L'Annuaire théâtral 38

Revue québécoise d'études théâtrales

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines



L'Annuaire théâtral

n° 38, automne 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

CRCCF/SQET

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publiée deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Dominique Lafon, directrice (Lettres françaises et Théâtre, Université d'Ottawa)
Irène Perelli-Contos, présidente de la SQET (Université Laval)
Shawn Huffman, rédacteur en chef (Université du Québec à Montréal)
Caroline Garand, rédactrice adjointe (Oxford University)
Jean-Pierre Wallot, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

Comité de rédaction

Joël Beddows (Université d'Ottawa), Caroline Garand (Oxford University), Shawn Huffman (UQÀM), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Stéphanie Nutting (Université de Guelph), Irène Roy (Université Laval), Sylvain Schryburt (Université de Montréal), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

Conseil scientifique

Bernadette Bost (Université de Grenoble), Michel Corvin (Institut d'études théâtrales, Paris III), Marco De Marinis (Università degli studi di Bologna, Italie), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Stanford University), Didier Plassard (Université de Rennes 2), Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop), Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Production

Coordination de l'édition et révision linguistique : Pascale Renaud
Révision linguistique : Annie Lise Clément
Mise en page : Monique Parisien-Légaré
Gestion des abonnements : Monique Parisien-Légaré
Conception graphique : Christian Quesnel et Dominic Duffaud (maquette originale)
Illustration de la couverture : *Self-Portrait as a Hero of Obstetrics* par Howard Barker

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Dominique Lafon, directrice
Département des lettres françaises
Université d'Ottawa
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5800, poste 1091
Téléc. : (613) 562-5143
Courriel : annuaire@uottawa.ca

Édition

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
145, rue Jean-Jacques-Lussier
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5877
Courriel : annuaire@uottawa.ca

ISSN : 0827-0198
ISBN : 0-88927-203-4
Dépôt légal, 4e trimestre 2005
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

Diffusion en Europe

L'Annuaire théâtral est disponible dans les librairies suivantes :
Paris
Le Coupe-Papier
19, rue l'Odéon 75006 Tél. 01 43 54 65 95
Librairie Palimpseste
16, rue de Santeuil 75005 Tél. 01 45 35 04 54
Bruxelles
Librairie Tropismes
11, Galerie des Princes B1000 Tél. 02 512 88 52

L'Annuaire théâtral est membre de la Société française de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
Courriel : info@sodep.qc.ca
Site Web : www.sodep.qc.ca

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada

L'Annuaire théâtral 38

Sommaire

DOSSIER LA SUBVERSION DANS LES DRAMATURGIES ANGLAISES CONTEMPORAINES

Les mots pour le décrire 5
Dominique Lafon

Présentation 9
Séverine Ruset

La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines 12
Séverine Ruset

Le théâtre féministe des années 80 en Angleterre : une dramaturgie transgressive 27
Nicole Boireau

L'œil supplicié 40
Jean-Marc Lantéri

Une dramaturgie du décentrement : étude de *Atteintes à sa vie*, *Tout va mieux* et *Face au mur* de Martin Crimp 53
Rachel Spengler

La subversion des formes dans *4.48 Psychose*, ou l'invention d'un objet dramatique problématique 68
Marion Chénetier-Alev

DOCUMENT

La nouvelle écriture, l'institution et la subversion : états des lieux 89
Séverine Ruset

Regards vers Londres 107
Paul Lefebvre

PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation 117
Caroline Garand

Pour une esthétique de la représentation utopique : son, signe et langage théâtral international chez Michael Tchekhov 119
Yana Meerzon

Théâtre réparti : scénographies pour une représentation répartie sur plusieurs sites 138
Alain Grumbach

Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad 158
François Ouellet

Le dialogue de *La surprise de l'amour* entre dissensus et consensus 173
Maha Elewa

NOTES DE LECTURE

Legris, Renée, *Hubert Aquin et la radio. Une quête d'écriture (1954-1977)* 197
Caroline Garand

Mouawad, Wajdi, « *Je suis le méchant!* » : entretiens avec André Brassard 198
Éric Paré

Roger, Pascale, *La cruauté dans le théâtre de Strindberg. Du « Meurtre psychique » aux maladies de l'âme* 199
Renée Champagne

Biet, Christian, et Laurence Schifano (dir.), *Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature, cinéma* 202
Stéphanie Nutting

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

Alternatives théâtrales • *Études théâtrales* • *Théâtre/Public* 207
Eric Brouillette

Résumé des articles / Abstracts
Notices biographiques des collaborateurs 217

L'Annuaire théâtral 38

Sommaire

DOSSIER LA SUBVERSION DANS LES DRAMATURGIES ANGLAISES CONTEMPORAINES

Les mots pour le décrire • **Dominique Lafon**
Présentation • **Séverine Ruset**
La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines • **Séverine Ruset**
Le théâtre féministe des années 80 en Angleterre : une dramaturgie transgressive • **Nicole Boireau**
L'œil supplicié • **Jean-Marc Lantéri**
Une dramaturgie du décentrement : étude de *Atteintes à sa vie, Tout va mieux* et *Face au mur* de Martin Crimp • **Rachel Spengler**
La subversion des formes dans *4.48 Psychose,* ou l'invention d'un objet dramatique problématique • **Marion Chénetier-Alev**

DOCUMENT

La nouvelle écriture, l'institution et la subversion : états des lieux • **Séverine Ruset**
Regards vers Londres • **Paul Lefebvre**

PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation • **Caroline Garand**
Pour une esthétique de la représentation utopique : son, signe et langage théâtral international chez Michael Tchekhov • **Yana Meerzon**
Théâtre réparti : scénographies pour une représentation répartie sur plusieurs sites • **Alain Grumbach**
Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad • **François Ouellet**
Le dialogue de *La surprise de l'amour* entre dissensus et consensus • **Maha Elewa**

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

ISSN : 0827-0198
ISBN : 0-88927-203-4

En couverture : *Self-Portrait as a Hero of Obstetrics* par Howard Barker

ISBN 0-88927-202-6



Les mots pour le décrire

Ce n'est pas un hasard si le titre de cette présentation est inspiré du livre de Marie Cardinal décrivant la longue lutte que son corps lui livrait avant que les mots de la cure psychanalytique ne viennent à son secours. Le présent dossier est lui aussi en proie aux affres du corps, les affres que lui font subir des dramaturges en mal d'images violentes et les auteurs des différents articles qui le constituent, à la recherche des mots pour décrire et justifier l'insoutenable pesanteur de l'horreur exhibée.

Il s'agit donc d'un défi de taille qui fait appel à l'histoire comme à l'actualité, à la dramaturgie comme à l'anatomie. La présentation de la responsable du dossier, Séverine Ruset, rend compte des différents angles sous lesquels sont abordées ces œuvres du courant plaisamment désigné comme le « *In-Yer-Face Theater* », titre qui dit assez que la première victime de cette esthétique est le public.

Aussi voudrais-je parler de ce public et reprendre la parole de l'incompréhension et de la blessure que lança cet été une spectatrice de la cour du Palais des papes avant de quitter la représentation d'un spectacle de Jan Fabre : « Qu'est-ce qu'on vous a fait pour mériter ça? » Cri de désespoir ou de révolte, cette interrogation n'en souligne pas moins le divorce entre l'institution théâtrale et le public. Si j'utilise le terme d'institution, c'est à dessein. Car qui ne voit que cette violence est devenue une nouvelle norme, un canon dont on peut désormais traiter dans un dossier de vue savante et qui fait, par ailleurs, l'objet de plusieurs publications récentes : on peut donc mettre des mots sur l'image qui pourtant se passait de texte, suivant l'adage « une image vaut mille mots » et en l'occurrence dans cette forme de théâtre mille maux.

« C'est donc un corps plus violenté que jamais qui s'offre à notre regard quand il est privé de parole ou quand la parole n'est plus que décorative ou instrumentalisée, voire cantonnée au commentaire. [...] Le théâtre peut-il encore se dire théâtre quand il va sans dire? [...] La subversion peut-elle être l'indice du talent quand les publicitaires, depuis vingt ans, utilisent la provocation comme une stratégie marchande? »

Ce constat que faisait paraître Olivier Py, directeur du Centre national dramatique national d'Orléans, dans un numéro estival du *Monde* sous le titre « Avignon se débat entre les images et les mots[1] » pourrait bien servir d'exergue à ce dossier et plus largement, à toute une perspective critique qui prendrait en compte non plus seulement la dimension sociologique et/ou politique de ce courant, mais aussi l'impasse esthétique pour ne pas dire sémiotique qu'il suppose.

Si on peut, comme Olivier Py, regretter que « [l]a langue politique a[it] peu à peu remplacé ce mot chargé de conscience civique et d'héritage culturel qu'est le mot théâtre par "spectacle vivant" », on pourrait aussi saisir cette terminologie à bras-le-corps pour souligner à quel point la représentation théâtrale relève d'une très périlleuse sémiotisation. Puisqu'il ne saurait être question de renouer avec la violence-réalité des jeux du cirque et qu'une comparaison avec le Grand Guignol serait sans aucun doute jugée méprisante, où donc situer ces mises en scène contemporaines de la torture ou de la difformité qui se jouent entre dégoût et dénégation? Comme ces formes anciennes de spectacles, elles s'appuient d'abord sur l'image et relèguent le texte à la parole, la parole au cri. Est-ce la raison pour laquelle elles suscitent la glose, les mots qui permettent de décrire comme réel ce qui n'est que joué?

Telles sont quelques-unes des questions que soulève le présent dossier en conjuguant analyses et témoignages. Pour établir une sorte de dialogue entre praticiens, nous avons demandé à Paul Lefebvre de faire écho au document préparé par Séverine Ruset et de mesurer l'influence qu'avait pu avoir le théâtre britannique au Québec. Les témoignages qu'il a recueillis disent assez que la subversion peut aussi passer par les mots…

1. Article qui devrait être repris dans un collectif intitulé *Le cas Avignon 2005 (Regards critiques)*, dirigé par Georges Banu et Bruno Tackels que viennent d'annoncer les éditions L'Entretemps (www.editions-entretemps.com).

Dominique Lafon
Directrice

Séverine Ruset
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Présentation

« Théâtre des *Angry young men* » dans les années 50, « théâtre de l'abjection » (Brook, 1977 : 69) dans les années 60, « théâtre de la menace » (Amalric et Vigoureux-Frey, 1998 : 70) dans les années 70, « théâtre du fantasme, du cataclysme » (Boireau, 1983 : 293) dans les années 80, « *In-Yer-Face Theatre* » (Sierz, 2001) depuis les années 90 : si l'on en croit les étiquettes qui leur sont appliquées et qu'elles finissent souvent par revendiquer, les dramaturgies anglaises contemporaines se signalent par l'outrance avec laquelle elles agressent la sensibilité du spectateur et l'impertinence avec laquelle elles chahutent le réel. Or, si la dynamique qui anime l'écriture dramatique anglaise depuis la révolution théâtrale de 1956 est placée sous le signe de la provocation, on constate que cette dernière ne met pas toujours les spectateurs au défi, mais se déploie souvent, aguicheuse, dans le seul but de les stupéfier. Elle s'adosse cependant parfois à un projet critique qui lui confère une dimension subversive, en vertu de laquelle elle bouleverse véritablement l'expérience du spectateur. Quelle place la subversion tient-elle dans les dramaturgies anglaises contemporaines? Comment s'y exprime-t-elle? À quelles fins? Telles sont les questions à l'examen desquelles nous avons souhaité consacrer ce dossier de *L'Annuaire théâtral*.

Subvertir, étymologiquement « mettre sens dessus dessous », consiste à bouleverser, qu'il s'agisse de l'ordre établi ou des idées reçues. Un théâtre de la subversion n'est donc pas seulement un théâtre qui se donne pour mission d'attaquer les pouvoirs en place, mais aussi – et surtout devrait-on dire – un théâtre qui se propose de renouveler notre perception des choses; un théâtre qui ne ressortit pas à « la société du spectacle » telle que Guy Debord (1992) l'a dépeinte, mais s'efforce au contraire de parer à la manipulation à laquelle elle nous soumet. L'auteur subversif travaille donc à battre en brèche les images fausses que nous nous faisons de nous-mêmes, à « [nous] retourner ainsi qu'un gant pour [que nous voyions] le monde entier avec des yeux nouveaux » (Weiss cité dans Brook, 1992 : 76). Il bouscule le spectateur, mais de manière à le remettre sur pieds. On peut reprocher à une telle définition son caractère fourre-tout, son manque de précision, mais c'est paradoxalement parce que sa compréhension large et flexible autorise des déclinaisons

multiples qu'elle constitue un outil d'analyse opératoire. Le théâtre de la subversion ne saurait en effet se laisser enfermer dans un cadre définitionnel rigoureusement déterminé, dans une forme fixe, sans s'exposer au danger d'une pétrification. Résolument pluriel, il se doit de se renouveler constamment. Les différentes études qui composent notre dossier témoignent de ce qu'il n'a cessé de changer d'objets et de formes dans les cinquante dernières années en Angleterre.

Les deux articles qui ouvrent notre réflexion présentent une perspective historique. Le premier examine les modalités selon lesquelles la subversion s'est développée depuis 1956, tout en s'efforçant d'en préciser les enjeux. Il analyse ainsi les conditions nécessaires à l'exacerbation de la provocation en subversion et observe comment la mise à l'épreuve du spectateur qu'elles produisent permet à l'être de s'ouvrir à ses profondeurs.

Dans le second, Nicole Boireau dresse un panorama des dramaturgies féministes qui s'imposent sur la scène anglaise dans les années 80. À travers un échantillon de pièces représentatives, elle témoigne de ce que le théâtre féministe, quand il s'attache à briser l'empire masculin, engage un renouvellement des structures d'énonciation qui permet de transgresser la limite entre masculin et féminin. Outre le malaise qu'elle crée, la subversion de l'ordre patriarcal favorise ainsi un élargissement de la vision du spectateur.

Jean-Marc Lantéri s'intéresse ensuite à la façon dont les dramaturgies anglaises contemporaines plus récentes enrichissent le regard du spectateur en le confrontant au spectacle de la violence. À partir de cinq pièces – *Anéantis* (*Blasted*) et *Purifiés* (*Cleansed*) de Sarah Kane, *Le traitement* (*The Treatment*) de Martin Crimp, *Faust is Dead* de Mark Ravenhill et *Maudit crépuscule* (*Hated Nightfall*) d'Howard Barker – il propose une analyse du supplice de l'énucléation comme paradigme de la violence mise en scène dans le théâtre « *In-Yer-Face* ». Comme il insiste sur la valeur symbolique du regard en tant que support fondamental de la relation intersubjective, il rend compte de ce que l'énucléation ne peut être réduite dans ces dramaturgies à un déchaînement de violence tape-à-l'œil. Éminemment signifiante, elle incite en effet le spectateur à développer un regard qui, pour être critique à l'égard de la société, n'en soit pas moins « à l'écoute » d'autrui.

Les deux études monographiques suivantes permettent d'examiner en détail comment Martin Crimp et Sarah Kane ont chacun développé des esthétiques qui subvertissent les codes dramatiques et transforment ainsi radicalement l'expérience théâtrale. L'analyse d'*Atteintes à sa vie* (*Attempts on her Life*), de *Tout va mieux* (*Fewer Emergencies*) et de *Face au mur* (*Face to the Wall*) que conduit Rachel Spengler rend compte du dessaisissement auquel la parole théâtrale est soumise dans la dramaturgie de Martin Crimp. L'indétermination, mais aussi la dissémination, qui caractérisent le sujet de l'énonciation

résultent en une dérive du récit, d'autant plus perturbante que ce dernier est dépourvu de référent scénique et ne peut donc se stabiliser dans la représentation. Martin Crimp oppose ainsi à nos certitudes un point de vue fuyant, qui permet de mettre le spectateur à l'épreuve des possibles.

Dans son étude de *4.48 Psychose* de Sarah Kane, Marion Chénetier-Alev met en lumière une tension entre oralité et oralisation en examinant comment l'exploration de la psyché à laquelle nous convie l'auteur dans la pièce se décline différemment à la lecture ou à la représentation. Les voix irrépressibles qui traversent le sujet de *4.48 Psychose* ne résonnent pas en effet de la même manière selon qu'elles s'extériorisent visuellement sur la scène de la page, ou se donnent à entendre. Le théâtre de *4.48 Psychose* pénètre si avant dans les profondeurs du sujet qu'il déborde son cadre générique et établit avec son destinataire un échange intime qui transcende son devenir scénique.

Le document qui complète notre dossier met en regard les pensées de six hommes et femmes de théâtre britanniques – Abigail Anderson, Howard Barker, Joss Bennathan, Christopher Campbell, David Edgar et Graham Whybrow – sur la place qu'occupent aujourd'hui les écritures nouvelles au sein de l'institution théâtrale anglaise. À travers le montage de points de vue dont la diversité permet de faire un tour d'horizon de l'état actuel de la création, il met en relief la difficulté de développer une écriture subversive à l'intérieur de structures qui tendent à institutionnaliser l'examen du réel.

Bibliographie

AMALRIC, Jean-Claude, et Nicole VIGOUROUX-FREY (1998), *Le théâtre moderne et contemporain de langue anglaise*, Paris, Ellipses.

BOIREAU, Nicole (1983), « L'obsession du totalitarisme ou la contre-utopie dans le théâtre anglais récent », *Études anglaises*, nos 2-3 (avril-septembre), p. 293-305.

BROOK, Peter (1977), *L'espace vide*, Paris, Seuil.

DEBORD, Guy (1992), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.

SIERZ, Aleks (2001), *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Londres, Faber & Faber.

WEISS, Peter, *Marat/Sade*, cité dans Peter Brook (1992), *Points de suspension*, Paris, Seuil.

Séverine Ruset
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines

Ils veulent faire de moi de l'art, tu sais pourquoi? Parce que l'art, ça fait pas mal. Regarde Goya. Son peloton d'exécution – je l'ai vu sur les murs d'un agent de change! Mais moi je fais encore mal, tu vois? Avec mon aiguille, je touche leur petit nerf rose, comme si c'était une patte de grenouille sur la table d'un laboratoire. Je donne une décharge à leurs muscles et ils se CONVULSENT! Ils ne veulent pas se convulser, tu vois? Ils sont bien plus heureux étendus morts! Mais je les fais se convulser! JE RENDS LA VIE À CES SALAUDS À COUPS DE DÉCHARGES ÉLECTRIQUES! (Barker, 1981 : 491) [traduction libre]

[…] *traiter un squelette à coups d'électrochocs ne lui rend pas la vie* (Bond, 1994b : 26).

C'est au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles que l'idée selon laquelle le théâtre peut créer une sensibilité nouvelle favorable au changement prend son essor en Grande-Bretagne. Dans le sillage de George Bernard Shaw notamment, un théâtre subversif se développe, qui gagna en vigueur et en véhémence après la Première Guerre mondiale sous l'influence des théâtres d'*agit-prop* russe et allemand. S'il ne bénéficia évidemment pas de la popularité du théâtre commercial du West End, il n'en offrit pas moins une résistance non négligeable à l'assimilation du théâtre à un divertissement mondain au service du *statu quo* social. En 1956, la « révolution des *angry young men* » sembla porter la protestation au pinacle. Elle doit son nom à *Look Back in Anger* de John Osborne, pièce dont on s'accorde à dire que sa première, le 8 mai 1956, au Royal Court Theatre fit vaciller d'un coup de tonnerre les cadres de la société anglaise. Les reconstitutions sans complaisance et le ton acerbe avec lesquels les *angry young men*

exprimèrent leur mécontentement touchaient en effet un public plus large que les manifestations d'*agit-prop*. Ils firent parler d'eux au point de stimuler une réflexion d'ensemble sur la société et sur la nécessité de la réformer. On constate cependant que le procès qu'ils intentèrent aux codes et aux normes s'accompagne rarement d'un renouvellement des structures profondes du drame, et se contente le plus souvent d'un vitriolage superficiel de la « pièce bien faite ». Le théâtre des *angry young men* s'attache à donner une représentation réaliste de l'individu dans son milieu quotidien pour montrer comment ses capacités se trouvent brimées par la société, sans toutefois explorer la possibilité d'une refonte des structures sociales et des systèmes politiques responsables de leur perpétuation. Aussi les auteurs dramatiques de la génération suivante dénoncèrent-ils le caractère stérile de la *mimesis* mise en œuvre par leurs prédécesseurs. Ils furent à l'origine du déferlement d'une « seconde vague » (Taylor, 1971), dont un des courants se donnait explicitement pour mission de transformer la société. La subversion allait désormais se décliner sous de nouvelles formes, en particulier dans le théâtre anglais contemporain. Afin de déterminer les enjeux qui la définissent, il convient d'examiner d'abord les critères qui régissaient le théâtre politique des années 70, avant d'interroger les modalités selon lesquelles l'analyse du réel se teinte de cruauté des années 80 à nos jours.

Deux circonstances expliquent pourquoi 1968 marque un tournant majeur dans la redynamisation de la révolution dramatique amorcée en 1956 : les événements de 1968, et notamment les manifestations françaises, poussèrent un nombre croissant de jeunes gens à vouloir faire de la scène une tribune où exprimer leur désillusion envers un pouvoir qui brisait leurs idéaux; l'abolition de la censure théâtrale (à laquelle les scandales qui entourèrent la création des premières pièces d'Edward Bond – *Sauvés* (*Saved*) et *Au petit matin* (*Early Morning*) – n'avaient pas peu contribué) leur permettait de communiquer leur révolte avec une violence redoublée. Mais ce qui caractérisa avant tout les dramaturgies subversives des années 70, ce furent les manipulations auxquelles elles soumirent les structures dramatiques. En réaction contre un certain théâtre, « miroir où [la société] se réfléchit pour se reconnaître, [...] miroir qu'il lui faudrait précisément briser pour se connaître » (Althusser, 1974 : 144), les auteurs des années 70 font éclater les structures du drame : « J'ai besoin d'un art qui fera voler en éclat le miroir devant lequel nous posons » [traduction libre], déclare Starhemberg dans *The Europeans* (Barker, 1990 : 31[2]). Déterminés à engager la structure de leurs pièces dans le processus critique, ils la fragmentent par des ruptures et des oppositions provocantes. L'objectif des dramaturges majeurs de la période, tels Howard Brenton, David Edgar, Edward Bond ou Trevor Griffiths, est en effet de déstabiliser les spectateurs dans leur perception du monde et de les obliger à changer de regard. S'ils se réclament rarement de Bertolt Brecht, qu'ils ont dans l'ensemble trop rapidement soupçonné de didactisme, ils n'en partagent pas moins avec lui l'idée que l'illusion alimente une fascination qui déréalise le réel, alors qu'il faudrait

en souligner le caractère historique et idéologique. Aussi orchestrent-ils, en conformité avec le dispositif brechtien de distanciation, des syncopes de sens qui ôtent à la représentation du monde connu son évidence et, par l'étonnement qu'elles suscitent, qui mettent le spectateur à contribution. Il faut toutefois souligner que leur effort pour stimuler un « regard, aussi inconfortable que productif » (Brecht, 2000 : 369) repose sur des décharges disruptives d'une telle intensité qu'elles les éloignent de Brecht. S'il ne proscrit pas les émotions, Brecht exige qu'elles puissent être soumises à examen, et demeure hostile à toute provocation spectaculaire. Pour lui, jouer avec des émotions fortes contribue à duper le spectateur, il privilégie par conséquent « le calme, l'écoulement, une certaine objectivité, une tonalité dénuée de passion, un discours que l'on écoute avec une excitation psychologique moindre » (Brecht : 229). À l'opposé, les dramaturges anglais des années 70 s'attachent à choquer le spectateur, à l'empoigner nerveusement. Ils veulent faire du théâtre « un lieu malsain[3] » (Brenton, 1972 : 17) [traduction libre], où le spectateur serait ébranlé dans ses certitudes et tourmenté de doutes. L'intention n'est évidemment pas antinomique à celle de Brecht. Si les dramaturges britanniques recourent à la provocation, ce n'est aucunement pour fasciner le spectateur, pour lui permettre de « [fixer] les choses d'un œil hagard », comme Brecht le dénoncerait (Brecht, 2000 : 363), mais au contraire pour qu'il soit sur le qui-vive. Ils modulent en quelque sorte le dispositif brechtien en recourant à la technique du choc pour éveiller la conscience des spectateurs. Prévenant tout engluement dans le pathos, la provocation incite le spectateur à reconnaître les démons extérieurs qui le menacent, et lui fait partager, non pas le sens d'une fatalité, mais la conscience de la transformabilité des choses :

> Ma génération partage l'idée que le théâtre ne se contente pas de décrire, mais indique, concrètement, de nouvelles possibilités, [...] que l'étincelle de la possibilité du changement devrait brûler dans nos théâtres. Vous voyez, les gens ne sont pas comme ça : ils ne sont pas satisfaits, ils ne se couchent pas, ils ne célèbrent pas la souffrance. Ils font tout ce qu'ils peuvent pour y mettre un terme. Et s'ils sont opprimés, ils ne disent pas : « c'est la nature du monde; on est né ainsi »; ils essaient de changer les choses. Nos pièces devraient les aider en soutenant leur instinct de changement (Brenton, 1975 : 12) [traduction libre].

Faire bouger les choses c'est, pour Brenton et les auteurs de sa génération, ébranler l'ordre établi au profit d'un ordre des possibles. L'énorme scandale provoqué en 1980 par la création de *The Romans in Britain* de Brenton au Royal National Theatre en témoigne. Mary Whitehouse, championne de la moralisation des médias, fit mettre en examen le metteur en scène Michael Bogdanov pour outrage aux bonnes mœurs, et pas seulement parce qu'elle avait été choquée d'apprendre qu'il avait porté à la scène un viol homosexuel. La représentation explicite d'actes sexuels violents avait certes suffi à cristalliser l'exaspération du public bien-pensant, mais comme « la loi du scandale répond à la loi de la "conscience fausse" » (Ricœur, 1967 : 334), on peut suspecter que ce fut plutôt le

bouleversement des cadres traditionnels de la perception, et la crainte de l'impact qu'il pourrait avoir sur l'avenir, qui furent à l'origine du malaise. En effet, à travers un retour sur la colonisation de l'Angleterre par les Romains, Brenton invite à une remise en question des pouvoirs en place. Non seulement montre-t-il comment les Romains ont cherché à souiller le mode de vie autochtone, le viol de l'apprenti druide Marban par trois soldats romains étant emblématique de leur logique corruptrice, mais il expose aussi les arrangements et mensonges sur lesquels repose l'Histoire officielle et amène le spectateur à « brosser l'histoire à rebrousse-poil » (Benjamin, 2000 : 433). Comme chez beaucoup d'auteurs de sa génération, l'approche historicisante aboutit ici à une déconstruction des discours de la doxa. Sorte de parabole destinée à faire parler l'Histoire de problèmes contemporains, *The Romans in Britain* inscrit les activités militaires de la Grande-Bretagne en Irlande du Nord dans la tradition des luttes entre Romains et Celtes et dénonce la trahison à laquelle les Britanniques soumettent leur héritage celte en s'acharnant à « romaniser » l'Irlande. L'auteur encourage ainsi une perception critique, sur laquelle il fonde la possibilité d'une émancipation. Après avoir multiplié les renversements destinés à mettre en relief la relativité du pouvoir, la pièce suggère en effet au dénouement que les hommes, à condition de se fier à leur imagination pour s'approprier la représentation du monde, peuvent résister aux schémas d'explication officiels et jouir d'une existence affranchie des limites.

Avec le développement des dramaturgies féministes à la fin des années 70, un glissement significatif s'opère dans l'histoire du théâtre anglais : alors que la plupart des auteurs politiques l'avaient jusque-là négligée, la sexualité devient un instrument de subversion majeur et permet la conquête de nouveaux territoires. L'œuvre de Caryl Churchill est à la charnière de cette mutation. Elle fait sortir la sexualité du confinement dans lequel la société la tient pour l'introduire dans l'espace public et en faire un moteur de transformation. Dans *Cloud Nine* par exemple, Churchill expose des situations qui, telle la relation incestueuse entre Victoria et Edward, font violence aux critères moraux du spectateur alors sur la défensive. Le dispositif structurel de la pièce amène toutefois le spectateur à prendre conscience que ses jugements de valeur sont hérités de la société victorienne, et qu'il lui faudrait par conséquent les réviser. Par la représentation (non exhibitionniste) d'une sexualité outrancière, Churchill prétend déverrouiller les esprits et stimuler un questionnement. Peu lui importe que les modalités de l'expérimentation soient brouillonnes, et que certaines des possibilités qu'elle met au jour ne soient pas réalisables; il lui semble indispensable de prendre des risques pour donner sa chance au changement. Churchill partage en effet avec les dramaturges de sa génération le souci de soumettre les modes de fonctionnement et de représentation sociaux à un examen subversif, qui permette de dégager des possibilités nouvelles pour le réel.

La subversion qui s'est imposée au cours des années 70 se caractérise également par une volonté de rupture avec la dramaturgie aristotélicienne. Non seulement le théâtre d'alors n'hésite pas à recourir au spectaculaire pour créer l'effet violent, mais il refuse de le justifier par la logique narrative et l'isole structurellement, de manière à ce que le spectateur s'interroge sur ses fondements. La fin ne justifie plus en effet les moyens. La catastrophe ne propose plus une résolution du conflit dramatique satisfaisante pour le spectateur, comme dans le théâtre jacobéen, dont la violence était toujours tempérée par un retour à l'ordre. Il ne s'agit plus désormais de mettre le spectateur à l'épreuve de la *catharsis*, mais de le mettre à l'épreuve, tout court : « Le théâtre n'essaie plus de le soûler, de le pourvoir d'illusions, de lui faire oublier le monde, de le réconcilier avec son destin. Désormais le théâtre lui présente le monde pour qu'il s'en saisisse » (Brecht, 2000 : 327).

La victoire écrasante des conservateurs en 1979 et l'installation de Margaret Thatcher au pouvoir ont d'importantes répercussions sur le théâtre non seulement en raison de la réduction des subventions et de la valorisation des financements privés au profit du théâtre commercial, mais aussi parce que l'enracinement du pays pendant dix-huit années dans un conservatisme politique et culturel ébranle fortement les espoirs du théâtre politique. Comment continuer à croire en la possibilité du changement quand toutes les tentatives, qu'elles soient menées en dehors de l'institution ou en son sein, se heurtent à l'évidence d'un enlisement social? Comme les possibilités s'amenuisent, les comédies musicales triomphent. Aux antipodes du théâtre de la subversion, elles ne font pas seulement de la poursuite du plaisir leur priorité, mais célèbrent les valeurs du libéralisme économique. Faut-il dès lors conclure à un déclin de la mise à l'épreuve du spectateur? La clôture des possibles qui s'opère dans les années 80 chez des auteurs comme David Edgar et Howard Brenton, qui tendent désormais plus à enregistrer la réalité qu'à expérimenter avec elle, pourrait le laisser croire. Mais on observe chez d'autres auteurs, notamment chez Howard Barker et Edward Bond, une radicalisation de la provocation. Mettre le spectateur à l'épreuve demeure pour certains une nécessité, d'autant plus impérieuse qu'elle s'accompagne d'un catastrophisme dont on peut percevoir les premières manifestations dès le début des années 80 :

> L'implacable pessimisme de ces dramaturges produit un théâtre d'images fulgurantes, insolites, et qui évoque, avec la cohérence du mauvais rêve, un univers de fin du monde où le temps s'arrête, où l'espace se rétrécit. La progression dramatique n'est plus nécessaire dans ces pièces, qui juxtaposent des scènes indépendantes dont chacune est un paroxysme, un coup de théâtre ou un moment de crise (Boireau, 1983 : 303).

La pièce *Les possibilités* (*The Possibilities*) d'Howard Barker, où l'enchaînement des formes brèves crée un effet d'accumulation catastrophique, est, entre autres, représentative de cette

tendance. À l'intérieur de ce type de structure dramatique contraignante, les personnages tentent de bâtir leur existence sur un monceau de violence agglomérée, qui les condamne à l'enlisement. Leur humanité, soumise à l'insoutenable, se corrode. Aussi assiste-t-on dans les dramaturgies de la catastrophe à de véritables montres de monstres. Leur force d'impact a pu inciter certains critiques à parler de terrorisme, mais elles mettent rarement le spectateur devant le fait accompli. Elles cherchent au contraire à lui rendre son autonomie de pensée, comme en témoigne *Pièces de guerre* (*War Plays*) d'Edward Bond. Dans sa trilogie, l'auteur transporte ses personnages dans un *no man's land* postnucléaire, où les hommes sont soumis à une disparition massive, apocalyptique, et où l'image même de l'humain se trouve menacée :

> Et semé sur toute la surface il y avait des formes sombres – longs noirs bruns des paquets – fondus – visqueux – je ne savais pas ce que c'était – bruns – rayés de rouge et de jaune – je crus que c'était des étrons de géant – l'explication la plus simple était qu'un géant avait traversé la place et chié dessus – et comme il y avait des os dans les étrons je vis que c'était des corps [...][4] (Bond, 1994a : t. I, 57).

Bond par le truchement d'images d'une grande brutalité crée des *aggro-effects*, destinés à faire violence à la sensibilité du spectateur. Dès sa première pièce, *Sauvés*, la lapidation d'un bébé sur scène témoignait de sa volonté de provoquer chez le spectateur un malaise intense, viscéral. Mais, comme Bond ne cesse de le spécifier dans l'abondant paratexte qui accompagne son œuvre,

> [Il] n'utilise pas [...] la violence pour créer une tension dramatique. [Il] en [rend] simplement compte pour qu'on puisse l'identifier. Imaginez une séance d'identification de suspects : une personne a été agressée et on lui montre une rangée d'individus – ou mieux (pour cet exemple) une série de photographies; quand la victime en arrive à une photographie donnée, elle reconnaît l'agresseur et en éprouve un choc : c'est ce choc de la reconnaissance [qu'il] souhaite (Bond, 1998 : 33).

Le processus cathartique engagé par cette identification n'est pas mené à terme : il ne conduit pas à l'apaisement, mais arrête le spectateur à mi-chemin, dans une zone de turbulences qui l'oblige à s'interroger sur le sens de ce qu'il observe. Si la provocation bondienne revêt des formes extrêmes, elle ne s'en inscrit donc pas moins dans la continuité des dramaturgies politiques des années 70, dans la mesure où elle empêche le spectateur de se réfugier dans un prêt-à-penser sécurisant. Il ne s'agit pas pour Bond de nous terrifier, d'autant plus que lorsque nous cédons à la peur, « notre adhésion à l'autorité se fait totale. La psyché devient totalitaire » (Bond, 1994b : 117), mais de nous faire prendre conscience des menaces qui pèsent sur nous et de nous inciter à retrouver notre humanité. La mise à l'épreuve doit coïncider avec l'éveil. À l'instar des auteurs des années 70, Bond prend donc garde à ce que l'effet provoqué par la représentation de l'horreur ne disparaisse sous un

débordement de sentimentalité mièvre, et à ce que des procédés de distanciation (notamment le recours aux paradoxes) s'allient aux images-chocs pour créer chez le spectateur un trouble durable, qui l'oblige à un autre regard.

Dans les années 90, la catastrophe, qui a rompu avec son sens classique de dénouement, se répand comme une traînée de poudre, et on assiste à la prolifération d'un « théâtre sanglant et cru, qui représente toute la violence du monde non sans faire de quelque manière violence au spectateur » (Lantéri, 2002 : 10). Les « *labels* » qui apparaissent alors – on parle volontiers de « nouveau brutalisme » ou de « *In-Yer-Face Drama* » – masquent le caractère disparate des dramaturgies qu'ils désignent. Il convient en fait de distinguer les dramaturgies qui utilisent la provocation pour créer de nouveaux possibles, de celles pour lesquelles la provocation est une fin en soi. L'œuvre de Sarah Kane est, sans doute, la plus représentative d'une dramaturgie qui s'acharne à tester ce que le réel a « dans le ventre ». Comme Bond, Kane aspire à parler de l'homme en général. Elle recourt dans ses pièces à des effets de brouillage, qui confèrent aux espaces-temps qu'elle crée une portée métonymique. La chambre d'hôtel d'*Anéantis* (*Blasted*) et l'université désaffectée de *Purifiés* (*Cleansed*) deviennent ainsi le terrain d'une violence qui présente des analogies avec les atrocités perpétrées en Allemagne et en Bosnie, qui font elles-mêmes écho à des atrocités commises en d'autres lieux. La violence circule en effet indifféremment entre les espaces et les temps. À partir du moment où le saut qualitatif de la barbarie est franchi, les délimitations spatio-temporelles deviennent inopérantes, et toute la violence du monde peut s'accumuler dans un espace-temps donné. Ainsi, dans *Anéantis*, le viol de Cate par Ian rend caduque toute tentative des personnages pour se barricader. Non seulement un soldat perpétue symboliquement le viol en pénétrant de force dans la chambre d'hôtel, mais il y introduit un contenu catastrophique qui la fait voler en éclats : « Une lumière aveuglante, puis une énorme explosion. Noir »; « L'hôtel a été frappé par un mortier[5] » (Kane, 1998 : 55-56). Kane surprend le spectateur en faisant éclater la guerre civile au cœur d'un microcosme qui semblait pourtant représentatif de notre société en temps de paix :

> Je pense que ce qui se passe dans une guerre, c'est que brusquement, violemment, sans aucun avertissement quelconque, la vie des gens est totalement mise en pièces. Alors je me suis littéralement contentée de choisir un moment de l'action, en me disant : « Là je vais poser une bombe et je vais faire sauter tout ce foutu bordel ». Et puis aussi l'idée me plaisait beaucoup d'avoir à ma disposition un gentil petit décor en forme de boîte dans un Petit Théâtre quelque part et de le faire sauter (Saunders, 2004 : 76).

La forme dramatique traditionnelle en cinq actes se décompose alors en un chaos d'images scéniques sans lien logique. Kane semble faire de l'alternative qu'elle propose dans *Manque* (*Crave*) – « Ou le silence ou la violence[6] » (2002 : 47) – un principe d'écriture. Comme elle

installe la terreur du difforme et de l'informe entre les blancs interstitiels, la violence qui imprègne son œuvre la menace d'un désœuvrement, au sens étymologique. Elle est en cela plus radicale que celle de Bond, dont elle pousse la logique transgressive jusqu'à l'extrême.

> Quand j'ai lu *Sauvés*, ça a été pour moi un choc que le bébé soit lapidé. Mais je me suis dit : il n'y a rien qui ne puisse être représenté sur scène. Si on dit qu'on ne peut pas représenter quelque chose, ce qu'on dit c'est qu'on ne peut pas en parler, on nie son existence, et ça c'est vraiment faire preuve d'une ignorance extraordinaire (Saunders, 2004 : 24).

Pour Kane, se dérober devant ce qui est, devant la violence de notre monde, est dangereusement immoral. Aussi ne veut-elle rien cacher et s'acharne-t-elle à porter l'horreur et l'obscène à la scène, sans détour, sans masque. Elle engage ainsi une révélation, qui n'est pas sans rappeler celle qui définit le théâtre artaudien puisqu'elle repose sur « la poussée vers l'extérieur d'*un fond de cruauté latente* par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit » (Artaud, 1964 : 137), et s'attache donc à mettre en lumière les forces enfouies au plus profond de l'homme. Si la violence se trouve fréquemment ritualisée dans ses pièces, il ne faut surtout pas y voir une édulcoration – « Je ne voulais pas donner aux gens la possibilité de se calmer » (Saunders, 2004 : 88), confie-t-elle à propos de *Purifiés* –, mais comme une autre tendance artaudienne, puisqu'elle vise à communiquer « une horreur si profonde que seul un rituel peut la contenir[7] » (Kane, 2002 : 34). Kane préfère ne pas montrer la violence de façon réaliste, afin que le spectateur se pose davantage de questions sur ses fondements que sur sa représentation. Elle conduit ainsi une analyse impitoyable, au terme de laquelle l'homme se révèle dans toute sa nudité, tel qu'il est, et non tel qu'il prétend être au sein de la société. Ainsi, à la fin d'*Anéantis*, une succession de vignettes révèle la douleur énorme que ressent Ian comme il essaie désespérément de soulager sa solitude avec des corps en décomposition :

> Ian pleurant de grosses larmes de sang. Il sert contre lui le corps du soldat pour se réconforter. Noir. Lumière. [...] Ian arrache la croix du plancher, défonce les lames du parquet et sort le corps du bébé. Il le mange. Il remet dans le trou le drap dans lequel le bébé était enveloppé. Un temps. Puis il se glisse à son tour dans le trou et s'allonge, le visage émergeant du plancher.
> Il meurt avec soulagement[8] (Kane, 1998 : 48).

Mais la mort ne tient pas. Dans le monde éclaté d'*Anéantis*, ainsi que dans le camp d'expérimentation de *Purifiés*, l'homme semble survivre à lui-même par son besoin d'aimer. L'incapacité des processus déshumanisants à rompre totalement le lien à autrui est en effet frappante dans chacune des deux pièces; elle suggère que « l'identité entre homme et non-homme n'est jamais parfaite, qu'il n'est pas possible de détruire intégralement l'humain, que toujours *reste* quelque chose » (Agamben, 2003 : 176). Ce *reste* n'est pas

garanti – il présuppose que nous résistions aux déterminismes qui nous asservissent – mais il n'en témoigne pas moins de ce que Sarah Kane continue d'affirmer dans son œuvre les possibles contre la fatalité, ce qui permet de lever les accusations de complaisance malsaine qui furent portées à son endroit.

Mais, alors que la dramaturgie de Kane et des autres « brutalistes » reconnus (Anthony Neilson et Mark Ravenhill) fait des émules, force est de constater que l'obscène envahit la scène anglaise sous des formes qui peuvent contrarier, voire inverser, les fins que l'examen des dramaturgies de la subversion a jusqu'ici permis de mettre au jour. Nombre de dramaturges anglais contemporains cèdent en effet à la tentation du sensationnalisme et compromettent ainsi la portée subversive de leurs pièces. Comme les moyens erronés dont ils usent se retrouvent parfois chez les auteurs les plus convaincants (il n'est pas aisé de se maintenir sur le fil de la subversion), il est important de les analyser et de comprendre pourquoi ils manquent à créer une mise à l'épreuve effective. On observe tout d'abord que les dramaturgies contemporaines ont tendance à multiplier les images choquantes sans veiller à maintenir la distance nécessaire à l'exercice du jugement critique des spectateurs. Elles rappellent en cela les réalisations cinématographiques qui abusent des gros plans dans le but de favoriser l'identification des spectateurs aux personnages en souffrance. Les *Cahiers du cinéma* dénoncèrent avec violence ces excès. À propos d'un film italien de Gillo Pontecorvo sur les camps de concentration, Jacques Rivette s'insurgea notamment :

> Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicida, en se jetant sur les barbelés électrifiés : l'homme qui se décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris (1961 : 54).

S'il y a en effet quelque chose de fondamentalement immoral à présupposer qu'il soit possible au spectateur de se mettre à la place des victimes de l'holocauste, il est également gravement réducteur de l'« inclure de force dans le tableau » et de le « ["déporter"] de [sa] situation réelle de spectateur pris à témoin » (Daney, 1994 : 38). Privé de sa fonction de témoin, le spectateur ne peut plus s'interroger sur les causes de la violence qu'il observe; il n'est plus que voyeur, consommateur passif du « porno concentrationnaire » (p. 25) qu'on lui sert. Denis Guénoun ne dit pas autre chose quand il met en garde contre la tentation de s'en remettre exclusivement à l'« efficacité pathogène directe du visible » (2002 : 40), qui revient précisément à susciter des « frayeurs sans crédit, à quoi on se livre comme à un jeu, frayeurs gentilles, terreurs d'enfant [...]. Ces frayeurs-là ne se mêlent pas d'identifier les coupables, ce qui est affaire de police » (1998 : 53). Autrement dit, elles ne suscitent pas l'identification critique préconisée par Bond, mais une identification assujettissante, qui épuise l'activité réflexive du spectateur. Ainsi, dans ses notes à *Penetrator*, Anthony Neilson insiste-t-il sur l'idée que la « scène du couteau », acmé violente de la pièce, se doit d'être

éreintante – « *uniquely shattering* » –, et de vider le spectateur. Sa première pièce, *Normal*, convergeait déjà vers une séquence d'une grande intensité, « XXVI : L'art de tuer[9] », scène de meurtre muette orchestrée avec une précision implacable dans les didascalies. Dans ce « morceau de bravoure », non seulement le criminel n'arrive pas à venir à bout de sa victime qui, à l'image d'un méchant de film d'horreur, ne cesse de se relever au moment où on l'attend le moins, mais la victime s'échappe dans la salle, de sorte que le criminel doit la pourchasser dans le public. On voit bien ici comment l'auteur joue d'effets de surprise spectaculaires pour accroître la sensation kinesthésique du spectateur et l'amener à vivre l'épreuve du personnage dans son corps. Tout est fait pour le rapprocher de la victime, pour lui suggérer qu'elle et lui ne font qu'un. Mais si la scène fait incontestablement sensation, on peut redouter qu'elle ne suscite davantage le rire que le malaise. La tentative de Sarah Kane pour abolir toute distance entre scène et salle dans sa mise en scène de *L'amour de Phèdre* (*Phaedra's Love*)[10], où elle faisait voler des morceaux de chair sanglante au-dessus de la tête des spectateurs stupéfaits, offre un bon exemple de la facilité avec laquelle la provocation peut, à force d'exagérations, engager sa propre caricature. Puisque la provocation « saute aux yeux », elle opacifie nécessairement – sur le coup – le regard de son destinataire. Mais tant qu'elle crée une perturbation, elle invite à un retour sur ce qui a choqué, à un mouvement réflexif susceptible d'approfondir la vision. Or, quand la provocation ne cherche plus qu'à en mettre « plein la vue » du spectateur, elle le distrait et l'empêche de ressaisir ce qu'il vient d'observer : « la frénésie de celui qui provoque le choc peut abrutir celui qui le reçoit, au point de le réduire à une forme de passivité » (Brook, 1977 : 78). Dans les deux pièces que nous venons d'évoquer, ces écarts sont ponctuels; la représentation de la violence n'est pas gratuite, et même si la recherche de l'effet en brouille parfois l'enjeu, elle n'en manque pas pour autant les fins qu'elle s'est données. Mais dans de nombreux cas, les auteurs « [tirent] les premiers coups de feu sans savoir où la bataille va mener » (p. 78), et manquent à raccrocher à un objectif le spectacle des pulsions irrépressibles et violentes qu'ils proposent. Ils contribuent alors, souvent à leur insu, à une banalisation de la violence.

Il ne fait en effet aucun doute que la prolifération du *trash* sur les scènes anglaises s'est accompagnée d'un phénomène d'accoutumance. Le public, désengagé, a fini par substituer la recherche de la sensation à celle du sens. Il ne s'offusque plus de l'horreur mise en scène, mais l'absorbe passivement, et se divertit même du spectacle qu'elle lui propose. « Un monde "dynamique" comme le nôtre, où rien ne dure, fait, s'agissant du divertissement, une grande consommation d'excitants » (Brecht, 2000 : 312). Dans les années 70, les dramaturgies de la subversion tournaient en dérision le cynisme avec lequel la société du spectacle se réappropriait les atrocités de notre réalité pour les transformer en produits de consommation : « Les poucettes des Nazis, de véritables pièces de collection » (Brenton, 1982 : 73[11]) [traduction libre]. Aujourd'hui, la violence se vend trop bien pour que le

théâtre ne se mette lui aussi à en faire une récupération spectaculaire et racoleuse. La provocation devient anti-subversive. Cette neutralisation ne rend pas seulement compte de l'aptitude de notre société de consommation à assimiler les éléments les plus corrosifs; elle met en lumière la menace de perversion qui pèse, non seulement sur l'expérience théâtrale (le spectateur tend désormais à confondre son plaisir avec son inertie interprétative), mais aussi sur notre monde. En effet, si l'ignoble « rentre peu à peu dans les mœurs, et fera partie bientôt du paysage mental de l'homme moderne; qui pourra, la prochaine fois, s'étonner ou s'indigner de ce qui aura cessé en effet d'être *choquant*? » (Rivette, 1961 : 54). Pire encore, ne peut-on pas redouter que la banalisation de la violence ne mène à sa glorification, et ne ranime le culte des bourreaux? Claude Régy s'inquiète ainsi dans *Espaces perdus* :

> On dénonce, on vient regarder la dénonciation pour continuer à être séduit. Par le système même d'une langue inchangée, se réinstalle l'emprise de la chose. On a tous en nous des fibres de totalitarisme, d'extermination. Et en dénonçant cela dans la vulgarité d'un vraisemblable de pacotille, les metteurs en scène réveillent toutes ces pulsions-là [...] (1998 : 83).

Régy met ici en cause les metteurs en scène, mais certaines des indications qu'il donne permettent d'élargir l'accusation aux dramaturgies britanniques actuelles. Régy dénonce en effet l'utilisation d'une « langue inchangée » pour créer un « vraisemblable de pacotille ». Or, par opposition aux auteurs subversifs des années 70, dont nous avons vu qu'ils étaient particulièrement soucieux de manipuler les structures du réel, beaucoup de « nouveaux brutalistes » renouent avec un naturalisme avide d'imitation photographique. Ce faisant, ils ne mettent plus l'accent sur les facteurs politiques et sociaux qui façonnent notre société, mais sur les facteurs personnels et psychologiques qui déterminent le comportement des personnages et suggèrent qu'il serait difficile, voire impossible, de changer les rapports humains et résorber la violence. Les dramaturges actuels tendent donc à réveiller, avec le sens de la nécessité, la bonne conscience du spectateur. Comment ce dernier pourrait-il se sentir coupable de la violence qui se déchaîne sur les *junkies* et névrosés qui peuplent les pièces d'aujourd'hui? Ces personnages, qu'il observe avec la curiosité d'un spectateur de *reality show*, souffrent d'être trop faibles, trop instables, trop malades. Il peut le regretter, mais peut-il sérieusement envisager d'y remédier? On voit ici que la négation de la possibilité d'un agir humain déborde le cadre de la représentation. La mise en scène d'un monde pétrifié par la violence, quand elle ne repose pas sur une structure déstabilisante, risque de pétrifier aussi le spectateur. Pour s'en prémunir, le théâtre de la subversion doit ouvrir dans l'expérience du spectateur une brèche qui ne puisse être aussitôt refermée. Il est par conséquent essentiel qu'il soumette la réalité objective à une déformation – la représentation de l'ignoble doit véritablement corroder la structure de la pièce – qui lui permette de l'examiner sous un angle nouveau et d'en sonder les profondeurs. Cette plongée en terres étrangères peut certes donner le vertige au spectateur,

mais, comme Georges Bataille le rappelle, c'est sans doute ce qui nous semble le moins supportable qui nous est le plus essentiel. L'abîme auquel nous confronte l'ignoble n'est-il pas celui de la condition humaine?

En ébranlant l'ordre rationnel qui régit notre existence quotidienne, la (vraie) provocation permettrait donc de toucher à quelque chose de plus profond, qui nous serait habituellement caché. Le théâtre qui saurait la susciter pourrait par conséquent mettre la sensibilité en état de « perception sauvage » (Brenton, 1975 : 8) et stimuler une saisie non plus intellectuelle mais intuitive (symbolique) des choses. Aussi de nombreux auteurs des années 90 se soucient-ils moins de provoquer un recul critique à la manière brechtienne, qu'un « ébranlement viscéral », conformément aux visions d'Antonin Artaud, dont ils se réclament souvent abusivement. Artaud voyait dans le théâtre de la cruauté un moyen de « [révéler] des aspects mystérieux ou terribles de la nature et de l'esprit » (1964 : 187), à condition bien sûr de ne pas confondre la cruauté avec la « recherche gratuite et désintéressée du mal physique », mais d'y voir une confrontation directe, sans garde-fous, avec notre condition et avec la conscience qu'elle nous donne que « la vie, c'est toujours la mort de quelqu'un » (p. 158). L'enjeu du théâtre de la cruauté n'est donc pas de terrifier le spectateur à bon compte, mais de l'inviter à se mesurer à sa réalité. Or, de nombreux auteurs « *In-Yer-Face* » anglais se contentent de glisser à la surface de cette dernière. Ils en proposent un pâle reflet, qui tend à flatter les bas instincts de l'homme sans en donner toute la mesure. Ils manquent ainsi à créer « [...] cet appel à la cruauté et à la terreur, mais sur un plan vaste, et dont l'ampleur sonde notre vitalité intégrale, nous mette en face de toutes nos possibilités » (p. 134). Aussi faut-il distinguer parmi les pièces actuelles celles qui, se limitant à créer une expérience affective, banalisent la souffrance de la vie, de celles qui parviennent à en communiquer la force. Paradoxalement, on constate que ces dernières, telles celles de Sarah Kane, associent l'ébranlement à un effet d'étrangeté. Elles ne réveillent pas seulement nos instincts, mais également notre pensée, et investissent ainsi « totalement » les spectateurs, dans leur inconscient et leur conscient.

Pour les dramaturges anglais contemporains, le théâtre ne saurait être le lieu d'une analyse rationnelle de notre société. Certains estiment également qu'il perdrait beaucoup de son potentiel s'il limitait son action au champ éphémère du ressenti et se contentait de faire éprouver des émotions aux spectateurs. Aussi sont-ils un certain nombre à rejeter « cette idée désintéressée du théâtre qui veut qu'une représentation théâtrale laisse le public intact, sans qu'une image lancée provoque son ébranlement dans l'organisme, pose sur lui une empreinte qui ne s'effacera plus » (Artaud, 1964 : 119). À travers des dramaturgies violentes, catastrophiques et obscènes, ils travaillent à lacérer la sensibilité du spectateur pour y laisser des marques qui survivront à l'instant de la collision. Il y a beaucoup à gagner – mais aussi à perdre, on l'a vu – dans ce processus. « La déchirure [n'est-elle pas]

la seule chance de la suture » (Ricœur, 1967 : 207)? La provocation peut communiquer au spectateur une force *éprouvée*, mais il faut pour cela que la mise à l'épreuve soit réelle. Trop d'auteurs se contentent d'agresser le spectateur sans aiguillonner sa conscience. Ils peuvent sans difficulté se réclamer du « *In-Yer-Face Drama* » et du « nouveau brutalisme », dont les appellations mettent l'accent sur le choc mais négligent l'ébranlement intérieur qu'il doit provoquer pour stimuler la pensée. Ils ne sauraient alors prétendre à l'appel de forces des dramaturgies de la mise à l'épreuve, qui, saisissant l'enjeu réel de la subversion, se proposent d'approfondir notre expérience afin de donner du jeu à notre existence.

Notes

1. « *They want to make me into art, do you know why? 'Cos art don't hurt. Look at Goya. His firing squad – I seen it on Stock brocker's walls! But I still hurt, see? I touch their little pink nerve with my needle, like the frog's legs on the bench. I shock their muscles and they TWITCH! They don't want to twitch, see? They're so much happier lying dead! But I twitch'em! I SHOCK THE BASTARDS INTO LIFE!* ».

2. « *I need an art that will shatter the mirror in which we pose* ».

3. « *a dirty place* ».

4. « *And dotted across it were dark shapes – long black brown bundles – melted – gluey – I didn't know what they were – brown – streaked with red and yellow – and I thought they were giant's turds – the simplest explanation was that a giant had walked over the square and shat – and as there were bones in the turds I saw they were bodies* » (Bond, 1985 : 59).

5. « *There is a blinding light, then a huge explosion. Blackout.* [...] *The hotel has been blasted by a mortar bomb* ».

6. « *Silence or violence* » (Kane, 2001 : 187).

7. « *A horror so deep only ritual can contain it* » (Kane, 2001 : 176).

8. « *Ian crying, huge bloody tears. / He is hugging the Soldier's body for comfort. / Darkness. / Light*
[...] *Ian tears the cross out of the ground, rips up the floor and lifts the baby's body out.*
He eats the baby.
He puts the remains back in the baby's blanket and puts the bundle back in the hole.
A beat, then he climbs in after it and lies down, head poking out of the floor.
He dies with relief ».

9. « *The art of murder* ».

10. *Phaedra's Love* fut créée dans une mise en scène de l'auteur au Gate Theatre de Londres le 15 mai 1996.

11. « *SABIN.* [...] *Like antiques. Nazi thumbscrews, collectors' pieces* ».

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio (2003), *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages.

ALTHUSSER, Louis (1974), « Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste) », dans *Pour Marx*, Paris, François Maspero.

ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

BARKER, Howard (1981), *No End of Blame: Scenes of Overcoming*, Londres, Calder.

BARKER, Howard (1987), *The Possibilities*, Londres, Calder.

BARKER, Howard (1990), *The Europeans*, Londres, Calder.

BENJAMIN, Walter (2000), *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard.

BOIREAU, Nicole (1983), « L'obsession du totalitarisme ou la contre-utopie dans le théâtre anglais récent », *Études anglaises*, nos 2-3 (avril-septembre), p. 293-305.

BOND, Edward (1994a), *Pièces de guerre*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 2 vol. Édition originale : *The War Plays; A Trilogy*, Londres, Methuen, 1985.

BOND, Edward (1994b), *Commentaire sur les* Pièces de guerre *et le paradoxe de la paix*, Paris, L'Arche.

BOND, Edward (1997), *Sauvés*, trad. Jérôme Hankins, publié conjointement avec *Les noces du pape*, Paris, L'Arche. Édition originale : *Saved*, Londres, Methuen, 1966.

BOND, Edward (1998), *L'énergie du sens : lettres, poèmes et essais*, Jérôme Hankins (dir.), Montpellier, Éditions Climats et Maison Antoine Vitez.

BOND, Edward (2000), *Au petit matin*, trad. Georges Bas, Paris, L'Arche. Édition originale : *Early Morning*, Londres, Calder & Boyars, 1968.

BRECHT, Bertolt (2000), *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard.

BRENTON, Howard (1972), « Underground Explorations No 1: Portable Playwrights », *Plays and Players*, février, p. 14-18.

BRENTON, Howard (1975), « Petrol Bombs Through the Proscenium Arch », *Theatre Quarterly*, vol. 5, no 17 (printemps), p. 4-20.

BRENTON, Howard (1980), *The Romans in Britain*, Londres, Methuen.

BRENTON, Howard (1982), *Hitler Dances*, Londres, Methuen.

BROOK, Peter (1977), *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil. Édition originale : *The Empty Space*, Londres, MacGibbon and Kee Ltd., 1968.

DANEY, Serge (1994), *Persévérance : entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L.

GUÉNOUN, Denis (1998), *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé.

GUÉNOUN, Denis (2002), *Le théâtre est-il nécessaire?*, Belfort, Circé.

KANE, Sarah (2001), *Complete Plays*, Londres, Methuen.

KANE, Sarah (1998), *Anéantis*, trad. Lucien Marchal, Paris, L'Arche. Édition originale : *Blasted*, Londres, Methuen, 1994.

KANE, Sarah (1999), *Purifiés*, trad. Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche. Édition originale : *Cleansed*, Londres, Methuen, 1998.

KANE, Sarah (2002), *Manque. L'amour de Phèdre*, trad. Evelyne Pieller et Séverine Magois, Paris, L'Arche. Éditions originales : *Crave* et *Phaedra's Love*, Londres, Methuen, 1998 et 1996.

LANTÉRI, Jean-Marc (dir.) (2002), « Dramaturgies britanniques (1980-2000) », *Écritures contemporaines*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard.

NEILSON, Anthony (1998), *Plays: 1. Normal, Penetrator, Year of the Family, The Night Before Christmas, The Censor*, Londres, Methuen.

OSBORNE, John (1957), *Look Back in Anger*, Londres, Faber & Faber.

RÉGY, Claude (1998), *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

RICŒUR, Paul (1967), *Histoire et vérité*, Paris, Seuil.

RIVETTE, Jacques (1961), « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, n° 120 (juin), p. 54-55.

SAUNDERS, Graham (2004), *« Love Me or Kill Me ». Sarah Kane et le théâtre*, trad. Georges Bas, Paris, L'Arche.

TAYLOR, John Russell (1971), *The Second Wave: British Drama for the Seventies*, Londres, Methuen.

Nicole Boireau
Université Paul Verlaine-Metz

Le théâtre féministe des années 80 en Angleterre : une dramaturgie transgressive

Issue du développement des nouvelles gauches, l'expérimentation théâtrale et dramaturgique connaît une phase ascendante en Angleterre dès la fin des années 60. Tout au long des décennies 70 et 80, un souffle libertaire parcourt le théâtre marginal (appelé aussi *fringe* ou *underground*), encouragé et subventionné par les autorités de tutelle. Un théâtre féministe d'une insolence ravageuse naît de ce contexte et se développe pendant les années 70 et 80. On rappellera que le système anglais du transfert des spectacles du secteur *fringe* vers les théâtres plus établis (*mainstream*) permet aux nouveaux dramaturges de se faire largement connaître. Cette fluidité propre à la vie théâtrale anglaise explique sans doute pourquoi les innovations dramaturgiques bénéficient souvent d'un fort retentissement médiatique. Si le théâtre féministe n'échappe pas à la règle, il occupe en outre le devant de la scène dans les années 80.

Il serait erroné de placer le point de départ du théâtre féministe au milieu du XX^e^ siècle, oubliant de ce fait la réflexion menée sur la condition féminine et les productions théâtrales hardies qui l'accompagnèrent, en Angleterre, tout au long des siècles précédents (Bassnett, 1989 : 110). Le propos est ici de mettre en évidence un tracé particulier de l'écriture dramatique à une période du XX^e^ siècle qui a vu éclore, sans retour, un mouvement d'émancipation relayé par une législation protectrice des droits des femmes et par l'appareil critique des *gender studies*.

Rien de ce qui relève du féminin n'échappe à la scène anglaise des années 80. Impertinentes, stridentes, les voix de femmes s'y font entendre. Bien au-delà des

revendications égalitaires et de l'exploration des zones de pouvoir, les femmes dramaturges déconstruisent l'ordre patriarcal pour explorer, et bousculer, les limites du masculin et du féminin. Entre critique du monde et utopie, un théâtre féministe percutant se développe et influence, de manière durable, la dramaturgie.

Combattre au féminin

La problématique féministe est largement débattue au théâtre. Sous le chapeau général du théâtre féministe, des nuances peuvent être introduites; en effet, trois courants souvent convergents peuvent être dégagés dans la période étudiée ici (Wandor, 1986 : 443) : le premier, dit « bourgeois » (*mainstream*), féminisme classique à dominante égalitaire, sans nécessairement de préoccupation marxiste de lutte des classes; le deuxième, d'inspiration socialiste, qui s'inscrit dans une démarche plus radicale de changement politique et social; enfin le troisième, séparatiste et utopique, appelé aussi « néo-féministe », qui naît dans les années 80, donnant droit de cité aux communautés féminines dans un retour vers la déesse Mère. Ces trois courants se recoupent dans toutes les pièces étudiées ici, le premier préfigurant les deux autres, dans des proportions variables.

La première tendance est celle du théâtre d'*agit-prop*, qui place, avec pragmatisme, la cause égalitaire au centre de la scène. Les zones de pouvoir traditionnellement réservées aux hommes (Église, armée, famille, monde médical) sont clairement identifiées par les auteurs, quelle que soit leur génération, en particulier par Michelene Wandor, Caryl Churchill, Sarah Daniels. La visée militante, garante d'une nécessaire prise de conscience, permet de mettre en scène des revendications liées à la contraception et à l'avortement, thèmes de spectacles désormais présentés en milieu scolaire[1]. La fusion entre sphère personnelle et domaine politique, le public et le privé, devient le mot d'ordre de la réflexion libertaire d'inspiration féministe depuis la fin des années 70. Redistribuer les rôles sociaux pour changer le monde est le schéma proposé pour assurer l'avenir. Les collections de pièces des éditions Methuen marquent les années 80 et portent à la connaissance des lecteurs les nouveaux textes ayant fait leurs preuves sur la scène. La série *Plays by Women*, dirigée par Michelene Wandor, de même que *Lesbian Plays* et *Gay plays*, volumes respectivement préfacés par Jill Davis et Michael Wilcox, correspondent aussi à des sections bien balisées dans les librairies et mettent en place des catégories désormais affirmées, auxquelles le théâtre, vecteur puissant, donne une large visibilité.

La conquête d'une place dûment revendiquée dans la société est centrale chez tous les auteurs féminins soucieux de la cause des femmes. Elle anime *Tanzi* (*Trafford Tanzi*), pièce de Claire Luckham (Manchester, 1980), prodigieusement tonique, qui fait date et retrace

le cheminement de Tanzi depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. L'allégorie sportive est représentée par un *ring* installé sur la scène, où la jeune Tanzi va se livrer à des combats de *catch* pour triompher des obstacles d'ordre patriarcal, pour s'affranchir des servitudes archaïques et pour devenir, véritable exploit, une personne à part entière. Le vainqueur du dernier *match*, disputé entre Tanzi et son mari, sera catcheur professionnel, moyennant quoi le perdant restera au foyer. Tanzi gagne, à la grande satisfaction du public, invité à réagir bruyamment.

Tanzi apprend qu'appartenir au genre féminin ou masculin détermine la place occupée sur l'échiquier social. Mais la conquête de soi peut se trouver compliquée quelque peu par les considérations d'appartenance ethnique. Dans *Golden Girls,* de Louise Page (Royal Shakespeare Company, The Other Place, 1984), autre pièce où l'allégorie sportive est centrale, une difficile affaire de dopage réduit à néant les ambitions sportives de Dorcas, championne de course à pied, athlète de couleur noire, pour qui l'enjeu de la course est décuplé.

Démasquer l'ordre symbolique du Père, puis le mettre à mal, est la double mission que s'assignent les guerrières du théâtre, qui prennent les armes pour rappeler haut et fort que chaque moitié de l'humanité est dotée des mêmes qualités que l'autre. Les troupes militantes telles que Monstrous Regiment[2], The Women's Theatre Group, Gay Sweatshop, parmi les 223 compagnies féminines recensées par Lizbeth Goodman (1993 : 69), allient la liberté de l'imaginaire à la défense de la cause féministe. Sur les scènes londoniennes plus classiques (Royal Court, National Theatre), le théâtre de Sarah Daniels montre le difficile combat des femmes sur le territoire familial.

Dans *La lumière de ce jour* (*Ripen Our Darkness*) (Royal Court Theatre Upstairs, 1981), Sarah Daniels dresse une critique en règle de l'autorité patriarcale à laquelle sont soumises plusieurs femmes, dont Mary, épouse d'un bedeau, David, particulièrement obtus, habitué à régner en maître sur sa famille, composée d'un fils tyrannique, copie conforme de son père, et d'une fille, aimée tendrement par Mary, mais honnie par son géniteur, donc interdite de séjour dans la maison familiale, car elle a choisi de partager sa vie avec une compagne. Mary dispose d'une seule arme pour résister au pouvoir destructeur de cette vie familiale petite-bourgeoise et, somme toute, ordinaire, l'arme la plus puissante qui soit : son humour. À son fils Paul, grand flandrin paresseux, qui lui demande « C'est encore long pour le déjeuner? », Mary, saisie par une étincelle de génie, lui répond : « Douze centimètres, c'est une saucisse[3] » (Daniels, 1991 : 7) [traduction libre]. L'adolescent apprécie peu l'humour maternel, qui va pourtant gagner en force à mesure que Mary prend conscience de sa condition. De dépression en désespoir, considérée comme démente par David et par Marshall, le psychiatre ami de la famille,

Mary met fin à ses jours en prenant bien soin de laisser un message de service à son époux sur la table de la cuisine. On la voit écrire la missive : « Cher David, ton déjeuner est dans le four, avec ma tête[4]» (p. 64) [traduction libre]. Il est utile de préciser que *La lumière de ce jour* (*Ripen Our Darkness*) se signale par son bel esprit d'une redoutable efficacité; chez Sarah Daniels le comique et le dramatique se chevauchent dans une dramaturgie de mise à distance qui donne à voir et à comprendre un réel insoutenable, fait d'abus de pouvoir, de situations quotidiennes intériorisées, acceptées, car rendues invisibles par la force de l'habitude.

Le féminisme classique de Sarah Daniels, égalitaire et militant, rejoint le féminisme de l'éthique du succès individuel à tout prix, classique lui aussi, théâtralisé dans l'allégorie sportive de *Tanzi* (*Trafford Tanzi*) et de *Golden Girls*; ce type de féminisme prête le flanc à une critique de la part des tenants de l'aile politique, féminisme d'obédience socialiste, comme celui de Caryl Churchill et de Michelene Wandor (Wandor, 1986 : 445). La pièce la plus célèbre et la plus accomplie, qui relève de cette seconde catégorie, plus politisée, est *Top Girls* (Royal Court Theatre, 1982) de Caryl Churchill. D'une manière générale, Caryl Churchill a toujours donné à son théâtre une ampleur épique et historique. *Top Girls* s'ouvre sur un prologue où des femmes célèbres des siècles passés sont réunies dans une scène de restaurant. La papesse Jeanne, Lady Nijo, la Japonaise soumise à son père, la patiente Griselda et Isabella Bird la voyageuse, racontent quelles difficultés elles ont dû surmonter pour gagner une parcelle de liberté et contribuer, sans le savoir, à faire progresser la cause des femmes, à faire entendre leurs voix. Tirer les leçons des sacrifices consentis par ces grandes devancières place le cheminement de l'héroïne, Marlene, dans une perspective historique.

Admiratrice de Margaret Thatcher, Marlene mord dans la vie et mène sa carrière tambour battant à Londres, où elle dirige un cabinet de recrutement, au mépris d'autres valeurs semble-t-il, délaissant sa fille Angie, qu'elle a confiée à sa sœur Joyce, qui vit modestement dans un village des Fens. L'adolescente prend Marlene pour sa tante et Joyce pour sa mère. Le secret reste bien gardé, et Angie admire sa tante Marlene plus que tout. Celle-ci a occulté sa vie privée et ses responsabilités familiales pour s'accomplir dans un rôle qui lui convient, sans se soucier des laissés-pour-compte, telle Angie, qu'elle contribue à abandonner sur le bord de la route. Le dernier mot de la pièce est prononcé par Angie et n'a pas été choisi au hasard : « Effrayant[5] » (Churchill, 1982 : 87) [traduction libre]. Soucieuse de mener sa réflexion jusqu'à ses ultimes conséquences, Caryl Churchill la prolonge dans *Fen* (Joint Stock Company, Almeida Theatre, 1983), pièce d'une beauté austère, qui scelle, sans misérabilisme, l'avenir de la jeune Angie dans le destin des femmes oubliées en milieu rural.

Irréprochable sur le plan dramaturgique, *Top Girls* inverse parfois la chronologie des scènes pour multiplier les perspectives critiques; la scène 2 du second acte se situe un an auparavant, portant ainsi un regard poignant sur une visite de la « tante » Marlene. En effet, à ce stade de la pièce, le spectateur est armé pour comprendre que le destin d'Angie est tracé. Briser le cadre des conventions réalistes, introduire le *flash-back*, permet d'intensifier la réflexion sans court-circuiter l'émotion, et de présenter, sous un angle critique, les enjeux du féminisme classique dit « bourgeois ». Si le « personnel » est aussi « politique », *Top Girls* nous dit qu'il est urgent de s'interroger sur les enjeux humains d'une société dont la valeur suprême est le pouvoir à tout prix, acquis sur le mode masculin, dans une course folle vers les sommets de l'ambition individuelle, matérielle et sociale. Telle est la philosophie de *Top Girls*, qui, plaçant son questionnement dans une large vision du monde, se prête ainsi au débat d'idées.

Féminisme dit « classique », féminisme politique à visée révolutionnaire, les deux tendances plaident, on vient de le voir, une refonte du monde. Dans la période étudiée ici, une dramaturgie fondée sur les mêmes enjeux se développe, poussant plus avant la déconstruction de l'image féminine, jusqu'à laminer les présupposés génériques du masculin et du féminin. Loin de se concurrencer, les trois formes de féminisme s'épaulent dans la prise de parole.

La parole théâtrale

Déconstruire l'image de la femme n'est pas le privilège des auteurs féminins, loin s'en faut, car certains dramaturges masculins s'acquittent de cette responsabilité avec *mæstria*. Ne citons, pour l'époque contemporaine, qu'Harold Pinter et sa pièce sulfureuse *The Homecoming* (*Le retour*) en 1965. Le propos vise ici à dégager des caractéristiques dramaturgiques propres à rendre visibles des situations de pouvoir dans un théâtre ouvertement féministe. Le *Portrait de Dora*, d'Hélène Cixous (Théâtre d'Orsay, 1976), reste l'exemple axiologique d'une réflexion sur la *mimesis* théâtrale, métaphore de la soumission au regard masculin. Tout comme la plongée en soi-même retrace le cheminement d'Œdipe vers le secret de ses origines, le récit psychanalytique fait affleurer l'indicible. Il problématise la prise de conscience, puis ouvre sur la représentation tangible d'une vérité. Au théâtre, le récit à la première personne fait surgir une vérité dans l'espace-temps du spectateur, il re-théâtralise la scène du théâtre, et la scène intime du spectateur.

La tradition britannique très ancrée de la *stand-up comedy*[6] délègue au monologue comique, généralement reconnu comme une adresse directe au public, donc comme un dialogue déguisé avec lui, le soin de déconstruire le regard masculin et de reconstruire le

sujet féminin, en bref, de théâtraliser les mécanismes de pouvoir entre les sexes en les rendant visibles. Le spectacle en solo qui, par définition, met en scène une seule personne mais fait entendre de multiples voix, est par essence polyphonique. Cette tradition, source d'un comique jubilatoire, porte un regard lucide et décapant sur le monde. Les pièces féministes des années 80 contiennent toutes des scènes en forme de monologue – Sarah Daniels y a recours systématiquement dans son théâtre –, signe d'une forte théâtralité, qui bat en brèche, dans un moment lourd de vérité, la convention voyeuriste du quatrième mur du théâtre naturaliste.

L'examen minutieux d'un vaste corpus permet de dire que les dramaturges anglaises ne pratiquent pas l'autocensure. Retour sur soi, le monologue libère une parole affranchie du masque social (Boireau, 1994). Il permet de voir différemment, autre chose et autrement. Il explore les conventions qui conditionnent une vision stéréotypée, donc artificielle, de la femme. Dans *La lumière de ce jour* (*Ripen Our Darkness*), le cliché de la virilité toute puissante est retourné avec insolence par Tara, l'épouse de Marshall, le psychiatre, ce même praticien qui signera sans hésitation, avec les encouragements du bedeau, la demande d'internement de Mary. Dans un monologue drolatique, mais émouvant, qui s'adresse au public, Tara jette un regard amusé sur les bizarreries de l'homme de l'art, pétri de freudisme, mais si peu lucide sur lui-même :

> Je n'ai pas l'impression que vous connaissez mon mari, Marshall. Il est psychiatre. Oui, cela coupe court à la conversation, n'est-ce pas? Les gens veulent toujours connaître les détails de sa vie privée. C'est un peu comme l'intérêt que l'on porte aux prêtres qui partent avec l'argent de la quête ou aux policiers qui assassinent des prostituées. Marshall, lui, est parfaitement sain d'esprit. Bien sûr, il a ses petites habitudes, ses petits rituels. Quant au sexe, ma chère, tu imagines un peu, les psychiatres et le sexe[7]! (Daniels, 1991 : 36) [traduction libre]

Toute scène en forme de monologue télescope les temporalités diégétiques et se structure sur de multiples mises en abyme; elle intensifie l'effet explicatif que produit la simple inversion chronologique des scènes dans la construction d'une pièce. Le monologue brise la linéarité du cadre dramatique. D'une manière plus générale, les pièces des auteurs féministes suivent un découpage en tableaux indépendants, sur le modèle épique, mais se jouent de la chronologie. *Chefs-d'œuvre* (*Masterpieces*), de Sarah Daniels (Royal Exchange Theatre, Manchester, 1983, puis au Royal Court Upstairs), bouscule la linéarité chronologique afin d'expliquer ce qui a conduit la sage Rowena à pousser un homme, jugé importun, un soir, sous une rame de métro. Les différents monologues, voix *off*, ou bien adresses directes au public, démultiplient les points de vue contradictoires. Le monologue agit comme une confession, comme un secret partagé avec la complicité du public; il introduit des moments de révélation dérangeants, riches en développements, il cite

d'autres discours, il imite d'autres voix, il permet l'empathie, il prend le public en otage en quelque sorte, mais il lui donne aussi les raisons de ses émotions. En effet, il s'affirme comme procédure de distanciation, car il force la réflexion. Distance et empathie sont les deux faces indissociables d'une relation active, mais profondément paradoxale, avec le spectateur. La narratrice est à la fois sujet et objet de son discours, comme du regard qu'elle porte sur elle-même. Elle occupe le double statut d'acteur et de spectateur. Le personnage féminin qui prend la parole en s'adressant directement au public est comparable au narrateur brechtien, à la seule différence que, dans le monologue féministe, le personnage sollicite fortement le spectateur, l'attire dans son désarroi, lui révèle le mécanisme des situations d'oppression. L'arme de l'oppresseur est le langage et les stéréotypes qu'il véhicule (Boireau, 1999). Le monologue dramatique féministe théâtralise le cliché. Comme l'explique Ruth Amossy, le sens jaillit « à l'intersection du textuel et du scénique[8] » (1981 : 49) [traduction libre]. Sarah Daniels défamiliarise le stéréotype, le prend au pied de la lettre pour en montrer l'arbitraire et l'artificialité. En effet, si l'on suit à nouveau Ruth Amossy : « Toute traduction scénique d'une figure linguistique figée conduit à un processus de littéralisation[9] » [traduction libre]; rendre les clichés sexistes de manière littérale revient à les faire reconnaître, et peut-être à les mettre hors d'état de nuire. Là se situe l'utopie.

Chefs-d'œuvre (*Masterpieces*) examine les ravages de la pornographie sous tous ses aspects, des plus courants jusqu'au *snuff movie*[10]. Le célèbre monologue de Hilary, jeune mère célibataire, aussi attachante qu'écervelée, mais bien décidée à tourner une nouvelle page dans sa vie, retrace le parcours de la combattante adolescente en mal de contraception. Hilary et sa comparse, Shirley, obsédées par les garçons, faisaient les quatre cents coups pendant leur courte et chaotique vie scolaire. Elles ont vite été cataloguées, traitées de tous les noms, puis rejetées : « Comme on nous avait cataloguées comme des "salopes" on s'est dit que c'était idiot de pas en profiter. Mais comme Shirl disait, à l'époque, si seulement ils savaient qu'on n'est pas des nymphomanes, mais plutôt des contraceptomanes[11] » (Daniels, 1991 : 196) [traduction libre]. La description que fait Hilary de sa visite au centre de planning familial, la leçon de choses, illustrée par des dispositifs en plâtre, sont les étapes d'un récit désopilant, d'une crudité désarmante. Les réalités les plus intimes sont décrites de manière terre à terre, avec un détachement amusé. Elles sont mises à distance, désacralisées, perçues comme des enjeux d'appropriation par le pouvoir médical et le regard masculin. Dans son monologue, Hilary jette un regard neuf sur ses difficultés, et, paradoxalement, sur la contraception. Victoire remportée depuis plusieurs décennies par le combat féministe, la contraception est présentée, et ce, fort curieusement, sous un angle défavorable dans le théâtre de Sarah Daniels, comme une responsabilité indûment imposée aux seules femmes. D'ailleurs, dans toutes les pièces de cet auteur, l'hétérosexualité est vécue au mieux comme une contrainte, au pire comme une anomalie.

Les victoires du féminisme classique sont ainsi ressenties de diverses manières. Le pouvoir acquis selon l'éthique masculine du succès, on l'a vu avec *Top Girls,* est soumis à une révision critique sévère, de même que les avancées en matière de liberté sexuelle, victoires révisées aussi par Sarah Daniels dont le féminisme est fortement teinté de séparatisme, troisième voie de la problématique féministe. Dire l'indicible, faire surgir l'irreprésentable, sont les enjeux d'un théâtre qui bouscule les tabous, qui crée une relation d'aliénation avec le spectateur. Un théâtre qui donne à voir et à comprendre, qui brise le silence et remonte aux sources d'une « intégration initiatique du corps et du langage » (Irigaray, 1985 : 15).

Transgresser

Si le monologue réalise une mise en scène, donc une mise à distance, du discours, le travail du corps révise et corrige à son tour la mystique du corps féminin. Le corps est un enjeu essentiel de la recherche féministe. La critique poststructuraliste s'est penchée sur ce point, qui a suscité d'innombrables écrits dans les années 80. Explorer les mystères du désir et de l'identité sexuelle au théâtre en s'appuyant sur les recherches menées en France par Julia Kristeva, donne lieu, en pays anglophone, au développement du *performance art* où une comédienne en solo déconstruit la prison du corps et le regard porté sur lui. Ce que les œuvres perdent en militantisme, elles le gagnent en analyse. Ce n'est point tant la condition sociale ni le stéréotype qui tiennent le devant de la scène, que la subjectivité, l'image de soi, la complexité et l'ambivalence d'une essence indéfinissable et inclassable.

Les spectacles qui brouillent les limites du masculin et du féminin relèvent d'une stratégie transgressive, à laquelle le génial Joe Orton a habitué la scène anglaise dès les années 60. Depuis les années 70, le travail d'acteur ou d'actrice en Angleterre vise à traverser les frontières génériques. Le travestissement n'est d'ailleurs pas une nouveauté si l'on en croit les études menées sur l'histoire du théâtre (Bassnett), ou, tout simplement, si l'on se penche sur la tradition anglaise de la « pantomime[12] ». Une évolution lexicale accompagne le phénomène, substituant le vocable anglais *performer* à *actor/actress*. Le genre grammatical neutre de *performer* montre une volonté de décloisonner ce qui appartient aux territoires sexués, d'une part, et s'applique aussi à celui ou à celle qui est doté de compétences multiples, comme le chant, la danse, les arts du cirque, d'autre part. Le développement du *performance art*[13] (art de performance), qui mêle les arts visuels, le théâtre et la danse, explore l'ordre du symbolique à travers la lecture sémiotique d'un spectacle, où le corps féminin devient à la fois le but de l'exploration et son instrument. La tradition anglaise de femmes humoristes, à la fonction clownesque, libère la femme mythifiée de son masque de créature désirable. La femme asexuée est ainsi désacralisée.

Le théâtre contemporain thématise le pouvoir du regard sur le corps. Porteur de codes culturels intimement liés à l'identité, le corps est un espace et un instrument stratégiques, propres à mettre en scène une critique du monde. L'intégrité du moi passe par la reconquête du corps, soustrait au regard dominant, à la fabrication culturelle, au fétichisme de l'ordre symbolique patriarcal. Ce qui est donné à voir dans le *performance art*, est le produit du regard de l'autre, perçu par son propre regard. À l'instar de la comédienne en solo avec ou sans micro, la *performance artist* est actrice et spectatrice. La valeur démonstrative des spectacles de l'Américaine Karen Finley n'apparaît pas dans les textes. Seul le travail scénique du corps donne à voir le mécanisme de la construction culturelle de la féminité. Finley utilise l'obscénité pour le piéger et le déconstruire[14].

Le travesti, utilisé à la fois comme thème et structure, est une convention théâtrale, qui sert avec force l'exploration de l'identité sexuelle. *Septième ciel* (*Cloud Nine*) (Royal Court Theatre, 1979) de Caryl Churchill, pièce très représentative de la réflexion menée sur l'identité, est une puissante mise en œuvre de ce moyen de distanciation. Le travesti explore les catégories du masculin et du féminin, qui légitiment le pouvoir patriarcal et colonial. *Septième ciel* (*Cloud Nine*) anticipe sur la démonstration de Michelene Wandor, qui, dans la préface de *Masculin/féminin* (*Look Back in Gender*)[15] imagine à quels nouveaux rapports de force serait soumis Hamlet si les rôles s'inversaient et s'il devait, soudain, devenir Hamlette. *Septième ciel* (*Cloud Nine*) comprend deux actes. Chaque acteur/actrice occupe deux rôles de sexes opposés[16]. Les acteurs qui incarnent les personnages masculins dans le premier acte jouent les personnages féminins dans le deuxième, et inversement. Le premier acte se situe dans un cadre colonial africain à l'époque victorienne, le second dans l'Angleterre contemporaine. Le pouvoir patriarcal est la base de l'organisation sociale. Il s'exerce entre les sexes, entre les races, sur le plan familial, il régente les pratiques sexuelles, il perpétue les situations d'oppression. Les deux actes de *Septième ciel* (*Cloud Nine*) montrent, sans tabou, la répression sexuelle et l'émancipation sous toutes leurs formes.

Claire Dowie, poète et comédienne en solo, pose radicalement la problématique de l'altérité, véritable passage des frontières, au-delà du miroir, révélation d'une vérité contradictoire : être soi-même et l'autre. Dans *Grandir/mourir* (*Adult Child/Dead Child*) (Finborough Theatre Club, 1987), Dowie combine les problématiques jumelles de la folie et de la sexualité. Elle conte l'histoire poignante de cette « personne », dont il est impossible de dire à quel genre elle appartient, qui depuis son enfance connaît un tunnel de solitude et d'enfermement avant de trouver une forme d'accomplissement. Dans tous ses spectacles en solo, Claire Dowie poursuit sa réflexion poétique sur l'ambivalence des genres. Elle est à la fois « Max » et « Max », l'homme et la femme. Obligée de « s'habiller en fille », Max, la fille, dit à son camarade Max, le garçon : « Je ressemble à un mec en travelo[17] » [traduction libre].

L'expérience de l'altérité, de l'autre en soi-même, dépasse les limites des territoires sexués ou définis par les genres. Masculin-féminin se confondent, les rôles sociaux s'imbriquent, s'inversent ou se redéfinissent. Les lesbiennes ont droit de cité depuis l'abolition de la censure en 1968. Elles ne sont plus astreintes au suicide comme dans *Mise à mort d'une infirmière* (*The Killing of Sister George*) (1965), pièce de Frank Marcus, dont le mérite douteux était de ridiculiser les lesbiennes (Boireau, 2000 : 33). Une nouvelle société de femmes semble viable dans le théâtre de Sarah Daniels. *Mortes-Eaux* (*Neaptide*) (National Theatre[18], 1986) est l'histoire d'une mère aimante, respectable sur le plan social, car professeur de lycée apprécié de ses élèves, mais à qui la garde de son enfant est refusée par la justice en raison du couple qu'elle a choisi de former avec une autre femme. Telle qu'elle apparaît dans le théâtre de Sarah Daniels, la communauté des femmes repose sur un lien très fort, fait de confiance et de respect mutuels. Au XVII[e] siècle, les femmes de *Nativité* (*Byrthrite*) (Royal Court Theatre Upstairs, 1986) combattent pour rester maîtresses de leur corps, pour une nouvelle société, celle des femmes. Entre mères et filles, le lien est puissant et charnel. Sarah Daniels raye une fois pour toutes le stéréotype des femmes jalouses des autres femmes, celui des mères qui prennent ombrage de la jeunesse de leurs filles. *La porte du diable* (*The Devil's Gateway*) (Royal Court Theatre Upstairs, 1983), *Nativité* (*Byrthrite*), *Mortes-Eaux* (*Neaptide*), *La folie d'Esme et Shaz* (*The Madness of Esme and Shaz*) (Royal Court Theatre, 1994), se terminent sur la vision de femmes s'envolant ensemble vers d'autres cieux, pour y bâtir un monde nouveau. Étape ultime de la dialectique féministe, le séparatisme utopique passe, on l'a vu, par une critique en règle des rapports de force et des cadres prédéfinis. Les dramaturges féministes donnent une voix à celles qui ont été estampillées comme « folles », comme « hystériques » (Bartleet, 2003), faute de trouver leur voie.

Dans les années 90, un mouvement d'émancipation « gay », dans son versant masculin, vole la vedette à la cause féministe au théâtre. Par ailleurs, un communautarisme diffus se répand, modifiant les enjeux. Dans la pièce de Winsome Pinnock, *Leela et sa voix/voie* (*Talking in Tongues*) (Royal Court Upstairs, 1991), Leela, jeune femme de couleur, trouve sa voix en retournant aux Antilles, dans l'île de ses ancêtres. Leela ne court pas vers l'ascension sociale, mais vers ses racines, pour renouer avec son identité profonde. Par ailleurs, une dramaturgie hallucinée se développe, sur le mode expressionniste, avec entre autres Irvine Welsh et Sarah Kane, pour instaurer avec le spectateur une relation ambivalente d'aliénation et d'empathie. Dans une comparaison éclairante entre *Anéantis* (*Blasted*) (Royal Court Upstairs, 1995) de Sarah Kane et *La folie d'Esme et Shaz* (*The Madness of Esme and Shaz*) de Sarah Daniels, Carina Bartleet émet l'hypothèse que la déconstruction binaire commune aux deux pièces trouve son origine dans le théâtre féministe, démontrant ainsi son influence essentielle et indélébile (2002 : 9).

Affirmation d'une liberté, lutte contre les déterminismes, le théâtre anglais moderne et contemporain est en prise directe sur le monde. Les années 60, 70, 80, furent des décennies particulièrement riches en avancées dramaturgiques, mettant en adéquation quête libertaire et forme dramatique. Reposant *in fine* sur une dramaturgie de l'inversion des genres, le théâtre féministe anglais bouscule le public jusque dans ses replis les plus intimes. Ce théâtre à thèse, résolument tourné vers une reconfiguration des zones de pouvoir, ne se contente pas de mettre à mal l'ordre du monde. Il met en scène la rencontre unique du spectateur avec son propre regard.

Notes

1. Notamment *My Mother Says I never Should*, spectacle collectif de la troupe The Women's Theatre Group, également diffusé dans sa version cinématographique. Ne pas confondre avec la pièce de Charlotte Keatley *My Mother Said I Never Should* (1987).
2. Issu de Belt and Braces, Monstrous Regiment est fondé en 1975, après extension du sens originel du mot *regiment* (autorité, gouvernement). Le nom de la troupe s'inspire du pamphlet misogyne du prédicateur écossais John Knox, « First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women », (1558).
3. « *PAUL : How long's dinner anyway?* ». « *MARY : Four inches – it's a sausage.* » Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur de l'article (NB).
4. « *Dear David, your dinner and my head are in the oven* ».
5. « *Frightening* ».
6. Un comédien (*comedian* ou artiste de music-hall, artiste de variétés, amuseur public) ou une comédienne se tient debout, avec ou sans micro, et raconte des histoires pour amuser le public.
7. « *I don't believe you've met my husband, Marshall, yet. He's a psychiatrist. Yes, quite a conversation stopper, isn't? People are always intrigued to know about the ins and outs of his home life. You know, like the fascination we all have about clergymen who embezzle the collection or policemen who murder prostitutes, but unfortunately, Marshall's typically sane. Of course he has his little routines and rituals. And as for sex, well, my dear, you can imagine how psychiatrists are about that* ».
8. « [...] *at the intersection of the textual and the scenic* ».
9. « *Any scenic translation of a frozen linguistic figure leads to a process of literalization.* »
10. Film à caractère pornographique, qui peut se terminer sur la mise à mort de la protagoniste.
11. « *Having bin stuck with the label "slag" it seemed stupid not to live up to it. But as Shirl remarked at the time, if they only knew we aren't so much nymphomaniacs but contraceptomaniacs* ».
12. Spectacle musical pour grand public, donné pendant la période de l'Avent et des fêtes de fin d'année dans presque tous les théâtres d'Angleterre. Le scénario reprend un conte de fées bien connu, où l'héroïne (Blanche-Neige, ou Cendrillon, par exemple) est jouée par un homme et le prince

charmant par une femme. Il ne s'agit pas de spectacle de travesti, car les caractéristiques génériques du masculin-féminin n'y sont pas gommées, mais simplement inversées, donc toujours reconnaissables. Les dialogues sont à double sens, un versant à connotations pornographiques destiné aux adultes dans un spectacle censé être conçu pour les enfants. La « pantomime » classique n'a pas de prétention exploratoire. Benny Hill en est un avatar.

13. Difficilement traduisible. Gérard Genette propose « art de performance » dans *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994, p. 66.

14. Les spectacles de Finley furent censurés à Londres, mais son influence sur la réflexion liée à la problématique du corps féminin reste importante.

15. Le célèbre ouvrage de Michelene Wandor ouvre la voie à une reconsidération du théâtre anglais moderne sous l'angle féministe.

16. La reprise de 1997, mise en scène avec subtilité par Tom Cairns à l'Old Vic Theatre à Londres, rend la démonstration encore plus convaincante.

17. « *I look like a bloke in drag* ». Extrait de *Death and Dancing* (*La mort et la danse*), notes prises pendant le spectacle, au Battersea Arts Centre, à Londres, août 1992.

18. Mise en scène par John Burgess, *Neaptide* reçut une distinction en 1986 : le George Devine Award.

Bibliographie

AMOSSY, Ruth (1981), « Toward a Rhetoric of the Stage: The Scenic Realization of Verbal Clichés », *Poetics Today*, vol. 2, n° 3 (printemps), p. 49-63.

BARTLEET, Carina (2002), « Not In-Yer-Face? The Experiential and Feminist Theatres », communication présentée au colloque international sur le théâtre des années 90, « In-Yer-Face », University of the West of England, 6-7 septembre, p. 1-12.

BARTLEET, Carina (2003), « Sarah Daniels' Hysteria Plays: Re-presentations of Madness in *Ripen Our Darkness* and *Head-Rot Holiday* », *Modern Drama*, vol. 46, n° 2 (été), p. 241-260.

BARTLEET, Carina (2004), « Alternative Visions: Representations of Violence in the Recent Work of Sarah Daniels », communication présentée au colloque international « Political Futures: Alternative Theatre in Britain Today », University of Reading, 16-18 avril, p. 1-12.

BASSNETT, Susan (1987), « Women Experiment with Theatre: Magdelena 1986 », *New Theatre Quarterly*, vol. 3, n° 12 (août), p. 224-234.

BASSNETT, Susan (1989), « Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History », *New Theatre Quarterly*, vol. 5, n° 19 (mai), p. 107-112.

BOIREAU, Nicole (1991), « British Women Dramatists in the Seventies and Eighties: Values and Strategies », dans Wolfgang Lippke (dir.), *British Drama in the Eighties and Beyond (A Symposium)*, vol. 1, p. 65-92.

BOIREAU, Nicole (1994), « Le monologue dans le théâtre féministe en Angleterre », dans Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Voix de femmes, à la scène, à l'écran*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 161-169.

BOIREAU, Nicole (1999), « La comédie selon Sarah Daniels ou l'éloge de la raison », *Études anglaises*, vol. 52, n° 2 (avril-juin), p. 225-236.

BOIREAU, Nicole (2000), *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France.

CHURCHILL, Caryl (1982), *Top Girls*, Londres, Methuen.

CHURCHILL, Caryl (1983), *Fen*, Londres, Methuen.

CIXOUS, Hélène ([1976] 1986), *Théâtre* (*Portrait de Dora*, *La prise de l'école de Madhubaï*), Paris, Éditions des femmes.

DANIELS, Sarah (1991), *Plays: One* (*Ripen Our Darkness*, *The Devil's Gateway*, *Masterpieces*, *Neaptide*, *Byrthrite*), Londres, Methuen.

DANIELS, Sarah (1994), *Plays: Two* (*The Gut Girls*, *Beside Herself*, *Head-Rot Holiday*, *The Madness of Esme and Shaz*), Londres, Methuen.

FINLEY, Karen (1988), « The Constant State of Desire », *The Drama Review*, vol. 32, n° 1 (printemps), p. 139-151.

FINLEY, Karen (1988), « A Constant State of Becoming », *The Drama Review*, vol. 32, n° 1 (printemps), p. 152-158.

GOODMAN, Lizbeth (1993), « Feminist Theatre in Britain: A Survey and a Prospect », *New Theatre Quarterly*, vol. 9, n° 33 (février), p. 66-84.

IRIGARAY, Luce (1985), *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit.

LUCKHAM, Claire (1983), *Trafford Tanzi*, dans Michelene Wandor (dir.), *Plays by Women*, vol. 2, Londres, Methuen.

PAGE, Louise (1985), *Golden Girls*, Londres, Methuen.

WANDOR, Michelene (1986), « Culture, Politics and Values in Plays by Women in the 1980's », dans Klaus Peter Müller (dir.), *Englisch Amerikanische Studien*, vol. 3-4, p. 441-448.

WANDOR, Michelene (1987), *Look Back in Gender: Sexuality and the Family in Post-War British Drama*, Londres, Methuen.

Jean-Marc Lantéri*
Université de Lille III

L'œil supplicié

Dans *Le butin* (*Loot*) de Joe Orton[1], l'inspecteur Truscott découvre sur le plancher un étrange objet qu'il examine de près. On rappellera brièvement ici l'intrigue de la pièce : Denis et Harold, deux jeunes gens dévergondés, ont pillé une banque alors que la mère d'Harold, bonne catholique, vient de décéder. Surpris par la police, les deux comparses cachent l'argent dans le cercueil de la vertueuse défunte, qu'ils fourrent dans l'armoire, qu'ils couchent ensuite sur un lit pour la camoufler mais, dans leur hâte, ils font rouler au sol son œil (car la malheureuse ayant demandé à être embaumée, on lui a mis des yeux de verre). Truscott, inspecteur de Scotland Yard, découvre donc l'œil de verre d'une bonne catholique embaumée qui lui saute aux yeux... :

> Soudain, il tressaille derrière sa loupe et pousse un petit cri de stupeur horrifiée (Orton, 1981 : 24).

Le haut-le-corps de l'inspecteur Truscott paraît évidemment bien anodin si l'on songe au supplice de l'énucléation que mettent en œuvre les dramaturgies britanniques des années 80 et 90. Si subversives et iconoclastes que puissent paraître les farces de Joe Orton, elles n'atteignent pas à la violence extrême dont les dramaturgies britanniques des années 80 à nos jours sont coutumières. Les scènes anglaises contemporaines ont réinjecté avec une violence extrême de la matière vive dans tous les corps, et l'œil de verre d'Orton a pris, chez Sarah Kane, Martin Crimp ou Mark Ravenhill, la sanglante consistance de la chair...

On se propose donc d'approcher à partir du motif de l'énucléation une des tendances majeures de l'écriture britannique contemporaine, tendance jamais revendiquée comme telle par les auteurs et qui ne saurait donc constituer un « mouvement » : le *In-Yer-Face Theatre* ou *In-Yer-Face Drama*. L'expression de « *In-Yer-Face* » s'inspire du vocabulaire journalistique américain des *seventies* et renvoie à un geste ou un événement qui agresse au plus près, qui frappe au visage le spectateur. (On préférera le *In-Yer-Face Drama* au *New Brutalism*, ce dernier attesté également par Aleks Sierz dans son ouvrage de référence).

Cette littéralité de la violence sur scène est plus complexe qu'elle n'en a l'air. Au-delà des crimes, blessures, mutilations, viols, tortures, actes de barbarie qui sont le pain quotidien du spectateur britannique, le théâtre contemporain s'offre ainsi un gigantesque laboratoire de formes dramaturgiques, où l'auteur fait violence à la tradition dramatique sous couvert de démembrer le corps humain. Par ailleurs, le *In-Yer-Face Drama* est inséparable de la pensée postmoderne, dont il constitue à la fois la plus fidèle illustration et la plus violente critique. Tandis que la violence scénique des années 70 enveloppait une pensée politique révolutionnaire et subversive – on songe au premier Bond – celle des années 90 prend acte du scepticisme et du relativisme de la postmodernité, où la réalité devient simulacre, où les grands récits, ceux du marxisme comme ceux de la religion, cèdent aux schizophrénies nombrilistes. Le théâtre de Ravenhill est particulièrement troublant à cet égard, qui semble à la fois faire l'éloge des stratégies de survie consuméristes et les condamner avec virulence, laissant au spectateur le soin de juger... Si donc le *In-Yer-Face Drama* est en première instance violent, sa pertinence et son originalité se situent ailleurs, dans les enjeux proprement dramaturgiques ou philosophiques de son exploration de la violence.

On ne cédera certes pas à la tentation qui consisterait à répertorier les supplices pratiqués, approche réductrice qui résume peu ou prou la revue de presse d'*Anéantis* (*Blasted*) à sa création. On se concentrera sur un seul geste, hautement symbolique, hautement connoté dans l'histoire du théâtre car l'énucléation est depuis Œdipe le parangon des supplices... On peut donc en induire qu'il occupe une place de choix dans la dramaturgie de la violence du *In-Yer-Face Drama* dont les racines plongent, par l'intermédiaire du drame élisabéthain, jusque dans Sénèque et Sophocle, et supposer qu'il permette, en digne paradigme, appliqué à *Anéantis* et à *Purifiés* (*Cleansed*) de Sarah Kane, au *Traitement* (*The Treatment*) de Martin Crimp, à *Faust is Dead* de Mark Ravenhill ou à *Maudit crépuscule* (*Hated Nightfall*) d'Howard Barrer, d'éclairer les enjeux éthiques et esthétiques du théâtre anglais contemporain.

Si Œdipe est connu pour s'être crevé les yeux, rien n'est pourtant de prime abord plus anti-tragique que l'énucléation telle que la pratiquent les scènes anglaises. Tandis qu'Œdipe reconnaît, en bon *pharmakos*, sa faute ignoble, son *hamartia* et lave la souillure par son châtiment, purifie la cité par son départ (après l'avoir sauvée du Sphinx), les victimes contemporaines aux yeux arrachés ne rachètent aucune espèce de faute et ne sauvent pas la cité dont elles sont issues. Ce qu'Œdipe châtie en lui, c'est le voir. Ce que le *In-Yer-Face Drama* meurtrit en première instance, c'est l'œil : l'organe de chair, de tissus et de sang. Œdipe, se crevant l'œil, en fait l'instrument de sa moralité. Dans le contexte du *In-Yer-Face Drama*, l'œil se trouve supplicié dans une vertigineuse amoralité.

Cette espèce de matérialité obscène de l'organe rappelle l'œil du prêtre Don Aminado dans *L'histoire de l'œil* de Georges Bataille. Le narrateur s'y initie à l'érotisme entre deux femmes, Marcelle et Simone, dont la première figure très schématiquement la victime expiatoire et l'autre la complice sadienne. L'œil entre dans une grande série paradigmatique qui opère de constantes substitutions entre trois objets-organes sexuels. Il y a l'œuf (Bataille joue évidemment sur les assonances des deux vocables) sur lequel Simone assied son cul nu. Puis le testicule de taureau cru qu'elle utilise de même manière. Et enfin l'œil du prêtre. L'histoire met donc en place une gradation, de l'embryon animal à l'organe humain en passant par le corps animal, et culmine dans l'entreprise de Simone qui réduit l'œil, vecteur de l'altérité, à un pur jouet sexuel, corps organique mais privé de toute référence à l'humain ou à la personne dont il a été arraché.

Gageons donc qu'il y a effectivement quelque visée anti-humaniste, à faire de l'œil un objet, car l'œil, c'est le support du regard et le vecteur de l'inter-subjectivité. Il devient chez les auteurs anglais une sorte de corps inerte et muet, qui résume toute la molle inertie, toute l'obscénité muette du réel. Soit la scène 2 d'*Anéantis*, où le soldat fait intrusion, bousculant la convention naturaliste longuement instaurée par la longue scène 1. Dès son entrée, le soldat n'est intéressé que par la nourriture. Et, plus précisément, par les deux petits-déjeuners que Ian a fait monter dans la chambre. L'anecdote nous dit qu'un acte de hooligan aurait inspiré à Sarah Kane cette énucléation particulièrement sanguinaire. Mais au fond ce supplice se réduit, par un procédé d'humour noir, à une action d'ordre pragmatique. D'abord le soldat est affamé, il mange la tranche de bacon que Ian tient encore à la main. Il la lui subtilise un peu comme si Ian n'existait pas, en un geste d'un comique incongru. Une fois qu'il a avalé les deux petits-déjeuners, il mange les yeux de Ian comme s'il gobait des œufs. Ces yeux du regard humain, ces yeux du supplice tragique, servent donc d'aliment trivial à un soudard affamé et participent même d'un comique farcesque ou « gore » que le cinéma d'horreur contemporain affectionne – on y voit fréquemment l'être humain réduit à une gigantesque bouillie organique. (N'est-ce pas d'ailleurs sur le registre alimentaire que Simon et Anne dans *Le traitement* arrachent les yeux de Clifford, puisqu'ils utilisent un instrument parfaitement quotidien : la fourchette?)

C'est sans doute à ce traitement réducteur que Sarah Kane fait allusion, s'auto-citant en quelque sorte, lorsque le sujet schizé de *4.48 Psychose* (*4.48 Psychosis*) déclare :

> Je vais gober tes putains d'yeux et les envoyer à ta mère dans une boîte, [...]
> (Kane, 2000 : 35).

Dans un touchant trait d'union entre deux auteurs de même génération, la première partie de la citation renvoie à *Anéantis*, tandis que la seconde fait clairement allusion à *Faust is Dead*, pièce que Sarah Kane connaissait certainement. *Faust is Dead* confronte deux

personnages principaux dont les relations tumultueuses sont scandées en contrepoint par les commentaires d'un chœur. Le premier, Alain, est, un philosophe français émigré aux États-Unis. Son discours est un composé de diverses doctrines postmodernes où l'on peut notamment reconnaître Michel Foucault et Jean Baudrillard. Ravenhill intègre à son personnage certains de leurs concepts avec les commentaires qui les ont déformés. Certes Alain, interviewé à la télévision, n'évoque pas la mort de l'homme en tant qu'être mais en tant qu'objet des sciences humaines, à l'instar de Foucault. Mais son attitude, méprisante envers le réel, tend toutefois à l'ériger en fossoyeur plus définitif de l'espèce humaine, à l'éloigner donc de son modèle réel. Ce faisant, Ravenhill ouvre un débat de moraliste à la fois pertinent et réducteur sur la relation que développe (ou ne développe pas) la pensée contemporaine au réel. Comme si le postmodernisme était en réalité quelque peu responsable de cette perte du réel que ses représentants se borneraient à attester chez l'homme postmoderne. Par une sorte de scepticisme bon enfant ou de bon sens tout britannique, Peter oppose à la double ritournelle philosophique d'Alain – selon laquelle l'homme est mort et le réel n'est que simulacre – le réel comme absolu qu'aucun discours ne peut réduire. Lui-même a fort à faire avec le réel – ou est-ce avec le virtuel : son père, Bill (dont on devine qu'il s'agit de Bill Gates, le roi de l'informatique mondiale) le poursuit pour récupérer la disquette-prototype d'un programme dénommé Chaos. Tout au long de ce thriller ironique qui fait quelquefois songer au *Candide* de Voltaire, Peter tente de comprendre les discours d'Alain, à la fois séduit et irrité par la désinvolture philosophique de ce curieux mentor, réactions que relaient sans doute en partie celles du spectateur. Pendant leur fuite, Peter et Alain dialoguent avec un internaute qui se mutile en direct, Donny. Ils le provoquent et le traitent de simulateur, mais Donny les prend au mot et se tranche la jugulaire devant son écran. En atteste la dure réalité de son cadavre…

À rebours d'*Œdipe-Roi*, l'énucléation chez Ravenhill opère alors *post-mortem*. Dans un premier temps, Alain subit une attaque oculaire de la part des sbires de Bill, le père de Peter. Mais il ne devient pas aveugle, et cet avertissement ne lui sera pas bénéfique. C'est avec une notoire indifférence à la souffrance d'autrui qu'il assiste à la mort en direct de Donny. Alain, au début de la pièce, imaginait une parabole cruelle, un « exemple » où une femme à qui un homme disait qu'il aimait ses yeux, les découpait et les lui envoyait dans une boîte à chaussures. Pour le coup de théâtre final, Peter rend visite à Alain à l'hôpital et lui laisse une boîte à chaussures. Tout porte à croire que s'y trouvent les yeux de Donny, prélevés sur le cadavre. L'œil était dans la boîte et regardait Alain… Peter opère ainsi un déplacement violent de la parabole au réel, ce réel même qu'Alain tenait pour quantité négligeable. Peter oppose au discours d'Alain deux « objectaux » qui le renvoient à l'altérité humaine comme à la réalité, irréductibles à toute forme de discours ou de spéculation théorique.

En pays postmoderne, l'objet-œil se fond donc dans la grande masse amorphe et illisible du réel. L'œil-regard a cédé à l'œil-organe, comme symptomatique de la dégradation des relations humaines et de la réduction de l'homme à la matière. Si l'énucléation retrouve du sens, c'est précisément comme supplice, comme punition, comme châtiment infligé au voyeur, aux formes les plus insidieuses du voyeurisme contemporain.

Soit *Anéantis* à nouveau : cessons de confondre les deux yeux de Ian avec des œufs sur le plat et réintégrons l'énucléation à une dramaturgie d'ensemble, qui hiérarchise et ordonne logiquement tous les supplices infligés à Ian par le soldat. En premier lieu, Ian est violé. C'est en quelque sorte sa punition pour avoir violé Cate dans la nuit qui sépare la scène 1 de la scène 2. Les deux viols – le viol « civil » et le viol de guerre – s'établissent ici en miroir l'un de l'autre, comme Ian et le soldat se reflètent l'un l'autre : le tueur de la société civile ouvre la porte au tueur guerrier, qu'il semble appeler de ses vœux ou engendrer par ses désirs secrets, par ses fantasmes. En deuxième lieu, le soldat mange les yeux de Ian. C'est une opération purement alimentaire, mais c'est aussi un terrible châtiment. Or que fait Ian? Il est journaliste, il travaille dans la presse sensationnaliste. Il donne en pâture à ses lecteurs des faits divers croustillants et des crimes sordides. C'est un grand prêtre, un grand officiant du voyeurisme contemporain. Et l'œil, c'est l'organe même du voyeurisme. Si *Anéantis* est bien une pièce morale à certains égards (mais certes pas moraliste), c'est parce qu'elle affirme qu'il faut punir le voyeurisme par où il a péché; c'est le soldat qui est l'« envoyé » de la dramaturge pour faire justice des crimes journalistiques de Ian. Puni comme violeur, Ian l'est aussi comme voyeur.

Dans *Le traitement* par contre, le thème objectal (associé à la fourchette donc) cède beaucoup plus vite à celui du voyeurisme. L'auteur ne s'attarde pas à l'œil-objet, car au fond le voyeurisme, envisagé dans toutes ses dimensions et conséquences, est bien le sujet ou le thème central de la pièce, le raccourci de la violence humaine. À preuve, dans le premier « traitement » proposé par Clifford à Jenny et à Andrew qui met en abyme l'intrigue tout entière, la place qu'occupe le voyeurisme : un peintre, sorte de décalque de Clifford, y observe les ébats sexuels de deux galeristes. Dans *Le traitement*, le châtiment infligé au voyeurisme est non moins violent et plus explicite encore que dans *Anéantis* : un couple de « facilitateurs », mari et femme donc, Andrew et Jenny, achète à une jeune femme nommée Anne, sa vie, son histoire, et se propose de reconstituer sur scène (ou est-ce à l'écran, l'ambiguïté maintenue par Crimp nous signifie sans doute que le voyeurisme infeste toutes les formes de création) le huis clos dément qu'elle a vécu avec Simon, son amant, lequel la séquestrait et la bâillonnait avec son accord, soi-disant pour la protéger du monde… Andrew et Jenny pratiquent donc l'art-réalité comme d'autres la télé-réalité. Ils engagent Clifford, un auteur dramatique sur le retour, pour mettre en forme cette histoire.

Anne est attirée par Andrew, et dans une scène d'une violence feutrée et terrible, Andrew fait brutalement l'amour à Anne sous le regard de Clifford. Lorsqu'elle réalise que Clifford l'a observée, Anne conçoit pour ce dernier une haine mortelle et incite son amant Simon à lui crever les yeux avec une fourchette.

Bien sûr, cet acte d'énucléation accompli par le couple Anne-Simon rappelle le même acte, accompli quatre siècles auparavant sur la personne de Gloucester, par le couple infernal Cornouailles-Régane. Ce rappel du *Roi Lear* est d'autant plus visible que la référence à Shakespeare est par ailleurs inscrite dans le texte : John, l'acteur noir engagé pour transposer fictionnellement le rôle de Simon, joue le rôle-titre dans une mise en scène d'*Othello* à Central Park. (*Othello* met en abyme une partie de l'intrigue de Crimp, puisqu'à la scène 1 de l'acte II, l'auteur cite largement la mort de Desdémone. Anne, femme de John en un sens, si l'on jette un pont de l'Anne réelle au Simon fictionnel, connaît le même sort que Desdémone). Et Clifford voudrait lui-même introduire dans la future histoire une « composante shakespearienne » (Crimp, 2002 : 56), ne se doutant pas qu'elle sera introduite à ses dépens. Clifford prolonge donc Gloucester, à cette différence près que, dans *Le roi Lear*, le spectateur est entièrement du côté de la victime, contre d'odieux et sanguinaires meurtriers. Certes, Gloucester viole son allégeance officielle à Cornouailles en protégeant le roi des entreprises criminelles de Régane et Cornouailles, mais c'est au nom d'une allégeance morale supérieure que chacun devrait respecter, car Gloucester constate que les filles et beaux-fils de Lear traitent le souverain avec une ingratitude et une cruauté inacceptables et qu'ils violent des liens plus importants et plus forts que ceux de vassal à suzerain : les liens du sang. Au contraire, dans *Le traitement*, la position du spectateur est beaucoup plus nuancée. D'un côté, le comportement de Clifford est odieux, violent, répugnant, puisqu'il observe et humilie gravement un être humain sans aucune espèce de scrupule, et le crime de Clifford, difficile à punir devant les tribunaux, est d'une cruauté morale infinie. De l'autre, le châtiment qu'il subit apparaît comme barbare, et complètement disproportionné à l'acte qu'il a commis. Punissant l'auteur par où il a péché, les amants deviennent criminels à leur tour, dans un monde où personne n'est innocent, ni les personnages, ni l'auteur, ni les spectateurs... Enfin, pour rendre justice à la complexité du traitement de l'énucléation dans *Le traitement*, il faut préciser que Clifford est une marionnette, malfaisante certes, mais néanmoins marionnette entre les mains des deux diables contemporains que sont Andrew et Jenny, lesquels ne sont nullement punis de leurs méfaits (au contraire, ils tuent Anne, la victime consacrée, qui expie là, en un sens, son acte de barbarie récent). Clifford paie pour un mal plus universel dont il est à la fois l'agent et la dupe et que le châtiment sanctionne au-delà de sa personne, tandis que Jenny et Andrew poursuivront leurs basses œuvres.

Quelles que soient les perspectives éthiques (hautement complexes) qu'on puisse ouvrir à partir de ce supplice central, il n'est aucune horreur qui parvienne à stimuler la réflexion morale de Clifford et, à l'élever dans l'échelle des êtres, au sein de ce monde postmoderne largement dominé par la dégradation et la corruption, celles des victimes comme des bourreaux. Tandis qu'Œdipe concevait l'horreur de son acte, ouvrait les yeux sur le parricide et l'inceste (pour aussitôt les refermer), c'est avec une parfaite bêtise, une rhétorique tragique mais suprêmement niaise et dérisoire – rappelons que Clifford est pour John un imbécile et un objet de moquerie – qu'il proclame :

> Qui ai-je offensé? (Crimp, 2002 : 101)

Moraliste contemporain en un sens, Ravenhill déroge quelque peu à ce constat glaçant que nous impose brillamment Crimp. Dans *Faust is Dead*, Peter ne se contente pas de ramener Alain au réel en lui offrant les yeux morts de Donny : il châtie ainsi son voyeurisme. Il faut confronter les deux versions de la pièce. La première, publiée en 1997, se termine abruptement sur un gros plan de la boîte à chaussures. La deuxième accorde une place plus importante à Donny, qui est véritablement observé en direct par Peter et Alain lorsqu'il se tranche la jugulaire. Les deux hommes ont assisté au spectacle et sont coupables de la mort de Donny. Alain parce qu'il encourage l'auto-mutilation au nom d'idéaux nihilistes, Peter, parce qu'il croit à une mystification et pousse ainsi Donny à l'acte suprême. Peter évolue moralement et vient faire la leçon à Alain, car il a sans doute dépassé quelque peu le stade criminel du voyeurisme. Par ailleurs, si Donny s'attarde au chevet d'Alain, c'est peut-être parce qu'il y a encore à espérer du philosophe mourant, et à sauver son âme à défaut de son corps.

Au-delà encore de la perspective morale, le trivial supplice des globes arrachés sanctionne finalement la tare bien partagée par tous les acteurs de ce monde ou de cette grande scène des fous : la cécité, l'aveuglement, l'ignorance. L'énucléation dévoile la cécité universelle dans laquelle se complaisaient des personnages faussement voyants. Un personnage secondaire dans l'intrigue mais symboliquement central dans *Le traitement* résume à lui seul cette tare universelle : le chauffeur de taxi aveugle qui traverse toute la pièce, un peu comme un fantôme, et qui participe très largement à son dénouement. Ainsi, dans la scène 4 de l'acte I, Anne monte dans le taxi du chauffeur. C'est sans doute avec une cinglante ironie qu'elle lui assène ce diagnostic – mais comme toutes les plaisanteries, elle vise juste :

> Avez-vous un problème de vue? Votre vue est-elle diminuée? Êtes-vous aveugle? (Crimp, 2002 : 38)

Et le chauffeur de reconnaître que le diagnostic d'Anne est le bon… S'ensuit chez Anne une panique aiguë qui est toutefois suivie de calme et d'acceptation, de sorte qu'après avoir

frénétiquement demandé à sortir de la voiture, elle y reste finalement, et poursuit sa course en compagnie de son guide aveugle. Sans doute Anne intègre-t-elle assez rapidement ce paradoxe ou cette parabole que, pour voyager dans cette ville, bref pour vivre dans la civilisation contemporaine, il convient d'être aveugle de quelque manière. Sans doute Anne comprend-elle (à l'instar du spectateur qui l'accompagne dans son voyage) que la cécité est la condition de la survie... Au dénouement, l'aveugle de naissance, le chauffeur de taxi, et l'aveugle de circonstance, Clifford, se retrouvent assez logiquement face-à-face et terminent la pièce par ce jeu de questions comiques, presque une entrée – ou plutôt une sortie – de clowns :

> CHAUFFEUR : On va où?
> CLIFFORD : Où est-on? (Crimp, 2002 : 117)

L'énucléation se relativise ici, du fin mot que Crimp prononce – en manière de verdict – à propos du monde contemporain. Ville d'aveugles, New York est le condensé spatial d'une société occidentale entièrement composée d'aveugles, qu'ils aient encore des yeux ou n'en aient déjà plus. Victimes aliénées et « facilitateurs » corrompus partagent finalement la même cécité fondamentale, celle du profit et de la corruption. Il est logique que Clifford, l'apparente victime du supplice d'énucléation, fasse carrière à la télévision et survive à la véritable victime : Anne. À nous, sans doute, de demeurer aveugles comme eux ou d'ouvrir les yeux qui nous restent encore sur l'état du monde.

Au-delà du voyeurisme d'*Anéantis*, du *Traitement*, ou de *Faust is Dead*, *Purifiés* sublime et déréalise l'énucléation, nous situant cette fois au-delà du voyeurisme et de la cécité (ou même de la réduction à l'organique). *Purifiés* transcende toute morale, puisqu'un personnage tel que Tinker, dirigeant d'une espèce de camp de concentration, bourreau sans pitié, y est lui aussi à la recherche de l'amour. Comme la perspective éthique s'amenuise, l'énucléation se fait discrète. Tandis que dans *Anéantis*, l'énucléation infligée à Ian a des aspects spectaculaires, la seule espèce d'énucléation de *Purifiés* est celle que Tinker inflige à Graham en scène d'exposition. Encore ne s'agit-il pas d'une énucléation mais d'une piqûre d'héroïne au coin de l'œil. C'est un supplice en quelque sorte minimaliste, qui constitue en même temps l'acte inaugural de la dramaturgie. Graham exige cet acte de dealer ou de docteur de Tinker qui finit par y consentir, comme si la torture était autant l'action d'un bourreau que la réalisation du désir de la victime. En un sens, la piqûre de Tinker fait avorter toute fiction, – Graham meurt –, et elle place la pièce qui va suivre sous le signe du paradoxe ou de la fantasmagorie. Mais aussi, (et nous touchons immédiatement aux contradictions vertigineuses de *Purifiés*) la piqûre à l'œil, au-delà de l'orbite de Graham, pénètre durablement dans l'œil du spectateur. Elle le conditionne à l'univers irréel de *Purifiés*, elle lui forge un regard exorbité, un œil métamorphosé, quelque peu analogue sans doute au regard d'Alex dans *Orange mécanique*, soumis au traitement

Ludovico. La piqûre d'héroïne appose sur les événements à venir le sceau suprême du fantasme et relativise par avance les actes horribles de Tinker, aussi bien voulus par ses victimes (et au-delà par les spectateurs eux-mêmes) que décidés par le bourreau. Tinker coupe, mutile, démembre, égorge mais tous ces actes sont perpétrés dans le décor d'un œil démesuré. *Purifiés* subsume donc la critique du voyeurisme dans une grande fresque fantasmatique, où la violence se démoralise et où tous les voyeurs sont sublimés en visionnaires...

La force du *In-Yer-Face Drama* c'est d'être à la fois critique et fataliste, de livrer la violence sous la forme d'un humain constat et d'en faire émerger pourtant la dimension humaine. Souillure organique, support du voyeurisme ou du fantasme, l'œil peut-il encore renvoyer à la tragédie grecque, est-il possible de retrouver dans l'énucléation la portée, l'humanité et la profondeur du supplice tragique?

Le *In-Yer-Face Drama* aurait-il enterré toute forme d'humanisme? Oui et non. Dans *Le traitement*, avec une cruauté aussi impitoyable qu'élégante, Crimp condamne tous les personnages de sa pièce, à l'inconscience, au cynisme ou à la mort. La position de Ravenhill est moins radicale comme le montre une comparaison des deux versions de *Faust is Dead*. La version de 1997 s'achève sur Alain et la boîte à chaussures et elle semble d'un impitoyable pessimisme. Mais dans la version de 2001, le spectre de Donny reste au chevet d'Alain, les yeux arrachés de Donny annoncent bien le retour du personnage, même à l'état de spectre, et donc la survie de l'humanité, l'espoir de ramener Alain dans le berceau de la race humaine... C'est chez Sarah Kane qu'on peut trouver peut-être une certaine forme d'espoir, de foi paradoxale en l'amour, qui renaît à proportion de ce que le personnage a subi. Dans un paragraphe de *4.48 Psychose*, le sujet multiforme déclare en effet :

> Coupez-moi la langue
> arrachez-moi les cheveux
> extirpez-moi les reins
> mais laissez-moi mon amour
> je préférerais avoir perdu mes jambes
> m'être fait sauter les dents
> m'être fait gicler les yeux
> qu'avoir perdu mon amour (Kane, 2000 : 39).

On repérera aisément, dans cette infernale nomenclature, nombre de supplices dûment pratiqués par Tinker dans *Purifiés*, à l'exception notable évidemment de celui de l'énucléation, qui justement couronne cette nomenclature. En effet, chez Œdipe, l'énucléation a une portée morale et cathartique : elle permet à Œdipe de ne plus voir en face ce qu'il a fait. Mais elle est peut-être liée à la perte de Jocaste, dont il récupère les broches après l'avoir découverte pendue, spectacle qui provoque en lui un profond

sentiment d'horreur, sans doute pas entièrement étranger à sa décision. Comme si Sarah Kane reportait en fait toute la charge tragique œdipienne sur un événement secondaire chez Sophocle. Le supplice suprême ne se relie plus au parricide ou à l'inceste mais au suicide de la femme aimée dont l'homme ne supporte plus la vue. Rappelons ici que *Purifiés* dramatise – c'est l'une de ses interprétations possibles –, sous forme de fantasme concentrationnaire, l'analogie scandaleuse de Roland Barthes selon laquelle un amoureux se trouverait dans la situation panique d'un individu enfermé à Auschwitz. Ainsi, après toutes les tortures subies, *4.48 Psychose* nous indique rétrospectivement que le sujet de *Purifiés* accède à la clairvoyance – auquel cas on peut bien lui ôter ces dérisoires organes appelés jambes, dents ou même yeux – c'est-à-dire à l'amour.

L'amour, sans doute, est le dernier acte d'*Anéantis* et le fin mot de l'œuvre de Sarah Kane. Si la cécité de Ian est son châtiment pour avoir donné en pâture à l'homme des faits divers croustillants, pour l'avoir abreuvé de la souffrance de ses semblables, l'aveugle dévasté de la scène 5 apparaît plus émouvant, plus dénudé et plus humain. Journaliste énucléé, Ian accède au statut de victime tragique. (Il ne faudrait pas sombrer toutefois dans l'idyllique : il mange un cadavre de bébé, ce qui n'est pas très convivial). Nous retrouvons ici *Le roi Lear*, mais dans le traitement intertextuel d'une autre scène célèbre, ce qui nous rappelle que cette même référence est fondamentale chez Kane : *4.48 Psychose* se termine aussi sur une phrase du *Roi Lear* tirée de la scène 5 de l'acte III. Cate est un peu à Ian ce que Cordelia est à Lear, il n'est que de remarquer les assonances qui relient les personnages de Sarah Kane à ceux de Shakespeare. Mais elle est aussi ce qu'Edgar est à Gloucester. De même qu'Edgar organise pour son père Gloucester une simulation de suicide, lui fait vivre une fausse chute de la falaise dans le but de le maintenir en vie, Cate elle aussi fournit à Ian un revolver sans balles qui lui permet de dramatiser son suicide sans se faire effectivement sauter la cervelle. Ainsi l'énucléation permettrait à l'être humain de toucher à ce qui est sa vérité suprême, l'amour, non point passion amoureuse, mais lien universel et intangible entre les êtres, au-delà des apparences corporelles.

Au seuil de cette étude, la seule pièce du corpus qui maintienne effectivement un lien substantiel avec le supplice œdipien, conçu comme l'affirmation d'un impératif moral et relation à un savoir suprême, *Maudit crépuscule* d'Howard Barker. Le héros, Dancer, apparaît d'emblée comme un personnage tragique. L'intrigue de *Maudit crépuscule* se situe en 1918. Le précepteur des enfants Romanov, Dancer, a pris fait et cause pour la révolution et s'est porté volontaire pour exécuter les Romanov, enfants compris. Dans un jeu d'atermoiement fort glosé et qui donne lieu à des effets farcesques ou burlesques de tout acabit, Dancer épargne indéfiniment la famille et tue tous les émissaires de Lénine venus lui rappeler sa mission. Il est bien évident que Barker ne traite pas, avec cette spéculation poétique située en 1913, des problématiques cruellement contemporaines du voyeurisme.

On peut exonérer tranquillement Dancer de ce vice. On ne découvre chez lui aucun sadisme, aucune espèce de complaisance à être bourreau, lors même qu'il est conscient de l'abjection des princes. Son obstination maniaque se situe ailleurs, elle est dans sa lucidité – qui se confond avec son inaction.

Car Dancer est lucide. Pour avoir été le précepteur des enfants Romanov et côtoyé leurs parents, il a diagnostiqué de longtemps toutes les tares humaines, trop humaines, des Romanov : leur égoïsme, leur bêtise, leur indifférence au réel et à la souffrance, tares dont les enfants semblent avoir plus ou moins hérité – conception politiquement incorrecte de l'atavisme. Seule Caroline, dont les brusques sommeils constituent autant de pendants inconscients à la lucidité éveillée de Dancer, trouve grâce à ses yeux, de sorte que les deux personnages rêvent à un futur illusoire d'amants canailles, à Monte-Carlo ou à Paris... Mais Dancer prévoit avec tout autant d'acuité le devenir navrant de la révolution. Les émissaires bouffons de Lénine, qui se succèdent dans la maison, laissent présager les effets pervers du communisme : endoctrinement, bêtise, vulgarité, torture et dictature. Ainsi placé à la jonction de deux chemins de feu – d'un côté la tyrannie ancienne, de l'autre la dictature à venir – Dancer se fait le stratège infernal de l'atermoiement et danse, le temps de la pièce, sur les braises des temps. Mais tandis qu'Hamlet hésitait à se suicider parce que son devenir *post-mortem* l'effrayait, Dancer est généreusement effrayé par le devenir de l'humanité entière, tel que sa tâche d'exécuteur mandaté va l'inaugurer, tandis que nous-mêmes, lecteurs contemporains, témoins du goulag, nous en considérons rétrospectivement toutes les conséquences.

Le supplice infligé finalement par Albeit à Dancer revêt donc une signification immédiatement interprétable : Dancer est aveuglé car puni de sa clairvoyance « historique ». En cela, Albeit commet un acte ambigu et tout à fait sophocléen. D'une part, elle châtie Dancer de ses atermoiements, elle lui interdit la vision de l'histoire, car en bonne idéologue totalitaire, elle maîtrise le passé à partir du présent, et maîtrisant le passé, elle maîtrise l'avenir. Mais d'autre part, en lui retirant ces deux organes de la vue, elle reconnaît à sa victime une science chèrement acquise. En l'aveuglant, Albeit intronise Dancer en Tirésias, elle reconnaît la clairvoyance suprême du pédagogue et parachève son don de double vue. Le supplice d'Œdipe dans la tragédie de Sophocle devient le supplice de Tirésias dans ce drame moderne qu'est *Maudit crépuscule*. Dancer est un personnage de lumière, d'une lumière terrible qui fait haïr le crépuscule, celui qui prélude à tous les désastres du XX^e^ siècle, qui voit proliférer tous les champs de cadavres du goulag depuis la petite fosse des Romanov. Barker, dont l'œuvre plonge ses racines jusque dans le début des années 70, est le précurseur du *In-Yer-Face Drama*, il en annonce le pessimisme sans renoncer à maintenir dans un monde aveuglé et dérivant l'œil d'une conscience écorchée vive par sa lucidité.

L'œil supplicié est donc un fil rouge qui relie entre elles des dramaturgies britanniques d'inspiration et d'époque diverses, du théâtre élisabéthain aux dramaturgies des années 80 et 90. De Shakespeare à Sarah Kane, du théâtre élisabéthain au *In-Yer-Face Drama* la continuité serait tant bien que mal assurée. Le premier confronte l'humanisme de la Renaissance aux violences moyenâgeuses dans une dramaturgie sanglante, spéculaire ou baroque. Le deuxième, mutilant l'homme de toutes les manières, ne veut pas ou ne parvient pas à détruire absolument l'humanité. Si ces dramaturgies s'ancrent dans le champ postmoderne de la déshumanisation, de la perte définitive du réel en même temps que de toute référence idéologique, elles ne renoncent pas pour autant à leur part d'humanisme tragique, pas plus que Sarah Kane ne renonce à l'amour – quitte à en approfondir toute la barbarie. C'est probablement cette double exigence qui explique la portée, la pertinence, et la large diffusion du *In-Yer-Face Drama* dans l'Europe théâtrale. Si le théâtre continental semble avoir renoncé à la fable et même au dramatique, comme l'affirme le Hans-Thies Lehmann du *Théâtre postdramatique*, les dramaturgies britanniques conserveraient un substrat de fable et d'humanisme dont seule l'histoire dira si elle constitue une nouvelle promesse d'avenir ou un vestige quelque peu encombrant du passé. En l'état des choses dramaturgiques, on s'interdira de répondre à la question, et on n'imagine pas l'inspecteur Truscott plus avancé si on lui montre, après l'œil de verre du *Butin*, tout le kaléidoscope des orbites vides d'aujourd'hui.

Notes

* Remerciements à Anne-Françoise Benhamou, conseillère littéraire au Théâtre national de Strasbourg, Yannick Mancel, conseiller littéraire au Théâtre du Nord et Françoise Gomez, inspectrice pédagogique régional du Nord-Pas de Calais.

1. Dramaturge anglais, à l'humour macabre et au destin tragique (1933-1967) qui inspira le film de Stephen Frears *Prick up your Ears*.

Bibliographie

BARKER, Howard (2001), *Maudit crépuscule*, Paris, manuscrit de l'association ANETH, n° 9846.

BATAILLE, Georges (1973), *Histoire de l'œil*, Paris, 10/18.

CRIMP, Martin (2002), *Le traitement*, trad. Elisabeth Angel-Perez, Paris, L'Arche.

KANE, Sarah (1998), *Anéantis*, trad. Lucien Marchal, Paris, L'Arche.

KANE, Sarah (1999), *Purifiés*, trad. Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche.

KANE, Sarah (2000), *4.48 Psychose*, trad. Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche.

LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.

ORTON, Joe (1981), *Le butin*, adaptation d'Eric Kahane, Paris, L'avant-scène.

RAVENHILL, Mark (1997), *Faust is Dead*, 1re éd., Londres, Methuen.

RAVENHILL, Mark (2001), *Faust is Dead, Plays 1*, 2e éd., Londres, Methuen.

SIERZ, Aleks (2001), *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*, Londres, Faber & Faber.

Rachel Spengler
Université de Paris III

Une dramaturgie du décentrement : étude de *Atteintes à sa vie*, *Tout va mieux* et *Face au mur* de Martin Crimp

Entre expérimentations formelles et dramaturgies plus conventionnelles, l'œuvre de Martin Crimp est traversée par une exploration des formes dramatiques, qu'il s'agisse, dans *Atteintes à sa vie* (*Attempts on her Life*), de déconstruire les conventions dramatiques, de subvertir une situation vaudevillesque dans *La campagne* (*The Country*) ou de revisiter la tragédie dans *Tendre et cruel* (*Cruel and Tender*). Formellement hétérogène, son théâtre hérite de la « comédie de menace » pintérienne, mêlant satire (sociale), violence et dérision, pour se jouer, souvent, à la surface d'un quotidien banal dans lequel s'insinue l'anomalie, voire la catastrophe. La violence s'exerce sur des personnages victimes, que l'auteur britannique malmène d'une pièce à l'autre, les faisant mourir sur scène (*Play with Repeats*), suggérant leur mort en coulisses (*Dealing with Clair*, *Getting Attention*), les oubliant dans le blanc du texte (*La campagne*), ou leur refusant la scène (*Atteintes à sa vie*). Cette suppression violente, physique ou formelle, d'un personnage bouc émissaire du tragique contemporain, se double de sa consommation par les autres actants du drame. Ainsi la disparition de Clair (*Dealing with Clair*), Sharon (*Getting Attention*) ou Rebecca (*La campagne*), est digérée par le texte et les autres personnages qui poursuivent leur récit en éludant cruellement la catastrophe. Dans certaines pièces, le personnage évincé, laissé sans voix, est absorbé pour être exploité par d'autres qui le parlent et le racontent. La réappropriation de la parole du personnage, traitée thématiquement dans *Personne ne voit la vidéo* (*No One Sees the Video*) ou *Le*

traitement (*The Treatment*), prend la forme, dans *Atteintes à sa vie*, *Face au mur* (*Face to the Wall*) et *Tout va mieux* (*Fewer Emergencies*), d'une expérimentation dramaturgique.

Ces trois dernières pièces, bâties sur un même dispositif discursif, donnent en effet la parole à des voix narratrices non identifiées qui prennent en charge un récit dans son intégralité : celui d'Anne diffracté en dix-sept scénarios possibles dans *Atteintes à sa vie*, ceux d'un agresseur dans *Face au mur* et d'une victime d'agression dans *Tout va mieux*. Cette entreprise de subversion formelle sape autant le personnage au profit du narrateur que la fable au profit d'une narration éclatée, sans pour autant les annuler, car ils ressurgissent, ça et là, avec ambiguïté dans le *jeu de la narration*. Le décentrement deviendrait la figure même de cette dramaturgie singulière, qui substitue à la détermination du sujet de la parole et de l'objet de son discours un glissement constant entre plusieurs définitions ou alternatives.

L'indétermination du sujet de la parole

Seuls les chiffres 1, 2, 3, 4 dans *Face au Mur* puis 1, 2, 3 dans *Tout va mieux* permettent de distribuer les répliques entre les différents énonciateurs. Le nombre et la distribution des voix ne sont plus donnés dans *Atteintes à sa vie*, et seuls les tirets délimitant les répliques indiquent un changement d'énonciateur. Comme le précisent les indications scéniques « [i]l faut quatre acteurs » (p. 12) dans *Face au mur* et « [i]l faut trois acteurs » (p. 36) dans *Tout va mieux*, l'accent est porté sur la manière dont ces voix se partagent le texte et non sur leur caractérisation. Cette absence de particularisation des voix est d'ailleurs clairement revendiquée dans *Atteintes à sa vie*, présentée comme une « pièce pour une troupe d'acteurs dont la composition devrait refléter la composition du monde, au-delà du théâtre » (p. 122). Non régies par l'individualisation, ces figures anonymes forment le prisme à travers lequel la fiction, qui ne s'incarne à aucun moment scéniquement, est narrée. Elles acquièrent par là le statut de moi épique (ou meneur de jeu), selon la définition qu'en donne Peter Szondi : « [à] l'action dramatique se substitue la narration scénique, dont l'organisation est déterminée par le meneur de jeu » (1983 : 118). Ces figures épiques anonymes, en convergeant vers un objet unique de commentaire, forment un chœur, un point de vue narratif polyphonique davantage qu'une agrégation de points de vue conflictuels. Aussi les voix s'additionnent-elles pour énoncer le récit comme dans ce passage de la séquence 2 d'*Atteintes à sa vie* où les énonciateurs se partagent autant la narration que le discours rapporté du personnage au style direct :

> – Trois heures du matin. Anne se réveille. Entend la voix. Allume une cigarette. Apparaît dans l'encadrement de la porte. Tirade.
>
> – Qui c'était, dit-elle.

– Rien, dit-il.
– Dis-moi qui c'était, merde, dit-elle. Fin de la tirade.
– Maintenant elle est en colère (p. 132).

Cette formation chorale polyphonique, cependant, se trouve être sujette aux métamorphoses, mettant à mal la définition d'un sujet déterminé de la parole. Ainsi la pluralité des voix de *Face au mur* se résorbe dans le chant rimé final intitulé « le blues du livreur ». Dans *Atteintes à sa vie* de façon plus manifeste, le chœur revêt des formes mouvantes et, selon les scénarios, s'exprime d'une seule voix sous la forme d'un chant versifié, éclate en une pluralité de voix se partageant le récit ou se délite dans un dialogue entre des voix singularisées, jusqu'à disparaître dans un récit monologué. Parce qu'il s'incarne en de multiples figures, le sujet épique anonyme qui se substitue au personnage agissant et caractérisé ne compose donc pas tant un *non-personnage* qu'un *impersonnage*, voué au *nomadisme identitaire*, tel que l'a défini Jean-Pierre Sarrazac, ce qui signifie « qu'il est pourvu de mille qualités mais d'aucune *unité ni substance identitaire* » (2001 : 50; l'auteur souligne).

Le consensus choral est surtout remis en cause par l'émergence de voix singularisées se détachant de la voix collective du chœur, sans pour autant s'en différencier radicalement. Ces voix singularisées et pourtant anonymes forment une « subjectivité sans sujet », pour reprendre une expression que David Lescot applique au personnage de la Mère dans *Grande Paix* (*Great Peace*) d'Edward Bond :

> L'image de la caméra subjective est bien le signe de l'autonomie de la Mère, puisque c'est alors son regard qui en vient à donner forme au drame. Mais le dramaturge explore du même coup, et avec une certaine ironie, les limites de l'incarnation du personnage, finalement réduit à l'état d'ossements, c'est-à-dire, d'une certaine manière, désincarné. Avec l'idée d'une caméra continuant de filmer seule, Bond invente une forme de subjectivité sans sujet (2001 : 223).

Dans les trois pièces de Martin Crimp, la *subjectivité sans sujet* ne renvoie plus à la désincarnation du personnage, mais à l'impossibilité d'identifier ou de fonder le point de vue subjectif qui s'exprime sur le récit narré :

> – Comme un bateau. Disons que toute sa vie – oui, très bon ça – jusqu'à maintenant a été comme un bateau, comme un petit bateau… (p. 200).

Dans cette réplique d'*Atteintes à sa vie*, la parenthèse « oui, très bon ça » fonctionne comme un commentaire réflexif de l'énonciateur sur la parole qu'il est en train de formuler et personnalise ainsi, de façon contradictoire, un discours anonyme.

La *subjectivité sans sujet* s'inscrit aussi au regard de la parole de l'autre et tend à transformer le chœur polyphonique en dialogue[1]. Celui-ci s'incarne dans deux cas de

figures, systématiquement exploités dans les trois textes : le commentaire de l'énoncé de l'autre (par la validation ou l'invalidation de sa réplique) ou bien l'ordre ou la question rebondissant sur la réplique précédente. Ainsi, dans ce passage d'*Atteintes à sa vie*, questions et validations de la réplique de l'autre (« exactement – oui – absolument ») orientent le commentaire à plusieurs voix vers la forme dialoguée :

> – Comme un bateau. Disons que toute sa vie – oui, très bon ça – jusqu'à maintenant a été comme un bateau, comme un petit bateau…
> – À la dérive.
> – … dérivant gaiement sur un lac. Mais maintenant elle sent l'eau…
> – Qui s'infiltre à travers les fissures?
> – Qui s'insinue.
> – Qui s'insinue dans quoi?
> – Dans son cœur brisé.
> *Rires.*
> – Son cœur – exactement – oui – absolument – son cœur brisé. Elle sent l'eau du lac qui s'insinue dans son / cœur brisé (p. 200).

La *subjectivité sans sujet* se décentre du chœur et, par conséquent, du récit porté par le chœur au profit du geste de mise en forme et d'invention de ce récit. Cette subjectivité du discours participe à la création d'un *théâtre de la parole*, défini par un *jeu de la narration*, dans le sens où la narration devient performative, agit seule sur scène dans son invention. Perdant sa fonction de formulation du conflit entre les personnages, le dialogue devient le lieu d'un conflit entre des savoirs différenciés du récit narré pour l'élaboration de la fiction. Perceptible dans de nombreux cas, ce conflit tend à prendre la forme d'un véritable affrontement, entre les énonciateurs, intériorisé dans la parole pour avoir le dernier mot de l'histoire, pour détenir la version définitive des faits. Le récit avance alors par le jeu d'une dialectique « réappropriation et auto-engendrement » (Angel-Perez, 2002 : 104-107) à l'œuvre dans le dialogue. La réappropriation et le réinvestissement du discours de l'autre deviennent les étapes nécessaires à la progression de la narration, tout en dépossédant cependant chaque énonciateur d'une parole propre, comme dans ce passage qui ouvre *Face au mur* :

> 2 Il lui tire une balle dans la bouche.
> 1 Il lui tire une balle dans la bouche et s'engage dans le couloir.
> 3 D'un pas assez rapide.
> 1 Il s'engage – bien – oui – d'un pas assez rapide dans le couloir – ouvre la première porte qu'il voit (p. 13).

La *subjectivité sans sujet* participe à la création d'un sujet décentré de la parole, perdant ses fondations au profit d'un glissement constant entre concordance chorale et singularisation des voix :

2 Il veut attraper la clé.

1 Il veut ouvrir la porte.

2 Il doit être fou.

3 Ouvrir la porte? Il doit être / complètement fou.

1 Ah oui – mais il faut que vous sachiez ce qui se passe dans la tête de Bobby (p. 49).

Dans ce passage de *Tout va mieux*, l'énonciateur 1 se désolidarise, dans la dernière réplique, du partage polyphonique du récit. Il se singularise par sa connaissance plus étendue de la fiction énoncée et introduit un dialogue avec les autres énonciateurs en les prenant à partie. S'établit de la sorte le paradoxe d'un dialogue choral, c'est-à-dire un échange entre des points de vue singuliers au sein même d'une formation chorale qui, par définition, nie l'individualisation des voix au profit d'une partition du collectif. Comme l'énonce David Lescot, toujours au sujet de *Grande Paix* d'Edward Bond : « Le chœur et avec lui la forme épique, n'ont pas tout à fait disparu derrière un retour du dramatique [...] l'un et l'autre ont été intériorisés par les personnages » (2001 : 223).

Face à une parole infondée, indéterminée entre partage choral des voix et dialogue, la mise en scène prend partie. Stanislas Nordey, dans sa mise en scène d'*Atteintes à sa vie* (2003), opte pour la voix du chœur. Habillés à l'identique et placés frontalement, les acteurs forment un collectif modulaire, variable en nombre selon les séquences. Ils figurent un chœur où la *subjectivité sans sujet* s'incarne dans la voix d'un coryphée sans cesse changeant. Au contraire, dans ses mises en scène de *Face au mur* et de *Tout va mieux* – retraduit par *Cas d'urgence plus rare* – (2004), Marc Paquien présente des acteurs différenciés qui jouent ensemble, par la relation intersubjective, à inventer la fiction[2]. La *subjectivité sans sujet* en vient alors à s'inscrire dans un personnage identifié, ne serait-ce que physiquement.

L'illégitimité de la parole narratrice

Le glissement constant entre une narration collective et singularisée modifie sans cesse le degré de connaissance du récit détenu par les narrateurs. Les trois textes exploitent d'ailleurs clairement la question de leur savoir ou de leur ignorance du récit, en faisant fluctuer leur rapport à la fiction qu'ils énoncent, notamment entre son invention et sa remémoration. Le diptyque *Face au mur* et *Tout va mieux*, fondé sur le récit d'une agression, inverse ainsi le rapport des narrateurs aux faits : la première pièce *reconstitue* alors que la seconde *invente* un récit d'agression. Dans *Atteintes à sa vie* également, selon les scénarios, Anne s'invente ou préexiste à la narration. Il s'agit alors de se remémorer le personnage sous l'autorité d'un répétiteur ou de le commenter à travers les photos d'une

vacancière, les œuvres d'une plasticienne ou bien le procès d'une terroriste. Dans bien des cas, un glissement s'opère de la remémoration à l'invention de la fiction énoncée, tendant à perdre le lieu même du drame narré entre sa production dans un avant de la parole et sa construction dans le présent de la parole. Dans *Face au mur* par exemple, l'énonciateur 1 (aidé en cela par les énonciateurs 2, 3 et 4) se remémore le récit de l'agression, mais l'invente aussi au fil de son énonciation :

> comme un nageur – pas nageur – ne m'aidez pas – comme un plongeur – c'est cela – plongeant dans le sang – il est comme un plongeur plongeant dans le sang – c'est ça – c'est bien – très bien – il descend profond (p. 24).

Les incises « c'est cela » et « c'est ça – c'est bien – très bien » peuvent en effet être interprétées comme des commentaires faits par l'énonciateur pour se féliciter de sa mémoire ou comme des remarques réflexives sur la parole qu'il est en train d'inventer.

Le récit, dont l'origine se dissout entre son invention et sa remémoration, s'énonce ainsi dans l'indétermination de son élaboration. Le lieu du drame, dilué par endroits dans *Atteintes à sa vie*, *Face au mur* et *Tout va mieux*, disparaît dans *La campagne*, bien qu'il s'agisse d'une pièce construite autour de personnages et d'une intrigue bien définis. Nœud de l'intrigue, la menace que représente l'intrusion d'une jeune femme dans la vie d'un couple vivant à la campagne ne connaît pas de résolution finale. La jeune femme disparaît de la dernière scène et, avec elle, disparaît la crise domestique qu'elle personnifie, éclipsant le conflit, entre la quatrième et la cinquième scène, dans un lieu indéterminé du texte.

L'indétermination, qui définit la relation fluctuante des narrateurs à la fiction qu'ils énoncent, affecte également leur compétence narrative. Leur maîtrise du récit, leur capacité à l'inventer et à le remémorer, est ainsi mise en cause, à certaines occurrences, lorsqu'ils doutent du texte à dire. Dans *Tout va mieux*, par exemple, l'énonciateur 1 mène l'invention du récit mais se trompe, ou, pour être plus exact, se reprend, comme l'indique la répétition d'une expression comme « non – correction » ou « [t]u penses que je ne sais pas ce que j'ai dit? » (p. 46). De la même façon, les énonciateurs ne parviennent pas à se remémorer le récit dans son intégralité. Les quatre énonciateurs de *Face au mur* se relaient dans la narration autour du narrateur 1, qui doute régulièrement de son souvenir de l'agression et par conséquent du texte à dire sur scène, répétant « c'est bien ça? », « ne m'aidez pas » ou « non – oui – non ». De façon plus explicite, le scénario 16 d'*Atteintes à sa vie* met en scène une comédienne répétant le texte d'Anne et victime d'un oubli : « Une pause. Elle semble avoir oublié ce qu'elle doit dire et du regard cherche le souffleur » (p. 190). Dans ces mises en abyme de l'apprentissage du texte par le comédien, le narrateur échoue, non pas à jouer le drame, mais à le raconter avec certitude.

La compétence des narrateurs est également mise en doute par leur incapacité à donner du récit une version univoque au profit de points de vue différenciés sur celui-ci :

> – Elle pousse des hurlements. Elle éclate en sanglots et se griffe le visage, un peu / comme dans une tragédie antique.
> – Je ne crois pas. Je ne crois pas qu'Anya pousse des hurlements. Je ne crois pas qu'elle éclate en sanglots et se griffe le visage, un peu comme dans une tragédie antique. Je pense que ses yeux lancent des flammes. Je crois qu'elle s'avance vers la caméra et qu'elle se met à maudire (p. 139).

Ce passage du scénario 3 d'*Atteintes à sa vie* substitue à l'exposition des faits la confrontation entre deux points de vue contrastés, deux versions des faits, l'alternative déclinée d'un paradigme absent.

La légitimité de la parole des narrateurs se trouve dès lors altérée par leur absence de maîtrise du récit et leur incapacité à en donner un point de vue univoque. Si le lieu du drame en vient à se perdre entre son invention et sa remémoration, le drame même semble s'égarer dans la parole incertaine de ses narrateurs. Fondé sur l'illégitimité de la parole narratrice, le diptyque *Le traitement – Atteintes à sa vie* met en scène un collectif de narrateurs qui se substitue au personnage d'Anne (personnifiant le personnage tel qu'il est traditionnellement conçu) en le mettant à mort. Dans *Le traitement*, Anne vend son histoire à des scénaristes et s'en trouve dépossédée, réduite au silence, à l'image même de l'unique fragment de récit qu'elle parvient à livrer, celui de son mari bâillonnant sa bouche avec de l'adhésif pour l'empêcher de parler. De sujet de la parole, elle se transforme en objet de commentaires et les modifications apportées à son histoire, réinvestie et détournée par les scénaristes puis par les acteurs qui jouent son drame, se mesurent aux mutations que subit sa figure au cours de la pièce. Anne devient une figure protéiforme : son aspect vestimentaire, sa coupe de cheveux, mais aussi la couleur de ses yeux et de ses cheveux sont sujets à variations. Elle apparaît amnésique et la véracité de son discours est constamment remise en cause, perdant, jusqu'à sa propre mémoire, les caractéristiques qui en font un véritable personnage : « Nicky. Vous voyez. *Elle montre Anne.* Ce n'est pas l'idée que je me fais d'Anne » (p. 79). La perte de l'identité du personnage, liée à la dépossession de sa propre parole au profit du commentaire de ses narrateurs, entraîne sa mort, mise en scène à la fin du texte.

Dans la perspective du diptyque, les narrateurs des dix-sept scénarios d'Anne dans *Atteintes à sa vie* deviennent les dépositaires non légitimes d'une parole volée dans *Le traitement*. Le titre anglais d'ailleurs, *Attempts on her Life*, se traduit aussi bien par tentative que par attentat. Et le récit des narrateurs, en tentant de ressusciter le personnage, apparaît, en creux, comme un empêchement bavard à la fiction d'exister scéniquement. Les énonciateurs ne parviennent même pas à produire un métadrame, un discours sur le drame

d'Anne, en faisant éclater la figure, déjà protéiforme de la première pièce, en dix-sept scénarios possibles et contradictoires. La mise à mort du personnage se parachève dans *Atteintes à sa vie* par la dissolution totale de son identité, par « l'effarante multiplicité de toutes les choses qu'Anne peut être » (p. 144), symbolisée par la plasticité de son nom, Anne, Anya, Annie ou Anny.

La prolifération des versions des faits se substitue aux faits, le récit d'Anne à la représentation du drame d'Anne, et s'énonce de la sorte une parole alternative, déviante, non fondée, au double sens du terme, c'est-à-dire une parole qui ne construit pas un sujet de la parole défini et une parole non légitimée. Cette parole narratrice illégitime se trouve être également exploitée dans *La campagne*, en prenant la forme de personnages caractérisés et non plus de narrateurs anonymes. Les personnages se détournent du conflit, réel et dramatique, pour fuir dans le récit, pour raconter et se raconter des histoires. Ainsi, au lieu d'affronter le mari, la jeune fille devient la narratrice de sa propre histoire, en lui livrant sa version des faits sur le mode du conte pour enfants dans lequel elle se raconte à la troisième personne : « Eh bien, il était une fois, les enfants, il était une fois une brillante jeune fille, et elle était malade, et elle avait besoin de médicaments. Donc elle va voir un docteur » (p. 60). De la même façon que dans *Atteintes à sa vie*, *Face au mur* et *Tout va mieux*, les personnages de *La campagne* décentrent le foyer de l'action dramatique vers un ailleurs de la scène et deviennent par là les narrateurs d'un drame hors champ. Au conflit entre des points de vue contrastés se substitue un dispositif ouvert de points de vue divergents ne permettant ni de résoudre les énigmes soulevées par le discours des personnages, ni d'attester de la véracité de leurs dires. Les trois protagonistes, d'ailleurs, mentent ou sont victimes d'amnésie, à l'image du personnage d'Anne dans *Le traitement* ou des personnages pintériens dont la parole suit une « technique de déviance infaillible[3] » (Almansi, 1981 : 80). L'illégitimité du narrateur se mesure, dans *La campagne*, au doute permanent quant à la véracité de son discours. Le mensonge perd son caractère psychologique pour devenir la figure même de l'absence de conflit réel et dramatique et le signe d'une parole narratrice déviant de son référent scénique, et donc de tout gage de validité.

« Personne n'en aura vécu les péripéties, mais tout le monde en aura capté l'image »

La parole narratrice, dans les trois pièces étudiées, se trouve donc dans l'incapacité de cerner son objet, ne parvenant ni à maîtriser le récit qu'elle énonce, ni à en livrer une version univoque. La tentative subvertie de construire un récit cohérent s'inscrit d'ailleurs dans la polysémie des titres anglais *The Treatment* (*Le traitement*) et *Attempts on her Life*

(*Atteintes à sa vie*). De la même façon que « *attempts* » signifie à la fois l'essai et l'attentat, « *treatment* » renvoie à la tentative et à la manipulation. Ces deux termes postulent ainsi l'un et l'autre l'expérimentation et son échec. Ce double mouvement de composition/décomposition de la fiction, à l'œuvre dans les trois textes, est le fait de stratégies de déviations constantes de l'objet appréhendé.

Bien que les énonciateurs d'*Atteintes à sa vie*, *Face au mur* et de *Tout va mieux* tentent de construire une fiction, la narration proprement dite – la représentation des actions, des événements et le discours des personnages – est constamment interrompue par la description ou le commentaire, pour aboutir à un morcellement des actions et du personnage :

> – La femme – Anne – pousse un cri. Sa chevelure dorée retombe en cascades sur le bord du lit. Elle s'agrippe aux montants du lit : les articulations de ses doigts blanchissent. Elle a les larmes / aux yeux.
>
> – L'appartement est meublé avec goût.
>
> – Bien sûr, l'appartement doit être meublé avec goût. Bien sûr, il doit avoir des plafonds très hauts et de grandes fenêtres, et dater, selon toute probabilité, de la fin du XIX^e^ siècle, lorsque de fortes spéculations immobilières ont coïncidé avec les aspirations de la bourgeoisie libérale à créer des projets architecturaux monumentaux, je pense, par exemple, à la Ringstrasse de Vienne qui fit une si forte impression sur le jeune Adolf Hitler un matin où il se trouvait / devant l'opéra.
>
> – Ou l'un de ces grands boulevards / parisiens bordés d'arbre (p. 130).

Dans ce passage du scénario 2 d'*Atteintes à sa vie*, intitulé « Tragédie de l'amour et de l'idéologie », le récit se décentre doublement du personnage, en déviant vers la description du décor puis vers le commentaire de ce décor. Cette stratégie annule toute progression de l'action pour figer le personnage dans l'image statique d'un décor, voire pour l'oublier dans la considération d'un pur cadre. Autrement dit, « [p]ersonne n'en aura vécu les péripéties, mais tout le monde en aura capté l'image », pour reprendre la phrase de Jean Baudrillard, extraite de *La transparence du mal*, et citée en exergue d'*Atteintes à sa vie*.

Bien que ce procédé de décentrement de la narration vers la description et le commentaire soit employé dans les trois pièces, il subit un traitement particulier dans *Atteintes à sa vie* lié à l'exploitation qui est faite dans cette pièce de l'écriture scénaristique. La référence au scénario se donne d'emblée par l'intitulé des dix-sept séquences qui composent la pièce et s'inscrit dans les nombreux renvois faits au cadre, au plan, à la caméra : de « la caméra vous aime », *leitmotiv* du chœur du scénario 5, à la description explicite du plan des enfants « regardant plutôt droit dans la caméra » dans le scénario 10 (p. 166). Martin Crimp détourne l'écriture scénaristique pour en exploiter le caractère

virtuel, c'est-à-dire en attente de sa mise en image filmique. Il ne s'agit pas tant de décrire un cadre ou un personnage, que de commenter l'effet que devra produire ce cadre et ce personnage. Dans ce sens, « le visuel se trouve en permanence modulé ou ironisé par le discursif » (Lantéri, 2002 : 39). Dès lors, le descriptif détaillé de l'appartement d'Anne importe moins que la symbolique attachée à l'appartement ancien, peu importe qu'il se situe à Vienne ou à Paris.

Le remplacement du récit des péripéties par la construction d'une image fige la figure, mais la fait aussi disparaître derrière l'universalité du poncif. Aussi Anne est-elle décrite, dans le scénario 10, comme « grande et belle et solide avec ce regard bleu clair qui vous va droit au cœur », portrait dont l'ébauche de caractérisation est immédiatement annulée par la généralité « elle est réellement la femme dont tout homme *rêve* et l'épouse que toute mère aurait rêvé de choisir pour son fils » (p. 166). Dans le scénario 7, intitulé « La Nouvelle Anny », le personnage incarne un modèle de voiture, l'*Anny*, qui, à travers un discours parodique des *spots* publicitaires de voitures les présentant toutes sous le même angle, tend à perdre toute particularité : elle devient « [r]apide », « [r]utilante », « [l]ibre » (p. 154), ses conducteurs sont « [h]eureux », « [e]n sécurité », « [m]aîtres du véhicule » (p. 155), elle ne s'inscrit pas dans un décor, mais les traverse tous. L'éclatement de la figure d'Anne en dix-sept scénarios possibles et contradictoires se rejoue ainsi dans l'éclatement de l'unicité du langage et des références servant à l'appréhender, au profit d'une mosaïque de discours hétérogènes réinvestis sur le mode de la parodie : parodie du discours publicitaire, de la forme de l'entretien, du roman de gare ou du scénario de film de catastrophe à grands effets.

Les tentatives de composition du personnage décomposent le personnage unitaire en n'en livrant qu'une accumulation de fragments disjoints. Cadre creux, réifiée, la figure d'Anne tend à devenir un cliché, au double sens d'image reproduite et de poncif, un simulacre décontextualisé, victime d'une globalisation outrancière.

Bien que la narration soit subvertie au profit du commentaire et que la fable s'organise en montage fragmentaire, la mise en scène des péripéties ressurgit ironiquement ça et là, dans *Atteintes à sa vie* : « Mais à présent une ombre passe sur son visage » (p. 131), « [m]ais à présent, c'est le désastre » (p. 137), et dans *Tout va mieux* :

> – Oh, je ne vous ai pas dit? Parce qu'il y a un cas d'urgence tout de suite maintenant. On balance des rochers – on tire des coups de feu – ce genre de truc (p. 47).

Plus loin repris par :

> les cas d'urgence sont plus rares que par le passé – mais quand même, il y a un cas d'urgence en ce moment-même. Ça a lieu en ce moment-même. Et je suis au regret de vous dire qu'un de ces coups de feu a été tiré à travers la fenêtre de la cuisine et que le pauvre Bobby a pris la balle dans la hanche (p. 48).

Le retour aux péripéties du personnage convoque la catastrophe, mais en détournant la notion de son sens classique de dénouement de la tragédie, sous la forme d'un renversement violent vers lequel converge la progression logique de la fable. Dans une fable déconstruite, et face à l'émiettement des actions, l'annonce de la catastrophe, que rien ne prépare, est mise en scène dans sa dérision, pour reprendre l'analyse faite par Hélène Kuntz de la notion dans les dramaturgies contemporaines (2002 : 140-141). La catastrophe fonctionne alors comme un pur effet d'annonce, en faisant surgir un ici et maintenant immédiat du drame dans la temporalité narrative, censé traduire le bouleversement d'un drame qui ne se joue pas. La catastrophe, détournée de sa fonction dramaturgique classique, fait également l'objet d'un « réinvestissement thématique » (Kuntz, 2002 : 140), en se dissolvant dans un contexte de violence urbaine (faits divers d'agression dans *Face au mur* et *Tout va mieux* ou guerre civile, terrorisme, ville bombardée dans *Atteintes à sa vie*). Or la violence narrée se trouve être littéralement dédramatisée par le décalage humoristique du commentaire. Par exemple, le récit détaillé de l'agression de trois écoliers dans *Face au mur* est suivi d'un commentaire euphémique sur le personnage de l'agresseur : « Donc ce n'est pas un personnage sympathique » (p. 25).

Les stratégies de déviation de l'énoncé

La mise en scène de la catastrophe apparaît ainsi dans toute son ironie, au regard de son décalage avec la fable déconstruite dans laquelle elle surgit. La déconstruction de la figure d'Anne et du récit des agressions est le fait de stratégies de déviation constante de l'objet appréhendé. Celles-ci mettent à l'œuvre une logique digressive, déjouant l'ordre syntagmatique du récit, et une logique expansive, déjouant l'ordre paradigmatique du récit. Digressions et multiplication des alternatives remplacent le corps du « bel animal » aristotélicien par celui du « corps sans organe » deleuzien, dans le sens où, à la logique classique de la fable, définie par la progression linéaire des actions jusqu'au dénouement final, se substitue une organisation fragmentaire et *rhizomatique*, formée de discours multiples et hétérogènes, qui suit une logique non pas causale mais déviante, digressive et multidirectionnelle.

L'enchaînement logique des faits est d'abord constamment remis en cause par une logique digressive, de telle sorte que le récit n'avance que par détours successifs. La description du cri d'Anne se déplace ainsi vers la description et l'analyse du décor dans le passage du scénario 2 d'*Atteintes à sa vie*. De la même façon, le récit de *Face au mur* dévie de l'agression pour s'attacher à la description de la maison et du quartier du meurtrier, puis, par ricochet, au commentaire sur la disparition des petits commerces, avant de revenir au détail de l'agression. Ces digressions successives provoquent un récit décentré, contourné et détourné de son objet initial, jusqu'à opérer une mutation de cet objet. Ainsi, le retour au récit de l'agression laisse immédiatement place à un commentaire sur le profil de l'agresseur, puis se décentre de la figure de l'agresseur vers celle de son facteur, sur laquelle la pièce se clôt. La digression, si elle empêche la cohérence du récit, devient cependant le lieu de la fiction, au sens littéral de création de l'imagination, en étant le lieu de la libre association d'idées, du déploiement de l'imaginaire et, métaphoriquement, le lieu où se crée un univers, une utopie. Par exemple, l'évocation des placards de Bobby, dans *Tout va mieux*, laisse place à l'énumération de leur contenu imaginaire :

> 1 Eh bien naturellement qu'il y a des bougies, des boîtes d'allumettes, des figues fraîches, des générateurs et des barils de pétrole. Mais il y a aussi une étagère remplie de chênes, et une autre où une pinède borde un lac de montagne. Si on presse un bouton caché un tiroir secret s'ouvre d'un coup – dedans il y a l'île de Manhattan (p. 44-45).

La logique digressive, en évacuant tout enchaînement causal des faits, tend à une dérivation des énoncés, à la perte de leurs référents, au profit d'une parole qui s'invente dans la jubilation de son énonciation.

De la même façon que la catastrophe est ironiquement convoquée dans le flux du commentaire, l'enchaînement causal intervient dans la logique digressive du récit sur le mode de la dérision. Le titre *Tout va mieux* fait référence au *leitmotiv* de la pièce – « [d]onc les choses s'améliorent » (p. 38) ou « [d]onc les choses vont mieux » (p. 41) – démontrant dans un premier temps les améliorations successives qui interviennent dans la vie d'un couple :

> 1 Les choses vont décidément mieux – de la lumière plus vive – des sorties en bateau plus fréquentes – un sourire plus assuré – les choses s'améliorent de jour en jour – qui l'eût cru? (p. 41).

Tout en maintenant le *leitmotiv*, le récit dévie vers la description de l'agression de Bobby. La permanence du *leitmotiv*, non motivée par le décalage entre le récit d'un couple paisible et celui d'une agression, sert une sorte de démonstration qui tourne à vide. Le sens du *leitmotiv* se trouve alors réinvesti au cours du second récit selon une logique absurde, pour permettre non plus la démonstration d'une amélioration mais celle d'un moindre mal :

1 ce qu'il perd en sang il le gagne en confiance. [...] – il voit la clef –
Noir.
1 Les choses s'améliorent (p. 53).

Le scénario 2 d'*Atteintes à sa vie*, intitulé « Tragédie de l'amour et de l'idéologie », fonctionne sur le même principe. Le titre de la séquence est répété à plusieurs reprises : « [v]oilà la tragédie de l'amour et de l'idéologie » (p. 133), de même que la phrase « ce sont les principaux ingrédients », pour ponctuer la démonstration de la nature tragique du texte énoncé. Or le contenu même du texte, l'anecdote d'un roman de gare, déjoue ce à quoi il devait aboutir. En outre, les expositions des « principaux ingrédients » du drame se succèdent et se contredisent, en annulant la démonstration de « la tragédie de l'amour et de l'idéologie » : « – [l]'été [u]ne rivière [l]'Europe [c]e sont les principaux ingrédients » (p. 129) devient « [u]n appartement luxueux, naturellement, avec une vue sur toute la ville [c]e sont les / principaux ingrédients » (p. 129) puis « [l]a lumière, la masse dorée, voici les / principaux ingrédients » (p. 131) et enfin « [p]uis, de ses lèvres il écarte les mèches de cheveux mouillés et il l'embrasse [c]e sont / les principaux ingrédients » (p. 135). Le référent se trouve déréglé par le déploiement de l'ordre paradigmatique, c'est-à-dire par la multiplication des alternatives aux ingrédients du drame, aboutissant à son nomadisme. Loin de former une « tragédie de l'amour et de l'idéologie », la séquence ouvre sur un « théâtre des possibles », où la logique de l'enchaînement causal des actions laisse place à une logique expansive, à la multiplication des potentialités d'une même situation, à une « illimitation du récit » (Sarrazac, 1999 : 49).

Le déploiement des alternatives perd l'unicité du référent au profit de son décentrement constant, c'est-à-dire au profit de la dérivation de ses multiples possibles. Par exemple, à la question de savoir si Anne travaille, le dernier scénario d'*Atteintes à sa vie* répond en conjuguant le verbe *travailler* à différents temps et modes :

– Si elle *travaille*.
– Elle *a* travaillé.
– Elle *peut* travailler.
– Elle *travaillera*.
– Elle ne travaillera *pas* (p. 203).

De la même façon, dans le scénario précédent, le portrait que les narrateurs tentent de dresser d'Anne demeure dans l'indétermination de ses possibles envisagés. La considération de son âge se résout en potentialités non tranchées et l'évocation de son métier se dissout dans l'énumération de tous ceux qu'elle pourrait avoir :

> – Elle pourrait par exemple devenir un top-model…
> – […]
> – …une personnalité de la télé…
> – […]
> – … diriger son bistrot ou courir le monde (p. 194).

Cette énumération laisse place à une autre énumération, listant toutes les choses qu'Anne a faites :

> – Anne a lavé les rues de Bucarest …
> – […]
> – … et écouté le cœur du fœtus (p. 196).

Les tirets marquant le partage des voix du dialogue deviennent les points d'une liste et l'enchaînement des péripéties du personnage se transforme en addition des possibles. La logique expansive, de même que la logique digressive, éloignent le récit de sa progression linéaire et la figure, de sa cohérence. Cependant, tout comme la logique digressive, cette logique expansive est le signe de l'invention du récit, en mettant en scène, aux dépens de celui-ci, le plaisir de l'invention de toutes ses virtualités.

Les stratégies de déviation de l'énoncé, qui œuvrent au travail de sape du personnage et de la fable, ne doivent donc pas pour autant être perçues du simple point de vue négatif de l'incapacité à les construire. Au contraire, la parole, par la dérivation et la déconstruction permanente de ses énoncés, n'a de sens que durant le temps de son énonciation. De la même façon, les commentaires réflexifs de la *subjectivité sans sujet* sur ce qu'elle est en train de formuler disent le « jaillissement de la parole », pour reprendre une expression employée par Marc Paquien. C'est donc précisément dans la déviation et la démultiplication des possibles du récit, dans le retour de la parole sur elle-même, que se joue le performatif de l'invention de la parole. Autrement dit, la parole n'agit sur scène que grâce à la perte du récit qu'elle est censée énoncer. La question serait alors de savoir qui parle : quelle figure peut donner corps à une parole qui, bien loin d'être dirigée par un projet psychologique, se régénère constamment; quel est, entre le chœur ou l'individu, le sujet de la parole; quelle présence physique est accordée aux acteurs. Ces questions ouvrent à la scène son champ des possibles.

Notes

1. Je reprends l'étude de la notion de dialogue dans *Atteintes à sa vie* qui a fait l'objet d'un article (à paraître en 2005 chez Actes Sud, dans le cadre d'un ouvrage collectif dirigé par Jean-Pierre Ryngaert).
2. La comparaison entre les deux mises en scène est certes d'emblée faussée par le fait qu'elles se

rapportent à des textes différents. Elle me semble cependant opératoire au regard de la même indécision entre chœur et personnage à l'œuvre dans *Atteintes à sa vie*, *Face au mur* et *Tout va mieux*.

3. Traduction de l'anglais : « *fool-proof technique of deviance* ».

Bibliographie

ALMANSI, Guido (1981), « Harold Pinter's Idiom of lies », *Stratford-Upon-Avon Studies*, n° 19, « Contemporary English Drama », Londres, Edward Arnold.

ANGEL-PEREZ, Elisabeth (2002), « *Le traitement* et *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp. Tricotage du texte et auto-engendrement », dans Jean-Marc Lantéri (dir.), « Dramaturgies britanniques (1980-2000) », *Écritures contemporaines*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, p. 99-110.

CRIMP, Martin (2002), *La campagne*, trad. Philippe Djian, Paris, L'Arche.

CRIMP, Martin (2002), *Le traitement*, *Atteintes à sa vie*, trad. Christophe Pellet, Paris, L'Arche.

CRIMP, Martin (2003), *Face au mur*, *Tout va mieux*, trad. Elisabeth Angel-Perez, Paris, L'Arche.

KUNTZ, Hélène (2002), « La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine », *Études théâtrales*, n° 23.

LANTÉRI, Jean-Marc (2002), « Unité et fragment du texte dramatique : à l'épreuve du cinéma », *Études théâtrales*, « Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise », n^{os} 24-25, p. 33-42

LESCOT, David (2001), *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé.

SARRAZAC, Jean-Pierre (1999), *L'avenir du drame*, Belfort, Circé.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2001), « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », *Études théâtrales*, « Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire », n° 20, p. 41-50.

SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme.

Marion Chénetier-Alev
Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

La subversion des formes dans *4.48 Psychose*, ou l'invention d'un objet dramatique problématique

Dès sa première pièce, *Anéantis* (*Blasted*), puis de manière de plus en plus explicite au fil de ses œuvres, Sarah Kane s'est attachée à bouleverser les codes énonciatifs du théâtre pour mettre au jour les grandes voix structurantes des sociétés où nous vivons, qui aliènent ou acculent l'individu en l'enfermant dans leur jeu contradictoire. Ces « Voix » qui se font entendre de façon si meurtrière dans *Purifiés* (*Cleansed*) deviennent peu à peu l'enjeu du théâtre de Kane au point de déconstruire toute fable au sens classique, et finissent par subvertir le genre dramatique lui-même. Travaillant sur les conditions d'existence d'une voix propre se frayant passage parmi ces grandes voix structurantes, Kane renouvelle la posture du lecteur et du spectateur face au texte théâtral. Considérée sous l'angle de l'oralité ainsi définie, sa dernière pièce, *4.48 Psychose* (*4.48 Psychosis*), constitue une gageure qui trouble son statut dans le champ littéraire. Cette œuvre ultime est le fruit étrange – à la manière de « l'hermaphrodite brisé qui ne se fiait qu'à ellui-même » (Kane, 2001b : 10)[1] qu'elle invoque en ouverture – né de la rencontre des deux pôles vers lesquels tendait l'écriture de Kane : la performance et la poésie. Comment lire/dire une pièce qui a avalé ses sources d'énonciation? Quelles voix se font entendre dans l'écartèlement de la parole sur la page? D'où surgit le rythme propre d'une œuvre marquée par l'instabilité formelle et discursive, et que reste-t-il du théâtre dans ce drame involuté? C'est à l'examen des différents aspects revêtus par l'oralité dans *4.48 Psychose* que l'on voudrait consacrer le présent travail, pariant

sur la pertinence d'une telle notion pour cerner la singularité et la radicalité de la posture énonciative qui s'y invente.

La voix étrangère en nous

Écrite en 1999, *4.48 Psychose* se compose de 24 fragments de longueur inégale, séparés par des pointillés. Du plus bref d'entre eux (une formule cryptée, « RSVP DQP[2] »), au plus long, (le dernier, déployé sur sept pages), une voix brûlante et posée vient dire son impossibilité de vivre et sa résolution de mourir. La pièce ne se présente cependant pas comme un monologue. Quelques séquences adoptent, tirets à l'appui, l'allure de dialogues[3], mais l'œuvre apparaît de manière plus générale comme un débat entre le sujet s'exprimant dans ces pages et divers interlocuteurs, ou instances de discours, qui semblent intériorisés et ne sont jamais figurés. Le lecteur ne tarde pas à les identifier, bien que leurs voix restent toutes anonymes. Nul besoin de nommer. En dépit des appellations génériques (« Dr ci et Dr Ça et Dr C'estquoi » (p. 13); « Mon Dieu, mon Dieu, que vais-je faire? » (p. 51)[4]) ou des interpellations abruptes (« Et je ne peux pas croire que je peux ressentir ça pour vous et que vous, vous ne ressentiez rien. Vous ne ressentez rien? » (p. 20); « Allons, raisonnons ensemble » (p. 37); « occupe-toi de ta maman maintenant » (p. 54)[5]), nous discernons sans peine les protagonistes de ce théâtre intérieur. Les voix ont nom : Norme, Religion, Famille, Communauté, Quête de l'Autre, et constituent l'espace mental du sujet en chambre d'échos.

De fait, ne contenant aucune didascalie attributive, la pièce de Kane invite à formuler d'emblée l'hypothèse d'un dialogue mental dans lequel le lecteur-spectateur entre de plain-pied, sans passer par l'exposition traditionnelle ou la liste des personnages. Il est placé dans la position de reconnaître en lui-même les différentes sources d'énonciation et de prendre en cours de route l'échange ininterrompu que poursuit chaque individu en son for intérieur. Les voix mises en scène semblent issues du plus profond silence, comme le suggère l'indication liminaire : « (*Un très long silence*) »[6]. La disposition typographique, qui évoque *Un coup de dés* de Mallarmé, renforce l'impression d'un agencement des voix en fonction de leur volume, de leurs intonations, de leur rythme, et de la plus ou moins grande obscurité du lieu cérébral d'où elles paraissent provenir. Le lecteur a ainsi l'impression que la mise en page rend manifeste les lieux successifs du cerveau d'où « ça » parle, qu'elle met en évidence la spatialisation des voix qui se font entendre dans notre tête. Le titre, qui fait de la psychose à la fois la matière et la forme du drame, et une phrase du texte : « Et c'est mon esprit le sujet de ces fragments troublés. » (p. 15)[7], corroborent l'idée d'un « théâtre sous le crâne », pour parodier l'intitulé du célèbre chapitre des *Misérables*.

Reprenant un procédé inauguré dans *Manque* (*Crave*), Kane incorpore en effet à sa dernière pièce un nombre important de citations, et y théorise le vol en littérature : « La dernière d'une longue lignée de kleptomanes des lettres / (une tradition séculaire) / Voler c'est l'acte saint / Sur la voie tortueuse de l'expression » (p. 19)[8]. L'oralité dans *4.48 Psychose* commence donc par prendre la forme d'une polyphonie intérieure. Outre ce que l'on pourrait appeler les voix de l'intimité, représentées par les adresses à l'être aimé et les évocations des membres de la famille[9], et les voix de la raison ou de la science, dont les docteurs deviennent les porte-parole, le texte fait aussi entendre ce que l'on désignera comme les voix du passé – celles de la culture – et les voix mythiques – ici celles de la religion.

Les citations sont en majorité tirées de la Bible. Le sujet pousse le cri du Christ sur la croix (« Mon amour, mon amour, pourquoi m'as-tu abandonnée? » (p. 25)[10]), tandis que les prophéties de Zacharie et d'Isaïe (« cela adviendra // Contemplez la lumière du désespoir / l'éblouissant éclat de l'angoisse / et vous serez menés aux ténèbres » (p. 36)[11]) appliquent à sa conscience les marques distinctives que le Lévitique dispense aux lépreux (« un prurit sur ma peau » (p. 37)[12]), métaphorisant la lumière et la nuit en pureté et impureté. On voit que Kane puise à cette source religieuse les images de la déréliction, avouant sans détour son impuissance et son égarement. Ce faisant, elle donne à une plainte individuelle les contours d'une lamentation universelle. Mais ce débat avec les voix mythiques se double de la recherche d'une issue à la détresse, qui passe par l'exploration d'autres écritures, d'autres expériences déposées dans les mots. Kane emprunte ainsi à des écrivains, à des chanteurs ou à des réalisateurs les formules de leur propre difficulté à vivre[13]; à d'autres cultures leur mode de pensée : la sentence tirée du *Livre des morts* tibétain, « Rappelle-toi la lumière et crois la lumière » est répétée trois fois (p. 10, 37, 38)[14].

Tresser ensemble voix familières, voix culturelles et voix mythiques est une façon de mettre en scène la conscience habitée par ces voix mélangées dont l'être est le creuset, parfois malgré lui, et d'opposer la solitude du sujet à la multiplicité des voix contradictoires qui le sillonnent et font de son « âme divisée » (p. 42)[15] le lieu d'un drame. L'insertion des citations permet d'élaborer une structure formelle qui reflète la tension constitutive de l'être entre sa tentative d'ébaucher une parole et une pensée singulières, et l'impossibilité d'échapper à la parole collective que sont, parmi d'autres, les voix mythiques intériorisées : « je vois des choses / j'entends des choses / je ne sais pas qui je suis » (p. 33)[16]. La typographie adoptée pour traduire cette polyphonie – des étagements d'îlots textuels séparés par des blancs – rend visibles les strates de la conscience et les profondeurs successives auxquelles ces voix sont ancrées dans l'esprit, les voix dites mythiques en formant le sous-bassement moral et spirituel. Il n'est pas fortuit que *4.48 Psychose* passe

également en revue, en deçà de la conscience, le domaine des rêves : « Si mon rêve m'a indiqué une rue ou un café ou un métro je m'y rends. » (p. 20)[17].

Cet aspect de l'oralité dans la pièce de Kane est donc lié au développement d'une écoute inédite, celle de la voix étrangère en nous. Une voix qui résiste aux menées conscientes et aux raisonnements, la voix de nos terreurs et de nos aspirations, si bien que cette voix « étrangère » est sans doute notre voix la plus personnelle et la plus irrépressible. « Ces voix qui proviennent de l'extérieur sont le comble de l'intériorité; elles traversent l'écrivain, qui n'est qu'un "lieu de passage" (de Lol V. Stein, Duras dit : "elle est hantée, elle est elle-même comme un lieu hanté") » (Danan, 1995 : 272). L'oralité présente chez Kane réside par conséquent aussi dans cette manière de faire affleurer ces voix structurantes qui ont forgé les motifs lancinants de nos angoisses et de nos révélations constitutives.

Une dramaturgie du cri silencieux

4.48 Psychose offre cependant l'exemple d'une œuvre à l'oralité paradoxale, en ce qu'elle tend à se présenter comme une pièce « muette », un drame mental au sens littéral du terme. Si polyphonie il y a, elle est interne, ce que Kane désigne par l'expression « une symphonie solo » (Kane, 2001b : 52)[18]. Au-delà de la question des voix rapportées et intériorisées, à laquelle l'oralité ne se réduit pas, peut-on donc concevoir l'oralité d'une œuvre théâtrale qui met radicalement en question son oralisation? En partant du principe qu'oralité et oralisation ne se confondent pas, l'on voudrait montrer d'une part comment opère Kane pour fonder l'oralité propre de *4.48 Psychose* sur le plan stylistique; d'autre part à quelle tension elle atteint en programmant, dans ce texte silencieux, l'oralisation de certains passages.

Une seconde forme d'oralité se lit en effet dans l'écriture de Kane, qui tient aux procédés employés pour façonner la diction intérieure du lecteur et l'énonciation spécifique du texte. Parmi ceux-ci, certains sont bien connus. La pièce recourt ainsi aux moyens ordinaires d'encodage de la diction, qu'il s'agisse d'indiquer une accentuation particulière par l'emploi des italiques; le volume par l'inscription des lettres en majuscules; le débit par l'abolition de toute ponctuation entre les mots, ou au contraire par un espacement inusité. Mais c'est justement dans l'utilisation que fait – ou plutôt ne fait pas – Kane de l'outil de ponctuation le plus expressif en anglais (comme en français), que l'on décèle la singularité de l'oralité à l'œuvre dans *4.48 Psychose*. Car on ne peut manquer d'être frappé par l'absence totale du point d'exclamation dans un texte qui comporte par ailleurs très peu de marques de ponctuation (elle disparaît même tout à fait à la fin), à l'exception des points d'interrogation.

Si la disparition de cette marque surprend, c'est parce que le texte se place explicitement sous le signe de l'interjection : « Un tas de points d'exclamations épelle la dépression nerveuse imminente » (p. 19)[19], et multiplie les allusions aux états physiques et psychiques dont l'acuité échappe à toute formulation verbale : « une blessure vieille de deux ans s'ouvre comme un cadavre et une honte depuis longtemps enterrée clame infecte putréfaction sa peine. » (p. 13)[20]; « [...] flairent l'échec débilitant qui me suinte des pores, l'emprise de mon désespoir et la panique dévorante qui m'inonde tandis que je fixe épouvantée le monde [...] et se protègent mutuellement leurs arrières de merde si bien que je finis par vouloir hurler pour que vous veniez [...]. » (p. 14)[21]; « je [...] gueulerai à jamais contre cette incongruité [...] » (p. 18)[22]; « ma pensée s'éloigne avec un sourire meurtrier / et laisse la discordante anxiété / rugir dans mon âme. » (p. 25)[23]; « un sifflement sinistre c'est le cri de la détresse qui tournoie dans la cuvette infernale au plafond de mon esprit » (p. 35)[24].

Cette observation, qui joue en faveur du drame mental ou d'un certain assourdissement de la voix du sujet, explique aussi l'origine de la tension particulière produite par un texte qui se donne à lire comme un cri retenu. Ce cri résonne d'autant plus fort à l'oreille du lecteur qu'il incombe à celui-ci de l'activer, et n'est pas sans rappeler le tableau d'Edward Munch dont nous avons constaté la prégnance dans toutes les œuvres de Kane. En l'absence des points d'exclamation, les moments de crise sont rendus par l'emploi des majuscules : « ALLEZ VOUS FAIRE FOUTRE ALLEZ VOUS FAIRE FOUTRE ALLEZ VOUS FAIRE FOUTRE » (p. 22), « NE LAISSEZ PAS ÇA ME TUER » (p. 34), « JE REFUSE JE REFUSE JE REFUSE NE REGARDE PAS VERS MOI » (p. 36)[25].

On conçoit par conséquent l'étrange projet de Kane d'inventer une oralité du cri silencieux dont les constituants seraient les représentations muettes du corps et de l'esprit dans un état de paroxysme. Elle-même était bien consciente de ses tentatives de resserrement de la langue autour d'un noyau défiant la saisie linguistique :

> depuis [*Purifiés*] je m'oriente toujours plus fort dans une direction disons poétique. C'est avec *Manque* que c'est le plus manifeste. C'était drôle – quand j'ai terminé *Manque*, je n'avais aucune idée de comment mon travail devait se poursuivre, c'est si minimaliste, *ça va tellement au-delà du langage* [...]. Dans ce nouveau texte [*4.48 Psychose*], il n'y a pour le moment même pas de personnages, seulement le langage et des images, et les images aussi y sont purement du langage, il n'y a pas d'indications scéniques[26] (Kane, 2003 : 75).

L'oralité de *4.48 Psychose* se lit donc dans une volonté d'intensifier la parole et d'engager le lecteur dans une diction qui pèse chaque mot comme s'il était le dernier. Cette visée est, de nouveau, formulée *a contrario* dans le texte : « Je peux remplir ma place /

remplir mon temps » (p. 26)[27]. On remarque en effet dans *4.48 Psychose* la disparition des contractions lexicales et grammaticales présentes dans les premières pièces où l'aspect « parlé » du langage était ouvertement exploité. Dans cette dernière œuvre, la langue est au contraire beaucoup plus écrite, et Kane s'applique à la remettre à plat, à la déplier soigneusement, comme si chaque syllabe comptait désormais. Les blancs entourant les mots leur confèrent à la fois plus d'importance et plus de vulnérabilité. La mise en scène du mot donne à sa profération un enjeu particulier, pour ainsi dire vital, car l'affirmation de Kane, « Je peux remplir ma place », dit en creux sa difficulté à continuer à remplir un espace (*space*) qui se vide au contraire progressivement.

Une tension se fait ainsi jour entre ce que le lecteur perçoit comme un évanouissement progressif de la parole, une perte inéluctable du pouvoir de la langue, et un mode d'expression qui tente simultanément de l'articuler, de la décomposer à l'extrême, afin d'en extraire le suc – ce sens qui abandonne le sujet se représentant. Les listes sont la marque de cette tentative de ressaisir l'unité défaillante du sujet, de comprendre où la faille se situe en dissociant méthodiquement ce que la langue parfois recouvre d'un seul terme ou englobe en une formule. Dans ces listes, plus aucune abréviation, chaque élément de la phrase expose la totalité de ses syllabes, le geste étant surtout visible dans les constructions verbales si souvent contractées en anglais : « *I am sad* », « *I would like to kill myself* », « *I do not want to die* », « *I shall hang myself* », « *I cannot love* »[28].

La typographie, en l'isolant, exhausse chaque mot dans sa matérialité. La raréfaction du langage, son extrême concision donnent le sentiment que le sujet se raccroche aux mots comme à la seule chose qui le retienne en vie. Les tableaux de chiffres deviennent ainsi emblématiques d'un texte qui se lit comme un compte à rebours. Ils sont en effet agencés de façon décroissante, le premier exposant les chiffres selon une organisation étoilée, allant de « 100 » à « 7 », le second se présentant comme une mince colonne de chiffres, descendant de « 100 » à « 2 » (Kane, 2001b : 13, 41). Certaines pages reproduisent cet étoilement, en particulier celles de la dernière séquence, où les mots sont de moins en moins nombreux sur chaque page, et où la langue va s'appauvrissant : « regardez-moi disparaître / regardez-moi / disparaître / regardez-moi / regardez-moi / regardez » (p. 55)[29]. Le texte reflète dans sa structure globale le mouvement de disparition dont les chiffres offrent une synthèse dramatique[30]. La composition visuelle induit un ralentissement général du débit de la lecture, engage à séparer nettement certains groupes verbaux les uns des autres, à conférer une densité particulière à chacun, et à rendre sensible le changement d'intonation et de tonalité qui se produit parfois de l'un à l'autre. Le drame se joue véritablement déjà sur le plan visuel, et la formule laconique de Kane devient lumineuse : « Rien qu'un mot sur une page et le théâtre est là » (p. 19)[31].

Elle est d'autant plus vraie que l'auteur inscrit encore d'une autre manière le déchirement et la dispersion du sujet à même la page. Kane commente explicitement l'emploi des pointillés pour séparer chacun des vingt-quatre fragments : « Une ligne en pointillés sur la gorge / À DÉCOUPER » (p. 34)[32]. Plus encore que *Manque*, *4.48 Psychose* affirme son caractère rhapsodique, arbore sa nature de puzzle et exhibe ses coutures. L'esthétique de la fragmentation est non seulement avouée par plusieurs remarques métatextuelles : « abstraction jusqu'au / [...] dislocation / désincarnation / déconstruction / [...] déformer / forme spontanée » (p. 28-30); « pantin morcelé » (p. 38); « ces fragments troublés » (p. 15)[33]; mais elle est également redoublée par la composition de l'œuvre, déjà soulignée, en îlots textuels jouissant d'une relative autonomie. Aussi le lecteur est-il directement mis face à la nécessité d'intérioriser ces unités disjointes pour en comprendre de l'intérieur l'agencement, et d'orchestrer les passages de l'une à l'autre avec les changements de postures énonciatives qu'ils impliquent.

Mises en relief, les coutures sont par excellence les lieux de tension du texte, qui confrontent le lecteur à une modification (et parfois une indécision) permanente quant au statut de la parole qui s'y fait entendre. Elles sont ces « frontières » que Kane met en exergue : « Je chante sans espoir sur la frontière » (p. 19)[34]. *4.48 Psychose* oscille ainsi entre théâtre, poésie, et carnets intimes (plus encore, l'écriture se situe à la lisière d'une langue modelée par un style, et de notes à peine retouchées, même si la structure de l'œuvre opère évidemment comme geste stylistique conférant à ces notes leur valeur propre). L'œuvre articule dialogue et soliloque; discordance et musicalité; esthétique de la fragmentation (du court-circuit) et lyrisme (épanchement); étoilement et linéarité (ou progression et circularité); paroxysme et retenue; voix personnelle et citations.

Une pièce? À lire?

Ce travail sur l'ambivalence – voire la polyvalence – d'un texte défini d'entrée de jeu par son « hermaphrodisme » générique, revient à interroger le statut de la parole et le type d'oralité qui s'y développe. Or, nous l'annoncions précédemment, la pièce de Kane relève le défi de faire coexister sa tendance au silence et la nécessité d'oraliser certains passages. Il est en effet des cas où l'oralité retrouve son sens premier, et coïncide avec l'oral. *4.48 Psychose* ménage de tels moments, reposant sur les répétitions, les silences et les superpositions de voix. La pièce inscrit alors l'oralisation dans l'écrit, et l'on retrouve traces des procédés employés dans *Manque*.

Les répétitions sont à nouveau très présentes dans *4.48 Psychose*. Mais elles culminent dans le fragment 19 organisé autour de la reprise litanique, par six fois, d'une tresse de huit

verbes. Leur succession immédiate engendre un rythme soutenu et une forme de mélopée martelée, rythme et sonorité étant accentués par la nature monosyllabique des verbes choisis (à une exception près), et le réseau prosodique serré que constituent assonances et allitérations. Citons la première apparition de ces jeux combinatoires :

> brille scintille cingle brûle tords serre effleure cingle
> brille scintille cogne brûle flotte scintille effleure
> scintille cogne scintille brille brûle effleure serre
> tords serre cogne scintille flotte brûle brille scintille brûle (p. 39)[35]

Ce que le lecteur embrasse et évalue d'un coup d'œil, coupant court au déchiffrage dès la première occurrence de ces alinéas circulaires, et se contentant de prendre acte des suivants, sans les articuler, ne déploie qu'à l'oral son caractère de vaine incantation, impuissante à conjurer le retour des constats désabusés (« jamais cela ne viendra » (p. 39), « Rien à jamais » (p. 40)[36]), ou à entériner les bonnes résolutions (« et demain une vie plus équilibrée » (p. 41)[37]). L'oralisation seule peut concrétiser la fonction d'exutoire (provisoire) de l'exercice consistant à mettre à distance, sous forme de suite rythmique maîtrisée, les sensations exprimées par les verbes. En dernier ressort, survoler ces lignes sans les lire aboutit à évacuer la charge de souffrance que recèle la répétition obsédante et implacable des mêmes termes emprisonnant le sujet dans ses visions. Les alinéas circulaires fonctionnent de ce point de vue comme des hologrammes. Leur refrain entêtant bourdonne aux oreilles, et ils exercent visuellement une sorte de fascination.

Il n'en va pas de même des répétitions de « oui ou non oui ou non oui ou non oui ou non… » (p. 50)[38] du dernier fragment, qui referment encore davantage l'espace autour du sujet et restreignent sa pensée à une alternative radicale. La posture du ressassement n'est ici qu'esquissée, et renvoie le lecteur à sa propre connaissance d'une telle situation, qu'il est convié à s'approprier. La séquence est ici déjà tout intériorisée, nullement comparable à l'inscription exhaustive des litanies dans la séquence antérieure.

C'est toutefois la place essentielle accordée au silence dans *4.48 Psychose* qui éclaire le plus nettement la tension spécifique de la pièce entre intériorisation des voix et nécessaire oralisation. D'une manière générale au théâtre, les indications de temps silencieux invitent à oraliser le texte dans la mesure où ce qui se traduit mentalement pour le lecteur en mots (des formules du type « Pause » ou « Silence ») ne peut retrouver sa vraie nature de moment d'écoute silencieux que dans la représentation. Non que le lecteur ne puisse faire l'expérience du silence dans sa tête, en suspendant provisoirement le déchiffrage du texte ou en se représentant un tel silence sur la scène. Mais il est certain que la vélocité de la lecture est sans commune mesure avec le temps de la représentation, *a fortiori* lorsqu'il

s'agit d'une pièce comme *4.48 Psychose* où l'équivalent typographique du silence, le blanc, est à ce point creusé.

Or, il est remarquable que Kane joue de deux formes de silence dans sa pièce. Les silences écrits, sous forme de didascalies, interviennent uniquement dans les phases de dialogues, alors que les blancs typographiques remplissent cette fonction dans toutes les autres séquences, la plus expressive à cet égard étant la dernière où la page finale n'est plus qu'un blanc à l'exception des deux phrases y figurant. Peut-on analyser l'emploi de ces deux moyens distincts pour aboutir au même résultat? On peut au moins proposer quelques hypothèses. Les silences didascaliques ponctuant les dialogues ne modifient pas la situation d'énonciation : l'échange se poursuit. À l'inverse, les blancs typographiques rendent plus sensibles les ruptures d'énonciation et la diversité des types de phrases, en isolant chaque unité textuelle :

tu me brises

Parle
Parle
Parle

dix mètres de piste pour un fiasco
ne regarde pas vers moi

C'est le final

Personne ne parle (p. 53)[39]

Ils laissent d'autre part le statut de ces fragments dans l'ambiguïté : s'agit-il d'une parole poétique ou d'une parole dramatique? Ces deux sortes de silences n'en guident pas moins la réception du texte. Les silences didascaliques font sentir le besoin de l'oraliser. Ils peuvent être très longs, et sont égrenés avec précision comme en fait foi le passage suivant :

– Je vous aime bien.
– (*Silence.*)
– Vous êtes mon dernier espoir.
– (*Un long silence.*)
– Vous n'avez pas besoin d'un ami, vous avez besoin d'un médecin.
– (*Un long silence.*)
– Vous vous trompez tellement.
– (*Un très long silence.*) (p. 46)[40]

La lecture silencieuse ne nuancera pas autant ces pauses mentales, et ne jouera pas spontanément le jeu des « très longs silences ». Les blancs typographiques suggèrent quant

à eux l'amuïssement graduel de la voix, et le déchirement du sujet entre différentes instances de discours. Nous reviendrons plus avant sur la façon dont s'opposent ces deux versions du silence, et dont elles entrent en conflit avec l'organisation temporelle de la pièce. Auparavant, il reste à examiner le dernier point mettant en difficulté la diction intérieure du drame. Il concerne les chevauchements de voix dans les répliques. Dans *4.48 Psychose*, la superposition des voix est loin d'être aussi exploitée que dans *Manque*, mais le principe est identique. Ces configurations excèdent les possibilités du « théâtre mental » du lecteur, puisque la lecture linéaire rend impossible le fait d'entendre simultanément deux discours différents. L'imagination même n'y suffit pas. On visualise dans cet exemple la simultanéité des paroles, les répliques étant disposées sur deux colonnes parallèles :

Comment j'arrête?
Comment j'arrête?
Comment j'arrête?
Comment j'arrête?
Comment j'arrête? Une dose de souffrance
Comment j'arrête? Qui me déchire les poumons
Comment j'arrête? Une dose de mort
Comment j'arrête? Qui me tord le cœur (p. 34)[41]

Une oralisation à plusieurs voix est alors seule en mesure de rendre la tension de ces énoncés concomitants.

L'ambiguïté générique de *4.48 Psychose*

On comprend que la conception originale qui préside à la construction de la pièce de Kane conduise à modifier le système d'adresse usuel du texte dramatique. Si l'on a coutume de distinguer entre une adresse interne (de personnage à personnage), et une adresse externe (lorsque le personnage dirige son discours vers le public), on se trouverait ici en présence d'une sorte d'adresse interne redoublée, étant prise au sens littéral, et d'une adresse externe elle aussi renforcée par le statut ambigu des fragments constitutifs de l'œuvre. Les appels à l'aide, les injonctions à soi-même, les suppliques – à la communauté, à Dieu, à l'être aimé – et les imprécations à l'égard du monde côtoient des notations intimes, des bribes de phrases, des descriptions cliniques et des listes, où l'ellipse porte l'écrit aux limites du littéraire. À cette diversité formelle s'ajoutent aphorismes, transcriptions de visions hallucinées en une prose noire proche de la langue kafkaïenne, et brèves suites lyriques, dans une écriture qui oscille sans cesse entre inachèvement et stylisation par le vers.

La totalité du texte se trouve ainsi remise en question par sa situation à la frontière d'une écriture dramatique et d'une écriture « poétique ». En faveur du poétique jouent la disparition de la fiction et des personnages, partant de toute incarnation; l'insertion de faux (ou feints) dialogues qui sont autant de dialogues de sourds empêchant toute progression de l'« action » (nous reviendrons sur la singularité de cette notion dans la pièce); l'éclatement de la structure linéaire du drame dont le mouvement vers l'avant est entravé par une composition étoilée. Corrélativement, la notion de répliques enchaînées n'a plus cours, et les fragments sont eux-mêmes bâtis, on l'a vu, sur la juxtaposition d'unités verbales qui ne sont plus immédiatement reliées par la syntaxe ou le sens. L'hermétisme qui peut en découler, figurant l'obscurité même dans laquelle se débat le sujet, est revendiqué comme tel, et appelle à son tour un contrat de lecture et d'écoute différent de celui que met en place une pièce de théâtre :

> obscur jusqu'au
> Vrai Juste Correct
> Quelqu'un ou quelqu'un d'autre
> Chacun chaque tous
> noyant dans un océan de logique
> ce monstrueux état de paralysie
> toujours malade (p. 30)[42]

Enfin, la relative autonomie de chaque séquence; la clôture formelle et thématique de certains îlots textuels où refleurissent les images et le chant de la langue[43]; surtout, la densité conférée aux mots par leur raréfaction sur la page et la concentration du sens qui s'y manifeste sont autant d'éléments invitant à une lecture poétique de l'œuvre. On demandera ce qu'il reste du théâtre dans *4.48 Psychose*? Il nous semble résider dans le rapport que la pièce entretient avec le temps, et, curieusement, dans la tension inhérente à sa nature de texte hybride programmant deux types de perception, l'une visuelle, l'autre sonore, et confirmant l'évolution qui affecte notre réception des genres littéraires.

Les remarques précédentes concernant le caractère poétique de *4.48 Psychose* pourraient être résumées par l'image d'une organisation verticale venant se substituer à l'ordinaire agencement linéaire du drame. Il s'agit là bien sûr d'une vue schématique, exprimant le fait qu'une œuvre dramatique est conçue pour que son architecture et les réseaux de significations qu'elle induit soient en partie saisissables à la représentation, c'est-à-dire dès la première audition. La pièce de Kane, à l'instar d'autres pièces contemporaines, nous paraît déjouer la possibilité d'une pareille écoute. Une représentation de *4.48 Psychose* ne permet que faiblement d'entrer dans le jeu de superposition des strates de la conscience qu'elle met en œuvre, et plus encore dans le conflit de leur coexistence. Ce qui se joue dans

la *profondeur* d'une pensée, sous l'emprise de voix contradictoires et parfois simultanées, est difficilement compatible avec le déroulement et la mise à plat que suppose la proférération du texte, quelle que soit la qualité de la réalisation scénique et de l'interprétation du comédien. Pour le dire autrement, la surface auditive de la mise en scène – dans une pièce qui exclut toute représentation au sens propre, puisque le contenu de *4.48 Psychose* ne saurait être montré – se heurte à la profondeur visuelle et imaginative que favorise la mise en page.

4.48 Psychose opère ainsi un basculement, en inversant les attributs traditionnels du théâtre et du livre. Au livre qui ne donnerait qu'à entendre, tandis que le théâtre donnerait à voir, Kane oppose un écrit permettant d'entrevoir l'invisible (des phénomènes mentaux), et une scène menacée d'être réduite à ses possibilités acoustiques. Car cette simultanéité de voix discordantes et la division de l'esprit qu'elle entraîne sont précisément ce qu'une page est à même de rendre, exploitant une troisième dimension que la littérature du XX^e^ siècle, notamment la poésie, ne s'est pas faite faute d'explorer : la dimension visuelle. On rétorquera que la scène est au contraire capable de matérialiser les couches successives où s'enracinent ces voix, en multipliant les sources sonores, voire en dédoublant le sujet dont la parole serait prise en charge par plusieurs acteurs. Mais ce procédé atténuerait la tension issue de la conscience aiguë du sujet d'être prisonnier de son corps[44]. La solution consistant à superposer des voix *off* rencontre elle aussi ses limites, dans la mesure où le spectateur ne peut écouter deux voix tenant simultanément deux discours différents.

On pourrait également objecter que rien n'empêche le metteur en scène de créer un dispositif visuel qui corresponde à la spatialisation mentale proposée par le livre. C'est justement ce qu'avait entrepris Claude Régy dans la mise en scène de *4.48 Psychose* qu'il réalisa au théâtre des Bouffes du Nord en octobre 2002. Or la scénographie aboutissait à reproduire partiellement la disposition typographique du texte sur le plateau. Sur le mur latéral de gauche était projeté un écran lumineux affichant les tableaux de chiffres et les litanies de verbes du fragment 19. À l'avant-scène se tenait, debout, strictement immobile, la comédienne (Isabelle Huppert). Derrière elle, le fond de scène du théâtre, plongé dans l'obscurité, béant et arrondi comme une bouche d'enfer, faisait contrepoint à la présence frontale de l'actrice, et offrait en trois dimensions un équivalent de la perspective, c'est-à-dire de la profondeur de champ, suggérée par l'étagement des groupes verbaux sur la page.

Cette expérience, malgré son indéniable réussite esthétique et les talents qui s'y conjuguaient, s'est pourtant révélée un semi-échec : si l'écran lumineux rendait à merveille l'illusion de voir les mots tapisser les parois de l'esprit, et de pénétrer ainsi dans le cerveau du sujet parlant, la fascination visuelle qu'il exerçait suffisait à altérer l'écoute de l'actrice. Inversement, lorsque son attention se concentrait sur la comédienne, le spectateur était

ramené à une linéarité du discours telle que les échos ménagés par le montage entre les îlots textuels devenaient difficilement perceptibles. Cette situation était aggravée du fait que de longs silences, pourtant fidèles au texte, espaçaient la profération des phrases. La mémoire auditive du spectateur étant limitée, il devenait incapable de joindre mentalement les propositions entre elles, de même qu'il ne disposait ni du recul ni du temps suffisants pour percevoir la variété des voix en jeu et leur provenance. Plus grave encore, ce que la mise en scène perdait ce faisant était le rythme d'ensemble de la pièce, sa respiration.

Car à dilater les silences pour tenter de donner une résonance à la voix de l'acteur, cette résonance que confère le blanc typographique, Régy perdait la sensation du compte à rebours. Là culmine le paradoxe, car c'est cette urgence temporelle induite par la construction de l'œuvre que nous avions désignée comme proprement dramatique. La pièce est en effet conçue comme une minuterie, activant la décision finale de se donner la mort. Outre le découpage en vingt-quatre séquences, la répétition de l'heure fatidique (4.48[45]); les tableaux de chiffres se lisant comme des graphes minutés de la respiration du sujet; et des formules enregistrant les étapes par lesquelles il passe[46], viennent scander le texte, lui donnant sa dynamique propre. Cette structure progressive est indispensable, sur le plan dramatique, en ce qu'elle vient compenser une pièce qui repose sur la stagnation – dans le pire – de l'état intérieur du sujet. Du début à la fin, la situation est identique, le sujet se bornant à constater les variations qui affectent, avec quelle violence, son corps et son âme, mais qui ne débouchent sur « rien », si l'on ose dire, puisque le drame est abstrait, c'est-à-dire purement verbal d'une part; parce que les jeux sont faits d'avance d'autre part. Dès le troisième fragment intervient cette phrase : « Je me suis résignée à la mort cette année » (p. 12). Il ne reste de l'action qui oriente habituellement la pièce de théâtre que le tournant s'opérant en son exact milieu : le douzième fragment s'achève sur l'acceptation du sujet de se soumettre au traitement médicamenteux (« D'accord, allons-y, allons-y pour les drogues, allons-y pour la lobotomie chimique, [...]. Allons-y. » (p. 28)[47]). C'est précisément ce statisme qui rend problématique l'écoute du texte au théâtre. Pour un auditeur, le dessin temporel est moins discernable, et peine à l'emporter sur l'impression de circularité.

Une remarque similaire s'applique aux formules relatives à l'adresse externe. Certes, la frontalisation de l'adresse, que traduisent les nombreuses occurrences du pronom de la deuxième personne, « tu/vous » (*you*), les tournures impératives (« Validez-moi / Observez-moi / Voyez-moi / Aimez-moi » (p. 53)[48]) et les prises à parti (« Votre vérité, vos mensonges, pas les miens. » (p. 15)[49]), vient jalonner ce parcours volontairement erratique et labyrinthique dans les méandres de l'âme (*soul*) et de l'esprit (*mind*) – ces deux mots étant les plus répétés de la pièce. Les interpellations régulières qui scandent le texte fonctionnent d'abord comme des repères permettant au lecteur de revenir à la surface –

c'est-à-dire à lui-même – après avoir traversé les diverses zones de la conscience traquée dans ses recoins. Elles jouent ensuite le rôle de rappels à l'ordre du présent dramatique. Elles réactivent la tension inhérente à la situation d'énonciation en rappelant le temps qui s'écoule, et la menace de la mort prochaine : « il ne faut pas que j'oublie » (p. 10); « Trouve-moi / Libère-moi » (p. 26); « NE LAISSEZ PAS ÇA ME TUER » (p. 34)[50]. Ce faisant, elles participent du décompte mis en place par la composition du texte, et qui en constitue le ressort dramatique. Mais elles demeurent peut-être insuffisantes pour impliquer le spectateur, en regard du caractère intime du discours tenu par le sujet. Il se pourrait que le propos soit d'ordre trop privé pour ne pas perdre à être proféré à voix haute et en public. On se trouverait là en présence d'une œuvre qui privilégierait un rapport individuel, à l'instar du texte poétique, et qui exploiterait pleinement la possibilité d'être activé par le lecteur, ce qui expliquerait la composition faisant de la pièce un texte à plusieurs entrées.

4.48 Psychose relèverait donc du théâtre par la volonté d'extérioriser les phénomènes dont elle traite, de les rendre visibles et audibles, et parce qu'elle renouvelle l'analogie dès longtemps repérée entre scène mentale et scène théâtrale. De ce point de vue, l'œuvre de Kane altère d'une autre manière encore la structure dramatique en rendant problématique la distinction ordinaire entre « réplique » et « didascalie ». On lit par exemple, au début de la dix-neuvième séquence : « Ouverture de la trappe / Lumière crue // Une table deux chaises et pas de fenêtre // C'est ici que je suis / et voilà mon corps » (p. 38-39)[51]. Les deux types de phrases sont situés sur le même plan. Le déploiement de ce théâtre intérieur inaugure un nouveau type d'indications qui, pour détailler encore les éléments d'un « décor » ou les jeux d'une physionomie, ne renvoient plus qu'à des situations mentales, des états physiologiques et psychiques ainsi rendus perceptibles à autrui, et dramatisés[52]. Maeterlinck et Strindberg avaient déjà montré le chemin, Kafka aussi, permettant au lecteur-spectateur de pénétrer dans l'abstraction spatialisée d'une pensée, d'une psyché, avec ses zones alternées de ténèbres et de lumière.

Pourtant, circuler dans les réseaux qui naissent du montage reste l'apanage de la lecture. Parce qu'elle préserve l'essentielle instabilité énonciative du texte, la lecture reflète la mobilité de l'esprit et la polyphonie qu'il renferme. À l'inverse, le théâtre est appelé par la succession de « tableaux » mentaux que la pièce présente, et qui suscite cette apparence de figement, d'immobilisation progressive vers la mort. Entre texte poétique et texte dramatique, parole intériorisée et parole extériorisée, entre la vue et l'ouïe, il n'est pas question de trancher. Cette hésitation même fait le statut d'une telle « pièce de théâtre ». *4.48 Psychose* marque de la sorte l'aboutissement d'une production dramatique qui n'aura cessé de porter des défis extraordinairement stimulants au théâtre. Loin d'être amoindrie, l'oralité profite de cette tension entre deux situations d'énonciation contradictoires

requérant, chacune à sa façon, l'investissement du lecteur. Mais il reste un mot à dire sur cet objet littéraire auquel la dramaturge britannique a donné naissance.

Dans *4.48 Psychose*, Kane met en scène sans détour l'activité de l'écrivain, et son combat contre l'absorption de substances chimiques palliant certes la dépression mais anesthésiant les facultés de l'esprit. Le texte évoque à maintes reprises les terreurs face à ce qui est ressenti comme une désintégration des capacités intellectuelles et de l'aptitude à écrire : « Je ne peux pas écrire » (p. 11); « Comment puis-je retrouver la forme / maintenant qu'est partie ma pensée formelle? » (p. 18); « en essayant de laisser une empreinte plus permanente que moi » (p. 51); « la phrase finale / le point final » (p. 54). Non contente de multiplier les entrées dans le texte, Kane ajoute par là une ultime ambiguïté à cette œuvre en rendant à la fois impropre et inévitable le rapprochement de sa pièce avec un écrit de type autobiographique. Mais, comme on a pu demander ce qu'il restait du théâtre dans *4.48 Psychose*, on peut s'interroger sur ce qui relève de l'autobiographie dans une écriture qui s'attache à évider le sujet, et pose autant la question du statut de l'être que de celui du texte. Les voix qui s'y croisent n'invitent-elles pas le lecteur à ce mouvement d'échange qui constitue le sujet en carrefour et en réceptacle de pensées et de perceptions? Le rôle actif du lecteur dans l'appréhension de ce texte, tel que nous l'avons analysé, se situe presque à l'opposé des expériences faites face aux écrits autobiographiques, dégageant progressivement une personnalité qui se détache de celle du lecteur pour mieux marquer ce qui la caractérise. Enfin, le projet même de Kane, saisissant non pas une tranche de vie, mais une tranche de nuit, et plus exactement des instantanés de la vie psychique, suffirait à renouveler le genre, si toutefois on souhaitait l'y rattacher.

On conçoit l'enjeu d'un tel projet. Parce que la pièce repose sur son dénouement mortel, c'est l'absence de l'« action » qui permet à l'œuvre d'exister, c'est-à-dire à la parole de se poursuivre. Mais c'est l'imminence de cette action qui confère aussi son sens et sa densité au texte. Pourtant, la mort dans *4.48 Psychose* joue essentiellement comme un mode d'évidement des structures qui permet ce jeu d'éclatement et de recomposition possible des énonciations successives, laissant au lecteur la responsabilité d'investir ce vide et d'agencer les différentes strates en fonction des voix et des situations qu'il identifie, des formes qu'il perçoit. En cela la pièce touche à l'autre pôle de l'écriture de Kane mentionné en introduction, un pôle plus spécifiquement performatif.

Notes

1. « *the broken hermaphrodite who trusted herself alone* » (Kane, 2001a : 205). Les références qui renvoient à la version française de *4.48 Psychose* (Kane, 2001b) seront présentées comme suit à l'intérieur du texte (p. 10).
2. « *RSVP ASAP* » (Kane, 2001a : 214).
3. Les fragments contenant des dialogues sont les fragments n^os^ 1, 6, 9, 10, 12, 16 et 23.
4. « *Dr This and Dr That and Dr Whatsit* »; « *Dear God, dear God, what shall I do?* » (Kane, 2001a : 209, 241).
5. « *And I cannot believe that I can feel this for you and you feel nothing. Do you feel nothing?* »; « *Come now, let us reason together* »; « *look after your mum now* » (Kane, 2001a : 214, 229 et 243).
6. « (*A very long silence.*) » (Kane, 2001a : 205).
7. « *And my mind is the subject of these bewildered fragments* » (Kane, 2001a : 210).
8. « *Last in a long line of literary kleptomaniacs / (a time honoured tradition) / Theft is the holy act / On a twisted path to expression* » (Kane, 2001a : 213).
9. Voir entre autres « Mon frère est mourant, mon amour est mourant, je les tue tous les deux » (p. 11), et « [...] que mon père aille se faire foutre puisqu'il a foutu ma vie en l'air pour de bon et que ma mère aille se faire foutre puisqu'elle ne l'a pas quitté » (p. 21).
10. Voir Matthieu, XXVII, 46 : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné? ». Voir (Kane, 2001a : 219) : « *My love, my love, why have you forsaken me?* ».
11. Voir Zacharie, XIV, 7 : « Il y aura un jour connu du Seigneur, qui ne sera ni jour ni nuit, et sur le soir de ce jour la lumière paraîtra. », et Isaïe, VIII, 22 : « Et tantôt sur la terre, et ils ne verront partout qu'affliction, que ténèbres, qu'abattement et que serrement de cœur, et qu'une nuit sombre qui les persécutera, sans qu'ils puissent s'échapper de cet abîme de maux. » Voir (Kane, 2001a : 228) : « *and it shall come to pass // Behold the light of despair / the glare of anguish / and ye shall be driven to darkness* ».
12. Voir Lévitique, XIII, 34 : « Le septième jour, si le mal semble s'être arrêté dans le même endroit, et s'il n'est point plus enfoncé que le reste de la chair, le prêtre le déclarera pur, et ayant lavé ses vêtements, il sera tout à fait pur. » Pour les autres références aux Écritures, voir aussi (Kane, 2001b : 37) : « Allons, raisonnons ensemble » (et Isaïe, I, 18 : « Et après cela venez et soutenez votre cause contre moi, dit le Seigneur. »); « La santé mentale se trouve dans la montagne de la demeure du Seigneur » (et Isaïe, II, 2 : « Dans les derniers temps, la montagne sur laquelle se bâtira la maison du Seigneur sera fondée sur le haut des monts »); « Nous sommes les abjects / qui déposons nos guides / et brûlons l'encens pour Baal » (et Jérémie, XI, 13 : « vous n'avez point eu de rue qui n'eût son autel de confusion, son autel pour sacrifier à Baal. »). Voir (Kane, 2001a : 228) : « *a scall on my skin* ».
13. Ainsi, p. 38, le motif de l'« engin de sorcellerie » est emprunté au roman de C.S. Lewis, *The Silver Chair*; p. 39, l'expression « qui danse sur du verre » est la reprise du titre de la chanson de Mötley Crüe, *Dancing on Glass*; p. 49, la proposition « profonde comme jamais » se trouve dans la chanson *Wife* de Toyah; p. 54 « elle danse encore la froussarde / elle ne s'arrêtera pas la froussarde » est une

phrase extraite du film de Herzog, *Stroszek*, mise en exergue sur le disque posthume du chanteur Ian Curtis que Kane cite souvent.

14. Voir (Kane, 2001a : 206) : « *Remember the light and believe the light* ».

15. *Ibid.*, p. 233 : « *the bisected soul* ».

16. *Ibid.*, p. 225 : « *I'm seeing things / I'm hearing things / I don'k know who I am* ».

17. *Ibid.*, p. 214 : « *If I've dreamt a message of a street or a pub or a station I go there* ».

18. *Ibid.*, p. 242 : « *a solo symphony* ».

19. *Ibid.*, p. 213 : « *A glut of exclamation marks spells impending nervous breakdown* ».

20. Dans les citations suivantes, je souligne. Voir (Kane, 2001a : 209) : « *a wound from two years ago opens like a cadaver and long buried shame roars its foul decaying grief* ».

21. *Ibid.*, p. 209 : « [...] *smelling the crippling failure oozing from my skin, my desperation clawing and all-consuming panic drenching me as I gape in horror at the world* [...] *and cover each other's arses until I want to scream for you* [...] ».

22. *Ibid.*, p. 212 : « *I* [...] *will bellow forever at this incongruity* [...] ».

23. *Ibid.*, p. 218 : « *my thought walks away with a killing smile / leaving discordant anxiety / which roars in my soul* ».

24. *Ibid.*, p. 227 : « *a dismal whistle that is the cry of heartbreak around the hellish bowl at the ceiling of my mind* ».

25. Voir aussi p. 24, 27, 34. Voir (Kane, 2001a : 215) : « *FUCK YOU FUCK YOU FUCK YOU* »; p. 226 :« *DON'T LET THIS KILL ME* »; p. 227 : « *I REFUSE I REFUSE I REFUSE LOOK AWAY FROM ME* ».

26. Je souligne.

27. (Kane, 2001a : 219) : « *I can fill my space / fill my time* ».

28. *Ibid.*, p. 206-207, au lieu de « *I'm* », « *I don't* », « *I'll* », « *I'd* », « *I can't* ».

29. *Ibid.*, p. 244 : « *watch me vanish / watch me / vanish / watch me / watch me / watch* ».

30. Le fait que ces tableaux de chiffres, qui progressent de 7 en 7, renvoient aux tests cliniques soumis aux patients dépressifs pour éprouver leur capacité de concentration, ne modifie pas leur statut dans le texte. Ils y gardent leur valeur d'indice de la dépression, c'est-à-dire de la perte progressive, entre autres, de la possibilité d'un usage communicatif de la langue, de l'isolement dans une parole purement intérieure, tournée vers soi-même.

31. (Kane, 2001a : 213) : « *Just a word on a page and there is the drama* ».

32. *Ibid.*, p. 226 : « *A dotted line on the throat / CUT HERE* ».

33. *Ibid.*, p. 221 : « *abstraction to the point of* [...] */ dislocate / disembody / deconstruct /* [...] *deform / free form* »; p. 229 : « *a fragmented puppet* »; p. 210 : « *the bewildered fragments* ».

34. *Ibid.*, p. 214 : « *I sing without hope on the boundary* ».

35. *Ibid.*, p. 231 : « *flash flicker slash burn wring press dab slash / flash flicker punch burn float flicker dab flicker / punch flicker flash burn dab press wring press / punch flicker float burn flash flicker burn* ».

36. *Ibid.*, p. 231 : « *it will never pass* », « *Nothing's forever* ».

37. *Ibid.*, p. 232 : « *and a saner life tomorrow* ».

38. *Ibid.*, p. 240.
39. *Ibid.*, p. 243 : « *you're breaking me / Speak / Speak / Speak / ten yard ring of failure / My final stand / No one speaks* ».
40. *Ibid.*, p. 236 : « *I like you. / (Silence.) / You're my last hope. / (A long silence.) / You don't need a friend you need a doctor. / (A long silence.) / You are so wrong. / (A very long silence.)* »
41. *Ibid.*, p. 226 : « *How do I stop? / A tab of pain / Stabbing my lungs / A tab of death / Squeezing my heart* ».
42. *Ibid.*, p. 223 : « *obscure to the point of / True Right Correct / Anyone or anybody / Each every all / drowning in a sea of logic / this monstrous state of palsy / still ill* ».
43. Citons cet extrait, situé dans le onzième fragment, p. 24 : « J'ai peur de perdre celle que jamais je n'ai touchée / l'amour me tient en esclavage dans une cage de larmes / je me mords la langue qui jamais ne peut lui parler / une femme me manque qui n'est jamais née / j'embrasse une femme par-delà les ans qui disent que jamais on ne se rencontrera ».
44. Voir, entre autres, p. 18 : « Le corps et l'âme ne peuvent jamais être mariés ».
45. P. 12, 19, 37, 42 et 52.
46. Voir p. 26 : « Dépression »; p. 28 : « Allons-y »; p. 30 : « Toujours malade »; p. 35 : « Et c'est là le rythme de la folie »; p. 37 : « le déchirement commence »; p. 50 : « la rupture commence ».
47. *Ibid.*, p. 221 : « *Okay, let's do it, let's do the drugs, let's do the chemical lobotomy,* [...]. *Let's do it* ».
48. *Ibid.*, p. 243 : « *Validate me / Witness me / See me / Love me* ».
49. *Ibid.*, p. 210 : « *Your truth, your lies, not mine* ».
50. *Ibid.*, p. 206 : « *don't let me forget* »; p. 219 : « *Find me / Free me / from this* »; p. 226 : « *DON'T LET THIS KILL ME* ».
51. *Ibid.*, p. 230 : « *Hatch opens / Stark light / A table two chairs and no window / Here am I / and there is my body* ».
52. Voir également p. 9 : « une conscience consolidée réside dans une salle de banquet assombrie près du plafond d'un esprit dont le parquet bouge comme dix mille cafards [...] »; p. 10 : « et ils étaient tous là / du premier au dernier / et ils savaient mon nom / quand je filais comme un insecte au dos de / leurs chaises » ; p. 13 : « Une chambrée de visages inexpressifs qui ouvrent des yeux vides sur ma souffrance [...] »; etc.

Bibliographie

BLATTES, Susan, et Jean-Pierre SIMARD (dir.) (2002), « "In-Yer-Face" : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique », *Coup de théâtre,* n° 18 (juillet).

BOND, Edward (2003), « Sarah Kane et Nils Tabert, conversation », *Sarah Kane, OutreScène,* n° 1 (février), p. 65-75.

DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médianes.

KANE, Sarah (2001a), *4.48 Psychosis*, dans *Complete Plays*, Londres, Methuen Drama. Comprenant *Blasted – Phaedra's love – Cleansed – Crave – 4.48 Psychosis – Skin*.

KANE, Sarah (2001b), *4.48 Psychose*, trad. Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche.

LANTÉRI, Jean-Marc (dir.) (2002), « Dramaturgies britanniques (1980-2000) », *Écritures contemporaines*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard.

SAUNDERS, Graham (2002), *« Love Me or Kill Me », Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester et New York, Manchester University Press.

SIERZ, Aleks (2001), *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*, Londres, Faber & Faber.

STEPHENSON, Heidi, et Natasha LANGRIDGE (1997), *Rage and Reason, Women Playwrights on Playwriting*, Londres, Methuen.

Séverine Ruset
Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

La nouvelle écriture, l'institution et la subversion : états des lieux

Créer, c'est faire sortir le nouveau de l'ancien, débusquer les possibles qui introduiront le changement. Se détacher des formes traditionnelles pour reconfigurer – mais aussi bousculer – notre expérience, de manière à ne pas seulement épouser l'évolution de la pensée et de la sensibilité humaines, mais à la provoquer. N'y a-t-il pas dans toute création une part de subversion? Faire événement dans l'art, *a fortiori* au théâtre, revient à marquer une rupture. Aussi Denis Guénoun suggère-t-il que

> [...] si l'on veut tenter de comprendre ce qui se passe dans l'art (ce qui passe, agit, advient, arrive; ce qui fait qu'il y a des événements, une histoire de l'art), il ne faut pas réfléchir du côté de l'institution, de la position de l'Art. Que ce qui se passe dans l'art est plutôt le mouvement d'une sorte de destitution, de déposition (1998 : 92).

Dans la mesure où l'événement dépend des conditions de visibilité dans lesquelles il prend place, notamment au théâtre où le rassemblement physique du public est condition nécessaire, on pourrait néanmoins objecter qu'il lui faut s'appuyer sur une structure forte, enracinée, pour imposer sa marque. C'est la raison pour laquelle l'institutionnalisation de la programmation des textes dramatiques contemporains est apparue en Grande-Bretagne comme un moteur de création fondamental. L'institution théâtrale britannique se préoccupe en effet abondamment des auteurs vivants et des écritures dramatiques émergentes, auxquels d'importantes structures spécialisées sont consacrées.

Donner aux auteurs contemporains la possibilité de s'exprimer à l'intérieur d'un cadre institutionnel permet une « mise en présence » de la création. On peut toutefois redouter que l'intégration de cette dernière à des corps constitués ne la prive de l'espace et de la liberté nécessaires à l'émergence de voix authentiquement nouvelles et déstabilisantes. La prise directe de l'institution sur la création ne risque-t-elle pas de devenir emprise, et de se traduire par la promotion de normes esthétiques et de critères de recevabilité uniformisants, qui affaiblissent le potentiel subversif des œuvres? Peut-on envisager qu'un lieu puisse accueillir des possibilités émergentes qui débordent le présent, le relativisent, alors même qu'il a pour fonction d'instituer celui-ci? Les théâtres de création contemporaine britanniques semblent l'affirmer, puisqu'ils se revendiquent pour la plupart comme des lieux d'expérimentation ouverts à l'innovation et tournés vers l'avenir.

Laissent-ils cependant suffisamment de jeu pour que des dramaturgies qui renouvellent réellement notre perception puissent se développer? Cette question a servi de fil conducteur à l'enquête que nous avons menée auprès de six professionnels du théâtre représentatifs de la scène anglaise. Le document qui en résulte ne doit pas être lu comme une discussion, mais comme un montage de pensées et de témoignages, qui sondent la place qu'occupent actuellement les écritures nouvelles dans le paysage théâtral anglais et interrogent la manière dont elles se situent sur la corde tendue entre institutionnalisation et subversion. Il ne prétend en aucun cas dresser un bilan, mais soulève des questions dont il nous semble important qu'elles accompagnent le développement d'une pratique vivante.

A. A. – **Abigail Anderson**, metteure en scène et lectrice pour de nombreuses compagnies théâtrales, y compris le Bush Theatre.

C. C. – **Christopher Campbell**, adjoint du conseiller littéraire du National Theatre, écrivain et traducteur.

D. E. – **David Edgar**, écrivain.

G. W. – **Graham Whybrow**, conseiller littéraire du Royal Court Theatre.

H. B. – **Howard Barker**, écrivain et metteur en scène.

J. B. – **Joss Bennathan**, metteur en scène.

La nouvelle écriture au sein de l'institution britannique

La fondation capitale du Royal Court Theatre

En Grande-Bretagne, on évoque souvent la « révolution » qui, en 1956, a commencé à secouer le théâtre britannique. L'ouverture du Royal Court Theatre, la même année, ne relève certes pas d'une coïncidence. Fondé dans le but de créer « un lieu où le dramaturge est perçu comme

l'énergie créatrice fondamentale au théâtre, et où la pièce prend le pas sur les comédiens, le metteur en scène et le scénographe », le Royal Court Theatre a su dynamiser un renouveau théâtral axé sur la nouvelle écriture.

G. W. : Avant 1953, il n'existait pour ainsi dire pas d'auteur britannique! [...] Au départ, le Royal Court Theatre s'est d'emblée perçu comme un théâtre subventionné qui présentait des pièces contemporaines d'avant-garde, dont l'auditoire serait vraisemblablement limité et qui dérouteraient les critiques. Il constituait donc, en quelque sorte, un foyer artistique apte à attirer et à stimuler une nouvelle génération d'artistes de théâtre et de dramaturges, conformément à la tradition moderniste en vogue sur le territoire continental européen. Ce théâtre accueillerait tous les précurseurs de l'ère moderne. Telle était sa vision. D'une certaine manière, le Royal Court incarne toujours cette vision. Nous sommes des inventeurs, et non des conservateurs de musée.

D. E. : Quand elle a repris le Royal Court pendant les années 50, la English Stage Company a placé le dramaturge au centre de sa démarche. Ce choix a été fait en réaction contre le théâtre joué immédiatement après la guerre, que George Devine estimait tape-à-l'œil, axé sur le jeu et dénué de sérieux.

L'éclosion de la nouvelle écriture

Cette attention dont jouissait l'écriture théâtrale a éperonné l'enthousiasme, la créativité et l'ambition de plusieurs générations d'auteurs. Le Royal Court a atteint l'objectif qu'il s'était fixé : la dramaturgie est florissante au Royaume-Uni, pays où le texte forme la pierre angulaire du processus créatif.

A. A. : Je dirais qu'à l'échelle internationale, cette démarche est devenue l'une des caractéristiques associées au théâtre britannique.

H. B. : En Angleterre, la nouvelle écriture constitue presque une obsession. Tous les théâtres du pays y aspirent ou, à tout le moins, font mine de s'y intéresser.

Hormis le Royal Court, il existe plusieurs théâtres associés à ce mouvement. Citons ceux de Londres : le National Theatre (bien qu'il ne se consacre pas exclusivement à la nouvelle écriture, il en présente beaucoup plus depuis que Nicholas Hytner en est devenu le directeur artistique en 2003), le Bush Theatre, le Hampstead Theatre et le Soho Theatre. Ailleurs au Royaume-Uni, il suffit de penser au Traverse Theatre, en Écosse, au Royal Exchange Theatre, à Manchester, et au Door Studio, du Birmingham Repertory Theatre.

Ce véritable ferment de créativité connaît des résultats concrets. Le Royal Court reçoit quelque 3 500 pièces non sollicitées par année, le National Theatre, 1 200, le Soho, 2 000, tandis que le Hampstead et le Bush en évoquent un peu plus de 1 500. Tous les manuscrits seraient lus.

Le rôle prédominant de l'auteur dans le processus créatif

D. E. : Une fois l'auteur élevé au statut de « créateur unique », on a assisté à la naissance de pièces extraordinaires et d'une période probablement sans égale au cours de laquelle le théâtre britannique s'est vu couronné de succès et a gagné en importance. Pourtant, l'auteur, et j'insiste, n'est pas le seul créateur au théâtre, et l'arrogance qu'en ont conçue les dramaturges a poussé la plupart des meilleurs d'entre eux, pendant l'âge d'or du Royal Court, à se disputer farouchement avec des metteurs en scène et des comédiens, si bien qu'ils ont pour la plupart abandonné le théâtre dominant. Ceux de ma génération[1] ont un peu hérité de cette arrogance, mais notre engagement politique à l'égard des méthodes de travail collectif nous a mieux disposés à collaborer.

Étant donné la prolifération d'aspirants dramaturges, on aurait pu s'attendre à ce que les auteurs perdent une partie du pouvoir dont ils jouissaient dans le processus créatif, mais, en Grande-Bretagne, ils demeurent très présents. On ne saurait dire qu'ils « possèdent les moyens de production », mais ils conservent la haute main sur les moyens créatifs.

C. C. : Dans ce pays, le rôle de directeur artistique est presque toujours dévolu à un metteur en scène. Pourtant, les auteurs ont ici un pouvoir bien plus grand qu'en France, par exemple. Ce ne sont pas eux qui dirigent les théâtres, mais leur influence est énorme. Chacun s'attend à ce qu'ils exercent cette influence, en assistant régulièrement aux répétitions.

G. W. : Au Royal Court, nous produisons des premières mondiales, si bien que les intentions de l'auteur l'emportent sur tout le reste. Les pièces ne sont pas colorées par le regard d'un metteur en scène. Elles sont produites en présence de l'auteur, qui vient aux répétitions et que l'on consulte quant au choix du metteur en scène, du scénographe et des comédiens. Aucun changement n'est apporté au texte sans son approbation. Dans ces conditions, la pièce acquiert une réputation telle que bon nombre de metteurs en scène étrangers souhaiteront la monter en y mêlant leur propre vision.

C. C. : Ici, les théâtres ne font généralement pas appel à un conseiller littéraire, entre autres parce que cette fonction revient au metteur en scène. La plupart du temps, celui-ci a une certaine conception de son rôle : porter à la scène le texte de l'auteur et le présenter au public. C'est pourquoi nos metteurs en scène, nos comédiens et nos scénographes se

perçoivent comme des éléments secondaires, des interprètes – comme des musiciens envers un compositeur –, tandis que les metteurs en scène européens, à mon avis, se voient d'abord et avant tout comme des créateurs. Chez nous, ils sont rarement comme ça. Et ceux qui le sont, nous ne les apprécions pas vraiment.

La genèse de la nouvelle écriture

Si l'auteur joue un rôle prépondérant dans la première production de ses pièces, il est aussi manifestement influencé par le processus. Il n'est pas facile de mesurer la part qui revient à l'institution dans la genèse de son écriture, car cette part varie forcément selon les cas, mais il importe de reconnaître que cette influence s'exerce à plusieurs égards : quand un théâtre produit la pièce d'un auteur, mais aussi bien avant, quand l'auteur cherche à faire ses premières armes et à se familiariser avec les préférences en vogue dans le milieu théâtral.

Avant la production

C. C. : Il ne fait aucun doute que nous respectons l'apport de l'auteur aux répétitions. [...] Nous avons toujours fait en sorte que la formule fonctionne [...].

Or, il est rare que le théâtre n'intervienne pas du tout en amont de la production, que ce soit pour influencer ou encourager l'auteur (ateliers, écrivains en résidence, etc.)

A. A. : Au Bush, que je sache, nous n'avons produit qu'une seule pièce non sollicitée en cinq ans. L'équipe de soutien repère des auteurs possibles et soumet leurs pièces. Elle met ensuite sur pied une autre équipe (conseiller, mentor, metteur en scène, rédacteur). C'est normalement ainsi que les choses se passent, je crois.

D. E. : Les années 60 m'ont marqué suffisamment pour que l'expression « développement de script » me fasse horreur. Au cinéma, le développement de script consiste à modifier le scénario de l'auteur pour qu'il corresponde à l'idée qu'en a le réalisateur, et c'est bien ainsi. Au théâtre, l'auteur doit découvrir le message qu'il souhaite transmettre et la manière la plus efficace et la plus éloquente d'y parvenir. Si j'en crois ma propre expérience, la lecture d'ébauches, le travail en groupe à l'étape de la production et les discussions poussées avec le metteur en scène sont plus utiles que les commentaires des conseillers.

G. W. : Nous n'attirons pas l'attention sur notre travail préliminaire, et il n'existe certainement aucune règle régissant l'élaboration d'une pièce. Je m'oppose fermement à l'encadrement didactique ou au travail collectif sur lesquels certains semblent insister. On

tente toujours de produire les meilleures pièces inédites, mais on balance constamment entre l'abstention et l'intervention, les conseils donnés à l'auteur pour l'aider à exprimer son intention. Ce qu'il faut retenir, je pense, c'est que l'étape préliminaire se déroule dans le contexte du théâtre qui produit la pièce, et notre avis est constamment mis à l'épreuve par les contraintes de la programmation, les répétitions, le public ou les critiques. Je crois qu'il faut à tout prix éviter de scinder en deux étapes distinctes l'élaboration et la production d'une pièce.

Écoles et ateliers d'écriture

L'appétit grandissant pour la nouvelle écriture a donné lieu, au Royaume-Uni, à la mise en place de programmes de formation, dont les principaux sont offerts par la University of Birmingham, la University of East Anglia et le Goldsmiths College.

D. E. : Parce que je dirigeais le programme de maîtrise à Birmingham, nous prenions soin de ne pas imposer un style, un contenu ni une prise de position à nos étudiants. Malgré cette précaution, le programme était teinté par mes préoccupations et mes préventions. Je pense que nous nous montrions plutôt conservateurs dans notre traitement de la forme théâtrale, mais, parmi les conférenciers invités, beaucoup étaient des auteurs radicaux ou de gauche. Une chose est sûre : nous n'avons jamais découragé l'innovation en matière de contenu ni l'expérimentation, sous quelque forme que ce soit. Sarah Kane a d'ailleurs écrit *Blasted* alors qu'elle suivait le programme. J'espère qu'en insistant sur les fondements historiques de la dramaturgie (et, ce faisant, en étudiant les pièces de nos prédécesseurs), nous avons doté tous nos auteurs d'outils de base, dont ils peuvent se servir aussi bien pour écrire des pièces conventionnelles que du théâtre expérimental.

Certains théâtres proposent un encadrement dramaturgique serré et des programmes d'écriture destinés « à tous les auteurs, quel que soit leur niveau ».

J. B. : On entend beaucoup parler de la mise en lecture d'œuvres inédites, qui est en grande partie le fait de théâtres subventionnés. Il y a lieu de se demander dans quelle mesure cette démarche conduit à des représentations devant un public payant, et dans quelle mesure les pièces qui parviennent à atteindre la scène seront reprises après leurs quatre ou cinq semaines d'exploitation initiales.

D. E. : Il existe en Grande-Bretagne une « culture de l'atelier » (comme aux États-Unis, quoique un peu moins néfaste) voulant que les pièces demeurent perpétuellement en développement et ne soient jamais présentées.

Bon nombre d'aspirants dramaturges participent à ces programmes, pensant avoir ainsi de meilleures chances de saisir les critères qu'appliquent les institutions théâtrales pour décréter qu'une pièce est « bonne ». Toutefois, ce sont généralement les pièces produites par les théâtres de la nouvelle écriture qui ont sur leur art une influence, qu'ils en soient conscients ou non.

Les préférences des institutions théâtrales

Contraintes matérielles et sociologiques : jauges et niveaux de subvention

Le nombre de places que comptent les théâtres de la nouvelle écriture varie énormément (la plus grande salle du National Theatre, où sont produites certaines des pièces d'aujourd'hui, accueille 1 160 personnes, comparativement à seulement 80 au Bush Theatre). Il en va de même des subventions qu'ils reçoivent, lesquelles sont bien inférieures comparativement à la pratique ailleurs en Europe. Ces facteurs matériels et sociologiques orientent inévitablement leurs choix.

A. A. : Au comité de lecture du Bush, on ne nous donne aucune consigne sur les qualités d'une « bonne pièce », mais nous sommes invités à tous les spectacles présentés au théâtre. Nous avons ainsi une idée claire du mandat que le théâtre s'est donné et des œuvres qui y fonctionnent bien. Par ailleurs, nous connaissons tous les restrictions matérielles et financières qui lui sont propres.

J. B. : En général, seuls le National Theatre et la Royal Shakespeare Company (à tout le moins par le passé) ont les moyens financiers et les ressources voulues pour présenter des spectacles à grand déploiement. Les théâtres plus modestes semblent rechercher et retenir des pièces n'exigeant qu'une petite distribution et un décor unique. On y voit donc souvent des œuvres relevant de la tradition naturaliste.

C. C. : Actuellement, le plus grand risque que puisse courir un auteur serait d'écrire une pièce à quinze personnages.

Le souci du public

Selon les dimensions de leurs salles et la hauteur de leurs subventions, les théâtres ne suscitent pas les mêmes attentes auprès de leur public. Ils peuvent y répondre avec une diligence variable, mais leur programme reflète toujours la nature du lien qu'ils entretiennent avec ce public.

J. B. : Les théâtres – quels que soient le contenu et la forme de la pièce présentée – ne sont fréquentés que par une minorité. Et comme les spectateurs choisissent ce qu'ils iront voir, j'imagine que la plupart arrêtent leur choix sur des pièces qui confirment leur propre perception du monde.

C. C. : Au National Theatre, nous ne pouvons pas nous permettre des salles vides. [...] Le Royal Court peut absorber un ou deux fours dans sa petite salle [80 sièges]. Ce n'est pas notre cas. Nous n'avons qu'une seule salle, comptant 400 sièges. [...] Nous subsistons pour une bonne part grâce aux deniers publics et, moralement, nous devons veiller à ne pas les dilapider. Dès qu'un spectacle déçoit, nous éprouvons des problèmes financiers. Il nous faut donc demeurer accessibles, dans une certaine mesure.

G. W. : Nous nous efforçons scrupuleusement de projeter du Royal Court l'image d'un théâtre voué à son art, et non à son public. Nous encourageons nos spectateurs à nous suivre et à évoluer avec nous dans la réalisation de notre mandat. Nous ne voulons pas que notre programme soit fonction de l'auditoire ou de la prudence, mais bien d'une vision ou d'un mandat. [...] Nous ne portons pas le poids de responsabilités face à l'État, ni de quotas, et nous n'avons pas à répondre aux attentes de notre public, contrairement au National Theatre. [...] Ce que je veux dire, c'est que, conformément à son image, ce théâtre fait des choix que d'autres considéreraient comme risqués. Si nous avions une plus grande salle, nous ne pourrions par courir les mêmes risques. C'est tout autant une question d'architecture que de subventions et de mandat [le Royal Court Theatre Downstairs, c'est-à-dire la grande salle, compte 400 places].

H. B. : Que ce soit en qualité d'auteur ou de metteur en scène, je ne m'intéresse jamais à ce que pense le public. Mais les metteurs en scène de la Royal Shakespeare Company, par exemple, se préoccupent énormément des spectateurs, ils ne pensent qu'à eux. Ils se demandent constamment comment leur plaire, comment intégrer à leurs pièces des vedettes américaines qui feront vendre les billets. Ils ne croient pas à leur travail, ils ne croient pas au théâtre, ils le perçoivent comme un art mineur.

Préférences esthétiques

Tout théâtre vise à se créer et à projeter une image artistique qui lui permettra de se distinguer. Les théâtres de la nouvelle écriture ne font pas exception, comme en témoigne le Royal Court Theatre en redorant l'image qui l'a défini à la fin des années 50.

G. W. : Nous avons pour ambition de découvrir des auteurs-chocs, sans complaisance, dont les œuvres sont stimulantes, provocantes et passionnantes. Ces œuvres doivent être inédites et originales (nous évitons les adaptations à partir de la littérature ou du cinéma), toucher des thèmes contemporains, même si elles se situent dans le passé, et provoquer par leur propos ou par leur forme [...]. Chaque théâtre se donne sa propre identité distincte, sans quoi ils seraient tous interchangeables.

Les autres théâtres de la nouvelle écriture mentionnent rarement, dans leur déclaration d'intention, le genre de pièces qu'ils recherchent, ou alors ils en donnent une description très vague. Toutefois, on peut habituellement s'en faire une idée générale à partir de leur programmation. Bien qu'il n'affiche ouvertement aucune préférence, le National Theatre reconnaît des manques dans son répertoire : les comédies légères (omises volontairement...) et les pièces étrangères (omises par manque de choix?).

C. C. : Cette lacune importante [dans la programmation du National Theatre] s'explique du fait que nous ne sommes vraiment pas parvenus, tout au moins jusqu'à présent, à trouver une pièce européenne contemporaine qui réponde à nos critères. Ces pièces sont soit trop boulevard, ce qui n'enlève rien à leur qualité mais les élimine automatiquement, soit elles ne possèdent pas assez de dimensions intéressantes, de sorte qu'elles se joueraient selon nous devant des salles vides.

Notre but n'est pas d'analyser les différences entre les théâtres britanniques de la nouvelle écriture, mais on peut se demander quels débouchés ils offrent aux jeunes auteurs.

D. E. : Les théâtres ont forcément des idées préconçues et des goûts qui leur sont propres. Ils choisissent (et rejettent) donc des genres particuliers de théâtre. Pour pallier ce problème, on ne peut exiger que les théâtres renient leur mandat (l'aridité deviendrait inévitable); il suffit qu'un grand nombre de théâtres produisent de nouvelles pièces.

G. W. : Un grand nombre de théâtres désirent produire de nouvelles pièces, qui viennent compléter les choix du Royal Court. Le système s'équilibre ainsi de lui-même.

A. A. : Les départements de littérature communiquent entre eux et avec des producteurs à la recherche de nouveaux auteurs. Une œuvre de qualité qui ne correspond pas à un théâtre

donné peut ainsi trouver son chemin vers le théâtre auquel elle convient. Ces réseaux ne sont pas aussi développés qu'ils pourraient l'être, et cette démarche serait beaucoup plus profitable si on l'empruntait plus ouvertement.

D. E. : Je ne dirais pas que toutes les nouvelles pièces de qualité sont produites ici, mais je pense que la plupart le sont.

Il semble pourtant que certaines ne soient pas retenues...

C. C. : Howard Barker, Edward Bond dans une certaine mesure, Gregory Motton par-dessus tout... Ce sont des auteurs dont les pièces sont plus fréquemment produites à l'étranger.

H. B. : Mes œuvres ne sont présentées ni au National Theatre, ni au Royal Court, ni à la Royal Shakespeare Company[2].

La tradition de la nouvelle écriture

Malgré la variété des formes qu'elle adopte, la nouvelle écriture britannique s'enracine profondément dans la tradition théâtrale du Royaume-Uni. Cette influence directe constitue un dénominateur commun saisissant entre les œuvres de la nouvelle vague, qui présentent quatre caractéristiques typiques.

Un réalisme concret

A. A. : En tant que nation, nous produisons plutôt des pièces qui abordent des thèmes concrets; les personnages sont bien définis et ils évoquent une version du quotidien à laquelle nous pouvons nous identifier.

G. W. : Habituellement, la tradition anglaise se traduit dans le théâtre contemporain par une forme télévisuelle ou un style naturaliste.

D. E. : Je pense que le théâtre britannique a toujours été plus conservateur sur le plan de la forme que les autres théâtres européens.

C. C. : Nous ne sommes généralement pas très audacieux en matière de forme. La plupart de ces pièces dépeignent la vie quotidienne. Des personnages plus ou moins réalistes se parlent de manière plus ou moins réaliste. [...] Nous nous intéressons beaucoup plus aux

personnages et à leurs interactions que nos voisins européens. Je sais que de jeunes auteurs français se demandent parfois [...] pourquoi nous mettons encore en scène trois personnages qui partagent un appartement, mais ce genre de situation continue de nous intéresser, nous n'en avons pas terminé. Nous n'avons pas encore écrit tout ce que ces personnages ont à dire.

H. B. : Le naturalisme domestique à tendance sociocritique domine tellement que les jeunes auteurs de ma connaissance constatent un parti pris certain contre deux types de pièces : celles qui ne relèvent nullement du réalisme social et celles qui sont à grand déploiement; le réalisme social se limitant presque exclusivement à un contexte domestique.

C. C. : Ici, ce que l'on voit sur scène ressemble à ce que l'on voit tous les jours, et je pense que ce n'est pas toujours le cas dans d'autres cultures. Le théâtre étranger appartient à un univers distinct, celui du spectacle. Des envolées lyriques et des monologues parallèles, l'auteur qui s'adresse à son public, des personnages qui dialoguent à peine. Nous aimons voir des personnages se parler et en tirer notre propre interprétation. [...] C'est justement pourquoi nos pièces peuvent être choquantes : nous les rattachons directement à la réalité.

Une responsabilité sociale

C. C. : Dans ce pays, théâtre et société sont inséparables. [...] La plupart de nos auteurs souhaitent aborder des thèmes sociaux. Nous continuons de voir le théâtre comme une tribune pour les débats de société. [...] Le théâtre participe véritablement à ces débats.

H. B. : Depuis la Réforme, les Anglais sont pragmatiques et utilitaristes. Par exemple, au National Theatre, les conseillers littéraires s'interrogent toujours quant à la pertinence sociale d'une pièce. Leur optique serrée à saveur politique va à l'encontre de la véritable tradition du théâtre anglais, qui est vraisemblablement la tradition jacobéenne, selon moi, et qui s'exprime par une émotivité poussée à l'excès dans un contexte entièrement imaginaire. Cette optique règne en maître depuis quarante ans, et elle a pour conséquence systématique que la pièce reflète ce que l'on ose appeler le « monde réel », comme s'il existait un « monde réel ».

G. W. : Notre théâtre a pour principale caractéristique d'avoir étendu la dimension sociale au-delà de la tradition britannique. C'est l'une de ses grandes inventions, avec le fait de représenter de nouveaux univers sociaux avec dignité, sans paternalisme. Il s'agit d'une remarquable réalisation. Mais le risque est peut-être qu'elle finisse par se pétrifier et devienne un genre à part entière.

L'accessibilité

C. C. : Chez nous, le fond l'emporte sur la forme. On a décrit le jazz comme un moyen d'expression artistique en plein suicide. Cette image me paraît fascinante. Il y a eu un moment, dans l'histoire du jazz, où il s'est soudainement et délibérément transformé de manière à ce qu'il soit presque impossible pour une personne normale d'en écouter. Pour la vaste majorité, le jazz était devenu cacophonique.

H. B. : « Accessibilité » est l'un des mots à la mode dans la pratique théâtrale contemporaine, tout comme « clarté », bien entendu.

C. C. : En France, le théâtre est très relevé; on y trouve de la poésie, beaucoup de controverse et de philosophie, mais très peu de vie quotidienne. [...] J'ai parfois l'impression qu'aux yeux des auteurs français, le public a le devoir d'assister à leurs pièces. Ce n'est pas le cas ici en Angleterre.

A. A. : L'œuvre de Gregory Motton n'est pas populaire ici – pourtant, j'admire énormément ses premières pièces –, peut-être parce qu'elle s'approche trop de l'abstraction, parce que ses thèmes et sa forme sont trop intellectuels et philosophiques. En tant que peuple, nous n'avons pas l'habitude d'encourager ou d'apprécier ce genre de théâtre.

C. C. : Je n'assimile pas du tout l'accessibilité à la compréhension instantanée. Il ne me paraît pas important qu'une pièce permette une compréhension instantanée. Certainement pas, pas plus qu'aucune autre œuvre d'art. Aucune œuvre ne doit être instantanément, grossièrement ou superficiellement accessible. Mais, d'une manière ou d'une autre, elle doit l'être en fin de compte.

Un mariage entre humour et sérieux

C. C. : Les pièces de Shakespeare mêlaient tragédie et comédie, parfois dans la même scène, et son influence se fait encore sentir [...]. Même nos auteurs les plus sérieux se sentent tenus de divertir le public. Je pense à quelqu'un comme Harold Pinter : personne ne le qualifierait de léger ou ne prétendrait qu'il manque de sérieux, mais le rire est présent chez lui, comme l'interaction entre les personnages, bref, les ingrédients qui captivent l'attention.

A. A. : Le rire est essentiel pour le public britannique, je pense que nous craignons généralement de sembler trop sérieux. Pourtant, des pièces comme *Copenhagen*, *Democracy* de Michael Frayn, *Blue/Orange* de Joe Penhall, etc., qui expriment avant tout des idées, ont été très populaires auprès des spectateurs de la classe moyenne. Elles n'étaient pas

subversives, mais elles posaient un défi sur le plan intellectuel. Néanmoins, l'énorme succès remporté par des pièces comme *Art* de Yasmina Reza illustre de manière décevante le désir qu'a le public britannique d'être diverti tout en affectant de s'adonner à une exploration intellectuelle.

H. B. : La comédie enchâssée dans la tragédie caractérise une grande partie de la littérature anglaise, notamment la mienne, j'imagine; si l'on choisit de se pencher sur l'abîme de la douleur humaine, on en rit, inévitablement. Parce qu'il y a matière à rire. Avec un peu de chance, on parvient à faire rire le public au mauvais moment, c'est-à-dire à le dérouter totalement.

La subversion dans l'institution de la nouvelle écriture

La nouvelle écriture s'inscrit dans une tradition surtout mimétique, que l'on persiste à glorifier comme étant un moyen efficace d'aborder les questions sociales du jour. On peut dès lors se demander si la subversion, qu'elle soit thématique ou structurelle, trouve encore sa place au sein du nouveau théâtre.
Cette place est-elle...

menacée...

D. E. : Pendant les années 70 et 80 – au théâtre comme ailleurs –, le pouvoir est passé des mains du producteur à celles du consommateur. On ne pouvait donc plus voir le théâtre comme un mégaphone à travers lequel l'artiste ou l'auteur s'adressait au public. Chez les auteurs (qui, malgré le radicalisme de leurs œuvres, ont influencé la plus grande partie de la génération nourrie à la controverse), le phénomène a suscité un regain d'intérêt pour leur art. Je pense que l'on tombe maintenant dans l'excès contraire, et le théâtre risque de devenir comme la télévision, qui est entièrement axée sur les attentes du public telles que les perçoivent les producteurs, les réalisateurs et les scénaristes.

A. A. : Je me permettrai seulement de faire remarquer ceci : les nouvelles pièces que l'on monte sont de style et de structure plus conventionnels. Il suffit d'examiner la programmation établie par n'importe quel théâtre de la nouvelle écriture. On n'y trouve que très peu de véritable expérimentation sur le plan de la forme. S'ils s'inspirent des pièces produites, les auteurs ne sont donc pas incités à se montrer subversifs [...]. C'est un cercle vicieux : si les pièces montrées dans les théâtres ne viennent pas les inspirer, les auteurs n'écrivent pas de pièce inspirée.

H. B. : Si vous n'exercez pas votre art en « célébrant » quelque chose, alors vous n'y avez probablement pas de place.
Un auteur qui ne présente pas le monde d'un point de vue libéral humaniste se met à dos et dérange le genre de personnes qui dirigent les théâtres anglais. [...] Bien entendu, ce consensus ouvre la porte des théâtres concernés à toutes sortes de pseudoradicalismes. Le discours, la langue et l'élément de surprise se renouvellent continuellement, parce qu'il le faut bien, mais le fondement sociocritique idéologique, qui trouve son origine chez Brecht, demeure.

J. B. : Il me paraît important de faire la distinction entre l'expérimentation et le renouvellement (qu'ils soient subversifs ou non) en matière de forme et de fond. On présente maintenant beaucoup plus de pièces qui abordent le thème de l'homosexualité ou se penchent sur la réalité des immigrants antillais ou asiatiques, et à juste titre. Ce type de théâtre a une valeur et un dynamisme énormes; il montre la vie de personnes et de groupes que l'on retrouve dans l'auditoire, comme ils viennent voir leur expérience être portée à la scène. Mais s'agit-il d'art pour autant? Quoi qu'il en soit, le propos d'une pièce peut-il être subversif en soi si sa forme est naturaliste au sens traditionnel? Je ne connais pas la réponse à cette question, mais elle mérite d'être posée. Personnellement, je suis attiré par des œuvres avant tout théâtrales, c'est-à-dire qui exploitent les possibilités de la scène.

H. B. : C'est faire preuve d'un esprit boutiquier que d'attribuer spécifiquement au théâtre la responsabilité de traiter de questions touchant l'éthique sociale, comme si la télévision, les journaux, la radio et les médias sous toutes leurs formes ne traitaient pas déjà avec acharnement des questions de l'heure [...]. Ce qui incite les auteurs à traiter des problématiques que connaissent les spectateurs ou qui les intéressent a pour effet de restreindre automatiquement la nature visionnaire de leur démarche. Une pièce qui prône une forme d'amélioration sociale me semble l'antithèse du théâtre, lequel est un lieu où exprimer l'inacceptable.

A. A. : Les nouvelles pièces me paraissent pour la plupart légères, anodines et plutôt ennuyantes. La production y est aussi pour beaucoup. Où sont passés le culot, la passion, l'esprit et l'originalité? [...] Les œuvres les plus intéressantes et les plus audacieuses sont produites ici en dehors du créneau habituellement réservé à la « nouvelle écriture » et appartiennent à un autre genre, celui du « théâtre physique ». Les spectacles sont beaucoup plus imaginatifs et dramatiques au sens premier du terme, et le théâtre physique est beaucoup plus ouvert à l'art multidisciplinaire et à une véritable collaboration. La démarcation entre la « nouvelle écriture » et le « théâtre physique », que ce soit sur le plan de la critique, du marketing ou de la création, ne vaut peut-être pas d'être perpétuée, mais elle existe néanmoins.

ou inévitablement réduite?

H. B. : Une mise au point s'impose : on ne peut pas être volontairement subversif. On l'est dans l'âme, ou on ne l'est pas. Si on ne se sent pas profondément mal à l'aise par rapport au projet social du moment, on ne peut pas simplement décider de le devenir. Tout ce que j'écris irriterait le National Theatre ou le Royal Court. On n'y peut rien. L'idée voulant que Howard Barker cherche seulement à choquer ne tient pas. Je ne cherche pas à choquer. Mon œuvre n'est pas choquante. On la qualifie ainsi seulement parce qu'elle ne glorifie pas ce que l'on voudrait la voir glorifier.

C. C. : De nos jours, la seule manière de se montrer subversif consiste à prendre le contre-pied de tout ce qui est plus ou moins en vogue. La démocratie. Écrire une pièce qui préconiserait sans ambiguïté l'abolition du droit de vote des femmes, par exemple, mais sérieusement, pas de manière satirique. Ou donner à entendre que la démocratie crée la pagaille et qu'il faut s'en défaire. Ou encore, une pièce qui prêcherait sérieusement des valeurs religieuses très marquées, voilà qui serait subversif. Parce que les gens qui viennent au théâtre ont épousé la subversion, ils l'incarnent. Ils se sont ralliés à tout ce qui était auparavant subversif. La subversion, à l'époque actuelle, ne consiste pas à écrire une pièce au sujet de la tyrannie masculine ou de la violence sexuelle, ces thèmes sont désormais des banalités, nous en convenons tous. Pour être véritablement subversif aujourd'hui, il faut faire quelque chose qui ne me vient pas à l'esprit, sinon je le ferais moi-même. Il faut s'inscrire en dehors du consensus.

A. A. : À mon avis, il est impossible d'être vraiment subversif au sein d'une institution établie, pas tant à cause du contenu ou de la forme du texte qu'à cause du contexte dans lequel l'auteur est perçu.

J. B. : Tout dépend de ce que l'on entend par « subversion ». D'après mon dictionnaire, il s'agit d'un « bouleversement ou renversement ». Je ne vois pas comment on pourrait être subversif dans un établissement financé par l'État. D'une part, il est évident qu'un mouvement d'abord radical et parallèle ou populaire est rapidement assimilé et absorbé par le courant dominant. C'est le sort qu'a subi le mouvement punk, et je peux à mon âge en témoigner! Ce qui est radical, dérangeant ou subversif finirait donc par être neutralisé. D'autre part, il est certain qu'on peut provoquer des transformations depuis l'intérieur. Beaucoup de ceux qui étaient marginaux à l'origine disposent aujourd'hui de pouvoir et d'influence.

Faut-il alors chercher à atteindre l'équilibre?

G. W. : Nous cherchons à produire des œuvres remarquables de grande qualité. Elles ne sont pas nécessairement novatrices, mais elles peuvent aborder des thèmes nouveaux, à tout le moins au théâtre, adopter une forme ou une expression inédite ou expérimentale, que ce soit dans l'écriture, la mise en scène ou la scénographie. La mission du théâtre consiste cependant à entretenir une relation dynamique et critique face à la tradition, ce qui ne suppose ni subversion ni provocation comme une fin en soi, mais plutôt une objectivité affranchie.

C. C. : Ceux qui critiquent les pièces produites au Royaume-Uni doivent pourtant bien s'interroger en constatant que le théâtre britannique est joué partout dans le monde. Les qualités de nos dramaturges plaisent universellement. La question se pose : est-ce parce qu'ils sont miteux et accessibles ou parce qu'ils s'adressent à un public qui continue d'être vraiment touché par ce genre théâtral?

G. W. : Comme producteur, il faut faire preuve d'humilité pour reconnaître qu'on essaie de se montrer ouvert et responsable par rapport à l'avenir et d'illustrer cet avenir dans le présent. Le futur est éminemment étrange et, une fois au programme, une pièce peut étonner par sa force de frappe, son caractère inattendu, sa tonalité hystérique. Mais s'il a une vision nette, celle d'innover dans la forme, un théâtre ne peut se qualifier seulement de provocateur ou de subversif. Nous devons aspirer à une vision du théâtre qui soit novatrice et nourrie par la tradition, originale mais compte tenu des canons dramatiques, contemporaine sans être de courte vue ni axée sur l'actualité, mais sans nécessairement non plus tourner le dos à l'histoire. Cette vision explore la forme dramatique tout en recherchant de nouvelles conventions, en utilisant celles qui sont déjà établies, en les mettant en question, en les bravant carrément ou que sais-je encore, mais toujours au service de la forme dramatique.

J. B. : Je me souviens d'avoir assisté, il y a longtemps, à une conférence prononcée par Trevor Griffiths. Selon lui, tout auteur refusant d'écrire pour la télévision laissait passer l'essentiel. D'où l'on peut présumer qu'à ses yeux, il était primordial de toucher le plus de gens possible et de les captiver – de les changer aussi? – en passant par le cœur et l'esprit. Quand le National a lancé les billets à 10 £, il a mieux rempli ses salles et il a modifié la composition de son public...

C.C. : Repousser les limites de ce qui est accessible au public.

J. B. : C'est la réaction que je cherche à susciter par mon œuvre : jeter des ponts, captiver et provoquer l'imagination, favoriser les contacts et la compréhension d'univers et d'expériences qui nous échappent, quel que soit l'âge des spectateurs.

Je rêve...

d'un idéal auquel l'institution peut prétendre

C. C. : J'admire énormément le chef d'orchestre Simon Rattle, qui dirigeait l'orchestre symphonique de Birmingham au milieu des années 80. [...] Il a su élargir son public, lequel à son tour a vu s'élargir les horizons de ce qui lui était accessible. C'était une forme d'éducation, et il se passe en quelque sorte la même chose ici. [...] Il nous est arrivé de monter des pièces au Cottlesloe et de vendre tous les billets avant la première. Nous avons un auditoire prêt à voir tous nos spectacles. Nous pourrions être tentés d'en profiter et de présenter des trucs qui auraient pu nous faire hésiter, mais nous ne voulons pas non plus offusquer notre public. Il faut donc savoir doser.

de subvertir l'institution

H. B. : Aucune révolution n'est possible au National Theatre, ils se recrutent tous entre eux, ils partagent une même vision du monde, utilitariste, gauchiste, libérale et humaniste. Je suis tout à fait contre les théâtres nationaux. Ils sont conçus pour refléter et reproduire l'idéologie nationale de l'époque. La version 1900 du National Theatre, si elle avait existé, aurait été impérialiste et eurocentrique. [...] Si je pouvais agir à ma guise, je fermerais le National Theatre, qui draine quantité de fonds publics, et je répartirais ces fonds entre une vingtaine de groupes, certains menés par des auteurs, d'autres par des metteurs en scène et d'autres par des scénographes. Il se créerait ainsi un formidable moteur de création.

de réintroduire la subversion dans l'institution, mais comment?

D. E. : Howard Barker. Je suis déchiré. Je pense que l'une des grandes qualités du théâtre radical britannique d'après-guerre est son accessibilité à un assez vaste auditoire (mais évidemment pas au grand public). Par ailleurs, comme l'esprit subversif a perdu de son intensité, cette accessibilité peut trop facilement verser dans le conservatisme et la complaisance. Le point de vue de Howard me paraît élitiste, mais il me paraît vraiment important qu'une œuvre comme la sienne existe et soit présentée.

A. A. : Le plus souvent, les pièces de théâtre physique sont créées par la compagnie (interprètes, metteurs en scène, scénographes, etc.) et non par un auteur unique, mais, et je tiens à le souligner, il arrive aussi fréquemment que des auteurs travaillent avec des compagnies de théâtre physique ou que celles-ci se servent d'une pièce écrite comme d'un

point de départ. Le Théâtre de la complicité en est un bon exemple [...]. Il serait plus sain pour le théâtre en général que la « nouvelle écriture » et le « théâtre physique » soient encouragés à se féconder mutuellement, au lieu d'être perçus comme deux genres mutuellement exclusifs.

Traduction de Geneviève Raymond

Notes

1. David Edgar a entamé sa carrière littéraire pendant les années 60, auprès de groupes *agit-prop*, avant de s'insérer dans le courant théâtral dominant au cours des années 70.
2. Howard Barker, qui se décrit lui-même comme un « exilé dans son propre pays », cultive sa pratique théâtrale avec sa propre compagnie, la Wrestling School, depuis 1987.

Bibliographie

GUÉNOUN, Denis (1998), « Ce que l'art demande », *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé.

Regards vers Londres

Aujourd'hui, on monte Howard Barker, Steven Berkoff et Martin Crimp, comme autrefois on a monté John Osborne, Harold Pinter et Tom Stoppard : alors qu'ils étaient encore de « jeunes gens en colère ». Ou Shelagh Delaney dans ces années où la langue populaire crue était encore sur les scènes québécoises et canadiennes-françaises un langage dangereux[1]. À côté des beautés académiques de *Murder in the Cathedral* de T. S. Eliot, montée par les Compagnons de Saint-Laurent dès 1950, les praticiens d'ici ont souvent regardé vers Londres pour trouver une dramaturgie à la fois artistiquement stimulante, tout en demeurant accessible au grand public[2].

Car, dans le contexte du théâtre anglais, des auteurs comme Crimp ou Barker – voire le vénérable Edward Bond – ne se situent pas dans la marge, mais près d'elle. Ils demeurent dans le giron d'une dramaturgie fondée sur une présence forte de l'acteur-personnage (plutôt que du metteur en scène ou du scénographe), sur des situations dramatiques nettes et sur une langue tendue par un important travail poétique. En cela, ces dramaturges sont toujours portés par la dramaturgie shakespearienne.

Tout comme l'architecture et l'urbanisme de Londres ont marqué le développement de villes comme Montréal et Québec, le théâtre britannique est une nourriture importante pour nombre de praticiens et son influence sur le théâtre québécois a beau être discrète, elle n'en est pas moins importante. Les quatre praticiens québécois ici interrogés (Paul Hébert, Monique Miller, Louise Duceppe et Gilbert Lepage) font partie de ceux – nombreux dans la communauté théâtrale d'ici – pour qui Londres est une référence théâtrale majeure. On y sent une préférence pour un théâtre fondé sur l'acteur *incarnant* un personnage, un théâtre soucieux d'utiliser des codes éprouvés pour étroitement communiquer avec le public.

Paul Lefebvre

Paul Hébert, comédien et metteur en scène

Après la Seconde Guerre mondiale, Paul Hébert est allé étudier l'art dramatique à Londres

Je suis allé étudier à l'école de l'Old Vic grâce à Pierre Boucher, ce comédien remarquable qui, plus tard, sera président de l'Union des artistes, puis président du syndicat international des comédiens. Nous étions alors tous deux membres d'une compagnie, les Comédiens de Québec, et Pierre Boucher, comme tous les comédiens québécois qui allaient étudier en Europe, était allé parfaire son art à Paris. Or, quand je lui ai manifesté mon désir d'aller moi aussi étudier en France, il m'a répondu : « Va à Londres. À Paris, on enseigne, à Londres, on s'entraîne. Or, le théâtre, ça ne s'enseigne pas. » Je suis allé voir le père Georges-Henri Lévesque qui m'a mis en contact avec les gens du British Council for the Arts. Puis, après six mois de correspondance avec le directeur de l'école et une audition avec Margaret Webster à New York, j'ai réussi à les convaincre que c'était pour moi plus avantageux d'étudier en Angleterre. Il faut dire que l'on n'admettait que trente étudiants à l'école de l'Old Vic et que cela couvrait tout le Commonwealth.

Dans cette école, qu'avait fondée Michel Saint-Denis, l'entraînement-enseignement a dépassé mes attentes. Quand je suis arrivé, à la fin de 1949, Londres portait encore les marques des bombardements du *Blitz* et des V-2. Mais on y trouvait un climat extraordinaire, marqué par un formidable appétit de vivre. Et la vie artistique, très intense, était nourrie par de nombreux réfugiés d'Europe centrale. Leur influence se faisait sentir dans les concerts, au théâtre, partout.

Ainsi, j'ai profité à l'Old Vic d'un extraordinaire corps enseignant. Le directeur, Glen Byam Shaw, était un grand acteur dont la carrière avait été brisée par des blessures de guerre. Suria Magito (qui épousera Michel Saint-Denis) avait travaillé avec Diaghelev. Notre professeure de mouvement, Litz Pisk, et notre professeur de voix, Yanni Strausser, avaient collaboré avec Max Reinhardt. Marianne Watson, qui nous enseignait la diction, était la *coach* de John Gielgud et de Laurence Olivier. George Devine lui-même, le futur directeur artistique du Royal Court, l'âme de la nouvelle vague du théâtre britannique, nous apprenait l'étude de textes – avec lui, nous demeurions rarement assis. Notre professeur d'escrime, *Monsieur* Alexis, était un triple champion du monde et, en improvisation, nous avions une petite dame qui devinait nos pensées et qui nous répétait les trois principes qui sous-tendaient notre formation : « *Always relax. Never pretend. Don't overdo it.* »

Un jour, au cours de la lecture mensuelle des observations du directeur sur chacun de nous, j'ai saisi la différence, pour un acteur, entre l'approche anglaise et l'approche française. J'ai alors fait un dessin dans mon cahier de notes : deux spirales, l'une désignant la méthode française, latine, et l'autre, pour la méthode anglaise. Au centre des deux spirales, il y a le personnage. La spirale anglaise part de la périphérie vers le centre; l'acteur cherche qui est Hamlet ou Macbeth, mais sait qu'il n'atteindra jamais ce centre. La spirale française, elle, part du centre; l'acteur *sait* qui est Harpagon (un *avare*), qui est Tartuffe (un *hypocrite*), et développe son interprétation à partir de ce savoir, qu'il exprime.

Le théâtre, en Angleterre, a des racines sociales profondes en raison de l'importance qu'y a le théâtre communautaire, et on ne peut pas comprendre le théâtre anglais en faisant abstraction de cette dimension communautaire. Le pavillon britannique de l'Expo 67 exprimait bien cette réalité; un étage entier était consacré à la culture : les Beatles (nous étions en 1967!) n'avaient droit qu'à une petite vitrine avec une chaise, une guitare et quelques pochettes de disque. Alors qu'il y avait une immense scène, peuplée de personnages de papier mâché (mais si réels), évoquant le théâtre communautaire : des comédiens, une dame cousant un costume, un type dans une échelle accrochant un projecteur... Un jour, Glen Byam Shaw nous avait parlé de l'évolution du théâtre anglais, partant de Shakespeare, puis passant par Congreve et Sheridan, uniquement à travers le prisme du théâtre communautaire.

Lorsque des troupes anglaises venaient au His ou au Her Majesty's, les billets étaient très chers et peu de Canadiens-français pouvaient se les payer. Je vois peu d'influence du théâtre anglais ici, parce que le théâtre a peu d'influence, point. Notre théâtre communautaire est peu développé. Radio-Canada a beaucoup apporté au plan de la culture populaire avec les téléthéâtres. Pourquoi les a-t-on abolis? C'est dommage pour tout le monde. J'ai souvenir d'une lettre en provenance des Maritimes qu'avait reçue Roger Citerne, le directeur des programmes après la diffusion des *Trois sœurs* de Tchekhov : « Dites-lui à ce gars-là d'en écrire d'autres; il nous comprend. » Lorsque l'on s'éloigne de la base, on ne fait que commenter. On croit inventer, alors que l'on se parle à soi-même. En Angleterre, le théâtre ne s'est jamais éloigné de la base... Shakespeare est toujours là, qui lie la base du théâtre à la base sociale. Dans ce pays, le théâtre est non seulement une action artistique, c'est une présence communautaire forte.

Il a quelques années, j'étais au Barbican pour assister à une production de la Royal Shakespeare Company. Avant que le spectacle ne commence, je me suis surpris à écouter la conversation des gens assis devant moi; il y avait trois personnes âgées avec deux adolescents; et ils parlaient en toute simplicité des diverses interprétations qu'ils avaient vues des principaux rôles du Shakespeare que nous nous apprêtions à voir. Et les gens plus

âgés prenaient en considération l'opinion des deux jeunes. Le théâtre, comme nourriture culturelle, à partager avec le plus grand nombre.

***

Monique Miller, comédienne

J'ai beaucoup fréquenté Londres et ses théâtres, ses petits et ses grands. Il y a un certain temps, j'allais à Londres tous les ans. Ce qui me frappe toujours, c'est la grande diversité du théâtre anglais. Si l'on compare Londres et Paris, le théâtre londonien affiche plus de couleurs différentes que son équivalent parisien. (Sans parler du fait que le théâtre bat de l'aile en ce moment à Paris, surtout le théâtre privé; les chanteurs et les humoristes règnent sur la scène du Marigny et bien des théâtres doivent présenter deux productions chaque soir pour arriver...) Non seulement, le théâtre anglais est plus divers, on y trouve une sorte de folie; dans les années 60, alors que les Beatles bouleversaient la musique populaire et que Mary Quant révolutionnait la mode, le théâtre faisait aussi partie du mouvement. En 1960, Peter Hall n'avait que trente ans lorsqu'on lui a confié la direction du Shakespeare Memorial Theatre à Stratford-upon-Avon et qu'il allait en faire un an plus tard la Royal Shakespeare Company. C'est la même compagnie qui, quinze ans plus tôt, avait engagé Peter Brook comme metteur en scène alors qu'il n'avait que vingt et un ans...

La diversité du théâtre anglais vient aussi de la polyvalence de ses acteurs : une comédienne comme Emma Thomson, que l'on peut voir dans un drame contemporain comme *Wit*, joue aussi du Shakespeare et dans des revues. Judy Dench passe sans heurts de la comédie musicale aux grands rôles shakespeariens comme Cléopatre ou Gertrude. Jonathan Pryce, qui donnait dans l'humour lorsqu'il était à l'université, a étudié à la RADA[3], a joué Shakespeare (j'ai cru mourir en voyant son Macbeth), Tchekhov (Trigorine avec Vanessa Redgrave en Arkadina), a créé le rôle de The Ingineer dans *Miss Saïgon*, sans parler de sa carrière au cinéma. C'est une culture où un adolescent de Whitechapel peut entrer à dix-huit ans à la RADA et, à vingt-quatre ans, jouer Roméo au National Theatre. La formation qu'il reçoit lui permet d'avoir accès à tous les registres de sa langue, un peu comme l'acteur québécois d'aujourd'hui capable de jouer en français international, en québécois et en joual. Les acteurs anglais ont du ventre, davantage que les Français dont l'art est plus intellectuel; en fait, l'acteur anglais marie l'intellect et le ventre...

J'ai aussi joué un peu de théâtre anglais : *L'amant* et *La collection* de Pinter à la télé de Radio-Canada et au Théâtre du Rideau Vert, dans les deux cas sous la direction de Paul Blouin, *Betrayal* du même auteur au Théâtre du Nouveau Monde (TNM), *Décadence* de Steven Berkoff au Quat'Sous (c'est moi qui, après avoir vu la pièce à Londres, l'ai suggérée à Jean-Louis Millette et Serge Denoncourt avant d'aller voir Pierre Bernard qui s'est avéré être un *fan* de Berkoff) et, plus récemment, *Gertrude* d'Howard Barker à l'Espace GO. Mais la pièce anglaise qui m'a le plus marquée, c'est *Pygmalion* de George Bernard Shaw dans l'adaptation d'Éloi de Grandmont au TNM en 1968 et que nous avons reprise en 1977; l'équivalence qu'on y a faite entre le joual et le cockney du texte d'origine donnait à cette production toute sa justesse. C'est une pièce qui n'est possible que dans un contexte théâtral où l'acteur est polyvalent, car le rôle d'Élise/Elysa demande de passer du joual au français le plus pur. Et c'est là où nous sommes, ici, comme acteurs, plus près des Anglais que des Français : dans cette polyvalence.

***

Louise Duceppe, directrice générale, Compagnie Jean Duceppe

Il y a déjà quelques années que je suis allée à Londres, mais j'aimerais y aller plus régulièrement. À la Compagnie Jean Duceppe, nous nous tenons au courant de ce qui se crée et se joue dans la capitale anglaise. Le théâtre qu'on y joue est très varié – il y a des choses complètement folles – mais c'est un théâtre dont la base est réaliste, un peu comme le cinéma anglais. C'est une dramaturgie directe, qui ne cherche pas à faire du style; si l'on prend une pièce américaine – Mamet est un bon exemple – elle apparaîtra souvent maniérée en regard de ce qui s'écrit en Grande-Bretagne. Les personnages sont au centre du théâtre anglais; et ces personnages ne sont pas le portrait d'humains parfaits, ce sont des personnages dont la vie intérieure est tissée de contradictions. Et chaque personnage a une couleur précise.

En fait, si le personnage est au cœur du théâtre anglais, c'est qu'il s'agit d'un théâtre où les acteurs sont au premier plan. Quand je pense au théâtre anglais, je pense d'abord à ses comédiens. Feu Alec Guiness me vient en premier à l'esprit. Mais je pense aussi à Ian McKellen, Alan Rickman, Emma Thomson, Helen Mirren, Albert Finney, Derek Jacobi, à Judy Dench qui passe sans effort du drame à la comédie. Je n'arrive pas à mettre le doigt sur ce qui caractérise l'acteur anglais, mais on sent à les voir travailler qu'il y a quelque

chose de collégial dans leur processus de travail – ce n'est pas compliqué, c'est *vrai* – qui s'approche, j'ai l'impression, de la façon dont nous travaillons ici. Chose certaine, dans les distributions, le jeu d'ensemble est fort; à Paris, au contraire, les distributions sont bâties autour de la vedette et les interprètes des rôles secondaires sont faibles. Les personnages que composent les acteurs anglais sont marqués par l'humanité, l'humour. Nous avons beau être latins, je sens le théâtre et les acteurs britanniques comme très près de nous.

Ma sœur Monique, qui est responsable du comité de lecture à la Compagnie Jean Duceppe, suit de près ce qui se passe en Angleterre et en fait venir beaucoup de textes. Nous en lisons énormément, nous en gardons une bonne quantité dans nos dossiers. Nous fouillons le passé aussi; nous venons de relire un texte d'Arnold Wesker que nous avons trouvé formidable. D'ailleurs, la compagnie doit plusieurs de ses productions marquantes à la dramaturgie britannique : *Des frites, des frites, des frites...* de – justement – Wesker, *Le gardien* de Pinter, *Ce soir, on danse*, *L'habilleur*, *La mémoire de l'eau...* Par contre, certains auteurs, comme Alan Ayckbourn, dont nous avons présenté la comédie *Normand le conquérant*, n'ont pas eu ici la résonance escomptée. Mais on trouve généralement dans cette dramaturgie une approche directe des choses, beaucoup plus directe que dans la dramaturgie française.

En fait, c'est comme Londres. Nous avons beau être d'origine française, Londres est une ville où je me sens moins étrangère qu'à Paris. L'architecture, l'urbanisme, le fonctionnement de la ville et des petites choses du quotidien, tout m'est familier. C'est une ville où je ne me sens pas du tout dépaysée.

***

Gilbert Lepage, metteur en scène et directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal

À cause de mes présentes obligations professionnelles, je voyage moins pour aller voir du théâtre qu'autrefois; or, je m'ennuie de Londres, pas de Paris. Les Britanniques ont besoin du théâtre comme nous, ici, avons besoin des journaux. C'est pour eux un lieu réel de critique sociale. Lorsqu'on a créé *The Secret Rapture* de David Hare – c'était sous Margaret Thatcher –, les gens sortaient du théâtre en discutant parce que tous avaient compris qu'il s'agissait d'une métaphore de l'Angleterre thatchérienne. Le théâtre anglais, c'est Shakespeare, c'est-à-dire de la poésie, du récit, dire des choses au public, l'acteur qui

joue pour raconter une histoire. C'est un théâtre qui repose sur une communication directe entre le texte et l'acteur, et entre l'acteur et le spectateur. Sauf exception – je me souviens d'une *Salomé* au National Theatre –, il n'y a pas de mise en scène conceptuelle qui vienne brouiller cette communication directe. Même au Almeida, où l'on présente du théâtre plus pointu, on retrouve cette préoccupation constante de créer des métaphores – souvent politiques ou sociales – à travers une histoire qui s'incarne dans une langue forte. En fait, en Angleterre, la mise en scène passe par l'acteur.

Londres est une ville remplie d'acteurs en chômage; pourtant, Dieu sait que les acteurs y sont extraordinaires. Celui que vous voyez la larme à l'œil à la fin de sa scène d'amour à vingt heures et vingt-deux – c'est une ville où les spectacles commencent scrupuleusement à l'heure – a sa larme à l'œil chaque soir à vingt heures et vingt-deux. Les acteurs anglais ont une technique prodigieuse – leur diction, leur maîtrise des accents – mais elle n'est jamais mise de l'avant; tout est intégré au personnage et au jeu d'ensemble. Leur maîtrise est si grande qu'on en vient parfois à souhaiter que cette perfection se casse de temps à autre... Même dans les mauvais spectacles (car on ne joue pas que de grands textes, Londres a le secret pour produire de sombres mélos), les acteurs sont tous formidables. On est loin du théâtre privé français où la vedette est entourée d'acteurs médiocres et où la mise en scène ne s'occupe que de ce qui est en haut des épaules. Dans le théâtre britannique, l'acteur n'est pas une forme, l'acteur est un fond : tout passe par lui. Les auteurs, lorsqu'ils écrivent, pensent aux acteurs et le public, lui, va au théâtre voir des personnages. La mise en scène ne s'y fait jamais « au-dessus » des comédiens. Voir un Shakespeare monté par Peter Hall, c'est assister à une leçon d'économie théâtrale et de confiance en l'acteur. En fait, le théâtre anglais est fondé sur le respect : respect du metteur en scène pour les acteurs, respect des acteurs pour le texte, respect des acteurs pour le public.

Alors que le théâtre français cherche à frapper l'esprit et que le théâtre américain cherche à frapper le cœur, le théâtre anglais cherche à frapper l'esprit en passant par le cœur.

Le théâtre québécois, à mon avis, a plus d'affinités avec le théâtre britannique qu'avec le théâtre canadien. Pourtant, les pièces anglaises ne passent pas toujours aussi bien qu'on pourrait le souhaiter : je pense à la réception tiède qu'a eu *Une si belle chose* de Jonathan Harvey mis en scène par Éric Jean au Théâtre du Rideau Vert. En fait, le théâtre britannique est peu joué chez nous; je ne comprends pas qu'une pièce comme *Mrs Klein* de Nicholas Wright n'ait connu qu'une production à Québec. Les directeurs artistiques n'ont pas assez de coups de cœur...

En Angleterre, les gens vont au théâtre comme on va à la messe, et Londres est la capitale du théâtre. J'ai vu des gens, en pleines emplettes de Noël, assister à une matinée des *Revenants* d'Henrik Ibsen avec Vanessa Redgrave, laissant leurs sacs bourrés d'achats dans l'allée. Le théâtre y est un art toujours populaire, qui nourrit les discussions sur la collectivité. Ce n'est pas un loisir social, c'est une occasion de réflexion qui se fait dans le bonheur.

Propos recueillis et mis en forme par Paul Lefebvre

Notes

1. Rappelons que le *joual* est d'abord apparu comme langue de traduction, en 1968, quelques mois avant la création des *Belles-Sœurs*, et ce, pour traduire deux pièces anglaises : *Pygmalion* de George Bernard Shaw traduit par Éloi de Grandmont au Théâtre du Nouveau Monde et *Un goût de miel* de Shelagh Delaney traduit par Yvan Canuel au Théâtre de Quat'Sous.
2. On verra dans les témoignages qui suivent à quel point les praticiens interrogés opposent systématiquement Londres à Paris.
3. La Royal Academy of Dramatic Art.

PRATIQUES ET TRAVAUX
PRÉSENTATION

Comme il est de coutume depuis quatre ans, le premier article présenté dans la section *Pratiques et travaux* du numéro d'automne est le lauréat du concours du meilleur article de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET). Cette année, l'article récipiendaire du prix André-G-Bourassa s'intitule « Pour une esthétique de la représentation utopique : son, signe et langage théâtral international chez Michael Tchekhov sur le son, le signe et le langage théâtral international ». Dans cette étude, sélectionnée par le jury en raison de sa qualité scientifique et de l'originalité du sujet, Yana Meerzon analyse la production du *Château s'éveille : essai d'un drame rythmé* afin de voir les stratégies mises en branle pour produire l'impression d'un futur utopique dans le ici-maintenant de l'espace théâtral. Comme le démontre bien Meerzon, si, en elles-mêmes, les rélexions théoriques et les expérimentations scéniques de Tchekhov sont productives esthétiquement, elles ne parviennent cependant pas à engendrer l'impression du futur, utopique ou non, parce que le corps de l'acteur, même modelé selon les normes gestuelles ou vocales d'un futur imaginé, demeure trop intimement lié à l'immédiateté de sa relation avec le spectateur pour altérer sa propre réception en tant qu'objet inscrit résolument dans le présent.

Fidèle aussi à sa mission de privilégier la diversité, *Pratiques et travaux* propose, dans le présent numéro, trois autres articles provenant respectivement de France, du Québec et d'Égypte, et explorant des aspects différents de l'art théâtral. Ainsi, dans son étude intitulée « Théâtre réparti : scénographies pour une représentation répartie sur plusieurs sites », Alain Grumbach pose les bases d'une recherche s'articulant autour des possibilités d'intégrer, grâce aux nouvelles technologies, des espaces scéniques éloignés géographiquement en un même lieu à la fois physique et virtuel. Pour sa part, François Ouellet, dans « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », s'intéresse à la façon dont Mouawad réactive la notion de théâtre politique telle que définie par Sartre en explorant la quête identitaire du sujet coupable d'un parricide involontaire. Enfin, se situant dans une perspective rhétorique, Maha Elewa élargit le terrain traditionnellement couvert par l'étude de la polémique. En effet, si le terme est généralement réservé aux situations relevant de discussions politiques, religieuses ou idéologiques, Maha Elewa fait la preuve, à travers l'étude de deux scènes de *La surprise de l'amour*, que le terme peut se révéler non seulement approprié dans un cadre qui lui est inhabituel, mais aussi que le déplacement même du concept permet le développement de nouveaux outils d'analyse.

Caroline Garand

Yana Meerzon
Université d'Ottawa

Pour une esthétique de la représentation utopique : son, signe et langage théâtral international chez Michael Tchekhov

En tant qu'abstraction philosophique ou artistique, l'utopie repose sur l'image idéalisée du futur. Sur scène, la représentation de l'utopie est limitée par « l'ici et maintenant » de l'échange entre spectateurs et acteurs. Et comme la représentation théâtrale ne peut faire abstraction de la sémiotisation liée au corps de l'acteur telle qu'elle se construit dans le temps et l'espace de sa performance, c'est aussi la manière dont un acteur traduit sur scène le « futur » à travers ses déplacements, ses gestes et sa voix qui est au cœur de la représentation scénique de l'utopie. Le présent article examine les questions que soulèvent la représentation de l'utopie au théâtre et certaines approches qui ont tenté de façonner par et dans le jeu la notion de « futur ». En prenant l'exemple de la production présentée à Paris en 1931 sous le titre *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé*, il s'intéresse tout particulièrement à l'utopie de Michael Tchekhov d'un théâtre international, compréhensible par n'importe quel spectateur quels que soient son pays d'origine ou sa langue.

Michael Tchekhov, neveu d'Anton Tchekhov et disciple de Constantin Stanislavski, était l'un des acteurs russes les plus prometteurs de la première moitié du XX[e] siècle. Alors qu'il n'avait jamais penser s'exiler, Tchekhov dut quitter l'Union soviétique en 1928 à trente-six ans alors qu'il était au faîte de sa carrière et finira ses jours à l'Ouest. Réfugié politique, l'acteur devait désormais composer avec les barrières linguistiques et, contraint

de repenser sa carrière artistique, il se tourna peu à peu vers la théorie du jeu et la pédagogie. Au cours de son exil, bien qu'il restât fidèle aux principes et aux idéaux artistiques de sa jeunesse, tels qu'énoncés par Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou, Tchekhov devint peu à peu un homme libéré « politiquement et physiquement affranchi de ses liens, [...], mais qui ignore où aller. Il s'est enfui d'un endroit, mais non pour une nouvelle destination » (Boym, 2001 : 341).

La démarche de Michael Tchekhov est exemplaire des tensions qui existent aussi bien dans l'histoire que dans l'esthétique du modernisme russe. Ses priorités s'inscrivent dans une dichotomie esthétique où la vie serait conçue comme un art et l'art conçu comme la vie et que servirait un acteur idéal au service d'une esthétique théâtrale absolue. Tchekhov cultive l'idée de la perfection de cet acteur idéal créé pour un théâtre idéal comme il rêve d'un langage théâtral international, juxtaposition rythmique de sons et de gestes dans le système de communication non verbale d'un théâtre formel basé sur le rythme, la musique et l'expressivité du corps de l'acteur. Selon Tchekhov, le théâtre, art de la représentation et de la communication visuelles, est par essence international et n'a nul besoin de traduction parce qu'il repose sur l'échange dynamique de la scène et de la salle. Un théâtre international serait donc une première étape dans la réalisation concrète d'un théâtre idéal. Il s'agit bien là d'une forme d'utopie, puisque l'utopie « ne renvoie pas à quelque chose hors de portée pour l'homme, ni à quelque chose à sa portée, mais signale le geste même qu'il fait pour l'atteindre » (Platell, 1972 : 45).

Les composantes artistiques du théâtre international de Tchekhov reposaient sur trois principes fondamentaux : l'usage d'un récit à base de sons plutôt qu'à base de mots, le recours aux archétypes structurels du conte populaire et la mise en valeur de signes du langage corporel. Cette quête esthétique placée sous le signe de la grandeur et du rayonnement, se nourrissait de la nostalgie d'un émigré qui rêvait de recréer la mystique du Théâtre d'Art de Moscou, berceau de sa carrière d'acteur. Avec la production parisienne du *Château s'éveille : essai d'un drame rythmé*, Tchekhov tentait donc à la fois de réaliser son utopie théâtrale en donnant une dimension esthétique à son concept de théâtre international et de présenter un outil pédagogique pour la formation de l'acteur idéal.



Michael Chekhov dans le rôle d'Ivan le Fou, dans *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé*. Dir. Michael Chekhov et Victor Gromov, Paris, 1931. Russian State Archives of Literature and Art.

La structure sonore du théâtre international de Michael Tchekhov

Le but de la quête utopique de Tchekhov était de réinventer les formes archétypales du théâtre. Il imagina son théâtre multilingue à partir des principes de la communication décrit par Bühler selon son *örganon-model* (modèle organique) et en fonction de trois

niveaux d'interprétation : « le niveau subjectif, le niveau intersubjectif et le niveau objectif » (Fischer-Lichte, 1992 : 19). Le texte dramatique, qui s'apparente alors plutôt à une partition, devient le point de départ de la caractérisation du personnage. Plus précisément, c'est la structure rythmique du dialogue qui fonctionne comme une partition musicale guidant la voix de l'acteur dans son incarnation du personnage. Tchekhov, avant de mettre en scène un texte, en faisait une lecture qui mettait en relief les scènes, les phrases, les répliques ou les parties de répliques indispensables à la signification de la pièce comme à ses intentions.

Bien que sa formation d'acteur le portât à refuser une lecture intellectuelle du texte dramatique, dans l'exercice de la mise en scène il insistait tout particulièrement sur l'importance de son analyse linguistique et lexicale. Ses propositions concernant l'approche que doit avoir un metteur en scène à l'égard du texte le rapprochent des théories et des pratiques du théâtre d'avant-garde. Prenant en compte la présence du public au-delà des limites de l'espace scénique, il rejoignait la pratique d'auteurs-metteurs en scène qui lui étaient contemporains tels que Brecht et Pirandello. Selon lui, la tâche d'un metteur en scène consiste à repérer dans une pièce les moments les plus significatifs et à les assigner aux acteurs. C'est alors qu'il aura déterminé ces *leitmotive* textuels, pierres angulaires de la future production, que le metteur en scène

> [...] verra tout le texte de la pièce littéralement se scinder en deux. La plus courte des deux parties se résume aux principales répliques et aux mots les plus significatifs, ceux sans lesquels les personnages perdraient leur signification. La plus longue regroupe toutes les répliques et tous les mots qui ne servent qu'à redire, préciser ou broder, pour ainsi dire, à partir des répliques et des mots essentiels (Tchekhov, 1963 : 95).

Cette recherche des moments « incontournables » de l'action dramatique, où se rejoignent « l'expression de l'émotion des personnages de la pièce, son déroulement, ses intentions, ses enjeux et les répliques » (1963 : 95), combine les caractéristiques d'un théâtre d'acteur conçu en fonction des techniques d'interprétation et les composantes d'un théâtre basé sur la lecture analytique et structurelle que fait un metteur en scène du texte dramatique. En 1941, dans le cadre des quatorze cours magistraux qu'il dispense au New York Studio devant des acteurs professionnels, Tchekhov révélera en ces termes le secret fondamental d'une technique sur laquelle doit, selon lui, se fonder toute interprétation « inspirée », ce qui constituait sa méthode pour stimuler l'interaction de toutes les ressources auxquelles l'acteur doit faire appel :

> J'en suis venu à la conclusion qu'il faut distinguer trois domaines : celui de nos corps, celui de nos voix et celui de nos émotions. J'ai d'abord pensé qu'on devait les distinguer les uns des autres et essayer de les développer séparément. [...] Mais si on fait des exercices uniquement avec nos corps et seulement physiques,

> on se rend vite compte que peu à peu ils nous entraînent dans le domaine de nos émotions (Tchekhov cité dans Du Prey, 1985 : 24).

En d'autres termes, Tchekhov conçoit le langage à la fois comme un outil de communication et un système de signes. Selon lui, un texte littéraire, une seule expression verbale, voire un seul son sont autant de signes extradiégétiques qui instaurent des relations entre le texte et le lecteur, le texte et le performeur, le texte et le public.

Tchekhov cherchait donc comment fournir à l'acteur les moyens de repérer à la lecture d'un texte, ses signifiants spectaculaires, car traduire le texte dramatique en un système de signes scéniques était pour lui une étape essentielle de la pratique spectaculaire. L'acteur devenait ainsi un instrument, un signe vivant entre les mains d'un metteur en scène occupé à fondre divers référents dans un texte sémiotique cohérent qui trouverait son expression dans le système dynamique des signes de la représentation. Par exemple, comme la parole peut détruire l'atmosphère créée par les relations établies entre les corps des acteurs et leur masque scénique[1], l'interprète doit choisir les signes auditifs avec soin et en fonction de l'atmosphère scénique, parce que « la composante orale d'une présence scénique [...] suppose des subtilités qui résistent à toute réduction schématique, telles la manière d'énoncer, le phrasé, et relève en outre de facteurs comme les traits dialectaux qui ont des implications sociologiques très particulières » (Quinn, 1989 : 79).

L'idée de Tchekhov de donner à entendre à l'acteur par le truchement de son imagination la voix idéale d'un personnage pour qu'il l'intègre à son interprétation, rejoint la définition que donne Mukarovsky de la désignation poétique dans une énonciation artistique (Mukarovsky, 1977 : 73[2]). La voix de l'acteur devient un geste esthétique et une désignation poétique du simple fait de parler sur scène. De plus, Tchekhov voit dans le rythme du langage et des sons la composante essentielle des structures de communication et de représentation et dans l'usage du rythme couplé au geste la base d'un système de signes, d'une sémiotique verbale. C'est pourquoi l'oralité dans l'interprétation, qu'elle soit linguistique ou autre, suppose, inclut, et même suscite un geste visuel :

> Le rythme est un langage universel. Même s'il est frisé et permanenté [...] le rythme est accessible à tous. [...] Il n'y a pas un seul art vraisemblable sans le rythme. Le déraillement d'un train, arythmique dans la vraie vie, est rythmique sur une scène où il devient une œuvre d'art, une entité. Le rythme est non seulement une source de plaisir mais aussi une source d'inspiration (Tchekhov cité dans Birman, RGALI 2046.1 : 275.23[3]).

D'un point de vue linguistique, les recherches de Tchekhov concernant le rythme et le geste liés au son se trouvent éclairées par un rapprochement avec les conceptions de Sapir qui décrit l'acte de langage comme « une forme particulière de comportement linguistique » et comme le mode premier de communication sociale. C'est « le geste dans

son sens large; l'imitation d'un comportement ouvert, franc qu'accompagne un large et nébuleux cortège de procédures connexes implicites » (Sapir, 1921 : 211). Un langage rythmé et gestuel donne lieu à des formes primaires d'énonciation, comme l'expression ou l'artefact, ou encore la proposition. L'affirmation de Gardiner selon laquelle « l'étudiant en théorie linguistique [...] considère l'énonciation uniquement comme un outil de communication, un ensemble de signes signifiants » (Gardiner, 1932 : 85) peut servir de point de départ à l'analyse de la communication théâtrale en amenant à considérer le message créé par l'acteur comme « une chaîne de signes » (Sebeok, 2001 : 128). C'est pourquoi sur la scène, le verbe tend à être l'icône de son geste intérieur et peut être défini comme une onomatopée ou une icône vocale.

Tchekhov rêvait de libérer la scène théâtrale de l'envahissante présence du signe linguistique. Il enseignait aux acteurs qu'il formait comment utiliser la flexibilité du signe paralinguistique, signe que l'on perçoit « au niveau du discours dans la mesure où il se situe au point de rencontre du signe linguistique et du signe kinésique. » (Fischer-Lichte, 1992 : 22). La pratique de l'acteur repose sur deux types de signes paralinguistiques, le plus fréquent renvoyant à un groupe vocal ou à un acteur parlant, et le moins fréquent, regroupant les sons produits par des êtres humains ou les pleurs, le rire, la toux ou le fredonnement d'un acteur. Cette idée d'un geste verbal et d'un geste fonction à la fois d'un son singulier et d'une énonciation complexe correspond au modèle sémiotique triadique de la caractérisation du son. Dans ses exercices d'improvisation quelles soient individuelles ou collectives, Tchekhov proposait de choisir un thème et de se concentrer sur l'action plutôt que sur les mots :

> Il ne faut pas utiliser trop de mots. Ni monopoliser le dialogue, mais plutôt parler seulement quand il est naturel ou nécessaire de le faire. Plus encore, améliorer ou développer le dialogue ne relève ni de la compétence, ni de la fonction de l'acteur, c'est pourquoi vous ne devez pas relâcher votre attention de l'improvisation en essayant d'imaginer la réplique parfaite pour votre personnage ou pour la situation (Tchekhov, 2002 : 43-44).

Ainsi les mots ne relèvent plus que de leur fonction paralinguistique, en tant que signifiants de l'action, qu'enveloppes de gestes intérieurs ou psychologiques issus de l'improvisation ou en tant qu'action représentée[4]. En outre, le langage ne doit être que le tout dernier élément intervenant dans le processus de caractérisation de l'acteur.

La caractérisation vocale incluant le timbre de voix du personnage, le rythme et le tempo de son discours, l'intonation, voire un certain accent, sont les éléments constitutifs du corps imaginaire d'un personnage. Cette construction imaginaire doit apparaître tout d'abord dans l'œil intérieur de l'acteur pour être ensuite reproduite et incorporée au cours de la représentation dans l'activité physique et psychologique de l'acteur. Dans la

formation dispensée par Tchekhov, la voix doit être trouvée séparément et réinventée chaque fois que l'acteur ou l'actrice imagine son prochain masque scénique :

> La plus grande erreur consiste à utiliser notre propre voix quel que soit le rôle. [...] On parle alors « dans le vague » et de façon si monocorde qu'on en perd le sens de la voix; tout n'est que pensées, affaires, idées. On n'entend plus parler sa propre voix, ni celle de nos semblables. On n'entend plus vraiment grand chose non plus; on comprend mais on n'entend pas. Mais si quelqu'un change brusquement de voix, on réalise aussitôt que ce n'est pas sa voix habituelle. Sur scène, il est de notre devoir de trouver une voix différente pour chaque rôle (Tchekhov cité dans Du Prey, 1985 : 55).

La manière dont Tchekhov utilise le son dans le processus de caractérisation peut être décrite en termes spatio-temporels. Pour lui, le son est une structure tridimensionnelle se déployant horizontalement et verticalement dans l'espace, en fonction des paramètres de la scène et de la salle d'un théâtre. C'est pourquoi le son est indissociable des gestes qu'ils soient iconiques ou indiciels que l'acteur produit extérieurement, c'est-à-dire à l'appui de son discours, et indissociable du geste psychologique, le signifiant du contexte sémantique et sémiotique du personnage que l'acteur produit intérieurement et qui est l'expression et le geste de ce même son (Tchekhov, 2002 : 72-77). Cependant, si l'acteur trouve ce geste dans la réplique et le représente concrètement, la « voix » du public fera intérieurement le même geste que lui (2002 : 208-209). Par exemple, Tchekhov commençait toute caractérisation vocale en imaginant le contour, la silhouette de son futur masque scénique et en écoutant sa voix imaginaire. Le corps et la voix du personnage sont ici connectés à l'exécution par l'acteur d'un geste ou d'un mouvement : « augmenter notre propre existence scénique, c'est être capable de voir partout, que ce soit dans les mots, dans les actions qui nous entourent, et dans notre propre psychologie, des gestes, des gestes et encore des gestes » (Tchekhov cité dans Du Prey, 1985 : 108). Même les plus petites unités linguistiques que sont les phonèmes doivent donc être appuyées, révélées par les gestes. Ainsi, pour obtenir la performance la plus expressive, l'acteur doit toujours tenir compte du fait que c'est le geste intérieur qui doit lui dicter sa façon de dire telle réplique ou telle phrase :

> Dites maintenant le mot « oui » de telle sorte qu'après l'avoir prononcé quelque chose soit appelée par ce mot, comme si vous étiez en train de faire un geste avec votre bras et votre main. Prolonger le « oui » avec votre bras et votre main. Puis dites « non » avec un geste qui le suit. Maintenez-le. Maintenant tournez la tête comme si quelqu'un vous avait appelé (Tchekhov cité dans Du Prey, 1985 : 63).

En d'autres termes, si la communication sonore au théâtre intègre toute l'expression verbale, c'est qu'elle est à la fois système de représentation, exercice d'un double acte de langage et construction de formes symboliques. La conception qu'a Tchekhov de l'expression verbale, qu'il voit comme l'enveloppe des gestes physiques et comme une

structure rythmique, se rapproche de la manière dont la sémiotique décrit l'acte de langage locutoire : « l'acte de base par lequel on produit une énonciation significative en accord avec les règles phonologique, syntaxique, morphologique et autres du langage » (Elam, 2002 : 144). Dans le cadre des conférences qu'il prononça en 1927 sur le rôle du son et des gestes dans l'interprétation, Tchekhov envisage la question de la caractérisation vocale comme un processus en trois temps :

> D'abord et avant tout [...] attendre de dire les répliques jusqu'à un moment précis. [L'acteur doit] exprimer les mots à travers des gestes [...] tout en prononçant les mots à l'intérieur. Le geste ne doit pas venir de l'image, le geste doit être international [comprendre archétypal, NDL]. Toutes les répliques doivent être interprétées à travers des gestes tout simples, vivants, bien définis et établis; alors l'acteur sera en mesure de dire ses répliques avec précision.[...] Remarquez que, dans la vie, les gens parlent de la façon dont ils marchent et dont ils gesticulent [...] En même temps vous devez tomber amoureux de chaque lettre. Notre fine oreille d'artiste doit nous permettre de reconnaître les lettres inhérentes à un rôle. Grâce aux sons des répliques d'un personnage le spectateur pourra plonger en toute connaissance jusqu'au plus profond de cette image [...] Le rôle tout entier doit être entendu d'une certaine distance (Tchekhov dans Birman, RGALI 2046.1 : 275.37-38).

Autrement dit, la compréhension qu'a l'acteur des fonctions du geste et du rythme dans le son correspond aux conceptions qu'a la sémiotique du langage, de la psychologie et de la communication et qui ont été élaborées dans les œuvres de Saussure, Bühler, Husserl et par les théoriciens du théâtre de l'École de Prague.

Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé et l'esthétique de la représentation utopique

L'idée de créer un théâtre international vint à Tchekhov alors qu'il était encore en Russie, au cours de ses ateliers sur le son et les gestes en scène. *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé*, pièce en trois actes et cinq tableaux produite en 1931 à Paris au Théâtre de l'Avenue dans une mise en scène de Tchekhov et de son collègue Victor Gromov, sur une musique de Butzow, s'inscrit dans le prolongement de ses exercices. Dans cette pièce, Tchekhov poursuivant sa conception de l'archétype comme la dénotation de tout personnage dramatique, a recours au conte pour prouver que n'importe quel spectateur de n'importe quelle époque ou de n'importe quelle nationalité est capable d'en reconnaître les conventions de base. Dans ses notes de mise en scène, il précise que toutes les légendes sont compréhensibles par n'importe quel spectateur dans la mesure où les récits folkloriques ont imprégné notre conscience culturelle. Selon lui « nous devons changer notre conscience, pour retrouver la conscience de l'imaginaire qu'a l'enfant » (Tchekhov, DHTA, DWE, ARTS 20[5]) et être capable de percevoir les images et les significations cachées que recèlent sur

scène les images et les objets. C'est cette perception propre à l'enfance qui doit être réveillée chez l'adulte, dans la mesure où un enfant cherche le sens profond ou archétypal des gestes et des mouvements dans les formes contournées qu'en propose la scène, là où un adulte doit apprendre à l'identifier à travers les modalités de la mise à distance ou de la « défamiliarisation ».

À l'origine, il s'agissait d'élaborer un conte de fée moderne à partir des contes du folklore russe sur *Ivan le Fou*, mais la production finale fut l'objet d'une telle sémiotisation, eut recours à un langage si surcodé qu'elle en devint difficile à comprendre. Dans les entrevues précédant la première, le metteur en scène précisait :

> Nous sommes à la recherche d'une mise en scène spécifique à un conte de fée, c'est-à-dire intérieure, profonde, signifiante et, dans le meilleur sens du terme, symbolique. Tous les personnages et tous leurs affrontements nous sollicitent comme le font les puissances et les événements de l'âme et de l'esprit [...]. Pour le moment nous cherchons méticuleusement la forme de la production [...]. L'idée est la suivante : montrer que toutes ces créatures se cachent derrière ce qui nous entoure dans notre vie présente (Gromov cité dans Verner, 1992 : 139).

L'intérêt de Tchekhov pour la structure et la poétique du conte de fée trouvait son origine dans la fascination des modernistes russes envers l'art populaire et la mythologie (Byckling, 2000 : 106-108). Avec ce projet parisien, l'acteur tentait de créer à la fois une nouvelle forme dramatique et un type d'interprétation qui servirait de base à un théâtre international destiné à un public interculturel, en présentant un personnage/masque scénique conçu comme une forme purement théâtrale, mélange de signes et de composantes externes (le costume, le geste, la musique) et internes (l'improvisation de l'acteur). Le geste, le son et la musique avaient été choisis pour définir le type de chaque personnage et appuyer les improvisations de l'acteur (Tchekhov dans Boner, 1979 : 162). Tchekhov était opposé au fait qu'un acteur aille chercher les matériaux pour incarner son personnage au plus profond de son subconscient. Il conseillait plutôt aux acteurs d'utiliser leur imagination, qui leur donnerait accès aux territoires du subconscient et de l'inspiration, sans dommage pour leur personnalité. Il soutenait que c'est seulement au moyen d'une transformation et d'une caractérisation issues de l'imaginaire, par un corps imaginaire, un geste psychologique et une atmosphère, que l'acteur peut aspirer à créer un masque scénique.

Cette conception du conte de fée comme une combinaison de structures archétypales et de personnages fonctionnels était très proche de celle qu'expose Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* (1928). Propp déplaça l'angle d'analyse des études folkloriques du diachronique au synchronique, en affirmant que le corpus du folklore est le même d'un pays à l'autre et que leurs contes présentent la même structure narrative et fictive et ses

personnages, les mêmes fonctions : « Les contes peuvent être comparés au point de vue de leur composition ou de leur structure; leurs similarités apparaissent alors dans un nouvel éclairage [...]. Ils comportent 31 fonctions [...] dont l'agencement constitue un système, une composition » (Propp, 1978 : 94-95). Il affirmait que la genèse du conte s'explique par son contexte et qu'il repose sur des formes internationales qui prévalent sur les origines nationales, bien que « la forme nationale soit plus ancienne que la forme régionale ou provinciale » et « que les formes très répandues contaminent les formes isolées » (Propp, 1978 :102). C'est dans ce même esprit que Tchekhov choisit quelques contes russes qui, selon lui, étaient susceptibles de susciter un intérêt international. La production du *Château s'éveille* voulait représenter le combat spirituel que doit mener un individu pour se connaître et se dépasser.

> L'histoire symbolise la quête incessante de l'humanité pour atteindre l'idéal.Un jeune prince nommé Ivan aime la Beauté Divine, incarnation féminine de ses plus hautes aspirations. Avant de la conquérir et d'en finir avec l'éternel Esprit du Mal [Kashchei] il affronte maintes tribulations [...]. L'histoire tient à la fois du *Voyage du Pèlerin* et de *La Belle au bois dormant* (Anonyme, *The Daily Mail*, 1931, 12 novembre).



Scène de la pièce *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé*, dir. Michael Tchekhov et Victor Gromov, Paris, 1931. Russian State Archives of Literature and Art.

La vision qu'avait Tchekhov des relations archétypales entre les personnages de théâtre était semblable à la découverte de Propp concernant les fonctions récurrentes des personnages de contes. Comme le conte, le drame présente des héros et des opposants, des auxiliaires et des donateurs, des mandateurs et des victimes aux prises avec des forces internes et externes. C'est cet affrontement qui détermine l'évolution du conflit dramatique et définit aussi la structure rythmique de la représentation théâtrale :

> Dans la première scène, le Tsar et les courtisans sont endormis. C'est le sommeil intérieur de chaque individu, une personnification de tout ce qui est vieux et figé dans l'âme humaine. Le Prince Ivan [Ivan le Fou] rencontre son idéal en la personne d'une enfant trouvée nommée Divine Beauté. La lutte d'Ivan pour la conquérir est le fil conducteur du conte. Ivan se bat contre Kashchei, qui tente de tuer Beauté et de détruire l'idéal de l'homme. Ivan se bat aussi contre Kashchevna, qui cherche à tromper l'homme, à le séduire grâce à sa propre beauté, et à substituer un idéal fallacieux à un idéal authentique[6]. Au cours de cette bataille, Ivan perd la vue et l'ouïe et est mis à mal par l'amour et les pouvoirs du Gobelin des bois. Les puissances spirituelles de la croissance, de l'épanouissement et de la vie sauvent Ivan. [Le conte s'achève] sur la résurrection d'Ivan, sur son triomphe et son union avec Divine Beauté (Chebushev, 1931).

Bien que dans la technique de Tchekhov, l'archétype soit le point de départ de la construction d'un masque scénique, il n'en demeure pas moins qu'une distinction doit être faite au cours du processus entre un personnage de théâtre spécifique et son archétype. C'est pourquoi le but ultime de la conception d'un masque scénique particulier à partir d'un archétype est d'établir un certain nombre de contrastes entre l'archétype et la personnalité de l'acteur. Il est de la responsabilité du metteur en scène de localiser cette tension à l'intérieur du texte dramatique et de concevoir l'agencement rythmique, la composition, correspondant à chaque production. Cependant il est de la responsabilité de l'acteur de transmettre cette tension dramatique au public par l'intermédiaire du rythme, du tempo et de la pause (Tchekhov, 1963 : 89-99). Comme l'indique Tchekhov :

> Sur la scène, on doit distinguer entre différents types de personnages humains et parmi ces types, des personnages spécifiques.[...] Les types, ceux qu'on joue depuis toujours, nous sont donnés par la nature, mais chaque personnage spécifique nous vient de la pièce et ce sont eux que nous avons à créer par nous-mêmes, [...] en leur donnant chaque fois leurs composantes caractéristiques (Tchekhov cité dans Powers, 1992 : bande sonore 1).

Comme l'écrivit un critique parisien, la vie et la philosophie artistique de Tchekhov basées sur les principes de l'Anthroposophie trouvèrent leur réalisation dans cette production à travers la conception utopique de la perfection spirituelle des personnages. En fait, Tchekhov avait recours aux archétypes du conte pour décrire la société contemporaine comme pour créer une nouvelle mythologie de la vie quotidienne suivant la représentation utopique de l'essence de la vie : « l'œuvre était présentée ouvertement comme la tentative

de créer une forme de spectacle plus ou moins susceptible d'être d'emblée comprise partout dans le monde, en Europe comme en Asie, en Afrique, en Amérique et jusque dans les Îles Fidji » (Anonyme, *The Daily Mail*, 12 novembre 1931).

C'est pourquoi le texte ne comprenait aucune composante verbale, ou pour être plus précis, il était constitué d'un certain nombre de phrases en français et en russe, mais c'était aux gestes et aux mouvements employés par les acteurs et le metteur en scène que revenait la charge d'exprimer la sémantique des sons. Comme un correspondant du journal *Liberté* l'écrivit : « pendant trois actes, nous avons entendu les artistes de la Compagnie Tchekhoff [*sic*] pousser des cris, les uns perçants et les autres étranglés; des "oh!" de surprise, des "heuh!" d'épouvante, des "hi!" de joie, des "crr!crr!" de colère... Car M. Tchekhoff, pour rendre le théâtre vraiment international, a imaginé de réduire le texte a des onomatopées... Comme c'est simple!... *Le château s'éveille* est une sorte de ballet-pantomime, acrobatique et musical, enrichi de cris divers » (Anonyme, *Liberté*, 11 décembre 1931).

Tchekhov utilisait une gestuelle rythmique pour exprimer les différentes significations des sons en tant qu'éléments fondamentaux de la communication des personnages sur la scène. Il aspirait à ce que le drame « prenne une forme compréhensible dans tous les pays, comme les films muets l'étaient. Il appel[ait] cette forme le drame rythmique » (Anonyme, *The Christian Science Monitor*, 19 décembre 1931). Il considérait le rythme des mouvements, des gestes et de l'expression vocale des acteurs comme les principales sources d'expression scénique : « en employant le rythme créé sur la scène, j'espère parvenir non à une imitation, une copie de la vie, mais à une image, une impression de la vie telle que nous la connaissons, tout comme le fait le pinceau de Cézanne » (Byckling, 2000 : 169). Il envisageait la production tout entière comme une *obraz* (une image) ou la métaphore visuelle d'une réalité spirituelle, en quête d'un sens issu de la structure en tant que *semiosis* de l'ensemble. La production devait créer une symphonie de rythmes et construire chaque silhouette scénique en fonction de cette structure musicale ou polyphonique. Déjà en 1926, Tchekhov avait mis au point une série d'exercices d'interprétation basés sur des mouvements spécifiques, avec des caractéristiques particulières et en fonction d'une atmosphère propre à éveiller les acteurs au sens du rythme. Il leur avait ainsi proposé d'exprimer des sons distincts et des mots entiers à travers des mouvements :

> [on doit] faire attention aux lettres comme si elles étaient des connaissances. Je ne parle pas ici du symbole imprimé de la lettre : chaque lettre dans sa sonorité doit devenir pour l'acteur un être familier indépendant. [...] En un premier temps, prononcer les lettres et être attentif à ce qu'elles sont telles quelles. En un second temps, devenir familier avec le contenu de chaque lettre [...]. C'est en saisissant le rythme d'un moment donné du rôle que vous sculpterez le mot,

> en modèlerez les formes. Nous ne travaillons pas ici la musicalité, mais la plasticité, le modelage des formes verbales. Ce qui advient est la sculpture de l'air avec le pouvoir du discours (Tchekhov cité dans Birman, RGALI 2046.1 : 275).

La palette esthétique de la production était dominée par les éléments expressionnistes de la conception scénique, allant des costumes aux compositions vocales et visuelles des personnages. Vasilii Masutin avait dessiné des costumes « éternels ou sans âge » (Verner, 1992 : 124), dont les couleurs évoquaient à la fois le folklore russe et les ornements religieux et les formes, les types de la *commedia dell'arte*. Le costume de Tchekhov et sa silhouette générale rappelait celle de Pierrot (Boner, 1979 : 163).

Il n'y avait donc du jeu au décor, rien de naturaliste dans cette production. Le décor, sommaire et symbolique, reposait avant tout sur la fonction désignative de différents signes et niveaux scéniques (Honzl, 1976 : 81), signes constitués par divers éléments de décor ou métonymies scéniques (p. 77). Leurs formes évoquaient soit une forêt, soit un château, lieux fictifs privilégiés du conte (Propp, 1978 : 102). Comme le faisait Meyerhold dans le cadre de ses expériences constructivistes, Tchekhov cherchait à donner des formes concrètes à la présence scénique de l'acteur en lui faisant représenter un accessoire, un meuble, un dispositif scénique ou un décor (Honzl, 1976 : 82).

La version finale du script ne fut prête qu'à la toute dernière répétition. Les metteurs en scène n'en finissaient plus de modifier la structure verbale en lui ajoutant de nouveaux éléments en provenance de la salle de répétition. Les personnages principaux – Kaschei et sa diabolique fille Kaschevna, Ivan le Fou ou Prince Ivan (qui était joué par Tchekhov lui-même) – étaient les plus manifestement caractérisés par leur fonction et leurs traits (Boner, 1979 : 166-171). La performance vocale de l'acteur, son utilisation des signes oraux constituaient la toile de fond de cette production dont les fils conducteurs étaient la musique, le rythme et le geste. « Chaque action est fixée par la musique, mais il y a aussi des mots (peu de mots) qui sont énoncés aux moments les plus intenses de la pièce » (Tchekhov, 1995 : 392). *Le château s'éveille* fut décrit par des critiques linguistiquement chatouilleux comme une expérience esthétiquement, phonétiquement et sémantiquement éprouvante :

> Quand le langage articulé remplaçait la pantomime, une pièce devenait possible. À deux ou trois exceptions près, quand un mot, un vrai mot du dictionnaire, est prononcé, c'est un de ces mots que devaient utiliser nos ancêtres préhistoriques, ceux qui grimpaient dans les arbres en s'aidant de leurs pieds et de leur queue préhensiles : « Huh! » signifiant apparemment l'effort; « Heh! » exprimant plus ou moins la surprise; « Hah! » qu'on peut appliquer à toutes sortes de manifestations psychologiques intempestives, et « Grr! » représentant la colère ou la menace dont l'intensité se mesure à la longueur du roulement de « rr » (Anonyme, *The Daily Mail*, 12 novembre 1931).

Comme le montre cette citation, Tchekhov faisait reposer l'énonciation spectaculaire sur trois éléments fondamentaux des caractéristiques vocales de l'acteur : l'intonation, la tessiture et l'intensité qui occupaient ainsi une place déterminante dans l'élaboration d'un nouveau concept du signe du jeu. En fait, il travaillait avec le rythme dans le son et le mouvement comme avec les autres techniques de construction et d'expression d'un personnage et de son archétype.

Bien que *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé* ait attiré un public varié et prestigieux du Paris des années 30, le discours utopique de la production passa au-dessus de la tête de son public « naturel » : la communauté russe émigrée qui, à cette époque, constituait une sorte d'état dans l'état, et donc subventionnait ses propres divertissements. Cette communauté était une société très fermée, sûrement pas préparée à quelque expérience théâtrale que ce soit et goûtait le théâtre naturaliste que Tchekhov honnissait et auquel il cherchait à échapper. Les émigrés aimaient beaucoup le théâtre de divertissement joué dans leur langue et produit surtout par des compagnies locales dont le style oscillait entre la théâtralité de la pièce bien faite et les productions naturalistes sur le modèle de celles du Théâtre d'Art de Moscou. La diaspora ne pouvait se payer le luxe de partager les expériences de Tchekhov, qui ne l'aidaient en aucune façon à lui faire revivre l'atmosphère de la Russie qu'elle avait été contrainte de quitter sans espoir de retour et qui l'auraient entraînée loin du cercle étroit de ses habitudes affectives et des thèmes auxquels l'avaient habituée certains procédés et sujets artistiques. Le spectacle de Tchekhov contraignait l'exilé à sortir de cette patrie imaginée et imaginaire et à le mettre devant la réalité artistique du pays où il résidait désormais. *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé* était, d'une certaine façon, messianique, dans la mesure où il tentait de relier non seulement le présent et le futur en cherchant de nouvelles méthodes de jeu, mais aussi la pratique théâtrale de l'Est avec celle de l'Ouest. Il invitait le public à comprendre de l'intérieur la culture de l'Autre, la conscience culturelle du Français. Cependant, cette vision utopique d'une culture s'intégrant dans une autre, vision qui n'est pas sans évoquer la mondialisation contemporaine, était inacceptable pour la communauté russe qui, à cette époque, s'excluait délibérément du reste de la société française, car l'intégration aurait alors signifié qu'elle avait renoncé à tout espoir de retour.

Tous les critiques de théâtre comme tous les critiques littéraires étaient présents à la première, les français comme les russes. La tentative de Tchekhov fut jugée intéressante et prometteuse à la plupart des critiques français; certains trouvèrent même que ses éléments verbaux présentaient des similarités avec de grands textes de la littérature française. Très enthousiaste, le chroniqueur du *Temps* écrivit :

> La compagnie de M. Michel Tchekhof [*sic*] parlait français! Elle parlait rarement, c'est vrai... « Beauté divine... Ma soeur... ma fiancée... » hurlait M. Tchekhof, en tendant les bras vers Mlle Krijanowska, [...]. « Ivan... Ivan », criait, gémissait, vagissait M. Gromof, l'Esprit de la Forêt, d'une bouche feuillue, herbeuse, barbue de lichens et de champignons pâles. C'est à peu près tout le texte. Du moins, en ses morceaux difficiles. Le reste se compose d'interjections : « Oh! Ah! Aie! He! Hem! Heuh! Homph! » et de cris de fureur et d'effroi, « Grrr! Râah! », tels qu'en poussaient les contemporains de l'homme de Cros-magnon [*sic*], [...]. Langage expressif; langage essentiel et synthétique! Nous, Français, nous l'entendîmes à merveille, quoique nous soyons bien gâtés et raffinés... Notre littérature offre du reste de beaux modèles de ce style. Par exemple : « Zalas! Zalas! Be, be, bous, bous, paisch, hu, hu, hu, ha, ha, ha... », dans *Pantagruel* livre IV chapitre XIX; et encore : « han, hi, han, hon, han, hi, hon », dans *Le Médecin malgré lui*, acte II, scène 6... MM. Tchekhof et Gromof, encore plus hardis que Rabelais et Molière, ont décidément supprimé toutes les fanfreluches du style. Ils ont retrouvé, par delà Babel, par delà l'indo-européen, le langage original, le langage animal de notre race (F. D., *Le Temps*, 10 décembre 1931).

Cependant, la pièce ne reçut pas de commentaires aussi positifs du public russe. Pour Khodasevich, critique littéraire et poète symboliste, le principal obstacle à réaliser un théâtre « universel » ou « international » est l'obligation dans laquelle il se trouve de rejeter complètement le texte. Dès que le support littéraire disparaît, la représentation perd sa qualité dramatique sans pour autant acquérir celle du ballet ou de la danse (Khodasevich, 1991 : 562). Pour Benois, peintre russe symboliste, *Le château s'éveille* était un mélange des expériences constructivistes menées par Meyerhold dans les années 20 et de Dostoïevski, avec des relents d'un « Allemand quelconque », soit Steiner ou Reinhardt. « C'était la même vieille bouffonnerie, un genre de gémissements et de grognements et de hurlements, et par-dessus des cris en français, isolés, affreusement déplacés [...] tels de ridicules *où'tu?, je suis? ici* » (Benois cité dans Byckling, 2000 : 476).

La tentative de Tchekhov, néanmoins, n'était pas seulement une profession de foi antroposophique, comme l'ont écrit certains critiques. C'était plutôt un essai pour dépasser les limites qu'impose le langage à un acteur en exil et pour créer un langage théâtral basé sur la dominante artistique des éléments visuels et auditifs dans une figure scénique. Il s'agissait de créer un langage théâtral synthétique ou international basé sur le rythme, le mouvement et le son. Certes, Tchekhov lui-même affirma que la base de son théâtre international, un théâtre de formes, de fonctions, de sons, de rythmes et de gestes, était la priorité qu'il accordait au langage spectaculaire sur le discours littéraire. Cette déclaration s'inspirait des expériences futuristes, de l'esthétique constructiviste et de la théâtralité d'un Max Reinhardt. Elle rapprochait également l'acteur russe qu'il était des expériences de l'avant-garde française, et de celles d'Antonin Artaud en particulier.

En fait, *Le château s'éveille* relevait de l'exercice utopique qui critique le présent par le truchement d'une construction idéale. Alors que les recherches de Tchekhov reposaient

pour une part sur la notion de création collective du texte et de la production, telle qu'elle avait été réellement pratiquée dans le Premier Studio dans le milieu des années 10, pour une autre part elles s'inscrivaient dans une vision utopique inspirée par le désir de redonner à l'interprétation son caractère à la fois festif et sacrificiel, selon une combinaison idéale de quelque chose d'inhérent à la nature humaine (sa quête d'archétype et d'imitation artistique) et de quelque chose hors de son atteinte, à savoir l'équivalence du signifié et du signifiant, le néant du signe.

Plus encore, cette utopie sanctionna une limite inhérente à la représentation théâtrale : son impossibilité à dépasser la *semiosis* du corps de l'acteur dans l'espace et le temps de sa performance. Même si les metteurs en scène du *Château s'éveille* cherchaient à interpréter sur scène le futur à travers les mouvements, les gestes et la caractérisation vocale, ils oublièrent de tenir compte des limites psychologiques et physiques de l'ici-maintenant de la représentation liées à la communication entre la scène et le public qui se déploie toujours dans le présent. Dans le cas de Tchekhov, la réalisation de l'utopie illustre simplement à quel point est grande la distance qui sépare le rêve d'une esthétique théâtrale et la réalité de son destinataire. C'est cette réalité qui concrétise et actualise la construction utopique par la temporalité du référent qu'elle lui impose. C'est l'immédiateté de la réaction du public qui impose la réalité du présent, le référent du présent, le signifié culturel du présent à toute performance, aussi marquée soit-elle par un concept esthétique tout entier orienté vers le futur. Cette réalité substitue aux signifiés imaginaires, les signifiés du réel qui équivalent alors à leurs signifiants. Le jeu théâtral n'en demeure pas moins une forme d'utopie, qui doit être redéfinie en fonction des limites concrètes de chaque production. La réalité de la représentation c'est de prendre origine dans l'interaction de la scène et du public, d'osciller entre l'imagination de l'artiste et la réception du spectateur, c'est la réalité de ce qui peut être vu comme un moment de coopération, de compréhension absolues et d'expression d'un désir mutuel (Dolan, 2001). Ce moment peut être comparé à l'expérience d'un plaisir absolu, d'un désir de mort et de renaissance en même temps. Dans ce contexte, c'est l'acteur en scène incarnant un personnage qui devient le mode premier de la communication théâtrale et son attraction, dans tous les sens du terme, essentielle. Et c'est le mystère énigmatique de la relation entre cet acteur et ce personnage, entre le son et le geste, entre les éléments visuels et les éléments auditifs du signe du jeu, que la théorie théâtrale tente de décrire et de résoudre et auquel cette présente étude était consacrée.

Traduction de Dominique Lafon

Notes

1. Tchekhov créa le terme de *masque scénique* pour décrire le résultat ultime de la performance scénique de l'acteur. Ce masque, qui ne doit pas être entendu dans son acception habituelle, concrète, est la résultante du travail psychologique et physique de l'interprète. C'est donc un objet esthétique dont la structure dialectique intègre le Je et le corps de l'acteur comme le Je et le corps du personnage. Basée sur l'idée que l'acteur doit maîtriser consciemment la double dimension de la création d'un personnage, la méthode de Tchekhov cherche à obtenir de l'acteur que sa transformation en scène soit totale et qu'il se libère de sa conscience du jeu en considérant son masque scénique comme s'il était à côté de lui. Il suggérait aux comédiens de s'entraîner à être capable de voir et d'entendre leur futur masque scénique comme détaché d'eux-mêmes.

2. Pour définir le caractère sémiotique et sémantique de l'énonciation (qu'il s'agisse de langage quotidien ou de langage poétique), Mukarovsky oppose la fonction de *désignation poétique* à la fonction de *désignation communicative*. Comme la fonction communicative au théâtre, la désignation communicative dans une œuvre d'art établit le contact entre le locuteur et l'auditeur. L'environnement culturel fournit la compréhension et l'appréciation de l'œuvre d'art par son destinataire. Dans le contexte d'une représentation théâtrale, la culture d'arrivée est en toile de fond de la communication linguistique et paralinguistique entre la scène et le public. Au contraire, la *désignation poétique* d'une expression verbale, semblable à la fonction esthétique dans une œuvre d'art visuelle, n'est pas prédéterminée par la réalité de la réception et du contexte. La *désignation poétique*, à l'instar de la fonction esthétique, est au centre de l'énonciation artistique. Elle « diffère de la *désignation communicative* en raison du fait que sa relation au réel est affaiblie par son incorporation sémantique au contexte » (Mukarovsky, 1977 : 73). De plus, « dans la *désignation poétique,* l'attention est concentrée sur le signe lui-même, ce qui met en valeur la relation sémantique de chacun des mots au contexte environnant, alors que, dans la *désignation communicative*, l'accent est surtout mis sur la relation du mot à la chose que ce mot signifie et donc sur ce qu'on appelle sa référence » (1977 : 73).

3. RGALI est l'acronyme de *Russkii Gosydarstvennyi Arkhiv Literatury i Isskusstva* : Fonds de littérature et des arts, Archives nationales de Russie.

4. Les expériences théâtrales des Futuristes russes qui reposaient sur un langage créé artificiellement, le langage *zaum* ou langage transrationnel, étaient basées sur un traitement similaire du son dans la représentation. La pièce *Victoire sur le soleil* (*Pobeda nad solntsem*) écrite par Alexis Kruchenykh, utilisait le *zaum* pour nombre de passages significatifs du discours dialogué ou monologué des personnages. Cette pièce est celle avec laquelle on peut établir le parallèle le plus étroit avec l'expérimentation linguistique dramaturgique que fait Tchekhov dans *Le château s'éveille*.

5. Dartington Hall Trust Archive (DHTA); Dorothy Whitney Elmhirst (DWE); le chiffre est le numéro du fichier Tchekhov.

6. Kashchei, maître immortel des forces du mal, est un personnage traditionnel des contes russes. Sa mort, qu'Ivan a pour mission de découvrir, se tient sur la pointe d'une aiguille cachée dans un œuf lui-même caché dans un canard et ainsi de suite.

Bibliographie

A. M. (1931), « Le château qui s'éveille », *Le petit bleu*, [Paris], mardi 12 novembre.

Anonyme (1931), « Les Générales », *Liberté*, mercredi 11 décembre.

Anonyme (1931), « Rythmic Drama in Paris », *The Christian Science Monitor*, [Boston], samedi 19 décembre.

Anonyme (1931), « Rythmic Drama in Paris », *The Daily Mail*, [Paris], jeudi 12 novembre.

Birman, Serafima (1926-1927), *Zaniatiia M. Chekhova v pedagogicheskom soviete MAT II*, RGALI 2046.1.275. Traduit du russe à l'anglais par l'auteur.

Boner, Georgette (1979), *Tschechow M. Werkgeheimnisse der Schauspielkunst*, Zurich, Classen.

Boym, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.

Byckling, Liisa (2000), *Mikhail Chekhov v zapadnom teatre i kino*, St. Petersburg, Akdamicheskii Proekt.

Chebushev, Nikolai (1931), « Russkaia skazka mezhdunarodnoro znacheniia », *Vozrozhdenie*, [Paris], mercredi 11 novembre.

Michael Chekhov's Archive, Dartington Hall Trust Archive DHTA, Dorothy Whitney Elmhirst DWE.

Chekhov, Michael (1963), *To the Director and Playwright*, Charles Leonard (dir.), New York, Harper and Row.

Chekhov, Michael (1995), *Literaturnoe nasledie v dvukh tomakh*, Moscou, Iskusstvo, t. I.

Chekhov, Michael (2002), *To the Actor. On the Technique of Acting*, Londres, Routledge.

Dolan, Jill (2001), « Performance, Utopia and "Utopian Performative" », *Theatre Journal*, n° 53, p. 455-479.

Du Prey, Deirdre Hurst (dir.) (1985), *Michael Chekhov. Lessons for the Professional Actor*, New York, Performing Arts Journal Publication.

Elam, Keir (2002), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Routledge.

Fischer-Lichte, Erika (1992), *The Semiotics of Theater*, trad. Jeremy Gaines et Doris L. Jones, Bloomington, Indiana University Press.

F. D. (1931), « *Le château s'éveille*, à l'Avenue », *Temps*, mardi 10 décembre.

Fornoux-Reynaud, Lucien (1931), « *Le château s'éveille* de MM. Victor Gromoff et Michel Tchekhoff au Theâtre de L'Avenue », *L'ordre*, [Paris], mercredi 11 novembre.

Fuch, Paul (1931), « Les premières », *Le Figaro*, [Paris], vendredi 13 novembre.

Gardiner, Alan Henderson (1932), *The Theory of Speech and Language*, Oxford, Clarendon Press.

Honzl, Jindrich (1976), « Dynamics of the Sign in the Theatre », dans Ladislav Matejka et Irwin Titunik (dir.), *Semiotics of Art*, Cambridge, MIT Press, p. 74-94.

Khodasevich, Vladislav (1991), *Koleblemy trenozhnik*, Moscou, Sovetskii pisatel'.

MUKAROVSKY, Jan (1977), *The Word and the Verbal Art*, John Burbank et Peter Steiner (dir. et trad.), New Haven, Yale University Press.

PLATTEL, Martin G. (1972), *Utopian and Critical Thinking*, trad. Henry J. Koren, Pittsburgh, Duquesne University Press.

POWERS, Mala (dir.) (1992), *Michael Chekhov. On Theatre and the Art of Acting. The Six Hour Master Class: A Guide to Discovery with Exercises*, comprend *Lectures Recorded by Michael Chekhov in 1955 (Four Tapes)*, New York, Applause Theatre Book.

PROPP, Vladimir (1978), « Fairy Tale Transformation », dans Ladislav Matejka et Krystyna Pomorska (dir.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, University of Michigan Press, p. 94-117.

QUINN, Michael (1989), « The Prague School Concept of the Stage Figure », dans Irmengard Rauch et Gerald F. Carr (dir.), *The Semiotic Bridge: Trends from California*, Berlin, Mouton de Gruyter, p. 75-85.

SAPIR, Edward (1921), *Language: An Introduction to the Study of Speech*, New York, Harcourt Brace.

SCHWERKE, Irving (1931), « The Theatre », *Chicago Daily Tribune*, Chicago, mercredi 11 novembre.

SEBEOK, Thomas (2001), *Global Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.

SHERWOOD, Richard (1973), « Viktor Shklovskii and the Development of Early Formalist Theory on Prose Literature », dans Stephen Bann et John E. Bowlt (dir.), *Russian Formalism: a Collection of Articles and Texts in Translation*, Edinburgh, Scottish Academic Press, p. 26-41.

VERNER, Vera (1992), « Pis'ma Mikhaila Chekhova Vasiliu Masiutinu. Pervye gody izgnaniia », *Pamiatniki kul'tury*, p. 116-142. Traduit du russe à l'anglais par l'auteur.

Alain Grumbach
GET/ENST – CNRS/LTCI

Théâtre réparti : scénographies pour une représentation répartie sur plusieurs sites

Prologue

De nouvelles formes de scénographie sont rendues accessibles par le développement de nouvelles technologies de l'information et de la communication. Ainsi, il devient possible d'élaborer une scénographie répartie sur plusieurs sites (plusieurs scènes) tout en respectant la contrainte que les spectateurs des différents sites assistent à la même représentation. Cette scénographie répartie fait intervenir des technologies (caméras vidéo, projecteurs, écrans) permettant de saisir, de traiter, de transmettre et de projeter la représentation de chaque site vers les autres sites. Cette étude s'inscrit dans une démarche de création de scénographies dont un des maîtres contemporains est Jacques Polieri (Polieri, 1981 et 1990). Elle introduit des technologies qui s'apparentent au domaine de la réalité virtuelle (Bauchard, 1998a et 1998b; Benayoun, 1998; Krueger, 1991; Mazeau, 1997; Reaney, 2000a et 2000b).

Acte I – Les écrans et caméras sur la scène

En 1991, Myron Krueger avançait qu'il est possible de créer un espace théâtral géographiquement réparti où sont projetées des images vidéo provenant de plusieurs sources superposées pour constituer une image unique[1]. Les nouvelles technologies

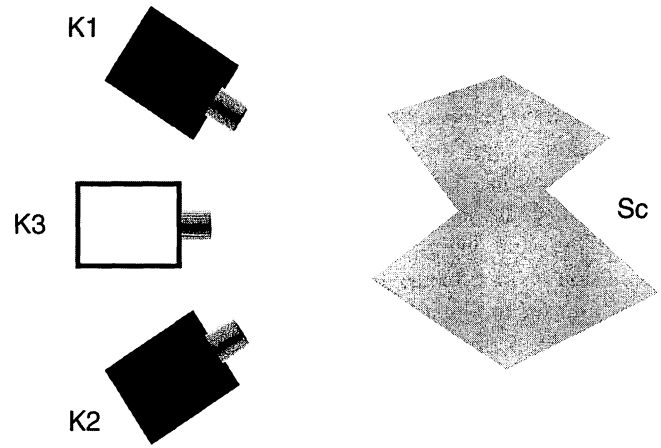
convoquées par notre démarche concernent l'information à travers les **moyens** de saisie, de traitement, de transmission et de projection. Depuis peu une barrière importante a été franchie : tous les moyens cités ainsi que leur composition offrent des performances à l'échelle humaine. Les moyens de saisie tels que la caméra vidéo ont gagné en souplesse et sont maintenant intégrés au dispositif scénique. Une technique récente destinée à un avenir prometteur est celle de la caméra virtuelle décrite à la scène 2. Les moyens de traitement d'informations ont aussi connu des progrès importants permettant de manipuler de grandes quantités d'informations dans des temps très courts. Les progrès en vitesse de transmission sur réseau (hauts débits) rendent possibles la communication de grandes quantités d'information (typiquement des images) à des débits tels que l'être humain a l'impression d'un échange instantané; les temps de réponse sont presque imperceptibles ou tout au moins inférieurs à ceux de l'humain. Enfin, les moyens de projection ont atteint des performances importantes, en termes de qualité de rendu par exemple. L'existence de ces moyens se traduit par l'apparition de **contenus** nouveaux rendus accessibles grâce à ces nouvelles technologies. Ce fut l'objet du colloque *Théâtre et nouvelles technologies* organisé à Besançon en 2001 à l'initiative de Lucile Garbagnati. Comme le signifiait Piscator : « la technique développe de nouveaux contenus » (Bauchard, 1998b[2]).

Scène 2 : Caméra virtuelle

Emanuele Quinz notait : « ... les technologies [...] sont intégrées non seulement dans le dispositif scénique, mais aussi dans la dramaturgie, dans la chorégraphie, bref dans le processus d'écriture de l'œuvre » (2002 : 12). Dans cette optique, évoquons la technique de la caméra virtuelle.

À partir des informations captées par les caméras réelles K1 et K2, dans la scène Sc, et d'un traitement adéquat, il est possible de construire l'image qui serait vue par la caméra virtuelle K3. Un exemple intéressant, quoique dans un autre domaine, est celui du sport. Un ensemble de caméras est disposé sur toute la périphérie (voire au-dessus) d'un terrain de sport. À partir des images saisies par ces caméras, il est possible de composer l'image qui serait captée par une caméra virtuelle, par exemple située au centre du terrain, voire par une caméra mobile, par exemple une caméra suivant les évolutions d'un joueur ou de l'arbitre.

Figure 1
Caméra virtuelle



Scène 3 : Des écrans sur la scène

Suivant la troisième des cinq règles du théâtre digital mentionnées dans Béatrice Picon-Vallin (1998) : « Les acteurs du théâtre digital n'ont pas besoin d'être tous au même endroit mais peuvent être dans des lieux, des villes ou des pays différents... » (p. 319), une première raison pour répartir la scène sur plusieurs sites est une raison pratique, matérielle, la même raison qui préside à l'existence de la visioconférence : les acteurs ne se trouvent pas physiquement sur le même lieu. La deuxième raison est culturelle. Pour une pièce de théâtre mettant en scène différentes populations, sur différents sites, il pourrait être intéressant que les acteurs de chaque site jouent sur leur site, dans leur environnement culturel, avec leurs spécificités locales, leurs caractéristiques propres. Dans ce cas, les spécificités en question pourraient même faire l'objet de scénarisation. La troisième raison découle des possibilités de traitement et de transformation des informations, qui ouvrent la voie à la création de mondes différents du réel, imaginaires.

Le titre de cette scène fait référence à l'ouvrage de Picon-Vallin (1998), qui propose une compilation d'articles relatifs à des mises en scène de pièces de théâtre comportant des écrans. La composition d'images provenant de plusieurs sites a été réalisée bien avant l'ère de l'électronique et du numérique, par l'usage de dispositifs optiques : miroirs semi-réfléchissants inclinés permettant de superposer, de fusionner deux scènes comme dans *La dame aux camélias* de Vsévolod Meyerhold, un des précurseurs de ce genre de technique, ou *Faust* de Josepf Svoboda dont le schéma du dispositif qui figure à la page 299 de Picon-Vallin (1998).

Sur le plan du contenu, Béatrice Picon-Vallin avance que « [...] les écrans peuvent ouvrir à la scène de nouveaux espaces pour l'imaginaire » (1999 : 65). Henri Gruvman (1999) et Marc Hollogne (1998) ont chacun conçu des spectacles qui se jouent sur une scène comportant deux parties. Une moitié de la scène est occupée par un écran, l'autre moitié est un espace dans lequel l'acteur, Henri Gruvman ou Marc Hollogne, joue. Sur l'écran est projetée une séquence enregistrée du jeu d'un personnage ... qui n'est autre qu'Henri Gruvman, ou Marc Hollogne, lui-même. Une différence majeure est la dimension temporelle. La projection sur l'écran ne provient pas d'une scène simultanée jouée sur un autre site et captée en temps réel, mais d'une scène préalablement enregistrée. L'effet produit est maximal lorsque l'acteur réel, Henri Gruvman ou Marc Hollogne, rejoint l'image du personnage projetée sur la partie de la scène attribuée à l'image-écran!... Ce dispositif est une source très riche d'effets surprenants pour notre perception, et déboussolants pour notre cognition.

D'autres spectacles mettant en scène des écrans ont été produits. Une analyse a été effectuée par Franck Bauchard (1998a) et publiée dans l'ouvrage de Béatrice Picon-Vallin (1998). Franck Bauchard mentionne deux précurseurs : Brenda Laurel auteur de *Computers as Theatre* (1993), et Georges Coates, créateur des spectacles *The Nowhere Band* en 1995, et *20/20 Blake* en 1997, qui fait jouer ensemble des acteurs présents dans des sites différents, reliés par le réseau Internet. Franck Bauchard décrit en détail les travaux de Mark Reaney qu'il considère comme l'explorateur et le réalisateur majeur dans l'art qu'il dénomme « *théâtre virtuel* ». Il expose la démarche de Mark Reaney en reprenant ses termes :

> La réalité virtuelle pouvait-elle aider à mettre en scène des textes comportant des problèmes difficiles ou inhabituels de scénographie? Comment cette nouvelle méthode technologique de présentation pouvait-elle aider le public d'aujourd'hui à développer de nouveaux points de vue sur un texte dramatique? (1998b[3])

Dans cette optique, depuis 1994, Mark Reaney a conçu et réalisé de nombreuses performances telles que : *The Adding Machine*, *Wings*, *Machinal*, *Tesla Electric*. Franck Bauchard décrit l'évolution du rôle de la réalité virtuelle dans les productions de Mark Reaney en ces termes :

> Après avoir utilisé la réalité virtuelle comme un outil, Mark Reaney en est venu à la considérer comme un nouveau médium qui pouvait être mis au service du théâtre [...] L'objectif du projet était de créer une pièce de théâtre mise en valeur par la réalité virtuelle et non de produire une œuvre de réalité virtuelle utilisant des méthodes théâtrales (Picon-Vallin, 1998 : 230 et 232).

L'utilisation de la réalité virtuelle se situe sur plusieurs plans allant du simple outil de simulation, facilitant la conception du spectacle, au dispositif de superposition d'images

réelles et virtuelles nécessitant l'utilisation de lunettes spéciales, en passant par la composition de scène physique (acteur réel) et d'images projetées sur écran.

Acte II - Scénographies de théâtre réparti

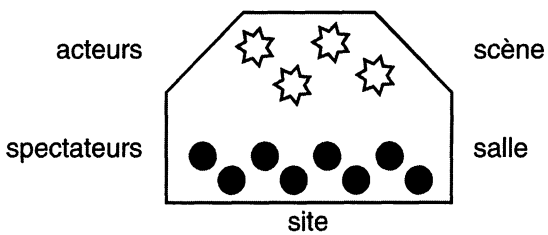
Dans la perspective du titre du présent article, le corps de cette contribution consiste en une évocation de scénographies permettant de répartir la représentation d'une pièce de théâtre sur plusieurs sites. La revue s'effectue en faisant varier le nombre de sites (m), et le nombre d'acteurs (n).

Les pièces choisies pour illustrer nos propos appartiennent toutes au registre contemporain dans la mesure où c'est dans cette période que s'inscrivent les nouvelles technologies, le théâtre réparti en particulier. Certains développements ne sont toutefois pas exclusifs de cette période.

Scène 1 : 1 site, n acteurs

Une pièce se jouant sur un site et mettant en scène plusieurs acteurs (n) constitue la configuration la plus classique. Le dispositif scénique, de type frontal, peut être schématisé par la figure suivante (vue de dessus) :

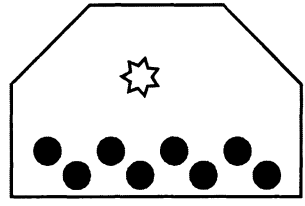
Figure 2
Dispositif frontal



Scène 2 : 1 site, 1 acteur

La catégorie de pièces à un acteur comporte peu de représentants. Un exemple est la pièce : *Prof* de Jean-Pierre Dopagne.

Figure 3
Configuration : frontal-1S-1A

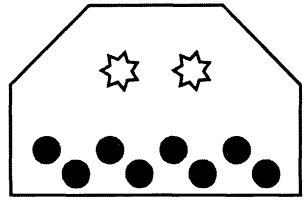


Dans la suite, la notation utilisée pour évoquer les différents cas (exemple : frontal-1S-1A pour le cas de la figure 3) comporte le type de scène (frontal, circulaire), le nombre de sites, et le nombre d'acteurs. Lorsque le nombre de sites est indéterminé, il est représenté par « m »; lorsque le nombre d'acteurs est indéterminé, il est représenté par « n ».

Scène 3 : 1 site, 2 acteurs

Le cas – un site et deux acteurs – figure dans ce panorama dans la mesure où, pour l'utilisation de nouvelles technologies, il constitue un cas particulier intéressant. Un exemple typique de ce cas est la pièce *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Dans une mise en scène simple, chaque acteur entre en scène par son côté, vient s'asseoir sur le banc situé au centre de la scène, face au public. Le dialogue se déroule dans ces conditions jusqu'à la fin où chaque acteur quitte la scène par le côté où il est entré.

Figure 4
Configuration : frontal-1S-2A

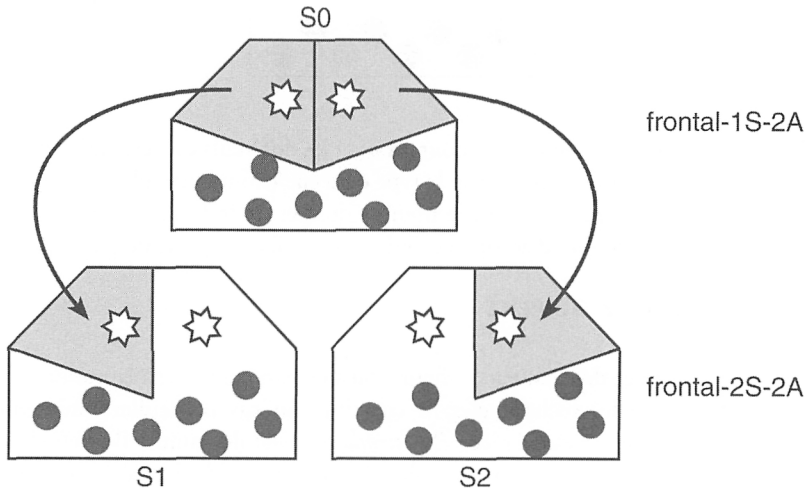


Scène 4 : 2 sites, 2 acteurs

Après les pièces traditionnelles jouées sur un site, entrons dans le domaine du théâtre réparti par le fait de l'utilisation de **deux sites**. Pour illustrer ce cas et mettre en valeur les

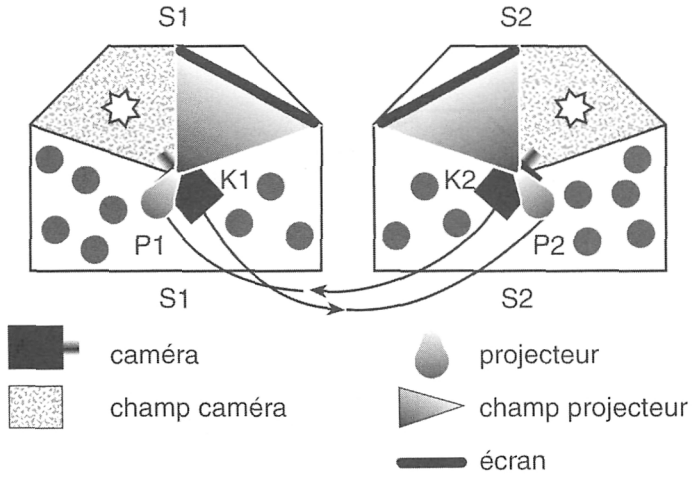
différences avec le cas traditionnel, reprenons la pièce *En attendant Godot*. Conjuguons-la au mode réparti.

Figure 5
Transition vers une structure répartie



Sur la figure 5, dans une mise en scène classique, la pièce est jouée sur le seul site S0. Pour une des raisons évoquées à la scène 3 de l'acte I (par exemple la présence physique d'acteurs), la scène S0 est « virtualisée » et répartie sur deux sites réels S1 et S2 (frontal-2S-2A). En gris est représentée la partie de la scène d'origine S0 qui est jouée en réel sur chaque site, S1 ou S2. Pour que les acteurs et spectateurs des sites S1 et S2 puissent voir la scène intégralement, il est nécessaire de capter une partie de la scène d'un site et de l'envoyer vers l'autre, suivant un schéma tel que :

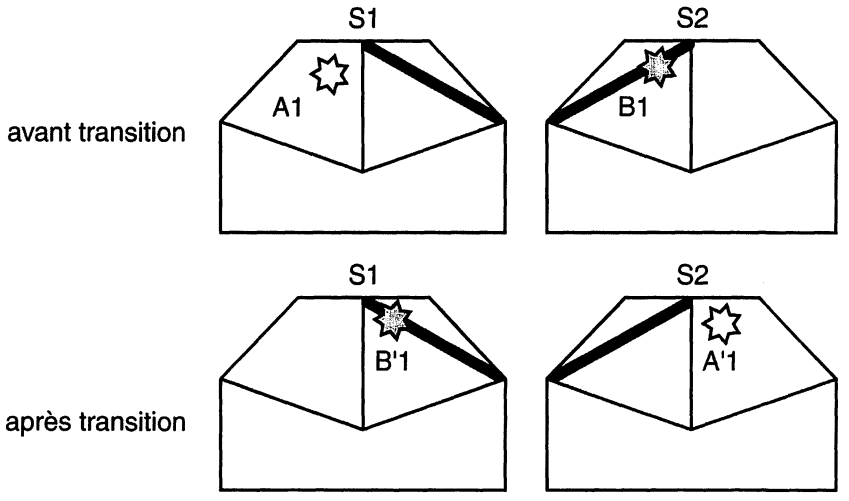
Figure 6
Configuration : frontal-2S-2A



La caméra K1 (en noir) du site S1 saisit la partie gauche de la scène et envoie l'image vers le projecteur P2 (forme ovale, en gris dégradé) du site S2 qui projette l'image sur l'écran situé en partie gauche du site S2, et réciproquement. Dans l'illustration ci-dessus, caméra et projecteur sont situés en un point correspondant à une position centrale de spectateur. Chaque spectateur de chaque site voit l'ensemble de la scène, une partie en direct, en réel, l'autre sous forme d'image sur écran. Ainsi, la représentation de la pièce est une composition du jeu des acteurs présents sur chaque site.

Un problème se pose à la transition entre la scène réelle et l'image. En effet, tout se passe bien si chaque acteur reste dans une demi-scène (gauche ou droite), ce qui peut être réalisé dans une mise en scène simple d'une pièce aussi particulière que *En attendant Godot*, mais qui risque de poser problème dans la plupart des autres pièces. Pour résoudre ce problème, un artifice consiste à faire intervenir des clones d'acteurs. Le passage d'un acteur de la partie gauche de la scène vers la partie droite s'effectue alors suivant le schéma de la figure 7. L'acteur A1 (acteur réel sur S1) disparaît physiquement (des yeux du spectateur de S1), alors que son clone A'1 apparaît physiquement sur la scène réelle du second site S2. Il en est de même pour les images B1 et B'1.

Figure 7
Passage d'un acteur d'une partie de la scène vers l'autre



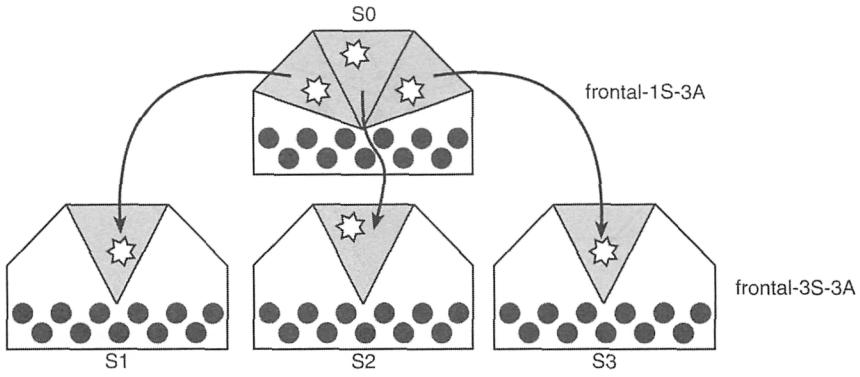
Henri Gruvman et Marc Hollogne ont utilisé un dispositif scénique de ce type, dans un contexte différent qui sera évoqué plus loin. Dans ce contexte, Michel Corvin dit au sujet des travaux de Jacques Polieri :

> C'est pour la réalisation de ce rêve [le rêve faustien de mobilité et d'ubiquité totale] que les nouvelles technologies électroniques (vidéo, images numériques, jeux de communication à distance, cyber-cinéma) ouvrent le champ immense du virtuel (Corvin, 2002 : 18).

Scène 5 : 3 sites, 3 acteurs, frontal

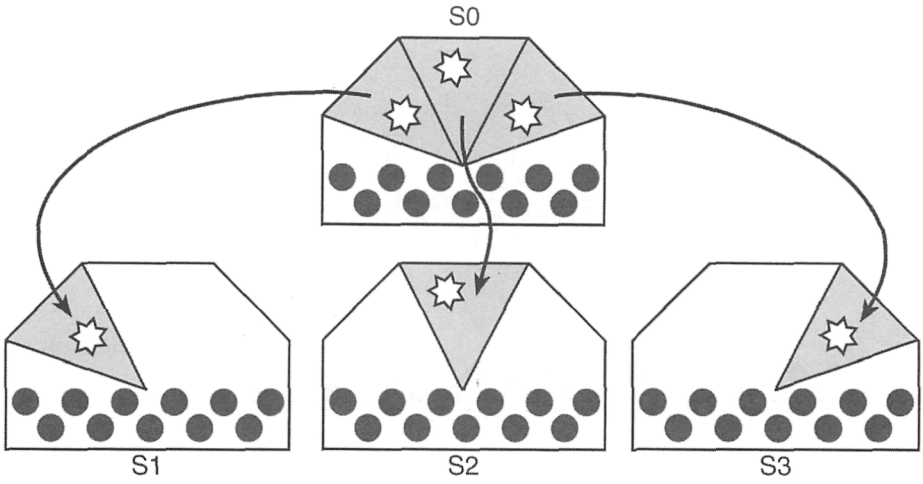
Pour le cas de trois sites et trois acteurs, une première possibilité de scénographie consiste à diviser la scène originale en trois parties (gauche, centre, droite) et à faire jouer chacune des parties au centre de scènes réelles comme suivant l'illustration de la figure 8.

Figure 8
Répartition de la scène sur trois sites



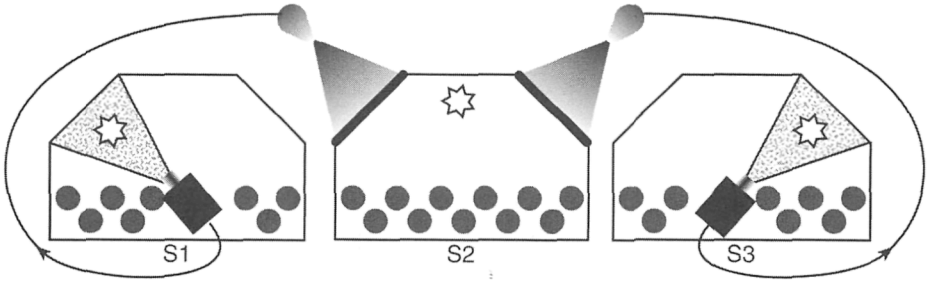
Sur le site de gauche S1, dans la partie centrale de la scène est représenté le contenu de la partie gauche de la scène d'origine S0 (flèche gauche). Il en est de même pour S2 et S3. Par ailleurs, comme pour le cas de la figure 7, caméras et écrans complètent la scène. Mais cette disposition pose le problème suivant : on ne sait que représenter dans la partie gauche du site S1 ou la partie droite de S3. Pour éviter ce problème, une autre disposition est considérée où le site de gauche S1 représente la partie gauche de la scène S0 sur la partie gauche de S1 (flèche gauche), et de même pour S2 et S3, suivant la figure 9.

Figure 9
Seconde répartition de la scène sur trois sites



Complétons le dispositif en plaçant caméras, projecteurs et écrans, pour le site S2 seulement de façon à éviter de surcharger la figure.

Figure 10
Configuration : frontal-3S-3A, site S2



Pour des raisons de clarté du schéma, les projecteurs sont situés à l'arrière de l'écran, ce qui ne pose pas de problème technique particulier. Ce dispositif scénique est cohérent. Cependant, par rapport à notre objectif de théâtre et nouvelles technologies, de théâtre réparti, cette disposition scénique présente une limitation. En effet, dans une disposition frontale, les spectateurs ont leur regard tourné dans la même direction, celle de la scène. Ils ne se voient guère les uns les autres. Or le fait de pouvoir se voir de face est une caractéristique importante dans le cas d'une pièce de théâtre virtuelle, interactive.

Par ailleurs, la scène occupe une partie de l'espace que, dans les meilleures conditions, l'on peut évaluer à un angle de 120°. Avec l'aide des nouvelles technologies, cet espace peut être amplifié, voire rendu total (360°).

Ces deux arguments amènent à prendre en considération une autre disposition scénique : « **circulaire** » ou « **annulaire** ». L'objet de la scène 6 est d'étudier des dispositifs scéniques de théâtre réparti adaptés à la disposition circulaire, en suivant une démarche analogue à celle relative à la scène frontale.

Scène 6 : 3 sites, 3 acteurs, circulaire

Comme sa désignation (« circulaire ») le laisse présager, cette scénographie s'inspire du cirque. Toutefois est omise la représentation de l'entrée en scène (en piste) des artistes placée virtuellement au centre du cercle, espace commun aux différents sites considérés.

Figure 11
Disposition circulaire

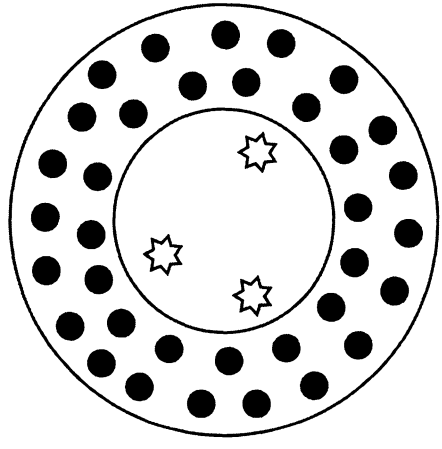
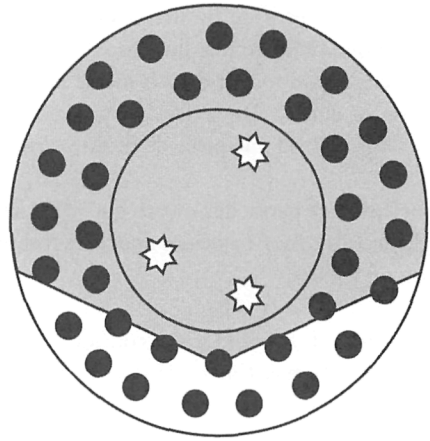
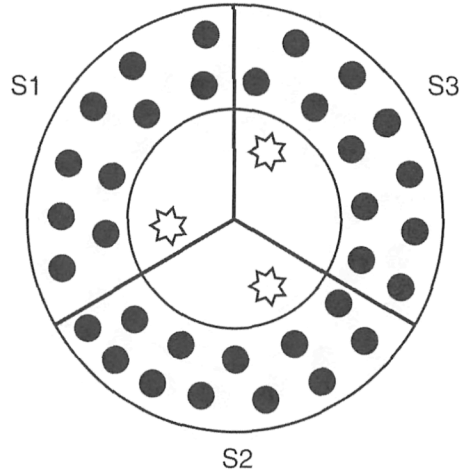


Figure 12
Champ de vision d'un spectateur



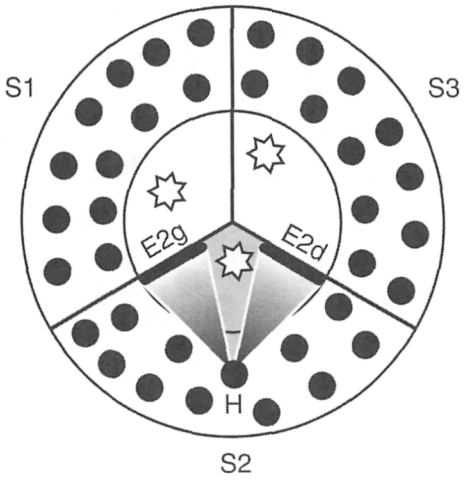
Pour répartir sur plusieurs (trois) sites une pièce suivant une disposition circulaire, il est possible de procéder selon le schéma de la figure 13 qui consiste à diviser le cercle en trois parties égales.

Figure 13
Répartition en trois sites



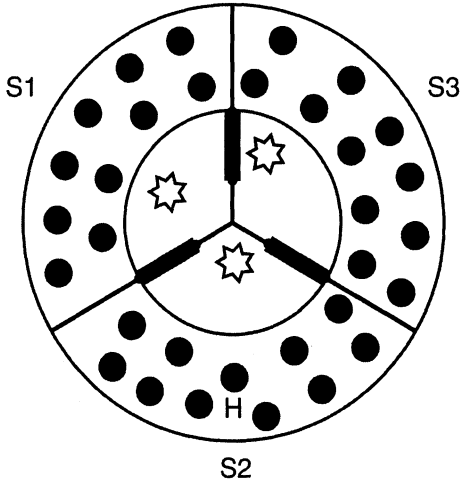
La figure 14 schématise la place des écrans disposés sur le site S2 : E2g et E2d :

Figure 14
Configuration : circulaire-3S-nA, site S2



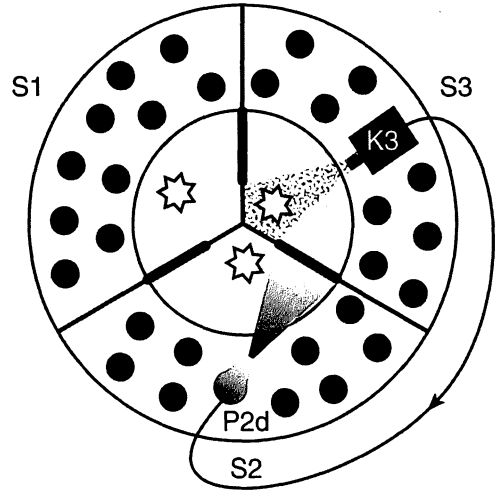
Le spectateur H de S2 voit la partie centrale de la scène en direct sur le plateau de S2. Il voit par ailleurs les images correspondant aux parties gauche et droite de la scène, provenant de S1 et S3, sur les écrans gauche et droit. Ce schéma est complété en représentant les écrans pour les trois sites (figure 15).

Figure 15
Configuration : circulaire-3S-nA, écran



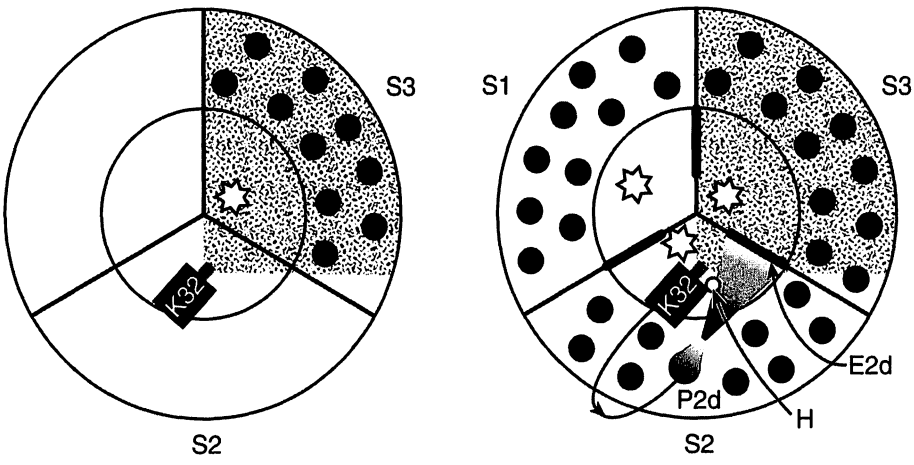
Les projecteurs sont situés en face des écrans (devant ou derrière suivant les possibilités). Pour disposer les caméras, une première possibilité, naturelle, est de les mettre à l'endroit où l'image saisie est la meilleure, c'est-à-dire en face de la scène à saisir (Figure 16 : caméra K3 sur le site S3) :

Figure 16
Configuration : circulaire-3S-nA, caméra objective, de S3 vers S2



Cette disposition est qualifiée d'« **objective** » dans la mesure où elle est centrée et optimisée en fonction de la scène à percevoir. Mais elle pose un problème de continuité de l'image perçue par un spectateur de S2. En effet, ce spectateur perçoit une partie de la scène en face de lui (celle qui se déroule physiquement sur le site S2 où il se trouve) et une autre partie à travers une caméra (K3) dont le point de vue n'est pas le même. Il y a conflit de points de vue. Le point de vue de la caméra K3 est donc remplacé par un point de vue qualifié de « **subjectif** » : K32 captant le site S3 pour projection sur le site S2, suivant la figure 17.

Figure 17
Configuration : circulaire-3S-nA, caméra subjective, de S3 vers S2

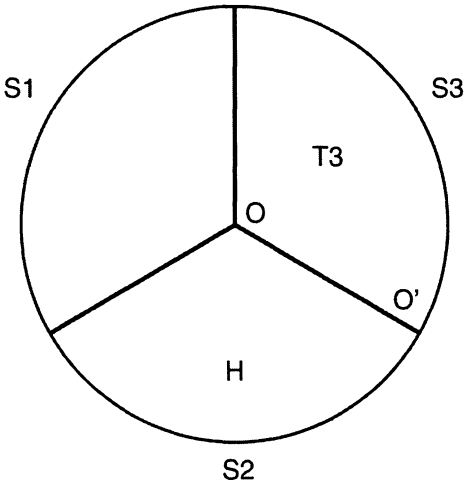


site S3 **les 3 sites**

La caméra K32 située sur le site S3 est cette fois placée au point H où se trouve le spectateur typique de S2, et dirigée vers la scène de S3, captant ainsi de S3 la même image que le spectateur H. Sur la figure 17, la partie texturée en gris représente l'image captée par K32. Cette image est projetée sur l'écran E2d de S2.

Une façon d'obtenir cette configuration, consiste à utiliser la technique de la caméra virtuelle décrite à l'acte I, scène 2.

Figure 18
Configuration : circulaire, caméra virtuelle



La scène réelle en S3 est limitée physiquement à la portion de tiers de cercle désignée T3 sur la figure 18. La caméra K32 ne peut être disposée au point H où se trouve le spectateur car ce point H n'est pas dans l'espace physique T3 de S3. En revanche les points proches de H situés dans T3 sont les points O et O'. L'élaboration de l'image vue de H se fait alors en traitant, par la technique de caméra virtuelle, les images captées en O et O' de façon à construire l'image qui serait vue en H. Le processus est similaire pour la capture et la projection du site S1 sur le site S2, puis pour construire les scènes vues sur les sites S1 et S3.

Épilogue

Cette étude, qui portait essentiellement sur la géométrie des espaces et des dispositions scéniques, pourrait être prolongée avantageusement en abordant en particulier les quelques points suivants. Le domaine de l'image a été abordé, mais pas celui du son, de la parole, de la musique, qui apportent leurs spécificités. Par ailleurs, les deux catégories scénographiques, frontale et circulaire, considérées dans cette contribution, séparent *a priori* l'espace des acteurs de celui des spectateurs. Il serait intéressant d'explorer des

scénographies où acteurs et spectateurs seraient présents dans le même espace. Enfin, la réalité virtuelle étant une approche qui favorise l'interactivité, l'étude des conséquences sur la scénographie mériterait d'être approfondie. Concernant ces deux derniers points, espaces partagés par acteurs et specta(c)teurs et interactivité, la scénographie circulaire est un pas qui va dans ce sens.

Mettons un terme, temporaire, à cette étude en citant une interrogation qui constitue le titre d'un article de Béatrice Picon-Vallin à propos du théâtre de Meyerhold : « Le cinéma, rival, partenaire ou instrument du théâtre Meyerholdien? » (1990). À travers cette contribution, nous avons pris résolument le parti du partenariat.

Notes

1. « *It is feasible to create a geographically distributed theater, in a video space composed of images from widely separated sources superimposed to form a single image* ».
2. En ligne, [http://www.ciren.org/ciren/conferences/131198/pages/bauch.html] (19 octobre 2005).
3. En ligne, [http://www.ciren.org/ciren/conferences/131198/pages/bauch.html] (19 octobre 2005).
4. En ligne, [http://www.enst.fr/~grumbach/cognition-virtuelle] (19 octobre 2005).
5. Autres spectacles de Marc Hollogne mettant à profit les nouvelles technologies. En ligne, [http://www.marciel.net] (19 octobre 2005).

Bibliographie

BAUCHARD, Franck (1998a), « Théâtre et réalité virtuelle : une introduction à la démarche de Mark Reaney », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme.

BAUCHARD, Franck (1998b), « Théâtre et spectacle vivant : création théâtrale et technologie numérique », actes du Séminaire Ciren, 13 novembre, LabArt, St Denis, Université de Paris 8.

BENAYOUN, Maurice, (1998), *Safari photographique au pays de la guerre*, Linz, Ars Electronica.

CORVIN, Michel (2002), *Jacques Polieri créateur d'une scénographie moderne*, Paris, Bibliothèque nationale de France.

GRUMBACH, Alain (2003), *Cognition virtuelle*[4], Paris, GET/ENST.

GRUVMAN, Henri (1999), *Willy Whynot*, Ciné Qua Non Théâtre, Vincennes.

HOLLOGNE, Marc (1998), *Marciel monte à Paris*, Paris, Les films 13[5].

KRUEGER, Myron, (1991), *Artificial Reality II*, Lisant (MA), Addison-Wesley.

LAUREL, Brenda (1993), *Computer as Theatre*, Lisant (MA), Addison-Wesley.

MAZEAU, Jean-Paul, (1997), *Environnement MAGIC*, St Denis, Université de Paris 8.

PICON-VALLIN, Béatrice (1990), « Le cinéma, rival, partenaire ou instrument du théâtre meyerholdien? », dans Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Théâtre et cinéma des années vingt*, Lausanne, L'Âge d'homme.

PICON-VALLIN, Béatrice (dir.) (1998), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme.

PICON-VALLIN, Béatrice (1999), « Tentations et résistances de la scène face aux images du théâtre », *Du théâtre (La revue)*, n° 24.

POLIERI, Jacques, (1981), *Jeu(x) de communication*, Paris, Denoël-Gonthier.

POLIERI, Jacques, (1990), *Scénographie, cinéma, théâtre, télévision*, Paris, JM Place.

QUINZ, Emanuele (2002) « Digital performance, Éditorial », *Anomalie, Digital_arts*, n° 2, Bolzano (Italie), Museo d'Arte Moderna.

REANEY, Mark, (2000a) « Digital Scenography: Bringing the Theatre in the Information Age », *Les cahiers du numérique*, vol. 1, n° 4, p. 71-105.

REANEY, Mark, (2000b), « Théâtre et réalité virtuelle : Art en temps réel », actes du Séminaire du Ciren, 24 mars, St Denis, Université de Paris 8.

François Ouellet
Université du Québec à Chicoutimi

Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad

Cet article participe d'un projet de recherche mis sur pied par une équipe interdisciplinaire et interuniversitaire autour de la notion de « récit de survivance[1] ». Il faut entendre toute forme de récit mettant en scène un sujet qui est psychologiquement acculé à une limite telle qu'il ne peut plus se penser que sur le mode de la survivance. Ce discours fonde aussi bien les récits de deuil que les récits de cure, les récits de guerre ou plus globalement les récits où le sujet se trouve personnellement en situation de crise. Les concepts du temps, de la mémoire et de la filiation nous paraissent privilégiés pour voir comment le sujet reconstruit son identité, comment s'articule tout un travail de « résilience », pour reprendre le mot de Boris Cyrulnik (2002).

Le récit de survivance est donc foncièrement un récit de la perte et de la quête identitaires, et plus encore, pour cette raison, une interrogation sur le sens de la vie et de notre rapport aux autres. Discours de l'identitaire, le récit de survivance est nécessairement un discours de l'altérité : l'identité se construit à partir de l'image que les autres nous renvoient de nous-mêmes, ou plus précisément à partir du regard sur soi médiatisé par l'autre/l'Autre. Loin d'être une essence, l'identité est un processus en *construction*, elle est fondamentalement une inépuisable quête. Savoir qui on est, c'est prendre conscience de qui on devient. Or, cette quête s'inscrit dans un parcours de sens en fonction de l'articulation symbolique de la métaphore paternelle de la psychanalyse. *Je* ne suis que l'image que les autres renvoient de *moi*, mais je m'y ajuste à partir de la façon dont j'aurai intériorisé la traversée de l'œdipe et l'entrée dans l'ordre symbolique. Il n'y a pas d'identité sans altérité, l'identité est topique, elle me mesure au lieu de l'Autre, *mais par delà le parricide*. Le parricide symbolique engage le sujet dans une quête d'identité, où il lui faut

parvenir à assumer ce parricide et le sentiment de culpabilité qui lui est inhérent, afin de redéfinir pour soi-même une place dans le monde.

C'est sur le terrain du parricide et de ses effets structurants que je voudrais d'abord situer ma réflexion dans le cadre du « récit de survivance », en proposant, en regard du concept de filiation, une lecture de la pièce *Littoral* de Wajdi Mouawad, écrivain québécois né au Liban. Il s'agira donc de saisir un discours littéraire qui développe, sous l'éclairage de la relation à la figure paternelle, une réflexion identitaire liée au traumatisme de la perte et à la nécessité de refonder le nom du père afin que le sujet puisse s'inscrire dans l'héritage de la filiation.

En 1997 et 2003, Wajdi Mouawad faisait jouer respectivement les deux premiers volets d'une tétralogie autour de la question de l'origine. Ces pièces, *Littoral* et *Incendies*, offrent une réflexion d'une très grande richesse sur la nécessité de penser la filiation dans un contexte de survivance. De qualité exceptionnelle, ces pièces rejoignent, à la fois par la profondeur métaphysique et par l'ambition cyclique du projet d'écriture, les grands mythes du théâtre antique (*les Atrides*). À cet égard, les pièces de Mouawad sont très proches du théâtre existentialiste, que Sartre définissait comme un « théâtre de situations » (par opposition au « théâtre de caractères »), c'est-à-dire une dramaturgie qui explore « toutes les situations qui sont les plus communes à l'expérience humaine » et crée « des mythes [afin de] projeter au public une image agrandie et enrichie de ses propres souffrances » (Sartre, 1973 : 59, 64). D'ailleurs, Mouawad lui-même entend sa démarche comme « théâtre politique », le mot devant recevoir ici le sens sartrien de l'engagement par rapport aux grandes questions morales (ou éthiques) qui ont toujours préoccupé l'humanité. Il raconte, à propos d'*Incendies* :

> Oui, *Incendies* est une pièce politique. Mais je pense qu'il faut plutôt parler de requestionnement de la fonction du théâtre dans le monde. Pour moi, le théâtre doit parler de vie et de mort et de cette constante douleur de nos jours. Qui est l'Autre? Comment vivre avec lui? Qui est la victime et qui est le bourreau? Et, à travers tout cela, qu'est-ce que la justice? En abordant ces sujets, en parlant de cela, le théâtre touche à des tabous fondamentaux, aux ombres de la caverne. Et c'est ce besoin de raconter des histoires qui est éminemment politique, oui (Bélair, 2003 : E4).

Le récit de survivance prend forme à partir d'un traumatisme. Mais il suffit de poser le récit de survivance comme discours pour qu'il soit déjà *dépassé* par ce qu'il conviendrait d'appeler le « récit de vivance ». Parler depuis le traumatisme, en énoncer le symptôme et la forme dans un contexte de survivance, c'est d'emblée *signifier* sa visée émancipatrice et situer le sujet de l'énoncé sur le paradigme de la vivance : pour raconter (écrire), il faut avoir *survécu*. Chez Mouawad, le traumatisme s'exprime dans la prise de conscience de la

mort, de l'arbitraire d'une mort souvent aussi violente qu'inattendue. La mort, la souffrance, la difficile relation à l'Autre – cette sorte d'espace intemporel que cherche à cerner Mouawad lorsqu'il parle de « cette constante douleur de nos jours » – font en sorte que le témoignage de la perte identitaire, comme forme privilégiée du « récit de survivance », est foncièrement un récit de deuil. La guerre civile, qui habite ses textes[2], n'est pas toujours le sujet premier de l'écriture, mais du moins pose-t-elle en arrière-plan un contexte de survivance : comment survivre à tant d'horreur, surtout que cela ne semble pas avoir de fin, car le crime est toujours commis en représailles à un crime antérieur, lequel se donnait lui-même comme moyen légitime de venger un autre crime; de sorte que « l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde[3] ». L'histoire défait impitoyablement les identités, qui sont toujours à reconquérir. Parce que la haine est sans fin, la survivance est sans fin. Il faut ainsi reconstruire l'identité, qui devient l'objet d'une quête. Pour comprendre quel est le sens exact de cette quête, nous devons inverser la logique d'une survivance sans fin de (dans) la haine : vivre, c'est-à-dire se construire une identité, ce serait, dans ces conditions, savoir aimer indéfiniment autrui. Au fond, la question fondamentale que posent les pièces de Mouawad est celle-ci : « Comment vivre ensemble dans l'amour plutôt que de survivre dans la haine? »

Je voudrais montrer comment Mouawad travaille cette question dans *Littoral*, question qui est indissociable d'une réflexion sur la filiation. Faute d'espace, je ne traiterai pas d'*Incendies*, même si cette pièce pose aussi – mais à sa manière, qui est par ailleurs fort complexe – la question de la filiation. S'il est vrai que le père est le point de départ de la réflexion du protagoniste dans *Littoral* et qu'il en est le point d'aboutissement dans *Incendies* (puisque le parcours de Jeanne et de Simon vise à découvrir en bout de ligne qui est leur père), cette dernière pièce propose pourtant une autre conception de la filiation. Cela semble tenir au fait que Mouawad fait de la guerre le véritable moteur de l'écriture d'*Incendies*, d'une part, et qu'il construit sa pièce à partir du point de vue de la mère, d'autre part. De sorte que, dans un contexte de guerre où se pratiquent le viol et l'inceste, il apparaît que l'histoire doit être repensée à partir du nom de la mère[4]. En revanche, dans *Littoral*, la guerre civile fait seulement écho au malaise identitaire du fils, à partir de qui la pièce déploie sa vision du monde. La guerre devient une métaphore efficace du malaise qui ravage le sujet et de sa difficulté à se définir sur l'axe identitaire. En effet, sur cette toile de fond (la guerre civile) se met en branle un autre récit de deuil, plus personnel cette fois-ci, se détache une autre mort : celle du père.

Quête identitaire et processus de déculpabilisation

La mort du père enclenche la quête identitaire de Wilfrid. Tandis que Wilfrid est « en train de tirer la baise de [s]a vie » avec une « déesse », un coup de téléphone lui apprend la mort de son père. « Et quand je suis venu, monsieur le juge, je suis venu en même temps que le téléphone. J'ai eu l'impression de décharger de trois sonneries. Éjaculer d'un téléphone, c'est toujours surprenant, je vous jure[5] » (Mouawad, 1999 : 4). Je ne cite qu'un bref extrait de ce long incipit sur la coïncidence entre la « baise » et la mort du père. À l'évidence, cet incipit fonctionne, sur le plan signifiant, comme situation œdipienne, où la mort du père est intériorisée comme parricide par le protagoniste. Dans ce sens, Wilfrid pourra ultérieurement menacer son père mort, avec qui il discute dans son imagination, de le « tuer à nouveau » (p. 81). Pour cette raison aussi, l'incipit met Wilfrid en présence d'un juge à qui il confesse sa mésaventure. D'emblée, en regard de la dynamique signifiante qui fonde le texte, Wilfrid accuse une posture de fils coupable. Le traumatisme fondateur, énoncé par la pièce, tient dans ce parricide structurant pour la quête identitaire de Wilfrid. Comme point de départ[6], celle-ci implique un rapport œdipien qui évacue brutalement la figure du père et en nécessite, du même coup, sa réhabilitation symbolique. Ce n'est qu'à cette dernière condition que Wilfrid pourra lui-même devenir un homme, passer à l'âge d'homme.

On comprend dès lors l'insistance de Wilfrid à faire enterrer son père auprès de sa mère, qui est décédée lors de l'accouchement, vingt-six ans plus tôt. Il s'agit pour lui de les réunir coûte que coûte, moins en raison de sa mauvaise conscience que de la quête identitaire qu'elle engage : la quête est la forme dans laquelle s'inscrit le processus de déculpabilisation, lequel se met en branle à partir du moment où Wilfrid se fait un devoir de chercher désespérément un endroit pour enterrer son père. Wilfrid identifie clairement ce lien entre la tâche qui est la sienne et le gain identitaire qu'il en résultera s'il remplit son devoir : « [...] je traînerai les restes de mon père en un lieu propice et reposant pour son âme, mais en retour, en retour, je veux savoir ce que je suis venu faire sur la terre! » (p. 93). Il ne s'agit pas de savoir *qui je suis*, mais ce que je puis être, *ce que je puis devenir* après avoir enterré mon père.

Dans cette optique, Wilfrid avait précédemment pris conscience d'« un autre Wilfrid » en soi en découvrant les lettres que son père lui avait écrites sans jamais, cependant, les lui envoyer :

> Ma vie tout entière sortait des enveloppes que j'ouvrais, mes souvenirs, mon imagination, tout m'échappe et s'évapore, monsieur le juge. D'où je viens moi? qu'est-ce que je suis? je suis qui moi? je suis qui? J'ai eu tout à coup le profond sentiment que je n'étais plus moi, qu'il y avait un autre Wilfrid et que ce Wilfrid-là, je pouvais presque le voir et le toucher. J'ai l'impression, monsieur le

> juge, que je suis en train d'assister à un spectacle et que c'est à moi-même que j'assiste. Je le vois clairement. Oui. Toutes ces lettres que mon père m'avait écrites, qu'est-ce qu'elles étaient sinon la preuve que je n'ai jamais existé vraiment, puisque ces lettres ne m'étaient pas adressées à moi, mais à un autre que moi, un autre gars, qui me ressemble beaucoup, qui a mon âge, qui s'appelle Wilfrid aussi et qui, par le plus grand des hasards, vit dans ma peau? (p. 56)

Il fallait que le père meure pour que sa parole – par l'intermédiaire de l'écriture – rejoigne le fils, pour que celui-ci tire la leçon de son existence : c'est « un autre Wilfrid » qui existe, ou plutôt qui potentiellement existe et que la parole du père peut faire advenir. Et si cet autre lui-même, Wilfrid a le sentiment de pouvoir « presque le voir et le toucher », c'est bien parce qu'il s'est engagé, précisément depuis ce parricide, à enterrer son père auprès de sa mère. Ce n'est qu'une fois ceux-ci réunis que Wilfrid pourra devenir celui qu'il est pour ses parents. S'il est vrai que mourir est « une chose que tout bon père doit faire avant son fils[7] » (p. 28), en retour Wilfrid « n'aur[a] pas de repos tant que [s]on père ne se reposera pas » (p. 77).

Il en va, pour Wilfrid, de sa vie même, de son équilibre psychique. C'est une question de survie. Découvrir qui l'on devient, c'est enfin pouvoir prendre toute la mesure du monde dans lequel on vit. Wilfrid a passé sa vie à se réfugier dans son imaginaire. Plus de la moitié de la pièce se déroule dans l'imagination du personnage, où il discute principalement avec son ami le chevalier, et parfois avec son père mort, qui représentent des instances opposées du moi de Wilfrid. À l'incipit sur la mort du père succède une scène qui met en présence Wilfrid et le chevalier, lequel revêt ici plus spécifiquement la peau d'un réalisateur. La « réclusion » imaginaire se trouve elle-même reflétée par la forme de ce qui est imaginé, où Wilfrid « est suivi par toute une équipe de cinéma » (p. 15), précise la didascalie. Mouawad reformule en quelque sorte la structure narrative des *Fleurs bleues* de Raymond Queneau, où l'on ignore qui, du duc d'Auge et de Cidrolin, rêve l'autre. « Nous rêvons notre vie, et nous vivons nos rêves » (p. 29), dit finement le chevalier à Wilfrid. Dans cette scène imaginaire, qui est significativement provoquée par le parricide de la scène précédente, Wilfrid se demande, par le discours du réalisateur : « Wilfrid, je n'existe pas, je le sais bien, mais est-ce que tu sais de façon certaine si tu existes toi-même? As-tu plus de vie réelle que moi? » (p. 16). Devant la caméra, Wilfrid est confronté à sa propre difficulté d'exister, il est amené à se mesurer moins à sa difficulté d'être qu'à la difficulté de « devenir qui je suis ». « Marche, Wilfrid, marche, marche… [...] Tu es la seule forme qui ne suscite pas l'ennui, car tu es toujours changeant, au gré de nos sentiments, et tu nous donnes vie » (p. 16), insiste le réalisateur. Passage remarquable, car outre qu'il annonce le pèlerinage qui conduira bientôt Wilfrid à la terre de ses ancêtres, il indique que c'est dans le déplacement que le *je* se découvre. Au pays natal, Wilfrid pourra dire : « Mais dernièrement, il y a eu un étrange accident qui m'a précipité ici, dans la réalité » (p. 124).

Vers la fin de la pièce, cet échange imaginaire entre le père et le chevalier révèle exactement le sens de la quête identitaire de Wilfrid :

> LE PÈRE : Je te le dis, chevalier, je te le dis. Nous ne sommes rien. C'est ce que nous cherchons qui est tout. Parole de mort.
>
> LE CHEVALIER : Facile à dire. Mais pas facile à faire, je te le jure. Parole de rêve (p. 103).

La réalité – le lieu où peut advenir l'identité en devenir – se situe entre la mort et le rêve, entre le vide de la fiction et la fiction du vide. Il s'agit, pour Wilfrid, de parvenir à une prise de parole qui le somme d'exister dans la réalité – parole de réalité – « de façon certaine » et de devenir un homme, de se transporter, au-delà de la mort du père et de son assomption, dans un mouvement qui fait que le fils devient un homme et se positionne, à son tour, pour devenir éventuellement père un jour. Ici, la *parole* joue un rôle similaire au parricide, ils sont tous deux médiations de la mémoire et de la filiation. Car l'identité se construit, se définit elle-même comme processus dialectique, elle aménage son espace de réalité entre l'injonction du lieu de mort et les possibles du lieu de rêve.

C'est ainsi que se croisent, pour Wilfrid, la nécessité d'assumer la mort du père et celle de fonder sa propre identité. Et l'une comme l'autre vont se trouver interpellées par la quête d'un lieu où enterrer le père. Régler l'enterrement du père, ce sera alors entrevoir la réalité de l'âge d'homme. Dans un premier temps, Wilfrid entreprend une démarche auprès de la famille pour que son père soit inhumé auprès de sa mère. La famille s'y oppose, car elle juge le père comme un assassin. « Il est temps pour toi, mon petit Wilfrid, de savoir que c'est ton père qui a tué ta mère » (p. 46), lui dit l'oncle Émile. C'est que, jadis, le père, à la demande du médecin, dut choisir, lors de l'accouchement, de sacrifier la mère pour sauver l'enfant. Si la famille de la mère n'a jamais pardonné au père d'avoir préféré Wilfrid, ce choix préserve cependant la filiation, la descendance. En privilégiant le fils, le père a choisi son propre nom. Il est vrai toutefois qu'il a fait un choix qui lui donne mauvaise conscience, de telle sorte que jamais il n'osera ensuite, jusqu'à sa mort, paraître devant son fils et assumer sa décision. Dans ses discussions imaginaires, Wilfrid prête à son père les paroles suivantes : « Est-ce que j'ai bien fait, Wilfrid? Est-ce que j'ai bien fait? Cette question n'a pas cessé de m'obséder, de me poursuivre » (p. 62). Le père le premier s'était en quelque sorte placé en mode de survie : « Comment vivre encore, Wilfrid, mon cher Wilfrid? Je voudrais que nous soyons tous les trois ensemble, blottis ensemble, mais regarde ce que la vie a fait de nous » (p. 51). Certes, il a voulu préserver la filiation, mais, du point de vue imaginaire de Wilfrid, la filiation n'apparaît pas opérante car elle est viciée par le sentiment de culpabilité du père. Il est significatif, d'ailleurs, que Mouawad n'ait pas donné de patronyme à ses personnages. Père et fils se trouvent isolés de part et d'autre du lien symbolique. On comprend mieux ainsi comment la quête de Wilfrid est liée à la

réhabilitation morale du père. Rétablir le père dans son droit (ce dont doit rendre symboliquement compte l'inhumation du corps), c'est du coup, pour Wilfrid, non seulement reconquérir le nom du père et l'héritage de la filiation, mais en valider le sens.

Refonder le nom du père

Devant le refus de la famille, Wilfrid décide de se rendre à la terre des origines, au Moyen-Orient, pour enterrer son père. À la naissance de Wilfrid, le père avait choisi d'émigrer pour fuir la guerre. Les deux événements avaient coïncidé : « La nuit même où tu fus conçu, la haine s'était effondrée sur le village » (p. 68), lui fera savoir Ulrich, un vieil aveugle visionnaire qui l'accueille à son arrivée à la terre originelle. La guerre et la naissance de Wilfrid (qui cause la mort de la mère, en raison de quoi la métaphore paternelle est mise en échec et le fils se réfugie dans son imaginaire) fonctionnent sur le même paradigme signifiant : ces situations se superposent en ce qu'elles problématisent l'impasse identitaire d'un individu et d'un peuple. Mais la quête de Wilfrid le place dans un rapport métonymique au pays. Si la guerre est maintenant terminée, le pays en porte encore les traces physiques et les conséquences morales; le village où se trouve Wilfrid a été « ruiné d'un cauchemar sans nom » (p. 70). De la même façon que la naissance de Wilfrid (qui entraîne la mort de la mère) et le début de la guerre sont liés, la mort du père et l'état de dévastation du pays se répondent. Comme Wilfrid l'expliquait à son ami imaginaire : « Je m'en veux un peu d'avoir tué ma mère et d'avoir couché avec mon père, parce que oui, quand tu fourres, tu fourres avec tous ceux qui meurent au moment où toi tu te répands au fond de quelqu'un, et moi, je me suis répandu au fond de mon père comme j'ai répandu le sang de ma mère » (p. 32). La quête identitaire de Wilfrid est à la mesure de la conquête identitaire du pays, si l'on peut dire. La guerre est terminée, mais rien n'a vraiment changé. « Aujourd'hui, la guerre est terminée et je suis encore en prison » (p. 71), déplore Simone, une jeune fille qui lutte contre la démission de son peuple.

Surtout, les règles de la filiation ont été complètement perturbées par tant de morts. À part Simone, les jeunes adultes sont rarissimes : « c'est vrai qu'il n'y a plus d'enfants dans le village. Tous partis engloutis par la grande gueule de la mort. Personne de mon âge avec qui jouer, parler » (p. 72). Dans ce contexte hautement symbolique, Wilfrid, qui traîne son père sur ses épaules comme une croix, apparaît comme un « miracle », comme une sorte de messie susceptible de réconcilier les générations. À l'arrivée de Wilfrid, Ulrich dit : « Je tremble, oui. Je sens, oui je sens qu'une étoile lointaine, tout à coup, s'est rapprochée de nous de quelques centimètres pour nous faire comprendre que notre vie va changer » (p. 68). Et après avoir présenté Wilfrid à Simone, il clame : « Hurlez fort, pour que tout le monde entende. Criez que le miracle est arrivé. Puis vous viendrez me raconter » (p. 73).

Cependant, en raison de la guerre, les cimetières sont pleins, explique-t-on à Wilfrid. Il n'y a donc aucune place pour le corps du père. Et l'on est d'autant moins prêt à lui faire une place que le père a laissé le souvenir d'un apatride qui a jadis lâchement fui la guerre. Wilfrid se met donc en quête d'un lieu pour enterrer son père. Durant son périple avec Simone, il fait la rencontre de personnages qui sont de la génération de Simone, qui sont ainsi les héritiers de la guerre. Or, de la même façon que la guerre est en quelque sorte une métaphore du malaise identitaire qui définit Wilfrid, chacun de ces personnages a fait personnellement l'expérience (souvent violente et meurtrière) d'un traumatisme lié à la figure du père. Amé a tué son père sans le reconnaître; Mouawad réinvestit bien sûr, dans ce personnage, la figure d'Œdipe[8]. Sabbé a assisté au meurtre de son père, qu'il devra un jour venger. Il est une incarnation d'Hamlet. Quant à Massi, il n'a pas connu son père, en quoi il rejoint le prince Mychkine de *L'idiot*. Mouawad lui-même établit la lignée littéraire de ses personnages dans l'avant-propos de sa pièce, précisant : « Si Œdipe est dans l'aveuglement, Mychkine, son opposé, est dans la pure clairvoyance; quant à Hamlet, qui se trouve au centre, il est dans le profond questionnement entre la conscience et l'inconscience » (p. 6). Le dramaturge se trouve ainsi à représenter, dans sa pièce, les principales postures intellectuelles que peut revêtir la relation entre le fils et le père : le parricide, le vengeur, l'orphelin. Aussi *Littoral* raconte-t-elle « une histoire à relais » (p. 6) entre les fils autour de la figure du père symbolique, dont Wilfrid est l'ultime « passeur », celui grâce à qui l'avenir peut enfin advenir. Sans doute fallait-il, pour faire sentir toute la portée universelle de la quête de Wilfrid et de l'acte qui la fonde (l'ensevelissement du corps du père), réunir ces diverses postures et les inscrire dans le sens de la recherche menée par Wilfrid.

C'est ainsi que le père mort de Wilfrid devient le père de tous, « le père de toutes nos douleurs » (p. 102), dit Sabbé. « Wilfrid, tu as accepté que chacun d'entre nous marque sur la pierre le nom de son propre père puisque nous tous ici n'avons plus nos parents » (p. 110), dit Simone. Cette inscription du nom est fondamentale. C'est la nomination qui fonde le lien symbolique et qui permet à l'enfant de s'inscrire dans l'héritage de la filiation. Wilfrid apparaît comme celui qui pourra permettre à chacun de faire le deuil de son père; face à tous ces personnages, tel un Christ sauveur, Wilfrid incarne le possible rachat d'un univers désacralisé par la perte identitaire et par la guerre. Au nom du père, Wilfrid parle pour tous les autres.

Avant de découvrir l'endroit où ils vont enterrer le père, ces personnages font la rencontre de Joséphine. De villes en villages, elle a recueilli les noms de tous les gens morts ou vivants du pays, les noms de tous ceux qui ont été perdus dans la guerre et que l'histoire risque d'oublier. Joséphine, en qui le vieil Ulrich voit une nouvelle Antigone, veut s'assurer que tous auront droit dignement à une sépulture. Elle sauve la mémoire de tout un peuple.

Aussi figure-t-elle comme un double de Wilfrid, ce que celui-ci lui fait comprendre d'ailleurs : « Reste avec moi. Toi et moi on est un peu pareils. Moi mon père, toi tes noms » (p. 120). Ils ont symboliquement besoin l'un de l'autre, la sépulture du père mort ne pouvant recevoir tout son sens que si elle est porteuse de toutes les identités, cette idée de fusion recouvrant celle, dans la perspective œdipienne de la pièce, de l'union du père et de la mère. C'est ainsi qu'ils vont, à la fin, ancrer/encrer le corps du père dans la mer en nouant à ses membres d'immenses sacs contenants tous les bottins qui ont recueilli les noms des habitants du pays. La portée symbolique du geste est hautement révélatrice du lien entre la figure du père et les identités de tout un peuple. Le père mort figure comme symbole d'une identité réconciliée avec elle-même dans le contexte d'un pays ravagé par la guerre. Ce dont il s'agit ici, c'est de refonder à la fois le nom du père et la mémoire de tout un peuple, car ils participent d'une même quête de sens.

Surtout, dans cette optique, Wilfrid a non seulement permis que la filiation puisse reprendre forme, mais son action le rachète du parricide symbolique et lui permet de passer à l'âge d'homme. Significativement, au moment où il sait que le corps du père sera remis à la mer, Wilfrid peut enfin dire qu'il est « dans la réalité » et peut-être partager cet espace de vie avec Joséphine. Devant le corps du père, Joséphine oblige Wilfrid à l'embrasser « devant lui », le père : « Devant lui. Devant lui, donne-moi un signe de vie, Wilfrid, et embrasse-moi! [...] Laisse le mort et tourne-toi dans ta chute vers le bord du gouffre et regarde-moi! Embrasse-moi, Wilfrid, embrasse-moi! Je suis la lumière, embrasse-moi, embrasse-moi! » (p. 125). « Pendant le baiser de Wilfrid et Joséphine », précise une didascalie, nous assistons à un long « récitatif » du père : celui-ci, dont « l'odyssée s'achève », annonce son retour à bon port, dans cette mer « [f]olle de désir » qui est comme « le sexe du monde tourné vers le ciel », où on peut « descendre, descendre, descendre, [d]escendre encore jusqu'au silence de Dieu » (p. 125-126). La scène du long baiser, à laquelle succède le récitatif (qui a valeur de caution normative), rejoue favorablement les conditions œdipiennes du parricide, où le fils peut cette fois-ci se réunir à celle qui tient lieu de mère, lieu de pleine lumière[9].

Il s'agit bien de redonner le père à la mère, c'est-à-dire de faire en sorte que des enfants puissent naître de la guerre et que la filiation se poursuive. Au moment où Wilfrid était arrivé dans le village, Ulrich l'avait prévenu : « Tu arrives dans un drôle de pays, Wilfrid, ici les gens sont amers » (p. 69). Les gens sont a-mers, c'est-à-dire sans mère : si d'une part Wilfrid a « versé le sang de la mère » (p. 32), d'autre part « le dernier fils vient de quitter le village » (p. 71), affirme Farid, un vieux qui se plaint des malheurs du pays, au moment où Wilfrid débarque en terre natale. Ce qui reste, c'est un pays de vieux sans enfants. C'est en cela que le problème de Wilfrid (où ensevelir le corps du père?) est le problème de tous, pour parler en termes sartriens; enterrer le corps près de la mère, « emmerer » le corps du

père, c'est rendre à nouveau possible la filiation, c'est « dés-amerrer » le pays, lui redonner une forme viable, le réinscrire dans l'héritage de la parole symbolique. Le père devient le « gardeur de troupeau », selon l'injonction maternelle[10]; il est le Père en qui se reconnaissent tous les fils et toutes les filles du pays, dont les personnages de Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine sont en quelque sorte d'exemplaires figures métonymiques. « Je m'en vais vers ce pays où tout nous rassemble. / Je marcherai sur l'eau désormais. / Wilfrid, Simone, Amé, Massi, Sabbé, Joséphine, / Il est l'heure de vous mettre en route » (p. 134), proclame le père dans la scène finale.

Au terme de ce parcours symbolique, *Littoral* se trouve à avoir ménagé un espace de vivance par delà le traumatisme qui fondait le récit de survivance. On pourrait schématiser comme suit le processus par lequel se trouve engagée la quête identitaire de Wilfrid, qui ne prend tout son sens que dans un rapport à l'identité collective : il fallait refonder le nom du père en terre natale, vis-à-vis du peuple, pour transformer la situation œdipienne de départ et rendre à nouveau possible la mémoire et l'héritage de la filiation.

	amour	**mort**	**identité**	**contexte**
Incipit :	«*baise* de [s]a vie» (situation œdipienne)	parricide	individuelle	survivance
Excipit :	*baiser* avec Joséphine	emmerement	collective	vivance

Le point de départ de la quête identitaire de Wilfrid se donne à lire dans le parricide symbolique, auquel donne forme la situation œdipienne; le personnage entre dès lors dans un contexte de survivance. Mais la survivance n'est pas un mode de vie à long terme, cela ne peut être que le mode transitoire d'un processus d'identité en construction. La survivance prend forme à la suite de la mort et doit être convertie en « vivance » pour que le sujet puisse trouver sa place dans la société. Dans *Littoral*, cette conversion se fait en regard de l'identité de tout un peuple, tant il est vrai que l'identité du père ne peut faire sens que si elle est inscrite dans la mémoire des générations. Il s'agit, pour Wilfrid, de parvenir à assumer le parricide, de façon à se situer à son tour comme père potentiel. Aussi, en bout de ligne, le parricide est symboliquement assumé par la réunion du père et de la mère, de sorte que la situation œdipienne se trouve inversée dans la réconciliation

fraternelle de l'identité nationale. Les haines de la guerre civile, qui sont l'exact reflet symbolique de la situation œdipienne qui a évacué le père, sont abolies au profit de la paix – la paix sur terre, la paix de la vivance. Toute la pièce vise ainsi à transformer un contexte de survivance lié à la mort (l'incipit) en un contexte de vivance lié à la « réunion amoureuse[11] » (l'excipit). Entre les deux, entre l'incipit et l'excipit, une quête prend forme, la mort devient entreprise de deuil, l'identité se construit jusqu'à pouvoir conduire le personnage à comprendre *qui il devient* – ou qui il est en fonction de ce qu'il est devenu.

Tout l'intérêt du récit de survivance prend sens ici. On ne survit pas seulement à la guerre, mais à la mort du père. Comment assumer cette mort, comment se situer dans la filiation? La chose ne va pas de soi. Dans *Littoral*, la mort du père entraîne un véritable traumatisme qui maintient le personnage aux limites de la folie. Le texte conceptualise un rapport problématique à la métaphore paternelle, comme s'il oscillait entre la forclusion du Nom-du-Père (Lacan) et son assomption.

Sacralité et oralité

Ce qui frappe dans *Littoral*, c'est la sacralité du geste et de la parole. La dimension christique du texte est évidente. Emmerer le père, c'est chercher une nouvelle manière de dire le sens dans une société complètement désacralisée par l'économie et le nivellement des identités. Mouawad réintroduit, dans cet univers qui n'est ni tout à fait le Québec (puisque la pièce nous transporte au Moyen-Orient) ni tout à fait le Moyen-Orient (puisque Mouawad écrit depuis le Québec), un principe de verticalité – sans lequel les identités ne peuvent se constituer. Principe qui s'est perdu au Québec à partir de la Révolution tranquille et dont Pierre Vadeboncœur a si magnifiquement parlé dans *Les deux royaumes*[12] (1978). La filiation est sacrale chez Mouawad, ce que met encore très bien en relief, en marge de la quête d'un lieu pour inhumer le corps du père, le dialogue imaginaire entre Wilfrid et le chevalier Guiromelan. Au début de la pièce, le chevalier raconte à Wilfrid qu'il est « à la recherche du très Saint-Graal » pour guérir le roi Arthur (p. 23). La maladie du roi répond évidemment à la mort du père de Wilfrid; celui-ci projette, dans son imaginaire, sa propre situation de deuil. Dans un rêve que fait Wilfrid, le chevalier, parce qu'il est fait prisonnier, ne parvient pas à trouver le graal, de sorte que le roi « se meurt » (p. 48). Or, il ne faut pas que le roi Arthur meure. Dans l'imaginaire de Wilfrid, l'ensevelissement du père est possible tant que le roi Arthur vit. À la fin, Wilfrid ayant atteint le littoral où, avant d'emmerer son père, il lave le corps du défunt, le chevalier lui fait savoir que son roi est guéri. Le roi Arthur et le père de Wilfrid ne font plus qu'un : « LE CHEVALIER : Le roi Arthur vient de guérir alors. WILFRID : Oui, il a nettoyé le corps de son père avec de l'eau qui provient du Graal sacré. Son cœur respire. Il est devenu plus lucide »

(p. 131). Dès lors, Wilfrid peut se dire en paix avec lui-même et congédier son double, car il est maintenant devenu un homme :

> LE CHEVALIER : Tu veux donc que je plie bagage, que je dépose les armes?
>
> WILFRID : Ce n'est pas ça! Ce que je te dis, chevalier, c'est que je veux devenir un homme. Tu comprends?
>
> LE CHEVALIER : On peut devenir un homme ensemble.
>
> WILFRID : Non. Je dois être seul. [...] L'enfance est terminée, chevalier, et tu vas me manquer (p. 131-132).

La fin de toute cette mise en scène de l'imaginaire coïncide donc avec l'atteinte de l'âge d'homme. Mais, surtout, la guérison du roi Arthur annonce qu'il y a un sens possible au-delà de la mort du père. Si le père meurt dans la réalité, il continue de vivre dans la mémoire. Comme le dit Wilfrid au chevalier, en le congédiant : « Je n'ai plus besoin de te voir pour continuer à croire en toi » (p. 131). Il en va de même pour le Père, et c'est bien pourquoi la référence est ici empreinte de sacralité.

De sacralité et d'oralité, car chacun *parle* au nom du père. Wilfrid dit au chevalier : « Hey, chevalier Guiromelan, une chance qu'il est tombé malade, le roi Arthur, sinon ton histoire serait assez plate! » (p. 99). Au commencement est la mort du père. Et parce que le père meurt, la parole est rendue possible. S'inscrire dans la filiation et dans le symbolique, c'est prendre la parole, c'est apprendre à parler et à raconter. Ainsi, au fur et à mesure que Simone et Wilfrid rencontrent Amé, Sabbé, Massi et Joséphine, chacun est invité à raconter son histoire, l'histoire de la mort du père; et c'est cette histoire, l'histoire de ce parricide à partir duquel tout (re)devient possible, dont chacun devra faire le récit aux gens du pays.

> SIMONE : On a notre histoire. Un homme cherche un lieu où enterrer le corps de son père. Et à travers cette histoire chacun racontera la sienne. Nous raconterons notre histoire aux gens en redisant et en refaisant ce que nous avons dit et ce que nous avons fait. Sur les places publiques nous irons et nous raconterons notre histoire (p. 117).

Et lorsque Amé, dont l'histoire rejoint celle d'Œdipe, répliquera à Simone qu'il ne voit pas la nécessité de raconter la sienne, Simone répondra, sûre d'elle parce qu'elle sait comment le sens se construit : « Les choses sont plus grandes que nous, Amé » (p. 96). Le titre de la pièce doit être aussi entendu dans cette perspective : le littoral n'est pas seulement le lieu de la refondation du sens et de sa grandeur, il est litt-oral, le lieu du repos (lit) à partir duquel prend forme la prise de parole; une parole essentiellement orale, mais aussi écrite (le verbe lire), puisqu'il faut adjoindre à l'action de raconter des histoires l'écriture du nom du père : « Wilfrid, tu as accepté que chacun d'entre nous marque sur la pierre le nom de son propre père puisque nous tous ici n'avons plus nos parents » (p. 110).

Dans ces conditions, le théâtre « politique » de Mouawad est à l'image du récit de la mort du père et de la quête identitaire qui cherche à refonder le sens; théâtre de parole[13], de la prise de parole pour dire les « tabous fondamentaux », pour reprendre la formule du dramaturge. Ce théâtre, qui se fonde sur le silence grandiose de la perte pour se dire, il me semble qu'il est aujourd'hui plus que nécessaire.

Notes

1. « Les récits de survivance : structures d'adaptation au Réel et constructions symboliques du sujet en regard du temps, de la mémoire et de la filiation ». Outre Christiane Kègle (Université Laval), sous la direction de qui est placé ce projet (subventionné par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, FQRSC), les principaux chercheurs en sont Richard Godin (Université de Moncton), Mylène Tremblay (Collège François-Xavier-Garneau) et moi-même.
2. La guerre civile sert aussi d'arrière-plan non seulement à *Littoral* et à *Incendies*, mais aussi aux pièces *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes, Journée de noces chez les cromagnons, Les mains d'Edwige au moment de la naissance* et au roman *Visage retrouvé.*
3. « L'Histoire immédiate est là pour nous rappeler la justesse du propos : les attentats perpétrés par al-Qaïda réagissent-ils à la politique militaire américaine ou est-ce l'inverse? Les attentats conduits par l'Intifada contre les Israéliens sont-ils un moyen de défense ou d'attaque, et inversement les mesures prises par Israël en territoire palestinien sont-elles agressives ou défensives? Qui a commencé? Qui est le bourreau? Qui est la victime? Qui est l'Autre? »(Mouawad, 2003 : 41)
4. « Où commence votre histoire? / À votre naissance? / Alors elle commence dans l'horreur / À la naissance de votre père? / Alors c'est une grande histoire d'amour. / Mais en remontant plus loin, / Peut-être que l'on découvrira que cette histoire d'amour / Prend sa source dans le sang, le viol, / Et qu'à son tour, / Le sanguinaire et le violeur / Tient son origine dans l'amour. / Alors, / Lorsque l'on vous demandera votre histoire, / Dites que votre histoire, son origine, / Remonte au jour où une jeune fille / Revint à son village natal pour y graver le nom de sa grand-mère Nazira sur sa tombe. / Là commence l'histoire. Jeanne, Simon, / Pourquoi ne pas vous avoir parlé? / Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes. / Vous avez ouvert l'enveloppe, vous avez brisé le silence / Gravez mon nom sur la pierre / et posez la pierre sur ma tombe. / Votre mère » (Mouawad, 2003 : 89-90).
5. Dorénavant, les renvois à cette pièce seront simplement signalés dans le corps du texte par la pagination.
6. En termes sartriens, il s'agit de « projet[er] dès la première scène nos protagonistes au paroxysme de leurs conflits, [en] recour[ant] au procédé bien connnu de la tragédie classique, qui s'empare de l'action au moment même où elle se dirige vers la catastrophe » (Sartre, 1973 : 63).
7. Il s'agit d'une logique symbolique qui a souvent été contrariée dans la littérature québécoise. On

pensera plus particulièrement à *Menaud, maître-draveur*, où le père survit à la mort du fils, mais sombre dans la folie.

8. Et la figure du Meursault de *L'étranger* de Camus : « Il se tenait droit dans le soleil. Je ne le voyais pas comme il faut. Et puis il y avait trop de sang sur son corps, dans mes yeux. Je ne l'ai pas reconnu. Aujourd'hui mes yeux sont clairs » (p. 111).

9. La lumière est quasi anthropomorphique (une lumière diaphane, comme on dit, au figuratif, une peau diaphane) dans cet échange ultime entre Wilfrid et le chevalier : « LE CHEVALIER : Regarde dans le ciel, il y a des oiseaux qui dansent dans une lumière magnifique. WILFRID : Une lumière diaphane. LE CHEVALIER : Oui. Diaphane la lumière. Le temps de la dernière prise est arrivée » (p. 132).

10. C'est lors d'une conversation imaginaire de Wilfrid avec sa mère que l'idée d'emmerer le père prend forme pour la première fois, sans pour autant que Wilfrid en prenne alors véritablement conscience. C'est elle qui lui indique le lieu où doit être enterré le père qu'elle désigne comme « un gardeur de troupeau » (p. 60).

11. Une « réunion amoureuse » qui fait place aux enfants. C'est ce que signifie le « être ensemble » du père dans *Littoral* (« Je voudrais que nous soyons tous les trois ensemble, blottis ensemble », p. 51) et le « rien n'est plus beau que d'être ensemble » du père dans *Incendies*. Car « au-delà du silence », ce silence qui est la réaction au traumatisme, se trouve la parole réconciliatrice du père, parole relayée par la mère : « Il y a le bonheur d'être ensemble. / Rien n'est plus beau que d'être ensemble. / Car telles étaient les dernières paroles de ton père. / Ta mère » (Mouawad, 2003 : 88).

12. Voir à ce sujet (Ouellet, 2002 : 88-92).

13. Mouawad parle de « rencontres » entre le dramaturge-metteur en scène et les comédiens, à partir desquelles la pièce se construit, trouve son originalité et son efficacité, sa propre identité. « *Littoral* est donc né d'abord et avant tout d'une rencontre et a pris son sens par les rencontres. C'est-à-dire ce besoin effrayant de nous extraire de nous-mêmes en permettant à l'autre de faire irruption dans nos vies, et de nous arracher à l'ennui de l'existence » (p. 6), écrit Mouawad dans l'avant-propos de sa pièce. Et il ajoute : « *Littoral*, de plus, par son sens, nous a permis, à Isabelle [Leblanc], à Lucie Janvier et à moi-même, de définir la vocation de la compagnie Ô Parleur, en l'ancrant définitivement dans un théâtre de prise de parole, d'abord et avant tout » (p. 6). À propos d'*Incendies*, Mouawad souligne à quel point « l'engagement des comédiens fut crucial », car « [i]l s'agissait de révéler l'acteur par le personnage et révéler le personnage par l'acteur » (2003 : 7). « Sans cette écoute, sans cette participation, sans cet engagement actif de la part de chaque membre de l'équipe, je n'aurais pas pu écrire. C'est important à dire, important à faire entendre. *Incendies* est né de ce groupe, son écriture est passée à travers moi. Pas à pas jusqu'au dernier mot » (2003 : 8). Mouawad insiste avec raison. Il ne s'agit pas pour lui de minimiser son propre apport au travail d'écriture, comme si la pièce était moins « personnalisée » du fait d'une forte collaboration avec les comédiens; au contraire, ce n'est que par la médiation des autres que le dramaturge a pu avoir accès au plus profond de lui-même et construire sa propre quête identitaire. D'autre part, dans l'entrevue déjà citée, Mouawad précise : « Après avoir écrit et monté *Littoral*, *Rêve* et maintenant *Incendies*, je sais que la création pour moi est liée à la prise de parole : je veux raconter des histoires. Des histoires imbriquées, impliquées dans la réalité d'aujourd'hui » (Bélair, 2003 : E4).

Bibliographie

Bélair, Michel (2003), « Wajdi Mouawad brûle-t-il encore? », entretien, *Le Devoir*, 4-5 octobre, p. E4.

Cyrulnik, Boris (2002), *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob.

Ouellet, François (2002), « Pierre Vadeboncoeur et la verticalité », dans *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique au Québec*, Québec, Nota bene.

Mouawad, Wajdi (1999), *Littoral*, Arles, Actes Sud; Montréal, Leméac.

Mouawad, Wajdi (2003), *Incendies*, Arles, Actes Sud; Montréal, Leméac.

Vadeboncoeur, Pierre (1978), « La dignité absolue », dans *Les deux royaumes*, Montréal, L'Hexagone.

Sartre, Jean-Paul (1973), « Forger des mythes », *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, p. 55-67.

Maha Elewa
Université Ain Chams - Égypte

Le dialogue de *La surprise de l'amour* entre dissensus et consensus

Que l'on parle contre un contestant ou contre une thèse, cela revient toujours au même; car il faut nécessairement employer le discours pour réduire à néant les arguments contraires, qui sont comme un adversaire contre qui l'on parle.
ARISTOTE, *Rhétorique II*, 18,1391b : 7-21

Un des lieux communs des travaux contemporains portant sur la rhétorique et l'argumentation consiste à souligner explicitement ou implicitement le regain d'intérêt pour cette discipline et la théorie qui la sous-tend. Un autre lieu commun consiste à stigmatiser au fer rouge ce qui relève du domaine du polémique[1]. Ainsi, malgré une prolifération de publications sur la rhétorique et l'argumentation – depuis près de trois décennies déjà – , peu de recherches ont été consacrées à cette pratique langagière que constitue la polémique en général[2] et à son extension au champ littéraire en particulier.

Dans les quelques pages qui suivent, nous nous proposons d'examiner, à la lumière de la notion de polémicité et des termes qui lui sont afférents (débat, dispute, controverse[3], etc.), un cas constitué par le dialogue des protagonistes de *La surprise de l'amour* de Marivaux.

Une première hypothèse postulant le primat de la communication et de la négociation[4] semblerait invalider un tel choix. Autrement dit, contrairement à un corpus constitué de pamphlets et de libelles – dans le cas de la littérature clandestine par exemple – ou de discours épidictiques de blâme – à l'instar des *Châtiments* de Victor Hugo –, on s'attend dans une pièce de Marivaux, à un échange policé de paroles. Le dialogue marivaudien rejoindrait, dans cette optique, la définition que propose le Chevalier de Méré de la « conversation[5] », à savoir une « conformité » (avec l'auditoire), dont le but principal est le « divertissement[6] ».

Une autre hypothèse, ratifiée par les spécialistes[7], postulerait au contraire qu'au théâtre les situations agonales sont de mise et le dialogue polémique est la norme. Cela est parfaitement illustré non seulement dans les tragédies dans des contextes de rivalité, d'affrontement et de conflit, mais également dans les comédies, que ce soit dans des situations où les protagonistes jouissent d'un statut hiérarchique égalitaire ou nettement divergent.

Or chez Marivaux, comme le remarque Frédéric Deloffre dans son introduction au *Théâtre complet*,

> c'est avant tout sur le mot qu'on réplique, et non plus sur la chose. Mais chaque reprise de mots signifie *différence d'interprétation, chicane, discussion*, rebondissement imprévu, progression dramatique enfin. Le langage n'est plus le signe de l'action, il en devient la substance même. *Organisme complexe dans une société qui lui accorde une grande place*, il vit d'une vie propre; *d'abord intermédiaire nécessaire entre les êtres humains, il finit par opposer une résistance à leur communication* (1996 et 2000 : 10).

Cette citation de Deloffre pourrait aider à concilier en quelque sorte les deux hypothèses émises plus haut et à diluer la contradiction en ce qui concerne le théâtre de Marivaux.

Cependant, dans le texte marivaudien retenu pour l'analyse, le problème est loin d'être résolu. En effet, quoique les personnages de Marivaux soient « naturellement » imprégnés par le vocabulaire de la dispute – un simple relevé lexical des termes liés à la querelle et aux métaphores de combat suffit à le montrer clairement – et quoique le schéma du dialogue soit celui du dialogue polémique[8], le fait de mettre face à face deux « honnêtes gens » de sexes opposés dans une situation polémique fort virulente est un trait assez original[9] et devrait poser certaines contraintes au dialogue. Autrement dit, comment une polémicité agressive, synonyme de violence, peut-elle s'afficher et se déployer dans des entretiens qui auraient dû être régis par la galanterie, la politesse et la civilité?

Avant de tenter une réponse à cette question, il faudrait tout d'abord souligner les critères qui nous légitimeraient à parler de « polémique » ou d'échange polémique en ce qui concerne le texte de Marivaux. Nous inspirant librement de Plantin (2003 : 377-408), nous dirons qu'un échange sera considéré comme polémique lorsqu'il est :

- marqué par **l'engagement émotionnel**. « L'engagement émotionnel est le corrélat de l'engagement de la personne. On propose parfois comme trait définitoire de la polémique la mise en cause des débatteurs dans le débat, en évoquant la possibilité d'éviter la polémique en maintenant séparées les personnes des objets et en s'abstenant de s'en prendre aux personnes. » (p. 385);
- marqué par une forte **argumentativité interactive violente, agressive** ou **offensive** et par un degré élevé de **paralogismes**[10]. (Le simple conflit, divergence ou confrontation de points de vue peut être l'indice d'une interaction fortement argumentative et non celui d'un échange polémique. Par ailleurs ces débats vifs et agressifs sont immanquablement traversés par toute sorte de paralogismes, d'arguments réfutatifs (*ad hominem, ad personam*[11]), d'intimidation, de certaines *figures de véhémence*[12] telles que le sarcasme et la commination[13] etc.);
- marqué par le **refus de la résolution du conflit**. En effet, contrairement aux disputes régulées qui cherchent une solution au différend, ces échanges refusent la clôture et ne sont nullement orientés vers la résolution du conflit animant les interlocuteurs;
- marqué par la **liberté d'expression** : en ce sens que même s'ils sont en position d'inégalité hiérarchique, un certain « cadre démocratique discursif » et la liberté de la parole sont acquis aux interlocuteurs engagés dans le débat[14];
- enfin, un dernier critère – qui ne sera pas toujours respecté par nous – est celui de la spécificité et de l'importance des questions, thèmes et enjeux générant la polémique (politique, religieux, idéologique, etc.). Selon Plantin, « il devrait y avoir quelque chose de non-prosaïque dans la polémique. [...] On ne polémique pas sur des questions privées, on se dispute » (2003 : 387). Si le premier extrait retenu pour l'analyse peut pleinement prétendre au titre d'échange polémique, le second s'institue, dans cette optique, en simple dispute ou querelle privée.

Ainsi, dans une perspective de « rhétorique interactionnelle » et de « dialectique éristique » aux frontières confondues, nous examinerons deux extraits de *La surprise de l'amour* qui se présentent comme des débats contradictoires mettant sur scène deux « duellistes » dans une interaction discursive confrontant des points de vue antinomiques. Dans ce « combat verbal » – il n'y a qu'à relire cette réplique de Lélio parlant de la Comtesse pour s'en convaincre : « Vous pouvez lui dire puisqu'elle choisit le papier *pour le champ de bataille de nos conversations, que j'en ai près d'une rame chez moi, et que le terrain ne me manquera de longtemps* » (acte II, scène 2 : 265) –, dans ce « jeu d'escrime » où « toucher et parer [est ce] qui importe » (Schopenhauer, 2000 : 16), et où la position de l'adversaire est tout simplement une « ennemie à abattre », il ne s'agit point de trouver un compromis, mais bien « d'avoir toujours raison dans la controverse » (p. 16). Dans cette « joute verbale », « il faut simplement veiller à défendre ses propositions et à renverser celles de l'autre » (p. 15).

Dans ce cadre polémique, notre lecture du texte marivaudien sera jalonnée par un questionnement récurrent d'ordre dramaturgique, à savoir : les astuces et les procédés mobilisés par le dramaturge pour faire durer le dialogue malgré la situation d'impasse discursive où il projette ses personnages. Autrement dit, dans cette sorte de « débat dans l'impasse » où une véritable résolution du désaccord est parfaitement exclue du dialogue scénique, comment le dramaturge, sur le plan du discours dramatique, réussit non seulement à faire aboutir ses héros à un véritable consensus, mais en plus – et pour corser davantage la situation – à une volte-face, voire à une rétractation totale[15]. Il nous faudra donc souligner, si l'on peut s'exprimer ainsi, les stratégies auctoriales (les techniques intra- et extra-scéniques) qui font aboutir le dissensus du dialogue scénique à un parfait consensus sur le plan du discours dramaturgique.

Passons sans plus tarder au premier extrait retenu pour l'analyse la scène 7 de l'acte I. Lélio fuit à la vue de la Comtesse, fuite expliquée par Arlequin comme suit : « C'est que mon maître a fait vœu de fuir les femmes, parce qu'elles ne valent rien. [...] Nous avons souffert comme des misérables à cause de votre bel esprit, de vos jolis charmes, et de votre tendre cœur. » La Comtesse prie alors Arlequin de rappeler son maître en ces termes : « Va, mon ami, va dire à ton maître que je me soucie fort peu des hommes, mais que je souhaiterais lui parler. » Mission qu'il accomplit cavalièrement en reprenant, à la fin de la scène 6, à sa façon les paroles de la Comtesse : « Monsieur, Madame dit qu'elle ne se soucie point de vous : vous n'avez qu'à venir, elle veut vous dire un mot. » Charmant préambule qui ne laisse rien présager de bon. En effet, si la réplique de la Comtesse « je me soucie fort peu des hommes » – qui constitue la majeure d'un raisonnement enthymématique[16] – passe à la faveur de la généralisation, la conclusion implicite que se charge d'expliciter Arlequin est loin d'être polie.

Après s'être excusé de sa fuite, Lélio, qui est contraint à un minimum de politesse à cause de la relation de voisinage et du statut social le liant à la Comtesse, continue comme suit : « je vous avoue que vous êtes d'un sexe avec qui j'ai cru devoir rompre pour toute ma vie : cela vous paraîtra bien bizarre; *je ne chercherai point à me justifier; car il me reste un peu de politesse, et je craindrais d'entamer une matière qui me met toujours de mauvaise humeur; et si je parlais, il pourrait, malgré moi, m'échapper des traits d'une incivilité qui vous déplairait, et que mon respect vous épargne.* »

La Comtesse opte pour le silence et le non-affrontement direct. Mais, moins placide que sa maîtresse, Colombine, à qui ce discours ne plaît guère, et qui voit toute la muflerie à peine camouflée des propos, répond du tac au tac dans une escrime verbale fort virulente. « Mort de ma vie, Madame, est-ce que ce discours-là ne vous remue pas la bile? Allez, Monsieur, tous les renégats font mauvaise fin : vous viendrez quelque jour crier

miséricorde et ramper aux pieds de vos maîtres, et ils vous écraseront comme un serpent. Il faut bien que justice se fasse. »[17] Le recours à l'*hypotypose* et à la *commination* combine tout à la fois la preuve logique et la preuve pathétique[18]. En effet, loin d'être une agression gratuite, ce tableau qu'elle peint, et qui devrait semer la « terreur » dans le cœur de Lélio, joint à la simple menace la sanction assortie de sa justification. La menace « pure » – à l'instar de l'insulte (Declercq, 2003 : 349-350) – ne serait pas pragmatiquement de nature argumentative en ce sens qu'elle tendrait à rompre l'interaction argumentative[19]. En revanche, lorsqu'elle est accompagnée d'une justification, elle autorise un certain enchaînement argumentatif. C'est ce qui permet à Lélio d'enchaîner par une *prétérition* bien tournée : « Si Madame n'était pas présente, je vous dirais franchement que je ne vous crains ni ne vous aime. »

En effet, le recours à la prétérition permet à Lélio, d'une part, de répondre à Colombine tout en annonçant ne pas le faire, d'autre part, de dénier l'impact pathétique de sa menace et, finalement, lui offre la possibilité d'observer un minimum de courtoisie envers la Comtesse : par son « si » hypothétique, il l'« évacue » en quelque sorte de la scène discursive ce qui lui permet de répondre impunément à sa suivante. Par ailleurs, l'emploi de l'adverbe « franchement » et du conditionnel laisse entendre que c'est la stricte bienséance qui le retient de ne pas rétorquer comme il l'aurait souhaité. S'il existe des « circonstances où l'on ne *peut* pas et où l'on ne *veut* pas s'expliquer clairement et directement. On ne *peut* pas pour des raisons de sécurité personnelle [...]. On ne *veut* pas par respect de la bienséance ou du tact » (Chiron, 2003 : 224), il s'agit bien entendu dans ce contexte polémique d'un « non-vouloir » assumé et proclamé.

Pour que le dialogue qui prend un tour nettement agressif puisse se poursuivre, la première manœuvre adroitement mise en place par le dramaturge est de faire recourir ses personnages au « **désengagement émotionnel** ». Marivaux fait en effet dire à la Comtesse – qui était restée silencieuse jusqu'à cet instant – : « Ne vous gênez point, Monsieur. *Tout ce que nous disons ici ne s'adresse point à vous; regardons-nous comme hors d'intérêt.* Et sur ce pied-là, peut-on vous demander ce qui vous fâche si fort contre les femmes? »

Ce « désengagement personnel et émotionnel » est, par contre, compensé par un investissement émotionnel fort marqué de la part de Colombine qui tient le rôle du personnage délégué par le dramaturge. Ainsi le poids affectif, l'engagement pathétique nécessaire à tout échange polémique est momentanément assumé (pris en charge) par la suivante.

Par ailleurs, le jeu des pronoms personnels *nous/vous*, dans la dernière réplique mériterait qu'on s'y arrête. Le premier *vous* du « ne vous gênez point, Monsieur » est tout

à fait clair, puisqu'il enchaîne en réponse à la prétérition de Lélio. Cependant, le *nous* du « ce que *nous* disons ici ne s'adresse point à *vous* » invite à une double lecture : est-ce un *nous* qui inclut la Comtesse dans les propos de sa suivante et qui par conséquent tente d'en excuser la virulence? Ou est-ce un *nous* désignant les deux principaux adversaires discursifs, à savoir : la Comtesse et Lélio et qui est explicitée par le *nous* du : « regardons-nous comme hors d'intérêt »?

Malgré la perche tendue par son interlocutrice, Lélio l'agresse à nouveau imperceptiblement en recourant encore une fois à la prétérition et à la généralisation, une généralisation qui inclut bon gré mal gré sa partenaire discursive : « Ah! Madame, dispensez-moi de vous le dire; c'est un récit que j'accompagne ordinairement de réflexions où votre sexe ne trouve pas son compte. » Alliée à « l'hypocrisie » en ce sens que la personne qui l'emploie fait mine de « sacrifier imaginairement » un argument tout en l'amorçant et en déclarant y renoncer, la prétérition – et la discourtoisie qu'elle recèle – passe grâce au contrat bilatéral d'indifférence réciproque qui permettra aux adversaires discursifs de débiter toutes les incivilités imaginables contre le sexe opposé, sans pour autant rompre la « conversation ».

La « curiosité » de la Comtesse et les « nécessités dramatiques » donnent ensuite lieu à une séquence rapide :

> La Comtesse : Je vous devine, c'est une infidélité qui vous a donné tant de colère.
>
> Lélio : Oui, Madame, c'est une infidélité; mais affreuse, mais détestable.
>
> La Comtesse : N'allons point si vite. Votre maîtresse cessa-t-elle de vous aimer pour en aimer un autre?
>
> Lélio : En doutez-vous, Madame? La simple infidélité serait insipide et ne tenterait pas une femme sans l'assaisonnement de la perfidie.
>
> La Comtesse : Quoi! vous eûtes un successeur? Elle en aima un autre?

Cet échange occasionne une nouvelle attaque : Lélio, à la faveur d'un raisonnement enthymématique dont il explicite la conclusion fort désobligeante, formule un argument *ad personam* indirect contre la Comtesse : « Oui, Madame. Comment, cela vous étonne? *Voilà pourtant les femmes, et ces actions doivent vous mettre en pays de connaissance.* » Or :

> Être désobligeant, cela consiste à quitter l'objet de la querelle [...] pour passer à l'adversaire, et à l'attaquer d'une manière ou d'une autre dans ce qu'il est : on pourrait appeler cela *argumentum ad personam* pour faire la différence avec l'*argumentum ad hominem*. [...] on passe aux attaques personnelles, on délaisse complètement l'objet du débat et on dirige ses attaques sur la personne de l'adversaire (Schopenhauer, 2000 : 60-61).

Cette agression est occasionnée par une « conjugaison elliptique » de l'induction et de la déduction (Declercq : 2003 : 362-363) dans le discours de Lélio : passant du cas particulier constitué par l'infidélité de sa maîtresse aux femmes en général, il repasse des femmes à la Comtesse.

Toujours non relevée par la Comtesse, cette offense indirecte – qui l'atteint dans son essence, dans son rôle social en tant que « femme » – l'est par Colombine : « Le petit blasphémateur! » Contrairement à toute attente, la Comtesse acquiesce aux paroles de Lélio : « Oui, votre maîtresse est une indigne, et l'on ne saurait trop la mépriser. » Cette attitude, qui pourrait paraître paradoxale, s'explique parfaitement : en refusant d'entendre ou de prendre en compte l'attaque de son interlocuteur, la Comtesse se contente d'enchaîner sur le cas particulier que constitue l'ancienne maîtresse. Or, qualifier de « méprisable » et d'« indigne » une personne qui se comporte indignement est tout à fait normal, mais sortir du cas particulier – comme le fait Lélio – pour généraliser une telle opinion sur toutes les femmes, c'est cela qui s'avère être paradoxal.

Ainsi, de prime abord, la « concession[20] » de la Comtesse paraît être une concession au simple « bon sens »; la preuve, c'est que même Colombine en convient : « D'accord, qu'il la méprise, il n'y a pas à tortiller : c'est une coquine celle-là. » Cependant, la suite du dialogue ne laisse pas d'étonner – étonnement partagé tout à la fois par Lélio et par le public (en effet, jusqu'à cet instant le lecteur/spectateur ne sait rien des dispositions de la Comtesse ni du mépris qu'elle voue aux hommes) :

> LA COMTESSE : J'ai cru d'abord, moi, qu'elle n'avait fait que se dégoûter de vous, et de l'amour, et *je lui pardonnais en faveur de cela la sottise qu'elle avait eue de vous aimer. Quand je dis vous, je parle des hommes en général.*
>
> COLOMBINE : Prenez, prenez toujours cela en attendant mieux.
>
> LÉLIO : Comment, Madame, ce n'est donc rien, à votre compte, que de cesser sans raison d'avoir de la tendresse pour un homme?
>
> LA COMTESSE : C'est beaucoup, au contraire; cesser d'avoir de l'amour pour un homme, c'est à mon compte *connaître sa faute, s'en repentir, en avoir honte, sentir la misère de l'idole qu'on adorait, et rentrer dans le respect qu'une femme se doit à elle-même. J'ai bien vu que nous ne nous entendions point : si votre maîtresse n'avait fait que renoncer à son attachement ridicule, eh! il n'y aurait rien de plus louable*; mais ne faire que changer d'objet, ne guérir d'une folie que par une extravagance, eh fi! Je suis de votre sentiment, cette femme-là est tout à fait méprisable. Amant pour amant, il valait autant que vous déshonorassiez sa raison qu'un autre.

Le silence, la civilité, les interrogations et la concession de la Comtesse n'étaient donc qu'une stratégie manipulatrice ayant pour but de jauger son adversaire discursif pour mieux le piéger et lui asséner le coup de grâce. Si Lélio s'est simplement contenté, pour sa

part, de prétéritions et d'agressions indirectes, la Comtesse, elle, s'élance dans une attaque personnelle fort véhémente tout en brandissant, très effrontément, l'étendard de la bienséance et du désengagement : « *Quand je dis vous, je parle des hommes en général.* » Elle s'institue donc en terrible dialecticienne, en une « disputeuse » professionnelle cachant son jeu et appliquant à merveille l'un des stratagèmes éristiques prônés par Schopenhauer :

> En cas d'argument spécieux ou sophistique de l'adversaire dont nous ne sommes pas dupes, nous pouvons certes le démolir en expliquant ce qu'il a d'insidieux et de fallacieux. Mais il est préférable de lui opposer un contre-argument aussi spécieux et sophistique afin de lui régler son compte. Car ce qui importe, ce n'est pas la vérité mais la victoire. Si par exemple il avance un *argumentum ad hominem*, il suffit de le désarmer par un contre-argument *ad hominem* (*ex concessis*); et d'une manière générale, au lieu d'avoir à discuter longuement de la vraie nature des choses, il est plus rapide de donner un *argumentum ad hominem* quand l'occasion se présente (2000 : 41).

En fait la stratégie réfutative[21] adoptée par la Comtesse s'avère être très complexe : s'apparentant tout à la fois à la « rétorsion[22] » et au « renversement du point de vue[23] », elle n'est ni l'une ni l'autre à part entière. Feignant de se placer sur le terrain même de son adversaire, soutenant ses propos et reprenant sa conclusion, cette stratégie concessive qui s'avère être une « attaque déguisée » lui permet d'utiliser les armes mêmes de son antagoniste pour le combattre et argumenter en sens inverse, en faveur d'une thèse contraire.

Cette tactique lui permet de disqualifier son opposant par un amalgame d'arguments *ad hominem* et *ad personam* directs et indirects. Du côté de l'argument *ad hominem*, la reprise des propos et leur transformation (leur travestissement) en une proposition contraire aux vues et aux objectifs de l'adversaire lui permet de l'attaquer indirectement sur ce qu'il a dit de l'objet. Ce « stratagème malhonnête » trouve sa justification au sein de ce combat verbal car même quand on a raison, « on a besoin de la dialectique pour défendre son point de vue, et il faut connaître les stratagèmes malhonnêtes pour leur faire face; il faut même souvent y avoir recours soi-même pour battre l'adversaire à armes égales » (Schopenhauer, 2000 : 15).

Quant à l'argument *ad personam*, qu'il soit direct ou indirect (*son attachement ridicule / la sottise qu'elle avait eue de vous aimer*), il atteint son but en venant – tel le compliment indirect – métonymiquement, par ricochet, toucher la personne de Lélio et le laisse coi. La suite du dialogue confirme la victoire incontestée de la Comtesse applaudie par sa suivante et saluée *nolens volens* par un adversaire complètement désarçonné :

LÉLIO : On voit bien que vous êtes fâchée, Madame.

LA COMTESSE : Moi, Monsieur! Je n'ai point à me plaindre des hommes; je ne les hais point non plus. Hélas, la pauvre espèce! elle est, pour qui l'examine, encore plus comique que haïssable.

COLOMBINE : Oui-da, je crois que nous trouverons plus de ressource à nous en divertir, qu'à nous fâcher contre elle.

LÉLIO : Mais, qu'a-t-elle donc de si comique?

LA COMTESSE : Ce qu'elle a de comique? Mais y songez-vous, Monsieur? Vous êtes bien curieux d'être humilié dans vos confrères. Si je parlais, vous seriez tout étonné de vous trouver de cent piques au-dessous de nous. [...] Fiez-vous à moi, Monsieur, vous ne connaissez pas votre misère, j'oserai vous le dire : vous voilà bien irrité contre les femmes; je suis peut-être, moi, la moins aimable de toutes. Tout hérissé de rancune que vous croyez être, moyennant deux ou trois coups d'oeil flatteurs qu'il m'en coûterait, grâce à la tournure grotesque de l'esprit de l'homme, vous m'allez donner la comédie.

LÉLIO : Oh! je vous défie de me faire payer ce tribut de folie-là.

COLOMBINE : Ma foi, Madame, cette expérience-là vous porterait malheur.

LÉLIO : Ah, ah, cela est plaisant! Madame, peu de femmes sont aussi aimables que vous, vous l'êtes tout autant que je suis sûr que vous croyez l'être; mais s'il n'y a que la comédie dont vous parlez qui puisse vous réjouir, en ma conscience, vous ne rirez de votre vie.

COLOMBINE : En ma conscience, vous me la donnez tous les deux, la comédie. Cependant, si j'étais à la place de Madame, le défi me piquerait, et je ne voudrais pas en avoir le démenti.

LA COMTESSE : Non, la partie ne me pique point, je la tiens gagnée. Mais comme à la campagne il faut voir quelqu'un, soyons amis pendant que nous y resterons; je vous promets sûreté : nous nous divertirons, vous à médire des femmes, et moi à mépriser les hommes.

L'attaque se poursuit donc cartes sur table, à visage découvert et devient par conséquent de plus en plus offensive. Le jeu de l'engagement/désengagement passionnel est, en outre, fort intéressant à signaler : tandis que Lélio tente de souligner l'implication affective de la Comtesse dans ce qu'elle dit « On voit bien que vous êtes fâchée, Madame »; celle-ci, tout en déniant très froidement et avec beaucoup de condescendance tout investissement émotionnel de sa part « Moi, Monsieur! Je n'ai point à me plaindre des hommes; *je ne les hais point non plus. Hélas, la pauvre espèce! elle est, pour qui l'examine, encore plus comique que haïssable* », réussit, du premier coup, à enfermer et à investir son interlocuteur dans la sphère des passions négatives tout en laissant entendre audacieusement que c'est le seul fait de Lélio : « Ce qu'elle a de comique? Mais y songez-vous, Monsieur? *Vous êtes bien curieux d'être humilié dans vos confrères* ». Ainsi, les deux antagonistes utilisant le même stratagème, déniant, chacun pour sa part, tout investissement passionnel et instaurant leur discours hors du domaine du « pathos », tentent, par contre, chacun à tour de rôle, d'enfermer l'autre dans la confusion des passions et la honte de l'irrationnel.

La mauvaise foi qui pointe sous l'énoncé ironique de la Comtesse « Vous êtes bien curieux d'être humilié dans vos confrères » est également intéressante à souligner. Comment en effet dénier à quelqu'un le droit de se reconnaître dans son espèce, dans son rôle, alors que dans « certains contextes de débats, la personne n'existe que par son rôle, et ce rôle est en dépendance de l'objet (la position vis-à-vis de l'objet détermine le statut de la personne) [...] la mise en cause portant sur l'objet touche au rôle, affecte forcément la personne et prend une valeur polémique » (Plantin, 2003 : 385-386). Ainsi ces échanges, tout en prétendant éviter l'implication des personnes, ne font que les impliquer par la puissance vexatoire des reproches et des blâmes indirects.

Prétéritions, interrogations rhétoriques, arguments *ad hominem* et *ad personam* de plus en plus agressifs s'enchaînent donc dans la tirade sarcastique de la Comtesse mêlant tout à la fois le pathos au logos et l'ironie à la faconde. En effet, ne se satisfaisant point d'une agression gratuite comme celle instaurée par son interlocuteur, la Comtesse allie à la disqualification de son adversaire la justification argumentative d'une telle disqualification : « L'insulte apparaît ainsi non seulement comme horizon possible de l'argumentation *ad hominem*, mais aussi comme sa limite [...] l'insulte assortie d'argument (re-)devient une disqualification justifiée, c'est-à-dire qu'elle réintègre un processus argumentatif susceptible d'enchaînements ultérieurs » (Declercq, 2003 : 349-250).

Autrement dit, Lélio s'était contenté dans ses répliques de simples paralogismes, de *fallacies* polémiques, de « techniques d'esquive », « procédés par lesquels le locuteur tente d'imposer sa thèse, sans démonstration propre, par affaiblissement, direct ou indirect, de l'autorité de l'interlocuteur » (Declercq, 2003 : 351). Quant à la Comtesse, loin de se satisfaire de paralogismes enfantins, elle avance, dans sa diatribe, des arguments mettant en relief les conséquences qui rendent intenables et ridicules les tenants de la thèse adverse et à leur tête Lélio. En effet, grâce à la déduction, la disqualification englobe Lélio avec toute la gent masculine. L'argumentation de la Comtesse, tout à la fois valide et efficace, réussit à mettre en cause la capacité de raisonner de la partie adverse, à la frapper de ridicule et à la réduire au silence, au plus grand plaisir du public. Ses arguments deviennent en quelque sorte « des poignards dont la pointe peut tuer, du moins par le ridicule ou la mise en lumière d'une sottise sans limite » (Raymond dans Schopenhauer, 2000 : 85). Ainsi, « toute "victoire" argumentative, fût-elle acquise par la seule logique, constitue *également* une humiliation de la personne de l'interlocuteur. La disqualification de l'interlocuteur – traduction de l'inégalité, circonstancielle ou essentielle, des interlocuteurs – est donc toujours à l'horizon de l'interaction argumentative » (Declercq, 2003 : 349-350).

Cependant, du côté du discours dramatique, l'on ne peut s'arrêter là. En effet, si l'on termine en disqualifiant l'adversaire par le ridicule, le débat prendrait fin, c'est pourquoi

malgré la victoire retentissante de la Comtesse, il s'agit de trouver un compromis, il faudrait essayer, comme le dit si bien Bernard Lamy, de « dédommager l'amour-propre » (V, 12 : 409). Après avoir corsé sa victoire d'un défi plein de suffisance qu'elle retire pour la bonne poursuite de la pièce, la Comtesse offre donc à Lélio un pacte d'amitié des plus étranges, pacte qui leur permettra à tous deux de poursuivre impunément le débat : « Mais comme à la campagne il faut voir quelqu'un, soyons amis pendant que nous y resterons; je vous promets sûreté : nous nous divertirons, vous à médire des femmes, et moi à mépriser les hommes ».

Le débat et le dépit qui en résulte – renforcé par le défi de la Comtesse et par le pronostic d'un ami commun (le Baron) qui enferme les deux protagonistes dans un cercle magique les sommant de n'en sortir que soupirant d'amour l'un pour l'autre – se change vite au fil de la pièce et des événements en querelle d'amants et en dépit amoureux[24]. Les signes de l'implication personnelle et émotionnelle échappent aux deux personnages ou sont relevés par leur entourage :

> LA COMTESSE : Monsieur le Baron, je vous prie, badinez tant qu'il vous plaira, mais ne me mettez point en jeu.
>
> LE BARON : Je ne badine point, Madame, je vous le cautionne garrotté à votre char; il vous aime de ce moment-ci, il a obéi. La peste, *vous ne le verriez pas hors du cercle; il avait plus de peur qu'Antiochus.*
>
> LÉLIO, *riant* : Madame, vous pouvez me donner des rivaux tant qu'il vous plaira, mon amour n'est point jaloux.
>
> LA COMTESSE, *embarrassée* : Messieurs, j'entends volontiers raillerie, mais finissons-la pourtant.
>
> LE BARON : *Vous montrez là certaine impatience qui pourra venir à bien* : faisons-la profiter par un petit tour de cercle.
>
> *Il l'enferme aussi.*
>
> LA COMTESSE, *sortant du cercle* : Laissez-moi, qu'est-ce que cela signifie? Baron, ne lisez jamais d'histoire, puisqu'elle ne vous apprend que des polissonneries.
>
> LÉLIO, *rit.*
>
> LE BARON : Je vous demande pardon, mais vous aimerez, s'il vous plaît, Madame. Lélio est mon ami, et je ne veux point lui donner de maîtresse insensible.
>
> LA COMTESSE, *sérieusement* : Cherchez-lui donc une maîtresse ailleurs, car il trouverait fort mal son compte ici.
>
> LÉLIO : *Madame, je sais le peu que je vaux, on peut se dispenser de me l'apprendre; après tout, votre antipathie ne me fait point trembler.*
>
> LE BARON : Bon, voilà de l'amour qui prélude par du dépit.
>
> LA COMTESSE, *à Lélio* : *Vous seriez fort à plaindre, Monsieur, si mes sentiments ne vous étaient indifférents.*
>
> LE BARON : Ah le beau duo! Vous ne savez pas encore combien il est tendre.

> La Comtesse, *s'en allant doucement* : En vérité, vos folies me poussent à bout, Baron (acte I, scène 8 : 259-260).
>
> [...]
>
> Colombine, *arrivant* : Bonjour, Monsieur le Baron. *Comme vous voilà rouge, Madame. Monsieur Lélio est tout je ne sais comment aussi : il a l'air d'un homme qui veut être fier, et qui ne peut pas l'être. Qu'avez-vous donc tous deux?*
>
> La Comtesse, *sortant* : L'étourdie!
>
> Le Baron : Laissez-les là, Colombine, *ils sont de méchante humeur; ils viennent de se faire une déclaration d'amour l'un à l'autre, et le tout en se fâchant* (acte I, scène 9 : 260).

Désormais, les attaques personnelles, qu'elles soient directes ou indirectes, devront se lire comme le signe du désappointement amoureux car comme le dit Marivaux dans la septième feuille de l'Indigent philosophe : « Dire du mal de quelqu'un n'est souvent qu'une manière de se plaindre de son indifférence pour nous. » Lélio lui-même qui, de l'indifférence affichée, passe, à propos du même événement, au dépit le plus passionné est la preuve concrète de ce changement. En effet, il commente à la deuxième scène du second acte un billet envoyé par la Comtesse pour leur éviter la contrainte de se revoir comme suit : « Oh non; l'éloignement qu'elle a pour moi me donne en vérité beaucoup d'estime pour elle; cela est dans mon goût : je suis ravi que la proposition vienne d'elle, elle m'épargne, à moi, la peine de la lui faire. » (acte II, scène 2 : 265) Cependant, à la cinquième scène du même acte il réinterprète, dans une longue tirade, le même billet :

> Un billet m'arrête en chemin, billet diabolique, empoisonné, où l'on écrit que l'on ne veut plus me voir, que ce n'est pas la peine. M'écrire cela à moi, qui suis en pleine sécurité, qui n'ai rien fait à cette femme : s'attend-on à cela? *Si je ne prends garde à moi, si je raisonne à l'ordinaire, qu'en arrivera-t-il? Je serai étonné, déconcerté; premier degré de folie, car je vois cela tout comme si j'y étais. Après quoi, l'amour-propre s'en mêle; je me croirais méprisé, parce qu'on s'estime un peu; je m'aviserai d'être choqué; me voilà fou complet. Deux jours après, c'est de l'amour qui se déclare, d'où vient-il? pourquoi vient-il?* [...] *Le voilà, ce billet insultant, malhonnête; mais cette réflexion-là me met de mauvaise humeur; les mauvais procédés m'ont toujours déplu, et le vôtre est un des plus déplaisants, madame la Comtesse; je suis bien fâché de ne l'avoir pas rendu à Colombine* (acte II, scène 5 : 269-270).

Le second extrait retenu pour l'analyse, la scène 2 de l'acte III, s'il ne peut être considéré – dans les critères sélectionnés par Plantin – comme un véritable échange polémique, à cause du caractère privé et domestique de la querelle, du moins ne perd-il rien de la violence émotionnelle qui imprègne les échanges polémiques. En effet, dans cette scène qui confronte la Comtesse à sa suivante et où la Comtesse peut laisser libre cours à sa colère et donc à son engagement émotionnel, mais où Colombine cache son jeu pour piéger sa maîtresse, l'investissement personnel et l'agression verbale sont à l'ordre du jour. Si nous avons choisi de sélectionner cet extrait malgré la « banalité » du sujet mettant aux

prises les deux partenaires discursifs – il ne s'agit, en effet, ni d'enjeu d'ordre idéologique, ni d'enjeu d'ordre politique ou religieux – c'est justement pour tenter de montrer que, malgré une certaine banalisation de la polémique, il est toujours intéressant de l'élargir à d'autres domaines aussi triviaux que la querelle domestique. Schopenhauer voit, en outre, qu'il n'y a pas de différence essentielle entre « la controverse *in colloquio privato s. familiari* (dans une conversation privée et familière) et la *disputatio sollemnis publica, pro gradu* (la discussion solennelle et publique, selon le rang) » (2000 : 64).

Le second critère différentiel qui a déterminé notre choix – par rapport au premier extrait étudié – est la divergence du statut hiérarchique des interlocuteurs : malgré l'écart du statut maîtresse/suivante, la familiarité et la hardiesse de Colombine envers la Comtesse sont à signaler. Autrement dit, malgré le décalage hiérarchique, la liberté de parole, nécessaire à tout échange polémique, est pleinement octroyée à Colombine. Elle lui est octroyée sur le plan du dialogue scénique en tant que « suivante » et non comme simple « servante », et sur le plan extra-scénique en tant qu'ancienne *prima donna* par rapport à la seconde amoureuse qu'est encore Silvia (jouant le rôle de la Comtesse)[25]. Sa liberté et son audace ne sont menacées que vers la fin de l'échange lorsque tout est dit et mis en place : la Comtesse : « Retirez-vous, vous dis-je, j'aurai soin demain de vous payer et de vous renvoyer à Paris ».

Rappelons rapidement la situation : prise au piège de l'amour mais ne voulant point se l'avouer, la Comtesse est, comme nous la décrit Marivaux dans la didascalie, de « méchante humeur ». La scène débute ainsi par un échange rapide de paroles, fait de stichomythies, échange qui a essentiellement pour but d'attiser davantage la colère de la Comtesse. Par ailleurs, Colombine qui avait précédemment déclaré à sa maîtresse que Lélio était bel et bien amoureux d'elle décide de changer de batteries en lui déclarant le contraire pour la contraindre à avouer son amour. La scène s'ouvre donc sous le signe de l'affrontement, la « prise de bec » s'engage pour une raison des plus futiles pour s'acheminer vers le sujet crucial :

> COLOMBINE : Peut-on vous demander où vous vouliez aller, Madame?
>
> LA COMTESSE : Chez ma sœur, qui est à sa terre : J'avais dessein d'y passer quelques jours.
>
> COLOMBINE : Et la raison de ce dessein-là?
>
> LA COMTESSE : Pour quitter Lélio, qui s'avise de m'aimer, je pense.
>
> COLOMBINE : Oh! rassurez-vous, Madame, je crois maintenant qu'il n'en est rien.
>
> LA COMTESSE : Il n'en est rien? *Je vous trouve plaisante de me venir dire qu'il n'en est rien*, vous de qui je sais la chose en partie.
>
> COLOMBINE : Cela est vrai, je l'avais cru; mais je vois que je me suis trompée.

LA COMTESSE : *Vous êtes faite aujourd'hui pour m'impatienter.*

COLOMBINE : Ce n'est pas mon intention.

LA COMTESSE : *Non, d'aujourd'hui vous ne m'avez répondu que des impertinences.*

COLOMBINE : Mais, Madame, tout le monde se peut tromper.

Les réponses négatives et contrariantes de Colombine aux questions posées par la Comtesse ne font qu'irriter cette dernière. Cette tactique s'avère être une stratégie tout à fait réussie puisque l'un des stratagèmes de la dialectique éristique consiste à mettre l'adversaire en colère : « car dans sa fureur il est hors d'état de porter un jugement correct et de percevoir son intérêt. On le met en colère en étant ouvertement injuste envers lui, en le provoquant et, d'une façon générale, en faisant preuve d'impudence » (Schopenhauer, 2000 : 33). Or, l'effronterie de Colombine est à plusieurs reprises relevée par la Comtesse. Par ailleurs, Colombine s'adresse à sa maîtresse, non comme devrait le faire une suivante à une maîtresse, mais comme une rivale à une autre, d'égale à égale. Elle lui tient tête en répondant du tac au tac et en réfutant à plusieurs reprises les paroles de cette dernière : « Ce qui n'a jamais été dit n'a pas été répété, Madame, cela est clair : demandez cela à tout le monde. »

LA COMTESSE : Je vous dis encore une fois que cet homme-là m'aime, et que *je vous trouve ridicule de me disputer cela.* Prenez-y garde, vous me répondrez de cet amour-là, au moins? [...] mais il m'importe de ne point prendre de fausses idées des gens, et *de n'être pas la dupe éternelle de vos étourderies!*

COLOMBINE : *Voilà un sujet de querelle furieusement tiré par les cheveux : cela est bien subtil!*

LA COMTESSE : En vérité, je vous admire dans vos récits! Monsieur Lélio vous aime, Madame, j'en suis certaine, *votre billet l'a piqué, il l'a reçu en colère, il l'a lu de même, il a pâli, il a rougi. Dites-moi, sur un pareil rapport, qui est-ce qui ne croira pas qu'un homme est amoureux?* [...] *Parlez donc, me prenez-vous pour une bête?*

COLOMBINE : Le ciel m'en préserve!

LA COMTESSE : *Que signifie le discours qu'il m'a tenu en me quittant? Madame, vous ne m'aimez point, j'en suis convaincu, et je vous avouerai que cette conviction m'est absolument nécessaire; n'est-ce pas tout comme s'il m'avait dit : Je serais en danger de vous aimer, si je croyais que vous puissiez m'aimer vous-même?* Allez, allez, vous ne savez ce que vous dites, c'est de l'amour que ce sentiment-là.

COLOMBINE : *Cela est plaisant! Je donnerais à ces paroles-là, moi, toute une autre interprétation, tant je les trouve équivoques!*

LA COMTESSE : Oh! je vous prie, gardez votre belle interprétation, je n'en suis point curieuse, je vois d'ici qu'elle ne vaut rien.

COLOMBINE : Je la crois pourtant aussi naturelle que la vôtre, Madame.

LA COMTESSE : Pour la rareté du fait, voyons donc.

COLOMBINE : *Vous savez que monsieur Lélio fuit les femmes; cela posé, examinons ce qu'il vous dit : Vous ne m'aimez pas, Madame, j'en suis convaincu, et je vous*

> *avouerai que cette conviction m'est absolument nécessaire; c'est-à-dire : Pour rester où vous êtes, j'ai besoin d'être certain que vous ne m'aimez pas, sans quoi je décamperais. C'est une pensée désobligeante, entortillée dans un tour honnête : cela me paraît assez net.*
>
> LA COMTESSE, *après avoir rêvé* : *Cette fille-là n'a jamais eu d'esprit que contre moi*; mais, Colombine, l'air affectueux et tendre qu'il a joint à cela?...
>
> COLOMBINE : Cet air-là, Madame, peut ne signifier encore qu'un homme honteux de dire une impertinence, et qui l'adoucit le plus qu'il peut.

La séquence la plus intéressante à retenir dans ce long passage, mis à part tous les signes d'investissement émotionnel de la Comtesse et ceux de Lélio dans le récit précédemment rapporté par Colombine d'une part, et l'incessant bras de fer discursif que mènent la Comtesse et Colombine d'autre part, se résume dans les deux enthymèmes contradictoires que font les deux interlocutrices, ou plutôt les deux conclusions contradictoires qu'elles tirent l'une et l'autre du discours de Lélio. En effet les deux héroïnes de ce débat reproduisent, sous forme syllogistique, le discours de Lélio et lui donnent chacune une tout autre interprétation.

L'enthymème que reconstruit la Comtesse à partir du discours tenu par Lélio pourrait se schématiser comme suit :

> – On est en danger d'aimer en retour les personnes qui nous aiment (majeure implicite).
>
> – Or, vous ne m'aimez pas et j'en suis convaincu (mineure explicite).
>
> – Cette conviction m'est absolument nécessaire (pour me sauvegarder du danger de vous aimer en retour) (conclusion dont la seconde partie est implicitée dans le raisonnement de Lélio et explicitée dans celui de la Comtesse).

Ainsi, la conclusion du raisonnement est réinterprétée explicitement, grâce à une application particulière de la règle générale formulée implicitement dans la majeure : « n'est-ce pas tout comme s'il m'avait dit : Je serais en danger de vous aimer, si je croyais que vous puissiez m'aimer vous-même? » Cette réinterprétation est réfutée par Colombine qui avance à son tour un tout autre enthymème construit en bonne et due forme sur le même discours :

> – Tout homme, qui fuit les femmes en général, décamperait à la vue d'une femme qui l'aimerait (majeure implicite).
>
> – Or, Lélio fuit les femmes et est convaincu que vous ne l'aimez pas (mineure explicite).
>
> – Cette conviction lui est absolument nécessaire (pour rester sans danger où vous êtes, sinon il décamperait (conclusion dont la seconde partie est implicitée dans le raisonnement de Lélio[26] et explicitée dans celui de Colombine).

Ainsi, en réfutant la conclusion, la conséquence tirée par la Comtesse (*nego consequentiam*), Colombine fait en quelque sorte passer, indirectement et imperceptiblement, un argument *ad hominem* (puisqu'elle réfute ce que dit la Comtesse du discours de Lélio : « Cela est plaisant! Je donnerais à ces paroles-là, moi, toute une autre interprétation, tant je les trouve équivoques! ») pour un argument *ad rem* (« sur la chose », sur l'objet du débat). En effet, en donnant une toute autre interprétation du discours de Lélio, elle ne prouve pas la non-validité du raisonnement de la Comtesse, elle se contente d'avancer une autre conclusion aussi « vraisemblable » que celle de la Comtesse, mais peut-être plus efficace – vu les circonstances – et la présente comme une réfutation de l'ensemble du raisonnement de cette dernière. Ce faisant, elle donne à son raisonnement la forme d'une démonstration : « Vous savez que monsieur Lélio fuit les femmes; cela posé, examinons ce qu'il vous dit », elle commence donc par poser le principe général sur lequel elles s'entendent toutes les deux, l'accord préalable qui les lient, à savoir la misogynie de Lélio.

Cette stratégie lui permet de réorienter le débat : en rappelant à la Comtesse la disposition antérieure de Lélio, elle déstabilise ses nouvelles croyances (l'amour naissant que lui porte Lélio) et introduit ainsi une brèche dans son raisonnement. En fait, ce qu'elle avance n'est nullement une preuve irréfutable, c'est une simple proposition vraisemblable et efficace. Sa réussite et sa victoire dialectiques sont pourtant prouvées par l'aparté de la Comtesse : « Cette fille-là n'a jamais eu d'esprit que contre moi » (acte III, scène 2 : 284). L'effet d'une réfutation *ad hominem* provient d'une certaine disqualification de la Comtesse attribuable à son raisonnement montré comme défectueux. Ainsi, l'affrontement des conclusions des deux adversaires discursifs joue « un rôle structurant pour la personne des argumentateurs » (Plantin, 2003 : 406); il permet par ailleurs une « confusion de l'argumentation sur l'objet et de l'argumentation de soi » (p. 406-407). En effet,

> en démontrant tranquillement à quelqu'un qu'il a tort et que par voie de conséquence il juge et pense de travers, ce qui est le cas dans toute victoire dialectique, on l'ulcère encore plus que par des paroles grossières et blessantes. [...] Rien n'égale pour l'homme le fait de satisfaire sa vanité, et aucune blessure n'est plus douloureuse que de la voir blessée. [...] Cette satisfaction de la vanité naît principalement du fait que l'on se compare aux autres, à tout point de vue, mais surtout au point de vue des facultés intellectuelles (Schopenhauer, 2000 : 61-62).

Ainsi, les affrontements énonciatifs, les contestations, les réfutations qui sont de l'ordre de l'argumentation, le sont également de l'ordre du polémique dès que l'investissement émotionnel se fait sentir; d'où l'avantage d'une réutilisation moderne de la notion de « pathos » aristotélicien. En effet, dès que les passions l'emportent sur la raison,

dès que le « pathos » prend le pas sur le logos, on frôle le domaine du polémique. Le but suprême de ce genre d'interaction étant de réduire l'autre au silence en le disqualifiant ou en le convertissant.

Nous pourrions avancer, pour conclure, qu'étendre le champ du polémique à d'autres domaines que ceux de la littérature de combat ou des discours épidictiques de blâme permet l'insertion de nouveaux outils, de nouvelles stratégies en analyse textuelle. Si la « banalisation » de la polémique en est la caution, il nous semble que c'est une caution qu'il serait avantageux de payer. Le choix d'un corpus tel que *La surprise de l'amour* où l'investigation en matière de polémique paraissait pour le moins assez étrange n'est qu'un spécimen de ce qu'une telle approche permet d'apporter au dialogue théâtral. Le dialogue des personnages de Marivaux est, comme nous espérons l'avoir montré, une illustration du maniement expert non seulement de l'argumentation mais surtout de la dialectique éristique engendrant controverse et polémique; une polémique qui, par la magie du savoir-faire du dramaturge se transforme, au fil du spectacle et de la lecture, en un admirable consensus.

Notes

1. Qualifié par Marc Angenot (1982) d'« art roublard », voici notamment comment Gilles Declercq ouvre son introduction à *La parole polémique* : « Penser l'articulation du polémique au rhétorique est une gageure » (2003 : 17), et plus loin « [...] ce refoulement du polémique, qui procède de la répugnance, somme toute légitime, de l'homme de raison et de négociation à traiter avec le tumulte des passions et le fracas de la violence [...] » (p. 19).

Patrick Waschsmann remarque, dans sa contribution au même ouvrage, que la parole polémique « fait *mauvais genre* » (souligné dans le texte, 2003 : 297).

2. Christian Plantin (2003), pour ne citer que lui, souligne la marginalité des études contemporaines d'argumentation en ce qui concerne la polémique (voir p. 377). Il note par ailleurs que « La recherche de l'accord, marque extérieure de la vérité, semble incompatible avec la polémique. Le débat "chaud" est stigmatisé comme sophistique ou confus, l'émotif pallie les insuffisances du débat en masquant le fallacieux. » (p. 380)

3. Selon la définition proposée par le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (2001) : « Le terme générique "débat" correspond à une série de genres poétiques dialogués que les trouvères et les troubadours cultivaient depuis le début du XII[e] siècle : d'abord en latin, sous le nom de *disputatio*, puis en langue vulgaire [...]. Le répertoire des questions débattues est relativement restreint, *car il ne s'agit pas d'apporter la solution à un problème, mais de susciter une joute verbale au cours de laquelle les lutteurs se mesurent à armes rhétoriques égales (de sorte qu'il n'y a pas de vainqueur ni même de véritable*

jugement) » (p. 182). Nous soulignons. Le terme de « dispute » est, comme on le constate, subsumé par celui de « débat ». Nous retenons, à travers l'historique que propose *L'Encyclopædia Universalis* de la notion de « controverse », ce qui suit : « Chez les Grecs, la constatation par les sophistes du fait que à chaque argument, il est possible d'opposer un argument-contraire d'égale valeur… ». On peut donc entendre conventionnellement par « controverse » « tout échange argumentatif fondé sur le principe de la réfutation » (Declercq, 2003 : 352).

4. La conversation – et le dialogue qui la sous-tend – est perçue, dans cette optique, comme une activité rituelle devant confirmer et maintenir le tissu social. Voir notamment l'incontournable « Principe de coopération » (C.P.) de Paul Grice (1979) et les lois conversationnelles. Il ne faudrait cependant pas confondre conversation et dialogue : la conversation en tant qu'activité rituelle tend habituellement vers le consensus alors que le dialogue – et particulièrement le dialogue théâtral – renferme, comme nous allons le voir plus loin, une tendance presque toujours polémique. (Voir note 8).

5. « Celui qui parle, s'il veut faire en sorte qu'on l'aime, et qu'on le trouve de bonne compagnie, ne doit guère songer, du moins autant que cela dépend de lui, qu'à rendre heureux ceux qui l'écoutent. […] C'est la conformité qui fait qu'on se plaît ensemble, et qu'on s'aime d'une affection réciproque. » (*De la conversation*, 1669), cité dans le *Dictionnaire des genres*, *op. cit.*, p. 165.

6. Et le terme de « divertissement » est effectivement prononcé par l'un des protagonistes de *La surprise de l'amour* : La Comtesse [à Lélio]. « […] Mais comme à la campagne il faut voir quelqu'un, *soyons amis pendant que nous y resterons; je vous promets sûreté : nous nous divertirons* […] ». Mais il est prononcé dans un contexte des plus paradoxaux, contexte où la polémicité est à fleur de peau : « *nous nous divertirons, vous à médire des femmes et moi à mépriser les hommes.* » (acte I, scène 7 : 257). C'est désormais à l'édition de Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin (1996 et 2000) que renverront toutes nos citations de *La surprise*. En outre, à moins d'indication contraire, tous les passages en italique figurant dans les citations sont l'intervention de l'auteur.

7. Voir à titre d'exemple, la rubrique « Conflit » de Patrice Pavis (1980 : 86-89) ou l'article « Dialogue et monologue » de Michel Corvin (1991 : 255). Par ailleurs, Marmontel, dans ses *Éléments de littérature* (1787), distingue quatre types de dialogue. Dans le dernier qui, selon lui, « est la forme la plus favorable au théâtre », « les interlocuteurs ont des vues, des sentiments ou des passions qui se combattent », cité dans le *Dictionnaire des genres* : 168.

8. Le dialogue polémique est selon Jean-Michel Adam et Sylvie Durrer un type de dialogue recherché pour produire des effets dramatiques et dont les principales caractéristiques peuvent se résumer comme suit : les interlocuteurs qui sont très engagés dans leurs répliques ne peuvent pas polémiquer en position d'inégalité hiérarchique; les enchaînements dominants sont des assertions/contre assertions ou exclamations; les interrogations ont en général une valeur rhétorique; la transaction ne peut s'achever sur un accord et l'objet du débat tend à devenir les interlocuteurs eux-mêmes. Voir pour plus de détails *Dictionnaire des genres* : 169.

9. Un rapide rappel de la situation est peut-être de mise : les deux héros de *La surprise* ont été rebutés à vie de l'amour et du sexe opposé. Lélio, trahi par sa maîtresse, se condamne à vivre en « ermite » et

à ne plus voir de femmes (voir acte I, scène 2 et 3). La Comtesse, quant à elle, méprise toute la gent masculine en qui elle condamne injustice et vanité. Rien de neuf dans ce canevas traditionnel de comédie à part que Marivaux a l'originalité, comme le remarquent Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin dans leur notice, « de mettre face à face des personnages animés de cette haine réciproque » (1996 et 2000 : 227). Le prétexte d'un dialogue devant se nouer entre les deux protagonistes est procuré par un éventuel mariage entre le jardinier de la Comtesse et la servante de Lélio.

10. « Selon la définition standard, un paralogisme est une argumentation qui a les apparences de la validité sans être valide » (Eemeren et Grootendorst, 1996 : 117).

11. L'argument *ad hominem*, selon Schopenhauer, « s'écarte de l'objet purement objectif [de la querelle] pour s'attacher à ce que l'adversaire en a dit ou concédé » (2000 : 61). Pour un recensement historique, terminologique et définitionnelle de la notion de l'*ad hominem*, voir l'impressionnante enquête menée par Declercq (2003 : 327-376).

12. « Les rhéteurs de la Renaissance anglaise nommaient "figures de la véhémence" certains actes de parole (qu'accompagne quelquefois des gestes appropriés) et qui consistent à réprimander, à menacer, à accuser, à injurier, à anathématiser, entre autres, un énonciataire. » (Halsall, 2003 : 263)

13. « Menace ou l'annonce d'un malheur plus ou moins horrible, par l'image duquel on cherche à porter le trouble et l'effroi dans l'âme de ceux contre qui l'on se sent animé par la haine, la colère, l'indignation ou la vengeance » (Fontanier, 1977 : 434).

14. Ce point n'a pas été soulevé par Plantin dans son article, mais nous semble inhérent à tout échange polémique.

15. Voir notamment la réaction de Colombine – suivante de la Comtesse et en quelque sorte « personnage délégué » par l'instance auctoriale – au contrat d'animosité réciproque passé entre Lélio et sa maîtresse : « Le joli commerce! on n'a qu'à vous en croire; les hommes tireront à l'orient, les femmes à l'occident; cela fera de belles productions, et nos petits-neveux auront bon air. Eh morbleu! pourquoi prêcher la fin du monde? Cela coupe la gorge à tout : soyons raisonnables; condamnez les amants déloyaux, les conteurs de sornettes, à être jetés dans la rivière une pierre au col; à merveille. Enfermez les coquettes entre quatre murailles, fort bien. Mais les amants fidèles, dressez-leur de belles et bonnes statues pour encourager le public. Vous riez! Adieu, pauvres brebis égarées; pour moi, je vais travailler à la conversion d'Arlequin. À votre égard, que le ciel vous assiste, mais il serait curieux de vous voir *chanter la palinodie*, je vous y attends. » (acte I, scène 7 : 257). PALINODIE. « Chez les anciens, poème dans lequel on rétractait ce que l'on avait dit dans un poème précédent. Fig. [...] chanter la palinodie, se rétracter » (Littré).

16. Le raisonnement enthymématique est un raisonnement déductif allant du général au particulier et constitue avec l'induction – allant du particulier au général ou du particulier au particulier – l'un des deux schèmes de raisonnement préconisés par Aristote dans la preuve logique. (Voir la note 18).

La réplique de la Comtesse constitue en effet un enthymème qui découlerait du syllogisme suivant :

Je me soucie fort peu des hommes (majeure).

Or, votre maître est un homme (mineure).

Donc, je me soucie fort peu de votre maître (conclusion).

17. Remarquons la métaphore et par conséquent l'investissement émotionnel de l'expression « remuer la bile ». Ces violentes émotions de l'ordre de la colère et de l'indignation inscrivent ainsi l'échange dans le domaine du polémique.

18. L'on sait que dans la tradition aristotélicienne il existe trois types de preuves : la preuve éthique concernant l'image favorable que doit se donner l'orateur de lui-même dans son discours, la preuve pathétique qui exploite savamment les émotions de l'auditoire et la preuve logique qui concerne le discours et qui, contrairement aux deux premières qui sont subjectives, a pour but de démontrer ou d'instruire.

19. Se rattachant à l'argument *ad baculum* (ou argument du bâton), la menace, à l'exemple de cet argument paralogique ou fallacieux, ne cherche nullement à infléchir les croyances de l'interlocuteur mais cherche à agir sur ses actes en évoquant la possibilité de conséquences désagréables pour lui.

20. Dans la *Parole polémique*, Angenot distingue deux types de concession : la « concession réelle » et la « concession rhétorique ». « Alors même qu'un énoncé concède réellement un point à l'adversaire, la concession n'est le plus souvent qu'une manœuvre tactique pour ne pas l'engager sur un terrain désavantageux en évitant d'affaiblir les positions d'ensemble du polémiste. [...] Toute concession à *l'individu* peut être une attaque dirigée contre lui – avec le bénéfice secondaire pour le polémiste de paraître généreux et équitable ». Quant à la *concession rhétorique*, il la considère comme « une pure fiction discursive par laquelle on feint d'accorder à l'adversaire ce qu'on dit pouvoir réfuter, afin de tirer argument ultérieurement de l'avantage prétendu qu'on lui laisse »(1982 : 274-275).

21. Angenot appelle « réfutation » « tout raisonnement et tout moyen persuasif visant à prouver qu'une proposition de l'adversaire est fausse, incohérente ou inadéquate. » Voir pour plus de détails les « Techniques de la réfutation » (1982 : 211-233).

22. Selon Angenot, dans le cas de la *rétorsion*, « le polémiste se place, pour conduire "son attaque", sur le terrain même de l'adversaire. Il combat contre lui en lui "arrachant" ses propres armes. [...] La rétorsion est "plus forte" que l'argument *ad hominem* qui est, si l'on veut, une rétorsion *in absentia*. [...] Selon les cas, la rétorsion se fondera sur les principes, les thèses ou l'acte même par lequel l'adversaire m'attaque [...] La rétorsion apparaîtra d'autant plus courageuse que le polémiste abandonne son propre terrain de défense, pour accepter en apparence de raisonner avec les catégories et selon la logique de ceux qui s'opposent à lui. Il tirera profit de cette "concession"... » (1982 : 219-220).

23. Le « renversement du point de vue » consiste à changer la perspective dans laquelle les données du problème peuvent être perçues, à « retourner comme un gant » l'argumentation adverse [...] Il ne s'agit plus de « déplacer » le problème mais de lui opposer en son lieu même une thèse exactement contraire, faite des mêmes éléments. [...] Ce renversement apparaîtra comme un cas extrême de rétorsion (Angenot, 1982 : 226-227).

24. Voir notamment acte II, scène 2, 4, 5 et 7.

25. Voir la notice de Deloffre et Rubellin, 1996 et 2000, p. 228.

26. Il serait peut-être intéressant de signaler qu'à la cinquième scène du second acte, à la faveur d'un quiproquo, Arlequin dit qu'il croit Colombine amoureuse, Lélio croyant qu'il parle de la Comtesse réplique comme suit : « Si je m'imaginais que ce que tu dis fût vrai, nous partirions tout à l'heure pour Constantinople » (p. 270). Ceci confirme la pertinence de l'interprétation de Colombine.

Bibliographie

ANGENOT, Marc (1982), *La parole pamphlétaire : typologie des discours modernes*, Paris, Payot.

ARISTOTE (1931), *Rhétorique*, Livre I et II par Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres.

CHIRON, Pierre (2003), « Le Logos eskhèmatisménos ou discours figuré », dans Gilles Declercq, Michel Murat et Jacqueline Dangel (dir.), *La parole polémique*, Édition Honoré Champion, p. 223-254.

CORVIN, Michel (1991), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.

DECLERCQ, Gilles (1992), *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, [Paris], Éditions universitaires.

DECLERCQ, Gilles (2003), « Avatars de l'argument *ad hominem*, éristique, sophistique, dialectique », dans Gilles Declercq, Michel Murat et Jacqueline Dangel (dir.), *La parole polémique*, Paris, Édition Honoré Champion, p. 327-376.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 2001.

EEMEREN, Frans van, et Rob GROOTENDORST (1996), *La nouvelle dialectique*, Paris, Éditions Kimé.

ELEWA, Maha (1999), « De la polyphonie dans le théâtre comique. Essai d'analyse pragmatique des Fourberies de Scapin, de Crispin rival de son maître et de la Double inconstance ». Thèse de doctorat dactylographiée, Université de Ain Chams, le Caire.

FONTANIER, Pierre (1977), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.

GRICE, Paul (1979), « Logique et conversation », *Communications,* n° 30, p. 57-72.

HALSALL, Albert W. (2003), « Figures de la véhémence chez Shakespeare et Hugo », dans Gilles Declercq, Michel Murat et Jacqueline Dangel (dir.), *La parole polémique*, Édition Honoré Champion, p. 263-281.

HALSALL, Albert W. (1990), *L'art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte.

LAMY, Bernard (1998), *La rhétorique ou l'art de parler*, édition critique établie par Benoît Timmermans, Paris, Presses universitaires de France.

MARIVAUX (1996 et 2000), *Théâtre complet*, éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Le livre de poche / Classiques Garnier Multimédia.

PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales.

PLANTIN, Christian (2003), « Des polémistes aux polémiqueurs », dans Gilles Declercq, Michel Murat et Jacqueline Dangel (dir.), *La parole polémique*, Paris, Éditions Honoré Champion, p. 377-408.

PLANTIN, Christian (1990), *Essais sur l'argumentation : introduction linguistique à l'étude de la parole argumentative*, Paris, Éditions Kimé.

PERELMAN, Chaïm, et Lucie OLBRECHTS-TYTECA ([1970] 1983), *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

REBOUL, Olivier ([1991] 1994), *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France.

SCHOPENHAUER, Arthur (2000), *L'art d'avoir toujours raison. La dialectique éristique*, trad. Dominique Miermont, postface de Didier Raymond, Paris, Mille et une nuits.

WASCHSMANN, Patrick (2003), « La polémique face au droit de la presse », dans Gilles Declercq, Michel Murat et Jacqueline Dangel (dir.), *La parole polémique*, Édition Honoré Champion, p. 297-323.

LEGRIS, Renée, *Hubert Aquin et la radio. Une quête d'écriture (1954-1977)*, Montréal, Médiapaul, 2005, 399 p.

Si les romans d'Hubert Aquin n'ont plus besoin d'être présentés, la situation est toute différente pour sa production, pourtant importante, dans le domaine radiophonique. Peu connue, parfois, dans certains cas, tout à fait oubliée, cette production participe pourtant intensément de l'esthétique postmoderne qui marque son œuvre romanesque. En fait, plus que de simplement s'inscrire dans le même mouvement créateur, l'œuvre radiophonique, tel que le démontre Renée Legris dans son *Hubert Aquin et la radio*, apparaît comme un laboratoire expérimental dans lequel germe une bonne part des traits qui marqueront plus tard l'œuvre romanesque, qu'il s'agisse des thèmes obsédants de *Prochain épisode* ou de l'hybridation formelle de *Neige noire*. Ainsi, en suivant l'évolution et les méandres de cette production entre 1954, moment où Aquin arrive à Radio-Canada, et 1977, année de la mort de l'auteur, Renée Legris fait la preuve qu'une telle étude est à même de combler les brèches identifiées précédemment par la critique aquinienne et, du fait même, de percevoir l'œuvre d'Aquin dans la continuité et non plus dans la rupture.

Concrètement, le livre est divisé en deux parties, comprenant respectivement trois et cinq chapitres, ceux-ci couvrant chacun une sphère ou un aspect particulier de l'activité radiophonique d'Aquin. Si le premier chapitre est d'abord consacré aux années de formation d'Aquin à Paris, montrant comment les circonstances l'ont amené à tourner le dos à une carrière dans le domaine politique pour se consacrer aux médias, il fait par la suite office de seconde introduction en proposant un rapide survol de l'ensemble de la carrière de l'auteur à Radio-Canada qui prépare les chapitres à venir.

Ainsi, c'est au second chapitre que l'étude commence véritablement, avec une analyse du travail de réalisation d'Aquin, dans le secteur éducatif et culturel. Au moment où Aquin y arrive, Radio-Canada propose certes des radioromans pour conserver et augmenter son auditoire, mais, surtout, cherche à développer le goût de cet auditoire pour des émissions plus en accord avec son idéal culturel et éducatif. Aquin fait plus que consolider la qualité du secteur, il contribue largement à y installer la modernité. Après la réalisation, c'est l'écriture dramatique qui est présentée dans le chapitre suivant. Peu connues, *La toile d'araignée* et *Confession d'un héros* apparaissent pourtant, à la lumière de la rigoureuse étude qui en est faite, comme des expériences fondatrices dans le développement de l'esthétique d'Hubert Aquin. Mais, il délaissera par la suite le radiothéâtre en raison du nombre trop limité d'« auditeur », mot qu'il emploie au singulier et qui ne s'incarne, selon lui, qu'en la personne d'un « marin perdu dans l'Atlantique » (Lettre à Pierre Pagé, 12 février 1973).

La seconde partie de l'étude s'articule autour du travail d'Aquin en tant que producteur d'émissions éducatives et culturelles et de documentaires. Plus encore que ceux de la

première partie, les chapitres composant celle-ci montrent à quel point Aquin a influencé la vie intellectuelle au cours des décennies 60 et 70. En effet, que ce soit avec le programme intitulé *Les hommes illustres*, pour lequel il écrit des émissions sur Pascal, Dostoïevski et Malraux; *L'homme américain*, pour lequel il prépare les émissions dédiées à la politique; ou *Philosophes et penseurs*, dans lequel il va de Moïse à Sartre, Aquin identifie, discute et analyse thèmes et questions en lien avec l'époque mouvementée où il vit et œuvre. De même qu'il y forge l'univers qui éclatera dans son œuvre romanesque, monument aux doutes et élans qui marquent le passage de la modernité à la postmodernité, de la soumission aux rêves d'indépendance. Mais c'est particulièrement à travers les deux documentaires qu'il réalise, objets du dernier chapitre de l'étude de Legris, que son tribut à l'esthétique postmoderne s'inscrit avec éclat. Ainsi, avec *Don Quichotte, Le héros tragique* et *Paul-Émile Borduas et le Refus global*, l'auteur de *Prochain épisode* signe des émissions qui défient les normes communes de la radiodiffusion, utilisant les techniques de l'art contemporain, entre autres le collage et le fragment.

Plus que portrait d'une œuvre et d'un auteur, l'ouvrage de Renée Legris est aussi le portrait d'une époque. D'une immense richesse référentielle, l'étude ne se borne pas, loin de là, à faire le compte rendu de l'œuvre radiophonique, mais analyse, questionne et met en contexte avec une rigueur et une érudition remarquables. Et l'un des tours de force de Renée Legris est d'avoir réussi à présenter cette somme d'informations dans un style fluide et aisée à suivre : si l'ouvrage est sans compromis, sans raccourci, jamais le lecteur ne ressent sa lecture comme lourde ou aride.

Caroline Garand
Oxford University

MOUAWAD, Wajdi, « Je suis le méchant! » : *entretiens avec André Brassard*, Montréal, Leméac, 2004, 165 p.

L'« épouse » de Tremblay jumelée à un des créateurs les plus allumés de sa génération. Une bombe! Pourtant...

J'ai rencontré Brassard par sa mise en scène de *Mère Courage et ses enfants*. C'était au Rideau Vert, en 1995. Ébahissant[1]! Je réitérais l'expérience quelques mois plus tard pour la création de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*. L'hiver 1996, chez Duceppe. Dans la salle, la moiteur, la fumée, la suffocation. Une dame, assise à mes côtés. Arrêt cardiaque. Lumières. Reprise. Je l'ai intérieurement remerciée d'avoir sauvé la mise en scène. Québec, la même année. Denoncourt monte la pièce. J'étais convaincu. Brassard n'avait rien compris. Celui qui, à l'instar de Genet, croit que le théâtre est un miroir, qu'il existe « pour faire éclater le mal, pour le montrer, pas pour le régler » (p. 23), avait « mal » lu. Lui qui accorde tant

1. Bien entendu, j'avais vu et lu *Il était une fois dans l'Est* et usé le ruban de ma copie de *Françoise Durocher, waitress*. Chavirant! Nul doute, j'aimais Brassard. Étais-je alors objectif?

d'importance au texte. Mais où était Brassard le polémiste, le rageur, le violent? Évaporé.

Trois ans plus tard, un accident vasculaire cérébral le prive d'une partie de sa mobilité. Aujourd'hui, lucide, en soif de dire (mais cendré, estompé), André Brassard répond aux questions de Wajdi Mouawad. Ce qui se voulait « une discussion, une réflexion, sur la mise en scène » (p. 14), devient plutôt un long fleuve tranquille où anecdote (saviez-vous que Brassard, alors à la tête du Centre national des Arts pour la première saison, commençait la journée par « une ligne de coke, trois joints de hasch et un poignet » [p. 99]?), chronique, philosophie nagent avec linéarité, conventionnel, déception... On babille : Dieu, 1959 et les premières fréquentations théâtrales, la rencontre avec Jean Gascon, celle avec Bob Morane. On bavasse : le « droit » à la différence, Germaine Lauzon et le scandale des *Belles-Sœurs*, le mariage gay. On bavarde : la prise de conscience, la vocation marginale, Carmen, *La Thébaïde*. On converse, mais peu : mise en scène, silences, personnages. Mais aussi représentation de la sexualité masculine à travers la religion catholique (cette forme d'érotisme sadique qui pousse à vouloir relever la « petite crisse de guenille » [p. 94] du Christ en croix). On parle de l'insouciance...

Il est éteint. Il, c'est Brassard, celui qui « aura permis de s'approprier le répertoire national et international en le dégageant de son caractère colonialiste ou nationaliste, pour le mener, coûte que coûte, vers la poésie » (p. 7). Pas d'envolées, d'impudeur, d'exhibitionnisme, de rage, pas plus qu'en 1996. Évaporés. Néanmoins, les *aficionados* consulteront ce concentré de vie, y reviendront, tout en se gavant de chocolats. Pour les autres, ça dit tout, ça ne dit rien. J'en suis.

J'en suis même si la DERNIÈRE IMAGE, rose nanan, joue sur la pitié. J'en suis même si Wajdi Mouawad ne laisse pas assez de place à André[2]. J'en suis, même si les coquilles (et les erreurs) laissées çà et là agacent la pupille (entre autres, « enregistreuse »; à noter qu'un « enregistreur » se glisse à la page 73; Patrick Hivon devient Patrick Yvon). J'en suis parce que feuilleter *Échos Vedettes* avec parcimonie repose le neurone.

À lire pour établir la différence.

Éric Paré
Université du Québec à Montréal

2. André Brassard est composé d'André et de Brassard.

ROGER, Pascale, *La cruauté dans le théâtre de Strindberg. Du « Meurtre psychique » aux maladies de l'âme*, Paris, L'Harmattan, 2004, 278 p.

Les spécialistes de l'œuvre d'August Strindberg s'entendent pour dire qu'il y a, au-delà des variations thématiques et des ruptures esthétiques qui la jalonnent, un lien profond entre les différentes pièces et périodes qui la composent. Quelle est cette relation entre *Père* et *Le chemin de Damas*, entre *Mademoiselle Julie* et *Le songe*? Dans cet ouvrage, s'adressant à qui possède une connaissance théorique

générale du théâtre et, sans être spécialiste de Strindberg, connaît son œuvre, Roger propose une réponse : cette impalpable connexion consisterait en la cruauté et le tragique de la condition humaine. S'appuyant sur un corpus de quatre pièces, *Père* (1887), *Créanciers* (1888), *Le songe* (1901) et *La sonate des spectres* (1907), l'auteur, doctorante, comédienne, metteure en scène et critique de théâtre, met au jour ce lien invisible et multiforme tout en rapprochant Strindberg de ces spécialistes de la cruauté que sont Artaud, Freud et Nietzsche.

Roger débute sa démonstration, dans le premier chapitre, par une fort longue réflexion sur la notion de cruauté. Questionnant sa nature et son origine en l'abordant sous l'angle philosophique puis psychanalytique, elle fait ressortir l'humanité de la cruauté et propose, se faisant le relais de Nietzsche, Artaud et Freud, l'existence d'une cruauté « pure », synthèse des forces vitales de l'homme, et d'une cruauté « perverse », instrument du mal, exutoire de l'inévitable souffrance intrapsychique de l'homme écartelé entre sa nature pulsionnelle et sa culpabilité face à celle-ci. D'autre part, la cruauté entretenant un rapport « quasi nécessaire et permanent » (p. 111) avec le théâtre, quelques pages sont consacrées à l'implication et aux fonctions de la cruauté au théâtre ainsi qu'à une introduction au projet d'un « Théâtre de la cruauté » d'Artaud. Cette mise en situation, bien qu'intéressante, semble disproportionnée en comparaison du reste (elle occupe toute la première moitié de l'ouvrage), d'autant plus que, bien que les notions qui y sont discutées éclairent évidemment le reste de l'argumentation, cet éclaircissement est plutôt indirect, l'auteur développant peu de liens entre cette partie et les suivantes.

Dans le deuxième chapitre, prenant appui sur différentes études menées en psychologie et en psychopathologie ainsi que sur le recueil *Vivisections*, de Strindberg, l'auteur revisite les notions de « combat des cerveaux » et de « meurtre psychique » et montre comment cette lutte à mort s'établit sur une relation de nature perverse pouvant se présenter de deux façons : le sadisme moral, attaque directe visant la meurtrissure ou la destruction de l'intégrité psycho-affective de l'adversaire, et la perversion narcissique, vampirisme mental visant l'appropriation des forces mentales du rival par une habile manipulation. Elle précise ensuite de quelle manière ces notions s'incarnent dans les pièces de la période dite « cruelle » ou naturaliste de Strindberg, notamment dans *Père* et *Créanciers*. Poursuivant son étude de l'œuvre en suivant le cheminement esthétique de Strindberg, elle démontre comment l'évolution vers le symbolisme était d'ores et déjà annoncée dès la période naturaliste et décompose ce mouvement graduel en deux étapes. Dans un premier temps, Strindberg s'éloigne du zolaïsme, jugé anecdotique et matérialiste, en proposant le « grand naturalisme », forme « plus "idéaliste" ou plus philosophique qui met en scène les enjeux primordiaux de l'existence » (p. 169), enjeux rendus visibles par l'épuration de l'intrigue, de la mise en scène et du décor. Dans un deuxième temps, Strindberg « redéfinit les conditions d'observation et de connaissance de son sujet : l'esprit humain » (p. 176). De fait, en phase avec son époque où l'objectivité est durement remise en question, Strindberg

assume l'inévitable subjectivité de l'observateur et s'investit personnellement dans les personnages et les conflits qu'il dépeint. Cette « "dramaturgie de la subjectivité" prend donc sa source dans ce "grand naturalisme" et va se mettre en place lentement et insensiblement pièce après pièce. Elle va se déployer pleinement après la crise d'*Inferno* au travers d'une forme symbolique et poétique » (p. 177).

Le troisième chapitre – de loin le plus intéressant – met en lumière et analyse la cruauté présente dans les pièces de la période dite « mystique » ou symboliste de Strindberg, pièces dans lesquelles le conflit intersubjectif fait maintenant place au conflit intérieur de l'homme. L'auteur y fait ressortir la transformation de la cruauté psychologique de la période précédente en une cruauté qui « est désormais envisagée dans sa dimension métaphysique ou métapsychologique et il est désormais difficile de trouver un coupable ou de formuler une revendication sans se trouver face à soi-même et à l'absurdité de l'existence » (p. 186). De plus, selon Roger, c'est à cette époque que « la simple utilisation thématique de la cruauté cède le pas au paradigme et à la fonction proprement artistique de celle-ci » (p. 215) et permet à Strindberg de réinventer son écriture, renouvellement qui est ici rapproché de la renaissance théâtrale désirée par Artaud. L'auteur souligne en effet la similarité de leur utilisation de la cruauté en tant que « principe de déstructuration et de recréation » du théâtre : « la cruauté est l'agent déstructurant qui remet en question la forme théâtrale traditionnelle et lui demande de s'avouer théâtre en n'étant plus comme autrefois seulement au service de l'illusion et des conventions. Ce bouleversement a lieu au sein même de l'écriture chez Strindberg et lors de la représentation théâtrale chez Artaud » (p. 240). Illustrant sa réflexion par une succincte analyse du *Songe* et de la *Sonate des spectres*, Roger met en lumière l'expression de cette cruauté métaphysique à travers la souffrance intérieure des personnages qui y évoluent. Cette analyse lui permet également d'approfondir l'utilisation de la forme du rêve par Strindberg et d'en souligner les différentes fonctions dans sa dramaturgie.

En somme, selon Roger, concevoir l'œuvre de Strindberg sous l'angle de la cruauté, ce serait redécouvrir son sens profond, suivre son parcours intellectuel et saisir ses transformations formelles. Ce serait comprendre comment la cruauté de son projet, consistant en la dissection de l'âme humaine afin de l'exposer, sans aucun ménagement, dans ce qu'elle a de plus abject, se transpose tant dans la thématique que dans l'esthétique de l'œuvre. Et ce serait surtout saisir toute sa portée : le « "Théâtre de la cruauté", qu'il soit l'œuvre de Strindberg, le projet d'Artaud, ou la vision esthétique de Nietzsche, met donc en mouvement des forces pures et radicales qui bouleversent le spectateur en vue de l'avènement du bien. [...] Le "Théâtre de la cruauté" ne compense ni ne console du mal, parfois même il ne parvient pas à l'élucider complètement. Mais libéré de ses illusions, l'homme pourra peut-être alors affronter plus sereinement l'absurdité et la brutalité de sa condition » (p. 248).

Cet ouvrage, intéressant et très bien documenté, comme en témoigne son imposante bibliographie, souffre malheureusement de certaines lacunes. Tout d'abord, tout l'œuvre de

Strindberg n'est pas considéré par l'étude. Qu'en est-il de la période historique ayant précédé la période naturaliste? La cruauté y est-elle également transposée? Ensuite, du point de vue formel, un certain manque d'unité et de continuité entre les chapitres (ou leurs différentes parties) nuit à la compréhension de l'ensemble. Peu de liens sont tissés entre certains chapitres, quelques notions se répètent, des mots semblent utilisés sous différentes acceptions. D'autre part, les analyses des pièces, très courtes (sur l'ensemble, seulement vingt-cinq pages y sont consacrées), laissent le lecteur sur son appétit.

Ces lacunes ne doivent toutefois pas faire oublier l'originalité de la thèse avancée par Roger. En proposant la cruauté comme principe fédérateur de l'œuvre de Strindberg et en développant ce lien, déjà noté par certains, entre Strindberg et le « Théâtre de la cruauté », elle pose en effet un regard neuf sur l'œuvre du grand dramaturge suédois.

Renée Champagne
Université Laval

BIET, Christian, et Laurence SCHIFANO (dir.), ***Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature, cinéma***, Nanterre, Université Paris X – Nanterre, 2003, 483 p.

Dans leur introduction à ce volume, Christian Biet et Laurence Schifano abordent la question des actualisations du procès par l'intermédiaire de la théorie de la représentation. Partant, ils identifient deux catégories de base : la représentation politique et la représentation esthétique. D'abord, dans le contexte du droit, ils s'attardent sur l'idée de confier une charge et de transférer un pouvoir (« J'accepte d'être représenté par tel ou tel [...], mais j'ai besoin, pour le vérifier, qu'à chaque instant, les images d'une part, et le bon fonctionnement même de l'institution, de l'autre, me le rappellent et me confortent dans cette croyance ») (p. 10). Ainsi dégagent-ils les liens qui existent entre la signification politique, la délégation d'un pouvoir et les procédures et les rituels qui rendent légitime le transfert.

À la représentation politique, celle de l'intérieur du prétoire, répond une autre représentation, esthétique cette fois, qui existe à l'extérieur du prétoire et qui permet de figurer le monde en transmettant des signes mimétiques mais non forcément transparents. À l'extérieur du prétoire opère ainsi la fiction esthétique, modulée par le théâtre, la littérature, la télévision et le cinéma, et fonctionnant sur le principe du simulacre. Finalement, ce qui intéresse les directeurs de cet ouvrage est de mettre en relation l'intérieur et l'extérieur du prétoire dans le but de comprendre « la manière dont plusieurs ordres de représentations se côtoient, et sont mis en interaction dans le droit et plus spécifiquement dans les procès » (p. 11).

Or, confronté à une telle introduction, il est possible que le lecteur s'inquiète légèrement. Quoique tout à fait pertinente, riche et rigoureusement construite, cette introduction laisse néanmoins planer un souci : toute cette abstraction finira-t-elle par dérober du procès son pouvoir de fascination? Après tout, on affectionne les procès. On aime ses figurations dans le réel aussi bien que dans le fictif - au

cinéma, à la télévision, au théâtre et dans les récits - car ces mêmes figurations visent avec bonheur à la fois l'intelligence et l'affect. Et ce serait bien dommage de nuire à ce double frisson à force de le triturer. Mais, une fois les balises conceptuelles assimilées et franchies, le lecteur se trouve tout de suite devant une grande fresque séduisante de récits historiques et de fictions, chaque texte ayant pour pivot le *topos* du procès. L'envergure est impressionnante : 43 auteurs, 483 pages (et encore, la police de caractères est petite), regroupés autour de cinq problématiques : « De l'intérieur du prétoire »; « Procès et mise en scène : interférences et transferts »; « Procès-miroirs, procès-modèles et ce qu'ils révèlent »; « Ombres, marges et contrechamps » et « Romans du procès ».

Il convient de noter ici que cette publication est l'aboutissement de plusieurs rencontres - réunions et colloques - qui se sont tenues à Paris X - Nanterre, à la Cour de cassation et à la Cour d'assises de Paris durant l'année 2001-2002 et organisées par le groupe de recherche « Représentation. Recherches théâtrales et cinématographiques », en collaboration avec L'Institut des hautes études sur la justice. C'est ce groupe de chercheurs qui, d'un côté, a convié juges et avocats et, d'un autre, littéraires, metteurs en scène et cinéastes dans le but avoué de « converser » et de « croiser » les problématiques.

Cette publication est donc, de par sa nature et ses origines, un document hétéroclite. Toutefois, ce manque de cohésion n'est pas tant un défaut que le revers nécessaire de son inhérente multiplicité. C'est d'ailleurs la marque de tous les actes de colloque puisqu'on ne saurait convier tant d'interlocuteurs sans convoquer la fragmentation ou l'éclectisme. Sans doute les directeurs n'en étaient-ils que trop conscients. Sans doute est-ce la raison pour laquelle ils ont choisi des titres de chapitre élastiques mais bien flous qui, de toute évidence, ont permis de regrouper des textes *a priori* fort divers, sans pour autant colmater le caractère disparate de l'ensemble.

En effet, la diversité qu'on y découvre est, somme toute, vertigineuse. Inclus sont des textes sur les rituels de la cour en France, sur les règles de procédure en France, également sur le procès pénal en Italie, sur la Comédie-Italienne de Paris, sur la *comedia* du siècle d'or espagnol, sur le cinéma (G. Bernanos, Fritz Lang, George Cukor, Alfred Hitchcock, Costa-Gavras et Éric Rohmer), sur les téléséries américaines, sur la rhétorique du plaidoyer et sur maints procès politiques. Le répertoire des procès politiques couvre d'ailleurs plusieurs époques, de l'Ancien Régime à la Révolution française, et des procès comunistes en Roumanie au théâtre militant des années 60 et 70 en France. Il existe aussi, comme il se doit, une panoplie de textes portant sur la littérature : Euripide, Racine, Shakespeare, Voltaire, Gryphius, Kafka, Brecht, Camus et Cixous entre autres.

Devant un tel éventail, il est impossible, bien entendu, de tout recenser ici. Il s'agirait de signaler deux vecteurs importants, tout au plus. Jean-Pierre Sarrazac, dans un texte court mais porteur, nous en propose un. En énonçant l'argument qui veut que le théâtre endosse « une fonction réparatrice », il soutient que ce dernier touche à ce que la justice a souvent du mal à prendre réellement en compte : « l'Autre du

politique », c'est-à-dire « l'humaine souffrance » voire « l'humaine énigme » (p. 77). Selon cette optique, le théâtre qui travaille dans le non-spectaculaire et qui est Passion, au sens de souffrance ou au sens du martyre, serait le double du Procès et permettrait de « réparer les forces mêmes de la justice » (p. 78). Or, du côté des praticiens mais toujours dans cette veine du non-spectaculaire, Jean-Pierre Vincent nous livre ses souvenirs sur la création de son spectacle « hyperréaliste » *Le palais de justice* (1981) et sur son projet qui consistait à faire une « copie conforme » du quotidien du Palais de Justice, projet d'imitation méticuleuse mené dans le but de mettre en cause la représentation elle-même.

Le lecteur assiste en outre à l'émergence d'un autre vecteur, lié cette fois à la fonction conative du langage. Dans les textes de Dianne Dutton (*Le plaideur comme comédien*), Francis Goyet (« *L'unité du sujet* » *dans les plaidoiries du XVIIIe siècle*) et Barbara Villez (*La plaidoirie dans les séries télévisées américaines*), on voit à quel point le théâtre et le prétoire recourent à des stratégies discursives communes, l'aptitude rhétorique faisant ainsi du plaideur un poète et du poète un plaideur. Plus loin, l'intervention lucide de Denise Schröpfer, *Le procès stalinien comme réservoir de formes : l'exemple du théâtre de Matéi Visniec*, révèle tout le potentiel sinistre de la rhétorique du procès, c'est-à-dire des moyens par lesquels l'art de persuader, perverti par la logique implacable du procès stalinien, devient l'art de piéger.

En guise de conclusion, qu'il suffise de dire que cet ouvrage est incontournable pour quiconque s'intéresse au procès et à ses rituels. Il est donc indispensable pour la plupart des gens qui s'intéressent au théâtre. Quant à la facture fragmentée et disparate du livre, elle n'est que la mesure de sa richesse et de son audace car provoquer une telle convergence de domaines et de praticiens n'est pas une mince affaire. D'ailleurs, on ne doit pas s'attendre vraiment à ce que le lecteur lise l'ouvrage de façon linéaire; au contraire, un tel ouvrage nous invite à renouer avec les origines du mot « lire » : *lego* (« je cueille »), c'est-à-dire cueillir, sélectionner, saisir selon son goût et sa fantaisie (voilà donc pourquoi l'absence d'un index est fort regrettable). En fin de compte, on saisit du même coup, et par étonnement presque, combien le fait de représenter - à l'intérieur ou à l'extérieur du prétoire - relève d'une *nécessité* humaine. À chaque frisson son « humaine énigme ».

Stéphanie Nutting
Université de Guelph

Alternatives théâtrales, nos 81 à 83
Études théâtrales, nos 30 et 31-32
Théâtre/Public, nos 174 à 176

Le numéro 81 de la revue *Alternatives théâtrales* propose deux dossiers d'importance et d'intérêt inégaux. Le premier, intitulé *La scène polonaise. Ruptures et découvertes*, donne la parole à plusieurs chercheurs et critiques tant polonais que français. En présentant de nouveaux artistes et de nouveaux centres de production, l'article de Georges Banu, « Retrouver la Pologne et son théâtre », offre d'emblée un bon panorama de la situation actuelle du théâtre polonais. Même si les jeunes artistes s'emploient pour la plupart à créer un théâtre de la condition contemporaine plutôt que de la condition humaine et si le public déserte les salles de cinéma au profit des théâtres, il n'en demeure pas moins, comme l'explique Lukasz Drewniak dans son humoristique « Monsieur Hulot cherche un théâtre en Pologne », que la tradition de troupe est en train de mourir au pays, que les acteurs sont de plus en plus sollicités par la télévision et la rentabilité, le premier souci des directeurs. Tous s'entendent toutefois sur l'exceptionnelle vitalité du théâtre de province qui, depuis le milieu des années 90, s'est lentement adapté au public local, établissant un véritable dialogue avec celui-ci sans négliger la réflexion et l'exploration. Wojciech Majcherek étudie ce phénomène dans « Loin du centre? Le théâtre dans la ville », prenant pour exemples les théâtres de Legnica, dirigé par Jacek Glomb, et de Walbrzych que conduit Piotr Kruszczynski. Le reste du dossier s'occupe à présenter plusieurs metteurs en scène importants du renouveau théâtral en Pologne : Krystian Lupa, Grzegorz Jarzyna, Warlikowski, Mark Fiedor et Pawel Miskiewicz. Un dossier qui, somme toute, offre une excellente introduction au théâtre polonais contemporain et à sa scénographie.

Le deuxième dossier, *Brecht aujourd'hui*, découle de l'initiative d'Herbert Rolland, metteur en scène de *Dialogues d'exilés*, qui a réuni à Bruxelles critiques et praticiens de théâtre pour une journée de discussion autour du thème « Brecht, un auteur pour le XXIe siècle ». Assez court, le dossier se termine par les témoignages d'acteurs et de metteurs en scène rassemblés par Françoise Nice où il appert que Brecht, s'il a de nombreux héritiers, intéresse autant qu'il irrite...

À l'occasion de sa programmation 2004, le Festival d'Avignon coédite le numéro 82 d'*Alternatives théâtrales* qui porte le titre *Théâtre à Berlin. L'engagement dans le réel*. Coordonné par Barbara Engelhardt, le dossier s'intéresse à la vie théâtrale berlinoise à partir de quelques grandes figures : Frank Castorff, Thomas Ostermeier, Christoph Marthaler et René Pollesch. Outre ces monographies, Nikolaus Merck propose sous le titre « Une topographie de contrastes », une traversée de la capitale allemande aux prises avec divers problèmes économiques et politiques : concurrence entre les trop nombreux théâtres, endettement, lois contraignantes, etc. Les théâtres, et plus particulièrement les jeunes artistes qui y travaillent, cherchent de plus en plus le succès

médiatique qui pourra leur attirer un large public. Metteurs en scène, auteurs, sociologues et critiques s'interrogent enfin sur l'identité du théâtre allemand contemporain, son rapport à l'espace social dans lequel il se crée, et sur la mission qu'il revendique. Les lecteurs francophones auront encore ici l'opportunité de se familiariser avec les enjeux théâtraux actuels d'une des capitales de l'Europe.

Le numéro 83 de la revue belge s'intéresse au retour du « réel » sur la scène théâtrale depuis la fin des années 90. Le titre, *Le théâtre et l'espace social*, regroupe deux parties distinctes. La première, *Théâtre et société : regards*, propose des études sur la préoccupation du social qui se déploie dans plusieurs spectacles (qu'ils soient produits en Belgique ou à l'étranger), élaborés en dehors des normes traditionnelles : ateliers organisés avec des marginaux, spectacles d'intervention avec des habitants d'un quartier, mises en scène de témoignages, etc. Le théâtre semble ainsi plus perméable au contexte social dans lequel il est produit, introduisant de nouveaux rapports entre l'art et la société. La deuxième partie, *Les projets artistiques*, donne la parole aux artistes impliqués dans ces expériences qui, souvent, visent une population ne fréquentant pas les théâtres et qui laissent ainsi entrevoir leur « oscillation entre un idéal collectif et l'impossibilité d'abandonner la revendication du geste créateur ».

***

Le 30e numéro d'*Études théâtrales* publie le troisième volume des actes du colloque *Arts de la scène, scène des arts. Singularités nouvelles, nouvelles identités*, organisé les 4 et 5 décembre 2003 par le Centre d'études du XXe siècle de l'Université Paul-Valéry (Montpellier III). Sous la direction de Luc Boucris, Marcel Freydefont et avec la collaboration d'Anne Wibo, « Formes hybrides : vers de nouvelles identités » regroupe les communications des chercheurs et praticiens sur la question identitaire qui découle du brouillage des frontières et de la diversification des plateaux.

Ouvrant la première partie du dossier intitulée *Effranger*, le décorateur artistique et enseignant Guy-Claude François énumère dans son étude « Frontières » les différents éléments qui, selon lui, contribuent aujourd'hui au mélange des genres : ouverture aux autres cultures grâce à la mondialisation, renouveau des enseignements artistiques, activités transdisciplinaires, informatique, etc. C'est qu'après les avant-gardes des années 70-80 qui ont poussé jusqu'à leur limite les logiques respectives des arts, on observe un effet d'ouverture à l'impureté des genres qui font se combiner les styles et les registres. Le metteur en scène Patrick Bonté, dans « Indiscipline de la scène », remarque ainsi qu'aujourd'hui ce mélange constitue presque un genre à part entière, que cette mixité des styles ouvre la voie à de nouveaux langages en offrant au théâtre des possibilités inédites, non sans lui poser des questions de structuration et de narration. Proposant une approche sociopolitique, la chercheure Julie Perrin se penche sur le cas de Robyn Orlin, artiste formée à Londres mais d'origine sud-africaine dont l'esthétique se réclame de ce brouillage des frontières. Fixée à Johannesburg depuis 1991, Orlin convoque dans ses spectacles le théâtre, la danse, le chant, l'art vidéo, le cabaret, le music-hall, faisant

cohabiter sur la scène le noble et le vulgaire, la culture occidentale classique avec la culture populaire, balayant les cloisonnements culturels, politiques et sociaux, pour créer un moment de partage communautaire. Ingrid von Wantoch Rekowski qui anime la compagnie Lucilia Caesar, cellule laboratoire de recherche théâtrale, poursuit dans « Les jeux de la métamorphose » une exploration du rapport au réel à travers la peinture, la musique, la gestuelle des acteurs, les mots et la voix. Une exploration qui prend d'ailleurs une dimension presque surréaliste pour ceux qui se tournent vers les nouvelles technologies. Valérie Morignat en témoigne dans son étude captivante « Environnements virtuels et nouvelles stratégies actantielles », observant qu'avec l'avancée des technologies, les environnements numériques tendent de plus en plus à l'appel implicite de la symbiose tel que Didier Anzieu l'évoquait dans *Le corps de l'œuvre*. L'utilisation d'interfaces est ainsi analysée à partir de *Orgia*, de Pasolini, monté en 2002 par Jean Lambert-wild qui y explorait un nouveau théâtre numérique en plaçant des capteurs sensoriels sur le corps du comédien, qui relevaient le rythme respiratoire, les variations thermiques et autres données biologiques pour générer des créatures artificielles évoluant par projection dans l'espace scénique. La réalité intracorporelle de l'acteur redéfinissait ainsi le dispositif fictionnel de l'œuvre tout en ouvrant de nouvelles possibilités de jeu.

La deuxième partie du dossier, censée clore ce colloque de trois jours et intitulée « Identifier », manque étonnamment d'unité. Un peu fourre-tout, on y passe d'une étude sur l'espace chorégraphique depuis les années 90 à un article peu éclairant sur la dimension picturale du théâtre de Valère Novarina; du traitement réservé à l'espace scénique dans le théâtre italien des 40 dernières années à une étude sur la configuration de la piste dans certains cirques d'Europe et l'esthétisme du risque qu'on y pratique... Heureusement, la conclusion qui revient aux organisateurs ramène à la question principale. À partir d'une des premières réflexions sur l'identité des arts, celle de Gotthold Ephraïm Lessing dans son essai *Laocoon. Des frontières de la peinture et de la poésie* écrit en 1766, Marcel Freydefont fait le bilan des différentes théories concernant la frontière naturelle des arts depuis Aristote. Inspiré de l'épisode du cheval de Troie et de l'analyse que fait Lessing de la sculpture antique de *Laocoon et ses fils*, son texte joliment intitulé « Faut-il se fier au cheval? » suggère que

> ce n'est pas introduire le loup dans la bergerie [...]. Face à la notion de frontière établie et d'une identité immuable des arts de la scène, face à diverses imprécations sur le devenir des arts, particulièrement le théâtre, il s'agit de privilégier [...] l'idée de l'entrecroisement des territoires et d'une identité évolutive dans un jeu d'influence mouvant et réciproque (p. 142).

Luc Boucris termine cet ambitieux colloque par un « Traité de bon voisinage », où les distinctions en art s'établissent selon lui non pas sur quelque jugement de valeur ou par des découpages thématiques ou formels, mais plutôt sur des usages de la scène et sur les façons d'entrer en rapport avec le public. Selon lui, les dénominations « sont à prendre comme des approximations riches de sens et non comme des catégories rigides », et ne deviennent opératoires que

> [...] si elles sont ouvertes aux évolutions; et alors elles sont nécessaires non

> seulement parce qu'elles identifient, mais aussi parce qu'elles favorisent les processus de recomposition des territoires et les identités nouvelles qui en découlent (p. 149).

Études théâtrales réunit ensuite dans un numéro double, les 31e et 32e, les actes du colloque du mois de mars 2004 intitulé « Dialoguer. Un nouveau partage des voix », organisé par le Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'études théâtrales, à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, conjointement avec le Théâtre National de la Colline et le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain. Ce premier volume (il y en aura un deuxième) sous-titré *Dialogismes*, présente des textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette. Les auteurs du colloque précisent le but de cette rencontre en remarquant que si dans la forme classique du drame les voix des personnages laissaient entendre celle de l'antique rhapsode – ou de l'auteur – « cassée en plusieurs morceaux », le drame moderne et contemporain laisse cette même voix faire retour au milieu de celles des personnages. Ce premier volume tente donc d'interroger, dans une perspective interdisciplinaire, la spécificité du dialogue dramatique moderne et contemporain mais aussi les autres formes de dialogues qui se créent entre la scène et la salle.

En introduction, Jean-Pierre Sarrazac appelle à « Un nouveau partage des voix ». Après Hegel qui voyait dans le dialogue le moyen de révéler les désirs et les desseins des personnages et donc d'imprimer à l'action un mouvement de réel, Lukács parla de décadence du genre lorsque les dramaturges du début du XXe siècle en firent l'instrument d'un clivage entre des êtres incapables de communiquer, glissant lentement vers un monologue leur permettant d'éviter l'autre. Mais que dire aujourd'hui d'un Novarina, pour qui le monologue n'est pas synonyme de repli sur soi, mais traduit souvent la volonté d'une rencontre intense avec l'Autre? Ce « nouveau partage des voix » devrait trouver sa généalogie dans une conception plus ancienne que celle aristotélo-hégélienne, du côté d'un dialogue socratique où le rhapsode tantôt s'exprime directement, tantôt donne la parole aux personnages.

Le colloque s'ouvre donc sur le thème « *Dialogue dramatique/Dialogue philosophique* » où plusieurs universitaires – et quelques praticiens – tentent de mettre en relation ces deux formes. On lira avec profit la communication de Pierre Frantz qui, sous le titre « Dialogue et conversation chez Diderot », nous rappelle que le dialogue socratique privilégie la voix du philosophe (et d'une vérité immanente), alors que le dialogue diderotien rétablit l'équilibre des voix, permettant au lecteur-spectateur de trouver sa propre réponse, sa propre voie (voix). Dégageant le dialogue de l'action, des caractères et de la situation, Diderot, avec ses « scènes composées », présente une forme de dialogue dramatique sur le modèle de la conversation philosophique. Plus analytiques et moins historiques, les textes qui suivent se penchent sur des cas particuliers. Deux textes intéresseront le lecteur : Philippe Ivernel, dans « Platon, Kaiser, Brecht. Entre dialogue philosophique, dramatique et épique », démontre que les deux types de dialogues ne cessent d'aller de pair, mais que le dialogue épique (brechtien), usant des deux conceptions,

illustre bien la fécondité de cette union. Bernadette Bost pour sa part s'intéresse à l'oulipien Jacques Roubaud et à deux de ses textes dialogues : *Échanges de la lumière* et *Sphère de la mémoire*. Le système établi par l'auteur fait se réunir en une parole fictive la pensée de plusieurs auteurs ou, à l'inverse, utilise plusieurs personnages comme porteurs des réflexions issues d'un même individu. Roubaud installe ainsi un *hyperdialogue* qui réunit des conceptions opposées du temps, de l'être et du sens des choses. Quatre exemples plus théâtraux de cet *hyperdialogue* sont ensuite analysés à travers le travail de Denis Guénoun, Bernard Chartreux, Jean-Christophe Bailly et Michel Vinaver. Pour clore cette partie, le texte poétique mais hermétique de Marie-Josée Mondzain, « Dialogue. Au voisinage de Valère Novarina », lasse. Nous suggérons au lecteur de laisser celle-ci, comme elle le souhaite, « divaguer » et « monologuer » avec le dramaturge... Tout comme le seul texte composant la deuxième partie de l'ouvrage, intitulée « Dialogue sur le dialogue » et qui réunit Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Prolongeant un échange épistolaire de 1992, les deux chercheurs se chicanent sur quelques théories philosophiques qu'ils tentent d'appliquer au théâtre, pour le plus grand ennui des lecteurs...

La troisième partie, « Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne », est certainement la plus stimulante. Retenons deux communications qui se démarquent. Celle d'abord de Gilles Declercq qui propose dans « Rhétorique et dialogue ou Que faire d'Aristote? » une analyse fine du dialogue dans le drame moderne et contemporain. Poussant plus loin la réflexion de son confrère Sarrazac, il suggère que dans cette dramaturgie le dialogue ne se définit qu'en fonction de trois crises :

> crise du drame, par abandon du principe de l'action causale; crise du personnage, par rupture du lien entre parole et énonciateur (identifié et motivé); crise de l'éloquence, par mise à l'écart des formes oratoires issues d'un art perçu comme un obstacle à la recherche d'une parole proche et familière [...]. La poétique du drame moderne semble radicalement délier le dialogue de la rhétorique (p. 100).

Puis celle de Marvin Carlson, professeur de théâtre et de littérature comparée à New York (le seul chercheur nord-américain, mentionnons-le!), qui s'intéresse à deux textes de Bakhtine, *L'imagination dialogique* et *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* qui, bien qu'orientés vers le roman, fournissent des pistes d'analyses pour le drame moderne et postmoderne avec les concepts de « dialogisme » et d'« hétéroglossie ». Des exemples tirés du travail du Wooster Group de New York et de celui d'Heiner Müller permettent au chercheur de voir dans l'évolution de la production théâtrale où les voix vont se multipliant, le signe que le théâtre deviendra la plus hétéroglossique des expressions artistiques.

La relation à l'autre, quatrième partie de ce colloque, rassemble des textes peu inspirants pour qui n'est pas friand de psychanalyse. Pourtant, la participation de Jean-Pierre Ryngaert avec « Sur différentes façons d'être avec l'autre : réglages à vue et au présent » apporte un éclairage intéressant sur la problématique, tout en posant en termes clairs ce qui avait été parfois sous-entendu plus tôt. S'intéressant au dialogue dans certaines œuvres contemporaines, il revient sur cette parole qui

ne sert plus l'action ou la situation – ou alors de manière indirecte –, non plus qu'elle ne sert à « bien communiquer » ou à informer les spectateurs, qui rend donc la fameuse double énonciation

> moins pertinente à mesure que les systèmes d'informations ne correspondent plus à des exigences de logique et de construction narrative [...]. Certaines écritures sont autant de laboratoires où il s'agit d'expérimenter différentes façons d'être avec l'autre (p. 162).

Les œuvres de Noëlle Renaude, Koltès et Danis viennent éclairer son propos et lui permettent de conclure que si l'écriture théâtrale contemporaine

> joue avec les limites de l'implicite [et] fragilise l'échange dialogué, [elle] focalise aussi notre intérêt sur lui, puisque lecteur ou spectateur, c'est parfois tout ce qui nous reste (p. 169).

En cinquième partie, « Mettre en scène le dialogue » propose le témoignage de plusieurs metteurs en scène. Passons sur ces textes qui s'attachent forcément au singulier, mais soulignons tout de même la formidable bouffée de fraîcheur qu'apporte Jean-François Peyret dans son texte humoristique, « Ce que ne pas dialoguer veut dire ». Alors qu'on lui demande la raison pour laquelle il évite le dialogue dans ses créations, l'artiste s'étonne qu'on ait encore recours à cette vieille convention, tout en avouant qu'il ne l'a jamais vraiment évitée, « pas plus qu'en voiture [il] n'évite la vache qui ne traverse pas la route puisqu'elle est encore dans le pré » (p. 195). Prenant un ton moins badin, Peyret explique qu'il a voulu sortir le théâtre de la tradition et le rendre exogène, introduisant d'autres discours issus de la philosophie, la biologie, etc. « Si ce n'est pas un théâtre du dialogue, du moins est-ce un théâtre qui cherche à converser avec d'autres disciplines » (p. 197) conclut-il. Retenons également le passionnant texte de Christian Biet intitulé « Anciens et nouveaux aèdes. Les dialogues dans la séance, histoire d'une amnésie 1610/1970 », faisant état directement de la mise en scène du dialogue à travers la difficile émergence du théâtre moderne au XVII[e] siècle.

***

Le numéro 174 de *Théâtre/Public* propose un dossier sur le philosophe et historien danois Ludvig Holberg. « Grand maître de la pensée nordique des Lumières », Holberg fut aussi le pionnier de la dramaturgie danoise, comme le relate Lise Bach-Hansen dans « Le fondateur du théâtre danois ». Né en 1684, Holberg écrit ses premiers essais historiques sur l'Europe en 1711, fait ensuite scandale avec des écrits politiques très satiriques, puis est rapidement approché (par qui?) pour écrire du théâtre. En la seule année 1722, il fait représenter cinq comédies, l'année suivante il en écrit quinze sous le pseudonyme de Hans Mickelsen. Critique théâtral, il signe ses textes Just Justesen, tentant d'atténuer les succès du Français Molière pour faire découvrir au monde la dramaturgie danoise, c'est-à-dire son œuvre...! C'est de l'une d'elles que nous entretient Bent Hilme dans son « *Jeppe du Mont*, histoire et dramaturgie ». Esquisse de l'intrigue, contexte historique, l'étude est intéressante, ne serait-ce que pour découvrir pourquoi le gouvernement danois en a publié, en 2002, une courte version en danois, ourdou, turc et arabe à titre d'initiative d'intégration des immigrants à la culture danoise...! Mentionnons encore la contribution de Christian Biet qui analyse, dans « Holberg,

Érasme et Galilée », l'influence du *Erasmus Montanus* de Holberg sur *La vie de Galilée* de Brecht, tout en tentant de répondre à la question qui s'est posée aux deux hommes devenus ici personnages dramatiques : « Doit-on sacrifier son humanité physique et son confort personnel à son humanité intellectuelle? »

Dans un deuxième dossier préparé par Sebastian Veg, la revue nous convie à un survol, quoique bien approfondi, du théâtre contemporain en Chine, « Chine. Le théâtre contre le cynisme? ». On y analyse la situation actuelle du milieu théâtral, pris entre le cynisme du théâtre institutionnel et l'espace indépendant mais confidentiel de l'amateurisme. Après une introduction historique (essentielle pour la plupart des lecteurs occidentaux), l'auteur s'intéresse à l'évolution de ce théâtre depuis 1979. On comprend mieux le profond renouvellement que connaît le théâtre dramatique chinois qui, après l'avènement de la réforme politique mise en place par Deng Xiaoping, cherche à donner un sens à l'expérience totalitaire que le pays vient de traverser tout en s'ouvrant aux cultures occidentales. Depuis les années 90, le milieu théâtral chinois est aux prises avec les mêmes tensions que les théâtres occidentaux : baisse du public, compétition de la télévision, etc. C'est à travers le travail de différents dramaturges et metteurs en scène que la situation est étudiée, particulièrement dans l'entretien de Pascale Guinot avec Lin Zhaohuna qui, en montant *Le signal d'alarme* en 1982, est devenu la figure emblématique du théâtre expérimental à Pékin. Dénonçant la rigidité des Théâtres d'État au profit de la liberté des ateliers indépendants qui se font de plus en plus nombreux et diversifient la scène pékinoise, l'artiste appelle à l'étude et à la création d'une nouvelle esthétique de jeu et de narration qui trouverait son inspiration dans la tradition chinoise. C'est la réflexion que semblent avoir entreprise plusieurs artistes, Li Liuyi à l'opéra et Meng Jinghui au théâtre dramatique par exemple, qui nous est présentée par deux autres chercheurs. Un dossier approfondi et passionnant.

Le 175e numéro propose de partager les « Impressions de théâtre en Corée » rassemblées par Patrice Pavis alors qu'il donnait d'août à décembre 2003 des ateliers à des étudiants de la Korean National University of Arts, et offrait ses commentaires sur différentes productions artistiques à la revue *The Korean Theatre Journal*. Auparavant, *Théâtre/Public* se penche brièvement sur le conflit des intermittents en France déclenché depuis le printemps 2003. Mentionnons le texte de Clyde Chabot qui propose l'analyse de quelques pièces traitant de près ou de loin de ce conflit, une opportunité pour le critique de réfléchir sur ces œuvres qui revisitent les formes du théâtre politique.

«[...] [S]pectateur séoulien de passage », Patrice Pavis a tenté de voir le plus de spectacles possibles, de la danse traditionnelle et contemporaine au théâtre, en se donnant comme objectif d'écrire spontanément ses réactions, tout en sachant que sa méconnaissance de la culture et de la langue coréenne lui poserait quelques problèmes de compréhension... Ce sont donc 33 spectacles qui sont passés à travers l'œil du critique, ce dernier s'attardant principalement aux mises en scène et au jeu des comédiens. L'exercice est

intéressant, mais on sent vite le malaise du chercheur – et le nôtre! – quand il tente d'excuser « sa témérité occidentale » et d'atténuer très souvent ses propos plus critiques. Se désolant de ce que les mises en scène n'osent utiliser les pièces pour parler de notre époque, dénonçant les procédés racoleurs de certaines créations et la pudeur des comédiens qui fait perdre beaucoup de force à certaines scènes, Pavis tente à plusieurs reprises d'atténuer la portée négative de ses commentaires dans des formules qui trahissent sa position d'invité (tout en laissant transparaître une certaine condescendance), parlant « de petits défauts que la critique se doit de révéler si elle veut être utile » (p. 43). La danse et la musique traditionnelles l'ont plus séduit, tout comme la pièce *Wuturi* de Kwang-Lim qui, rappelle-t-il, a pu être vue à Paris en septembre 2004, mais dans une mise en scène très différente de Lee San-Woo, « preuve supplémentaire que, comme "chez nous", le même texte se prête aux plus diverses mises en scène » (p. 46)... La suite du dossier propose deux autres études, l'une sur l'influence du théâtre occidental sur le théâtre coréen, l'autre sur le théâtre français en Corée. Mentionnons enfin que dans la section « Regards », Charlotte Erlich s'intéresse au théâtre français à New York et au théâtre américain à Paris de la Libération à la fin des années 50; et que Rafal Fudalewski étudie trois mises en scène européennes du *Mariage*, de Gombrowicz, et leur incidence sur la carrière de l'écrivain dont on célébrait le centième anniversaire de naissance l'an dernier.

Sous le titre énigmatique « Foucault Mozart Müller », la livraison de janvier-mars 2005 de *Théâtre/Public* offre ses pages à Jean Jourdheuil, metteur en scène de trois spectacles de – ou inspirés par – ces artistes, soit *Germania 3, Les spectres du Mort-Homme,* de Heiner Müller, créé à Lisbonne en 1997; *La Finta Giardiniera*, de Mozart, présenté à Stuttgart en 2003 et 2004; *Spiegel wohnen*, composition musicale contemporaine d'Andreas Ébreitscheid utilisant le texte de Müller *Bildbeschreibung*, monté à Stuttgart en 2003; enfin, *Michel Foucault choses dites, choses vues*, mis en scène à Paris en 2004. Comme l'explique Jourdheuil, l'originalité de ce numéro consiste en ce que

> ce cahier n'est pas un cahier thématique, ne commente pas l'œuvre d'un auteur, ne traite pas d'une actualité déterminée. Il essaie, en revanche, de donner l'idée du travail artistique comme entrecroisement d'analyses et de démarches diverses : spatialisation, dramaturgie, analyse philologique, musicale, historique, recherche pour tel ou tel sujet d'un angle de vue inédit, associations d'idées, etc. (p. 5).

Ces différentes sections, appelées « Travaux d'ateliers », sont malheureusement d'intérêt varié.

Foucault ouvre le bal dans ce premier « atelier » bien pauvre pour le lecteur... Voulant commémorer le 20e anniversaire de la mort de l'intellectuel, le metteur en scène ne nous livre ici que le texte de la pièce – qui consiste en une suite de citations, un parcours dans l'œuvre de Foucault –, quelques notes du scénographe Mark Lammert et un texte de Jean-Louis Besson consacré à deux pièces de Georg Büchner et qui sont comme un écho à certains thèmes chers à Foucault. La majeure partie du dossier est occupée par près de 50 photographies couleur – magnifiques tout de même – du décor de Lammert. Raison évoquée pour la présentation d'un si mince « atelier » : « la commémoration

porte en elle le risque de la saturation communicationnelle et d'une sorte de paralysie de l'entendement » (p. 27)... Nous attendions mieux.

Le deuxième atelier, dévolu à la création de *La Finta Giardiniera* de Mozart, fait heureusement plus de place au processus de création du metteur en scène, ici aux prises avec un art qu'il maîtrise mal, l'opéra. Convoquant ceux qui l'ont aidé à comprendre l'œuvre du compositeur, il nous livre deux textes de Michel Noiray et de Pierre Michot. Le premier nous explique que si Mozart a longtemps été perçu comme innovateur et libre de toute tradition, plusieurs études se sont penchées sur les influences et les emprunts à d'autres œuvres que l'on ne peut manquer de retrouver dans sa production. Le deuxième spécialiste, dans un texte au titre sans équivoque, « En avoir ou pas... Du castrat au ténor : le rôle du jeune amoureux entre Mozart et Rossini », explique comment Mozart a pu s'affranchir de la tradition des premiers rôles amoureux tenus par les castrats, et graduellement offrir ces rôles à des ténors. Une distribution qu'aurait bien voulu sauvegarder Rossini, lui qui, plus tard, doit avoir recours à des femmes travesties pour jouer les jeunes amoureux... Au risque de nous faire accuser de favoritisme, nous dirons que Christian Biet réussi encore une fois à être passionnant alors qu'il nous explique, dans son « Abraham sacrifié, opéra moderne », le conflit père/fils dans la tragédie et l'épopée. Remontant aux premiers récits d'*Idoménée* jusqu'à la version mozartienne du mythe, il s'agit d'une étude passionnante sur cette fable maintes fois remaniée au cours des siècles et brillamment transposée par le jeune compositeur dans le Munich du XVIII[e] siècle.

En conclusion de ce dossier, l'atelier consacré à Heiner Müller fait suite au numéro 160-161 de *Théâtre/Public* intitulé *Heiner Müller/Généalogie d'une œuvre à venir*. Il présente d'abord deux textes du dramaturge inédits en français, soit « Texte de rêve », un récit en prose écrit un peu avant sa mort, et « Cinq minutes d'écran noir », un entretien de 1988 à propos des arts plastiques et de la peinture. Armen Godel analyse ensuite le rapport qu'entretient la pièce *Bildbeschreibung* avec la tradition du nô japonais. Puis le metteur en scène nous livre trois textes dont un entretien. « La dernière pièce. *Germania 3* » constitue l'étude génétique de la pièce et démontre, en retraçant ses différentes périodes d'écriture (qui sont pour plusieurs parties antérieures aux années 90), que la critique a eu tort de considérer cette œuvre comme un épiphénomène de l'actualité politique allemande. Dans son dernier texte, encore une fois un peu brouillon, intitulé « Géopolitique, graphie, image », Jourdheuil revient (au risque de se répéter) sur la réception critique de la dernière pièce du dramaturge et s'emporte contre les artistes du désenchantement et de l'abject, de l'exhibition de soi et de l'autospectacle, craignant que « cette exhibition de l'intime n'ait, dans nos sociétés, une fonction analogue à celle qu'avait le french cancan à la veille de la Première Guerre Mondiale » (p. 107). Une phrase choc qui rappelle au lecteur qu'il manque tout de même un peu de

cette intimité du créateur – ses doutes, les choix qu'il a dû opérer – dans ce numéro conçu comme la bibliographie un peu générale de son travail de mise en scène.

***

Deux axes de recherche se dégagent de cette dernière recension des revues de langue française. Tout d'abord, l'intérêt pour le théâtre national qui s'observe à travers le titre de plusieurs dossiers. Loin de se contenter d'un survol historique, les différentes revues proposent d'introduire le lecteur aux nouvelles pratiques de plusieurs artistes européens ou asiatiques. Le théâtre tel qu'il se pratique actuellement en Pologne, en Allemagne, en Chine et en Corée fait donc l'objet d'analyses approfondies qui révèlent un dynamisme autant de la part des artistes que du public, et une réflexion aiguë sur le rôle du théâtre dans l'espace culturel d'une nation. Cette réflexion s'inscrit dans une tendance actuelle et plus générale qui consiste à remettre en question l'identité même du théâtre, confronté à des pressions d'ordres économique, politique mais aussi formel et idéologique.

Enfin, on assiste depuis quelques années à la prise de parole de plusieurs praticiens dans les pages de nos revues théâtrales. Une tendance qui se maintient ici avec près de la moitié des textes venant témoigner de leur travail sur le terrain. Des contributions qui enrichissent les dossiers de ces revues, apportant, disons-le, un souffle bienfaisant aux analyses plus théoriques.

Eric Brouillette
Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ DES ARTICLES / ABSTRACTS
NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATEURS

La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines, p. 12

L'article analyse les différentes formes prises par la subversion dans les dramaturgies contemporaines anglaises depuis la révolution théâtrale provocante des *Angry Young Men* dans les années 50. Il étudie comment le théâtre politique qui s'épanouit dans les années 70 soumet le dispositif brechtien à un déplacement et recourt à la technique du choc pour éveiller la conscience des spectateurs, puis examine les modalités selon lesquelles la cruauté se communique à l'analyse du réel des années 80 à nos jours. Ce faisant, il interroge les enjeux réels de la subversion, et met l'accent sur l'importance de ne pas faire de la provocation une fin en soi, mais un moyen – une épreuve – susceptible de créer des possibilités nouvelles pour le réel.

The essay investigates the different methods of subversion used by English contemporary playwrights since the provocative theatrical revolution of the *Angry Young Men* in the 1950's. It studies how the political theatre that thrived in the 1970's shifted the emphasis of the brechtian process by using shock tactics to raise audience awareness, then examines how cruelty became the tool with which plays, from the 1980's onwards, analysed reality. In so doing, it questions what the stakes of subversion really are and emphasises the importance of not treating provocation as an end in itself but as a means – a test – of generating new possibilities for reality.

Séverine Ruset est allocataire-monitrice en Études théâtrales à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle. En troisième année de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, elle travaille sur « le renouvellement des structures spatio-temporelles et l'ouverture aux possibles dans le théâtre contemporain anglais ». Elle a publié plusieurs articles sur le théâtre contemporain.

Le théâtre féministe des années 80 en Angleterre : une dramaturgie transgressive, p. 27

Les années 80 en Angleterre représentent un âge d'or pour le théâtre féministe, qui vise à briser les tabous. L'article tente de cerner les qualités dramaturgiques et théâtrales nécessaires à la problématisation des enjeux. Il explore parallèlement les différents aspects du féminisme, comment ils sont représentés dans les exemples choisis, en prenant le monologue et le travail du corps pour fils conducteurs.

The 1980's were a golden age for feminist taboo-breaking drama in England. The article attempts to define the specific dramaturgical and theatrical qualities necessary to problematize the issues. It

tackles concurrently the way the different strands of feminism appear in the examples that have been selected, concentrating on the use of dramatic monologue and on gender-crossing.

Nicole Boireau est professeure de littérature anglaise à l'Université Paul Verlaine-Metz. Spécialiste du théâtre anglais moderne et contemporain, elle a dirigé Drama on Drama *(Macmillan, 1997), elle est l'auteur de* Théâtre et société en Angleterre des années 50 à nos jours *(PUF, 2000), et a publié de nombreux articles dans des revues spécialisées. Elle est membre du comité de rédaction de* New Theatre Quarterly.

L'œil supplicié, p. 40

La violence traverse toutes les écritures contemporaines britanniques; elle permet de mesurer le rapport au réel de ces dramaturgies et d'appréhender leurs innovations formelles. S'il convient de se méfier des inévitables catalogues de supplices (auxquels la critique journalistique a plus ou moins réduit *Anéantis* de Sarah Kane à sa création), on peut s'interroger sur le sens et la portée d'un supplice tout particulier dans cinq pièces : *Anéantis* et *Purifiés* de Sarah Kane, *Le traitement* de Martin Crimp, *Faust is Dead* de Mark Ravenhill et *Maudit crépuscule* d'Howard Barker, à savoir le supplice de l'énucléation. L'œil arraché apparaît d'abord comme un organe obscène, une sorte de résumé du réel le plus brut, puis comme un symbole du voyeurisme puni, voyeurisme qui constitue une forme particulièrement insidieuse de violence. Ce n'est qu'au bout de ce trajet que l'énucléation retrouve la portée tragique que lui donne Sophocle. L'ampleur symbolique de ce supplice répond en quelque sorte à cette double postulation du théâtre anglais, entre pessimisme postmoderne et nostalgie de l'humanisme.

Violence is a very important topic in British Contemporary Theatre. It helps us to describe playwright's relationship to Reality as well as the amount of innovation involved in their writing. One should of course distrust lists of tortures (let us remember how critics reduced *Blasted* to a festival of rape, wounds and physical injuries), but one may focus on a particular kind of torture through five major plays: *Blasted* and *Cleansed* by Sarah Kane, *The Treatment* by Martin Crimp, *Faust is Dead* by Mark Ravenhill, and *Hated Nightfall* by Howard Barker, that is to say enucleation. A gouged eye appears as an obscene organ, that symbolizes Reality in its basic and repulsive aspect. But it deals of course with voyeurism, which is a wicked form of violence nowadays. When voyeurism is punished, then enucleation might remind of the tragic dimension involved in *Œdipus Rex*. So the symbolic value of enucleation illustrates a double ambition: British theatre is rooted in Post-modernism but longs for Humanism.

Jean-Marc Lanteri est auteur dramatique et maître de conférences à l'Université de Lille III. Ses pièces de théâtre Initiales D.J, L'œil du jour, *suivie d'*Antigone (42), La tristesse des sentinelles, Les petites baleines de la côte Est, Le goûter de Massada *sont publiées respectivement aux éditions Les Solitaires Intempestifs, Espaces 34, La Fontaine, Crater et Lansman. Ses articles ont paru dans* Littérature, Théâtre/Public, Alternatives théâtrales, Les cahiers de la Comédie française, Autrement, Europe. *Il a coordonné un numéro de la* Revue des Lettres Modernes *(Minard, collection « Écritures contemporaines », n° 5) sur le théâtre anglais :* « Dramaturgies britanniques (1980-2000) ». *Il a également traduit de l'anglais* L'horloge la plus rapide de l'univers, *de Philip Ridley,* J'ai léché le déodorant d'une

pute, Deux *(Éditions Les Solitaires intempestifs), de Jim Cartwright,* Hamlet *(Éditions La Fontaine) et* Le roi Lear *de William Shakespeare.*

Une dramaturgie du décentrement : étude de *Atteintes à sa vie*, *Tout va mieux* et *Face au mur* de Martin Crimp, p. 53

Atteintes à sa vie, *Face au mur* et *Tout va mieux* de Martin Crimp mettent en scène un collectif de narrateurs aussi indéterminé que l'objet de son récit. Procédant par décentrements, cette dramaturgie singulière subvertit constamment le sujet de la parole et l'objet de son discours, non pas pour les annuler mais pour substituer à leur détermination un glissement constant entre plusieurs définitions ou alternatives. Entre l'absence de fondement du sujet de la parole et les stratégies de déviation de son énoncé, la parole se régénère sans cesse, s'invente pour explorer le jeu du performatif de la narration.

Martin Crimp's plays, *Attempts on her life*, *Face to the Wall* and *Fewer Emergencies* present a chorus of narrators as indefinite as the object of the story they are trying to tell. This singular, decentring theatre subverts the speaker's shape and the object of his speech, not to undermine them, but to substitute their definition for a continuous wavering between several alternatives. The relationship between the ungrounded narrator and the deviation techniques in his narrative results in a speech which is constantly renewed, invented, and explores the performative quality of the narration.

Rachel Spengler est titulaire d'un D.E.A. Théâtre et Arts du spectacle, « Figures d'inscription de la parole dans la danse contemporaine », sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III, Institut d'études théâtrales). Elle est l'auteur d'un article sur la notion de dialogue dans Atteintes à sa vie, *de Martin Crimp (à paraître chez Actes Sud en 2005, dans le cadre d'un ouvrage collectif dirigé par Jean-Pierre Ryngaert).*

La subversion des formes dans *4.48 Psychose*, ou l'invention d'un objet dramatique problématique, p. 68

Dans l'œuvre ultime de Sarah Kane, *4.48 Psychose*, s'invente une posture énonciative singulière, mettant en cause la frontière entre des genres littéraires dont elle subvertit les codes, et aboutissant à la création d'un genre inédit relevant de la « pièce autobiographique ». Cette pièce marque l'aboutissement du travail mené par l'auteur sur les multiples voix que chaque individu intériorise. Elle se présente aussi comme sa tentative la plus radicale de renouveler la relation du théâtre au lecteur et au spectateur, pour les engager intimement dans la prise en charge du texte, les contraignant ainsi à une perception plus lucide de leur position dans le monde.

Sarah Kane's final work, *4.48 Psychosis*, takes an original discursive stance that questions the borders between literary genres whose conventions she subverts, and leads to the creation of a radically new genre that might be called "the autobiographical play". This play marks the outcome of the author's work on how individuals internalize multiple voices. It is also her most radical attempt to renew the

relationship between the theatre and the reader and spectator, in order to engage them more intimately in the act of assuming responsibility for what is written, thus compelling them to a more acute awareness of their place in the world.

Agrégée de Lettres modernes, Marion Chénetier-Alev est docteur en Études théâtrales, et A.T.E.R. à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Elle a publié des articles sur plusieurs dramaturges contemporains dans les revues Le Nouveau Recueil *et* Europe, *et a participé à l'ouvrage* Valère Novarina, théâtres du verbe *(ouvrage collectif sous la direction d'Alain Berset, Paris, José Corti, 2001).*

Pour une esthétique de la représentation utopique : son, signe et langage théâtral international chez Michael Tchekhov, p. 119

L'utopie, en tant que lieu d'enquête philosophique ou artistique, crée l'image d'un futur parfait. Or, sur scène, la représentation de l'utopie est cantonnée par la réalité que l'événement théâtral se déroule dans un « présent appuyé », celui du public et des interprètes. Donc, si le théâtre ne peut faire abstraction de la présence physique du corps du comédien lors de la représentation, ses mouvements, ses gestes et sa voix sont des lieux d'enquête importants au moment d'analyser l'utopie et ses manifestations scéniques. L'auteur analyse les stratégies scéniques exploitées par les comédiens et rattachées à la notion de l'utopie, des stratégies utilisées par ces derniers pour évoquer l'avenir. Elle étudie également l'idéal proposé par Tchékhov d'un théâtre international, compréhensible par n'importe quel public, peu importe ses origines linguistiques ou nationales. Des exemples seront tirés de la production *Le château s'éveille : essai d'un drame rythmé/The Castle Awakening* (1931). Cet article s'attaque donc à la définition du « futur » dans une pratique artistique enracinée dans le présent et la notion des normes esthétiques et des fonctions de l'idéal représenté.

Utopia, as a philosophical or artistic experiment, creates the image of an ideal future. On stage, the representation of utopia is restricted since in theatre, everything happens in the actors' and the audience's "here and now". Thus, if theatre cannot overcome the semiosis of the actor's body in the space and time of his/her performative activity, the question of how an actor renders "future" on stage through his/her movements, gestures, and voice remains one of the essential issues in bringing utopia to life on stage. This present paper examines the issues of utopian performatives in theatre and methods used when modeling the notion of "future" through acting. It analyses Michael Chekhov's vision of an international theatre comprehensible for any member of the audience of any national or linguistic origin as a utopian construct drawing upon the example of the 1931 Paris production of *Le château s'éveille: essai d'un drame rhythmé/The Castle Awakening.* This paper thus addresses both the problems of defining "future" in an artistic practice that exists in the "here and now" and the aesthetic norms and functions of the ideal represented.

Yana Meerzon est professeure adjointe au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. Elle est spécialiste de la dramaturgie, de l'analyse de la représentation ainsi que du théâtre et de la dramaturgie russes. Son livre intitulé A Path of the Character: Michael Chekhov's Inspired Acting and Theatre Semiotics *paraîtra au printemps 2005 chez Peter*

Lang, dans la série Heidelberger Publikationen zur Slavistik. Actuellement, elle s'intéresse aux sujets de la théâtralité et de l'exil. Elle a aussi codirigé un numéro de Modern Drama *sur les rapports entre le théâtre et l'exil (46 : 2003). Ses articles ont paru dans les revues* Slavic and East European Performance, Semiotica, Translation Perspectives, On Stage Studies Journal, Toronto Slavic Annual *et* Teatral'naya zhizn'. *Jusqu'à tout récemment, elle était aussi codirectrice de* Toronto Slavic Quarterly Theatre and Drama volumes *(4 : 2003; 8 : 2004).*

Théâtre réparti : scénographies pour une représentation répartie sur plusieurs sites, p. 138

De nouvelles formes d'expression théâtrale, de scénographie sont rendues accessibles par le développement de nouvelles technologies. Il devient envisageable d'élaborer une scénographie répartie sur plusieurs sites. Dans cette scénographie, chaque site produit une partie de la scène. Ces parties sont rassemblées par transmission électronique, puis traitées par informatique pour composer la scène globale en respectant la contrainte que les spectateurs des différents sites assistent à la même représentation. Cette étude s'inscrit dans une démarche de création de scénographies dont un des maîtres contemporains est Jacques Polieri. Par ailleurs, nous nous appuyons sur des recherches menées par Béatrice Picon-Vallin relatives aux écrans sur la scène et Franck Bauchard sur théâtre et numérique. Enfin nous faisons référence à des technologies qui s'apparentent au domaine de la réalité virtuelle, dont des précurseurs dans le domaine de la création théâtrale sont Brenda Laurel et Mark Reaney. Partant de la traditionnelle scène à l'italienne, le cheminement adopté dans cet article consiste à concevoir des scénographies et les technologies associées, en suivant une progression logique vers l'objectif : théâtre réparti.

New forms of scenography are made available by the development of new technologies. The "distributed theater" concept involves a scenography which is distributed on different sites, where each site provides a part of the whole scene, and where these parts are gathered making the whole scene. Each spectator sees the same play. Thanks to new technologies including cameras, projectors, screens, computers, this kind of scenography is now becoming possible. The technology will allow us to capture, process, transmit and project the play of each site to the others. Without pretention, this study shares the same approach to a scenography design as the one followed by Jacques Polieri. It has been inspired by the works of Béatrice Picon-Vallin dealing with the screens on stage, and Franck Bauchard dealing with theater and numerical technology. Furthermore it introduces technologies which belong to the domain of virtual reality investigated by forerunners like Brenda Laurel and Mark Reaney. Starting from the traditional Italian stage, this paper goes on in a logical progression, to design scenographies and the corresponding technologies, towards the goal of the distributed theater.

Alain Grumbach est professeur en Intelligence Artificielle à l'École Nationale Supérieure des Télécommunications à Paris. En 1994, il a publié l'ouvrage Cognition Artificielle *(Addison Wesley France) consacré à l'émulation de facultés cognitives par des modèles d'intelligence artificielle. Depuis 1995, il consacre ses recherches à la réalité virtuelle en particulier dans le contexte de la création artistique. En 2003, il a publié l'ouvrage électronique* Cognition Virtuelle *accessible librement sur le site : http://www.enst.fr/~grumbach/cognition-virtuelle. Le présent article « Théâtre réparti » s'inscrit dans une recherche consacrée à l'apport des nouvelles technologies au théâtre, à la scénographie.*

Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad, p. 158

Cet article, portant sur *Littoral* de Wajdi Mouawad, veut montrer comment l'écriture de la pièce repose sur la volonté de refonder la filiation et le sens à la suite de la mort du père. C'est ici un parcours identitaire qui se construit, puisque la mort du père rend non seulement la parole possible, mais engage le protagoniste, Wilfrid, dans une quête vers l'âge d'homme : l'errance de Wilfrid dans le pays natal du père devient une entreprise de deuil liée à la rencontre avec la mémoire collective.

This article, which deals with Wajdi Mouawad's *Littoral*, seeks to demonstrate how the writing of this play emanates from the desire to recenter filiation and meaning after the death of the father. It is a journey of identity that is constructed here, as the death of the father not only allows language, but also engages the protaganist, Wilfrid, in a quest towards manhood: his wandering in his father's native country becomes a journey of mourning linked to the encounter with a collective memory.

François Ouellet est professeur de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, où il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne. Ses recherches portent sur les écrivains méconnus de l'entre-deux-guerres en France, le roman québécois actuel (subvention CRSH) et le roman universitaire (subvention FQRSC). Il est membre du Groupe de recherches sur les récits de survivance (GRERÉS) et du Centre d'études interuniversitaires sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT). Dernières publications : Emmanuel Bove. Contexte, références et écriture *(Nota bene, 2005) et* La littérature québécoise. 1960-2000 *(en coll. avec H. Greif, L'instant même, 2004).*

Le dialogue de *La surprise de l'amour* entre dissensus et consensus, p. 173

Dans une perspective de « rhétorique interactionnelle » et de « dialectique éristique » aux frontières confondues, cette recherche se propose d'examiner un cas constitué par le dialogue des personnages de *La surprise de l'amour* de Marivaux, le but étant de tenter de voir dans quelle mesure la notion de polémicité – qui se traduit le plus souvent en termes d'agressivité, de violence et de passions – peut s'étendre au champ littéraire et constituer un outil de travail ou d'analyse probant. Autrement dit, si l'on s'éloigne de la littérature de combat et des discours épidictiques de blâme dont la visée suprême est de réduire l'autre au silence en le disqualifiant ou en le convertissant, comment peut-on pertinemment utiliser la notion de polémique dans un contexte et dans des « entretiens » qui auraient dû être normalement régis par la galanterie, la politesse et la civilité?

In a perspective of interactional rhetoric and eristic dialectic within confounded frontiers, this research suggests an examination of a case of constituted dialogue of the characters in *La surprise de l'amour* by Marivaux. The study aims to examine in what sense the notion of polemic (argument, controversy) which is often manifested in terms of aggression, violence, and passion can be applied to the field of literature as a convincing (relevant, adequate) tool of analysis. In other words if we distance ourselves from the literature of combat and epidictic (criticizing) discourse of blame whose sole aim is to reduce (confine) the other to silence through disqualifying or converting him, how can

we use pertinently the notion of polemic in dialogues where normally gallantry, politeness and civility should prevail?

Maha Elewa est maître de conférences au Département de littérature et de langue françaises de la Faculté des lettres de l'Université Ain Chams depuis juin 1999. Elle assure les cours d'explication de textes et de philologie en première et troisième années universitaires. Spécialisée dans le domaine des études théâtrales et pragmatiques, elle s'intéresse depuis quelques années à la rhétorique. Elle a déjà soutenu deux thèses : une thèse de Magistère portant sur Labiche, intitulée : « Le langage : ressort dramatique. Le comique du discours dans : Le voyage de Monsieur Perrichon *et* Un chapeau de Paille d'Italie *(Étude linguistique) » en 1991; ainsi qu'une thèse de doctorat (en 1999) portant sur la polyphonie dans le théâtre comique : « De la polyphonie dans le théâtre comique. Essai d'analyse pragmatique des* Fourberies de Scapin, *de* Crispin rival de son maître *et de* La double inconstance ».