'inscrit et la liberté fondamentale de son action comme sujet qui se produit en agissant.

En s'exhibant comme comédien libre d'interpréter un texte et choisissant de mettre en tension ce qu'il dit de l'aliénation de l'acteur avec la preuve même de la liberté de son jeu, Frédéric Lemaître propose au spectateur de jouer avec lui à interpréter la souffrance de Ruy Blas. Ce dernier pleure-t-il parce qu'il s'est aliéné dans son rôle de Premier ministre, parce qu'il réalise que son pouvoir d'action/d'acteur est aux mains d'un autre ? Irait-il jusqu'à souhaiter sa propre aliénation ou bien joue-t-il la comédie du comédien aliéné ? Ou encore Ruy Blas souffre-t-il de se savoir contraint matériellement de soumettre son action à l'autorité de Don Salluste ? Mais alors, pourquoi ne pas tuer Don Salluste et ainsi refuser sa double identité aliénée de valet et de « comédien » pour être le ministre qu'il a prouvé qu'il pouvait être ? Ces questions, qui portent sur la nature du pouvoir du comédien, sont soulevées par le geste de Frédéric Lemaître. Mais, à travers cet exemple de l'art du comédien, elles portent en réalité sur la condition sociale de tous les individus dans une société où la propriété privée définit l'identité sociale et où est institutionnalisé un marché de la force de travail, c'est-à-dire de la capacité d'action des sujets.

28 Ruy Blas ne prononce aucune parole mais la didascalie précise : « *Ruy Blas, pâle de honte et de désespoir, hésite un moment* » (Victor Hugo, *Ruy Blas*, op. cit., acte III, scène 5, p. 147). Même chose plus loin, après l'ordre de Don Salluste de ramasser son mouchoir : « *Ruy Blas, comme à la torture, hésite [...]* » (id.).

29 Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, Éditions L'Avant-scène théâtre, 2008, p. 196.

Au-delà de l'interrogation sur les enjeux dramaturgiques des pouvoirs de l'illusion, ce moment théâtral interroge les critères de définition de l'identité du sujet et de la propriété de ses actes dans une société où la force de travail est traitée comme une marchandise. Le « *novum*³⁰ », la possibilité d'une « hétéronomie » introduisant « une rupture critique » dans le discours social susceptible d'échapper à la vision libérale, vient de la praxis théâtrale et non du *discours* de dissidence d'un héros romantique, d'un Quaker ou d'un poète maudit.

Dans *Chatterton*, le geste scénique que les textes qui ont décrit le spectacle nous donnent à interpréter est la spectaculaire chute de Marie Dorval sur les marches de l'escalier de la maison John Bell. Ce geste intervient au moment du clou mélodramatique où la mort du poète entraîne la mort immédiate et à première vue sans raison de Kitty Bell. Tout en illustrant le triptyque romantique mort/art/amour, le geste de Marie Dorval fait signe vers l'escalier, c'est-à-dire vers le cadre de la maison Bell. Jean Jourdheuil a montré que cet escalier structure non seulement l'espace scénique mais aussi l'espace fictionnel³¹. Il souligne l'hétérogénéité de l'escalier et de l'intérieur horizontal, matériel de John Bell : mais celle-ci est d'autant plus frappante qu'elle touche un élément spectaculairement matériel et central du décor et de la maison. L'escalier symbolise l'intégration des activités artistiques à la maison Bell et la centralité des questions qu'elles soulèvent, tout en les maintenant éloignées. Si Kitty Bell et Chatterton meurent parce qu'ils incarnent la pure marginalité idéale et fragile de l'art et de l'amour dans le monde marchand de John Bell, Marie Dorval n'aurait-elle pas dû s'évanouir à l'étage, s'élever vers le ciel³² ? En tombant en direction de l'espace horizontal et marchand de la maison et en s'étendant sur tout le long de l'escalier central, elle incite à s'interroger sur l'aliénation même que constitue le suicide des deux jeunes gens. Chatterton adhère entièrement à l'identité du poète maudit que John Bell s'offre chez lui, comme il se paye le luxe d'un directeur de conscience en conversant avec le Quaker³³, et Kitty Bell adhère à l'opposition entre esprit et corps, entre bien et mal, entre l'idéalité artistique-amoureuse et la matérialité marchande sur laquelle reposent le pouvoir et la maison de John Bell. Elle y adhère au sens propre puisqu'elle s'abîme dans cet escalier. Or, l'escalier est la preuve que le cadre même de l'aliénation de Chatterton est une structure qui n'a rien de naturel, un pouvoir, une institution matérialisée qu'il convient de critiquer. Si la mort de Kitty Bell est le point final d'une causalité dramatique infaillible, qui ne laisse pas de « jeu » dans la démonstration, la chute de Marie Dorval désigne à la fois la matérialité et l'artificialité du pouvoir d'institution nécessaire à l'aliénation

30 Marc Angenot, « Théorie du discours social », *art. cit.*, § 86-87.

31 Jean Jourdheuil, « L'escalier de *Chatterton* », *art. cit.*, p. 109.

32 Jean Jourdheuil soulève quant à lui une autre tension dans l'interprétation de la mort de Kitty Bell : « Succombe-t-elle d'avoir vu Chatterton mourant ? Ou d'avoir gravi l'escalier ? La représentation ne peut que fondre ces deux raisons en une seule » (*id.*).

33 John Bell tolère les critiques du Quaker parce qu'il « est [son] ami depuis vingt ans, et qu'il a] sauvé la vie d'un de [ses] enfants » (Alfred de Vigny, *Chatterton*, édition de Pierre-Louis Rey, *op. cit.*, acte I, scène 2, p. 64). L'industriel exhibe ainsi avec cette amitié sa capacité à contracter des dettes morales, avec toute l'ambiguïté (dette marchande ou non marchande ?) que l'expression revêt dans ce contexte.

apparemment fatale des individus. La légitimation de la séparation entre le corps et l'esprit, thème récurrent dans le discours social et élément structurant dans la division du travail entre travail intellectuel et travail manuel, suppose un arsenal institutionnel, juridique, éthique, économique et matériel qui ne relève en rien de l'action libre de la nature. Or, cette ontologie, ce cadre théorique qui autorise l'hypothèse qu'un sujet puisse aliéner entièrement sa force de travail, c'est-à-dire sa capacité d'agir, sans disparaître comme sujet, est nécessaire à la légitimation d'un marché du travail, dont le principe même ne pourrait être formulé sans elle.

Le poète maudit et la marchandisation de l'art : le théâtre romantique interroge le travail

Ces deux drames jouent avec les métaphores et les analyses répandues dans la société : la figure du poète maudit et la métaphore du théâtre industriel. Elles offrent à jouer avec ces cadres en montrant les impasses, les limites, les contradictions. *Ruy Blas* et *Chatterton* ne démontrent rien, c'est aux spectateurs et aux critiques de choisir les valeurs au nom desquelles ils interprètent ce qu'ils voient. Pourquoi Ruy Blas pleure-t-il ? Pourquoi Chatterton n'écrit-il pas sur commande ou ne renégocie-t-il pas son contrat ? Parce qu'ils agissent comme si leur action ne leur appartenait pas, comme si elle avait effectivement été vendue à un tiers. Or, ce marché du travail est une fiction dans la fiction, et si les acteurs sont peut-être les travailleurs qui expérimentent le plus directement cette inaliénabilité structurelle, fondamentale, essentielle de l'action d'un sujet, ils partagent cependant cette condition avec leurs contemporains. L'adhésion à l'hégémonie des valeurs marchandes repose chez les personnages sur des contraintes réelles comme le manque d'argent et la nécessité d'en avoir, la privation de propriété. Elle ne repose pas sur une illusion ni sur une inégalité originelle entre des êtres « maudits » et d'autres adaptables, mais sur une nécessité sociale. C'est le cadre même de la société, le mode de sa production qui contraint l'action des personnages, c'est ce cadre que les drames désignent comme coupables, comme devant être instruits : le jeu des acteurs permet alors de le souligner ou de l'effacer.

Les actions de jeu de Frédérick Lemaître et de Marie Dorval désignent chacune à leur façon le cadre de l'adhésion à la fiction et aux valeurs qu'elle promeut. Le théâtre romantique lorsqu'il est représenté ne fait donc pas que formuler ou démontrer la marginalité nécessaire et exceptionnelle de l'art et de l'artiste. Les représentations de *Chatterton* et de *Ruy Blas* à la Comédie-Française et à la Renaissance donnent le spectacle d'une société qui adhérerait totalement aux valeurs marchandes, et ce faisant offrent la possibilité d'une critique de ce système idéologique en cours d'institutionnalisation. Ces spectacles ne confirment pas l'intégration-disparition du caractère exceptionnel de l'art et de l'artiste dans un marché du travail présenté comme naturel, mais au contraire jouent avec les contradictions de ce mode d'organisation des capacités humaines. En effet, la raison pour laquelle l'artiste est condamné, « maudit » par avance dans un tel système marchand, est son incapacité à détacher son action de son identité. Ruy Blas et Chatterton *sont* ce qu'ils *font*. Ruy Blas souffre parce qu'il est devenu le Premier ministre dont la Reine est amoureuse lorsqu'il siège au conseil des ministres puis qu'il redevient le valet de Don Salluste

lorsqu'il ferme la fenêtre. Chatterton, dès lors qu'il n'arrive plus à *produire* de poésie, n'*existe* plus comme poète : le suicide n'est-il pas l'ultime façon de démontrer que l'être *se produit* dans le faire ? Or la vente de sa force de travail, fiction qui préside à l'institution d'un marché du travail, nie la production de soi qui est irréductiblement attachée à tout travail, à toute activité. L'art de l'artiste maudit dans *Ruy Blas* ou dans *Chatterton* ne correspond alors plus à une marginalité exceptionnelle, rare et précieuse, mais au contraire à un idéal-type de tout travail, voire de toute action qui produit son sujet et qui, dans une relation marchande, développe des capacités tout en supprimant d'autres, contribuant à la structuration, à l'enrichissement et à l'aliénation conjoints du sujet.

Le travail de l'artiste est-il une exception à protéger et à chérir comme telle ou au contraire la manifestation la plus voyante de la règle commune à tous les sujets ? Dans cette première moitié du XIX^e siècle, où s'institutionnalise le libéralisme, le fondement théorique (et non éthique) de cette question est au cœur des interrogations des juristes et des économistes. Ces nouvelles élites intellectuelles responsables de la production d'une idéologie libérale cohérente rencontrent toutes la même difficulté théorique : qu'est-ce que ce travail qui produit la richesse et que l'on a besoin de pouvoir vendre et acheter ? Tant qu'il est défini comme une force de production d'autre chose, le système libéral d'économie et de philosophie politique qui repose sur l'idée d'un individu propriétaire de lui-même fonctionne de façon très cohérente. Mais dès lors qu'un travail s'exhibe comme non productif, sinon de lui-même, comme c'est le cas pour le comédien dont le travail est de « se produire », le système théorique coince. C'est à cause de cette exception qu'Adam Smith³⁴ est contraint de formuler une limite à sa théorie qui ne s'applique selon lui qu'aux activités « productives ». Le développement du libéralisme économique au début du XIX^e siècle fait cependant apparaître l'importance, le coût et donc le pouvoir de l'ensemble des activités « non productives » dans la richesse produite au point qu'il est impossible de continuer à les cantonner dans une marginalité exceptionnelle. Jean-Baptiste Say propose alors de formaliser la notion de « produits immatériels³⁵ » qui permet d'intégrer les activités dites « improductives » au système libéral. Par ce saut théorique, le libéralisme semble acquérir une capacité infinie d'intégration. Mais dans la pratique, l'institution de cette domination nécessite un arsenal juridique et administratif coûteux³⁶ dont la réalisation effective passe par l'exercice d'une force

34 Adam Smith distingue le « travail productif » et le « travail non productif » dans son ouvrage *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations* [1776], notamment dans le livre II, chap. 3, « De l'accumulation des capitaux et du travail productif et non productif ». Sur cette question, voir Stéphanie Loncle, « Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848) », *op. cit.*, p. 493-496, 524-525 et 650.

35 Jean-Baptiste Say, « Des produits immatériels ou des valeurs qui sont consommées au moment de leur production », de l'ouvrage de J.-B. Say, *Traité d'économie politique ou simple exposition de la manière dont se forment, se distribuent et se consomment les richesses*, 6^e éd. revue par l'auteur et publiée sur les manuscrits qu'il a laissés par Horace Say, son fils [1841], Osnabrück, O. Zeller, 1966, p. 123-131.

36 Jean-Baptiste Say lui-même anticipe la démultiplication des activités « improductives » notamment dans le domaine du droit et finit par en conclure qu'il est préférable de ne pas les encourager (*id.*)

politique autoritaire³⁷. Ce cadre pratique dont dépend la puissance théorique du libéralisme exhibe les contradictions de celui-ci, qui se donne pour naturel, divin, fatal. Traiter toutes les activités, tous les actes « performés » dans une société comme des biens aliénables conduit à deux solutions possibles pour l'art. S'il est une exception radicalement inadaptée à ce système, alors il est maudit et condamné à disparaître ou bien à être protégé comme une exception. S'il est au contraire une activité comme une autre, où l'individu se produit en travaillant, mais simplement de façon plus visible, plus spectaculaire que les autres travaux, alors il peut avoir pour fonction de montrer le chemin à suivre pour adhérer au système de valeurs marchandes ou au contraire pour le critiquer radicalement.

Les représentations de *Chatterton* et de *Ruy Blas* proposent une réflexion critique sur la marchandisation des valeurs de l'art et de la politique au moment même où l'organisation marchande des activités théâtrales crée des tensions dans le monde des théâtres. Dans ces deux pièces, les personnages sont pris dans une relation marchande qui contraint leur action. La compréhension de leurs destins de personnages maudits invite les acteurs et les spectateurs à jouer avec une situation fictive qui entre en contradiction avec leur propre expérience : pourquoi ne se suicident-ils pas eux-mêmes alors qu'ils sont dans une situation comparable ? Pourquoi vont-ils au théâtre si l'art est mort ? Ils sont ainsi invités à s'interroger sur leur propre adhésion aux valeurs marchandes. C'est librement qu'ils décident d'adhérer à l'idée qu'ils se payent un luxe en voie de disparition dans une société où tout acte est aliénable et donc tout individu, y compris eux-mêmes, un producteur et un acheteur de marchandise potentielle ou, au contraire, qu'ils décident de critiquer ce système de valeurs en faisant l'expérience de sa contradiction pratique : les acteurs n'ont rien produit, les spectateurs, rien consommé et, pourtant, le théâtre était plein et de l'argent a été accumulé.

Ce choix est aussi celui du critique. Il peut faire l'expérience à blanc de sa propre liberté de ne pas adhérer à la valeur herméneutique « dominante » de l'histoire libérale selon laquelle serait apparu un « théâtre industriel » contre lequel aurait surgi un « théâtre romantique maudit ». La sociocritique prend alors la mesure des potentialités critiques offertes par la confrontation de deux systèmes de valeurs *a priori* cohérents mais structurellement contradictoires : l'idéologie libérale telle qu'elle est institutionnalisée par des écrits et des pratiques politiques, juridiques et économiques et la même idéologie mise en fiction dans un espace théâtral qui exhibe sa matérialité *et* son improductivité.

37 Selon Blaise Bachofen : « Il existe un fort tropisme autoritaire ou sécuritaire chez de nombreux libéraux », par exemple chez Guizot (« Introduction. Le libéralisme et la question du droit », dans Blaise Bachofen (dir.), *Le libéralisme au miroir du droit. L'état, la personne, la propriété*, Paris, ENS Éditions, 2008, p. 21). La force autoritaire de l'administration est également mobilisée au service du libéralisme comme le prouve l'action théorique et pratique d'un Alexandre Vivien sous la Monarchie de Juillet. Voir Olivier Pirotte, *Contribution à l'étude d'un libéral autoritaire : Vivien*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1972. Voir aussi la thèse de Stéphanie Loncle, « Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848) », *op. cit.*, chap. 9.

Cette contradiction reproduit celle que tout individu expérimente dans une société où le travail est traité comme une marchandise : c'est l'expérience de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny, de Frédéric Lemaître et de Marie Dorval, celle des spectateurs bourgeois employeurs, salariés ou chômeurs, mais aussi celle du chercheur en ce début de XXI^e siècle à qui l'on demande de produire et de se vendre alors même qu'il travaille (encore) dans un service public d'État. Ces œuvres dramatiques offrent ainsi à leurs auteurs, aux acteurs et aux critiques la possibilité de faire dialoguer leurs personnages avec leur propre situation de travail et de s'interroger sur leur degré d'adhésion à l'idéologie libérale. Leur canonisation au cours des XIX^e et XX^e siècles confère à leurs interprétations un pouvoir institutionnel plus grand que celles des pièces oubliées : la responsabilité de l'interprète en est d'autant plus grande elle aussi. L'analyse des œuvres canoniques est ainsi un moyen puissant de promotion de l'adhésion aux valeurs dominantes des sociétés qui les ont canonisées comme elle peut également être un moyen de partager largement une expérience critique de ces valeurs et des systèmes d'adhésion qui les légitiment.

Une telle sociocritique de ces œuvres théâtrales canoniques conduit non pas à mettre au jour une réalité sociale qui serait traduite dans le texte, mais à comprendre comment une société s'approprie et interroge, par le théâtre, les transformations et les contradictions qui la traversent. C'est donc bien à une analyse des mécanismes de l'idéologie que nous conduit la sociocritique et non à une traduction idéologique des textes. De plus, dans la mesure où les textes appartiennent à la fois au passé et au présent, cette analyse aboutit nécessairement à une réflexion sur la place du discours sociocritique lui-même dans l'idéologie contemporaine. Les années 1970 ne sauraient devenir le passé disparu de la valeur de la théorie littéraire que la recherche théorique contemporaine devrait regretter, *patrimonialiser* ou vouer aux gémonies. Il s'agit de dépasser le fantasme d'un retour aux valeurs théoriques de ce passé pour s'engager au contraire dans la critique du mouvement qui a produit successivement l'effervescence théorique des années 1970 dans le champ littéraire *et* la dévalorisation brutale de cette activité critique au nom de la productivité intellectuelle elle-même.

Références

- ANGENOT, Marc, « Théorie du discours social », *COntEXTES* [en ligne], vol. 1, 2006, [<http://contextes.revues.org/51>], DOI :10.4000/contextes.51.
- BACHOFEN, Blaise, « Introduction. Le libéralisme et la question du droit », dans Blaise BACHOFEN (dir.), *Le libéralisme au miroir du droit. L'état, la personne, la propriété*, Paris, ENS Éditions, 2008, p. 7-28.
- BERTHIER, Patrick, « Situation de *Ruy Blas* », *L'Information littéraire*, n° 3 (1997), p. 9-14.
- BIET, Christian, « Action esthétique, action politique, action critique » (entretien), dans François COADOU, Stéphanie LONCLE, Olivier MAILLART (dir.), *La Culture c'est la règle, l'art l'exception. Politiques de l'art et de la culture en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions L'Harmattan, à paraître.
- DUCHET, Claude et Patrick MAURUS, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- DUCHET, Claude, « Positions et perspectives », dans *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3-8.
- GENGEMBRE, Gérard, « Introduction à Louis de Bonald », *Œuvres choisies. Écrits sur la littérature*, édition de Gérard Gengembre et Jean-Yves Pranchère, Paris, Classiques Garnier, 2011, t. 1, p. 7-62.
- HUGO, Adèle, « *Ruy Blas* », *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, Hetzel, 1892, vol. 2, p. 452-468.
- HUGO, Victor, *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, Paris, Gallimard (Folio), 1997.
- , *Ruy Blas*, édition de Anne Ubersfeld, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- JOURDHEUIL, Jean, « L'escalier de *Chatterton* », *Romantisme. Le Spectacle romantique*, n° 38 (1982), p. 106-116.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, Sylvain LEDDA et Florence NAUGRETTE (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, Éditions L'Avant-scène théâtre, 2008.
- LECOMTE, Louis-Henry, *Frédéric Lemaître : un comédien au XIX^e siècle*, Paris, chez l'auteur, 1888.
- LONCLE, Stéphanie, « La scène romantique peut-elle réenchanter le monde ? Réflexion sur les pouvoirs de l'illusion et les pouvoirs de la performance à partir de l'analyse de *Ruy Blas* » [en ligne], communication du Groupe Hugo, 26 novembre 2011, [<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/11-11-26Loncle.html>].
- , « Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848) », thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense, 2011.
- MARCHAL, Sophie, « Le poète, la presse et le pouvoir : l'accueil de *Chatterton* en 1835 », *Bulletin de l'association des amis d'Alfred de Vigny*, n° 24 (1995), p. 59-81.
- PIROTTE, Olivier, *Contribution à l'étude d'un libéral autoritaire : Vivien*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1972.
- SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », *La Revue des deux mondes*, 19, n° 4, 1839.

SAY, Jean-Baptiste, *Traité d'économie politique ou simple exposition de la manière dont se forment, se distribuent et se consomment les richesses*, 6^e éd. revue par l'auteur et publiée sur les manuscrits qu'il a laissés par Horace Say [1841], Osnabrück, O. Zeller, 1966.

UBERSFELD, Anne, *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974.

VIGNY, Alfred de, *Chatterton*, édition de Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard (Folio), 2001.



Le théâtre symboliste : de la critique sociale et politique à l'utopie civique et théâtrale

ANNE PELLOIS

*Ces intransigeants de l'art pour l'art, retranchés dans les
extrêmes limites du mystère, finissent par produire en solitaire
et pour leur usage intime, exclusivement.
Prêtres et admirateurs du moi, ils manipulent leur œuvre
à la seule délectation de leur infime individualité.
Masturbateurs littéraires, ils se secouent la cervelle et après avoir palpité
un instant dans l'éjaculation d'un symbole — peut-être ! — d'un monstre
sans sexe et sans chair ; après avoir ressenti le léger spasme d'une joie
non partagée, ils laissent tomber ça...
— Dans le sable du désert¹.*

Voici comment, en 1892, un journaliste de la revue *L'Art social* décrivait les auteurs symbolistes. Enfermée dans sa tour d'ivoire, perdue dans un élitisme très fermé, pétrie de considérations idéalistes, la « nébuleuse symboliste » ne pratique rien de plus qu'un onanisme littéraire au milieu du désert, indifférente aux réalités sociales de son temps. De fait, le mouvement symboliste, dont l'activité théâtrale est globalement circonscrite à la dernière décennie du XIX^e siècle, est rarement étudié au regard des réalités politiques et sociales de son temps. Souvent considéré comme un mouvement de réaction à l'égard du naturalisme et du réalisme fin-de-siècle², le symbolisme n'a de cesse de fustiger les réalités sordides, matérialistes et vulgaires du monde contemporain, et d'y opposer un monde de rêve et de légendes enclos dans le livre. Au théâtre, le refus du réel va jusqu'au refus de la scène, malgré les réalisations accomplies ; soit qu'on y préférât le livre, comme Mallarmé — « Maintenant le livre essayera de suffire pour entrouvrir la

1 Auguste Linert, « Le socialisme au théâtre », *L'Art social*, janvier 1892, p. 62.

2 C'est la thèse de Dorothy Knowles, dans un ouvrage qui fait encore référence : *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934.

scène intérieure et en chuchoter les échos³ » — soit qu'on en ôât toute la substance, jusqu'à souhaiter l'absence de l'acteur, obstacle insurmontable à l'avènement du héros — « Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, écrit Maeterlinck, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves⁴ ».

Pourquoi alors parler de ce théâtre, apparemment sourd aux préoccupations politiques et sociales de son temps, élitiste et abscons dans son écriture et dans ses pratiques scéniques, dans un volume consacré non seulement à la mise en texte, mais également à la mise en scène ou en spectacle du social, à cette « manifestation sociale⁵ » qu'est le théâtre ? Pourquoi prendre pour objet un théâtre à la postérité en demi-teinte, d'un côté peu commenté par l'histoire littéraire qui n'en retient que les grands noms⁶ sans toujours les affilier au courant symboliste ou au théâtre et, de l'autre, surcommenté par les études théâtrales qui en font, avec le naturalisme, un tournant majeur de l'histoire de la mise en scène, malgré la brièveté de sa fortune scénique⁷ ? Certes, il est difficile de nier l'élitisme manifeste du théâtre symboliste et la réussite plus que relative de ses expériences d'un point de vue sinon scénique, du moins littéraire. Pour autant, cette vision d'un théâtre symboliste entièrement déconnecté de la société à laquelle il appartient est par trop tranchée et occulte sa fécondité dans la pensée de la relation entre théâtre et société, dans une époque troublée par les attentats anarchistes et dans un milieu littéraire inquiété, notamment autour de *La Revue blanche*, par les « lois scélérates » (1893-1894). Une grande partie du théâtre symboliste s'inscrit plus qu'on ne le croit dans la société de son temps, par un double discours critique et projectif : au sein même des œuvres, dont nous donnerons ici trois exemples, par l'entremise d'une mise en symbole et en allégorie du social, sous le signe de la réparation et de la compensation ; en leurs marges par l'élaboration d'un théâtre utopique, à venir, qui serait replacé au cœur de la cité sous le signe de la contagion ; sur la scène par le questionnement des relations scène/salle.

3 Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Œuvres complètes*, édition établie par Jean Aubry et Henri Mondor, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945 [recueil d'articles parus dans *La Revue indépendante* en 1885-1887 et publiés en recueil en 1887], p. 227.

4 Maurice Maeterlinck, « Menus Propos – Le théâtre », *Œuvres I. Le réveil de l'Âme*, édition établie par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999 [1890], p. 458.

5 Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1999 [1965], p. 11.

6 Paul Claudel est considéré comme un auteur du XX^e siècle, alors que ses premières pièces sont tout à fait dans la mouvance symboliste, Villiers de L'Isle-Adam est rarement cité pour son théâtre mais plutôt pour ses *Contes cruels*, de même qu'Édouard Dujardin est moins cité comme dramaturge que comme père du monologue intérieur avec *Les Lauriers sont coupés*. Saint-Pol-Roux est connu comme précurseur du surréalisme et Péladan est un doux excentrique fin-de-siècle entre symbolisme, dandysme et décadence. Il n'y a guère que Maeterlinck, belge, qui soit explicitement rattaché à la veine du théâtre symboliste.

7 En effet, le théâtre symboliste à la scène s'est développé dans deux théâtres entre 1890 et 1896 : le Théâtre d'Art de Paul Fort à partir de 1890 et jusqu'en 1893, et le Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poë, avant que celui-ci ne rejette violemment le symbolisme pour se tourner vers d'autres esthétiques dès 1896.

La symbolisation du social

Le rejet par les symbolistes de la société de leur temps et le refus de toute représentation réaliste, loin d'être le signe d'une absence de discours sur la société, pose l'autonomie relative du champ de l'art par rapport au champ du politique et du social⁸, ainsi que la revendication d'un *dire* du social sous une forme artistique et symbolique, contre « l'universel reportage » mallarméen dont le naturalisme est l'exemple repoussoir. Si certaines pièces proposent effectivement une fuite dans un univers de rêve⁹, d'autres transfigurent le réel pour l'élever à l'universalité du mythe.

Dans *La Ville* de Claudel, c'est entre la première (1893) et la seconde version (1895-1898)¹⁰ du texte que s'établit une forme de déréalisation. Le passage d'une localisation géographique précise, Paris, à une localisation floue à caractère générique, la Ville, permet de faire de la révolte urbaine « un mythe universalisable, situé à une époque ou dans un lieu moderne non spécifié », mettant en scène « des personnages qui fonctionnent [...] comme des symboles¹¹ ». Alors que la première version de *La Ville* rappelle par sa localisation l'histoire récente et douloureuse de la Commune, la seconde version comporte peu de repères temporels. Par contre, dans la première version, le dialogue entre les gens du peuple fait état de « ces derniers mois [quil] furent énervants », et du début de la grève générale « depuis huit jours¹² ». Tout concourt ainsi à faire de la seconde version de *La Ville* une modélisation de l'univers urbain, une représentation de la société contemporaine afin d'en effectuer la transformation idéale, aboutissant au modèle théocratique.

Dans *Le Fumier* de Saint-Pol-Roux, livré à *La Revue blanche* entre mai et août 1894, c'est-à-dire au plus fort de l'activisme anarchiste et de sa répression¹³, la forme proprement allégorique du drame permet de broser le tableau d'une humanité aux prises avec l'injustice sociale, véritable fresque universelle de l'opprimé, comme si la condition humaine se trouvait sans arrêt confrontée à l'inégalité et à l'injustice. Le caractère atemporel du drame est souligné par de multiples références empruntées à différentes époques. L'exergue de La Bruyère, « De l'homme¹⁴ », brosse le tableau de paysans qui s'apparentent fort au personnel dramatique, ancrant le texte dans une

8 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1998 [1992].

9 Voir à ce titre la thèse de Sophie Lucet et le corpus choisi : « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX^e siècle », thèse Nouveau Régime sous la direction de Jean de Palacio, Université de Paris IV-Sorbonne, hiver 1996-1997.

10 Claudel commence à remanier *La Ville* en 1895 et l'achève en 1898.

11 Christopher Flood, *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Les Belles Lettres (Annales littéraires de l'Université de Besançon), 1991, p. 36.

12 Paul Claudel, *La Ville, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1992 [1^{re} version : 1893 ; 2^e version : 1898], p. 340.

13 Les 11 et 22 mai ont lieu des attentats à la bombe avenue de Kléber et de Niel ; le 21 mai, Émile Henry est exécuté ; le 24 juin, Caserio assassine Sadi Carnot ; le 27 juillet est promulguée la 3^e « loi scélérate » sur les « délits d'anarchisme » ; du 6 au 12 août a lieu le Procès des Trente ; le 15 août, Caserio est exécuté, mettant fin à la vague d'attentats anarchistes qui avait commencé en 1891.

14 Saint-Pol-Roux, *Le Fumier (fresque), Le Tragique dans l'homme. Monodrames II*, édition établie par Jacques Goorma, Mortemart, Rougerie, 1984 [1894], p. 73.

réalité du XVII^e siècle, que la référence aux « anciennes jacqueries¹⁵ » corrobore. Cette citation fait office « de signal [...] incitant à lire l'allégorie comme les lecteurs avertis du XVII^e siècle avaient lu les satires anonymes de La Bruyère¹⁶ », c'est-à-dire au prisme du monde réel. Si la didascalie initiale place le drame après la Révolution, puisque nous sommes en « Messidor¹⁷ », montrant l'inefficacité du processus révolutionnaire sur la condition paysanne, la représentation de la révolution à la fin de la pièce fait cependant explicitement référence à la Révolution française, comme si le drame en était une allégorie : lorsque le squelette « a tué la pitié », le paon présent sur scène s'enfuit, et est comparé au « public de Versailles devant la première audace populaire¹⁸ ». Ainsi le drame, dont le caractère allégorique est nettement marqué par la nature des personnages (« le fagot de douleur » représente la femme du paysan, « la vierge du puits » la vérité, le « pèlerin du ciel » un messie social), propose le tableau d'une servitude économique séculaire, représentée par la communauté paysanne érigée en archétype de la classe opprimée.

Compensation

Égalité factice, perte du lien social, nécessité d'un réveil révolutionnaire pour l'avènement d'un monde nouveau, voilà autant de thématiques qui constituent les ressorts dramaturgiques de fictions théâtrales qui jouent sur des modalités compensatoires, présentant à la fois un état de société déploré et son versant « réparateur¹⁹ ». À l'exception du *Fumier*, le processus révolutionnaire ne peut se passer d'une figure de chef, principe destructeur de l'ancienne société et conducteur d'hommes incapables d'agir seuls. C'est ce que Jacques Robichez appelle « l'anarchie supérieure²⁰ », faisant écho aux tentations autoritaires de la société fin-de-siècle, incarnées entre autres par l'affaire du général Boulanger, auquel le jeune Claudel par exemple n'était pas insensible.

Le Fumier est marqué par une idéologie socialiste, portée par la figure de l'opprimé universel, exploité par le riche et prenant peu à peu conscience de cette exploitation. Voici ce que dit la femme du « squelette » à l'heure de sa mort :

Que pourtant deviendraient-ils, tes Grands de la Terre, si tous ensemble, les Petits, nous croisions nos bras à la façon des idoles dont parlent les marins ?... Comme ils se hâteraient de lécher nos orteils, ces lions du néant, comme vite ils

15 *Ibid.*, p. 94 et 121.

16 Voir à ce titre l'article de Cécile Barraud, « Allégorie et Anarchisme : *Le Fumier* de Saint-Pol-Roux », *Études littéraires*, vol. 41, n° 3 « Littérature et anarchisme » (2010), p. 33.

17 *Ibid.*, p. 75.

18 *Ibid.*, p. 120.

19 Ces études ne sont bien sûr pas exhaustives, et font l'économie d'un certain nombre d'analyses faites par ailleurs en détail dans ma thèse, ainsi que d'un certain nombre de pièces comme *La Forêt bruissante* d'Adolphe Retté (1896) et *Les Aubes* de Verhaeren (1898), qui sont plus tardives, ou encore *Tête d'Or* de Paul Claudel (1889 et 1894). Toutes ces pièces abordent, avec celles étudiées dans l'article, la question anarchiste. Voir Anne Pellois, « Utopies symbolistes : Fictions théâtrales de l'Homme et de la Cité », thèse Nouveau Régime sous la direction de Bernadette Bost, Université Grenoble III, octobre 2006.

20 Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poë et les débuts de l'Œuvre*, Paris, Éditions de l'Arche, 1957, p. 214.

secoueraient les encensoirs, le long de nos guenilles et comme ils invoqueraient alors nos mamelles saintes et nos bras divins !... S'ils sont, à les entendre, la tête de ce monde, nous en sommes les pieds et les mains et le cœur, et rien n'aime ni rien n'agit ni rien ne marche que par nous !... Et tous les rois flanqués de favorites et de courtisans ne valent pas la jatte de lait qu'à l'aube nous laissons au seuil de leur palais, — car ils sont, eux, les êtres qui se meurent et nous sommes, nous, les êtres qui leur maintiennent la lumière et leur prolongent la destinée²¹.

À partir de ce constat, une prise de conscience collective permettra la mise en place d'une action commune. C'est le Pèlerin du Ciel qui dévoile au Squelette l'existence d'autres Squelettes, qui sont « légion », « multitude²² », et qui, forts de cette conscience de classe, partent à l'assaut de cette « ville de fumier » — l'argent étant, dans la symbolisation des antagonismes, le fumier nécessaire à la renaissance de la Terre stérile —, pour que se lève « l'aube nouvelle, couleur de bon pain blanc²³ », signe d'une égalité reconquise²⁴.

Dans *La Ville*, le soulèvement populaire résulte aussi du constat d'une inégalité chronique :

Trop longtemps on a parlé d'une république d'égaux, d'une vie assurée pour tous, et la Rue du Moulin-des-Près en a souri !
Amitié de misère, communauté dans le mal et le malheur²⁵.

Après la destruction de la ville menée par Avare, celle-ci passe dans un premier temps par un modèle anarchiste qui n'est qu'évoqué dans le drame. Écrite dans la seconde version entièrement au futur dans l'acte II, la cité anarchiste ne se dit plus que sur le mode de l'échec à l'acte III. Son actualité est reléguée entre les deux actes, et ne trouve ni l'espace ni le temps nécessaires à son développement. Elle n'est pas représentée. Au début de l'acte III, son échec est définitivement signé : « la Ville humaine [...] s'est abîmée dans la consommation des rêves²⁶ ». L'échec de l'utopie anarchiste ne signe pas pour autant la fin de l'entreprise de rénovation sociale, ni ne discrédite le processus révolutionnaire, mais en fait une étape de destruction nécessaire à l'avènement de « toutes choses nouvelles²⁷ ».

21 Saint-Pol-Roux, *Le Fumier*, *op. cit.*, p. 85.

22 *Ibid.*, p. 97.

23 *Ibid.*, p. 122 et 126.

24 Voir également Émile Verhaeren, *Les Aubes*, Bruxelles, Librairie A. Deman, 1898.

25 Paul Claudel, *La Ville*, *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 347 (version I).

26 THYRSÉE — Tu l'as vu, Guérin ! Et comment, telle que la terre au premier jour de la Création, frémissant sous le souffle du Chaos,
À l'image d'une Cité, elle [l'humanité] voulut constituer le Bonheur !
[...]

Mais l'individu, une fois débridé, quelle portion sienne fut si large que celle du voisin ne lui parût meilleure ?

La modération de l'ordre a prévalu et l'autorité de la force.

(*ibid.*, p. 470-471, version II).

27 *Ibid.*, p. 471-472.

C'est Ivors, fils de la grâce (Lâla), et du poète (Cœuvre), et non Avare, principe de destruction, qui sera, à l'instar de Tête d'Or, le « conducteur d'hommes²⁸ », nécessaire à la refondation de la ville, car la société ne peut se passer d'un chef :

Qu'avons-nous appris dans ces années de recherche et de tumulte,
Sinon que le principe sacré du Gouvernement et le premier moteur
Doit être soustrait au contrôle de ses mobiles et à la curiosité des mains ignorantes ;
Et cherchant où le cacher nous n'avons point trouvé de retraite plus sourde
Qu'un cœur d'homme, qui au-dessus de tous les hommes soit Un.
Sois donc au-dessus de nous, Ivors, le Prince²⁹.

L'Église viendra parachever la refondation de la ville sous la figure de Cœuvre devenu évêque, car « le prince n'est point le principe³⁰ », dans une logique de conversion de l'ensemble de la Cité, soumise au dogme catholique pour assurer sa pérennité.

Dans *Les Enfants de Lucifer*, plus tardif, Édouard Schuré propose une réflexion sur l'émancipation du collectif par la figure héroïque prométhéenne. Le peuple, composé de « singes et de moutons », est inapte à se libérer seul. La ville est constituée d'« ombres sans vie, de[s] larves sans volonté, dignes de peupler le Tartare, mais non des hommes libres dont se réjouit le soleil d'Apollon³¹ », incapables de s'élever contre la double oppression ecclésiale et impériale. Aussi « l'âme dormante³² » de la Cité a-t-elle besoin d'un héros capable de l'éveiller à la liberté : « C'est le feu divin que je veux réveiller en vous, malgré la hache de César qui accable les corps, malgré la crosse de l'Église qui accable les âmes³³ ». Ce n'est cependant pas une liberté dans l'égalité qui est proposée mais une « liberté dans la hiérarchie³⁴ ». La figure héroïque tient à la fois du Christ et de Prométhée/Lucifer et brosse le portrait d'une aristocratie nouvelle, guidant les hommes sur le chemin de l'émancipation, marquée par la référence au mythe prométhéen, qui symbolise la volonté d'une « transformation ou de l'éclatement des structures sociales par l'action humaine concertée³⁵ ».

28 *Ibid.*, p. 477.

29 *Ibid.*, p. 475.

30 *Ibid.*, p. 477.

31 Édouard Schuré, *Les Enfants de Lucifer* [1896], *Le Théâtre de l'âme I*, Paris, Perrin, 1900, p. 12.

32 *Ibid.*, p. 33.

33 *Ibid.*, p. 102.

34 Henry Bérenger, « Le théâtre d'Édouard Schuré », *Revue d'art dramatique*, janvier-juillet 1900, p. 509.

35 Georges Gurvitch, cité dans Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, op. cit., p. 45.

Ainsi, les révolutions symbolistes au sein des fictions théâtrales sont marquées par une double image de l'anarchie³⁶ : de la poétique de la bombe chère à Mallarmé³⁷, le mouvement symboliste retient la table rase, la nécessité de tout détruire pour tout reconstruire. De la revendication d'une liberté inaliénable résulte la figure du conducteur d'hommes, « individualité héroïque³⁸ » capable de sortir un peuple jugé mineur de la servitude. Le sentiment anarchiste des symbolistes n'est pas « un sentiment démocratique poussé à l'extrême », ni « la revendication égalitaire d'un instinct de bonheur », mais bien l'« exaltation de l'individu, ou mieux, de l'individualité héroïque³⁹ », amenant

[...] à des formes de gouvernement que tous les esprits sains et nourris de doctrines prudentes n'hésiteront pas à qualifier d'immorales, de subversives, d'incompatibles avec nos mœurs démocratiques, – et ces formes sont : l'anarchie, pour que l'influence intellectuelle soit exercée par ceux qui sont nés pour cette fonction ; le despotisme, pour qu'il pourvoie les imbéciles de bonnes muselières, car, sans intelligence, l'homme mord⁴⁰.

L'article de Rémy de Gourmont rend bien compte ici de l'idée que le théâtre symboliste, quand il n'ignore pas le monde réel pour s'enfermer dans un monde de rêve et de légende, met en scène des options sociales fantasmées, décalées par rapport au fonctionnement démocratique, voire proprement inacceptables, représentant dans ses pièces une grandeur héroïque ou une solidarité humaine qui ne semble plus avoir cours dans le monde contemporain. La situation dramatique, en tant qu'elle « représente l'action, non plus pour l'accomplir, mais pour en assumer le caractère symbolique⁴¹ », ne semble pas avoir pour but la modification *réelle* du social, mais propose une forme de compensation dans un monde sans héros et sans dieu.

36 Nous ne refaisons pas ici toutes les analyses qui mettent en lumière les relations entre anarchie et symbolisme. Voir à ce sujet les travaux de Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001 ; voir aussi des travaux plus historiques : René Bianco, « Écrivains et littérateurs dans la presse anarchiste de langue française », dans Alain Pessin et Patrice Terrone (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 139-153 ; Pierre Aubéry, « L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme », *Le Mouvement social*, octobre-décembre 1969, n° 69, p. 21-34. Voir également Anne Pellois, « Le détonateur artistique », *Utopies symbolistes*, *op. cit.*, p. 122-146.

37 Dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé, tout en refusant la violence aveugle des attentats, n'y voit pas moins une nécessaire illumination : « Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient aussi à faire grand-pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur, sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; mais j'y récusé l'adjonction de balles à tir et de clous » (voir Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 635-657).

38 Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poë et les débuts de l'Œuvre*, *op. cit.*, p. 215.

39 *Id.*

40 Rémy de Gourmont, « L'idéalisme », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 25, avril 1892, p. 145-148.

41 Jean Duvinage, *Sociologie du théâtre*, *op. cit.*, p. 21. Souligné dans le texte.

Du théâtral au social : modalités d'une contagion

Pourtant, le théâtre symboliste s'intéresse bien à la fonction sociale du théâtre, investi pour l'occasion d'une mission de régénération de la société, pour pallier la déliquescence du lien social induit par la disparition d'une croyance commune. Dans *La Revue wagnérienne*, Théodore de Wyzewa parle du « spectacle désolant de la démocratie, accélérant encore l'évolution fatale vers l'hétérogène⁴² ». Dans une société où « toutes choses étaient mises en tas⁴³ », le théâtre en tant qu'événement public est idéalement replacé au cœur de la cité et doté d'une fonction régénératrice, où le spectacle du Beau participerait à l'édification de chacun et à l'unification de la société en peuple. Le théâtre aurait alors une fonction non plus seulement de compensation mais également de contagion du social par le théâtral, et la scène serait le lieu de révélation d'une vérité essentielle sur l'homme amenée à se propager.

Pour ce faire, les modalités de la représentation doivent changer. Ces modalités idéales sont décrites en marge des pièces de théâtre à proprement parler, dans les préfaces, les conférences, les articles ou les essais symbolistes. Le théâtre ne doit plus être un spectacle à consommer, mais une fête à laquelle participer, sur le modèle du théâtre antique érigé en modèle absolu après lequel l'institution théâtrale n'a cessé de déchoir. Lieu sacré de « l'enseignement des mystères », le théâtre est devenu un « appareil d'illusion », servant au public, au lieu du « sermon à la fois moralisateur et civique des Hellènes », des « scènes dépravantes⁴⁴ ». Le théâtre doit être rehaussé au rang de fête souvent civique, parfois nationale (sur le modèle wagnérien), mais toujours unanime. Schuré par exemple, dans *Le Drame musical*, estime que « parmi les fêtes publiques capables de transporter l'âme d'un peuple vers l'idéal, il n'en est point de plus significatives et de plus puissantes que les fêtes théâtrales⁴⁵ ». Dujardin rêve d'un théâtre cathédral qui serait le lieu d'une révélation. Lorsqu'il décrit Bayreuth, il en fait un théâtre idéalement communautaire, festif et commémoratif, sous le signe de « l'idée artistique, l'idée populaire, l'idée religieuse », modèle absolu du « théâtre de Fête⁴⁶ ». C'est un endroit où se dévoile, pour Saint-Pol-Roux : « une vérité universelle, en qui chacun de nous pourra se reconnaître et prendre conscience de lui-même⁴⁷ ». Le théâtre est un vaste miroir tendu à l'homme et à l'univers, dans lequel il est possible de « se voir en splendeur⁴⁸ ». C'est enfin pour Mallarmé un lieu de rassemblement, un « foyer », auquel viennent se régénérer les hommes pour sortir de « l'amointrissement social » :

42 Théodore de Wyzewa, « Le pessimisme de Richard Wagner », *La Revue wagnérienne*, vol. VI, juillet 1885, p. 167-170.

43 Paul Claudel, *Tête d'Or* [1890 et 1894], *Théâtre I*, op. cit., p. 233.

44 Joséphin Péladan, « Les arts du théâtre », *La Revue bleue*, 14 novembre 1908, p. 620-622.

45 Édouard Schuré, *Le Drame Musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée*, Paris, Perrin, 1895 [1875], p. 311.

46 Édouard Dujardin, « Bayreuth », *La Revue wagnérienne*, vol. V-VII, juin-août 1885, p. 136-142 et p. 206-210.

47 Saint-Pol-Roux, « Autour de la conférence de Camille Mauclair sur Maurice Maeterlinck », *Le Mercure de France*, mai-août 1892, p. 156-162.

48 Saint-Pol-Roux, « Dramaturgies », *Le Tragique dans l'Homme, Monodrames I*, Mortemart, Rougerie, 1978 [juin 1901, *Revue d'art dramatique*], p. 12-16.

La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout aussi bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la compensation de l'amoindrissement social. Se figure-t-on l'entité gouvernante autrement que gênée [...] devant une prétention de malappris, à la pompe, au resplendissement, à quelque solennisation auguste du dieu que l'on sait être⁴⁹.

Ce n'est que « dans une foule saisie par les émotions d'art que l'individu socialement amoindri retrouve quelque chose de sa divinité inconsciente⁵⁰ ». Et de voir dans le théâtre, art « d'essence supérieure⁵¹ », une véritable portée politique capable de révéler à la foule une grandeur jusqu'à présent accaparée par la classe politique.

Pour des artistes taxés d'élitisme, voilà donc une attention singulière portée à la fonction communautaire du théâtre. L'événement théâtral est investi d'une mission civique et idéalement replacé au cœur de la communauté des citoyens pour en refonder l'unité. Dans son article intitulé « Théâtre et Démocratie », Péladan voudrait que le théâtre devienne « une institution civique », qui « s'adresse à toutes les castes d'une civilisation », faute de quoi ce ne serait pas du théâtre⁵². Dujardin souhaite que le public devienne une « Communauté universelle des Voyants⁵³ ». Saint-Pol-Roux fait du spectacle théâtral le lieu de l'avènement d'« une grande âme unique⁵⁴ ». Le spectacle du Beau, porté par la fête théâtrale, a donc pour mission d'unifier la société.

Le théâtre, en tant que foyer, serait alors le point d'émission duquel pourrait se propager le culte du Beau et le modèle de l'homme nouveau. En repensant sa fonction — le théâtre ne doit plus être un divertissement mais un lieu d'éducation, d'initiation et de révélation — et les modalités de sa réception — en matière de propagation —, le théâtre symboliste met en place un principe de contagion du théâtral dans le social.

Les modalités de réception de ce théâtre rêvé sont repensées. Lorsque Mauclair définit le « drame idéal », il définit le langage privilégié du drame comme étant celui « de la sensibilité et non point celui de l'intelligence ». Le spectacle doit toucher « notre puissance émotive⁵⁵ ». Saint-Pol-Roux établit entre la scène et la salle un lien réciproque par lequel la foule « exultera, elle-même jouant en quelque sorte les rôles par la projection de son émotion⁵⁶ ». Par l'émotion, la scène deviendra le lieu « où se naturalisera chaque spectateur⁵⁷ », afin de se voir en grandeur. La relation des spectateurs entre eux et avec le spectacle est une communion qui unit le spectacle et

49 Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre » [recueil d'articles parus dans *La Revue indépendante* en 1885-1887 et publiés en recueil en 1887], *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 314.

50 *Ibid.*, p. 298.

51 Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre (*René Maupérin, Monsieur Scapin*) », *La Revue indépendante*, janvier 1887, p. 55.

52 Joséphin Péladan, « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) », *La Revue bleue*, 5 mars 1904, p. 305-308.

53 Édouard Dujardin, « Bayreuth », *art. cit.*

54 Saint-Pol-Roux, « Dramaturgies », *art. cit.*, p. 15.

55 Camille Mauclair, « Frontispice pour un drame idéal », *Éleusis, causeries sur la cité intérieure*, Paris, Perrin, 1894, p. 251.

56 *Id.*

57 *Id.*

le public : « il doit y avoir de la nuit de noces dans une salle de spectacle⁵⁸ ». Péladan met en avant la notion « d'enthousiasme », la nécessité de créer ce qu'il appelle un « centre sentimental⁵⁹ ». Cette émotion permet l'avènement de ce que Schuré définit comme « le secret du plaisir théâtral », à savoir « la sympathie humaine⁶⁰ », qui fait bien du théâtre le lieu d'une refondation du lien entre les individus dans une société contemporaine marquée par l'absence de cohésion sociale.

L'unanimité de ce public idéalement rassemblé est traduit par une métaphore harmonique. On sait l'importance de la musique dans l'esthétique symboliste. Ce que l'on sait moins, c'est la manière toute musicale ou rythmique dont les auteurs rendent compte d'une réception idéale. Pour Schuré, le drame musical permet au public de « sortir psychiquement accordé d'une représentation⁶¹ ». Saint-Pol-Roux développe dans la préface de *La Dame à la faux* la notion de rythme comme vecteur naturel de la communion entre les hommes : le rythme « permet aux êtres les plus opposés de se fédérer dans une compréhension réciproque et de battre à l'unisson, éoliennement⁶² ». Le théâtre est alors amené à disparaître au fur et à mesure que se propage la Beauté et que se recrée le lien social⁶³.

Les réalisations scéniques

Pour concrétiser ce fantasme de la contagion, un certain nombre d'expériences scéniques, plus ou moins heureuses, plus ou moins naïves et plus ou moins volontaires, ont été menées. J'en examinerai deux.

Le premier exemple n'est pas le fruit d'une démarche artistique entièrement consciente, mais il met en lumière la collusion de l'anarchie et du symbolisme, par la rencontre d'un texte de théâtre et d'agitations politiques et sociales. Le 10 novembre 1893 aux Bouffes du Nord est donné par le Théâtre de l'Œuvre *Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen. La récupération de la pièce d'Ibsen par les anarchistes et les symbolistes a fortement étonné par sa virulence, à commencer par l'auteur lui-même, qui ne s'attendait pas à une telle lecture de son œuvre. À partir de cette date, l'Œuvre fut l'objet de surveillances policières et « devint au premier chef,

58 Saint-Pol-Roux, « Autour de la conférence de Camille Mauclair sur Maurice Maeterlinck », *art. cit.*, p. 161.

59 Joséphin Péladan, « La démocratie et le théâtre (autour du *Thymélé*) », *art. cit.*, p. 308.

60 Édouard Schuré, *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*, Paris, Librairie académique Perrin, 1926, p. 163.

61 *Ibid.*, p. 54.

62 Saint-Pol-Roux, « Préface de *La Dame à la faux* », *La Dame à la faux*, édition établie par Jacques Goorma, Mortemart, Rougerie, 1979 [1899], p. 15. Cette métaphore rythmique trouvera un aboutissement dans les expériences de Jacques-Dalcroze et d'Adolphe Appia à Hellerau dans le cadre d'une utopie réalisée au cœur de la Cité jardin près de Dresde, qui replace le centre artistique au cœur de la cité et prône une éducation artistique pour tous, fondée sur la rythmique dalcrozienne, allant jusqu'à la dissolution du théâtre dans le social.

63 Voir à ce titre Anne Pellois, « Du théâtre nulle part situé à la cathédrale de l'avenir : utopies de théâtre entre deux siècles », *Agôn* [en ligne], Dossiers, n° 3, *Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle*, mis à jour le 21 décembre 2011, [<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=12780>].

suspecte d'anarchie⁶⁴ ». Lors de cette houleuse représentation, la salle s'est totalement investie dans le spectacle, et le docteur Stockmann est devenu porte-parole de toute l'avant-garde artistique, illustrant cette forme d'« anarchie supérieure » dont nous avons déjà parlé. Les symbolistes y ont vu la revendication d'une révolution élitiste, au sein de laquelle il s'agit de redonner à l'individu d'exception la place qu'il mérite dans la société. C'est le quatrième acte qui a soulevé les plus vives réactions, lorsque le docteur Stockmann, agacé par les arguments fallacieux de la communauté civique, s'en prend ouvertement aux dirigeants, « ces vieux débris d'un monde intellectuel d'arrière-garde », et au peuple, cette « majorité compacte », pour défendre cette « minorité savante⁶⁵ », à laquelle il appartient, et à qui devrait revenir le pouvoir.

Les comptes rendus de presse sur la représentation se focalisent presque tous sur ce fameux quatrième acte. Dans le journal de Jules Renard, le *Paris*, voici ce qu'il est dit :

Après un troisième acte, les galeries se vident. Nous allons assister au magnifique tableau de la réunion publique et les spectateurs se transforment en modestes figurants. Très bien réglé ce tableau [...].

Qu'importe ! Je crois que nous tenons là la figuration de l'avenir. La salle, cette fois, était sur la scène où nous n'avons compté pas moins de douze jeunes avocats. Le reste ? Tous poètes ! Une centaine environ ! [...]

Le public est de plus en plus enthousiaste, et ce n'est pas seulement la scène qui nous offre le spectacle d'une réunion houleuse, mais la salle elle-même : « Vive l'anarchie ! » crie-t-on encore ! c'est charmant !

La réunion prend fin au milieu du délire universel⁶⁶.

Ainsi, à la figuration de la réunion publique sur la scène, opposant le docteur Stockmann seul face à la foule, s'adjoint l'assemblée théâtrale, qui se range du côté de la minorité. La foule représentée sur scène symbolise curieusement une forme collective repoussoir, face à la communauté des spectateurs d'avant-garde, qui forment, quant à eux, non « une majorité compacte », mais une minorité soigneusement choisie, composée des « cent poètes ». Par contamination, la salle elle-même devient le lieu d'une « réunion houleuse » dans laquelle le discours du docteur Stockmann sur la liberté des minorités est soutenu par des propos en faveur de l'anarchie, alors que la figuration de la foule sur la scène résume l'autre pôle idéologique, en représentant la majorité. Le public d'avant-garde, réel mais minoritaire et en marge de la société de l'époque, fustige l'assemblée citoyenne représentée sur scène, fictionnelle, mais représentative d'une réalité politique et idéologique indéniable. C'est en quelque sorte un chœur inversé.

Dans la *Dépêche de Toulouse*, George Clemenceau revient en janvier 1894 sur cette représentation et compare l'ambiance révolutionnaire de la pièce avec « les

64 Aurélien Lugné-Poë, *La Parade : Souvenirs et impressions de théâtre*, Paris, Gallimard, 1930-1931-1932, t. 2, *Acrobaties* (1894-1902), p. 62.

65 Henrik Ibsen, *Un ennemi du peuple, Dramas contemporains*, Paris, Le Livre de Poche, 2005 [1883], p. 445-446.

66 Cité par Lugné-Poë, « Annexes », *La Parade : Souvenirs et impressions de théâtre*, op. cit., p. 261.

beaux jours de 1830, où l'on aimait quelque chose, où l'on se passionnait, où l'on voulait⁶⁷ ». Pour lui, le drame d'Ibsen est du domaine de la « psychologie politique » : il fait réfléchir sur la situation contemporaine. Même constat chez Jean Jaurès, qui juge le drame « d'une saisissante actualité », capable de susciter « une émotion croissante de conscience⁶⁸ ». La mise en scène d'une telle pièce par Lugné-Poë n'est absolument pas anodine à ce moment-là et sert une conception participative du théâtre, qui prend en compte les débats contemporains pour augmenter la conscience du spectateur, provoquant une confusion effective des espaces de la scène et de la salle par la réactivation de la fonction civique du théâtre, annonçant dans ce cas précis le théâtre d'agitation. Les interventions policières et la surveillance vigilante de la Préfecture de Paris ne font que confirmer l'aspect révolutionnaire de cette représentation.

Le second exemple, complètement différent dans son genre, est celui de la représentation des trois volets de *La Légende d'Antonia* d'Édouard Dujardin, de 1891 à 1893⁶⁹. Dujardin a mis en place des conditions de représentation qui mettent littéralement en scène ce projet de contagion, en instaurant des dispositifs incluant le public et influençant la réception du spectacle. Au Théâtre d'Application, pour *Antonia*, Dujardin place aux premiers rangs du public toute une rangée de belles femmes soigneusement parées, pour créer ce que Deak Frantisek appelle un « environnement théâtral » à sa pièce, qui en permet l'extension « en dehors du théâtre⁷⁰ ». Pour la représentation du dernier volet en 1893, *La Fin d'Antonia*, qu'il joue gratuitement au Vaudeville pour toucher un public plus large, il écrit un prologue qui tire les leçons des deux premières représentations et sollicite la bienveillance du public, tout en explicitant la visée réflexive de son drame. Le spectacle proposé est le spectacle de l'âme humaine. Il est demandé aux spectateurs d'instaurer une relation d'identité entre le spectacle proposé et leur vie :

Que dans le drame
Les hommes et les femmes
Frisonnent et qu'ils aient compris
Que ces cris
C'est leurs cris,
Que c'est leur destin même
Le destin que déroule le poème,
Et que c'est eux

67 *Id.*

68 *Id.*

69 20 avril 1891 : *Antonia* au Théâtre d'Application ; 17 juin 1892 : *Le Chevalier du passé* au Théâtre Moderne ; 14 juin 1893 : *La Fin d'Antonia* au Vaudeville.

70 Frantisek Deak, *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1993, p. 115 : « Dujardin again attempted to create a theatrical environment that extended outside of theatre ». Frantisek Deak renvoie à ce propos à un théâtre d'architecture théâtrale du XVIII^e siècle d'Étienne-Louis Boullée : « C'est en effet par la réunion et l'assemblage du beau sexe, disposé de manière à tenir lieu de bas-relief à mon architecture, que je crois être assuré d'avoir donné à mon tableau l'empreinte et le caractère de la grâce ».

Qui se révèlent sous leurs propres yeux⁷¹...

Non seulement le rapport entre la scène et la salle est un rapport d'identité, mais la gloire du poète sera complète s'il se produit ce phénomène de contagion propre à l'originalité de la démarche :

Et vous, que vos pas suivent,
Que vos songeries vivent
En familières sœurs, en sœurs naïves,
Ces chemins qu'elle a passés,
Ces cœurs qu'elle a traversés,
Ce rêve où sa floraison spirituelle s'est posée⁷².

La gloire du poète est d'amener le public à la reconnaissance de soi au sein du spectacle et de suivre le parcours de rédemption proposé par Antonia. Le spectacle est présenté comme une scène intérieure — « Ô foule, le poème / C'est votre idée qui surgit de vous-même⁷³ » —, extériorisée pour les besoins de la compréhension, et la distance entre la scène et la salle apparaît alors comme une distance artificiellement instaurée, dans un souci presque pédagogique. Le spectacle propose l'extériorisation des pérégrinations de l'âme humaine, afin que le spectateur puisse assister aux aventures de sa propre âme, interioriser ces enseignements et en ressortir bien évidemment meilleur.

Le théâtre symboliste instaure donc un rapport fonctionnel entre le contenu des pièces et le monde réel, dans une esthétique de la symbolisation et de la transfiguration mythique des rapports sociaux critiqués, puis fantasmés. Mais l'intérêt de sa démarche réside surtout dans le travail de réflexion sur les fonctions sociales du théâtre qui doivent sortir d'une fonction purement divertissante pour remplir une fonction beaucoup plus essentielle. Replacé au cœur de la Cité, le théâtre d'art doit avoir une fonction régénératrice capable de faire advenir l'homme nouveau et de transformer le public en peuple réuni autour du spectacle de sa grandeur et de son unité. L'alliance de l'énergétique révolutionnaire, du fantasme de régénération et de la vocation unanimiste des spectacles sous le signe de la fascination émotionnelle n'est pas sans risque de dérive idéologique ou esthétique⁷⁴. Mais le modèle indépassable du théâtre tel que rêvé par les symbolistes est celui du théâtre grec, qui « formait des citoyens et des héros⁷⁵ », c'est-à-dire d'un théâtre qui reste un théâtre d'élite dans

71 Édouard Dujardin, *Antonia. Légende dramatique*, Paris, Mercure de France, 1899 (*Antonia* [1891] ; *Le Chevalier du passé* [1892] ; *La Fin d'Antonia* [1893]), p. 183.

72 *Ibid.*, p. 182.

73 *Id.*

74 L'on peut citer ici la distinction que fait Denis Guénoun entre purgation et contagion, plaçant le premier dans la lignée aristotélicienne de la défense du théâtre au nom de sa capacité à apporter au spectateur une connaissance supplémentaire, à le faire réfléchir, et le second dans la lignée platonicienne de la haine du théâtre, au nom de son pouvoir de fascination et de manipulation des affects. Voir Denis Guénoun, « Contagion et Purgation », *Actions et Acteurs*, Paris, Belin (L'Extrême contemporain), 2005, p. 189-199.

75 Joséphin Péladan, *Origine et esthétique de la tragédie*, Paris, Sansot, 1905, p. 54.

une société restreinte aux dimensions de la ville. C'est Saint-Pol-Roux qui illustre le mieux ce fantasme :

Eh bien ! ce Théâtre, les Magnifiques le réaliseront !

C'est pourquoi, Paris, rebâtis en tes flancs le théâtre d'Athènes, et c'est pourquoi, patrie, conseille à tes foules frivoles le saint enthousiasme des phalanges de Grèce, car voici venir les Eschyles futurs, voici grandir les Sophocles nouveaux⁷⁶ !

Le théâtre grec constitue le fantasme passé d'un théâtre placé au centre de la Cité, structuré autour d'une caste de citoyens qui en constitue la grandeur, permettant d'allier l'élitisme des symbolistes avec leur soif d'unanimité.

76 Saint-Pol-Roux, « Enquête de Jules Huret : réponse », *De l'art magnifique*, suivi de *Réponses et de Petit traité de désurbanisme*, Mortemart, Rougerie, 1978 [1891], p. 26.

Références

- AUBÉRY, Pierre, « L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme », *Le Mouvement social*, n° 69 (octobre-décembre 1969), p. 21-34.
- BARRAUD, Cécile, « Allégorie et Anarchisme : *Le Fumier* de Saint-Pol-Roux », *Études littéraires*, vol. 41, n° 3 « Littérature et anarchisme » (2010), p. 29-40.
- BÉRENGER, Henry, « Le théâtre d'Édouard Schuré », *Revue d'art dramatique*, janvier-juillet 1900, p. 481-529.
- BIANCO, René, « Écrivains et littérateurs dans la presse anarchiste de langue française », dans Alain PESSIN et Patrice TERRONE (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 139-153.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1998 [1992].
- CLAUDEL, Paul, *La Ville, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1992 [1^{re} version : 1893 ; 2^e version : 1901], p. 303-490.
- DEAK, Frantisek, *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1993.
- DUJARDIN, Édouard, *Antonia. Légende dramatique*, Paris, Mercure de France, 1899.
- , « Bayreuth », *La Revue wagnérienne*, vol. V-VII, juin-août 1885, p. 136-142 et p. 206-210.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1999 [1965].
- EISENZWEIG, Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001.
- FLOOD, Christopher, *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Les Belles Lettres (Annales littéraires de l'Université de Besançon), 1991.
- GOURMONT, Rémy de, « L'idéalisme », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 25, avril 1892, p. 145-148.
- GUÉNOUN, Denis, « Contagion et Purgation », *Actions et Acteurs*, Paris, Belin (L'Extrême contemporain), 2005, p. 189-199.
- IBSEN, Henrik, *Un ennemi du peuple, Drame contemporains*, Paris, Le Livre de Poche, 2005 [1883], p. 365-484.
- KNOWLES, Dorothy, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934.
- LINERT, Auguste, « Le socialisme au théâtre », *L'Art social*, janvier 1892, p. 59-62.
- LUCET, Sophie, « Le "Théâtre en Liberté" des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX^e siècle », thèse Nouveau Régime sous la direction de Jean de Palacio, Université de Paris IV-Sorbonne, hiver 1996-1997.
- LUGNÉ-POË, Aurélien, *La Parade : Souvenirs et impressions de théâtre*, t. 2, *Acrobaties* (1894-1902), Paris, Gallimard, 1930-1931-1932.
- MAETERLINCK, Maurice, *Œuvres I. Le réveil de l'Âme*, édition établie par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999 [1890].
- MALLARMÉ, Stéphane, « Notes sur le théâtre (*René Maupérin, Monsieur Scapin*) », *La Revue indépendante*, janvier 1887, p. 55-59.

- , *Œuvres complètes*, édition établie par Jean Aubry et Henri Mondor, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945.
- MAUCLAIR, Camille, *Éleusis, causeries sur la cité intérieure*, Paris, Perrin, 1894.
- PÉLADAN, Joséphin, « Les arts du théâtre », *La Revue bleue*, 14 novembre 1908, p. 620-622.
- , « La démocratie et le théâtre (autour du Thymélé) », *La Revue bleue*, 5 mars 1904, p. 305-308.
- , *Origine et esthétique de la tragédie*, Paris, Sansot, 1905.
- PELLOIS, Anne, « Du théâtre nulle part situé à la cathédrale de l'avenir : utopies de théâtre entre deux siècles », *Agôn* [en ligne], Dossiers, n° 3, *Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle*, [<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=12780>].
- , *Utopies symbolistes : Fictions théâtrales de l'Homme et de la Cité*, thèse Nouveau Régime sous la direction de Bernadette Bost, Université Grenoble III, octobre 2006.
- ROBICHEZ, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poë et les débuts de l'Œuvre*, Paris, Éditions de l'Arche, 1957.
- SAINT-POI-ROUX, « Autour de la conférence de Camille Maclair sur Maurice Maeterlinck », *Le Mercure de France*, mai-août 1892, p. 156-162.
- , « Dramaturgies », *Le Tragique dans l'Homme. Monodrames I*, Mortemart, Rougerie, 1978, p. 12-16.
- , *La Dame à la faulx*, édition établie par Jacques Goorma, Mortemart, Rougerie, 1979 [1899].
- , « Enquête de Jules Huret : réponse », *De l'art magnifique*, suivi de *Réponses et de Petit traité de déshumanisme*, Mortemart, Rougerie, 1978 [1891], p. 18-27.
- , *Le Fumier (fresque)*, *Le Tragique dans l'homme. Monodrames II*, édition établie par Jacques Goorma, Mortemart, Rougerie, 1984 [1894], p. 73-128.
- SCHURÉ, Édouard, *Le Drame Musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée*, Paris, Perrin, 1895 [1875].
- , *Les Enfants de Lucifer* [1896], Paris, Perrin, 1900, p. 2-159.
- , *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*, Paris, Librairie académique Perrin, 1926.
- VERHAEREN, Émile, *Les Aubes*, Bruxelles, Librairie A. Deman, 1898.
- WYZEWA, Théodore de, « Le pessimisme de Richard Wagner », *La Revue wagnérienne*, vol. VI, juillet 1885, p. 167-170.



La scène espagnole contemporaine et le « supratherâtre » d'Angélica Liddell : un défi pour la sociocritique ?

CRISTINA VINUESA MUÑOZ

Le spectateur des pièces d'Angélica Liddell est confronté à un être qui doute, à une femme qui remet en cause son texte une fois achevé et qui modifie sans cesse sa création et son concept originel. Elle avait jusqu'alors joué dans des salles alternatives, des espaces non conventionnels et interprété des pièces intimistes, accompagnée de son seul partenaire Gumersindo Puche — seul membre de sa compagnie *Atra bilis*. Avec son texte *Perro muerto en tintorería : Los fuertes*, jouée en novembre 2007, elle conçoit pour la première fois une pièce « grand format ». Représentée au Centre dramatique national madrilène (Teatro Valle-Inclán), cette pièce occupe un espace *officiel* et une scène de grandes dimensions. Enfin, l'auteure choisit une scénographie complexe et travaille exceptionnellement avec six acteurs professionnels. Il s'agit à la fois d'une nouvelle étape dans son parcours en tant qu'artiste reconnue et d'un tournant décisif dans sa conception de l'art dramatique. Le spectateur découvre une artiste qui s'évertue, d'une représentation à l'autre, à construire, à déconstruire puis à reconstruire un univers comme si, symboliquement, elle trouvait dans cet acte une forme de salut. Sa réaction produit un monde à l'essai, un microcosme modifiable et sacrificable se débattant au milieu d'un macrocosme (hors scène) sclérosé et dangereux. Angélica Liddell utilise le plateau pour dépasser les limites de la critique, faisant de sa création l'outil de la critique et la critique elle-même. Cette démarche supratherâtrale construite non sans souffrance révèle un objet inédit mais fragile. Elle rejoint indirectement Pierre Zima dans son projet de faire de la sociologie du texte « une science à la fois empirique et critique, capable de tenir compte des structures textuelles et du contexte social dont elles sont issues¹ ». Aussi la sociocritique nous permettra-t-elle de mieux comprendre cette ambivalence, en faisant du *Tout historique* (pour reprendre la notion crosienne) et des éléments qui la composent le point de départ de l'étude.

Il s'agit d'aller au cœur d'une œuvre qui, par une démarche « d'automutilation créative », ouvre une voie nouvelle de réflexion autour des concepts de « vérité » unique et de validité de l'objet artistique. Le théâtre d'Angélica Liddell offre un processus créatif qui cherche à détruire l'aspect formel de l'art dramatique au sens

1 Pierre Zima, *Manuel de la sociocritique*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 2000, p. 16.

aristotélécien, menant à l'anéantissement du symbole. Le dessein de l'Espagnole semble clair : une volonté de destruction des systèmes socioéconomique, idéologique et discursif², passant par une pratique performative de l'acte théâtral violent, afin d'atteindre la Vérité et par extension, la seule validité artistique, la beauté de l'art. Nous analyserons ici comment au moyen de la pièce et de la mise en scène madrilène de *Perro muerto en tintorería : Los fuertes*, Liddell propose une approche inversée de la réflexion du *Contrat social* de Rousseau et use de l'axe spatio-temporel pour créer chez le spectateur un effet de déphasage. Cela inscrit le théâtre d'Angélica Liddell dans un art du blanc et du déséquilibre.

Nous prendrons comme point de départ de notre réflexion les théories sociocritiques du sujet et du texte d'Edmond Cros. Toutes deux étant étroitement liées, elles contribueront à faire mieux comprendre l'évolution du *Tout historique*. Cros déclare que « le sujet culturel est [...] un espace, ou un dispositif, où coexistent des déphasages et il fonctionne bien, au même titre que le *Tout historique*, autour de la coexistence de multiples temps historiques. À ce titre, il est, lui aussi, géré par une dynamique du manque³ ». Or, la pièce d'Angélica Liddell est un objet artistique qui ne peut se concevoir et se construire qu'à partir de tels déphasages. L'écart devient le but ultime de son art. Il s'agit effectivement d'un théâtre de l'arythmie faisant de cette caractéristique l'unique outil artistique valable, aussi bien du point de vue de la création que de la réception, offrant ainsi un nouveau regard sur le théâtre. Un tel paradigme soulève la question : que devient le sujet transindividuel ? Dans quelle mesure ce théâtre de la discordance, reniant les systèmes et n'en gardant que les blancs, devient-il un instrument d'analyse d'un contexte, d'une pensée, d'un discours, en définitive un objet pertinent pour la sociocritique ?

Destruction d'un texte ou l'histoire d'une sociopathe sous contrôle

Angélica González (Figueres, Espagne 1966) s'est d'abord fait connaître sous le nom de Liddell Z00, en référence au film de Peter Greenaway *Z00* réalisé en 1986, puis est devenue celle que l'on connaît aujourd'hui. Elle emprunte également son patronyme à Alice Liddell, muse de Lewis Carol. Après avoir réalisé des études de psychologie à l'université et des études d'interprétation à la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid), elle fonde sa compagnie en 1993, qu'elle nomme *Atra Bilis* ou *bile noire*, la quatrième humeur selon la théorie d'Hippocrate, celle qui, provenant de la rate, provoque l'état de mélancolie. Si la mélancolie dans le sens antique – Hippocrate y voyait une sorte de génie et de folie – permet de vivre le deuil, de se dépasser ou encore de trouver un sens à la vie, elle devient, dans l'œuvre d'Angélica Liddell, la ligne motrice. S'obliger à regarder tristement le monde, le ressentir de la sorte et en être consciente, tel est l'objectif de cette dramaturge qui désire ainsi maintenir une distance critique avec ce(ux) qui l'entoure(nt). Elle

2 Lire à ce propos Marco Canale, *Forma y política en el teatro de Angélica Liddell*, dans Romera Castillo J. (dir.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Acta del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros, 2005, p. 369.

3 Edmond Cros, « Spécificités de la sociocritique », *La sociocritique d'Edmond Cros* [en ligne], article daté du 13 octobre 2006, [<http://sociocritique.fr/spip.php?article6&lang=es>].

se déclare « sociopathe sous contrôle » et considère la tradition théâtrale et l'avant-garde comme des carcans institutionnels dangereux et stériles pour la création. Mais la bête noire qu'elle persécute jusqu'à la satiété est la collectivité, qu'elle considère comme l'ennemi à abattre, surtout quand celle-ci acquiert une forme quelconque d'autorité. Liddell fait fusionner dans ses revendications le contenu et le contenant ; elle rejoint le *Tout historique*, pour reprendre la formulation de Cros, formé par la (dis)jonction des systèmes socioéconomique, idéologique et discursif – autant de systèmes qui demeurent précisément les modes de fonctionnement que Liddell condamne. La dramaturge supprime ces différents niveaux après avoir paradoxalement conservé l'essence de leur (dis)jonction. Son besoin de dénoncer la règle est tel qu'il passe par l'usage de la violence – jugée par elle nécessaire. Sa haine profonde à l'égard de l'idée de groupe sous toutes ses formes et son dégoût pour la race humaine en général confèrent aux mises en scène de Liddell une lutte individuelle contre tous, accompagnée d'une esthétique que l'on pourrait qualifier d'« autoexpérimentation », dotée d'une « dimension cérémonielle » pour reprendre les termes de Christophe Bident dans son article sur et contre le théâtre postdramatique d'Hans Thies Lehmann⁴. Cette esthétique proche du tâtonnement sensoriel en solitaire et souffrant, vient précisément de ce besoin de destruction, de cette urgence de l'éphémère, de cette manie de la réécriture constante et du croisement des matériaux et des genres sur scène, proposant une nouvelle voie artistique que l'on pourrait appeler un *cross over* kaléidoscopique performatif.

Perro muerto en tintorería : Los fuertes (2007) d'Angélica Liddell a connu diverses modifications textuelles puis scéniques. Tout d'abord dans sa genèse : la pièce compte un minutieux travail de déconstruction à partir d'un texte écrit en 1999. Ce travail de polissage sert consciemment le plateau. Dans ce besoin de réécrire pour la scène, Liddell déclare, dans un entretien accordé à José Henríquez⁵, que le texte en question avait cessé d'être « une fable linéaire » : « je donnais beaucoup d'informations sur les personnages, tout était beaucoup plus expliqué ; j'ai enlevé des informations, des explications ; j'ai décomposé les dialogues, j'ai séparé chacune des répliques des personnages, j'ai fait de ces répliques, des monologues... Et j'ai décidé de la détruire⁶ » ; elle poursuit en déclarant : « la parole naît affligée, fragile, précaire, fatiguée, inutile, la parole naît en échouant, constamment anéantie, inévitablement frustrée⁷ ». Cette réécriture a *in fine* le corps de l'acteur comme enjeu scénique ultime. Il y a dans cette volonté de douter de l'efficacité de la parole une pleine confiance

4 Christophe Bident, « Et le théâtre devint postdramatique : histoire d'une illusion », *Théâtre/Public*, n° 194 « Une nouvelle séquence théâtrale européenne ? » (2009), p. 77.

5 José Henríquez, Una conversación : « Entramos a vivir y morir en el escenario », *Primer Acto*, n° 321 (2007), p. 21-30.

6 « [U]n argumento lineal ; daba muchísima información sobre los personajes, estaba todo mucho más explicado » a « quitar informaciones, explicaciones ; descompose los diálogos, separé las réplicas de cada uno de los personajes, hice monólogos con las réplicas... Y decidí destruirla » (*ibid.*, p. 23). Les traductions de l'espagnol au français figurant dans cet article sont les miennes.

7 « La palabra nace afligida, débil, precaria, fatigada, inútil, la palabra nace fracasando, aniquilada ininterrumpidamente por lo real, inevitablemente frustrada » (Angélica Liddell, « Llagas de nueve agujeros », *Primer Acto*, n° 295 (2002), p. 132).

pour le langage non verbal. Ce dernier sert d'instrument médiateur pour atteindre la seule Vérité valable selon Liddell. En résumé, la reconstruction narrative a pour objectif de montrer « la condition physique essentielle⁸ ». *Perro muerto en tintorería : Los fuertes* est une pièce complexe qui offre une relecture innovante et inversée du *Contrat social* de Rousseau. Si Liddell rejoint le philosophe dans le fait que toute légitimité politique se fonde sur la communauté et la volonté générale, et dans le fait que nul n'a le droit d'aliéner au profit d'un autre sa liberté morale et civique, elle diverge radicalement de Rousseau dans l'idée d'établir un contrat. D'ailleurs, le concept même de volonté générale est à nuancer dans la pièce de Liddell. En effet, selon l'auteure, la légitimité politique est à l'heure actuelle inexistante puisqu'elle constate et déplore que la volonté générale de la communauté repose sur la passivité et l'inaction. Il faudrait donc, selon son raisonnement, modifier les paramètres. Cette modification des paramètres de Rousseau et cette réutilisation du texte, voire sa réinterprétation viendraient accélérer un premier décrochement sur le plan idéologique. En effet, Edmond Cros parle d'un processus d'incorporation de l'Histoire qui impliquerait une médiation, un transfert obligatoire, une adaptation à un temps présent en adéquation ou non aux temps constitutifs de l'histoire. Dans le choix de la relecture actualisée de Rousseau, Liddell provoque un premier décalage discursif, imposant un rythme accéléré à cette prise de conscience sociale et idéologique actuelle :

On peut affirmer que *Perro muerto en tintorería : Los fuertes* naît avec l'intention d'appartenir au genre apocalyptique de la politico-fiction inscrit dans un espace et un temps futurs. [...] Il s'agit avant tout d'interpréter les signes du présent⁹.

Mais pour Liddell, toutes les excuses sont bonnes pour remettre en question le présent et son fonctionnement social et idéologique. Rousseau peut constituer un point de départ, mais son expérience individuelle passée peut également faire l'objet d'une réflexion élevée au rang de l'universel et faire de son théâtre sa vie¹⁰. Il suffit de théâtraliser ce souvenir en le convoquant dans le présent. De la rupture amoureuse est née la *Casa de la fuerza*, et de la méfiance, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre : un projet d'alphabétisation...*, l'une étant la conséquence

8 Réflexion d'Oscar Cornago, chercheur au CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Conseil supérieur de la recherche scientifique) et spécialiste du théâtre d'Angélica Liddell, extraite de « El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia », dans Esteve Graset *et al.* (dir.), *Políticas de la palabra*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 65.

9 « *Puede afirmarse que Perro muerto en tintorería : Los fuertes nace con vocación de pertenecer al género apocalíptico de la política-ficción insertado en un tiempo y una época futuros. Dicho género favorece la reflexión [...]. Se trata, ante todo de interpretar las señales del presente* » (Angélica Liddell, *Perro muerto en tintorería : Los fuertes*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2007, p. 8).

10 À ce sujet, Austin Warren et René Wellek affirmeront que la littérature représente la « vie » et la « vie » est, dans une très large mesure, une réalité sociale (*La Théorie littéraire*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Audiguier et Jean Gattégno, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1971, p. 129).

directe de l'autre¹¹... Nous serions proches d'un cheminement d'écriture qui pourrait très schématiquement ressembler à cela : un fait passé entraîne un sentiment qui provoque un décalage dans le temps et produit ainsi une réflexion. Ici, ce fait originel est le dégoût du système idéologique imposé par un État qui, sous prétexte de la sécurité des citoyens, met en péril la liberté absolue. C'est précisément pour cette raison que la madrilène inverse le raisonnement. Selon elle, la communauté, avec ses règles et ses contraintes, pousse l'homme à agir de façon pulsionnelle et monstrueuse. Autrement dit, si l'État ne frustrait pas les désirs de l'homme, celui-ci n'agirait pas de la sorte. L'être humain est donc simultanément assassin et victime. Sa contradiction vient du fait que l'État, ultra-protecteur et castrant, a, au nom de la sécurité et de la bienveillance, anéanti le désir sexuel et les sentiments naturels, obligeant l'homme à ne les exprimer qu'au moyen du crime et des atrocités comme la guerre ou le viol. L'homme serait donc devenu mauvais, malgré lui. Liddell condamne alors l'homme tout en le déresponsabilisant de ses crimes, n'y voyant que la conséquence directe d'un système manipulateur et d'un État persécuteur. La pièce, en greffant au texte de Liddell des passages du *Contrat social*, dénonce non sans distance ironique un système organisé, pervers et sadique. Cette alternance volontaire de styles fonctionne comme une espèce de trompe-l'œil et vient faire écho à une partition textuelle qui alterne de façon aléatoire des parties récitées, des polylogues, pour reprendre le terme de Julia Kristeva, et des dialogues, ne répondant à aucune structure précise. Liddell fait du théâtre un instrument d'analyse d'un contexte présent et futur en avance par rapport au temps historique du récepteur. Nous sommes face à un refus catégorique de règles, de la doxa. Il s'agit d'un cri, d'un texte urgent comme bien souvent chez Liddell, qui dépeint le paradoxe de l'homme contemporain. Au-delà de la monstration d'un état de fait, Liddell tente, au nom du refus des systèmes, de confectionner un dispositif théâtral où le texte, la scène, les acteurs et les spectateurs participent à une expérience transindividuelle verbale et non verbale.

Destruction scénique par la violence, ou la responsabilité du bouffon

Liddell voit donc dans l'art un moyen d'éveiller les consciences, un outil qui puiserait les réponses justes dans la douleur et la souffrance. Elle considère cette dernière indispensable dans la vie de l'acteur car, selon elle, le comédien aurait signé par sa condition un contrat avec la société qui l'obligerait à endosser le rôle du bouffon¹², du souffre-douleur et du porte-parole des marginaux au risque d'être lui-même exclu de la société. Elle affirmera dans un essai consacré au rôle de l'acteur-bouffon qu'il

11 Angélica Liddell, « Maldito sea el hombre que confía en el hombre : un projet d'alphabétisation », *Théâtre-Vidéo.net* [en ligne], conférence de presse du 7 juillet 2011 avec Angélica Liddell et Enrique Marty, consultée le 27 décembre 2011, [<http://www.theatre-video.net/video/Angelica-Liddell-pour-Maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre>].

12 Lire à ce propos le chapitre intitulé : « El contrato del bufón » (p. 7) extrait de l'essai d'Angélica Liddell « El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres », publié par *ARTEA Investigación y creación escénica* [en ligne], 2003, [http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/176/Angelica%20Liddell-El%20sobrino%20de%20Rameau.pdf].

est difficile de concilier éthique et divertissement. C'est l'une des tares de la représentation théâtrale : le bouffon éthique, politique, humaniste doit, par contrat, développer son labeur dans le cadre du divertissement avec les limites que cela implique. C'est précisément à cause de ce cadre de divertissement que celui-ci est expulsé lorsque lui vient l'envie de dire des vérités à haute voix. [...] Chaque bouffon se sent être le dernier de sa lignée, malade et fou, pour qui l'on ressent de la pitié lorsqu'il se comporte comme tel et non comme l'homme intelligent qu'il est [...]¹³.

C'est ainsi que Liddell artiste, mais aussi femme, se sacrifie pour la société et se résout à « secouer les consciences », à montrer les horreurs du monde occidental. Elle mène d'ailleurs cette ascèse jusque dans ses retranchements, puisqu'elle en arrive à déclarer publiquement son refus définitif d'enfanter. Elle l'annonce ouvertement dans son poème *Lésions incompatibles avec la vie* (2008), qu'elle dédicace aux enfants qu'elle n'aura jamais :

Aux enfants que je n'aurai pas,

Je ne veux pas avoir d'enfants
 Je ne veux pas aller plus loin [...]
 Mon corps renonce à la fertilité
 Mon corps est ma protestation contre la société, l'injustice, contre le lynchage,
 Contre la guerre. [...]
 Mon corps est ma protestation
 Mon corps est mon pessimisme
 Grâce au pessimisme, je peux me poser des questions.
 Quelqu'un doit bien rester au milieu des hommes à se poser des questions. [...]
 Quelqu'un doit rester comme un idiot,
 Quelqu'un doit devenir l'excrément,
 Quelqu'un doit échouer définitivement.
 L'absence d'enfants m'aide à être l'excrément et à échouer¹⁴.

Ce poème montre par contraste antinomique, d'un côté, la fragilité d'un être qui n'est plus en mesure de voir l'horreur du monde au point de la scotomiser (« Je

13 *Ibid.*, p. 8.

14 A los hijos que no voy a tener
 No quiero tener hijos
 No quiero ir más lejos [...]
 Mi cuerpo renuncia a la fertilidad
 Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad, contra la injusticia, contra el linchamiento,
 Contra la guerra. [...]
 Mi cuerpo es mi protesta
 Mi cuerpo es mi pesimismo.
 Gracias al pesimismo, puedo hacermé preguntas
 Alguien debe quedar en medio de los hombres haciéndose preguntas [...]
 Alguien debe quedar como un idiota.
 Alguien debe quedar el excremento.
 Alguien debe fracasar definitivamente.
 La ausencia de hijos me ayuda a ser excremento y a fracasar.
 (Angélica Liddell, « Tráptico de la aflicción / Lesiones incompatibles con la vida », Bilbao, Artezblai, 2011, p. 161)

ne veux pas aller plus loin [...] » : pour cela, elle emploie un prosaïsme poétique très juste), de l'autre, une volonté guerrière de rester en martyr au milieu du désastre humain et d'incarner l'échec en utilisant l'autoscatologie (« L'absence d'enfants m'aide à être l'excrément et à échouer »). Ainsi, ce poème prend la forme d'une prière obscure vouée à un destinataire inconnu qui, loin de permettre une ascension de l'âme, s'acharne de façon anaphorique à creuser dans les ténèbres de l'être jusqu'à ensevelir le moindre espoir de vie. Liddell transmet par son écriture sa pleine implication sociale et politique en dépit de sa volonté de distanciation. L'écriture prend la forme d'un discours paradoxal dénonçant à la fois la douleur provoquée par un contexte historique, social et politique incompatible avec tout être humain, et l'authenticité, la beauté issues précisément de cette souffrance. Liddell montre ainsi à quel point le contexte social joue un rôle majeur dans son discours, comme l'affirme Marc Angenot :

Pour quiconque ouvre la bouche ou prend la plume, le discours social est en effet toujours déjà là avec ses manières de dire, ses codes, ses préconstruits. Il va falloir se faire entendre à travers ces voix multiples ces phrases disponibles et toutes faites, ces interprétations imposées, cette facticité omniprésente. Nul ne peut se flatter de parler dans un vide, mais toujours en réponse à quelque chose. On songera à cet « *et ego...* », moi aussi j'ai quelque chose à dire, si perceptible chez les « jeunes poètes » symbolistes, résolus à produire coûte que coûte de l'inouï¹⁵.

Liddell écrit et vit en réponse au contexte historique et social dans lequel elle se meut et souffre. Elle assume pleinement son rôle et songe même à y être destinée depuis l'enfance. Elle dit, à propos d'une photo d'elle à six ans qui illustre la publication du poème évoqué plus haut :

Quand je regarde [la photo], quand j'observe mon regard, je ressens une infinie tristesse, une immense déchirure. Presque quarante années sont passées depuis qu'elle a été prise et, entre la génétique et les sales coups de la vie, tout m'a conduite à l'isolement, à la solitude. [...] J'ai une lésion incompatible avec la vie ; la vie et moi, nous sommes incompatibles. J'ai comme un excès de sentiments qui ne cadrent pas avec l'ordre émotionnel, ils me tiendront toujours en dehors de cet ordre¹⁶.

Angélica Liddell trouve donc dans le théâtre le moyen de « supporter » l'insoutenable. Lorsqu'on l'accuse de faire du théâtre de provocation, elle répond qu'au contraire, la véritable provocation se trouve hors scène. La destruction du système au moyen du dispositif théâtral devient l'espace de Liberté et de Vérité immédiates sans censure possible où tout est posé. Le moindre recoin de plateau est occupé par un acteur, un tableau, une sculpture, un animal, un objet, une musique. En effet, Liddell y montre tout : ce qui lui passe par la tête, ce(ux) qu'elle aime, ce(ux)

15 Marc Angenot, « Théorie du discours social. Notions de topographie discursive et de coupure argumentative », *COnTEXTES* [en ligne], n° 1, 2006, [http://contextes.revues.org/51].

16 Angélica Liddell, « Entretien avec Vincent Macaigne pour *Le bruit du off* » [en ligne], propos recueillis par Christilla Vasserot, Avignon, 2011, [http://lebruitduoff.com/2011/06/14/avignon-2011-entretien-avec-angelica-liddell/].

qu'elle déteste, ce(ux) qu'elle désire et ce qui la (l'a) détruit(e) émotionnellement, disposés, orchestrés par une esthétique et une chronologie toute subjective.

Cross over kaléidoscopique, ou la nécessité de la violence

Liddell se situe donc, par l'ébranlement volontaire des systèmes social et discursif, comme ennemi de l'État et de la communauté, et fait de sa pièce une intervention politique. Tout, dans la scénographie, répond avec cohérence à cette pensée. Pour cela, elle soumet son théâtre à la violence et entreprend une croisade au service de l'Art. Il s'agit pour elle d'en finir avec une vision globalisante de l'individu, intégré dans un ensemble qui conditionnerait sa pensée et ses actes, et de dénoncer l'autorité comme organisation collective hostile. Selon elle, « l'art s'est toujours occupé de lutter contre la culture. [...] La rénovation esthétique relève de l'éthique ». Cette remise en cause radicale passera par le seul instrument qu'elle juge fiable : le corps. Il symbolisera son combat, mais aussi sa culpabilité et son rôle d'ennemi militant. Dans sa pièce, il sera dit « que [le] corps est un simple objet d'intervention politique ». En cela, elle fera référence à Rousseau en déclarant que « la conservation de l'État est INCOMPATIBLE avec la conservation de l'ennemi, il est donc nécessaire que l'un des deux périsse, et lorsque l'ennemi périt, il périt moins comme citoyen que comme ennemi¹⁷ ». La pièce montre à cet effet un texte dépourvu de logique formelle, renforcé par un « corps » guerrier projeté sur scène dans un déploiement extraordinaire. Toutefois, on peut deviner dans ce parti pris du *patchwork* une fragilité et une intensité certaines. Liddell remplit son univers scénique de peinture, de sculpture, de projections, de musique, d'installations faites à base de matières organiques et périssables (lianes, terre, lait, laine). La scène se fait lieu métonymique de l'absolu et de l'éphémère, lieu de présentation pure, revendiquant sa propre réalité. L'auteur semble revendiquer paradoxalement le détachement immédiat par rapport à un contexte et à la fois s'inscrire pleinement dans une tradition théâtrale cathartique d'origine aristotélicienne. Cette double posture place son théâtre dans une pensée ambiguë qui pourrait confirmer la pensée d'Adorno concernant la complexité de la littérature et par extension de l'art dramatique. En effet, cette immédiateté subversive conjuguée à la tradition scénique fait de cet objet polysémique une entité fermée sur elle-même, empêchant ainsi de le considérer comme un outil d'analyse au service de la société. Par ailleurs, ce microcosme disparate est marqué par un rythme a-chronologique en ce sens que les actions possèdent leur propre temporalité : elles seront tantôt délibérément longues, tantôt particulièrement courtes — une véritable performativité de l'acte théâtral autonome là aussi, en dehors de toute règle classique.

Intéressons-nous maintenant à la scénographie de *Perro muerto en tintorería : Los fuertes* de Liddell. Commençons tout d'abord par les costumes. Ceux-ci sont la première manifestation concrète de remise en cause du monde occidental. Ils répondent à une critique de l'éducation traditionnelle, de la culture de masse et à une déclaration de guerre, livrée aux clichés du rôle social de l'homme et de la femme. En effet, les personnages revêtent des tee-shirts numérotés, représentant deux

équipes de football — le Manchester et le Real Madrid — ; deux hommes portent des tabliers d'écolier en forme de tuniques grises, rappelant une soutane de prêtre et les actrices sont placées dans des tutus sales de danse classique, chaussant des tennis de course. Il semblerait que l'ensemble réponde à une sorte de monde manichéen : le numérotage, qui dénonce à la fois l'anonymat d'une société à grande échelle et la compétitivité d'une société capitaliste, montre l'image de la femme potiche et de l'homme ayant fait des études pour travailler et endosser la responsabilité sociale. Par ailleurs, on trouve dans le choix même du cliché (le football et la danse classique), l'aspect suranné et cependant durable du stéréotype. Les victimes de cet héritage sont des corps fatigués, des adultes ayant perdu l'innocence et l'illusion de l'enfance, victimes selon Liddell d'une civilisation trompeuse. Liddell réduit ces figures à des rôles sociaux, à des tâches et « à des manières de se positionner par rapport à la civilisation¹⁸ » et montre des corps désabusés car privés de désirs. En effet, la fonction dramatique sous-tend également la répression des désirs, conduisant les actants à « dériver vers des conduites extrêmes », à agir de façon obsessionnelle et compulsive, en faisant de leur lieu de travail l'expression de leur déviation affective et de leur pulsion criminelle. Chacun des personnages incarne une forme de censure émotionnelle. La pièce organise *crescendo* la tension dramatique en trois tableaux : « EL MIEDO » (la Peur), « LA CONCIENCIA » (la Conscience) et « ELOGIO DE LO CONCRETO » (Éloge du concret), où Liddell expose la difficulté et le danger d'exprimer ses sentiments. La liberté individuelle est anéantie par la structure sociale. Elle ira jusqu'à dire qu'un quelconque élan spontané d'affection peut être considéré comme dangereux et, par là, être jugé incompatible avec la *conservation de l'État*. Ces costumes, signes physiques d'une censure sociale et d'une incarcération mentale, perdent symboliquement leur sens lorsque Liddell décide d'entreprendre activement son combat contre l'État et la répression. En effet, les masques tombent grâce à la violence et à l'épuisement du corps de l'acteur. L'intensité physique s'accroît à l'aide d'actes purement corporels, comme si les personnages prenaient conscience de leur situation au moyen du travail infligé à leur corps. Ils courent jusqu'à l'épuisement, se frappent les uns les autres, se laissent piétiner, répètent machinalement des gestes symbolisant l'aliénation de leur condition, se jettent par terre, soulèvent de lourdes pierres puis, enfin, se plâtent les pieds afin de matérialiser les obstacles d'une existence insupportable. Ces corps réprimés se débarrassent peu à peu de leur rôle et, nus, laissent place à une sexualité ainsi qu'à une sensualité animales rendues à leur nécessité :

J'en ai besoin. J'ai besoin de te frapper. D'écouter le bruit que fait un corps contre un autre corps. J'ai besoin de concret. De quelque chose de concret comme le bruit. J'ai besoin que les corps produisent la vérité. Je vais écouter le bruit concret. Je vais frapper un corps concret¹⁹.

18 *Ibid.*, p. 42.

19 « *Lo necesito. Necesito golpear. Escuchar el ruido que hace un cuerpo contra otro cuerpo. Necesito algo concreto. Algo concreto como el ruido. Necesito que los cuerpos produzcan la verdad. Voy a escuchar el ruido concreto. Voy a golpear un cuerpo concreto* » (*ibid.*, p. 70).

Si les costumes et le corps de l'acteur participent à cette destruction scénique, le choix des matières hétéroclites présentées sur scène dans leur jonction contribue également à alimenter ce théâtre apocalyptique. Au centre de la scène, on distingue un carré d'herbe synthétique rappelant un jardin d'Éden décadent au milieu duquel est disposé un canapé bordeaux en mauvais état. De part et d'autre de ce carré, côté jardin, on distingue un tableau de Fragonard grandeur nature, *La balançoire*, et côté cour, un mur couvert de roses rouges. En fond de scène au centre, on devine un tableau noir ; côté jardin, face au tableau de Fragonard, est suspendue une vraie balançoire, enfin, côté cour, un amoncellement de pierres semble abandonné, faisant allusion à un cimetière profané. De tous côtés, on trouvera des marionnettes d'un mètre cinquante environ, en silicone couleur chair, hyperréalistes, réalisées par le sculpteur catalan et ami de Liddell, Enrique Marty, représentant le sosie nu et blessé de chaque acteur. De plus près, de petits détails parsèment la scène : des voitures et des camions miniatures, un service complet à thé, une chaise en bois, une hache, une corde avec un nœud de pendu et un sceau rempli de plâtre, encore à l'état liquide. Autant d'éléments qui, d'une certaine manière, installent une tension dramatique et réveillent la curiosité du spectateur qui n'y voit, du moins dans un premier coup d'œil, aucune logique interne. Néanmoins, lors de la représentation, chaque objet est utilisé dans le but de déclarer une guerre féroce aux institutions, à la bourgeoisie et à tous ceux qui, selon la dramaturge, sont les responsables du monde corrompu dans lequel elle vit et souffre. L'univers liddellien suppure et le spectateur n'a d'autre choix que de soigner les plaies par sa présence et son oreille attentive. Le monde vu par Liddell n'accepte que des ultimatums. Les images sophistiquées qu'elle offre tout au long de sa pièce confirment le message de l'insurgée : celle formée par la jeune musulmane voilée se balançant face à *La balançoire* du peintre n'est autre que le miroir grotesque de la réalité obscure de Liddell ; celle composée de marionnettes nues déposées au pied du tableau faisant écho au cimetière situé de l'autre côté de la scène, au pied de ce faux jardin d'Éden, rappelle l'alter ego de l'actrice meurtri par la société ; quant à l'action de Liddell elle-même écrivant sur le tableau noir du fond : *Y a-t-il un fils de pute pour me tuer ?*, elle vient ponctuer la détresse de l'artiste. On comprend mieux l'existence de ce jardin d'Éden abandonné, aux couleurs trop vives, au milieu duquel règne ce canapé qui réceptionnera les corps épuisés des acteurs, mélangés aux corps mous et sanglants des marionnettes. D'un côté, le corps de l'acteur luttant pour la liberté et de l'autre, la marionnette usée par toute la souffrance et la culpabilité causées par la société. Liddell se veut le porte-parole de l'Homme, victime d'un système qui exige de lui la perfection et lui impose une productivité optimale faisant de lui une marionnette et bientôt un bourreau, monstre sans scrupule capable de tous les crimes. Liddell excelle dans l'esthétique du défaut, de la cicatrice, du pli et de l'accident, une esthétique du vrai qui vient heurter l'idée du Beau associé à la perfection ou à l'harmonie. On retrouverait dans cette saturation visuelle moins une volonté de combler un vide existentiel ou de résoudre un non-sens que de manifester le sentiment d'un trop plein de sens, une hypersensibilité hors contrôle.

Cette hypersensibilité éclatera dans cette obsession pour les matières mutilées, ces corps sacrifiés. Cette corporalité meurtrie incarne l'atrocité du monde et fait de

l'acte théâtral un exercice éprouvant, aussi bien pour les acteurs que pour le public qui est invité à prendre parti. Selon Liddell, l'art est « un plaisir difficile » :

Le public a du mal à écouter un texte, un texte dense, qui n'a pas de structure classique, il a du mal à rester attentif lorsqu'on lui offre une idée et non une anecdote ou une histoire, seulement une idée.

C'est ce que je dis et je ne me fatigue pas de le répéter, l'écriture est un plaisir difficile, comme une quelconque option artistique. [...] Nous devons utiliser tout type de moyens, nous devons lui procurer d'autres outils pour entrer en contact avec le monde [...]. Il ne peut entrer dans un théâtre en continuant à voir le monde comme dans une série télé²⁰.

Une violence nécessaire pour accéder à la Vérité

Nous avons donc un spectacle engagé, à la fois sacralisé par la scène et sacrifié par son auteure. Elle propose une pensée critique du monde par la remise en question du propre processus créatif à tous les niveaux et fait de sa pièce à la fois une action performative et le moyen de cette action. Nous avons vu que Liddell se sert des systèmes pour en extraire leurs discordances et faire de son spectacle un objet installé dans le déséquilibre et le déphasage. D'un côté, cette arhythmie ébranle le spectateur qui n'a d'autre option que de remettre en cause ses références sociales et idéologiques. De l'autre, l'auteure détruit inlassablement sa création dans le seul but de trouver une cohérence universelle. Il s'agira maintenant d'observer comment cette recherche de cohérence est mise en marche. Cette cohérence, qui n'est autre que le déphasage pour Liddell, se matérialise dans le matériau scénique. Il n'est pas étonnant que des trois tableaux qui évoquent la progression dramatique et dramaturgique de la pièce, l'*Éloge du concret* apparaisse en dernier lieu comme un achèvement de cette recherche. En effet, sa conception de l'art aboutit dans la *concrétion*, autrement dit la réalité ; son souci de la réalité est lié à l'idée de vérité. Selon Liddell, l'obsession de la vérité vient du fait que seule celle-ci conduirait à la beauté, fin ultime de l'art. En cela, la pensée de Cros apporte un nouvel éclairage : nous devinons dans ce raisonnement qui va du concret à la réalité, de la réalité à la vérité et enfin de la vérité à la beauté, une notion sous-jacente qui serait celle de la « validité ». Edmond Cros écrit dans une réflexion à propos des spécificités de la sociocritique :

Le développement de la sémiologie appliquée de la littérature, *sémiologie littéraire*, va dans le même sens, en posant le problème de la nature et du fonctionnement du signe. Ce premier indice de rupture avec ce qui précède

20 « [...] *Le cuesta al público escuchar un texto, un texto denso, que no tiene una estructura corriente ; le cuesta mantener la atención cuando le está proporcionando una idea, no una anécdota ni un argumento, sino una idea. / Es lo que yo digo, y no me canso de repetir, que la escritura es un placer difícil, como cualquier opción artística. [...] Tenemos que usar otro tipo de recursos, tenemos que proporcionarles otros medios de relacionarse con el mundo [...]. No pueden entrar a un teatro para seguir relacionándose con el mundo a través de una teleserie »* (José Henriquez, « Entramos a vivir y morir en el escenario », entretien entre José Henriquez et Angélica Liddell pour la revue *Primer Acto*, n° 321 (2007), p. 28).

est capital. La critique dite nouvelle se détourne ainsi du contenu et, en se détournant du contenu, elle se libère de *la philosophie de la vérité*. [...] Avec le recul que donne le temps, son émergence se donne à voir comme le symptôme d'une crise de société qui éclatera à la fin de la décennie et qui remet en cause l'espace de l'autorité vécue comme la détentrice fallacieuse de la vérité. [...] La notion de validité détrône celle de vérité²¹.

C'est dans ce raisonnement pour accéder à la vérité *valide* que la vision liddellienne devient objet de controverse. En effet, selon elle, la « validité » ne s'obtiendrait qu'au moyen de la violence. Une telle esthétique est résumée par Óscar Cornago qui déclare au sujet du théâtre de Liddell : « La parole tout comme le corps doit être violentée²² ». Le spectacle s'achève par un tableau final où la violence est insoutenable car incontournable. La représentation, qui jusqu'alors se contentait des niveaux symbolique, interprétatif et dramatique, prend soudain l'allure d'un hyperréalisme performatif dans la plus pure lignée de la *performer* Gina Pane²³. La scène sert de support à une série d'actes qui viennent interroger le corps, les instincts et l'animalité dans le but d'atteindre la validité esthétique. Cette recherche, ce désir, ce manque viennent là aussi appuyer ce théâtre de l'écart. En effet, Liddell fonctionne à nouveau dans la *dys-synchronie* poussée par l'inconscient. Le *Tout historique*, explique Cros, est formé ainsi :

L'inconscient est la face cachée, et de ce point de vue on remarquera que le désir, le regret ou la nostalgie qui sont autant de transcriptions d'un manque ou d'une absence, ne cessent même de gouverner, tout au long de l'existence, [...] *notre vie intérieure*²⁴.

Liddell fait jaillir cette vie intérieure et met en avant-scène des éléments autobiographiques. Elle interrompt toute interprétation pour devenir « elle-même²⁵ ». Óscar Cornago déclare à propos de ses créations :

21 Edmond Cros, « Spécificités de la sociocritique », *art. cit.*

22 Óscar Cornago, « El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia », dans Esteve Graset *et al.* (dir.), *Políticas de la palabra*, *op. cit.*, p. 69.

23 Le travail d'Angélica Liddell rejoint le phénomène du *Body Art* naissant dans les années soixante-dix. Liddell s'identifie à Gina Pane dans une déclaration extraite de « Experiencias del cuerpo (más allá de la piel) » de Javier Lloret dans José A. Sánchez et Jaime Conde (dir.), *Cuerpos Sobre Blanco*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 157-158 : « Pour moi, qui suis une femme, la blessure incarne aussi mon sexe, elle exprime aussi l'ouverture sanglante de mon sexe. Cette blessure possède le caractère du discours féminin. L'ouverture de mon corps implique aussi bien le plaisir que la douleur » ; par ailleurs, le travail se dirige vers un théâtre collectif « où le travail en groupe de l'acteur revendique, à travers son effort scénique extrême, les préoccupations collectives » (« Para mí, que soy una mujer, la herida significa también mi sexo, expresa también la abertura sangrante de mi sexo. Esta herida tiene el carácter de discurso femenino. La abertura de mi cuerpo implica tanto el placer como el dolor » ; y por otra parte se dirige a un teatro colectivo « donde el trabajo actoral grupal reivindica, a través de su esfuerzo escénico al límite, las preocupaciones colectivas » »).

24 Edmond Cros, « Spécificités de la sociocritique », *art. cit.*

25 Óscar Cornago, « Geometrías del exceso (o el rostro del otro) », *Primer Acto*, n° 318 (2007), p. 150.

Elle évoque la rédemption à travers l'autosacrifice, la douleur, la perversion des relations érotiques pour réfléchir à l'importance de la communication à travers les sens, ce qui explique la fonction essentielle de la plastique et de la musique, la recherche de la beauté par la douleur²⁶.

Le réalisme cru culmine, évoquant des actes d'automutilation. Liddell n'hésite plus à faire de son corps et de la scène un instrument en marge de tout système, mettant en évidence le vide provoqué par cette prise de conscience et ce positionnement volontaire. La représentation métaphorique n'existe plus, le recul n'est plus valable et le discours scénique remet en cause l'art dramatique en général. Comment le spectateur et toute science critique d'ailleurs, témoins d'une violence *in situ*, peuvent-ils comprendre et percevoir un message qui ne laisse place à aucun recul ? Le théâtre de Liddell, construit sur et par la marge, se réfléchit en lui-même, dans sa forme et son contenu ; mais ce parti pris offre-t-il un objet d'analyse à la sociocritique ? Toute la problématique reste ouverte. Nous savons que le processus d'incorporation de l'histoire suppose des décrochements et des transferts dus aux fluctuations rythmiques du passage du système infrastructural au système idéologique, puis au discursif. Liddell va au-delà de cette constatation en corporéisant ces fluctuations. En construisant, détruisant puis en reconstruisant ses créations dans le moment même de l'acte théâtral, Angélica Liddell propose un théâtre de la discordance qui, par nature, s'enrichit par son mouvement incessant et ses mutations, et devient ainsi un objet autoréférentiel. Paradoxalement, jamais un théâtre n'aura été aussi en phase avec son temps et aussi indépendant et autonome.

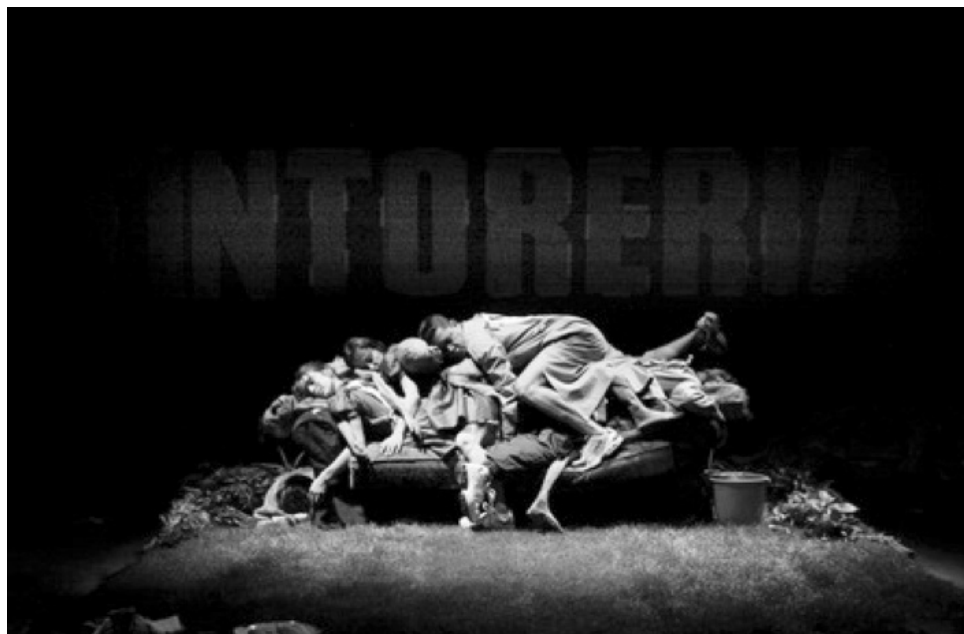
26 Óscar Cornago, « Atra Bilis o el rito de la perversión », *ARTEA Investigación y creación escénica* [en ligne], 2005, [<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=25&PHPS ESSID=azhwlexmmzvpjceel>].

La pièce en images

PERRO MUERTO EN TINTORERÍA : LOS FUERTES

D'ANGÉLICA LIDDELL

(CDN, Teatro Valle-Inclán, 2007)





Photographies : Alberto Nevado. <http://www.albertonevado.com/>

Références

- ANGENOT, Marc, « Théorie du discours social. Notions de topographie discursive et de coupure argumentative », *CONTEXTES* [en ligne], n° 1, 2006, [http://contextes.revues.org/51].
- BIDENT, Christophe, « Et le théâtre devint postdramatique : histoire d'une illusion », *Théâtre/Public*, n° 194 « Une nouvelle séquence théâtrale européenne ? » (2009), p. 76-82.
- CANALE, Marco, *Forma y política en el teatro de Angélica Liddell*, dans Romera CASTILLO J. (dir.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, (Acta del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías), Madrid, Visor Libros, 2005, p. 369-382.
- CORNAGO, Óscar, « Atra Bilis o el rito de la perversion », *ARTEA Investigación y creación escénica* [en ligne], 2005, [http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=25&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee].
- , « El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia », dans Esteve GRASET, Carlos MARQUERIE, Sara MOLINA, Angélica LIDDELL (dir.), *Políticas de la palabra*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 18-29, [http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=183].
- , « Geometrías del exceso (o el rostro del otro) », *Primer Acto*, n° 318 (2007), p. 145-151.
- CROS, Edmond, « Spécificités de la sociocritique », *La sociocritique d'Edmond Cros* [en ligne], article daté du 13 octobre 2006, [http://sociocritique.fr/spip.php?article6&lang=es].
- HENRIQUEZ, José, « Entramos a vivir y morir en el escenario », entretien entre José Henriquez et Angélica Liddell, *Primer Acto*, n° 321 (2007), p. 21-30.
- , « Una conversación : « Entramos a vivir y morir en el escenario », *Primer Acto*, n° 321 (2007), p. 21-30.
- LIDDELL, Angélica, « El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres », *ARTEA Investigación y creación escénica* [en ligne], 2003, [http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/176/Angelica%20Liddell-El%20sobrino%20de%20Rameau.pdf].
- , « Entretien avec Vincent Macaigne pour *Le bruit du off* » [en ligne], propos recueillis par Christilla Vasserot, Avignon, 2011, [http://lebruitduoff.com/2011/06/14/avignon-2011-entretien-avec-angelica-liddell/].
- , « Llaga de nueve agujeros », *Primer Acto*, n° 295 (2002), p. 132-137.
- , « Maldito sea el hombre que confía en el hombre : un projet d'alphabétisation », *Théâtre-Vidéo.net* [en ligne], conférence de presse du 7 juillet 2011 avec Angélica Liddell et Enrique Marty, [http://www.theatre-video.net/video/Angelica-Liddell-pour-Maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre].
- , *Lesiones incompatibles con la vida*, Madrid, La Casa Encendida, 2003.
- , *Perro muerto en tintorería : Los fuertes*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2007.
- LLORET, Javier, « Experiencias del cuerpo (más allá de la piel) », dans José A. SÁNCHEZ et Jaime CONDE (dir.), *Cuerpos Sobre Blanco*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 159-168.
- WARREN, Austin et René WELLEK, *La Théorie littéraire*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Audiguier et Jean Gattégno, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1971.
- ZIMA, Pierre, *Manuel de la sociocritique*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 2000.



Le bouffon, le zombie et l'idiot. Trois figures de la folie politique et sociale sur les scènes contemporaines

MIREILLE LOSCO-LENA

Enter une sociocritique du théâtre comique demande des précautions : le monde fantasque ou renversé propre à la perspective comique ne peut être interrogé de la même façon qu'une représentation réaliste du monde. Sa dimension mimétique, quand elle existe, demande à être pensée à travers des modélisations particulières, capables de cerner ce qui se dit du social dans les pièces ; quant à ses effets ludiques, leur fonction doit être interrogée par la nature — libératrice, critique, euphorique ou dysphorique — du rire qu'ils suscitent. On fera ici l'hypothèse que, si quelque chose dans le théâtre comique se raconte de la réalité sociale et politique, c'est sous une forme qui pourrait s'apparenter aux symptômes de la folie, qu'elle soit individuelle ou collective. On pourra ainsi suivre la piste critique ouverte par Laure Murat, dans un ouvrage paru en 2011, *L'Homme qui se prenait pour Napoléon*. L'historienne examine les archives psychiatriques parisiennes du XIX^e siècle au regard des révolutions, en se posant la question : « comment délire-t-on l'histoire¹ ? ». Se fondant sur l'hypothèse selon laquelle le fou raconte à sa manière un état du politique dans une société et une époque données, elle considère « l'aliénation mentale » comme un « baromètre des nations² ». Elle radicalise ainsi la perspective d'Étienne Esquirol en 1816 :

L'influence de nos malheurs politiques a été si constante que je pourrais donner l'histoire de notre révolution, depuis la prise de la Bastille jusqu'à la dernière apparition de Bonaparte, par celle de quelques aliénés dont la folie se rattache aux événements qui ont signalé cette longue période de l'histoire³.

Écrire l'histoire « à partir de ses délires », faire surgir « une “autre scène” qui recomposerait à sa manière les étapes du récit national⁴ », ce projet est loin d'être étranger au champ de l'art et, tout particulièrement, à celui du théâtre. Si l'on pense,

1 Laure Murat, *L'Homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 13.

2 *Ibid.*, p. 23.

3 *Ibid.*, p. 14.

4 *Id.*

par exemple, aux soties médiévales ou aux drames shakespeareiens qui stigmatisaient la folie du monde et du pouvoir politique, on perçoit combien les figures comiques du sot et du bouffon ont pu relever d'une fonction « baromètre » des sociétés dans lesquelles elles surgissaient. Ces baromètres obéissaient alors volontiers à des jeux de distorsions ou de déformations, d'amplifications et de renversements qu'on désigne aujourd'hui, après les travaux de Mikhaïl Bakhtine, par le terme de *carnavalesque*⁵. À travers eux, le passage « renversant » par la folie permettait d'entretenir un dialogue avec la raison et d'en formuler les limites⁶.

La nature et le fonctionnement de ces « baromètres » de la société se sont sensiblement modifiés dans le théâtre contemporain. Si le délire du fou a toujours quelque chose à dire de l'état du monde, sa mise en scène coïncide aujourd'hui avec une nouvelle façon de faire l'examen critique de la politique et de la société. Sur les planches, il obéit désormais à d'autres logiques que la logique carnavalesque ; on se proposera de les identifier à travers le prisme de trois figures, qu'on construira à partir de personnages récurrents et qu'on utilisera comme des modes opératoires de notre réflexion⁷ : le bouffon (ubuesque), le zombie et l'idiot. Ces personnages permettent de penser les délires ou les rêves délirants de la politique et de la société de notre temps, dans un entre-deux de la scène psychique et de la scène de l'histoire qui interroge aussi bien les effets de l'histoire sur les psychés individuelles que les délires collectifs. La cristallisation de la folie sociopolitique du monde contemporain à travers de tels personnages nous semble constituer une voie méthodologique féconde pour proposer un essai de sociocritique de la représentation comique à partir d'un corpus de pièces publiées ces dix ou quinze dernières années.

Le bouffon (ubuesque)

Dans sa courte pièce *11 septembre 2001*, Michel Vinaver procède à un agencement de « paroles rapportées, provenant de la lecture de la presse quotidienne⁸ ». Entrelacée à la voix d'anonymes, victimes et rescapés de la catastrophe, la voix du président George W. Bush fait une percée progressive dans la polyphonie générale pour, sur la fin de la pièce, être directement soumise à un « frottement » direct avec celle d'Oussama Ben Laden. Le travail d'agencement de bribes de discours prononcés par les deux ennemis crée, comme l'écrit Sandrine Le Pors, des effets de « connexions »

5 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard (Tel), 1998 [1965].

6 Dans le théâtre de la fin du Moyen Âge, écrit Michel Foucault, le fou « dit dans son langage de niais, qui n'a pas figure de raison, les paroles de raison qui dénouent, dans le comique, la comédie » (*Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard (Tel), 1976 [1961], p. 29).

7 Ces figures de fous tiennent ainsi à la fois des « personnages conceptuels » et des « figures esthétiques » définis par Deleuze et Guattari : « La différence entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques consiste d'abord en ceci : les uns sont des puissances de concepts, les autres, des puissances d'affects et de percepts » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit (Reprise), 2011 [1991], p. 67).

8 Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002, p. 9.

et met en évidence « une communauté de registres dans le discours final de George [W.] Bush qui rime avec celui d'Oussama Ben Laden⁹ » :

BUSH – Bonjour sur mes ordres l'armée des États-Unis a commencé des frappes

BEN LADEN – Voici l'Amérique frappée par Dieu tout-puissant en un de ses organes vitaux

BUSH – Nous sommes soutenus dans cette opération par la volonté collective du monde entier

BEN LADEN – De sorte que ses plus grands édifices sont pulvérisés par la grâce de Dieu à qui va notre gratitude¹⁰.

Ainsi adossés l'un à l'autre, les deux discours antagonistes révèlent leur parenté rhétorique et s'en trouvent disqualifiés, livrés l'un comme l'autre au statut de bouffonnerie : la parole politique apparaît à la fois démente et inconsistante, puissante dans ses effets guerriers et fragile du point de vue de la raison. Certes, la folie du fanatisme religieux et de la logique terroriste de Ben Laden fait consensus dans la société occidentale, pour laquelle l'auteur écrit ; mais plus cinglante est l'inconsistance de la parole du « Bien » incarnée par George W. Bush¹¹. La drôlerie sombre de la séquence tient précisément à cet effet guignolesque qui déplace la ligne de partage entre le normal et le pathologique, entre la raison et la folie : Bush n'incarne pas la raison occidentale contre la folie islamiste, mais il trahit sa parenté avec elle. Cette logique à l'œuvre s'apparente bel et bien à celle des bouffons traditionnels, chargés de remettre en cause les folies de la raison — ou, en l'occurrence, les folies de l'idéologie — et de redessiner les frontières de la sagesse.

La bouffonnerie du pouvoir prend toutefois ici des traits particuliers qui l'éloignent de l'ancienne logique carnavalesque. Elle relève moins de la catégorie générale du « grotesque » que de celle, plus restreinte, de « l'ubuesque ». Michel Foucault a défini celle-ci comme « le fait, pour un discours ou pour un individu, de détenir par statut des effets de pouvoir dont leur qualité intrinsèque devrait les priver », en sorte que « la terreur ubuesque », c'est « la maximalisation des effets de pouvoir à partir de la disqualification de celui qui les produit », « disqualification qui fait que celui qui est le détenteur de la *majestas* [...] est, en même temps, dans sa personne, dans son personnage, [...] un personnage infâme, grotesque, ridicule¹² ». C'est bien ce creusement entre la « maximalisation des effets » (le terrorisme et la guerre) et la « disqualification de celui qui les produit » (l'inconsistance du discours politique) qui caractérise les deux bouffons vinavériens. Et c'est ce qui fait que l'ubuesque, dans le théâtre contemporain, est une bouffonnerie dans laquelle le

9 Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 74.

10 Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, op. cit., p. 61.

11 Michel Vinaver est toutefois loin d'être le seul à avoir stigmatisé la bouffonnerie de George W. Bush : on pensera par exemple au film de Karl Zéro, *Being W. Bush* (2008), ou à la pièce documentaire de David Hare, *Stuff Happens* (2004), présentée sur les scènes françaises en 2009 dans une mise en scène de William Nadylam et Bruno Freyssinet.

12 Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, 1999, p. 12.

processus carnavalesque traditionnel s'enraye : le comique y perd sa fonction de régénération, s'enlise dans « l'infâme », génère du tragique, et la folie du bouffon se trouve incapable de produire de la sagesse, c'est-à-dire de remettre le monde à l'endroit en jouant de son envers. Ce phénomène de grippement de la machine carnavalesque est très sensible à la fin de *11 septembre 2001*, où la disqualification bouffonne de Bush et de Ben Laden, si elle invite au rire, est glaçante. Ce phénomène se rencontre également, et de façon très récurrente, dans tout un corpus de « farces » contemporaines mettant en scène des figures dictatoriales, de Milosević à Ceaucescu, en passant par Abacha¹³.

On pourra avancer l'hypothèse suivante : la caractéristique de la disqualification ubuesque est qu'elle produit — contradictoirement — d'un côté une prise de conscience, c'est-à-dire une *puissance* de représentation critique du pouvoir, et d'un autre côté un sentiment accablant et vertigineux d'*impuissance* politique. Il ne s'agit pas ici de juger si cette impuissance du spectateur est réelle ou non ; il s'agit plutôt de comprendre que ce que mobilise scéniquement la catégorie esthético-politique de l'ubuesque, c'est une représentation de la société occidentale moderne au sein de laquelle les citoyens portent finalement toujours au pouvoir — comme par fatalité — la bêtise, la vulgarité et la violence d'Ubu. Ubu Roi, cauchemar de la politique, cauchemar de l'histoire du XX^e siècle : Ubu n'a pas seulement triomphé dans une Pologne de pacotille, comme le supposait Jarry, il a fait triompher sa folie à la fois sur les scènes de l'histoire et sur les scènes mentales ; plus insupportable peut-être encore, il n'a pas seulement triomphé dans les dictatures et les fascismes du siècle passé — comme l'ont montré nombre de pièces de théâtre du XX^e siècle, de Brecht à Soyinka¹⁴ —, mais il fait retour à la tête des démocraties occidentales¹⁵.

Le sentiment d'impuissance politique du spectateur, qui fait que la disqualification comique du bouffon ubuesque produit au final un sentiment tragique plutôt qu'une sagesse, a de toute évidence à voir avec un certain nombre de *points de réel* douloureux que convoquent les dramaturgies. Ces points de réel relèvent de l'histoire de la démocratie au XX^e siècle, et ils alimentent deux postulats qui ont fait consensus dans le milieu artistique et intellectuel depuis une vingtaine d'années. Le premier postulat est que le populisme l'emporte toujours en démocratie ; or, la bouffonnerie de l'homme de pouvoir est devenue un *atout* et non plus un obstacle du populisme, en sorte qu'elle a perdu son pouvoir disqualifiant auprès d'une grande partie de l'électorat¹⁶. Si la bouffonnerie ubuesque, désormais absorbée

13 Sur ce corpus, je renvoie au chapitre 3 de mon ouvrage, « Rien n'est plus drôle que le malheur » (*Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011).

14 Voir la note précédente.

15 La catégorie de l'ubuesque a également été utilisée, plus récemment, pour désigner le président français Nicolas Sarkozy : voir par exemple le journal du philosophe Alain Brossat, *Bouffon Imperator* (Paris, Éditions Lignes (Politis), 2008), ou la pièce de Claude Semal, *Ubu à l'Élysée* (Bruxelles, Aden Éditions, 2009).

16 On songera en effet à la façon dont George W. Bush a su tourner à son profit, pour séduire son électoral, ses nombreuses bourdes ; on songera également à la pratique provocatrice des mauvaises blagues dont Silvio Berlusconi s'est fait une spécialité (voir à ce sujet Marie-Anne Matard-Bonucci, « Silvio Berlusconi, l'homme qui rit » [en ligne], <http://www.liberation.fr/monde/01012296344-silvio-berlusconi-l-homme-qui-rit>).

et neutralisée par la scène populiste, peut nous faire encore *voir* au théâtre toute l'indignité du pouvoir, elle est *impuissante* à en empêcher *l'irrésistible* ascension. Tout renversement carnavalesque est impossible : la bouffonnerie nous fera peut-être encore rire, mais d'un rire jaune, ou noir. Il est également possible qu'elle ne nous fasse plus rire du tout.

Le second postulat s'origine dans le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale. Ce que le triomphe du bouffon ubuesque met en scène, c'est le cauchemar collectif d'une répétition de l'Histoire, tel qu'il s'est cristallisé dans les années 1990 avec des guerres atroces — en ex-Yougoslavie et au Rwanda — réveillant le traumatisme des fascismes et des génocides de la première moitié du siècle. Ni *La Résistible ascension d'Arturo Ui* de Brecht, ni *Le Dictateur* de Chaplin, fondés sur la démonstration accusatrice de la bouffonnerie d'Hitler, n'ont eu le pouvoir de modifier le cours des événements de la Seconde Guerre mondiale : comment donc des pièces contemporaines pourraient-elles croire en leur pouvoir aujourd'hui ? Surgit alors la conviction, dans le corpus théâtral contemporain, que si le combat est toujours nécessaire pour disqualifier le pouvoir indigne et meurtrier, il bute fatalement sur un « réel » qui se confond avec le continent moral du « Mal ». Dans un ouvrage consacré à l'engouement des intellectuels français pour l'œuvre de Sade depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, Éric Marty souligne ainsi, à propos de Maurice Blanchot, la coïncidence qui s'est établie entre le réel et le mal depuis les années 1950 :

L'unique axiome qui autorise une démystification radicale de l'aliénation bourgeoise, c'est la thèse sadienne par excellence, celle qui pose que le Mal est plus réel que le Bien, que la négation est plus vraie que l'acquiescement, qui pose que, puisque le Bien est intégralement aliéné, alors le Mal est intégralement inaliénable. Axiome qui revient à dire que le seul réel est le Mal¹⁷.

On comprendra qu'en touchant ce point de « réel » associé au « Mal », la bouffonnerie contemporaine ne puisse plus trouver de principe régénérant. Par son effet glaçant, voire traumatique, le contact du réel stoppe la dynamique carnavalesque.

Le zombie

Depuis une petite vingtaine d'années, la société de consommation fait également l'objet, en Europe, de comédies ou de drames comiques dans lesquels se réinvente une forme de satire. Après le bouffon ubuesque, la deuxième figure que nous analyserons nous permettra de penser un ensemble de personnages qui se sont multipliés sur les scènes, qui ont en général entre vingt et trente ans, appartiennent à la classe moyenne et vivent dans les pays riches d'Europe. « Adolescents » incapables de grandir, ils sont à la fois grisés et dévitalisés par la consommation, égarés dans les « non-lieux » de la « surmodernité¹⁸ », piégés dans un narcissisme stérile, finalement confrontés à leur propre inexistence ou à leur

17 Éric Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 122.

18 Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

virtualité. Ils se rencontrent tout particulièrement dans les pièces britanniques (Sarah Kane, Mark Ravenhill, Mark O’Rowe) et allemandes (Marius von Mayenburg, Falk Richter). Quoiqu’ils soient moins des *morts-vivants* que des *vivants-morts*, ils relèvent de la figure du « zombie » : mortellement aliénés à la marchandise, ils poursuivent en effet une vie organique en passe de perdre toute consistance, toute authenticité et toute subjectivité ; incapables de révolte et de prise de conscience, ils sont morts sans le savoir, sans même s’en être rendu compte.

L’une des premières occurrences de ce type de personnage, Hippolyte dans *L’Amour de Phèdre* de Sarah Kane (1998), échappera finalement à cette aliénation mortelle par sa lucidité cynique et son parcours de vie et de mort au travers d’un rituel de démembrement dionysiaque. Toutefois, le personnage aura pu, avant de mourir, nommer ce qui le faisait zombie : « Camelote. Bric-à-brac, bricoles, bricolage¹⁹ » — une vie entièrement vouée à la consommation, où l’on passe indifféremment de la masturbation dans une chaussette à la consommation d’un hamburger. Le monde du zombie, c’est celui des *machins* et des *trucs* qui ont colonisé sa vie en aliénant sa *libido* — c’est-à-dire non seulement sa sexualité mais, plus gravement, son désir de vivre. Dans *La Ravissante Ronde d’après La Ronde du ravissant Monsieur Arthur Schnitzler* (1996), Werner Schwab donne une vision puissante de cette *libido* moribonde : « Tous les personnages masculins ont des organes génitaux qui se dévissent. Tous les personnages féminins ont des écrous échangeables²⁰ », précise-t-il au début de sa pièce ; effectivement, les pénis n’y sont plus que des « trucs », des « machins » « en plastique » dévissables, dont les femmes s’emparent pour se livrer à une drolatique gymnastique masturbatoire. Ici, ce n’est plus le Mal qui recouvre le continent du réel, c’est le Machin : le monde n’est plus qu’un vaste réservoir de machins sans plus aucune authenticité, quelque chose comme une vaste poubelle à ciel ouvert, qui donne l’image d’une société parvenue à son « terminus », pour paraphraser le titre d’une pièce de l’Irlandais Mark O’Rowe²¹.

La figure du zombie condense ainsi une vision noire de la société en tant qu’elle est ravagée par le fléau du libéralisme, puissance tout à la fois envoûtante et mortifère : les humains sont réduits non seulement à des consommateurs, mais plus gravement à de la marchandise ; le pire est toutefois qu’ils consentent eux-mêmes à cette réduction parce qu’elle est promesse (illusoire) de jouissance. Apparue au théâtre dans les années 90, le zombie coïncide avec le tournant néolibéral inauguré par Margaret Thatcher en Grande-Bretagne (Mark Ravenhill, *Shopping and Fucking*, 1996, où il est question de personnages-marchandises sexuelles) et reçu de plein fouet en Allemagne de l’Est (Biljana Srbljanovi, *Supermarché*, 2001, où l’Europe est assimilée à un vaste supermarché). Dressant un portrait tétanisé du devenir occidental, il est une figure nouvelle de la folie contemporaine, celle qui a pour nom la *dépression* — cette perte d’un désir qui a été trop sollicité par le marketing

19 Sarah Kane, *Manque*, *L’Amour de Phèdre*, traduit de l’anglais par Évelyne Pieiller, Paris, L’Arche Éditeur, 1999, p. 89.

20 Werner Schwab, *La Ravissante Ronde*, *Enfin mort enfin plus de souffle*, *Anticlimax*, traduit de l’allemand par Mike Sens et Michael Bugdahn, Paris, L’Arche Éditeur, 2000, p. 9.

21 Mark O’Rowe, *Terminus Dublin*, traduit de l’anglais par Isabelle Famchon et Joseph Long, Paris, Théâtrales, 2008.

et la publicité, trop exploité par le marché et qui, finalement, s'est éteint, ou n'est plus entretenu que par les antidépresseurs, les drogues et l'alcool.

Malgré tout, ce monde détraqué qui ressemble à s'y méprendre à un asile psychiatrique peut donner à rire, notamment lorsque les scènes évoquent la sexualité à la fois *trash* et factice qui s'y pratique. Dans une pièce intitulée *Electronic city* (2003), Falk Richter campe deux personnages perdus dans le cauchemar d'une société mondialisée et standardisée, faite de non-lieux, de grandes chaînes de magasins tous semblables d'un bout à l'autre de la planète, gouvernés par les codes informatiques et les puces électroniques, où toutes les femmes de la classe moyenne fantasment sur George Clooney et où tous les hommes d'affaires se masturbent en même temps dans leurs chambres d'hôtel devant les mêmes chaînes de films pornographiques :

TOM. Depuis des semaines rien que le programme porno de la chambre d'hôtel. Et c'est partout pareil. Parfois, on se rend compte qu'on est en Australie, parce qu'il y a tout à coup plus d'Asiatiques au programme. On reconnaît Tokyo aux scènes hardcore, beaucoup de sodomie, d'accessoires, de lesbiennes en cuir. Le Texas est toujours un peu mou, il faut apporter ses propres DVDs et les mettre dans l'ordinateur, sinon on peut laisser tomber les quelques joies qu'offre encore ce genre de voyage d'affaires.

Gémissements d'un porno

Une femme simule un orgasme de folie [...]

elle chevauche une bite en caoutchouc noir

pendant qu'autour d'elle, une meute d'hommes en costumes se branle sur elle
là simultanément le bruit de sept cents hommes d'affaires dans la chaîne d'hôtels

« Welcome Home »

couchés sur leur lit à côté de leurs ordinateurs portables, qui se masturbent
dans le couvre-lit de la literie en série « Welcome Home »²².

Le comique zombie tient au caractère brutal, décomplexé, sans tabou apparent qui s'attache aux situations dramatiques ainsi qu'à la langue volontiers vulgaire des pièces. Que la folie dépressive puisse prétendre à une forme de sagesse et entretenir un dialogue avec la raison, on peut sérieusement en douter : la levée des tabous qui s'y joue, si elle fait certainement rire le spectateur, y est rarement la marque d'une vitalité carnavalesque. Le comique zombie est plutôt à l'image de l'interjection *fuck*, dont le caractère transgressif s'est hautement banalisé et marchandisé : la violence physique des situations mises en scène, entre sexe et agressivité, la rapidité nerveuse de l'écriture, le recours à l'ironie et souvent même au cynisme, tout cela forme un ensemble qui oscille, selon les pièces — et parfois même à l'intérieur d'elles —, entre satire décapante pensée sur le mode du *no future*, sans espoir de revitalisation donc, et jeu excitant, voire complaisant, avec une mise en scène de la violence prise au second degré, où la satire devient elle-même objet de consommation : absorbée, en somme, par le vaste monde des Machins.

Cette ambiguïté ne tient sans doute pas seulement — ou pas toujours — à l'esthétique des pièces, et elle a aussi partie liée avec la sociologie des publics et

22 Falk Richter, *Hôtel Palestine. Electronic city. Sous la glace. Le Système*, traduit de l'allemand par Anne Montfort, Paris, L'Arche Éditeur, 2008, p. 54-55.

les conditions de réception. Aleks Sierz relate ainsi la surprise déconcertée de Mark Ravenhill lorsqu'il s'est aperçu qu'au fil des représentations, sa pièce *Shopping and Fucking* était jugée « ironique, cool, et pas émouvante » par une partie du public de jeunes homosexuels londoniens : « Cette foule jeune, branchée et urbaine n'était pas facile à choquer et était au diapason de l'humour noir de la pièce²³ ». Et A. Sierz de préciser : « Pire encore, on avait l'impression que certaines scènes célébraient les valeurs de la société du gaspillage, au lieu de les dénoncer²⁴ ». Le jeu de la satire décapante, corrosive, est alors à double tranchant. Tantôt il parvient à maintenir une vraie distance critique à l'égard du monde représenté — on pourra juger que c'est le cas dans le théâtre de Biljana Srbljanović, grâce à l'omniprésence d'une voix didascalique qui tient le cap de la lucidité face aux dérèglements psychiatriques des personnages —, tantôt il se laisse happer et séduire par l'agitation excitée de ce monde à la fois apathique et violent, dépressif et furieux. C'est le cas de la pièce de Mark O'Rowe, *Terminus Dublin* (2007), où la représentation de la société des zombies forme un *divertissement plaisant* pour le public auquel elle s'adresse : divertissement sensationnel, écœurant, violent et drôle, dans l'esprit du cinéma de Quentin Tarantino qui a marqué le théâtre anglo-saxon des années 1990. On s'y livre à des fellations échangistes en haut d'une grue avec vue sur tout Dublin ; on y croise des morts-vivants (des vrais, cette fois) ; on y évoque la jouissance de la violence (« Le premier, je le fends du crâne au menton. Il hurle, bruit jouissif s'il en est, je tranche de part en part la gorge du second et me régale de le voir gicler du sang artériel²⁵ ») ; on y mêle le *trash* au sentimental le plus mièvre, dans un esprit parodique à valeur excitante. Il n'est peut-être pas exagéré de considérer qu'au final, cette pièce fonctionne moins comme une satire que comme un antidépresseur, dont le rôle est d'entretenir l'excitation des zombies par un récit agressif et comique à la fois.

L'idiot

Voilà pourtant qu'au milieu de la mêlée des zombies du néolibéralisme surgit, dans *L'Enfant froid* de Marius von Mayenburg (2001), un drôle de personnage dont la folie s'inscrit en contrepoint de l'état dépressif général. Henning n'est pas un personnage dont l'imaginaire a été colonisé par les romances *trash* de la télévision, comme les autres personnages de la pièce ; c'est « tout simplement » un exhibitionniste — mais attention : « un exhibitionniste tout ce qu'il y a de plus normal », tient-il à préciser avec une drôle de naïveté²⁶. Plus que l'exhibitionnisme, en effet, la folie de Henning est sa simplicité d'esprit : il fait figure d'« idiot du village » dans la grande ville occidentale contemporaine. Personnage tenu à l'écart

23 Aleks Sierz, *In-yer-face ! Le théâtre britannique des années 1990*, traduit de l'anglais par Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-TeXier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 161.

24 *Id.*

25 Mark O'Rowe, *Terminus Dublin*, traduit de l'anglais par Isabelle Famchon et Joseph Long, *op. cit.*, p. 14.

26 Marius von Mayenburg, *Eldorado. L'Enfant froid*, traduit de l'allemand par Laurent Mulheisen, Paris, L'Arche Éditeur, 2004, p. 89.

d'un cercle social dont il n'est pas totalement exclu, il suscite la distance sans que la société rompe avec lui tout commerce — y compris sexuel²⁷. Le comique qui s'attache à Henning relève du clownesque : maladroit et timide, il est victime du scénario du « trompeur trompé » dans sa version *trash*, celle de l'« agresseur (sexuel) agressé (sexuellement) », lorsque la jeune Tine, tout émoustillée par sa perversion, lui ordonne de lui montrer son sexe ; il est également victime d'un comique de répétition en vertu duquel il se prend systématiquement les coups de poing du bellâtre Johann. Cet exhibitionniste timide, paradoxalement pudibond, finit par sembler bien inoffensif au regard des violents fantasmes des autres personnages. C'est également le seul de la pièce qui connaisse un parcours heureux : son histoire d'amour avec Tine, lamentablement démarrée dans des toilettes pour dames, culmine dans les dernières pages de la pièce, par un acte sexuel dont une didascalie nous dit : « *Tine et Henning couchent ensemble, c'est beau*²⁸ ». Au fil de la pièce, les situations se sont donc renversées : le pervers a atteint une intensité de vie que les autres personnages, inscrits dans la norme sociale mortifère du néolibéralisme, ont perdue.

Ce renversement correspond évidemment moins à un éloge de la perversion qu'à une valorisation de l'idiotie en tant que puissance de vie. L'idiotie, en effet, se caractérise par une simplicité mentale dont les effets sont un commerce minimal avec les représentations dominantes et une incompréhension des règles du jeu : toutes caractéristiques qui le rendent indifférent au culte mortifère du Machin. Sa folie lui permet de passer entre les mailles du filet de la société de consommation ; les folies majoritaires ne semblent pas avoir de prise sur lui ; elles glissent sur sa simplicité d'esprit comme sur une peau de banane, générant des patatras comiques, des mises en panne burlesques — et une certaine beauté chaplinesque. Figure essentielle du comique burlesque de la première moitié du XX^e siècle, l'idiot est en effet le pauvre d'esprit inapte au travail à la chaîne (Chaplin, *Les Temps modernes*, 1936), l'imbécile inconscient du danger dans les bureaux de la Gestapo (Brecht, *Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale*, 1957) ; il ressurgit, dans le champ contemporain, comme une figure paradoxale de résistance au Machin. Parce que pour lui, seul le réel existe, dans toute son insignifiance²⁹, sa pathologie est de ne pas parvenir à être aliéné par les désirs factices de la société de consommation : il est incompetent à partager l'excitation morbide des zombies. Sa folie, en somme, c'est de rester vivant : un idiot « tout ce qu'il y a de plus normal ».

Au XVII^e siècle, l'idiot se définissait comme l'homme du privé, le sage se tenant en retrait de la société³⁰. Deleuze et Guattari repèrent ainsi dans la philosophie de

27 Sur la sexualité de l'idiot du village, voir l'affaire Charles Jouy (1867) analysée par Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au collège de France, 1974-1975*, op. cit., p. 275-280.

28 Marius von Mayenburg, *Eldorado. L'Enfant froid*, traduit de l'allemand par Laurent Mulheisen, op. cit., p. 120. Une scène d'amour semblable est filmée par Lars von Trier dans *Les Idiots* (1998) ; aurait-elle influencé Mayenburg ?

29 Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit (Reprise), 2004 [1977].

30 Diderot, dans *l'Encyclopédie*, en 1782, écrit : « Le mot idiot signifie homme particulier, qui s'est renfermé dans une vie retirée, loin des affaires du gouvernement, c'est-à-dire celui que nous appellerions aujourd'hui un sage » (cité dans Véronique Mauron et Claire de Ribeaupierre, « Introduction », *Les Figures de l'idiot*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 11).

Descartes la présence d'un « personnage conceptuel » d'Idiot, défini comme « celui qui veut penser et qui pense par lui-même³¹ ». Notre idiot contemporain, s'il partage avec l'idiot cartésien cette expérience du privé, du retrait de la pensée commune, s'en distingue en revanche par son absence de volonté ; il ne *veut* pas penser par lui-même : il est *tout simplement incapable* de faire autrement. Sa candeur involontaire, absolument pathologique, fait ainsi de lui une véritable figure de *fou* que les dramaturges convoquent à la fois comme un instrument critique et comme un conservatoire de la joie d'exister, de pouvoir dire « je suis ». Mais si elle renoue avec une puissance comique libératrice, cette idiotie n'emprunte toutefois pas les mécanismes traditionnels du carnavalesque. Car l'idiot ne voit ni ne met le monde à l'envers : il n'existe que dans le degré zéro du réel. Il est l'héritier moins du bouffon traditionnel que du personnage du « naïf », tel que Charles Mazouer le définit :

Le naïf propose des conduites mal ajustées. Il méconnaît les normes et les convenances. Il s'oriente mal dans le monde, devant lequel il manque de lucidité, et il y agit avec maladresse. Se trompant sur les autres, mais aussi sur lui-même, il est voué à l'échec. En un mot, le naïf est mal adapté à la réalité³².

Toutefois, contrairement à ce qui se passe avec le naïf, l'erreur, l'échec et la mauvaise adaptation de l'idiot deviennent des puissances positives. De la sorte, il partage bel et bien une forme de sagesse comique avec le bouffon, et son burlesque entretient avec le carnavalesque des liens de parenté. S'il n'est ni tout à fait philosophe parce qu'involontairement naïf, ni tout à fait bouffon parce qu'obéissant à une logique d'incompétence plus qu'à une logique du renversement, il opère pourtant dans le champ dramaturgique comme une force comique à la fois critique et régénératrice.

Ou plus exactement : il est mis en scène comme tel par le dramaturge, car, à la vérité, lui-même n'y est jamais pour rien. On insistera sur *l'indifférence* totale de l'idiot à tout projet libérateur, sur sa *passivité* profonde dans son rapport au monde : rien ne lui est plus étranger que le désir d'être le porte-drapeau d'un processus critique. L'idiotie fabrique ainsi un théâtre politique désarçonnant, fondé sur une figure à la fois énergique et stupide, critique et hébétée. Dans *The Great Disaster* de Patrick Kermann (1992), par exemple, Giovanni Pastore, simple berger des montagnes, terrorisé par sa Mamma et éternel amoureux de la petite fille qu'il a connue enfant, se retrouve sur le Titanic à « faire la plonge » — il fallait l'oser — avec une application obstinée et idiote tandis que le navire coule. Sa folie aberrante, qui lui fait refuser de quitter son poste au moment du naufrage, constitue un (involontaire) contrepoint critique à la folie mégalomane des riches et des puissants, c'est-à-dire à la foi aveugle dans le progrès de tous ceux qui ont cru que le Titanic, parce qu'il était le bateau le plus sûr du monde, ne *pouvait* pas couler alors même qu'il était *en train* de couler. À l'opposé de cette désastreuse folie des grandeurs, l'idiotie de Giovanni Pastore le préserve étrangement de l'anéantissement : la pièce, chronologiquement située après le naufrage, le fait parler depuis l'espace

31 Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 63.

32 Charles Mazouer, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 10-11.

d'une mort singulièrement vivante, d'où il nous livre le récit polyphonique de la catastrophe³³. Comme dans *L'Enfant froid*, *The Great Disaster*, opposant deux folies, valorise la folie vivifiante et libératrice de l'idiotie en ce qu'elle échappe aux folies majoritaires qui ont naufragé le XX^e siècle.

On perçoit alors ce qui, dans la figure de l'idiot, fait toute sa puissance : elle est foncièrement *irrécupérable* par l'idéologie, quelle qu'elle soit. Elle n'est qu'expérience d'un être-là obstiné et d'une pure présence au monde, en retrait des discours d'une raison qui n'a cessé de délirer au XX^e siècle. Voilà pourquoi, comme l'a montré Valérie Deshoulières, l'idiot est un personnage essentiel dans les arts après la Seconde Guerre mondiale : il « cristallise en effet les soupçons pesant sur l'ensemble des champs du savoir. L'idiotie et ses représentations servent alors, plus que jamais peut-être, une vaste et violente entreprise d'accusation contre l'arrogance intellectuelle³⁴ », en même temps qu'elle est « une chance³⁵ » (re)donnée à la fois à la pensée et à la vie. Face à une histoire contemporaine qui a profondément mis en crise l'humanisme occidental, l'idiotie et son absence de *vouloir* peuvent se comprendre comme les ultimes ruses d'une humanité qui n'a pas dit son dernier mot et, peut-être, comme le dernier refuge d'une conception vitaliste du monde.

Les scènes contemporaines ont « leurs » fous bien à elles, qu'elles convoquent pour examiner les temps présents et faire à leur manière l'histoire. Mais leur singularité, au regard des fous du théâtre passé, est d'entretenir une relation problématique au comique et de renoncer aux ressorts du carnavalesque. Il n'y a pas de *fête des fous* dans le théâtre contemporain : la folie ubuesque est glaçante et l'humour « zombiesque³⁶ » est sans joie ; quant à l'idiotie, elle est par essence jouissance solitaire ou marginale. Si elle fédère les rieurs dans la salle et génère un rire libérateur, son incompetence involontaire lui interdit de s'ériger en idéologie et de se cristalliser en rituel social. Toute « cure d'idiotie », comme dirait Valère Novarina³⁷, est foncièrement affaire individuelle, privée — ce qui ne veut pas dire qu'elle ne puisse pas accéder à l'espace public, sous la forme de la représentation artistique. On en conclura que si le nouage entre comique et critique est toujours actuel sur les scènes contemporaines, il s'inscrit moins dans un paradigme festif qu'il n'est le miroir d'un individualisme du « sauve-qui-peut ».

33 On soulignera ainsi la parenté de cet idiot avec les personnages de Beckett ainsi que les décrit Clément Rosset (*Le Réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 74) : « des morts-vivants, c'est-à-dire des morts qui n'en continuent pas moins de vivre, des morts *vivants* » — en cela diamétralement opposés aux zombies, « vivants morts » comme nous l'avons vu.

34 Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 14.

35 *Ibid.*, p. 13.

36 Gilles Lipovetsky, dans le chapitre de *L'ère du vide* consacré à « la société humoristique » [1983], parle ainsi d'« individu zombiesque, tantôt cool et apathique, tantôt vidé du sentiment d'exister » (Paris, Gallimard (Folio-Essais), 1989, p. 209).

37 Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, Éditions P.O.L., 1989, p. 56.

Références

- AUGÉ, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard (Tel), 1998 [1965].
- BRECHT, Bertolt, *Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale*, traduit de l'allemand par Louis-Charles Sirjacq, Paris, L'Arche Éditeur, 2005 [1957].
- BROSSAT, Alain, *Bouffon Imperator*, Paris, Éditions Lignes (Politis), 2008.
- CHAPLIN, Charlie, *Les Temps modernes*, [s.l., s.n.], 1936.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit (Reprise), 2011 [1991].
- DESHOULIÈRES, Valérie, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard (Tel), 1976 [1961].
- , *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, 1999.
- HARE, David, *Stuff Happens*, Londres, Faber and Faber, 2004.
- KANE, Sarah, *Manque. L'Amour de Phèdre*, traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche Éditeur, 1999.
- KERMANN, Patrick, *The Great Disaster*, Carnières, Lansman Éditeur, 1992.
- LE PORS, Sandrine, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard (Folio-Essais), 1989.
- LOSCO-LENA, Mireille, *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- MARTY, Éric, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, « Silvio Berlusconi, l'homme qui rit » [en ligne], [http://www.liberation.fr/monde/01012296344-silvio-berlusconi-l-homme-qui-rit].
- MAURON, Véronique et Claire de RIBEAUPIERRE, « Introduction », *Les Figures de l'idiot*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 10-13.
- MAYENBURG, Marius von, *Eldorado. L'Enfant froid*, traduit de l'allemand par Laurent Mulheisen, Paris, L'Arche Éditeur, 2004.
- MAZOUER, Charles, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979.
- MURAT, Laure, *L'Homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard, 2011.
- NOVARINA, Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, Éditions P.O.L., 1989.
- O'ROWE, Mark, *Terminus Dublin*, traduit de l'anglais par Isabelle Famchon et Joseph Long, Paris, Théâtrales, 2008.
- RAVENHILL, Mark, *Shopping and Fucking*, Londres, Methuen Drama, 1996.

- RICHTER, Falk, *Hôtel Palestine. Electronic city. Sous la glace. Le Système*, traduit de l'allemand par Anne Montfort, Paris, L'Arche Éditeur, 2008.
- ROSSET, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit (Reprise), 2004 [1977].
- SCHWAB, Werner, *La Ravissante Ronde, Enfin mort enfin plus de souffle, Anticlimax*, traduit de l'allemand par Mike Sens et Michael Bugdahn, Paris, L'Arche Éditeur, 2000.
- SEMAL, Claude, *Ubu à l'Élysée*, Bruxelles, Aden Éditions, 2009.
- SIERZ, Aleks, *In-yer-face ! Le théâtre britannique des années 1990*, traduit de l'anglais par Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.
- SRBLJANOVIĆ, Biljana, *Supermarché*, Paris, L'Arche Éditeur, 2001.
- TRIER, Lars von, *Les Idiots*, Zentropa Entertainments 2 Aps, 1998.
- VINAVER, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002.
- ZÉRO, Karl, *Being W. Bush*, EuropaCorp, 2008.

ANALYSES



Variété(s) au cabaret de l'Écluse : de la gravité du spectacle de divertissement

MARINE WISNIEWSKI

Là où la légèreté nous est donnée, la gravité ne manque pas¹.

*Je chante pour passer le temps
Oui pour passer le temps je chante²*

Lorsque Francesca Solleville fredonne ces vers d'Aragon³ sur la petite scène exigüe et sans profondeur du cabaret de l'Écluse, séduite par le souffle de légèreté et d'inconséquence qui anime le poète, c'est l'ensemble du spectacle auquel elle prend part qu'elle semble caractériser. Lieu de sociabilité et de distraction, où les clients venus partager un verre en fin de soirée se transforment en spectateurs intermittents au gré des numéros variés qui tissent le fil discontinu d'une représentation mouvante, le cabaret affiche en effet une frivole mobilité que semble imposer son statut de divertissement. Le temps y « passe » sans demeurer, distrait et oublié, pris de court par les interruptions fréquentes d'un spectacle morcelé. Ni la voix du chanteur, ni le rire de l'humoriste, ni le geste du mime, ni même l'esquisse du dessinateur, trop fugaces, n'accrochent un présent dont ils contournent volontiers l'actualité. Quelle ébauche du social et du politique, quelle projection historique le spectacle de cabaret, que sa forme déliée et sa visée divertissante s'attachent à déraciner de l'espace politique et du cadre sociohistorique qui l'ont vu naître, peut-il néanmoins entreprendre ? Quelle présence au monde un objet qui se définit de façon autotélique — par le chiasme, geste de clôture symbolique, le chant d'Aragon et de Solleville ne semble trouver de justification en dehors de lui-même — peut-il cependant manifester ? En dépit de son insignifiance affichée, de ses rengaines

1 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1988, p. 261.

2 Louis Aragon, « Je chante pour passer le temps », *Le Roman inachevé, L'œuvre poétique V*, Paris, Livre Club Diderot, 1980, p. 548.

3 Le poème d'Aragon est mis en musique par Léo Ferré en 1961.

ressassées et de ses « p'tits airs galvaudés⁴ » volontairement anachroniques, nous tenterons de découvrir ce que le spectacle de cabaret⁵, qui semble pourtant se refuser à en traiter explicitement, révèle du social et du politique, « parce qu'[il] est processus esthétique et non d'abord parce qu'[il] véhicule tel ou tel énoncé préformé [...], parce qu'[il] se réfère à telle ou telle réalité⁶ ». Il s'agira dès lors d'envisager la « socialité » du spectacle de cabaret moins par l'entremise des textes isolés, fuyants et lacunaires qui ne le composent que partiellement, que par sa configuration même. Nous tenterons de comprendre comment un agencement modulable de productions artistiques hétérogènes peut porter en lui l'inscription du social et s'offrir comme espace de symbolisation.

Du music-hall au cabaret : variétés recomposées

En 1945, alors que la création dramatique trouve un nouveau souffle que lui inspirent le scandale du second conflit mondial et le naufrage démocratique, le monde du spectacle de divertissement est en crise en raison de l'attitude adoptée par ses plus célèbres représentants vis-à-vis du pouvoir nazi. Les chanteurs et artistes que le music-hall, les premiers enregistrements discographiques et quelques essais radiophoniques avaient placés sous le feu des projecteurs dans les années 1930 sont nombreux à poursuivre leur activité malgré l'Occupation allemande et à répondre parfois aux exigences de Berlin qui leur réclame des tours de chant. Maurice Chevalier prolonge ainsi ses revues au Casino de Paris en 1941 et 1942, fredonnant des airs — « Ça sent si bon la France⁷ » ou « La Chanson du maçon⁸ » — qui évoquent un bonheur national inaltérable que la situation historique contredit pourtant de façon criante. Il va jusqu'à chanter en Allemagne, dans un camp de prisonniers, tandis qu'Édith Piaf effectue deux tournées outre-Rhin, imitée par Fréhel et Lys Gauty. Dès l'été 1944, ces artistes sont jugés avec sévérité par le Comité d'épuration des professions dramatiques et lyriques⁹. Certains, comme Léo Marjane, Georges Guétary, Tino Rossi ou encore Suzy Solidor, sont arrêtés et emprisonnés pour quelques

4 « Trois petites notes de musique » (paroles de Henri Colpi et musique de Georges Delerue), interprété à l'Écluse par Cora Vaucaire et Marc et André.

5 Notre propos se fondera sur l'étude spécifique du cabaret de l'Écluse, ouvert de 1951 à 1974 au 15 quai des Grands-Augustins à Paris, qui nous a paru pouvoir représenter l'ensemble des cabarets artistiques qui quadrillent la rive gauche de la Seine après la Seconde Guerre mondiale. Voir, à ce propos, l'ouvrage de Gilles Schlessier, *Le Cabaret « Rive-gauche » (1946-1974)*, Paris, L'Archipel, 2006.

La notoriété et l'existence particulièrement longue de l'Écluse ont aidé un travail de recherche que la dimension éphémère du spectacle de cabaret rend délicat. Le caractère hétérogène et insaisissable de notre objet exige donc prudence et nuance dans la formulation de nos analyses que nous présentons comme des hypothèses.

6 Claude Duchet, « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3.

7 Paroles de Louiguy et musique de Jacques Larue, 1941.

8 Paroles de Maurice Chevalier et Maurice Vandaire, musique de Henri Betti, 1941.

9 L'humoriste Pierre Dac n'a pas attendu la Libération pour jeter l'opprobre sur Maurice Chevalier qu'il accuse de collaborer avec l'Allemagne. En 1943, au micro de Radio Londres, il entonne une parodie d'un des succès de Chevalier, « Ça fait d'excellents Français » : « Et tout ça, ça fait de mauvais Français / Pour lesquels il n'est / Que le porte-monnaie. / Faut

semaines et d'autres, comme Jean Tranchant ou Lys Gauty, sont mis à l'index après la guerre¹⁰. Si Maurice Chevalier échappe de peu à l'épuration¹¹, tout le monde du spectacle de divertissement, engourdi pour un temps, est frappé du soupçon amer de la frivolité, d'autant que son absence d'implication politique pendant la guerre contraste avec les actions résistantes menées par des poètes et applaudies à la Libération par ceux-là même qui fustigent l'inconséquence du music-hall. Louis Aragon, Paul Éluard et Robert Desnos ont en effet rejoint en 1942 les réseaux de la Résistance, mais c'est surtout par leur activité artistique qu'ils ont contribué à la dénonciation du scandale nazi¹². S'ils parlent d'amour — en 1943, Éluard écrit *Sept poèmes d'amour en guerre* — ce n'est pas sur un air de rengaine imperturbable comme les vedettes de music-hall, mais pour désigner au contraire la blessure d'un monde et d'une conscience ébranlés. Le titre du recueil collectif de textes engagés publié clandestinement en 1943 par Pierre Seghers, Paul Éluard et Jean Lescure, *L'Honneur des poètes*, annonce l'aura dont disposeront ces écrivains à la Libération, salués, admirés et écoutés du fait de leurs prises de position pendant la guerre. C'est le genre même de la poésie qui suscite un engouement accru ; au sortir de la guerre, « la poésie a atteint une extension unique au cours du XX^e siècle¹³ ». La soirée donnée en l'honneur des poètes résistants le 27 octobre 1944 au Théâtre-Français, en présence du général de Gaulle, le montre, et le lancement par Pierre Seghers d'une collection de poche consacrée aux « Poètes d'aujourd'hui » le confirme. Les premiers numéros, qui se vendent à quinze mille exemplaires en un an, sont significativement dédiés à Éluard et à Aragon¹⁴.

La naissance des cabarets sur la rive gauche de la Seine à la fin des années 1940 procède de cette situation historique et politique. L'agencement de leur spectacle semble en effet influencé par la disgrâce qui frappe le music-hall, d'une part, et par l'écho renouvelé dont jouit la poésie, d'autre part. Le cabaret propose une soirée de divertissement où se succèdent des performances composites — il emprunte son

savoir être opportuniste / Afin d'sauvegarder ses p'tits intérêts, / Et ils sont mis / À grands coups de Vichy / Au régime collaborationniste » (cité par Bernard Laujon, *Maurice Chevalier, le chéri de ses dames*, Paris, Éditions du Moment, 2011, p. 103).

10 Voir Robert Aron, *Histoire de l'épuration : le monde de la presse, des arts et des lettres (1944-1953)*, Paris, Fayard (Les grandes études contemporaines), 1975.

11 C'est notamment grâce à un article d'Aragon en sa faveur paru dans *Ce Soir* le 9 octobre 1944 que le « chéri de ses dames » est absous à la fin de la guerre.

12 Voir Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes (1940-1945)*, Paris, Seghers, 2004 et la revue *Europe*, n° 543-544 « La poésie et la résistance » (juillet-août 1974).

13 Jean-Yves Debreuille, « L'écriture poétique en quête d'un référent », dans *La Littérature française sous l'Occupation*, Actes du colloque de Reims (30 septembre – 2 octobre 1981), Presses universitaires de Reims, 1989, p. 169. Cet engouement est bien sûr à nuancer. À l'intérieur même du champ poétique, des voix dissonantes s'élèvent contre la promotion exclusive d'une poésie jugée utilitaire, dénoncée par Benjamin Péret dans *Le Déshonneur des poètes* : « Il n'empêche que le public avait répondu » (Jean-Yves Debreuille, « L'écriture poétique en quête d'un référent », dans *La Littérature française sous l'Occupation*, op. cit., p. 181) et redécouvert par son entremise un intérêt massif pour la poésie.

14 Ces deux exemples sont donnés par Jean-Yves Debreuille, « L'écriture poétique en quête d'un référent », dans *La Littérature française sous l'Occupation*, op. cit., p. 169.

architecture au modèle du music-hall, fondé sur un principe de variété¹⁵ — mais y intègre une dimension poétique¹⁶. La poésie entre en scène à l'Écluse et dans les autres cabarets de la rive gauche, d'abord insérée comme un mode d'expression parmi d'autres, au même titre que le geste du mime ou la voix du chanteur, avant de devenir progressivement une notion transgénérique désignant le spectacle dans son ensemble. Les variétés sans gravité du music-hall se dessinent ainsi au cabaret un nouveau visage qui rend compte d'une lecture dynamique des équilibres bouleversés du monde artistique de l'après-guerre. Alors que le music-hall, attentif à l'impact visuel de ses attractions, ne s'y était guère intéressé, la devise adoptée par le cabaret de l'Écluse — Chansons-Théâtre-Poésie¹⁷ — témoigne de l'accueil nouveau de la poésie en scène. Sur la petite estrade du 15 quai des Grands-Augustins, on récite des poèmes dès l'ouverture de l'établissement. En mars 1952, les Escholiers, Pierre Vaneck et Serge Sauvion, scandent des extraits du *Testament* de Villon, et les Faux Frères, en octobre, font entendre le « Bal des pendus » de Rimbaud. Les poèmes de la Résistance trouvent surtout une place de choix au cabaret, ainsi lesté du poids symbolique qui avait manqué au music-hall. Entre les vers de Villon et les énumérations truculentes de Rabelais, Pierre Vaneck n'oublie pas l'appel à la veille martelé par Éluard dans « Au nom du front parfait profond¹⁸ » et « Couvre-feu¹⁹ ». Les fréquents hommages rendus à Federico García Lorca, poète fusillé par les antirépublicains au début de la Guerre d'Espagne, icône de la résistance artistique et de la liberté martyre, manifestent une même conscience historique et politique. Franco ayant interdit la diffusion des œuvres de Lorca en Espagne jusqu'en 1953,

15 « La variété, terme aujourd'hui galvaudé, souvent synonyme de facilité, a été la clef de voûte de la composition de nos spectacles [...]. Bien que différent parce qu'interrompu par le service des boissons aux tables, notre spectacle était conçu dans un esprit proche de celui du music-hall » (Marc Chevalier, *Mémoires d'un cabaret : l'Écluse*, Paris, La Découverte, 1987, p. 20).

16 La poésie fait historiquement partie intégrante du spectacle de cabaret. Le Chat noir, pionnier du genre, ouvert en 1881 à Montmartre, se démarquait en effet des cafés-concerts alors en vogue par la composante poétique de ses soirées. Il transformait ainsi la formule de variétés déjà largement éprouvée aux Ambassadeurs et à l'Eldorado en faisant appel à de jeunes poètes invités à lire leurs vers en public entre deux chansons à la mode. Cependant, l'originalité du cabaret artistique tel que l'invente Rodolphe Salis, créateur du Chat noir, fait long feu, et après avoir produit quelques émules, la formule s'épuise. Les cabarets de la Belle Époque délaissent la poésie pour l'effet visuel, rivalisant avec les revues de music-hall, ou le propos satirique — les chansonniers de la Butte se consacrent à la caricature politique. Les cabarets qui voient le jour après la Seconde Guerre mondiale retrouvent donc l'accent poétique de leur ancêtre montmartrois, ce que peut en partie expliquer la situation historique, qui donne à la poésie un écho public sans précédent.

17 Cette formule est inscrite sur les encarts publicitaires et les cartes visites du cabaret, dont nous avons trouvé des exemplaires dans le fonds d'archives de l'Écluse conservé à la Bibliothèque nationale de France.

18 Paul Éluard, « Au nom du front parfait profond », *Les Sept poèmes d'amour en guerre* [1943], *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, p. 1186-1187.

19 Paul Éluard, « Couvre-feu », *Poésie et vérité* [1942], *op. cit.*, p. 1108.

les récitations du *Chant funèbre pour Ignacio Sanchez*²⁰ et de la « Romance de la peine noire²¹ » par Ève Griliquez, de janvier à avril 1953, constituent ainsi des actes de résistance symboliques. La poésie marque durablement le spectacle de cabaret qui, le souvenir de la guerre s'éloignant, ne la délaisse pas pour autant. Monique Morelli, en 1966, rappellera aux spectateurs les vers de « L'Affiche rouge » d'Aragon, tandis que Francesca Solleville donnera de nouveau voix aux *Sept poèmes d'amour en guerre* et à « Couvre-feu » d'Éluard en 1969, plus de quinze ans après Les Escholiers.

La perception et la réception de la poésie au cabaret se modifient cependant progressivement jusqu'à ne plus identifier un genre isolé. À partir de 1953, les poèmes ne sont plus seulement récités, entre un numéro de mime et un tour de chant, mais de plus en plus souvent intégrés aux autres productions, ce qui donne lieu à des créations hybrides comme *De temps et d'espace*, proposé à l'Écluse en juin 1958 par Brigitte Sabouraud et Jean-Jacques Aslanian. Les poèmes de Du Bellay, Brecht, Lorca, Desnos, Larbaud et Hikmet y sont travaillés par les intonations d'Ève Griliquez et de Teddy Vrignault, et par le chant de Caroline Cler qui les fredonne, accompagnée à la guitare par Jean Borredon. Les gestes du mime Willy Spoor et les projections de la lanterne magique d'Éleanor Farwell complètent le chant et prolongent les échos des textes, soutenus par la variété des modes d'expression convoqués²². Sur ce modèle, la poésie s'associe fréquemment à la chanson ; les artistes mettent en musique et font entendre des textes initialement prévus pour une diffusion écrite. Hélène Martin compose ainsi une mélodie pour « La Fin de l'amour » de Paul Fort, avant de se consacrer aux œuvres de Jean Genet. James Ollivier propose quant à lui en 1968 un tour de chant en forme d'anthologie et entonne sur des airs de son invention « Le Figuier²³ » d'Aragon, « Marennes-Cancalle²⁴ » et « La Famille Dupanard de Vitry-sur-Seine²⁵ » de Desnos, ou encore « Chevaux de bois²⁶ » de Paul Verlaine. Le sketch d'humour et la poésie s'associent également volontiers dans une perspective souvent parodique. Les Frères Ennemis, Teddy Vrignault et André Gaillard, se distinguent en 1954 par leurs adaptations burlesques de poèmes, comme « Le Doigt de Dieu » de Georges Fourest²⁷, « Le Lion » de Catulle Mendès²⁸ et « L'Abat-

20 Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías*, 1935. La traduction, sous le titre *Chant funèbre pour Ignacio Sanchez*, date de 1945. Voir Federico García Lorca, *Poésies II*, Paris, Gallimard, 1954.

21 *Id.* Federico García Lorca, « Romance de la pena negra », *Romancero gitano*, 1928. La première traduction française, par Jules Supervielle, date de 1935.

22 Après avoir été représenté à l'Écluse, ce spectacle est donné au petit théâtre de Lutèce. Il est commenté par François des Aulnoyes, « Autour de minuit. De Brigitte Sabouraud à l'aube », dans *Combat*, 24 avril 1959.

23 Louis Aragon, « Le figuier », *Le Fou d'Elsa* [1963], *L'Œuvre poétique VI*, Paris, Livre Club Diderot, 1981, p. 493-494.

24 Robert Desnos, *De silex et de feu* [1930], *Œuvres*, Paris, Gallimard, (Quarto), 1999, p. 582-583.

25 Robert Desnos, « La famille Dupanard de Vitry-sur-Seine » [1938], *op. cit.*, p. 841-842.

26 Paul Verlaine, « Chevaux de bois », *Romances sans paroles* [1874], Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 2002, p. 101-103.

27 Georges Fourest, « Le Doigt de Dieu », *La Négresse blonde* [1909], Paris, Éditions Kra, 1930, p. 65-66.

28 Catulle Mendès, « Le Lion », *Poésies II*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 46-47.

jour » de Paul Gélardy²⁹, mis à distance par des gestes et une diction comiques et par le choix d'accessoires rudimentaires qui ruinent le travail métaphorique du texte. Ainsi assimilée à d'autres modes d'expression, la poésie en vient à être perçue comme un principe transgénérique et à définir, non plus seulement une composante mais l'ensemble du spectacle de cabaret. Les notions de chant et de poésie se confondent ainsi volontiers à l'Écluse. « L'Âme des poètes » de Charles Trenet et « Je chante pour passer le temps » d'Aragon, interprétés successivement par Léo Noël et Francesca Solleville en 1961, rendent compte de ce glissement lexical et conceptuel permis par la proximité entretenue sur scène entre chansons et poèmes. Malgré son titre, « L'Âme des poètes » évoque un mode de transmission oral caractéristique de la chanson populaire, dont Léo Noël, sous ses frusques de chanteur des rues et accompagné de son limonaire, est un interprète privilégié³⁰. Le chanteur, qui ne se départit pourtant pas d'une légèreté et d'une inconséquence affichées, se pare au gré de son refrain de l'honneur attaché à l'appellation de poète, qui semble alors désigner de façon indistincte, mais non pas anodine, l'amateur de vers et le compositeur de mélodies. Ce glissement paraît d'autant plus manifeste qu'il opère également dans le texte d'Aragon, proposé lors du même spectacle, où le poète renommé se plaît à désigner modestement son activité créatrice³¹. Cette progressive indistinction provoquée par l'agencement même du spectacle, qui encourage les rapprochements hétérogènes, trouve un écho dans le discours de presse. Le terme de « poésie » et l'adjectif « poétique » y désignent sans distinction les divers genres spectaculaires considérés. On salue ainsi la chanteuse Cora Vaucaire « en qui tout est poésie³² » et la dimension « poétique, sans être hermétique ou ennuyeuse³³ » de la chanson « Ophélie » de Maurice Fanon. Les marionnettistes ont eux aussi leur part de poésie. *Les Ombrelles et parapluies* d'Yves Joly racontent « une histoire d'amour

29 Paul Gélardy, « L'Abat-jour », *Toi et moi* [1885], Paris, Stock, 1960, p. 19-20.

30 Longtemps, longtemps, longtemps

Après que les poètes ont disparu

Leurs chansons courent encore dans les rues

La foule les chante un peu distraite

En ignorant le nom de l'auteur

Sans savoir pour qui battait leur cœur

Parfois on change un mot, une phrase

Et quand on est à court d'idées

On fait la la la la la la

La la la la la la

(Charles Trenet, « L'Âme des poètes », *L'Âme des poètes. Dimanche prochain*, Columbia, 1951. 1 disque : 78 t).

31 Je chante pour passer le temps

Petit qu'il me reste de vivre

Comme on dessine sur le givre

Comme on se fait le cœur content

À lancer cailloux sur l'étang

Je chante pour passer le temps

(Louis Aragon, « Je chante pour passer le temps », *Le Roman inachevé*, op. cit., p. 547).

32 Maurice Ciantar, « Paris la nuit. Cora Vaucaire à l'Écluse », *Combat*, 23 novembre 1954.

33 Michel Lancelot, « L'Europe en chantant », *Combat*, 11-12 janvier 1964.

empreinte de poésie et de fraîcheur³⁴ », tandis que le Théâtricule de Jean-Paul Hubert est jugé « original, amusant, poétique, espiègle³⁵ ». Quant à André Tahon, à la tête de la Compagnie des Marottes, il est proclamé « poète de la marionnette³⁶ ». Enfin, les Trois Horaces, mimes « masqués de blanc, tels des clowns enfarinés », présentent un numéro « poétique et charmant³⁷ ». Ces discours louangeurs signalent l'évolution de la réception du spectacle de divertissement et témoignent du travail formel effectué par le cabaret qui, estompant les frontières génériques et s'appuyant sur la notion de variétés pourtant étroitement liée au music-hall, annexe l'honneur des poètes. Se construit ainsi une forme de spectacle qui répond à la crise du monde de la chanson au lendemain de la guerre par un agencement spécifique modifiant à son tour sa perception par le public et son mode de réception.

Discours de l'interstice : l'exemple du conflit algérien (1961)

En jouant précisément d'une composition hétérogène, le cabaret met à distance l'accusation de légèreté qui frappait les spectacles de variétés dont la succession rapide de numéros imaginée pour des spectateurs distraits empêchait le sens de se développer et de demeurer. Dès lors, il ne s'agit plus de proposer des performances sans suite, mais de tirer parti des espaces interstitiels pour faire jaillir un sens neuf que peut produire la collusion inédite et toujours renouvelée de modes d'expression distincts. La poésie, qui modèle l'architecture d'une soirée de cabaret par le contrepoint qu'elle apporte d'abord aux autres modes d'expression, puis par l'unité, fût-elle construite, qu'y puise l'ensemble hétérogène, souligne un travail nouveau et décuplé du sens. Alors même que les vedettes de music-hall s'étaient vu reprocher leur mutisme coupable face au danger nazi et la frivolité de leurs rengaines bavardes, le spectacle de cabaret fait du silence, ménagé entre des numéros se refusant souvent à toute prise de position politique explicite, l'espace d'épanouissement d'une résistance. C'est donc l'agencement formel du spectacle qui met en œuvre un discours, à dévoiler. Ainsi, au tournant des années 1960, alors que Claude Vinci, qui a déserté en 1956 les rangs de l'armée française engagée en Algérie³⁸, se produit quotidiennement sur l'estrade de l'Écluse, les spectacles proposés par le cabaret ne s'élèvent pas explicitement contre le conflit algérien. En 1961, ni les airs de flamenco entonnés par Carmen Requeta ni *La Cornerie espagnole* des marionnettistes Dougnac ne semblent faire éclore un quelconque discours de la situation sociale et politique qui les encadre. Du plain-chant ne se dégage aucun message explicite. Si quelques chansons déploient un propos pacifiste, celui-ci reste

34 Maurice Ciantar, « Paris la nuit. À la Rose Rouge », *Combat*, 28 janvier 1954.

35 R.-J. Courtine, « La Tête de l'Art », *Une semaine de Paris*, du 14 au 20 septembre 1966, p. 75.

36 Gérard Marinier, « Avec André Tahon et sa compagnie des Marottes, un poète de la marionnette est né », *La Croix*, 20 novembre 1953.

37 R.-J. Courtine, « Chez Gilles », *Une semaine de Paris*, du 19 au 25 février 1966, p. 77.

38 Voir le récit de sa désertion et l'énoncé de ses positions militantes : Claude Vinci, *Les Portes de fer : ma guerre d'Algérie et ma désertion*, Paris, Le Temps des cerises, 2002.

très général³⁹ et la plupart des textes présentés sur scène semblent plutôt exhiber leur refus de tout ancrage sociohistorique défini, comme « Je chante pour passer le temps » et « L'Âme des poètes ». La structure de la rengaine de Trenet⁴⁰ et l'effet de circularité créé par le chiasme chez Aragon⁴¹ soulignent la nonchalance du chant « un peu distrait », « vagabond », dont les mots et les phrases ne disent autre chose que « la, la, la, la ». Cette imprécision affichée parcourt l'ensemble du spectacle qui écarte ainsi la tentation d'un discours ancré et transparent. Nombreux sont les numéros qui délaissent toute esquisse du temps présent et rappellent avec nostalgie les linéaments d'une époque ancienne et enfuie. Marc et André exhument la langue oubliée de Marot dans un « Rondeau⁴² » et Léo Noël ravive d'un tour de manivelle l'image désuète d'un vieux Paris, parcouru entre deux guerres par les joueurs de limonaire et transformé par le regard du premier cinéma⁴³. Il chante significativement des airs anciens de cafés-concerts, datant du début du siècle. « Nuits de Chine », « Dans les jardins de l'Alhambra », « La Femme aux bijoux » ou encore « Du gris⁴⁴ », rendu célèbre par Fréhel en 1923 et par Berthe Sylva en 1925, résonnent ainsi comme de lointains souvenirs. Même « Actualités⁴⁵ », entonné par Marc et André, fait figure de leurre. Malgré son titre, la chanson, régulièrement programmée au cabaret, reste inchangée depuis sa création en 1951, et ne présente à l'auditeur qu'une succession d'images atemporelles, figées par un présent d'éternité⁴⁶. Le choix délibéré d'une parole anachronique, qui ne peut demeurer dans le présent, est relayé par le spectacle muet de marionnettes d'Yves Joly. Sa *Tragédie* s'achève par la combustion des feuilles de papier qui constituaient les personnages de son drame dont la trame ne peut que se dissoudre à l'instant même de sa formulation, immédiatement frappée d'inactualité.

39 Citons par exemple « La Colombe » (paroles et musique de Jacques Brel) chantée par Pia Colombo et « Liberté » (paroles de Maurice Vidalin et musique de Charles Aznavour) interprétée par Barbara.

40 La chanson est scandée par un refrain lui-même habité par la répétition : « Longtemps, longtemps, longtemps / Après que les poètes ont disparu / Leurs chansons courent encore dans les rues ».

41 « Je chante pour passer le temps / Oui pour passer le temps je chante ». Chaque strophe ménage par ailleurs un effet de clôture significatif, commençant et s'achevant par le même vers.

42 Mis en musique par Georges Delerue.

43 Il chante notamment « Sous les ponts de Paris » (paroles de Jean Rodor et musique de Vincent Scotto, 1914), « À Paris dans chaque faubourg » (paroles de René Clair et musique de Maurice Jaubert, 1932), « Le Mendiant de Charonne » (paroles et musique de Marc Fontenoy, 1948), « L'Orgue des amoureux » (paroles de Francis Carco et musique de Varel et Bailly, 1949).

44 Sur des paroles de Ferdinand-Louis Bénéch et des mélodies d'Ernest Dumont. Ces chansons ont été créées entre 1910 et 1920.

45 Paroles d'Albert Vidalie et musique de Stéphane Golmann.

46 « Le soleil luit / Sur les villes et sur les champs ». L'effet de circularité produit par ces deux vers, qui ouvrent et concluent le texte, contribue à la suspension temporelle, que parachève l'utilisation récurrente de participes présents, qui semblent prolonger indéfiniment les visions décrites : « Un enfant bleu / Dans son berceau de bois blanc / Fermant ses yeux innocents / Meurt tout doux tout doucement ».

Le spectacle de cabaret renonce donc à la clarté d'un message formulé et déplace la production du sens du plain-chant à ses résonances. C'est à l'écho tissé d'une performance à l'autre que revient la possibilité de faire advenir un réseau de significations en relation étroite mais toujours oblique avec le prolongement sociohistorique qui soutient le spectacle. En effet, bien qu'habité par les images largement nostalgiques qu'égrènent les chansons qui le composent, ce dernier n'en délivre pas moins un certain regard sur le monde contemporain. Le sketch de Robert Rocca et Jacques Grello qui ouvre la soirée en janvier 1961, est ainsi consacré à un rappel des actualités du mois en cours, parmi lesquelles la poursuite de la guerre d'Algérie tient une place importante⁴⁷. Ces informations circonstanciées se voient infliger une relecture comique. Le prisme déformant de l'humour entretient le décalage avec le monde contemporain que construit par ailleurs l'ensemble du spectacle, tout en esquissant cependant une possible ligne d'interprétation à même de donner sens aux numéros qui vont suivre et de les inscrire dans un tissu discursif. Présent de façon inaugurale bien que détournée dans le propos de Rocca et Grello, le spectre de la guerre d'Algérie rayonne tout au long de la soirée et investit la béance temporelle entretenue par des performances anachroniques qui retentissent alors de façon renouvelée. Leur pouvoir de symbolisation apparemment dérisoire est donc transformé par les liens ténus qui jaillissent entre elles et s'épanouit dans les interstices que le silence y a ménagés. En 1961, du fait de l'agencement formel du spectacle dans lequel ils s'insèrent, les poèmes de Résistance de Desnos récités par Olivier Hussenot⁴⁸ trouvent de nouvelles perspectives signifiantes et participent à l'élaboration composée et hétérogène d'un discours neuf. Confrontés au rappel pourtant infléchi par l'humour d'une actualité conflictuelle, ces poèmes, écrits pour un autre combat, indignés par une autre guerre, font entendre une révolte des plus vibrantes⁴⁹ dans le sillage et à rebours du sketch d'humour qui les précède. Si le registre comique adopté par Rocca et Grello semblait se jouer d'une situation politique qu'ils paraissaient traiter avec légèreté et inconséquence, les échos ménagés avec d'autres numéros élaborent au-delà de tout propos explicite un discours souterrain d'insoumission qui, pour n'être pas ancré, n'en est pas moins consistant et manifeste.

47 Les deux humoristes rappellent l'échec de Guy Mollet qui n'a pu endiguer le conflit algérien dans les années 1950, et évoquent le départ en Espagne du général Salan, favorable au maintien de l'Algérie française.

48 Olivier Hussenot récite « Les Gorges froides » (*C'est les bottes de sept lieues cette phrase « Je me vois »*, 1926), « P'Oasis » (*Corps et biens*, 1930), « Les Quatre sans cou » (1934), « L'Anémone qui régnait sur la mer » (*Le Parterre de Hyacinthe*, 1932), « Au temps des donjons », « Le Cimetière », « L'Épitaphe » et « Sol de Compiègne » de Desnos. Ces cinq derniers textes sont des poèmes résistants. « Au temps des donjons » est publié dans *État de veille* en 1942, alors que Desnos vient de rejoindre le réseau résistant « Agir ». « Le Cimetière » et « L'Épitaphe » paraissent dans *Contrée* en 1944, recueil préparé par le poète avant son arrestation, dont le titre est à entendre comme un appel à la révolte. « Sol de Compiègne » est l'un des derniers poèmes de l'auteur, daté du 28 mars 1944 et paru dans une revue clandestine.

49 Voir par exemple, le premier quatrain de « L'Épitaphe » de Desnos : « J'ai vécu dans ces temps et depuis mille années. / Je suis mort. Je vivais, non déchu mais traqué. / Toute noblesse humaine étant emprisonnée / J'étais libre parmi les esclaves masqués ».

Par ailleurs, ce maillage du spectacle tissé de dénonciations indirectes offre des significations étonnantes à d'autres productions dont le sens et l'intention sont apparemment très éloignés de la colère provoquée par le scandale du conflit algérien, grâce aux résonances qui apparaissent brusquement, au gré des mises en présence, des juxtapositions, des contacts et des interférences. Le motif de l'attente amoureuse s'insère ainsi dans la trame du discours subversif. Amplement développé par Barbara, il irradie tout à la fois dans les textes qu'elle compose — il s'agit de la principale thématique de « Dis, quand reviendras-tu ? », qui place la locutrice en état de veille permanent par sa modalité interrogative récurrente — et dans les pièces qu'elle emprunte à d'autres auteurs. « Pénélope », de Georges Brassens, et « Litanies pour un retour », de Jacques Brel esquissent un chant fragile du désir, suspendu à une absence. Or, ces chansons qui, indépendamment les unes des autres, ne font entendre que les variations ponctuelles de scénarios amoureux éprouvés par des voix individuelles, s'inscrivent dans la trame discursive indignée du spectacle dès lors qu'elles entrent en écho avec les performances qui les encadrent. Un réseau serré unit ainsi les textes de Desnos et les interprétations de Barbara. Le chant de l'amante délaissée, qui sonne dans « Dis, quand reviendras-tu ? » comme une lettre intimement énoncée, reproduit même la situation de communication qu'élabore « Les Gorges froides », poème également contruit selon un principe de rupture⁵⁰. Or, ce texte pourtant écrit par Desnos dans les années 1920 avant les heures de clandestinité, parce qu'il côtoie les vers insoumis du « Cimetière » et de « L'Épitaphe », acquiert dans le récitation de Hussenot des accents de révolte qui transfigurent son système métaphorique et l'originalité de sa ligne temporelle brisée⁵¹. Par résonances successives, les mots amoureux de Barbara, également accrochés à l'hypothétique espoir du temps futur, peuvent alors participer du fait de la structure plus vaste du spectacle qui les accueille à la construction d'une trame discursive dont la cohérence politique et subversive s'élabore au moyen de ses interruptions⁵². La dimension subversive du spectacle est parachevée par la mise en scène d'Yves Joly qui dénonce la violence et l'oppression. Ses figures de papier représentent un jeune couple d'amoureux menacé par des envieux et finalement découpé par une paire de ciseaux inhumaine, qui semble se mouvoir d'elle-même, les mains du marionnettiste étant dissimulées par la pénombre. La signification polémique de cette tragédie amoureuse que le spectateur peut aisément relier aux vers d'amour de Desnos et à la déchirure intime de Barbara se déploie là encore grâce à l'architecture du spectacle dont la discontinuité cesse d'être un signe d'inconséquence.

50 « Facteur, triste facteur un cercueil sous ton bras [...] / Adieu ! Je vous aimais sans scrupule et sans ruse / Ma Folie-Méricourt, ma silencieuse intruse » (Robert Desnos, « Les Gorges froides », *C'est les bottes de sept lieues cette phrase « Je me vois »*, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 1999, p. 296).

51 « À la poste d'hier tu télégraphieras / Que nous sommes bien morts avec les hirondelles » (*id.*).

52 Le motif de l'attente amoureuse résonne de la même manière dans d'autres pièces présentées à l'Écluse en cette année 1961. On le trouve notamment développé par Pia Colombo dans « Défense d'afficher » (paroles et musique de Serge Gainsbourg) dont le titre, mis en relation avec le discours subversif qui hante souterrainement le spectacle, peut lui aussi présenter un écho polémique.

1968 sans divertissement : le temps retrouvé

L'agencement formel du spectacle de cabaret, dont la facture hétérogène est modelée par un positionnement social, culturel, politique et historique qui remet en question après la guerre les notions mêmes de variétés et de divertissement, façonne à son tour sa réception. Le réseau protéiforme de significations produit par le cabaret, son travail infatigable de recherche et la parole mouvante de ses artistes transforment en effet l'instabilité coupable du divertissement de music-hall en une disponibilité nouvelle. Les échos qui résonnent entre les performances rassemblées au sein d'un même spectacle enrachinent le cabaret et ses productions dans un monde et une société en mutation qu'ils sont désormais aptes à symboliser.

Cela explique peut-être la prise d'autonomie progressive des artistes de cabaret à la fin des années 1960. Ils occupent alors une place originale au sein de mouvements de contestation croissants⁵³, alors même que la forme du spectacle qui les a vus naître est peu à peu frappée de déclin. La disponibilité esthétique construite par la structure encadrante du cabaret permet aux chanteurs, au tournant des années 1970, de se mettre au service de revendications sociales et politiques qu'ils défendent désormais de façon indépendante, dégagés de l'agencement formel qui donnait sens à leurs performances. Alors que l'Écluse — et avec elle l'ensemble des cabarets de la rive gauche et des lieux de spectacle parisiens — ferme ses portes pour deux semaines le 20 mai 1968 afin de soutenir le mouvement de grève générale qui agite alors la France, certains de ses pensionnaires rejoignent les piquets de grève et organisent leurs propres tours de chant sur des tréteaux dont la précarité et la mobilité rappellent à bien des égards la maigre estrade du cabaret. Francesca Solleville, Pia Colombo et son compagnon Maurice Fanon chantent ainsi les textes qu'ils entonnaient à l'Écluse devant les ouvriers des usines Renault à Boulogne-Billancourt et participent avec Francis Lemarque, qui eut lui aussi sa place au 15 quai des Grands-Augustins, à la création du Comité d'action démocratique du spectacle. Grâce à la disponibilité que leur construit leur pratique artistique forgée au cabaret, les artistes de cabaret semblent pouvoir répondre à un certain état de la société auquel ils paraissent à même de donner voix, alors que les acteurs du divertissement spectaculaire d'avant-guerre avaient payé leur légèreté d'un silence imposé.

Cependant, si la mobilité acquise par ces artistes travaille à leur affranchissement, elle semble paradoxalement annoncer la faillite du cadre formel qui les a façonnés⁵⁴ et témoigner d'une évolution des représentations sociales du spectacle de divertissement. En effet, lorsqu'ils se produisent hors du cabaret, les chanteurs ne recherchent plus les échos suscités par les performances voisines. Le sens construit par le spectacle ne se dégage plus des espaces interstitiels mouvants ménagés entre les créations. La voix de l'artiste qui assume désormais seul la position qu'il adopte en société, n'entrant plus en résonance avec d'autres corps et d'autres gestes, assume plus frontalement un discours qui se livre dès lors tout entier dans le moment de sa

53 Leur engagement, de plus en plus manifeste à partir de 1968, concerne principalement le mouvement social du mois de mai d'une part et la dénonciation de l'intervention américaine au Vietnam d'autre part.

54 Les cabarets artistiques de la rive gauche vivent leurs dernières heures à la fin des années 1960. L'Écluse est l'un des derniers à fermer ses portes, en 1974.

formulation. C'est pourquoi Francesca Solleville, forte du retentissement nouveau que trouve sa voix sur les piquets de grève en mai 1968, interprète une fois de retour à l'Écluse des textes plus nettement ancrés dans un présent brûlant que l'auditeur peut identifier sans détour. Les titres mêmes de ses chansons ne laissent guère place au doute et affichent l'objet de leur dénonciation. « Vietnam⁵⁵ » et « Vent d'Amérique⁵⁶ » combattent l'engagement militaire américain en Orient, tandis que « 200 mètres (Mexico 68)⁵⁷ » s'appuie sur le souvenir des récents Jeux olympiques d'été pour déployer un discours antiraciste. Ainsi encadrés par un propos ferme et transparent, *Les Sept poèmes d'amour en guerre* d'Éluard que récite également Francesca Solleville en 1969 perdent alors leur densité signifiante et leur part rayonnante de silence. Ils s'insèrent sans failles et sans restes au sein d'une grille de lecture militante dont l'artiste semble maîtriser absolument toutes les résonances. Il est par ailleurs significatif que la chanteuse parachève son engagement résolu dans le monde par l'interprétation de « Pauvre Boris » de Jean Ferrat. Ce texte fustige le manque de pertinence de certains chanteurs qui se réapproprient « avec quinze années de retard » les propos subversifs de Boris Vian, et renonce ainsi aux potentialités de signification de l'indirect et de l'écart. C'est pourquoi au poème d'Aragon « Je chante pour passer le temps » et à sa revendication de légèreté fredonnés à l'aube des années 1960 succède, dix ans plus tard, comme un écho définitif, le refus de Jean Ferrat, « Je ne chante pas pour passer le temps » :

Il se peut que je vous déplaise
 En peignant la réalité
 Mais si j'en prends trop à mon aise
 Je n'ai pas à m'en excuser
 Le monde ouvert à ma fenêtre
 Que je referme ou non l'auvent
 S'il continue de m'apparaître
 Comment puis-je faire autrement

Sont ici prônés un bras-le-corps absolu de l'artiste et du monde et l'abandon de l'oblique qui caractérisait pourtant le mode spécifique de symbolisation à l'œuvre au cabaret, ainsi progressivement frappé d'inactualité par ses propres artistes. La disponibilité esthétique que ces derniers y avaient apprise devient la voie d'affirmation d'un discours aux prises avec le monde, mais semble renoncer par là même à la variété, qui relançait toujours la quête de sens et interrogeait la possible gravité du spectacle de divertissement.

55 Paroles et musique de Henri Gougaud.

56 Paroles et musique de Pierre Selos.

57 Paroles et musique de Jean-Max Brua.

Références

- ARAGON, Louis, *Le Roman inachevé, L'œuvre poétique V*, Paris, Livre Club Diderot, 1980.
- , *Le Fou d'Elsa, L'œuvre poétique VI*, Paris, Livre Club Diderot, 1981.
- ARON, Robert, *Histoire de l'épuration : le monde de la presse, des arts et des lettres (1944-1953)*, Paris, Fayard (Les grandes études contemporaines), 1975.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1988.
- CHEVALIER, Marc, *Mémoires d'un cabaret : l'Écluse*, Paris, La Découverte, 1987.
- CIANTAR, Maurice, « Paris la nuit. À la Rose Rouge », *Combat*, 28 janvier 1954.
- , « Paris la nuit. Cora Vaucaire à l'Écluse », *Combat*, 23 novembre 1954.
- COURTINE, Robert-J., « La Tête de l'Art », *Une semaine de Paris*, du 14 au 20 septembre 1966.
- DEBREUILLE, Jean-Yves, « L'écriture poétique en quête d'un référent », *La Littérature française sous l'Occupation*, Actes du colloque de Reims (30 septembre – 2 octobre 1981), Presses universitaires de Reims, 1989, p. 169-182.
- DESNOS, Robert, *Contrée*, Paris, R.-J. Godet, 1944.
- , *État de veille*, Paris, s.n., 1942.
- , *Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 1999.
- DUCHET, Claude, « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude DUCHET, Bernard MERIGOT et Amiel van TESLAAR (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3-8.
- ÉLUARD, Paul, « Au nom du front parfait profond », *Les Sept poèmes d'amour en guerre* [1943], *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968.
- FOUREST, Georges, *La Négresse blonde* [1909], Paris, Éditions Kra, 1930.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poésies II*, Paris, Gallimard, 1954.
- GÉLARDY, Paul, *Toi et moi* [1885], Paris, Stock, 1960.
- LANCELOT, Michel, « L'Europe en chantant », *Combat*, 11-12 janvier 1964.
- LAUJON, Bernard, *Maurice Chevalier, le chéri de ses dames*, Paris, Éditions du Moment, 2011.
- MARINIER, Gérard, « Avec André Tahon et sa compagnie des Marottes, un poète de la marionnette est né », *La Croix*, 20 novembre 1953.
- MENDÈS, Catulle, « Le Lion », *Poésies II*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892.
- SCHLESSER, Gilles, *Le Cabaret « Rive-gauche » (1946-1974)*, Paris, L'Archipel, 2006.
- SEGHERS, Pierre, *La Résistance et ses poètes (1940-1945)*, Paris, Seghers, 2004.
- TRENET, Charles, *L'Âme des poètes. Dimanche prochain*, Columbia, 1951. 1 disque : 78 t.
- VERLAINE, Paul, *Romances sans paroles* [1874], Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 2002.
- VINCI, Claude, *Les Portes de fer : ma guerre d'Algérie et ma désertion*, Paris, Le Temps des cerises, 2002.



Lire le social à travers le théâtre, lire
le théâtre à travers le social :
les représentations théâtrales du
(monde du) travail en France
aujourd'hui, entre sociologie critique
et sociologie esthétique de la critique

BÉRÉNICE HAMIDI-KIM

Saisissant l'occasion d'une réflexion collective sur ce que pourrait être une sociocritique du théâtre, je me propose ici d'adopter une perspective un peu décalée en me fixant pour objectif non d'en suggérer une définition mais plutôt, partant d'une définition assez souple de cette façon d'approcher les objets artistiques, de formuler un certain nombre d'hypothèses sur un objet d'étude — la façon dont le théâtre représente le travail et le monde du travail en France aujourd'hui — et sur le geste d'analyse qu'il me paraît impliquer¹. En transposant et en adaptant la définition en chiasme de la sociocritique littéraire donnée par Anthony Glinoe, ce geste pourrait être décrit comme un mouvement de balancier consistant à « lire le social à travers le théâtre² » autant qu'à « lire le théâtre à travers le social³ ». Il est ainsi doublement caractérisé par le fait qu'il est à la croisée de l'esthétique et du social, et à la croisée d'un geste scientifique et d'un geste politique. Ce qui se joue n'est donc pas seulement le choix d'un certain type d'objet d'étude, il s'agit aussi du choix d'un certain type de regard sur cet objet. Lui aussi « critique du discours idéologique⁴ » produit par les acteurs et les groupes sociaux — et notamment par les artistes de théâtre — ce geste se veut aussi affirmation d'un point de vue, et d'une idéologie, si l'on veut bien ne pas réduire ce terme à son acception péjorative

1 Voir aussi Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du « théâtre politique » en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

2 Anthony Glinoe, « Introduction », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46 « Carrefours de la sociocritique » (2009), p. 9.

3 *Id.*

4 Pierre Zima, « La Sociologie du texte comme théorie de la littérature et métathéorie scientifique », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46 « Carrefours de la sociocritique » (2009), p. 27.

et l'entendre, à la suite de Luc Boltanski et Ève Chiapello, comme « ensemble de croyances partagées, inscrites dans les institutions, engagées dans des actions et par-là ancrées dans le réel⁵ ». Le geste d'analyse que je voudrais défendre ici suppose alors ce que l'on pourrait qualifier de *coming-out* idéologique : il s'agit de dire et d'assumer « d'où l'on parle », comme on disait jadis. La démarche est peu fréquente à l'heure actuelle, où la critique universitaire théâtrale, se détournant du style originel impulsé par Bernard Dort, fondateur du premier département d'études théâtrales à l'Université⁶, se montre souvent pudique quant à l'affirmation de ses présupposés idéologiques. Mais défendre une telle approche suppose tout autant d'explicitier ce point de vue et de l'argumenter afin de le rendre recevable en tant que texte scientifique. C'est à l'intersection de ces deux questions — le théâtre comme forme de critique sociale travaillant sur et travaillé par les représentations sociales du travail et du monde du travail, le discours sur ce théâtre comme discours scientifique et politique impliquant une méthode spécifique — que le présent article, essentiellement prospectif⁷, entend se situer. Pour ce faire, je voudrais ici tâcher de repérer les outils et les lieux d'analyse qui me paraissent nécessaires pour penser l'articulation entre représentations théâtrales et représentations sociales du (monde du) travail en France aujourd'hui, ce qui permettra à la fois d'interroger les enjeux d'un théâtre qui vise la critique sociale et de pointer l'intérêt de l'articulation méthodologique entre sociologie critique et sociologie de la critique pour penser ladite fonction critique du théâtre. Ce dernier ne vise en effet pas seulement à représenter l'organisation sociale et politique existante, mais entend la critiquer, et s'attaque pour cela tant aux faits sociaux qu'aux représentations sociales. Ainsi, s'agissant du travail, le théâtre critique décrit et dénonce du même mouvement les conditions de travail, son organisation sociale, et leurs représentations sociales, dans l'optique de transformer ces conditions et ces représentations. Mais il importe tout autant de renverser la perspective, et d'étudier ce que leurs représentations du travail disent des artistes de théâtre aujourd'hui. Étudier les représentations artistiques du travail par les artistes de théâtre français en tant qu'outils de transformation mais aussi de manifestation des représentations sociales aujourd'hui suppose de faire jouer plusieurs acceptions du terme « représentation », et de traiter à la fois des « représentations sociales », du processus politique de représentation et de l'esthétique de la représentation.

Représenter le travail, une question de style

La question qui s'impose de la façon la plus évidente au chercheur en études théâtrales est de savoir de quelle façon et avec quels outils les artistes représentent

5 Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard (Essais), 1999, p. 35.

6 L'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle.

7 Cette réflexion s'inscrit dans le cadre du projet de recherche 2012-2014 co-organisé avec Armelle Talbot, « L'art au travail. Représentations artistiques, représentations sociales du (monde du) travail depuis les années 1968 », Laboratoire Passages XX-XXI, Université Lyon 2. Voir : [http://recherche.univ-lyon2.fr/passagesXX-XXI/147-Seminaire-L-ART-AU-TRAVAIL-Representations-artistiques-et-representations-sociales-monde-travail.html].

le travail dans leurs œuvres, et de saisir réciproquement ce que la représentation du travail fait au théâtre. Sous cet aspect, il importe d'étudier et d'interroger les enjeux de la grande diversité stylistique des propositions théâtrales⁸. De fait, loin d'un atone réalisme misérabiliste, la dénonciation de l'organisation du travail et des conditions de vie professionnelles des travailleurs aujourd'hui ne paraît pas imposer des figures de style obligées. Le travail poétique sur la « novlangue⁹ » managériale que l'on trouve dans plusieurs textes montés aujourd'hui en France, de *Flexible, hop, hop* d'Emmanuel Darley¹⁰ à *Top Dogs* d'Urs Widmer¹¹, en passant par *Sous la glace* de Falk Richter¹², dit tout à la fois son pouvoir de fascination et la violence de sa fonction politique : resémantiser le réel et priver les travailleurs des mots pour dire les maux dont on les fait souffrir. De même, le recours à des procédés comiques, voire aux codes de la comédie pour dire tout à la fois l'absurdité et la violence de cette organisation coexiste dans les œuvres avec des structures dialogiques agonistiques, ou des références à la tragédie. Ces choix de style et de genres recoupent-ils des différences dans les discours sur le travail ? Pour tester cette variable, il s'agit aussi, reprenant les catégories de base de l'analyse dramaturgique et scénique, de voir si les pièces qui thématisent le travail sont conformes aux formes dramatiques qui prévalent actuellement — avec pour bénéfice secondaire de saisir dans quelle mesure ces tendances dramaturgiques aujourd'hui majoritaires sont liées à des thèmes spécifiques, ou à l'absence de certains thèmes, tels ceux relatifs à la question sociale. Peut-on dire et représenter le monde du travail avec les « figures¹³ » qui peuplent aujourd'hui les scènes françaises et qui renvoient à un « état critique du personnage¹⁴ », en phase avec la supposée fragmentation du monde et du moi actuels, ou faut-il, pour représenter le monde du travail, renouer avec les composants de base de la notion de personnage, êtres de papier ancrés par des coordonnées sociales, culturelles et politiques autant que par des relations intersubjectives ? Outre la catégorie de personnage, celle d'action se doit d'être étudiée à nouveaux frais : qu'implique la représentation de l'acte concret de travailler ? Quels effets de sens le choix du prosaïsme ou au contraire de la stylisation de ce geste produisent-ils ? Autrement dit, y a-t-il corrélation entre des discours sur le travail et des façons de

8 Sur ce point, voir aussi Armelle Talbot, « Le Travail à l'épreuve de la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, n° 194 « Une Nouvelle séquence théâtrale européenne » (2009), p. 46-51.

9 Voir Alain Bihr, *La Novlangue néolibérale : La rhétorique du fétichisme capitaliste*, Lausanne, Page Deux, 2007.

10 Texte : Emmanuel Darley, *Flexible, hop, hop*, Arles, Actes Sud Papiers, 2005. Spectacle : mise en scène de Patrick Sueur et Paule Groleau, création au Nouveau Théâtre d'Angers en 2006.

11 Texte : Urs Widmer, *Top Dogs*, traduction de Daniel Benoin, Paris, L'Arche, 1999. Spectacles : mise en scène de Daniel Benoin, création à la Comédie de Saint-Étienne en 2000, et mise en scène de la compagnie Sentimental Bourreau, création le 6 mars 2006 au CDN de Montreuil.

12 Texte : Falk Richter, *Sous la glace*, traduction d'Anne Montfort, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006. Spectacles : mise en scène d'Anne Montfort, création à Mains d'œuvres à Saint-Ouen en 2007, mise en scène d'Andrea Novicov, création au Théâtre de Grütli à Genève en 2010.

13 Voir Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006, p. 10.

14 *Id.*

le représenter ? Et au-delà de l'action concrète, la thématization de cette question n'implique-t-elle pas le retour à des formes théâtrales de « mise en intrigue¹⁵ », notamment lorsqu'il s'agit de représenter les évolutions des conditions de travail, de son organisation et des luttes des travailleurs contre ces évolutions ? Autrement dit, est-il possible de représenter une question sociale comme celle du travail sans renouer avec les grandes catégories du drame ? Précisons aussitôt qu'il n'est pas ici question d'un retour au dramatique, mais plutôt d'un renouvellement des formes d'épification du drame, qui le dialectisent et conservent ses actants essentiels — efficacité théâtrale et potentiel de contextualisation historique, sociale et politique compris — tout en mettant à distance l'identification fascinante et anesthésiante qu'ils peuvent susciter. Les enjeux esthétiques de l'épique ne peuvent de fait être désarrimés du projet critique qui les fonde. La « narrativisation¹⁶ » critique de l'action, et partant son historicisation, sert le projet d'un théâtre critique, qui entend certes toujours produire un plaisir esthétique chez le spectateur, mais veut tout autant l'inciter à la réflexion, voire à l'action politique. Étudier les représentations théâtrales du (monde du) travail incite donc à interroger l'éventuelle actualité de l'épique, catégorie aujourd'hui souvent discréditée au motif de sa supposée caducité, et on pourrait, tout au contraire, faire l'hypothèse qu'elle s'impose avec urgence précisément du fait qu'elle est « à contretemps »¹⁷, « intempestive¹⁸ », « à rebrousse-poil¹⁹ » du sens de l'Histoire et de l'histoire théâtrale. Ainsi l'épique suppose, tout en la décentrant par l'affirmation du point de vue de l'auteur *via* un « narrateur épique²⁰ », la référence à des personnages socialement et historiquement dessinés, et vise ainsi la montée en généralité du particulier au général, le *gestus* brechtien pouvant être considéré comme la manifestation théâtrale de l'incorporation des conditions sociales et professionnelles d'existence, théorisée par la sociologie critique bourdieusienne sous les termes d'*habitus*²¹ et d'*hexis*, qui renvoient à la façon dont les habitudes socialement construites configurent en partie notre façon d'« habiter²² » le monde, l'habillent autant qu'elles nous habillent et nous y habituent. La particularité de la représentation théâtrale du travail, par rapport à sa représentation dans d'autres formes artistiques (littéraires ou cinématographiques), tient à l'incarnation physique en direct des personnages représentés. Au théâtre, le travail et les travailleurs sont avant tout des corps et des voix en scène, ce qui en fait un lieu d'observation et de critique spécifique.

15 Voir Paul Ricoeur, *Temps et Récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 86-87.

16 Laurence Barbolosi et Muriel Plana, « Épique, épification », *Études théâtrales*, n° 22 « Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche » (2001), p. 42.

17 Voir Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du cerf, 1994.

18 Voir Daniel Bensaid, *Marx l'intempestif. Grandeurs et misères d'une aventure critique (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Fayard, 1995.

19 Walter Benjamin, *Œuvres III*, traduction et édition de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 432.

20 Laurence Barbolosi et Muriel Plana, « Épique, épification », *art. cit.*, p. 43.

21 Voir Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

22 John Dewey, *Art as Experience*, New York, Capricorne, 1958, p. 104.

L'organisation du travail théâtral : quelles divisions des tâches ?

Cette question de l'incarnation, et plus généralement des enjeux scéniques d'un tel corpus, doit d'ailleurs s'appréhender non seulement sous l'angle de la représentation esthétique, mais aussi de la représentation politique, entendue comme instauration d'un rapport de délégation entre deux acteurs, individuels ou collectifs, ici travailleurs et artistes. Certains spectacles, tels que *Daewoo*²³, optent en effet pour ce type de représentation politique, qui est aussi alors représentation esthétique, ou *Vorstellung*, la chose présente sur la scène étant conçue comme l'image d'une chose absente « qui se tient derrière cette préposition²⁴ », les travailleurs fonctionnant en ce cas comme des personnages, représentés par des acteurs professionnels. Dans ce cas où les travailleurs sont les sujets indirects de la représentation, et sont représentés par les artistes, il importe de voir de quels outils ces représentants se dotent pour mettre en œuvre une procédure de délégation de la parole qui évite que la représentation ne se dénature en image d'un groupe imposée par un autre groupe. D'autres démarches²⁵ ne se situent pas dans ce principe de délégation et lui préfèrent la *Darstellung*, présence directe des travailleurs, qui ne sont alors plus seulement personnages, mais auteurs, acteurs ou metteurs en scène. L'enjeu de ces différents modes de présence des travailleurs non seulement sur scène, mais tout au long du processus de création, est indissolublement esthétique et politique. Faire collaborer artistes professionnels et travailleurs qui, s'agissant du métier d'artiste, sont des amateurs, pose la question du degré et des modalités de la collaboration/coproduction²⁶, le processus de création théâtrale pouvant être considéré dans une perspective marxiste comme « rapport de production » et « procès de travail ». Qui est à l'origine du projet, qui sollicite qui, et comment ? Les travailleurs (leur vie, leurs paroles mais aussi parfois leurs corps) font-ils office de matière première documentaire ou sont-ils intégrés au processus d'écriture, à la mise en scène, sont-ils présents sur scène, et de quelle façon ? S'ils sont à l'œuvre, quel est l'enjeu de ce travail artistique : les aider à se dire ou produire un texte théâtral qui passe la rampe professionnelle ? L'autoreprésentation du monde ouvrier par les ouvriers eux-mêmes peut ainsi être envisagée non seulement comme production d'un discours sur le monde et le travail ouvrier, mais aussi comme mode de mobilisation des acteurs de ce monde. Si ces différents objectifs coexistent, comment interagissent-ils entre eux, et comment la rencontre entre artistes et travailleurs se noue-t-elle, se joue-t-elle ? Question subsidiaire : entre amateurs et professionnels, comment la question économique se joue-t-elle ? Répondre à toutes ces questions, tâche indispensable à qui veut saisir la portée critique des œuvres théâtrales, suppose donc d'interroger

23 *Daewoo*, texte de François Bon, mise en scène de Charles Tordjman.

24 Louis Althusser, *Lire Le Capital II*, Paris, Maspero, 1965, p. 646.

25 Notamment : *501 Blues* : texte écrit par des ouvrières de Levi's en collaboration avec Christophe Martin, mise en scène de Bruno Lajara, création en 2001 à La Bassée et *Politique qualité* : texte collectif écrit par des ouvrières et par de jeunes amateurs, mise en scène de Lionel Jaffrès, création en 2007 à Brest.

26 Sur cette question, voir Bérénice Hamidi-Kim, « Des corps intermédiaires. Représentation politique et représentation esthétique de *La Jeune lune*... à *Daewoo* », *Théâtre/Public*, n° 196 « L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral » (2010), p. 63-72.

l'organisation du travail artistique tout au long du processus de création. Entre effets de hiérarchie, sociale et symbolique, entre artistes/professionnels et travailleurs/amateurs, et projet d'émancipation, comment saisir cette interaction ? Tous ces enjeux se retrouvent dans l'aboutissement du processus de création, et l'alternative autoreprésentation/délégation/coprésence (égalitaire ou hiérarchisée) informe et forme le spectacle et le discours sur le travail qu'il produit²⁷.

Le travailleur du champ théâtral et son *ethos* professionnel

Mais appréhender la façon dont le théâtre représente le travail suppose également de prendre la question dans l'autre sens : établir une distinction entre artistes professionnels et artistes amateurs renvoie implicitement au fait que les artistes professionnels sont... des travailleurs, dont le métier est précisément de faire du théâtre. Dès lors, étudier leur représentation du (monde du) travail constitue aussi une voie d'entrée pour comprendre l'identité et les valeurs du groupe social²⁸ que constituent les artistes de théâtre en France ; voir comment ils représentent le travail « des autres » permet aussi en creux d'étudier la façon dont ils se représentent leur propre travail. Sous cet angle, se limiter à l'analyse des œuvres (envisagées du processus de création à la réception du spectacle) ne saurait suffire, et c'est ici que l'étude des représentations théâtrales du travail se doit de franchir le pas et d'être aussi une sociologie du théâtre, qui pense l'intégralité des étapes du processus de production théâtrale en articulant l'analyse des déterminants et des valeurs économiques à celle des valeurs symboliques et des croyances, et interroge les représentations sociales des acteurs du monde théâtral. Ces données sont appréhendables par le recueil et l'analyse d'entretiens avec les différents artistes impliqués dans la création des spectacles étudiés : auteurs, metteurs en scène, comédiens. Tous ces artistes ont en commun le fait que leur travail est un travail artistique, dont Marx considérerait qu'il constitue l'incarnation du travail expressif et libre, irréductible à la production d'une marchandise et à la survie économique auxquelles se réduit le travail dans un mode de production capitaliste, et qui permet au contraire à l'homme de se réaliser en tant qu'homme²⁹. De ce point de vue, les artistes de théâtre paraissent incarner à l'extrême la spécificité des travailleurs français qui, comparativement à leurs voisins européens, ont une attente très forte à l'égard du travail non seulement en matière de socialisation, voire d'utilité sociale,

27 Voir Marine Bachelot, « Mémoires ouvrières dans *501 Blues* et *Politique qualité* », *Théâtre/Public*, n° 196 « L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral » (2010), p. 72-77.

28 Sur le fait qu'une représentation sociale spécifique a pour caractéristique d'être « partagée par les individus d'un même groupe social », voir Pascal Moliner, Patrick Rateau et Valérie Cohen-Scali, *Les Représentations sociales. Pratique des études de terrain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 13.

29 Pour une analyse comparative de la conception marxienne du travail artistique, voir Pierre-Michel Menger, « Égalités et inégalités dans l'activité créatrice. Durkheim, Marx et Rawls devant l'individualisme artistique », *Revue européenne des sciences sociales* [en ligne], XLII-129, 2004, [http://ress.revues.org/412] ; DOI : 10.4000/ress.412.

mais de réalisation de soi et d'épanouissement³⁰ tout en se montrant très critiques à l'égard de leurs conditions de travail réelles. Cette spécificité commune constitue sans doute un facteur d'explication pour comprendre la récurrence de la critique du travail répétitif, aliénant, qu'incarne pour les artistes le travail à la chaîne et, plus globalement, le travail ouvrier. Un autre trait commun à l'ensemble des artistes de théâtre en France est leur intériorisation du cadre et des valeurs du théâtre « de service public » qui fait de la production d'un discours critique l'*ethos* obligé de l'artiste³¹. Il existe cependant des différences internes au sein du groupe social que constituent les artistes de théâtre, du fait de la structuration du champ théâtral. Celles-ci sont liées à la pluralité des types d'emplois, mais aussi des conditions et modes d'organisations du travail et des identités professionnelles afférentes. Ainsi, les auteurs sont rémunérés sous forme de droits d'auteur quand les comédiens relèvent le plus souvent du régime de l'intermittence réservé aux salariés à employeurs multiples, les metteurs en scène occupant une position hybride puisqu'ils relèvent à la fois du droit d'auteur et du régime de l'intermittence³². Les discours des artistes doivent être analysés en tant qu'ils sont produits dans et par des cadres qui les forment, ainsi ceux qui régissent l'intermittence empêchent d'étudier le discours des intermittents comme pure « protestation contre le capitalisme³³ » sans attention au fait que ce régime incarne l'idéal du « travail flexible³⁴ » capitaliste. En outre, plus que de simples différences, ces différents acteurs se distinguent les uns des autres par des relations inégales au sein du champ théâtral, « espace structuré de positions sociales³⁵ » et « de luttes entre les différents agents occupant les diverses positions³⁶ », les relations entre ces agents étant rarement symétriques au sein du champ et relevant souvent d'un jeu de hiérarchie et de dépendance. Pour donner un exemple, même s'il n'est pas l'objet direct des investigations, le poids des programmeurs, des éditeurs, des pouvoirs publics et des directeurs de théâtre et de leurs représentations s'avère agissant, en ce qu'ils financent la pratique et donc influent sur les discours des artistes (la relation se reproduisant entre metteurs en scène et comédiens). Notons aussi que ces effets de hiérarchie et de dépendance affectent la perception et la réception des œuvres et des démarches théâtrales elles-mêmes, certaines formes de certaines représentations théâtrales du travail étant considérées comme objectivement plus légitimes que d'autres, parce qu'elles sont jugées telles par les acteurs les mieux placés dans le champ.

30 Voir Lucie Davoine et Dominique Méda, *Place et sens du travail en Europe : une singularité française ?*, rapport d'enquête, document de travail n° 96-1, février 2008, [http://www.cee-recherche.fr/fr/doctrav/travail_europe_96_vf.pdf].

31 Voir Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du « théâtre politique » en France depuis 1989*, op. cit., partie 2.

32 Voir Pierre-Michel Menger, *Les Intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, réédition, Paris, Éditions EHESS, 2011 [2005].

33 Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Éditions du Seuil (La République des idées), 2002, p. 17.

34 *Ibid.*, p. 61 sq.

35 Bernard Lahire, « Champ, hors-champ, contrechamp », dans Bernard Lahire (dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001, p. 25.

36 *Id.*

Pour une sociologie du théâtre.

Entre sociologie critique et sociologie de la critique

Sans conclure ici sur l'objet d'étude que constituent les représentations théâtrales du monde du travail en France aujourd'hui, je voudrais à présent faire une halte réflexive pour considérer les outils de la méthode que je viens d'esquisser. Penser l'articulation entre projet critique et choix des formes dramaturgiques et scéniques avec Brecht, retourner à Benjamin et à Bensaïd pour sortir de l'analyse « présentiste³⁷ » de l'Histoire politique et théâtrale, et à Marx pour penser la définition du travail et l'articulation entre son sens et son mode d'organisation sociale et économique, c'est réinvestir différents courants de la pensée critique, certes traversée par des options idéologiques et esthétiques fort distinctes, mais unifiée par le fait qu'elle considère le champ intellectuel ou le champ artistique non comme des espaces de neutralité axiologique, mais précisément comme des lieux d'affrontements idéologiques. De même, il s'agit d'envisager avec Bourdieu le champ théâtral comme microcosme d'un espace social structuré par des rapports de force. Mais il me semble important d'ajouter qu'étudier les représentations sociales et artistiques du (monde du) travail par les artistes de théâtre, dans leurs œuvres comme dans leurs discours, suppose, tout en étant sensible à ce qui les oriente sinon les détermine, de les prendre au sérieux. Il importe donc de faire tout autant une pensée de la critique des acteurs sociaux, et pour cela de considérer l'espace théâtral non seulement comme un champ de forces social, mais comme une aire de jeu, au double sens théâtral et mécanique du terme, de souligner le rôle des structures et de leur force de reproduction du monde social tout en mettant en lumière les « épreuves³⁸ » de justification des actions et des discours ainsi que la relative imprévisibilité/imprédictibilité des interactions entre les différents acteurs d'un champ social. Autrement dit, comme dirait Michel de Certeau, il s'agit de « bricoler³⁹ » de façon empirique pour trouver une voie entre une sociologie critique et une sociologie de la critique qui, parce qu'elle prend au sérieux le discours des acteurs et considère leurs représentations du travail elles-mêmes comme un bricolage, prend aussi au sérieux leurs façons de dire et de faire. Ce double bricolage (bricoler une méthode pour observer un bricolage) me paraît ainsi présenter un double intérêt. D'abord, il incite à prendre en considération les formes et le style, et donc leur analyse, parents pauvres de la sociologie critique de l'art. Par ailleurs, il permet d'assumer une position scientifique qui, sans rien céder de son exigence d'acuité descriptive, explicite sa normativité morale et politique, et se donne les moyens d'une critique sociale de son objet d'étude qui ne puisse pas elle-même faire l'objet d'une critique sociale au motif que, prétendant dénoncer les inégalités et les injustices, elle les reproduit dans la relation entre le chercheur et son objet d'étude, dévoilant depuis une position de surplomb les intentions cachées aux acteurs ou qu'ils se cachent à eux-mêmes.

37 Voir François Hartog, *Les Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

38 Voir Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification*, Paris, Gallimard (NRF Essais), 1991, p. 425 sq et Mohamed Nachi, *Introduction à la sociologie pragmatique*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 56 sq.

39 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1990.

Références

- ALTHUSSER, Louis, *Lire Le Capital II*, Paris, Maspero, 1965.
- BACHELOT, Marine, « Mémoires ouvrières dans *501 Blues* et *Politique qualité* », *Théâtre/Public*, n° 196 « L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral » (2010), p. 72-77.
- BARBOLOSI, Laurence et Muriel PLANA, « Épique, épification », *Études théâtrales*, n° 22 « Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche » (2001), p. 42-44.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, traduction et édition de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BIHR, Alain, *La Noulangue néolibérale : La rhétorique du fétichisme capitaliste*, Lausanne, Page Deux, 2007.
- BOLTANSKI, Luc et Ève CHIAPELLO, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard (Essais), 1999.
- BOLTANSKI, Luc et Laurent THÉVENOT, *De la justification*, Paris, Gallimard (NRF Essais), 1991.
- BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1990.
- DARLEY, Emmanuel, *Flexible, hop, hop*, Arles, Actes Sud Papiers, 2005.
- DAVOINE, Lucie et Dominique Méda, *Place et sens du travail en Europe : une singularité française ?*, rapport d'enquête, document de travail n° 96-1, février 2008, [http://www.cee-recherche.fr/fr/doctrav/travail_europe_96_vf.pdf].
- DEWEY, John, *Art as Experience*, New York, Capricorne, 1958.
- GLINOER, Anthony, « Introduction », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46 « Carrefours de la sociocritique » (2009), p. 7-10.
- HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du « théâtre politique » en France depuis 1989*, préface de Luc Boltanski, Montpellier, L'Entretemps, 2013.
- , « Des corps intermédiaires. Représentation politique et représentation esthétique de *La Jeune lune...* à *Daewoo* », *Théâtre/Public*, n° 196 « L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral » (2010), p. 63-72.
- HARTOG, François, *Les Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- LAHIRE, Bernard, « Champ, hors-champ, contrechamp », dans Bernard LAHIRE (dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001, p. 23-57.
- MENGER, Pierre-Michel, « Égalités et inégalités dans l'activité créatrice. Durkheim, Marx et Rawls devant l'individualisme artistique », *Revue européenne des sciences sociales* [en ligne], XLII-129, 2004, [<http://ress.revues.org/412>] ; DOI : 10.4000/ress.412.
- , *Les Intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, réédition, Paris, Éditions EHESS (Cas de figure), 2011.
- , *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Éditions du Seuil (La République des idées), 2002.
- MOLINER, Pascal, Patrick RATEAU et Valérie COHEN-SCALI, *Les Représentations sociales. Pratique des études de terrain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

- NACHI, Mohamed, *Introduction à la sociologie pragmatique*, Paris, Armand Colin, 2006.
- Proust, Françoise, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du cerf, 1994.
- RICHTER, Falk, *Sous la glace*, traduction d'Anne Montfort, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006.
- RICCEUR, Paul, *Temps et Récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- SERMON, Julie et Jean-Pierre RYNGAERT, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.
- TALBOT, Armelle, « Le Travail à l'épreuve de la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, n° 194 « Une Nouvelle séquence théâtrale européenne » (2009), p. 46-51.
- WIDMER, Urs, *Top Dogs*, traduction de Daniel Benoin, Paris, L'Arche, 1999.
- ZIMA, Pierre, « La Sociologie du texte comme théorie de la littérature et métathéorie scientifique », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46 « Carrefours de la sociocritique » (2009), p. 27-46.



Notices sur les collaborateurs

Olivier Bara

Olivier Bara est professeur de littérature française du XIX^e siècle et d'Arts de la scène à l'Université Lyon 2, membre de l'UMR LIRE (CNRS-Lyon 2). Ses travaux concernent la littérature romantique, le théâtre et l'opéra au XIX^e siècle. Il a notamment publié *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration : enquête autour d'un genre moyen* (Hildesheim, Olms, 2001), *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre* (Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2010), *Étude d'On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée de Musset* (Neuilly, Atlande, 2012), dirigé et corédigé *Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires* (Orages, vol. 4 (2005)), *Étude d'Hernani et Ruy Blas de Victor Hugo* (Neuilly, Atlande, 2008), codirigé *George Sand critique. Une autorité paradoxale* (avec C. Planté, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011), *Généalogies du romantisme musical français* (avec A. Ramaut, Paris, Vrin, 2012), établi l'édition critique du roman de comédiens de George Sand, *Pierre qui roule* (Orléans, Paradigme, 2007) et du *Théâtre de poche* de Théophile Gautier (Paris, Classiques Garnier, 2011). Il dirige la revue *Orages. Littérature et culture (1760-1830)*.

Marjolaine Forest

Bi-admissible à l'agrégation externe de Lettres modernes et titulaire d'une thèse de doctorat en littérature française, Marjolaine Forest est enseignante-chercheuse à Lyon. Elle s'intéresse essentiellement, sans exclusive chronologique ni géographique, aux discours critiques et fictionnels sur le corps paré, aux transpositions musicales des fictions narratives et théâtrales, aux *queer* et *gender studies* et au roman d'analyse.

Bérénice Hamidi-Kim

Bérénice Hamidi Kim est maître de conférence en arts de la scène à l'Université Lyon-2, membre du laboratoire Passages XX-XXI (Lyon 2). Elle est chercheuse associée au Groupe de sociologie politique et morale de l'École des hautes études en sciences sociales. Elle est l'auteure des *Cités du théâtre politique en France depuis 1989* (Montpellier, L'entretemps, à paraître en 2013). Elle a également codirigé *L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral* (avec Armelle Talbot, *Théâtre/Public* n° 196 (juin 2010)). Parmi ses derniers articles parus, on retrouve « Le spectateur émancipé ou la mort du théâtre critique », dans Adnen Jdey (dir.), *Politiques de l'image. Autour des travaux de Jacques Rancière* (Bruxelles, La lettre volée, 2013) ; « La Mauvaise âme de *Ma Chambre froide* » (*Frictions*, n° 19 (printemps-été 2012)) ; « Le TNP-Villeurbanne de Planchon à Schiavetti : d'une exemplarité du théâtre public

à une autre » (dans Bénédicte Boisson, Marion Denizot et Yves Jubinville (dir.), *L'Annuaire théâtral*, n° 49 (printemps 2011) « Le Théâtre populaire, héritages et filiations »).

Stéphanie Loncle

Stéphanie Loncle est maître de conférences en études théâtrales à l'Université de Caen, Basse-Normandie et membre du Centre de recherche en histoire quantitative (CRHQ – UMR 6583). Son travail porte sur les rapports entre théâtre et économie à l'époque du libéralisme (France, XIX^e siècle) et du néolibéralisme contemporain. Elle a publié de nombreux articles sur ces thématiques (par exemple dans *Littératures Classiques*, vol. 76 (2001)) et récemment dirigé un numéro de *Théâtre/Public* intitulé « Le théâtre et le néolibéralisme (n° 207 (2013)) ». Sa thèse (« Le théâtre et le libéralisme (1830-1848) ») est en cours de publication.

Mireille Losco-Lena

Mireille Losco-Lena est professeure des universités en études théâtrales à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT, Lyon, France), où elle est chargée du développement de la recherche-crédation et des relations entre recherche universitaire et pratiques artistiques. Membre de l'Équipe d'accueil Passages XX-XXI (Université Lyon 2), elle a mené des recherches en dramaturgie et consacré une partie d'entre elles à la question du comique dans les écritures dramatiques contemporaines. Elle a ainsi publié, en 2011, un ouvrage aux Presses universitaires de Rennes, dans la collection « Le Spectaculaire » : « *Rien n'est plus drôle que le malheur* ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*. Elle travaille actuellement sur l'histoire de l'expérimentation théâtrale au XX^e siècle et dirige le séminaire de recherche « Représenter/Expérimenter » où collaborent des chercheurs de l'ENSATT, de l'Université Lyon 2 et de l'ENS de Lyon.

Maurizio Melai

Maurizio Melai est agrégé de Lettres modernes et docteur des Universités de Pise et de Paris IV-Sorbonne. Il est l'auteur d'une thèse (à paraître aux Presses universitaires Paris-Sorbonne) sur *Les derniers feux de la tragédie classique*, où il s'intéresse à la tragédie française sous la Restauration et la Monarchie de Juillet. Il est actuellement en postdoctorat au CELLF 17^e-18^e, unité mixte de recherche du CNRS et de l'Université Paris IV-Sorbonne, où il travaille sur la représentation du peuple dans le théâtre postrévolutionnaire et sur les rapports entre tragédie et mélodrame. Parmi ses articles consacrés à la tragédie tardive et à ses rapports avec le drame romantique, on citera « Couronnement factice et vérité morale : une scène emblématique de l'imaginaire tragique de la Restauration » (dans *Orages*, vol. 9 (mars 2010)), « Respect et violation des unités classiques dans la tragédie française du XIX^e siècle » (dans *Revue italienne d'études françaises*, n° 1 (2011)), « La querelle politique des *Enfants d'Édouard* dans la presse de 1833 » (dans *Presse et scène au XIX^e siècle*, medias19.org), « *La Fille du Cid*, roman de formation d'un héros antitragique » (dans Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Casimir Delavigne en son temps*, Paris, Eurédit, 2012), et « Stendhal et la tragédie de la Restauration » (dans *L'année stendhaliennne*, n° 11 (2012)).

Anne Pellois

Anne Pellois est maître de conférences à l'École normale supérieure de Lyon en études théâtrales, ancienne élève de l'ENS de Fontenay Saint-Cloud et agrégée de Lettres modernes. Auteure d'une thèse et d'articles sur le théâtre symboliste, elle travaille également sur l'histoire, les théories et les techniques du jeu du XIX^e au XXI^e siècle, ainsi que sur la question de la formation de l'acteur. Elle travaille également sur l'apprentissage du français par le théâtre dans le cadre de recherches et d'enseignements conjoints études théâtrales / FLE. Elle est membre du comité de lecture des « journées de Lyon des Auteurs de théâtre » et responsable déléguée du théâtre Kantor de l'ENS de Lyon.

Martial Poirson

Ancien élève de l'ENS, agrégé de Sciences économiques et sociales, Martial Poirson est actuellement professeur en littérature et arts du spectacle à l'Université de Grenoble 3, membre titulaire de l'UMR LIRE-CNRS et *visiting professor* dans plusieurs universités anglo-saxonnes et à l'Institut d'études politiques. Spécialiste d'histoire et d'esthétique théâtrale, il consacre ses travaux à l'interaction entre les arts et les discours de savoir, notamment l'économie politique. Il a publié plusieurs ouvrages aux éditions Classiques Garnier, tels que *Spectacle et économie à l'âge classique* (Paris, 2011), et dirigé de nombreux ouvrages consacrés à la critique littéraire de l'économie politique, l'histoire du spectacle vivant et du cinéma, les lectures actualisantes des Lumières et les politiques de la mémoire et du patrimoine, tels que *Art et argent au temps des Premiers modernes* (Oxford, SVEC, 2004), *Les frontières littéraires de l'économie* (Paris, Desjonquères, 2008), *L'écran des Lumières* (Oxford, SVEC, 2009) ou *Économie du rebut* (Paris, Desjonquères, 2012).

Cristina Vinuesa Muñoz

Cristina Vinuesa Muñoz est professeure à l'Université Complutense de Madrid (UCM), traductrice de théâtre (espagnol/français et français/espagnol) et membre du comité hispanique de la Maison Antoine Vitez. En 2010, elle a soutenu sa thèse, *Manifestations circulaires dans l'œuvre théâtrale de Jean-Luc Lagarce*, dans le cadre d'une cotutelle internationale entre l'UCM et l'Université Paris VII-Denis Diderot. Elle a obtenu, cette même année, le prix d'excellence avec les félicitations du jury pour la meilleure thèse UCM 2010. Depuis 2004, elle enseigne la langue française, le théâtre contemporain et la traduction théâtrale aux élèves de Master 2 de Théâtre et Arts de la scène de l'ITEM (Instituto de teatro de Madrid, UCM). Elle co-organise, depuis 2006, le festival : *Escenas de Noviembre*, où auteurs émergents, metteurs en scène, éditeurs de théâtre et traducteurs se réunissent à Madrid pour partager et diffuser leur création. Elle est également actrice et metteuse en scène. Son axe de recherche et ses publications s'articulent autour de la création contemporaine française et espagnole (analyse scénique et textuelle).

Marine Wisniewski

Marine Wisniewski est doctorante à l'Université Lyon 2 sous la direction d'Olivier Bara. Elle consacre sa thèse au cabaret de l'Écluse (1951-1974), dont elle étudie

les productions diverses et hétérogènes, de la chanson au mime, en passant par le sketch, le spectacle de marionnettes ou le récital poétique. Il s'agit à travers l'étude de cet objet atypique caractérisé par l'éphémère, l'oralité et la variété, d'envisager la littérature et la poésie au-delà des limites imposées par le texte et une diffusion écrite. Elle est l'auteur de l'article « Huysmans et Vallès en maillot ou l'art d'être absolument moderne », paru dans la revue *Autour de Vallès* en décembre 2012.



Résumés / *Abstracts*

■ Marjolaine Forest

« LA LÂCHETÉ N'EST POINT UN CRIME, LE COURAGE N'EST PAS UNE VERTU » :

DÉFAILLANCES DE L'HISTOIRE, DÉFAILLANCES DU CORPS DANS *LORENZACCIO*, *CHATTERTON*
ET *RUY BLAS*

"COWARDICE IS NOT A CRIME, NOR IS COURAGE A VIRTUE":

HISTORICAL FAILINGS, PHYSICAL WEAKNESSES IN LORENZACCIO, CHATTERTON AND RUY BLAS

Résumé

Intermédiaire essentiel des enjeux idéologiques, politiques ou esthétiques portés par une pièce, le corps s'agrége par là même aux diverses médiations d'une réflexion ayant pour objet la socialité au théâtre. Le corps en scène suscite un intérêt tout particulier dès lors qu'il s'agit de son traitement par le drame romantique, dont l'efficacité démonstrative est servie aussi par l'incarnation. Dans *Lorenzaccio*, *Chatterton* et *Ruy Blas*, cette efficacité repose notamment sur la conception et la représentation d'un protagoniste dont la présence scénique s'élabore sur le mode de la carence : on tentera ainsi de montrer que le corps de chacun de ces trois héros romantiques est le symbole d'une Histoire défaillante par le spectacle de sa défaillance même.

Abstract

As an essential link with the ideological, political or aesthetical issues of a play, the human body melds with the various expressions of a reflection aimed at sociality in the world of theater. A body on stage raises a definite interest when the subject of romantic drama, which also relies on incarnation for demonstrative effectiveness. The success of Lorenzaccio, Chatterton and Ruy Blas relies among others on the construct and depiction of an interpreter whose stage presence is built upon weakness. This essay seeks to illustrate how the body of each of these three romantic characters symbolises historical failings through its own limitations.

■ Bérénice Hamidi-Kim

LIRE LE SOCIAL À TRAVERS LE THÉÂTRE, LIRE LE THÉÂTRE À TRAVERS LE SOCIAL :
LES REPRÉSENTATIONS THÉÂTRALES DU (MONDE DU) TRAVAIL EN FRANCE AUJOURD'HUI,
ENTRE SOCIOLOGIE CRITIQUE ET SOCIOLOGIE ESTHÉTIQUE DE LA CRITIQUE

*LOOKING AT SOCIETY THROUGH THE STAGE, LOOKING AT THEATER THROUGH THE REAL WORLD:
DEPICTING THE WORKING MASSES THROUGH PLAYS IN TODAY'S FRANCE, FROM CRITICAL
SOCIOLOGY TO AN AESTHETICAL SOCIOLOGY OF CRITIQUE*

Résumé

Inspiré par le cadre d'une réflexion collective sur ce que pourrait être une sociocritique du théâtre, l'enjeu de cet article est de proposer une réflexion connexe qui se fixe pour objectif, partant d'une caractérisation assez souple de cette façon d'approcher les objets artistiques selon une démarche plus largement sociologique, de formuler un certain nombre d'hypothèses sur un objet d'étude – la façon dont le théâtre représente le travail et le monde du travail en France aujourd'hui – et sur le geste d'analyse qu'il implique. Située à la croisée de l'esthétique et du social, d'un geste scientifique et d'un geste politique, la proposition critique consiste, dans un mouvement de balancier, à « lire le social à travers le théâtre » tout autant qu'à « lire le théâtre à travers le social ».

Abstract

Based on a collective appraisal of what may pass for a social assessment of theater, this essay aims for a parallel evaluation leading to a number of hypotheses on one specific topic: how the stage depicts labour and today's workers in France. It seeks to achieve this through a flexible characterisation of the generally sociological approach to artistic entities. It also investigates the analytical processes required to that end. At the crossroads of aesthetics and society, of science and politics, the critical lens alternates between "looking at society through the stage" as much as "looking at theater through the real world".

■ Stéphanie Loncle

LE THÉÂTRE, LA LITTÉRATURE ET LES VALEURS MARCHANDES.

UNE ANALYSE SOCIOCRIQUE DE *CHATTERTON* ET DE *RUYS BLAS* ENTRE HIER ET AUJOURD'HUI

THEATER, LITERATURE AND MARKETABILITY:

A SOCIO-CRITICAL ANALYSIS OF CHATTERTON AND RUY BLAS, YESTERDAY AND TODAY

Résumé

Chatterton (1835) et *Ruy Blas* (1838) proposent une réflexion sur la marchandisation des valeurs de l'art et de la politique au moment même où l'organisation marchande des activités théâtrales crée des tensions dans le monde des théâtres. Dans ces deux pièces, les personnages sont pris dans une relation marchande qui contraint leur action ou leur travail. Leurs discours produisent une compréhension (plus ou moins critique, plus ou moins cohérente) de cette situation qui concerne, en fait,

une grande partie de la société de l'époque. Ces pièces offrent ainsi aux acteurs la possibilité de faire dialoguer leur personnage avec leur propre situation de travail (une performance scénique rémunérée dans un système théâtral en cours de libéralisation) et aux spectateurs, celle de s'interroger sur ce nouveau fait de société que constitue l'institutionnalisation du marché du travail.

Abstract

Chatterton (1835) and Ruy Blas (1838) focus on the commercial worth of artistic and political values at a time when the marketability of stage works gave rise to tensions in the world of theater. Characters in both plays are stuck in a commercial conundrum that affects their actions or their work. Their words shed – variably critical and coherent – light on this, a challenge faced by most of society at the time. Both plays afford the actors an opportunity to confront their character to their actual working conditions (a paid stage performance in an increasingly liberal theatrical system). The audience too has the chance to ponder the new societal reality that is the institutionalisation of the workforce.

■ **Mireille Losco-Lena**

LE BOUFFON, LE ZOMBIE ET L'IDIOT.

TROIS FIGURES DE LA FOLIE POLITIQUE ET SOCIALE SUR LES SCÈNES CONTEMPORAINES

THE JESTER, THE ZOMBIE AND THE SIMPLETON :

THREE REPRESENTATIVES OF POLITICAL AND SOCIAL MADNESS ON TODAY'S STAGES

Résumé

L'article propose une approche sociocritique du comique dans le théâtre contemporain à travers l'examen de trois figures de la folie – politique et sociale – présentes dans un corpus de pièces écrites en Europe depuis une quinzaine d'années, et dessinant les contours d'un théâtre des fous à l'usage de notre temps. Ces trois figures, le « bouffon », le « zombie » et l'« idiot », mettent en lumière des problématiques différentes de la société occidentale contemporaine. Le bouffon, et plus particulièrement l'« ubuesque », est la figure du grand écart entre le pouvoir et l'indignité de celui qui l'exerce ; il renvoie aux inquiétudes européennes relatives à la fragilité de la démocratie. Le zombie est relié à la société de consommation : il est le vivant déjà mort parce que mortellement aliéné à la marchandise, et dont la vie a perdu consistance, authenticité et subjectivité. L'idiot, enfin, par son inadaptation foncière au monde et son improbable naïveté, entretient un commerce minimal avec les représentations dominantes et, par cela même, semble le seul « fou » du théâtre contemporain à savoir encore manifester de la puissance de vie.

Abstract

This article focuses on three – politically and socially – mad characters who have prevailed in a body of European writings over the last 15 years, and who have been sketching a theater of madness for our times. In the process, this article presents a socio-critical approach to the comedic elements of contemporary theater. The three

characters at issue are the “jester”, the “zombie” and the “simpleton”, each shining a light on a different set of challenges in today’s Western societies. The jester, more particularly the Ubuesque one, represents the chasm between power and the indignity of those wielding it, echoing European worries about the fragility of democracy. As the walking dead who gave his insubstantial, fake and subjective life to the lure of consumer goods, the zombie evokes consumerism. Lastly, the simpleton’s improbable ingenuousness and his inherent inability to adapt to his surroundings restrict to a minimum his interaction with figures of power, thereby making him the only “madman” in contemporary theater to have retained an ability to express a life force.

■ Maurizio Melai

SYLLA D'ÉTIENNE JOUY, OU « LE LENDEMAIN DE WATERLOO » :

RÉGIMES TRAGIQUES DE SYMBOLISATION DE L'HISTOIRE

ÉTIENNE JOUY'S SYLLA, OR THE “AFTERMATH OF WATERLOO”:

THE TRAGIC APPROACHES TO SYMBOLISING HISTORY

Résumé

À partir d'un cas spécifique, celui de *Sylla*, pièce d'Étienne Jouy créée en 1821, cet article se propose d'analyser les modalités ou *régimes* de symbolisation de l'histoire qui permettent à la tragédie de la Restauration de contourner la censure et de transposer au théâtre l'actualité sociopolitique. *Sylla* constitue un exemple parfait non seulement de « textualisation » de l'actualité sociopolitique, mais aussi de sa « théâtralisation » à travers le recours à l'histoire : tous les moyens d'expression verbaux et non verbaux dont dispose l'art théâtral sont utilisés pour favoriser l'identification entre le personnage de l'histoire antique et Napoléon, dans le but de réhabiliter, de sublimer et de mythifier la figure de l'empereur des Français. Cet article a donc l'objectif de montrer à la fois comment la réalité sociopolitique s'inscrit dans un ouvrage dramatique tel que *Sylla* et comment à son tour le spectacle théâtral agit sur la société et sur l'imaginaire du public, contribuant à l'élaboration du mythe napoléonien. Le repérage de trois différents régimes tragiques de symbolisation de l'histoire – allusif, emblématique et mythographique – utilisés pour rapprocher l'antiquité de la contemporanéité, vise à inscrire notre analyse dans une démarche sociocritique potentiellement applicable à d'autres pièces théâtrales et à leurs contextes et cotextes spécifiques.

Abstract

Based on the specifics of Étienne Jouy's Sylla, a play premiered in 1821, this essay looks into the modalities or systems behind the symbolisation of History that allow Restoration-era tragedies to bypass censorship and stage socio-political events of the day. Sylla embodies not only the perfect “textualisation” of such events but also their “staging” through historical references: all verbal and other means of expression available to the theater are called on to associate Napoleon with his antique alter ego, with the goal of restoring, sublimating and building a myth upon the persona of the French emperor. Therefore, this essay seeks to illustrate how socio-political reality

winds its way into a drama such as Sylla and how, in turn, the drama impacts on society and the public's imagination to help fuel the growth of the Napoleonic myth. Having identified the three systems – allusions, emblems and myths – behind the symbolisation of History and the overlapping of Antiquity with modernity, our analysis draws from a socio-critical approach that could well be used with other plays and their specific contextual and textual references.

■ Anne Pellois

LE THÉÂTRE SYMBOLISTE : DE LA CRITIQUE SOCIALE ET POLITIQUE
À L'UTOPIE CIVIQUE ET THÉÂTRALE

*SYMBOLIST PLAYS: FROM SOCIAL AND POLITICAL CRITIQUE TO A CIVIC
AND THEATRICAL UTOPIA*

Résumé

Le théâtre symboliste en France, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, est la plupart du temps considéré comme un théâtre élitiste, peu enclin à prendre en compte la société qui l'entoure et les problématiques liées à l'utilité sociale du théâtre. Or, la représentation du social et la dimension civique du théâtre sont présentes par un double discours critique et projectif : au sein même des œuvres, dont nous donnerons ici trois exemples, par l'entremise d'une mise en symbole et en allégorie du social, sous le signe de la réparation et de la compensation ; en leurs marges par l'élaboration d'un théâtre utopique, à venir, qui serait replacé au cœur de la cité sous le signe de la contagion ; sur la scène par une mise en questionnement des relations scène/salle.

Abstract

Symbolist plays in France in the late 19th and early 20th centuries are generally viewed as elitist and removed from both the societal realities of the day and the issues surrounding the social use of theater. However, societal depiction and the civic side of theater transpire through a discourse that is critical and illustrative, as shown in the three examples used for this essay: within the plays themselves through a symbolic and allegorical representation of society, relying on the notions of reparation and compensation; in relation to the plays through the creation of a future theatrical utopia that would be at the core of the city, relying on the notion of contagion; and on stage through the questioning of the links between the stage and the audience.

■ Martial Poirson

POLITIQUE DE LA MERVEILLE : *Le Charlatan ou le Docteur Sacroton* (1780)

DE MERCIER, PRÉFIGURATION DE LA PREMIÈRE SOCIÉTÉ DU SPECTACLE

THE WONDROUS: MERCIER'S 1780 Le Charlatan ou le Docteur Sacroton, HINTING AT AN ENTERTAINMENT-DRIVEN SOCIETY

Résumé

Le Charlatan ou le Docteur Sacroton (1780) de Louis-Sébastien Mercier est propice à l'analyse d'une sorte de « première société du spectacle ». La comédie-parade interroge, par cette figure éminemment théâtrale, la civilisation du simulacre qui éclot au cœur du Siècle des Lumières. Le personnage du bonimenteur surjoue le rapport à l'illusion théâtrale, multiplie les effets d'ostentation spectaculaire et suggère l'existence d'une relation désintermédiée entre orateur et auditeur. En tant que figure de comédien, mais également du tribun, susceptible de haranguer les foules et d'anticiper sur les effets de réception, il apparaît comme un procédé commode d'« artification », susceptible de porter le doute sur l'espace public structuré par la représentation. Mercier met ainsi en place une véritable politique de la merveille : au-delà de la satire du charlatan et des croyances populaires, la plaisante évocation de cette parole susceptible de donner vie, à la manière du mystère de l'Eucharistie, lui permet non seulement de sublimer l'efficacité symbolique du dispositif théâtralisé, mais encore d'entacher l'autodétermination et la conscience critique du public dont il vient pourtant de glorifier la capacité de jugement. Il s'agit de proposer une analyse dramaturgique précise de l'économie des affects et de l'anthropologie de l'attention qui s'y jouent.

Abstract

Louis-Sébastien Mercier's 1780 Le Charlatan ou le Docteur Sacroton lends itself to an analysis of what would become a society craving entertainment. Through an eminently theatrical character, this comedy delves on the nascent culture of the simulacrum prevalent in the Age of Enlightenment. The ballyhooer character exaggerates the theatrical illusions, overdoes the spectacular ostentatious effects and suggests a direct relationship between the orator and the listener. Both as a comedian and in his role as a public orator able to work crowds and anticipate their reactions, this character comes across as a convenient form of "artification", one that may cause doubt about the public space structured by the play. Thus, Mercier establishes a true policy of the wondrous. Beyond the quack's satire and popular beliefs, his words may give life, akin to the mysteries of the Eucharist. Not only can he then sublimate the symbolic effectiveness of the stage process, he can also cast a shadow upon the self-determination and critical minds of an audience whose thinking abilities he just glorified. The goal here is to put forth a precise dramaturgical analysis of the limited affects and the anthropology of attention that prevail.

■ Cristina Vinuesa Muñoz

LA SCÈNE ESPAGNOLE CONTEMPORAINE ET LE « SUPRATHÉÂTRE » D'ANGÉLICA LIDDELL :
UN DÉFI POUR LA SOCIOCRIQUE ?

CONTEMPORARY SPANISH THEATER AND ANGÉLICA LIDDELL'S "SUPRATHEATER":
A CHALLENGE FOR SOCIAL CRITIQUE?

Résumé

Face à un contexte social incertain, de jeunes dramaturges espagnols contemporains cherchent à s'interroger sur l'Histoire et leur société à travers la remise en cause de la représentation. Certains auteurs font de leur création une performance analytique déconstruisant le fond (un contexte social mis en forme par un texte) par la forme (les signes non verbaux de la représentation) et vice versa. L'article analyse cette double posture au moyen de la pièce intitulée *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007) d'Angélica Liddell (née en Espagne en 1966). Elle répond à la fois à cette tendance destructrice du code établi et à une réutilisation du théâtre dans sa dimension sociopolitique. Cette pièce complexe offre une relecture innovante et personnelle du *Contrat social* de Rousseau : Liddell saccage la scène et torture le texte, lui imposant un rythme sans cesse changeant. La sociocritique permet de mieux comprendre cette démarche suprathéâtrale en faisant du *tout historique*, pour reprendre la notion crosienne et les éléments qui la composent, un point de départ pour la réflexion.

Abstract

Faced with an uncertain social context, today's young Spanish playwrights are questioning History and their society by revisiting the process of staging. Some turn their plays into an analytical performance that deconstructs the subject (a social context structured by a text) through its expression (the non-verbal elements of the staging), and vice versa. This essay looks at this two-pronged approach using as an example a 2007 play by Angélica Liddell (born in Spain in 1966): *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. In it, she heeds the tendency not only to destroy established processes but also reuse theater as a socio-political element. The play, a complex one, is a new and personal take on Rousseau's Social Contract in which Liddell wrecks the stage and tortures the text, spinning it through ever-changing rhythms. Social critique sheds light on such a "supratheatrical" approach by using the historical whole (to call on a crosian notion and its underlying elements) as the starting point for thinking.

■ Marine Wisniewski

VARIÉTÉ(S) AU CABARET DE L'ÉCLUSE : DE LA GRAVITÉ DU SPECTACLE DE DIVERTISSEMENT
VARIETY AT THE CABARET DE L'ÉCLUSE: SERIOUS ENTERTAINMENT!

Résumé

Au cabaret de l'Écluse, lieu de sociabilité et de distraction né sur la rive gauche de la Seine à Paris, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le spectacle discontinu et ses numéros variés, qui affichent une insignifiante légèreté, ne semblent guère

s'offrir comme espace de symbolisation du social. Pourtant, la socialité du spectacle de cabaret apparaît dès lors que l'on envisage la configuration même de la représentation, agencement modulable de productions artistiques hétérogènes. C'est aux résonances, qui apparaissent d'une création à l'autre, que revient alors la possibilité de faire advenir un discours social, en relation étroite mais toujours oblique avec les deux grandes crises sociopolitiques des années 1960, la guerre d'Algérie et les révoltes de Mai 1968.

Abstract

In the left-bank Cabaret de l'Écluse, a focal point for being seen and entertained in post-World War II Paris, the haphazard and diverse entertainment on offer would hardly seem conducive to a symbolisation of society. However, the sociality of vaudeville is evidenced by the variable structure of the diverse, heterogeneous shows programmed. Resonances lingering from one show to the next make possible the advent of a social discourse that keeps a close yet skewed relationship with the two major socio-political upheavals of the 1960s, the Algerian War and the May 1968 protests.



Prochains numéros

***L'aventure comme possibilité.
Le personnage romanesque
dans la première moitié du XX^e siècle***

Sous la direction de Mathieu Bélisle

Université McGill

Parution : août 2013

***Romanciers populistes.
Autour et à la suite du Manifeste du roman
populiste (1930) de Léon Lemonnier***

Sous la direction de François Ouellet

Université du Québec à Chicoutimi

Parution : septembre 2013

MANIFESTE/S

Sous la direction de Mette Tjell et Viviana Birolli
Écoles des hautes études en sciences sociales (EHESS)

Parution : décembre 2013

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$
(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$

(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. « Ne pas se raconter d'histoire »	15 \$
(42, 3, 2011)	Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>	15 \$
(43, 1, 2012)	Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles	15 \$
(43, 2, 2012)	Déclinaisons du commentaire	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	85,00 \$
ÉTATS-UNIS	39,00 \$	25,00 \$	90,00 \$
ÉTRANGER (CAN \$)	45,00 \$	27,00 \$	95,00 \$
CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)			
L'ABONNEMENT	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS+TVQ)	TOTAL
\$	+ 5 % \$	+ 14,975 % \$	\$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé
à l'ordre de : Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

JE DÉSIRE COMMANDER LES NUMÉROS SUIVANTS (voir la liste des numéros disponibles)

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$

