

L'Annuaire théâtral 43-44

Revue québécoise d'études théâtrales



DÉSORDRES ET ORDONNANCEMENTS

L'Annuaire théâtral

n°s 43-44, printemps-automne 2008

Désordres et ordonnancements

CRCCF/SQET

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié 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

Yves Jubinville, directeur (Université du Québec à Montréal)
Irène Roy, présidente de la SQET (Université Laval)
Sylvain Schryburt, rédacteur en chef (Université d'Ottawa)
Hélène Jacques, rédactrice adjointe (Université Laval)
Yves Frenette, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

Comité de rédaction

Joël Beddows (Université d'Ottawa), Sylvain Duguay (Université Concordia), Hélène Jacques (Université Laval), Yves Jubinville (UQAM), Sylvain Lavoie (Université de Montréal), Brigitte Prost, Université Rennes 2 (Haute-Bretagne), Alain-Michel Rocheleau (Université de la Colombie-Britannique), Irène Roy (Université Laval), Sylvain Schryburt (Université d'Ottawa)

Conseil scientifique

Jean-Marie Apostolidès (Université Stanford), Bernadette Bost (Université de Grenoble), Michel Corvin (Institut d'études théâtrales, Paris III), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Leanore Lieblein (Université McGill), Jane Moss (Duke University), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Université de Stanford), Irène Perelli-Contos (Université Laval), Didier Plassard (Université Rennes 2), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Production

Coordination de l'édition et mise en page : Colette Michaud et Monique Parisien-Légaré
Révision linguistique : Noële Racine
Correction d'épreuves : Colette Michaud
Gestion des abonnements : Monique Parisien-Légaré
Conception graphique : Christian Quesnel et Dominic Duffaud (maquette originale)
Illustration de la couverture : *Silvia Mamo-Viso 2*. Photographie de Francesco Raffaelli, tirée de *Hey Girl!*, spectacle de la Societas Raffaello Sanzio mis en scène par Romeo Castellucci.

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Yves Jubinville, directeur
École supérieure de théâtre (UQAM)
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8
Tél. : 514-987-3000, poste 6662
Télec. : 514-987-7881
Courriel : annuaire@uOttawa.ca

Partenaires

Centre de recherche en civilisation canadienne-française
Chaire de recherche sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles)
Société québécoise d'études théâtrales
Université d'Ottawa

Édition

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
65, rue Université, bureau 041A
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : 613-562-5800, poste 4007
Courriel : annuaire@uOttawa.ca

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
et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS)
Site Web : www.calj-acrs.ca

ISSN : 0827-0198

ISBN : 978-0-88927-208-8

Dépôt légal, 3^e trimestre 2009

Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

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

Sommaire

Cap sur l'avenir Yves Jubinville	7
-------------------------------------	---

DÉSORDRES ET ORDONNANCEMENTS

Désordres et ordonnancements pour un théâtre du déséquilibre Louis Patrick Leroux	11
Ubu et Cyrano Jean-Marie Apostolidès	15
Les diables dans les mystères : fauteurs de désordre ou facteurs d'ordre ? Élyse Dupras	31
Les dramaturgies antillaises contemporaines du « Chaos-Monde » Stéphanie Bérard	45
Le théâtre quantique : ordre et désordre dans l'Espagne postmoderne Monique Martinez Thomas, Agnès Surbezy et Fabrice Corrons	59
La pensée disciplinaire à la Societas Raffaello Sanzio : le choix de l'exclusion Sarah Di Bella	77
Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini : critiques de la transgression Stéphane Hervé	91
Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique Jean-Pierre Ryngaert	103
Entre convoitise et abjection : la représentation suspendue Catherine Cyr	113

DOCUMENTS

- L'excès autour de 1550 : crépuscule du mystère et aube de la tragédie 127
Samuel Junod
- La mesure de l'excès : le cri dans la tragédie classique 139
Jeanne Bovet

PRATIQUES & TRAVAUX

- Désordre du drame bernsteinien : une écriture pragmatique 153
Johannes Landis
- La fin de l'âge des pères ? La réception du théâtre de Dumas fils,
de Brioux et de Bernstein dans les salles « françaises » de Montréal
de 1900 à 1918 167
Hervé Guay
- Violences sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité ? 181
Eleni Papalexioi

NOTES DE LECTURE

- Penot-Lacassagne, Olivier, *Vies et morts d'Antonin Artaud* 191
Bernadette Bost
- Paré, François, et Stéphanie Nutting (dir.), *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire* 193
Benoit Doyon-Gosselin
- Brook, Peter, *Climat de confiance : entretiens menés par Pierre MacDuff* 196
Chantal Hébert
- Forsyth, Louise H. (dir.), *Anthology of Québec Women's Plays
in English Translation*, t. I, 1966-1986 ; t. II, 1987-2003
- Evain, Aurore, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre
de femmes de l'Ancien Régime*, t. I, XVII^e siècle 198
Lori Saint-Martin

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

- Alternatives théâtrales* • Cahiers de théâtre *Jeu* • *Études théâtrales* •
Globe : revue internationale d'études québécoises • *Revue d'histoire du théâtre* •
Théâtre/Public 203
Sylvain Lavoie
- Résumés des articles / Abstracts
Notices biographiques des collaboratrices et des collaborateurs 208

L'Annuaire théâtral 43-44

Sommaire

Cap sur l'avenir • **Yves Jubinville**

DOSSIER DÉSORDRES ET ORDONNANCEMENTS

Désordres et ordonnancements pour un théâtre du déséquilibre • **Louis Patrick Leroux**
Ubu et Cyrano • **Jean-Marie Apostolidès**

Les diables dans les mystères : fauteurs de désordre ou facteurs d'ordre ? • **Élyse Duprau**

Les dramaturgies antillaises contemporaines du « Chaos-Monde » • **Stéphanie Bérard**

Le théâtre quantique : ordre et désordre dans l'Espagne postmoderne

• **Monique Martinez Thomas, Agnès Surbezy et Fabrice Corrons**

La pensée disciplinaire à la Societas Raffaello Sanzio : le choix de l'exclusion

• **Sarah Di Bella**

Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini : critiques de la transgression

• **Stéphane Hervé**

Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique

• **Jean-Pierre Ryngaert**

Entre convoitise et abjection : la représentation suspendue • **Catherine Cyr**

DOCUMENTS

L'excès autour de 1550 : crépuscule du mystère et aube de la tragédie • **Samuel Junod**

La mesure de l'excès : le cri dans la tragédie classique • **Jeanne Bovet**

PRATIQUES ET TRAVAUX

Désordre du drame bernsteinien : une écriture pragmatique • **Johannes Landis**

La fin de l'âge des pères ? La réception du théâtre de Dumas fils, de Brieux

et de Bernstein dans les salles « françaises » de Montréal de 1900 à 1918 • **Hervé Guay**

Violences sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité ? • **Eleni Papalexiou**

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

ISSN 0827-0198

ISBN 978-0-88927-208-8

En couverture : *Silvia Mamo-Viso 2*. Photographie de Francesco Raffaelli, tirée de *Hey Girl!*, spectacle de la Societas Raffaello Sanzio mis en scène par Romeo Castellucci.

CAP SUR L'AVENIR

L'*Annuaire théâtral* revient après quelques mois d'interruption avec un numéro double et de bonnes nouvelles pour nos lecteurs, collaborateurs et partenaires. L'année 2008 a été, incontestablement, une période de transition comme en vivent sans doute toutes les revues savantes, à un moment où l'autre. Mais, grâce au soutien d'une équipe de rédaction dynamique et à l'appui logistique et technique des membres du Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa, la stabilité est bel et bien revenue. Nous pouvons désormais envisager les années qui viennent avec optimisme et avec la conviction que nous avons désormais tous les outils en main pour poursuivre notre mission et assurer notre développement.

La garantie d'un financement pour les trois prochaines années justifie en bonne partie cette évaluation positive de la situation. Les lecteurs seront heureux d'apprendre, en effet, que la revue s'est vu renouveler la subvention qu'elle reçoit du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour la troisième fois depuis 2002 (n° 30). La rédaction ainsi que le CRCCF interprètent cet appui comme l'expression éloquente d'une reconnaissance de la part de la communauté des chercheurs pour le travail qui a été accompli depuis tant d'années.

S'il persistait quelques doutes sur la nécessité de maintenir, dans le paysage concurrentiel de la diffusion savante, un lieu spécifique pour la recherche francophone en études théâtrales au Québec et au Canada, l'augmentation substantielle du montant de la subvention du CRSH devrait pouvoir calmer en partie nos inquiétudes. La Direction voudrait d'ailleurs profiter de l'occasion pour remercier les équipes de rédaction qui se sont succédé à *L'Annuaire théâtral* ces dix dernières années, et qui ont permis d'en établir la solide réputation, ici comme à l'étranger. Un mot spécial revient à l'ancienne directrice, Dominique Lafon, dont le travail impeccable n'est certainement pas étranger à la confiance que nous ont manifestée nos pairs en assurant ainsi ce qui constitue près de la moitié de notre financement – l'autre moitié étant assurée par le CRCCF.

Comme pour engager déjà notre marche vers l'avenir, il convient de signaler l'arrivée, au sein de notre comité de rédaction, de deux nouveaux collaborateurs. D'abord, Brigitte Prost, maître de conférences à l'Université Rennes 2 (Haute-Bretagne), se joint à nous afin de faciliter les échanges – devenus essentiels pour la revue – avec les chercheurs français et européens. Spécialiste des questions de mise en scène du répertoire classique notamment, Brigitte Prost s'intéresse également à tout ce qui touche les formes et traditions du théâtre non occidental. Ensuite, Sylvain Lavoie, étudiant aux études supérieures de l'Université de

Montréal, a accepté, pour sa part, notre invitation à diriger la section « Revue des revues de langue française ». Nous sommes heureux de les accueillir tous deux dans notre équipe.

Le présent numéro, intitulé *Désordres et ordonnancements*, a été orchestré par notre collègue Louis Patrick Leroux (Université Concordia) avec l'aide précieuse d'Irène Roy (Université Laval), sur un thème qui se décline – comme on le voit déjà en jetant un œil à la table des matières – sur plusieurs modes. De tout temps, le théâtre a eu partie liée avec les différents systèmes (esthétiques, politiques, culturels, etc.) qui régissent les sociétés. Si, pendant longtemps, l'institution théâtrale a servi, pour une bonne part, les desseins de l'ordre établi, elle n'en a pas moins exposé – quitte à les combattre ou à les contraindre – ces forces dérogatoires, voire destructrices, qui agitent le monde et habitent l'imaginaire. La modernité semblerait *a priori* avoir inversé cette logique. Mais les articles qu'on va lire montrent bien qu'en dépit de son refus apparent des systèmes et des cadres, le théâtre – jusqu'au plus contemporain – ne cesse d'être lui-même interprété et pratiqué selon des schémas d'ordonnements multiples qui définissent autant son horizon de possibilités que nos modes de penser, de percevoir et de vivre.

La très grande richesse de ce dossier, mesurable à la qualité des contributions et à la diversité des approches, réside aussi bien dans la dimension panoramique et synthétique qu'il propose que dans le portrait éclaté de la recherche théâtrale actuelle qu'il présente. C'est en compagnie de Michel Foucault, lecteur de Borgès, que l'on pourra sans doute goûter le mieux ce paradoxe : en se rappelant combien l'agencement volontaire ou involontaire des choses les plus hétéroclites, les plus insolites – comme on en trouve aujourd'hui sur nos scènes – traduit toujours à la fois l'ambition de briser les chaînes de la ressemblance mais dans le maintien *in extremis* d'un lieu – d'un langage – commun.

Bonne lecture !

Yves Jubinville
Directeur

Louis Patrick Leroux
Université Concordia

Désordres et ordonnancements pour un théâtre du déséquilibre

Ainsi les histoires bien agencées ne doivent ni commencer au hasard ni finir au hasard, mais se conformer aux principes que l'on vient d'énoncer. En outre, puisqu'il faut que ce qui est beau – un être vivant aussi bien qu'un objet résultant de l'agencement de parties – non seulement ait des éléments placés dans un certain ordre, mais aussi possède une étendue qui ne soit pas le fruit du hasard (la beauté réside en effet dans l'étendue et dans l'ordre ; aussi bien un bel être vivant ne saurait-il être ni très petit – car la vision est confuse lorsqu'elle s'exerce durant un temps presque imperceptible –, ni très grand – car il n'y a pas de vision d'ensemble ; l'unité et la totalité qui résultent de la vision échappent aux regards : qu'on imagine par exemple un être qui mesurerait dix mille stades...), il s'ensuit que, de même que les corps des êtres vivants doivent avoir une certaine étendue, mais que le regard puisse aisément embrasser, de même les histoires doivent avoir une certaine longueur, mais que la mémoire puisse aisément retenir.

ARISTOTE, *Poétique*.

Le bel animal aristotélien veille toujours sur nous. Ne serait-ce qu'en guise de repoussoir, de rappel d'un ordonnancement qu'on a longtemps estimé aller de soi. L'histoire du théâtre est parsemée de traités et de poétiques régissant les mœurs artistiques et circonscrivant la pratique, établissant du même coup les barèmes du beau et du bon, pour ne rien dire d'une conception organiciste de l'art occidental.

Aujourd'hui, la pièce « bien faite », que son statut soit ou non revendiqué, n'a pourtant plus la cote dans le discours académique sur la dramaturgie, quoiqu'une majorité

du grand public la revendique toujours, quitte à ce qu'elle ait un fini « moderne ». Que penser, par exemple, des pièces de Yasmina Reza et de Michael Frayne ? Assurément, il s'agit là de pièces « bien faites » qui, derrière leurs fioritures contemporaines qui donnent l'illusion d'une déconstruction, témoignent d'une profonde connaissance des ressorts canoniques du théâtre. La nouvelle pièce bien faite, c'est-à-dire la pièce « à faire » (pour reprendre en le pervertissant le libellé de Francisque Sarcey au sujet de la scène scribienne « obligatoire »), est plutôt bien *défaite*, suivant la nouvelle orthodoxie de la déconstruction et de la difficulté revendiquée. Heiner Müller, on le sait, revendiquait cette écriture du « fragment synthétique », se jouant ainsi de Kant et de toute la dramaturgie occidentale. Or un fragment ne peut être synthétique ; il est nécessairement parcellaire. Et qu'est-ce qu'un fragment synthétique sinon la création monstrueuse d'une fraction artificielle dont la carence unitaire est intrinsèque ? Un monstre à plusieurs pattes, ou plutôt un manchot, si l'on reprend l'image d'Aristote. Le monstrueux, qu'il soit structurel ou poétique, incarné ou métaphorique, s'est imposé comme un des tropes inévitables du théâtre contemporain.

Par-delà la prévisible et, admettons-le, convenue tension entre le « bien fait » et le bien *défait*, ce sont les tentatives d'ordonnement de désordres tantôt dramaturgiques, tantôt sociaux et, à l'opposé, les actes de désordre, véritables gestes de provocation, qui auront ici retenu notre attention : d'une part, le geste récupérateur qui vise à récuser les écarts, d'autre part, le geste déraisonnable qui sanctionne les excès. Voilà la saine tension d'un théâtre funambule que la menace pressentie d'un déséquilibre maintient solidement sur son fil de fer.

Que sont ces *désordres et ordonnancements*, sinon le reflet de l'impulsion créatrice, voire déstabilisante d'une pratique théâtrale sensible aux transgressions et aux transformations sociales, morales ou esthétiques, qui tantôt cherche à les reproduire, tantôt à les provoquer ? Les *désordres* sont de tout ordre : monstrosité, violence scénique, toutes manières d'excès, fétichisation de l'abjection, figures symptomatiques. Le florilège des tabous consacrés rappelle l'impossibilité de dire le « beau », le « bon », le « bien » sans ironie, sans faire appel à un dispositif discursif qui évite de se compromettre. À l'inverse, les *ordonnements* étudiés dans ce dossier sont le résultat d'inévitables mises en forme par les créateurs eux-mêmes, ou encore par les chercheurs qui – déformation professionnelle oblige – savent reconnaître des systèmes jusque dans le chaos apparent d'œuvres limitrophes. La *théorie* du chaos sera, par ailleurs, convoquée à quelques reprises afin de mieux rendre compte des apparences et de leur signification.

L'ordonnement du difforme, du fragmentaire est-il une réaction à la surenchère du monstrueux, du sordide, du désordre qu'on ne sait tolérer que parcimonieusement, voire exceptionnellement ? Ou est-il plus simplement un réflexe qui permet de saisir et de

normaliser le monde pour mieux s'y retrouver ? Le monstrueux désarçonne, certes, mais il s'inscrit tout de même en porte-à-faux avec un système qui, lui, est normatif. Du premier article portant sur les proverbiaux trouble-fêtes ludiques « Ubu et Cyrano » jusqu'au dernier, « Entre convoitise et abjection : la représentation suspendue », qui évoque des pratiques scéniques sensorielles limitrophes, ce dossier est le témoignage d'un espace étrangement intime, puisque troublant les idées reçues et ouvrant un monde de possibles.

Ne s'intéresser qu'au monstrueux, qu'à la perversion aurait cependant contribué à la surenchère spectaculaire qui fait recette. Ne s'intéresser qu'aux considérations dramaturgiques aurait eu pour effet de circonscrire le dossier à la poétique. Or c'est précisément le mouvement fluide du dramaturgique au social, de l'esthétique vers la sphère morale, de l'historicité des genres vers leurs transgressions éventuelles qui nous intéresse dans les articles ici réunis. Ils s'articulent autour d'une dialectique entre les débordements et les efforts de mise en forme et d'ordonnement dépensés en réaction aux désordres *spectacularisés*.

Le dossier déborde sur les autres sections de la revue. Ainsi, la section « Documents » regroupe deux articles, ceux de Samuel Junod et de Jeanne Bovet, qui examinent les effets de l'excès sur la constitution de la tragédie française, d'abord baroque, puis classique. La section « Pratiques et travaux » a également été pensée en lien avec le présent dossier. Dans cette section, nous nous permettons d'explorer le monstrueux et les conventions sociales et théâtrales depuis Bernstein jusqu'à l'édition 2005 du Festival d'Avignon, toute désignée, par ses productions et le questionnement qu'elle suscite, pour clore notre exploration des désordres et des tentatives d'ordonnements du théâtre occidental.

La spécificité des dossiers de *L'Annuaire théâtral* ne permet pas souvent de rassembler, comme nous l'avons fait, des articles portant tant sur le théâtre médiéval, le baroque et l'immédiatement contemporain, ni les dramaturgies autant antillaises qu'espagnole, italienne, allemande et française. Nous voulions puiser dans un vaste corpus les exemples les plus intéressants de cette dialectique des désordres et des ordonnancements dans le théâtre occidental. Les démarches théoriques varient tout autant que les pièces étudiées. De plus, nous avons le plaisir de mettre côte à côte des chercheurs chevronnés et des jeunes chercheurs dont les démarches et les réflexions s'alimentent mutuellement.

Le dossier n'aurait pu voir le jour sans l'apport initial de Caroline Garand dont la ludique opposition de « son » marquis de Sade et de « mon » Eugène Scribe donnera lieu à l'exploration de la présente dialectique. La réalisation du dossier s'est faite grâce à l'appui indéfectible et aux suivis attentifs d'Irène Roy : je lui en suis reconnaissant.

Jean-Marie Apostolidès
Université Stanford

Ubu et Cyrano

A la fin du XIX^e siècle, la vie théâtrale française est riche de manifestations diverses. Bien que les questions théoriques et pratiques soulevées par ces manifestations débordent largement le cadre hexagonal, je restreindrai ma présentation au rappel de deux événements mémorables, d'une part l'apparition brève et scandaleuse d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896, d'autre part le triomphe de *Cyrano de Bergerac* au Théâtre de la Porte Saint-Martin le 28 décembre 1897. Le rapprochement de ces deux créations, presque contemporaines par le temps et si éloignées par la conception du théâtre qu'elles impliquent, permet de poser la question de l'ordre et du désordre. La créature d'Alfred Jarry et des frères Morin peut être comprise comme l'incarnation même du désordre, tant sur le plan des valeurs proclamées que sur celui de l'esthétique. À l'inverse, bien qu'il soit frondeur et peu conformiste, le personnage de Cyrano peut se lire comme une incarnation de l'ordre, en ce sens qu'il se tient dans la tradition de l'héroïsme. Avec la comédie d'Edmond Rostand, la clarté française paraît sauvée. Au lendemain de la première, l'oncle Sarcey exulte : « Quel bonheur ! quel bonheur ! Nous allons donc être enfin débarrassés et des brouillards scandinaves et des études psychologiques trop minutieuses, et des brutalités voulues du drame réaliste. Voilà le joyeux soleil de la vieille Gaule qui, après une longue nuit, remonte à l'horizon. Cela fait plaisir : cela rafraîchit le sang ! » (Sarcey, 1900-1902 : 224).

Désordre d'un côté, ordre de l'autre, la question paraît tranchée lorsqu'on la considère du point de vue de Sirius, c'est-à-dire un siècle après les événements. Recouvre-t-elle pour autant chez ces deux auteurs deux visions du monde opposées dans leurs manifestations et leurs finalités ? Une seconde question vient immédiatement à l'esprit : est-ce que ce sont les personnages littéraires eux-mêmes qui véhiculent cette opposition ou bien celle-ci naît-elle de leur représentation sur une scène de théâtre ? Autant de problèmes qui risquent de complexifier notre approche et que je me propose d'explorer ici.

Rostand et Jarry

Avant de nous attaquer à ces deux figures légendaires que sont Cyrano et Ubu, nous devons enquêter sur leurs auteurs. Peut-être trouvera-t-on en eux des éléments de réponse à la question de l'ordre et du désordre. Un rapide détour par la biographie montre pourtant qu'il n'existe pas d'opposition tranchée entre Rostand et Jarry. Autant du point de vue de la carrière qu'à celui des idées, les deux hommes possèdent de nombreux points communs, entre autres le fait d'appartenir à la même génération, cinq ans seulement les séparant. Ce sont deux provinciaux qui ont manifesté des dons précoces pour la littérature. Edmond Rostand (1868-1918) est issu d'une famille de grands bourgeois de Marseille, dans laquelle la tradition humaniste est solidement implantée. Son père Eugène est un économiste qui traduit les poètes latins et qui taquine la muse à ses heures de loisir ; son oncle Alexis, compositeur de musique, se fait connaître au-delà d'un cercle étroit d'amateurs. Le jeune Edmond fait des études primaires dans une institution privée, avant de rejoindre le lycée de Marseille jusqu'en 1885. Puis ses parents l'envoient suivre sa rhétorique au collège Stanislas à Paris où il est vite remarqué par son professeur de lettres, René Doumic. Celui-ci l'encourage à cultiver ses talents littéraires. Il sera pour son ancien élève un soutien constant. Non seulement Doumic publie des comptes rendus des premières tentatives théâtrales de Rostand, mais il lui consacre une page dans le chapitre qu'il rédige pour la monumentale *Histoire de la langue et de la littérature française*, publiée sous la direction de Louis Petit de Julleville entre 1896 et 1899, le faisant entrer à moins de trente ans, dans le panthéon des auteurs officiels¹. À Paris, tout en poursuivant des études de droit, Rostand commence une carrière d'écrivain, aidé également par la poétesse Rosemonde Gérard, qu'il épouse en 1890. D'abord proche des milieux symbolistes, il se détourne rapidement d'eux pour mener une carrière loin des groupes et des chapelles². Il veut se tenir en dehors des clans, sinon au-dessus d'eux. Un recueil de vers (*Les Musardises*, en 1890) et trois pièces les années suivantes suffisent à le lancer, à défaut de lui apporter la gloire ou la fortune. Le succès, et même plus, arrive avec *Cyrano de Bergerac*, ce qui changera sa vie. Du jour au lendemain, le bel Edmond devient la coqueluche du Tout-Paris, un homme « lancé » dont les journaux rapportent avec indiscretion les faits et gestes. Il est surtout un écrivain à la fois célébré et critiqué, dont les rivaux guettent avec une confraternelle attention le moindre faux pas. Élu à l'Académie française à trente-trois ans, après le succès de *L'Aiglon*, il s'efforce de se maintenir au faite de la gloire avec *Chanteclerc*, lourde machine symbolique qui ne rencontre en 1910 qu'une approbation réservée. On lui fait payer ses désertions anciennes. De santé fragile, retiré le plus souvent dans sa propriété de Cambolles-bains au pays basque, Rostand s'éteint à cinquante ans, moins d'un mois après la victoire sur les armées allemandes (de Margerie, 1997).

De son côté, Alfred Jarry (1873-1907) est originaire de Laval. Son père est un négociant. Il entre en première au Lycée de Rennes en 1888, où il a comme condisciple

Henri Morin. Ce dernier, avec l'aide de son frère aîné Charles, a mis en forme depuis 1885 une saga burlesque, composée de textes autonomes qui rapportent les aventures imaginaires de leur professeur de physique, Félix-Frédéric Hébert, connu de ses potaches sous divers sobriquets : Eb, Ebon, Ebance, Ebouille ou P.H. La pièce principale de cet ensemble s'intitule *Les Polonais*. Jarry se sent immédiatement chez lui dans la mythologie des frères Morin. Il met en scène quelques fragments des *Polonais*, une première fois en décembre 1888, dans le grenier de la famille Morin, puis après 1890 dans l'appartement qu'il occupe avec sa mère et sa sœur, mais cette fois-ci avec les marionnettes du « Théâtre des Phynances ».

Par les soins de Jarry, le Père Eb se change en Père Ubu, et devient peu après un élément important de sa mythologie personnelle, avec l'accord de ses anciens condisciples qui se désintéressent de leur création. En octobre 1891, Jarry arrive à Paris pour suivre les cours de rhétorique supérieure au lycée Henri IV. Il n'en oublie pas Ubu pour autant, dont il met en scène les deux cycles rennais, *Ubu roi* d'une part, *Ubu cocu* de l'autre, à son domicile du boulevard de Port-Royal. Il commence par ailleurs à publier ses premiers textes individuels : *Les minutes de sable mémorial* en 1894 et, l'année suivante, *César-antéchrist*. Le Père Ubu fait son entrée officielle dans le monde littéraire avec les deux textes susmentionnés. Mais c'est seulement en décembre 1896, avec les deux représentations d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Œuvre, que le personnage parvient à une sorte de gloire maudite, dans un milieu qu'on n'appelle pas encore l'avant-garde. Par la suite, tout en continuant à développer d'une façon personnelle la geste du Père Ubu (*Ubu enchaîné*, 1900), il produit une œuvre dense, originale, difficile d'accès, construite autour d'un secret : la fascination pour *Les chants de Maldoror* (voir David, 2003). Cette œuvre provoquera l'intérêt des surréalistes au point de faire de Jarry un de leurs auteurs phares, à côté de Rimbaud, de Lautréamont ou d'Arthur Cravan. Il meurt en 1907, sans avoir publié son texte, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, dans lequel il expose sa « science des solutions imaginaires », à savoir la pataphysique, qui constitue la clé de toute sa création.

Ces deux hommes proviennent donc d'un milieu identique, la bourgeoisie, et appartiennent à la même génération. Ce sont les traits communs plus que les oppositions tranchées qui les caractérisent. Jeunes, ils ambitionnent de quitter leur province pour faire carrière dans la capitale. Mais sitôt arrivés à Paris, ils prennent des chemins divergents en fonction de ce qu'on pourrait appeler une stratégie de carrière. Les groupes auxquels ils s'affilient ne représentent pas deux conceptions du monde ; ils ne permettent pas de penser l'opposition de l'ordre et du désordre à ce niveau. Par contre, ils sont un reflet des hésitations et des questionnements qui caractérisent la classe intellectuelle en cette fin de siècle. Confrontée à une mutation rapide du pays, celle-ci hésite entre une célébration optimiste de la modernité et une angoisse devant ce qu'elle perçoit comme une décadence. Ces deux attitudes contradictoires sont perceptibles parfois chez les mêmes auteurs.

Le nez de Cyrano

Il nous faut maintenant comprendre nos deux personnages dans une perspective littéraire. Pour ce faire, je les réduirai à un seul élément, mais doué d'une telle puissance symbolique qu'il les résume entièrement, l'organe physique ayant contribué à leur notoriété, le nez et la gidouille. Le nez est à Cyrano ce que la gidouille est au Père Ubu. Commençons par le premier pour lequel la langue française, littéraire ou argotique, possède une trentaine de synonymes. On me pardonnera de reprendre ici quelques conclusions d'une étude précédente (Apostolidès, 2006). Elles visaient à montrer que le nez de Cyrano est l'organe incarnant le mieux la conception éthique et esthétique du personnage. Loin d'être seulement un symbole phallique, à quoi on le réduit parfois, le blair du Gascon est la représentation même de sa force vitale. C'est aussi l'organe qui l'inscrit dans la société. Il s'agit d'une force socialisée, puisque ce nase se trouve en même temps une source d'obligation et de sanction. Il oblige son possesseur à être quelqu'un de bien, à se conduire en héros en toute occasion. En même temps, il est la source des interdits, puisqu'il empêche de faire quelque chose de vil, d'impudique ou de dégradant. Si l'on veut lui accorder une signification psychanalytique, on dira du tarin cyranesque qu'il évoque le surmoi de la seconde topique freudienne, puisqu'il comporte à la fois une obligation d'être (l'idéal du moi) et une source de punition (l'intériorisation des interdits parentaux)³.

Écoutons la fameuse tirade des nez, le morceau de bravoure du premier acte. Cyrano y expose devant Valvert, le rival qu'il a projet d'humilier, les multiples métamorphoses de son organe. Comme un prestidigitateur, il fait circuler son blase d'une catégorie à l'autre, le cachant, le faisant reparaitre chaque fois affublé d'attributs nouveaux, qui le dissimulent pour mieux le montrer. Jaillissement de vie, organe roide et fier, le naseau est moins présenté comme un symbole phallique que comme un équivalent général permettant d'accéder à toutes les significations. Vu sous cet angle, il remplirait dans le domaine des valeurs d'usage une fonction équivalente à celle de l'argent dans celui des valeurs d'échange : il permet non seulement la circulation de la valeur, mais il donne accès à l'ensemble des significations, puisqu'il se fait tour à tour pic, roc, cap, écritoire, péninsule, boîte à ciseaux, enseigne de parfumeur, perchoir pour les oiseaux, poignard, cheminée, gros lot, navet géant ou même monument public. Avec un pareil organe, l'homme peut incarner toutes les valeurs, qu'elles soient matérielles, morales ou bien esthétiques. Le blaireau n'est pas seulement la vie même, l'élan vital, la force générale ; hissé à ce haut niveau de signification, il exprime la nécessité pour son possesseur de *devenir* quelqu'un d'exceptionnel, un surhomme, c'est-à-dire un individu exemplaire, susceptible de réaliser en un moment l'ensemble des possibilités humaines offertes aux hommes de son temps.

Le mufle, élan vital, n'est pas uniquement la source de toutes les valeurs (du bien et du mal) pour l'individu qui le porte, il est aussi la source de toutes les significations : il se

trouve à l'origine du langage (il est ce dont on parle), en même temps qu'il permet la langue originelle. Chez Cyrano, le langage est d'origine nasale : le personnage *parle du nez*. De plus, cet organe représente la vie, en ce que cette dernière s'oppose à la mort. Il inscrit le porteur d'un tel appendice dans l'existence, l'empêchant de sombrer dans la mélancolie, c'est-à-dire de se laisser dominer par la mort. En effet, comment Cyrano se définit-il ? En opposition à ceux qui n'ont pas de nez. Par exemple, le fâcheux du premier acte, qui regarde son aubergine d'une façon insistante, est accusé par son adversaire d'avoir un nez camus, d'être une « tête plate » (Rostand, 1999 : v. 291), une tête de mort. À en croire le héros, lorsqu'elle ne possède pas un pif gigantesque, une figure n'a rien de remarquable. Elle cesse de vivre ; elle devient figée comme une paire de fesses. On peut donc la souffleter d'abondance : « Gros homme, si tu joues, / Je vais être obligé de te fesser les joues », lance-t-il à l'intention de Montfleury (v. 191-192). On peut aussi botter un tel visage comme on botte un derrière (v. 204). Une face sans tubard ne possède pas d'appendice viril ; elle caractérise le lâche, celui qui n'est pas un homme. Une telle face peut donc être moquée, ridiculisée, pénétrée par les saillies verbales ; c'est une figure passive, femelle, une figure-oreille qui reçoit le langage viril de plein fouet et ne peut y répondre. Au lieu d'exprimer la vie, la figure sans tasseau ne manifeste finalement que la mort : « sot camard », lance Cyrano au fâcheux. Elle devient une face de lune, blanche et sans relief. C'est un reproche que le héros adresse encore à Montfleury, le comédien qui se barbouille de blanc gras. Cet artiste défend un genre littéraire moribond (la pastorale) ; de plus, il ne sait pas faire voler le beau langage, c'est-à-dire qu'il ne donne pas d'ailes à la poésie dramatique : il est une lune, l'image même de la mort. C'est pourquoi, au troisième coup du metteur en scène, comme au théâtre, le comédien-lune (ou lunatique) doit *s'éclipser*, disparaître de la scène. Cyrano, par son improvisation, réinsufflé la vie au théâtre après en avoir chassé la mort : il y parle du nez, c'est-à-dire de la vie même, dans son jeu incessant de métamorphoses.

La gidouille du Père Ubu

Alors que Cyrano trouve dans le nez l'emblème qui le définit le mieux comme individu héroïque, le Père Ubu se présente à nous comme un ventre mou (Jarry, 1993c)⁴. Il désigne ce dernier de différentes façons, la gidouille, la bouzine, la giborgne ou la boudouille. À partir de là, il développe des composés qu'il utilise comme jurons, entre autres le fameux « cornegidouille », dont il se sert à profusion. De même que le blair dépasse sa fonction biologique pour devenir le principe organisateur de l'univers de Cyrano, de même la gidouille constitue à la fois le centre de l'intérêt du Père Ubu et le principe qui organise son monde. Dès son apparition sur scène, marionnette grotesque affublée d'une monumentale bedaine, Ubu ne songe qu'à se remplir la panse. La Mère

Ubu, qui possède son homme sur le bout des doigts, ne trouve pas de meilleur argument pour l'inciter à tuer le roi Venceslas : « Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues » (Jarry, 1993c : p. 33). Lorsque, dans la scène suivante, une table splendide est dressée chez lui, afin d'y recevoir dignement ses invités, il est incapable de résister à la tentation : « Je crève de faim », déclare-t-il *ex abrupto* (p. 35). Et joignant le geste à la parole, il s'empare d'un poulet rôti, qu'il dévore à belles dents, devant une Mère Ubu inquiète de ce que mangeront le capitaine Bordure et ses hommes.

Dans *Ubu*, la nourriture tient une place aussi importante que dans *Cyrano*, même si, loin de s'offrir avec l'apparat de la tradition culinaire bourgeoise, elle se présente comme un élément carnavalesque. Comme chez Rostand, on rencontre chez Jarry des descriptions de plats, des étalages de menus, caractéristiques de la gastronomie de la fin du XIX^e siècle, à ceci près que les mets de Cyprien Ragueneau visent à faire saliver le spectateur, tandis que la tambouille de la Mère Ubu donne la nausée : « Soupe polonaise, côtes de rastron, veau, poulet, pâté de chien, croupions de dinde, charlotte russe, [...] Bombe, salade, fruits, dessert, bouilli, topinambours, choux-fleurs à la merdre » (p. 37). L'impression de dégoût naît de la transgression par le couple de monstres de toutes les règles de la saine cuisine. Les plats sont trop nombreux ; le menu ne respecte pas l'ordre traditionnel dans lequel ils doivent être présentés ; le festin mêle des nourritures inconnues, comme les côtes de rastron, à des viandes interdites comme le pâté de chien ; des mets populaires (bouilli, topinambours) accompagnent des desserts sophistiqués (bombe) ; le service se termine par une allusion fécale qui parachève le caractère dégoûtant de l'ensemble. Bref, alors que le code culinaire de la bourgeoisie du XIX^e siècle est très strict, les manières de table du couple Ubu créent une impression de chaos et d'absence de règles. Cet état d'anarchie autorise l'hôte à quitter la table au milieu du repas pour se rendre aux toilettes. Il en revient, brandissant « le balai innommable », tout en prévenant ses invités : « Vous allez bientôt crier Vive le Père Ubu » (p. 39). Et joignant le geste à la parole, il lance le balai sur un festin déjà passablement répugnant, obligeant ses convives à se délecter d'excréments : « Goûtez un peu » (p. 39). Plusieurs hommes du capitaine Bordure s'exécutent et tombent empoisonnés. Si dans *Cyrano*, la nourriture donne la vie, dans *Ubu roi* elle engendre la mort.

Ces scènes de manducation donnent une idée de la conduite particulière du Père Ubu et de sa digne épouse. Ils engendrent une inversion des fonctions, produisant un court-circuit entre l'orifice noble (la bouche) et l'orifice ignoble (l'anus). Manducation et défécation se confondent, comme le grand style se mêle dans leur bouche aux propos orduriers. Incapables de suivre une autre loi que celle de leur voracité, ils détruisent un ordre social, moins pour en instaurer un autre que pour engendrer le chaos. Confronté à l'anarchie totale du couple Ubu, le spectateur se trouve une fois de plus en face de la mort.

Ce que Rostand tentait de dissimuler, et qu'une analyse précise des associations liées à l'image de la lune permet seule de révéler, Jarry le met immédiatement à nu. La mort gît au cœur des deux œuvres, mais sans cesse transfigurée dans *Cyrano*, tandis qu'elle se trouve manifestée dans sa fondamentale impudeur dans *Ubu*. L'action du Père Ubu s'apparente à celle d'un révélateur. C'est comme si, une fois détruites toutes les règles de civilité que des générations d'humains ont fabriquées et se sont transmises, le public découvrirait tout d'un coup le néant fondamental sur lequel l'ordre social se fonde. En ce sens, la représentation d'*Ubu roi* s'apparente à une catastrophe.

Alors que Cyrano s'abstient de toute nourriture, le Père Ubu vit son rapport au monde sous le double mode de la dévoration et de la défécation. D'un côté, il ne songe qu'à accaparer, qu'à engloutir, qu'à accumuler : « Je veux m'enrichir, je ne lâcherai pas un sou », affirme-t-il, lorsqu'après son accession au trône, le capitaine Bordure lui conseille de céder à la tradition du « don de joyeux avènement » (p. 61). Quelque temps après, il résume les grandes lignes de sa politique à l'égard de la noblesse : « Je vais faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens » (p. 69). Ce programme à l'intention des Grands est bientôt complété par des projets identiques à l'endroit du peuple : « J'ai fait mettre dans le journal qu'on paierait deux fois tous les impôts et trois fois ceux qui pourront être désignés ultérieurement. Avec ce système j'aurai vite fait fortune, alors je tuerai tout le monde et je m'en irai » (p. 78). Père Ubu se refuse à partager, à échanger, à faire circuler. Ni le don ni l'échange marchand n'ont d'intérêt pour lui ; seule importe la rapine, qui est la forme archaïque de l'échange, celle qui implique le plus de violence immédiate. S'il se montre particulièrement ingrat à l'égard de Bordure, qui a facilité son accession au trône, il n'est guère plus affable avec les officiers, les fonctionnaires ou les légistes, qui tiennent en main l'administration de la Pologne. Il fait successivement passer à la trappe les Nobles, les Magistrats et les Financiers, avant de s'abandonner à sa seule véritable passion, le vol du bien d'autrui : « J'irai moi-même de village en village recueillir les impôts » (p. 75). Il ne se résout à la guerre que contraint et forcé ; encore souhaite-t-il que l'expédition contre le jeune Bougrelas, qui menace son pouvoir, lui coûte le moins possible : « Je ne veux pas donner d'argent. En voilà d'une autre ! J'étais payé pour faire la guerre et maintenant il faut la faire à mes dépens. Non, de par ma chandelle verte, faisons la guerre, puisque vous en êtes enrégés, mais ne déboursions pas un sou » (p. 85).

Le second mécanisme élémentaire qui agite la marionnette Ubu est la défécation. Elle intervient chaque fois que le Père Ubu se trouve au contact d'autrui. Elle se manifeste principalement par le célèbre « Merdre » qui avait provoqué l'ire de certains spectateurs le soir de la générale. L'ajout du « r » au substantif ordinaire nous indique que même si l'origine de ce mécanisme est à trouver dans les fonctions d'excrétion, il faut le saisir dans sa dimension symbolique. Père Ubu utilise le mot soit dans ses rapports avec sa femme

(« Madame de ma merdre », p. 83), soit dans ses contacts avec le monde extérieur, dans le but de prévenir tout échange. La plupart de ses relations avec autrui sont ponctuées par le terme en quoi se résume toute sa sociabilité. La merdre d'Ubu est aussi à comprendre comme un équivalent général, mais à l'intérieur d'une économie négative. Si elle accompagne l'échange, il s'agit d'un échange qui ne produit rien. L'échange se trouve ainsi fondé sur l'excrément, sur le déchet ; loin de permettre la reproduction de la vie, il est le signe avant-coureur de la mort⁵.

La représentation théâtrale

Nous devons maintenant quitter le domaine strictement littéraire pour nous arrêter sur ce qui fait la spécificité du théâtre, la représentation publique. Monté par Aurélien Lugné-Poe, interprété par Firmin Gémier, le texte de Jarry est immédiatement attaqué par les gens en place, comme le sont à l'époque les peintures d'Edvard Munch. Mais il trouve aussi des défenseurs, Henry Bauër par exemple, l'influent critique de *L'Écho de Paris*. Le public présent à la séance du 10 décembre réagit violemment à ce qu'il perçoit comme une mystification. Dans ses souvenirs, Lugné-Poe donne un aperçu de l'atmosphère houleuse : « La salle, pleine à craquer, a été maintes fois décrite (10 décembre 1896). Des spectateurs s'en allèrent dès le début ; certains révoltés restèrent. Courteline, debout sur un strapontin, criait : "Vous ne voyez pas que l'auteur se fout de nous !..." Jean Lorrain, également furieux, s'enfuit. On se mit à brailler, à hurler, le compte rendu de Rachilde en a donné un tableau très exact » (Jarry, 1993b : 428). Ubu suscite immédiatement le désordre, sur la scène et dans la salle. La première représentation ne correspond à rien de ce que des spectateurs avertis pouvaient attendre. Faute de créer un lien d'identification au spectacle, ils le rejettent en n'y voyant qu'une plaisanterie de mauvais goût.

À l'opposé, la générale de *Cyrano de Bergerac* apparaît comme une manifestation d'unanimité. Les spectateurs ont le sentiment d'assister à un événement exceptionnel, qui se traduit par des applaudissements pendant quarante minutes après le baisser du rideau. Le même Bauër qui, un an plus tôt, a défendu *Ubu* contre l'incompréhension du public, exulte à l'écoute de *Cyrano* : « Hier, sur la scène de la porte Saint-Martin, devant le public transporté d'enthousiasme, un grand poète héroï-comique a pris sa place dans la littérature contemporaine, et cette place n'est pas seulement l'une des premières parmi les princes du verbe lyrique sentimental et fantaisiste, c'est la première » (cité par Pavis dans Rostand, 1985 : 302).

Par le contraste qu'offrent ces deux représentations, tumultueuses l'une et l'autre, mais à des titres différents, on saisit qu'*Ubu roi* inaugure par ses audaces l'esthétique théâtrale

du XX^e siècle, non seulement celle d'Antonin Artaud mais aussi tout ce mouvement auquel Martin Esslin donnera plus tard le nom de « théâtre de l'Absurde », tandis que *Cyrano* met un terme au mouvement romantique en le *réalisant* dans toutes ses potentialités.

La scène jouant le rôle d'un catalyseur, nous percevons mieux ce qui différencie ces deux auteurs. Aux intentions à la fois populaires et patriotiques de Rostand s'opposent les conceptions aristocratiques et iconoclastes de Jarry. Comme son collègue, Jarry admet bien volontiers que la représentation théâtrale constitue « une fête civique », mais c'est pour distinguer deux publics : l'élite intelligente, d'une part, et le grand nombre, bête et peu informé, de l'autre. Pour ce dernier, le théâtre n'est que divertissement, donc *représentation*. Si l'on essaie de lui offrir autre chose, il s'ennuie et le rejette⁶. À l'opposé, le théâtre de l'élite se présente comme une *action*, car il met en scène les principes de la vie. Loin de s'arrêter aux solutions réalistes, ce théâtre recherche l'abstraction qui permet de représenter le mouvement même de l'existence : « Le théâtre, qui anime des masques impersonnels, n'est accessible qu'à qui se sent assez viril pour créer la vie : un conflit de passions plus subtil que les connus ou un personnage qui soit un nouvel être » (Jarry, 1993a : 317). D'où l'inutilité du théâtre au théâtre, pour reprendre le titre d'un manifeste théorique d'Alfred Jarry. Le réalisme dans les décors ou dans le jeu des comédiens éloigne de l'essence qui est manifestée sur scène. Le personnage doit être remplacé par un masque ; la voix de l'acteur, s'approcher d'un débit monotone ; le décor, ramené à un signe abstrait ou à une indication. Ainsi le personnage prend-il la forme d'une immense marionnette dont le comportement saccadé évoque les sources même et du mouvement et de la vie.

Une telle conception est aux antipodes de celle de Rostand. Pour ce dernier, le théâtre doit rappeler une situation immédiatement perceptible par le spectateur – d'où le choix du réalisme du décor transfiguré par la poésie du texte. À cette condition, la représentation retrouvera sa fonction première, qui est une fonction sacrée, à savoir ressouder une communauté divisée ou affaiblie après une défaite, mais sans remettre en cause l'esthétique acceptée par le plus grand nombre. Le théâtre est un lieu public où, par le partage d'une même foi, une société prend conscience d'elle-même, de sa force en tant que collectivité. Rostand tente de renouer avec la tradition du théâtre religieux et populaire, à ceci près que la foi dont il se fait le chantre est celle de la Patrie. Il rêve à ses débuts de mettre en scène la mémoire française, autour de personnages sacrifiés comme l'Aiglon ou bien Jeanne d'Arc⁷. Sans avoir pris langue avec les instances officielles de la Troisième République, il réalise le programme de théâtre populaire qui traîne dans les cartons du conseil municipal de Paris depuis presque vingt ans (Chapin, 2005). Il s'agit alors pour les édiles d'encourager un type de représentation cherchant, à partir d'une culture commune, à susciter un esprit collectif nouveau. Le théâtre populaire vise à substituer au prolétariat, *classe dangereuse* s'il en est, un *peuple* unifié, conscient des dangers que court la patrie. C'est

dans ce contexte qu'il faut replacer la conception théâtrale de Rostand, gardant en mémoire qu'il s'appuie moins sur une esthétique étroitement réaliste que sur une vision poétique stylisée. Cette dernière participe du système de la représentation. Elle est construite autour des éléments essentiels de la sensibilité romantique comme le balcon, le banc, l'arbre, la lune, de tout ce qui relève du régime nocturne de l'imagination.

Si quelques critiques comme Catulle Mendès ou Bauër ont eu l'esprit assez ouvert pour apprécier à parts égales deux conceptions du théâtre si opposées, la plupart des contemporains choisirent leur camp. Jules Renard, par exemple, penche nettement en faveur de Rostand, comme l'indique ce passage de son *Journal* au lendemain de la représentation d'*Ubu* : « *Ubu roi*. La journée d'enthousiasme finit dans le grotesque. Dès le milieu du premier acte on sent que ça va devenir sinistre. Au cri de "Merdre", quelqu'un répond : "Mangre !" Et tout sombre. Si Jarry n'écrit pas demain qu'il s'est moqué de nous, il ne s'en relèvera pas » (Renard, 1935 : 246). Dans le camp adverse, nous trouvons le poète symboliste et auteur dramatique André-Ferdinand Hérold. Ami et collaborateur occasionnel de Jarry, il publie dans le *Mercure de France* de février 1898 un éreintement en règle de *Cyrano de Bergerac*, dans lequel il ne faut pas seulement voir une opinion personnelle, mais davantage l'expression d'un clan, le groupe symboliste qui gravite autour du *Mercure*, la revue d'Alfred Valette. Si l'on garde en mémoire les principes préconisés par Jarry, on comprend qu'Hérold juge *Cyrano de Bergerac* moins en fonction des intentions de Rostand qu'à l'aune des différents manifestes publiés les mois précédents par l'inventeur d'*Ubu*.

En passant la rampe, en se confrontant à un public, et seulement à ce moment-là, un texte devient donc une manifestation de l'ordre ou du désordre. Il n'avait auparavant que des potentialités, exploitées ou non selon les choix du metteur en scène. Bien sûr, je ne fais pas de la représentation un système anhistorique ou une essence. On comprend que ce n'est pas n'importe quel théâtre qui possède le pouvoir de déclencher l'ordre ou le désordre. Je fais ici référence au théâtre tel qu'il se présente à Paris, entre la création d'*Hernani* en 1830 et celle de *Victor ou les enfants au pouvoir* un siècle plus tard. Les témoignages de Victor Hugo, de Stendhal ou d'Émile Zola nous permettent d'imaginer son fonctionnement concret. Il faudrait ici s'arrêter plus longuement sur la dimension sociale de la représentation, analyser un bâtiment qui divise et hiérarchise les spectateurs selon leur appartenance de classe ; il faudrait surtout détailler l'esthétique des deux mises en scène. Particulièrement importante me paraît la place de la voix dans un tel cérémonial. Plus que le corps de l'acteur, c'est elle qui catalyse les émotions du public.

À l'intérieur de ce cadre du théâtre bourgeois – ce mot n'ayant sous ma plume aucune coloration positive ou négative –, certaines représentations deviennent des facteurs d'ordre ou de désordre. C'est donc lors de sa réception publique, c'est-à-dire lorsqu'elle devient

spectacle, qu'une pièce bascule d'un côté ou de l'autre. Il y a une dimension d'imprévu qui frappe chaque fois d'étonnement. Du côté de l'ordre, le spectacle prend la forme d'une *représentation* ; il penche alors du côté de la Mémoire ; il se fait célébration. Du côté du désordre, il est moins représentation qu'*action*. Il prend la forme d'un manifeste. Il penche alors du côté de l'Histoire.

Rupture et réconciliation

Ces quelques remarques permettent de saisir que la question de l'ordre et du désordre au théâtre ne peut se poser d'une façon simple. Elle n'est pas inscrite dans le texte littéraire, elle est révélée par la réponse du public, à un moment précis, dans un bâtiment particulier dont la fonction complexe n'est pas encore totalement perçue. Afin de mieux comprendre les enjeux de ces deux représentations théâtrales dans une optique sociopolitique, nous devons revenir au climat qui régnait en cette fin de siècle. La France est alors un pays en mutation, mais c'est aussi un pays qui doute de lui-même. Dans *L'argent*, qu'il compose à la veille de la Grande Guerre, Charles Péguy, poète de souche paysanne, constate que le monde a davantage changé autour de lui entre 1880 et 1913 qu'il ne l'a fait entre l'Empire romain et l'année 1880. Le télégraphe, le téléphone, la machine à écrire, l'ampoule électrique, l'ascenseur, la bicyclette, le tramway ou le métro font partie des inventions récentes qui ont transformé la vie quotidienne des habitants des villes (voir Cronk, 1996 : vii-xxiii). Mais c'est un pays qui s'inquiète face à une Allemagne plus peuplée et d'autant plus belliqueuse qu'elle a été victorieuse en 1870. Même si, en 1897, la Troisième République paraît solidement implantée, le régime républicain reste fragile. Le scandale de Panama, le trafic des légions d'honneur, la montée du boulangisme, les attentats anarchistes, les grèves des verriers ou des mineurs dans le sud de la France sont autant de coups de boutoir portés au régime. Dans le domaine des arts, malgré le dynamisme des créations en peinture ou en littérature, l'impression domine d'être parvenu au bout d'une époque. Les impressionnistes rêvent d'un retour à la campagne, ils célèbrent le *farniente*, la douceur de vivre. Cette angoisse devant le gouffre peut se lire en filigrane dans deux romans contemporains des pièces dont nous parlons, *Le voleur* de Georges Darien d'une part, *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs de l'autre. L'inquiétude du lendemain est d'autant plus grande que les divisions s'exacerbent au moindre prétexte. Le pays est divisé sur de nombreux points. La première division a trait au système des classes sociales antagonistes en ces temps de capitalisme sauvage. Le prolétariat s'oppose à la bourgeoisie, dans ses intérêts économiques comme dans ses pratiques sociales. D'autres divisions redoublent cette première faille. Sur le plan politique, les Français sont divisés sur la forme de gouvernement. Doit-on maintenir la République qui n'était, après le désastre de Sedan, qu'un pis-aller ? Doit-on revenir à la monarchie, comme le souhaite à droite une partie de

la classe politique ? Doit-on entretenir un climat de révolte qui conduira à la révolution, comme le souhaite à gauche la partie la plus radicale du mouvement ouvrier ? Les divisions religieuses ne sont pas moindres ; elles aboutiront en 1905 à la séparation de l'Église et de l'État. Enfin, je rappelle que l'année charnière 1896-1897 est aussi celle du développement de l'affaire Dreyfus qui va porter le fer de la division jusqu'au sein des familles.

Une guerre avec l'Allemagne paraît inévitable, et tout le monde s'y prépare peu ou prou. Pour Rostand (1903), la fonction de l'auteur dramatique – il s'en explique dans son discours de remerciement à l'Académie française – consiste à recréer l'unité nationale devant le danger extérieur. Pour Jarry, proche du mouvement anarchiste, l'auteur doit au contraire attiser les tensions, de façon à produire une catastrophe, c'est-à-dire une révolution. Ils promeuvent un type de spectacle que j'aimerais nommer spectacle de réconciliation pour Rostand, et spectacle de rupture pour Jarry. Dans les deux cas, il s'agit d'une manifestation scénique engagée, consciente des questions et des défis qui se posent aux contemporains. Pour ces auteurs, le théâtre ne doit pas seulement éclairer, il est partie prenante dans le changement sociopolitique. La différence tient à ce que le spectacle de réconciliation vise à réparer les déchirures du tissu social, les cassures de ce que j'ai appelé l'enveloppe communautaire (Apostolidès, 2003), tandis que le spectacle de rupture vise à les augmenter.

Héros réconciliatoire, *Cyrano* l'est à plus d'un titre. L'analyse en a été faite par d'autres commentateurs ; quelles que soient ses opinions politiques ou religieuses, chaque Français peut se retrouver dans la figure de *Cyrano*⁸. Le personnage réconcilie les habitants de l'Hexagone avec leur histoire, ou du moins il leur propose un récit glorieux de leur passé sur lequel ils peuvent s'accorder. Cette pièce met aussi un terme au travail de deuil des valeurs aristocratiques, en donnant à la bourgeoisie une place reconnue. Sous ses oripeaux aristocratiques, *Cyrano* incarne l'épopée de la classe bourgeoise. La pièce nous raconte l'histoire de la sensibilité de cette classe mal-aimée, la délicatesse de son âme. Elle offre à Joseph Prudhomme un portrait flatteur de ce qu'il croit être. Pour saisir ce point, on rappellera que de nombreux thèmes développés par Rostand se trouvent dans le théâtre de l'époque, entre autres le mythe obsédant de la femme pure et inatteignable. Par ailleurs, *Cyrano* et *Christian*, le couple permanent de la pièce, forment à eux deux un seul personnage, une sorte de bourgeois-gentilhomme qui, contrairement à Monsieur Jourdain, cesserait d'être grotesque. Chacune des deux moitiés a son champ de compétence bien défini afin que de leur union naisse un individu complet. *Christian*, c'est l'apparence impeccable, la beauté, le courage, mais il lui manque le verbe et la culture pour devenir un bourgeois accompli. Seul, il ennuerait assez vite. *Cyrano*, qui est laid, a besoin de l'enveloppe charnelle de son compagnon pour faire apprécier son esprit, son courage aussi, sa culture et son individualisme. À eux deux, ils forment une créature impossible, à un

moment où la rivalité entre les Guermantes et les Verdurin risque d'entraîner la disparition des premiers. Le héros de Rostand balaie toutes ces contradictions en les incarnant tour à tour. Il propose de revenir aux sources de l'héroïsme ; il met en avant la grandeur du passé ; il en appelle à l'effort national. Son exemple sera suivi pendant la Première Guerre mondiale, il n'est qu'à songer au texte de Jean Suberville, *Cyrano aux tranchées*, pour s'en convaincre. On comprendra mieux l'importance des spectacles de réconciliation si l'on rapproche trois grands textes appartenant à ce genre, qui paraissent chaque fois dans un climat de doute, d'incertitude et d'humiliation : *Le Cid* en 1636, *Cyrano de Bergerac* en 1897, *Les enfants du paradis* en 1945. La réponse du public est chaque fois la même. L'unanimité qui ne peut se faire sur le plan social se produit sur le plan de la représentation. Le spectacle tend aux Français un miroir avantageux de ce qu'ils croient être.

À l'inverse de Cyrano, auquel tout le monde est invité à s'identifier, Ubu est un personnage que l'on rejette unanimement. Personne ne veut lui ressembler. Dans le subconscient du public, il se trouve associé au mauvais goût, à la violence, à la saleté, à la merde. Plus que le bourgeois bête, sale et méchant, il incarne l'inconscient, tel que Sigmund Freud le définit dans sa seconde topique. Il est ce que la conscience ne veut pas savoir. Le rapport avec le public n'est plus un rapport d'identification, mais de rejet, d'expulsion. En l'éloignant de soi, chaque spectateur vise à évacuer la part négative qui l'associe à Ubu. Par tous les moyens, le texte provoque, gêne, soulève l'écœurement et la désapprobation. Il outrage le public comme l'ont fait auparavant d'autres textes de théâtre. Pour ceux qui l'utiliseront comme une arme, il permet d'augmenter les blessures existant dans le tissu social. Il produit même une catastrophe symbolique, présentant sur scène l'image de l'apocalypse. C'est la raison pour laquelle on peut parler à son propos de spectacle de rupture. Dans la même catégorie qu'*Ubu*, je rangerais *Le jugement dernier des rois*, la pièce de Sylvain Maréchal, créée en 1793, ou bien *Victor ou les enfants au pouvoir*, de Roger Vitrac, dont le caractère offensant pour les valeurs du XX^e siècle n'a pas été suffisamment mis en lumière.

Conclusion

Réconciliation et rupture, ces deux termes nous permettent de comprendre le rythme secret de la vie théâtrale du XX^e siècle. Depuis Jarry jusqu'aux situationnistes, l'avant-garde se tient du côté de la rupture. Les spectacles publics, au théâtre, au cabaret, au cirque, prennent la forme d'un manifeste ; ils se tiennent du côté de l'action davantage que du côté de la représentation. Ils veulent échapper au carcan littéraire pour se transformer en armes de combat. À l'inverse, les spectacles de réconciliation se situent à l'intérieur du système de la représentation. Ils redisent, ils évoquent, ils rappellent, par un jeu complexe d'analogies

à la source de l'émotion des spectateurs. Ils ne se veulent pas armes mais images. Ils visent à mettre à jour, à incarner les images archétypales sur lesquelles tout le monde s'entend. La femme y tient une place centrale en tant qu'idole que chacun respecte, qu'elle se nomme Roxane dans *Cyrano* ou bien Garance dans *Les enfants du paradis*. Si tous les hommes la courtisent, elle demeure vierge, ne se donnant vraiment à aucun d'eux. Le spectacle de réconciliation ressemble à un spectacle religieux, mais il y parvient en s'appuyant sur le sacré de respect, selon la définition qu'en a proposée Roger Caillois (1950). L'illusion théâtrale et la voix de l'acteur facilitent le phénomène d'identification ; la représentation se fait cérémonial. Ce faisant, de tels textes visent à renouveler l'enveloppe communautaire, c'est-à-dire l'imaginaire constitutif de la nation. Et ils le font en rendant visible la personne qui l'incarne le mieux à un moment particulier de l'histoire.

À l'opposé, le spectacle de rupture invente un style permettant le mélange des genres. Il brise les barrières, ébranle les hiérarchies, casse la voix du comédien, introduit la confusion. Le sérieux ne peut se distinguer du grotesque ; le haut se confond avec le bas. Le spectacle s'apparente au sacré de transgression. On y met à mort la figure du père. La femme n'y apparaît plus sous des traits angéliques, mais au contraire sous ceux d'une Mégère, assoiffée du sang de ses fils, une Femme fatale qui n'obéit à aucune autre loi que son caprice. Si l'on pouvait associer ce spectacle à un cérémonial, ce serait celui des sorcières au sabbat. Il permet un retour au chaos originel. Le style, dans sa brièveté, cherche à atteindre le spectateur dans son rapport intime au langage. Le spectacle de rupture déstabilise les structures symboliques en dénonçant leur arbitraire. Il vise à créer une implosion qui ne permettra pas de reconstruire sur les mêmes bases. L'enveloppe communautaire achève de se déchirer. Elle entraîne le langage dans sa destruction. Après la tornade ubuesque, le théâtre a dû réinventer son esthétique. On ne pouvait plus écrire comme Eugène Scribe ou Alexandre Dumas fils, ni jouer comme Constant Coquelin, Mounet-Sully ou Sarah Bernhardt. Même Rostand n'a pu renouveler l'exploit de *Cyrano*, qui marquait la fin d'une période plutôt que le début d'une ère nouvelle.

À partir de l'opposition entre rupture et réconciliation, nous pouvons donc relire l'histoire de la scène française au XX^e siècle. On verra sans peine que les textes majeurs se situent à l'un des deux pôles de cette tension fondamentale. C'est d'elle que naît, à mon avis, le dynamisme de toute création théâtrale comme celui de toute métamorphose politique.

Notes

1. Malgré l'affection qu'il porte à son ancien élève, Doumic n'en perd pas pour autant toute capacité de jugement, comme le prouve l'extrait suivant : « Elle aussi d'ailleurs, cette heureuse pièce de *Cyrano* n'apportait au théâtre aucune nouveauté ; et son mérite était au contraire d'être comme la fleur charmante de tout un passé qui nous est cher. En sorte que cet éclatant succès lui-même n'a fait que prouver que le drame lyrique a pu en traversant notre époque se continuer, mais non se renouveler » (1896-1899 : 166).
2. Après avoir flirté un temps avec les cercles symbolistes lors de son arrivée à Paris, Rostand s'en éloigne, à la fois blessé dans sa fierté et mal à l'aise au milieu de ces jeunes parisiens apparemment si sûrs d'eux. Par la bouche de Cyrano, il ne se privera d'ailleurs pas de critiquer les coteries littéraires dans la tirade des « non merci » : « S'aller faire nommer pape par les conciles / Que dans des cabarets tiennent des imbéciles ? / Non merci » (Rostand, 1999 : v. 988-990). Sauf indication contraire, nos autres références renvoient à cette édition.
3. Rappelons ici l'origine parentale de l'interdit amoureux, Cyrano avouant à Roxane que sa mère ne l'avait pas trouvé beau (v. 2514-2515), sans doute à cause de son nez. C'est pour cette même raison qu'il s'interdit à lui-même toute relation sexuelle, même avec une laide.
4. Toutes nos citations renvoient à cette édition.
5. Rappelons que pour la psychanalyse la monnaie est associée inconsciemment aux excréments. Voir Borneman (1978).
6. « Pour ce grand nombre, les pièces à spectacles (spectacles de décors et ballets ou d'émotions visibles et accessibles, Châtelet et Gaîté, Ambigu et Opéra-Comique), qui lui sont délassément surtout, leçon peut-être un peu, parce que le souvenir en dure, mais leçon de sentimentalité fausse et d'esthétique fausse, qui sont les seules vraies pour ceux-là à qui le théâtre du petit nombre semble incompréhensible ennui » (Jarry, 1993a : 317).
7. Il envisage à l'époque de *Cyrano* d'écrire une pièce sur l'héroïne de Domrémy destinée à Sarah Bernhardt.
8. « Évidemment Rostand n'a pas réconcilié les deux Frances, celle de Barrès et celle d'Anatole France, celle de Déroulède et celle de Jaurès ; mais il a satisfait les aspirations de l'une et de l'autre » (Truchet, 1983 : 45).

Bibliographie

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2003). *Héroïsme et victimisation*, Paris, Exils.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2006). *Cyrano, qui fut tout et qui ne fut rien*, Paris, Les impressions nouvelles.
- BORNEMAN, Ernest (dir.) (1978). *Psychanalyse de l'argent*, trad. de l'allemand par Daniel Guérineau Paris, Presses universitaires de France.

- CAILLOIS, Roger (1950). *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.
- CHAPIN, Emmanuelle (2005). « The Twilight of Morals: State Projects of Popular Theater in Paris, 1862-1923 », tapuscrit inédit, Université Stanford.
- CRONK, Nicholas (1996). « Introduction », dans Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, trad. Christopher Fry, Oxford, Oxford University Press, p. vii-xxii.
- DAVID, Sylvain-Christian (2003). *Alfred Jarry, le secret des origines*, Paris, Presses universitaires de France.
- DE MARGERIE, Caroline (1997). *Edmond Rostand ou le baiser de la gloire*, Paris, Grasset.
- DOUMIC, René (1896-1899). « Le théâtre », dans Louis Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, t. VIII, *Dix-neuvième siècle*, Paris, Armand Colin, p. 82-166.
- JARRY, Alfred (1993a). « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », dans Alfred Jarry, *Ubu*, Paris, Gallimard, p. 315-322.
- JARRY, Alfred (1993b). « Souvenirs de Lugné-Poe », dans *Ubu*, Paris, Gallimard, p. 410-433.
- JARRY, Alfred (1993c). *Ubu*, préface de Noël Arnaud, Paris, Gallimard.
- RENARD, Jules (1935). *Journal*, Paris, Gallimard.
- ROSTAND, Edmond ([1897] 1985). *Cyrano de Bergerac*, éd. Patrice Pavis, Paris, Librairie Larousse.
- ROSTAND, Edmond ([1897] 1999). *Cyrano de Bergerac*, éd. Patrick Besnier, Paris, Gallimard.
- ROSTAND, Edmond (1903). *Discours de réception à l'Académie française*, Paris, Charpentier et Fasquelle.
- SARCEY, Francisque (1900-1902). *Quarante ans de théâtre : feuilletons dramatiques*, Paris, Bibliothèque des « Annales politiques et littéraires », t. VIII.
- TRUCHET, Jacques (1983). « Préface », dans Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, texte présenté et commenté par Jacques Truchet, Paris, Imprimerie nationale, p. 7-53.

Élyse Dupras
Collège de Maisonneuve

Les diables dans les mystères : fauteurs de désordre ou facteurs d'ordre ?

Pour Flora-Lee

[...] en approfondissant la question des arts, nous aurions dû commencer par souligner que les démons, voyant dès le début le parti qu'ils pourraient en tirer, entre autres pratiques idolâtres, de la souillure des spectacles pour détourner l'homme de Dieu, lui ont suggéré aussi l'invention de ces procédés. Qui d'autre, en effet, aurait procuré ce qui devait leur profiter ?

TERTULLIEN, *Les Spectacles*.

Les diableries des mystères médiévaux ont longtemps été considérées, par les historiens du théâtre, comme des ajouts inutiles à l'action dramatique, qui ne servaient qu'à flatter le goût somme toute primaire de la foule médiévale pour des pitreries de bas étage. Heureusement, le rôle paradoxal que jouent les personnages de diables dans le maintien de l'ordre de la cité est peu à peu mieux reconnu. C'est là la seule bataille que les diables des mystères médiévaux auront remportée !

Pour l'idéologie chrétienne, les diables incarnent la transgression, eux qui ont non seulement perverti l'ordre divin à l'occasion de leur chute, mais aussi poussé les premiers

humains à outrepasser les droits accordés par Dieu, causant ainsi l'exil d'Adam et d'Ève du paradis terrestre. Ils incarnent la violence, puisque leur rôle en enfer est de torturer physiquement les damnés. Ils incarnent le désordre, puisque, toujours actifs dans le monde, ils tentent les humains autant qu'ils peuvent, les poussant au péché, c'est-à-dire à menacer l'ordre tant religieux que social et créant, par les possessions diaboliques, le désordre de la folie.

Le théâtre religieux médiéval, en particulier celui des mystères hagiographiques, a investi les diables d'une mission paradoxale : celle de contribuer, par les enseignements dont ils sont porteurs, et par une sorte de catharsis, au maintien d'une certaine forme d'ordre viable. L'aspect physique et le lieu d'appartenance des personnages de diables modulent déjà leur rôle. Ces personnages participent du discours chrétien de chaque mystère et se révèlent donc au service de l'ordre. La société chrétienne médiévale ne se montre pas aussi rigoriste, dans son rapport au théâtre, que l'aurait sans doute souhaité un Tertullien¹.

Pour saisir cette mission des personnages de diables, il importe de voir comment, dès l'origine du théâtre chrétien médiéval, dans le *Jeu d'Adam*, le diable se voit assigner le rôle d'un fauteur de désordre. Quelques scènes de possession diabolique appartenant à des textes plus tardifs (des mystères hagiographiques des XIV^e et XV^e siècles) permettront d'illustrer l'un des aspects de ce désordre infernal.

Un lieu et un corps

Il convient de rappeler ici brièvement les particularités des décors de théâtre médiévaux. Dans ce théâtre, qui présente des décors simultanés, les diables ont pour résidence un lieu précis : l'enfer. La situation géographique des décors est dictée par la tradition. La disposition scénique oppose le paradis à l'enfer, chacun à une extrémité de la scène : le paradis à l'est et l'enfer à l'ouest. L'enfer est très différent des autres décors. Il s'agit d'un décor-machine représentant une immense gueule de dragon ou de crapaud. Dans les mystères de la Passion, ce décor est souvent assorti d'une tour qui représente les limbes où attendent les Patriarches.

En enfer, diables et techniciens font du feu bien réel et remuent toutes sortes de casseroles. La gueule, qui s'ouvre pour livrer le passage aux diables, laisse entrevoir des instruments de torture, des filets, des fourches et même des reptiles (faux, évidemment !). Ce décor étonnant exige de nombreux techniciens – 17 dans le cas du *Mystère de la Passion* joué à Mons en 1501 (Cohen, 1974 : lvi-lx) – et parfois aussi le concours d'un spécialiste en pyrotechnique (Runnalls, 1993 : 1248 ; 1994 : 32).

Ce lieu laisse échapper, outre les diables eux-mêmes, une cacophonie considérable, de la fumée et des odeurs (notamment celle du soufre). Le théâtre des mystères assigne ainsi à un décor bien précis et très typé le rôle de *contenir* le désordre, c'est-à-dire de lui imposer des frontières, des limites et des formes précises. Ce désordre infernal déborde sur terre par les personnages de diables et s'étend parfois aux personnages appartenant à un paradigme associé à celui des diables².

La constitution du costume des diables est peut-être moins bien connue que celle des décors. Ce costume consiste en un masque total qui, selon Elie Konigson, ne donne pas un habit au personnage mais une « apparence corporelle » (1985 : 106, 113 et *passim*). Les diables apparaissent sous la forme d'un corps exposé, nu, à mi-chemin entre l'humanité et la bestialité : cornes, queue immense, groin ou faciès bestial ressemblant parfois à la gueule monstrueuse qui forme l'entrée du décor de l'enfer, paire(s) de seins, ailes de chauve-souris, et un masque grimaçant sur le ventre – le tout, formant un ensemble pour le moins spectaculaire. Non seulement les diables paraissent hermaphrodites, mais ils cumulent caractéristiques animales et humaines ; ces deux types d'hybridation concourent à en faire des êtres en tous points monstrueux, c'est-à-dire échappant à l'ordre naturel ou défiant cet ordre (Kappler, 1980 : 147 et suivantes).

Le fait même de se trouver en marge de l'ordre naturel permet aux personnages de diables d'apparaître comme des incarnations d'une altérité radicale, tant par rapport aux personnages humains représentés que par rapport aux spectateurs. Pour compléter la caractérisation physique des diables, il convient de dire un mot de la gestuelle qui leur est réservée. Les didascalies des mystères, lorsqu'il y en a, les montrent excessifs en tous points, et ce, dès le *Jeu d'Adam* (XII^e siècle). Leurs gesticulations, courses effrénées, gestes obscènes ou grossiers, leur confèrent une allure grotesque. Leur caractérisation linguistique ne produit pas moins un effet de désordre, puisqu'ils crient sans cesse : l'excès et la démesure sont des éléments essentiels à leur rôle. De plus, ils utilisent un langage volontiers grossier, émaillé d'insultes et souvent fantaisiste. Leur langage lui-même possède un aspect spectaculaire et ludique qui, dans certains mystères, distingue clairement les diables des autres personnages.

Dès l'origine du théâtre chrétien médiéval, les diables y jouent le rôle de fauteurs de désordre

C'est essentiellement en tant qu'opposants – aux humains, chrétiens surtout – que les diables nourrissent la réalisation théâtrale, en fournissant souvent un élément déclencheur à l'action. Dès l'*Ancien Testament*, Satan et ses collègues figurent en opposants des justes.

Le *Livre de Job*, par exemple, met en scène un adversaire : un Satan obtenant de Dieu la permission d'éprouver Job. Les théologiens médiévaux³, relayés par les prédicateurs (voir Martin, 1988 : 197), supposent les diables très actifs dans le monde pour induire les humains en tentation et les damner. Aussi, avant même d'apparaître au théâtre, les personnages diaboliques appartiennent, pour les spectateurs, à un camp adverse copieusement décrit et sans cesse combattu, et ce, d'autant plus que ces personnages abondent dans l'iconographie des églises et dans les propos des prédicateurs.

La première pièce de théâtre française qui soit parvenue jusqu'à nous, le *Jeu d'Adam*, date du XIII^e siècle. Les « *demones* » y jouent un rôle important, les didascalies latines décrivant leurs nombreuses activités. Alors que les personnages humains doivent se mouvoir calmement et s'exprimer posément, les diables, dès leur première apparition, se livrent à des excès gestuels : ils courent en tous sens à travers la place⁴. Leurs déplacements suffisent à illustrer une forme de confusion et d'animalité, et leur permettent d'envahir l'espace scénique de leur excitation. La tradition qui prescrit la gestuelle diabolique est déjà ancienne, semble-t-il : les didascalies du *Jeu d'Adam* la supposent connue et précisent que les diables doivent faire les gestes qui conviennent⁵. Ils multiplient les allées et venues, trépignent, vocifèrent⁶. L'excès caractérise aussi l'expressivité de Satan, désigné par le terme « *Diabolus* », puisque lorsqu'il manifeste de la joie, il doit sembler hilare⁷. Un autre élément de l'impression d'excès qui émane des diables est aussi posé dès le *Jeu d'Adam* ; il s'agit de la cacophonie de l'enfer. Aux mouvements désordonnés qui caractérisent le jeu des diables correspond un désordre sonore : une fois rentrés en enfer, et en particulier après s'être emparés d'Adam et Ève au moment de leur mort, les diables doivent pousser des vociférations, taper sur leurs casseroles et marmites, bref produire autant de bruit qu'il est possible d'en faire, en plus de produire de la fumée⁸.

Le *Jeu d'Adam* ajoute à cela les interventions de *Diabolus* sur les cultures qu'Adam et Ève, chassés du paradis, essaient de faire pousser afin de subvenir à leurs besoins. Le diable plante chardons et épines parmi les champs⁹, semant non seulement la désolation chez les premiers humains, mais aussi un désordre réel par la présence des mauvaises herbes dans une culture si indispensable. En représentant *Diabolus* occupé à ces semences nuisibles, le *Jeu d'Adam* l'associe à une forme primitive de désordre, celui de la nature qui échappe au contrôle humain et se montre parfois hostile à l'humanité, ou à tout le moins peu hospitalière. L'intervention diabolique comme moteur des forces hostiles de la nature va devenir un *topos* du théâtre religieux médiéval.

Si les didascalies latines du *Jeu d'Adam* décrivent de nombreuses interventions des diables visant à répandre le désordre et la confusion, leurs répliques contribuent aussi à jeter le trouble dans le paradis terrestre. En effet, le *Jeu d'Adam* montre *Diabolus* qui

intervient dès après que Figura (qui désigne Dieu) a édicté la loi interdisant à Adam et à Ève de manger le fruit d'un certain arbre. Les premières paroles de Diabolus consistent à interroger Adam : « *Estas-tu bien ?* » (l. 262), demande-t-il, avant de l'informer qu'il pourrait être mieux encore¹⁰ s'il suivait son conseil secret¹¹ – un conseil que Diabolus ne révélera à Adam que si celui-ci le prie ardemment de le faire¹².

C'est en faisant en sorte de susciter chez le premier homme un *doute* sur le bien-être dont il jouit, ainsi qu'un doute sur la *motivation* et la *valeur* de l'interdit qui lui est imposé par Figura, que Diabolus introduit le désordre. Ensuite, il lui suffira de susciter chez Ève un questionnement équivalent, tout en la flattant, pour que surgisse un premier conflit entre Adam et Ève. Le reste... est bien connu. Il importe donc de remarquer la valeur du doute, du questionnement de l'ordre établi, de la loi divine, dans le discours de la pièce : le doute est fatal, bien sûr, puisqu'il crée la disposition qui favorisera, chez Adam et Ève, la désobéissance. De plus, le doute émane de la suggestion diabolique. Un autre *topos* des mystères médiévaux vient d'être posé ici : le diable pousse ses victimes à douter de Dieu, de la loi divine ou du discours dominant. Le diable questionne le discours dominant. La subversion provient de l'engin diabolique.

Le *Jeu d'Adam* n'invente évidemment pas le conflit auquel se livrent Adam et Ève au paradis terrestre, puisque le livre de la Genèse en est la source très fidèlement suivie. Par contre, il représente ce conflit par personnages, donnant à voir ce que les chrétiens considèrent comme l'origine de tous les malheurs de l'humanité, c'est-à-dire la séparation de l'humain d'avec le divin, la nécessité de la lutte pour la survie, l'introduction de la mort dans le monde. En semant le trouble dans l'âme d'Ève, Diabolus cause chez elle un « ébranlement de l'esprit » (Tertullien, 1986 : 227) étroitement lié au goût du plaisir et à la vanité. Or, précisément, Tertullien craignait des jeux théâtraux qu'ils entraînent chez les spectateurs cet « ébranlement de l'esprit ». Le personnage de Satan permet au théâtre de récupérer, pour le mettre à profit, l'un des dangers qu'il pouvait représenter aux yeux des théologiens, et fait porter un rôle positif à la représentation théâtrale au sein de laquelle ce personnage négatif s'agite.

La séduction qu'utilise Diabolus auprès d'Adam puis d'Ève se rapproche elle-même de la séduction qu'exerce le théâtre sur le public : c'est, entre autres choses, à la notion de plaisir, elle-même associée aux spectacles, que fait appel Diabolus. Le désir de jouir, de jouir davantage, et le désir de connaître, de connaître davantage sont les sentiments qui, surgissant en Adam et Ève, les conduisent à défier la loi divine. Il y a bien désordre, ici : d'abord, dans l'âme des premiers humains, troublés par les suggestions du diable ; ensuite, au sein du premier couple humain, les didascalies montrant Adam mécontent qu'Ève ait prêté l'oreille à Satan ; enfin, dans le paradis terrestre, qui voit son interdit transgressé. Par

le doute venu du diable, entre donc dans le paradis terrestre un désordre causé par l'infraction à une loi.

De toute évidence, Diabolus joue un rôle central dans le *Jeu d'Adam* : de sa ruse, jaillit le conflit sur lequel repose l'action dramatique dans son ensemble. L'idéologie religieuse qui s'exprime dans ce jeu, comme elle s'exprimera dans les mystères, réserve une place précise, un rôle clairement défini aux diables : tout mal vient d'eux. Le mal réside donc ailleurs, entre les mains de l'autre, dans l'esprit de l'autre. Le théâtre qui le représente est sauf et peut ainsi s'assigner à lui-même la fonction de prêcher le bien.

Les mystères hagiographiques : la possession et le désordre

Aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, mystères de la Passion et mystères hagiographiques associeront, eux aussi, les ennemis du genre humain au chaos et à l'altérité. Ces mystères montrent les diables essayant, par tous les moyens, mais sans jamais y parvenir, de pervertir l'ordre du monde.

Fauteurs de désordre, les diables le sont dans la diversité de leurs actions terrestres. Le *Jeu d'Adam* les montrait semant des épines. Les mystères les représentent s'associant volontiers aux désordres de la nature, maniant avec brio toutes les manifestations extrêmes ou menaçantes du climat, provoquant tempêtes en mer, grêle, pluies abondantes, foudres, éclairs... afin de causer des frayeurs, des naufrages, des décès, voire des suicides chez les paysans¹³. Une fois de plus, le désordre de la nature qui nuit à la société humaine est associé aux forces de l'enfer par l'attribution aux diables de la responsabilité des phénomènes naturels hostiles aux humains ou pour eux incompréhensibles. Outre l'opposition entre nature et culture, associées l'une à la menace et l'autre au refuge, se manifeste aussi le besoin d'un coupable, d'un bouc émissaire.

L'hostilité de la nature associée aux diables se transpose sur le plan humain dans les mystères. Là où le macrocosme peut être possédé, cette possession se manifestant par des excès météorologiques. Le microcosme que représente chaque être humain peut, lui aussi, être possédé... et cette possession s'illustre aussi par des excès. Si la nature est déjà perçue comme souvent hostile dans l'imaginaire médiéval, et si, par conséquent, l'attribution aux diables des phénomènes inquiétants du climat est prévisible (elle n'est d'ailleurs pas l'apanage de la seule fiction littéraire), les cas de possession des humains paraissent encore plus révélateurs. Ce qui n'était encore, auprès d'Adam et d'Ève dans le *Jeu d'Adam*, qu'« ébranlement de l'esprit » devient, dans de nombreux mystères des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, possession du corps et de la conscience.

Les XVI^e et XVII^e siècles verront d'ailleurs une floraison de cas « réels » de possession dans la communauté chrétienne (voir Closson, 2000). Pour l'heure, elles donnent lieu, dans le spectacle théâtral, à des scènes d'exorcisme par lesquelles le possédé finit par être libéré du diable qui l'occupait et réintègre ainsi la communauté. La possession diabolique est, dans le mystère, l'événement par lequel un être humain normal, le plus souvent chrétien et jouissant dans la communauté d'une place ordinaire, devient brusquement, contre sa volonté et sans qu'il y ait péché, le jouet du Malin. En un mot, cet être humain qui faisait tellement partie du *même* qu'il ne se distinguait par rien de particulier, devient soudain tout à fait *autre* pour sa communauté. Désormais, ses gestes et ses paroles sont l'inspiration du diable qui l'habite, et tout son corps témoigne de cette invasion brutale. Notons cependant que les mystères ne nous montrent généralement pas les possédés *avant* qu'ils ne soient possédés. Ils apparaissent sur scène déjà habités par un diable : comme rien ne les distingue avant cette invasion de leur être par les forces du Mal, les représenter correspondrait à ne rien représenter de particulier. C'est le conflit intérieur qui se joue en eux, ce surgissement de l'autre au sein du *même* qui les rend intéressants, dignes d'être représentés sur les tréteaux.

Plusieurs mystères hagiographiques comportent des cas de possession : *saint Crépin et saint Crépinien*¹⁴ (milieu XV^e), *saint Didier*¹⁵ (1482), *saint Martin*¹⁶ (1496), *sainte Barbe*¹⁷ (1514), *saint Rémi*¹⁸ (1528), *Le mystère de l'institution de l'ordre des frères prescheurs*¹⁹ (début XVI^e). Possédé par un diable, le personnage ne s'appartient plus, ses propos et ses actions deviennent, sinon ceux du diable qui l'habite, du moins les résultats tangibles de cette intervention diabolique. La possession diabolique possède en elle-même un potentiel théâtral considérable, tant par la dimension carnavalesque et spectaculaire des contorsions que par le rôle éventuellement cathartique des propos du fou. Aussi ces épisodes sont-ils fréquents. Les solutions adoptées par les praticiens pour matérialiser la possession sont assez diverses : proximité d'un diable²⁰, apparition d'un enfant déguisé²¹ ou d'une poupée²². De toute évidence, la guérison miraculeuse est facile à représenter. L'exorcisme, qui se pratique à l'aide de signes tangibles de l'appartenance religieuse (croix, étole, prières), donne lieu à un affrontement entre une sainte ou un saint et un diable, non pas sur le terrain du propre salut du saint, qui se donne pour assuré, mais d'un homme ou d'une femme victime des machinations diaboliques.

Ainsi, la possession met en scène une forme de subversion de l'ordre social ou communautaire qui surgit de l'intérieur, montrant bien que toute subversion de ce type naît à l'instigation des diables. *L'autre* est un être appartenant au *même*, que le diable a investi et qu'il utilise pour créer des désordres dont témoignent tant les manifestations physiques de la possession que les propos – forme et contenu – tenus par le possédé.

Le mystère de saint Rémi abonde en scènes de possession et d'exorcisme. Belzébuth, par exemple, possède un certain Floquart, ce qui sème la consternation dans la famille très chrétienne de celui-ci. La possession provoque en lui des manifestations somatiques. Attaché, Floquart se livre à des mouvements désordonnés, diaboliques, qui rappellent ceux des forcenés. De plus, son discours se rapproche de celui des sorties ou des sermons joyeux, genres théâtraux comiques et satiriques si populaires à l'époque²³. Nous avons ici affaire à un beau cas de mise en abyme !

Ainsi, l'infortuné Floquart se trouve l'objet de deux types de désordres : les désordres physiques (cécité et surtout agitation frénétique s'apparentant aux mouvements des diables ; Belzébuth provoque en Floquart des excès physiques comme il pourrait causer des excès météorologiques) et les désordres psychiques (lesquels s'expriment dans les propos incohérents ou satiriques, propres à semer une autre sorte de désordre, social celui-là, au sein de la communauté). Si Floquart évoque, tant par ses gestes que par ses propos, un personnage de sottie, la condamnation de tels propos par trop critiques est implicite dans le *saint Rémi*²⁴. Au grand soulagement de tous, Floquart sera délivré par Rémi, qui se contente de conjurer Belzébuth au nom de Dieu.

Toujours dans *saint Rémi*, Satan possède Fleurie, une jeune fille, qui paraît souffrir beaucoup, tant physiquement que psychiquement : son discours, émaillé d'allusions aux diables, indique clairement qu'elle subit des accès de folie, mais également de violentes douleurs de ventre et même quelques tourments de la chair :

Le deable me tient par la gorge
Et non fait, non, c'est ung grain d'orge
Qui m'a picqué jusqu'au foie (v. 5015-5017).

J'ay ung asne cornu ou ventre,
Le deable y soit quant il y entre
Je ne puis boire ne mengier (v. 5035-5037).

Venez dancier, venez grison,
Se tu te maries tu t'en repentiras
Tu t'en, tu t'en, tu t'en, tu t'en
Tu t'en repentiras avant qu'il soit ung an (v. 5150-5154)²⁵.

Bien que décousus, les propos de Fleurie laissent deviner ses tourments. Sa frénésie se manifeste aussi encore une fois par des gesticulations. Les parents de la jeune fille iront jusqu'à Rome pour y obtenir sa guérison. Le spectacle d'exorcismes en série est justifié par l'incapacité des premiers exorcistes à obtenir la soumission du diable. Un prélat romain applique les remèdes habituels : il lie, puis bat la victime. Fleurie se débat si bien qu'elle

parvient à battre son exorciste en retour ! Elle est alors conduite à saint Benoît, puis enfin à saint Rémi, qui parviendra à la délivrer en faisant sur elle le signe de la croix. Les propos parfois obscènes de Fleurie et sa force physique décuplée, qui lui permet de résister au traitement rigoureux administré par son premier exorciste, témoignent que la possession provoque, chez elle, le même type de désordres que chez Floquart. Si la jeune fille tient des propos obscènes alors que son équivalent masculin disait plutôt des sottises, il faut y voir encore une fois la suggestion d'un type de désordre social, causé par la lascivité des femmes. Les postures lascives et les gestes obscènes que suggère le texte sont propres à déclencher le rire (en particulier si l'on se souvient que les rôles féminins étaient souvent, mais pas toujours, tenus par des hommes) ou la concupiscence, et ce, dans une certaine immunité morale, puisque les gesticulations sont le résultat de la possession diabolique. Les scènes de possession comportent donc un intérêt théâtral considérable.

Les coups qui s'abattent sur Fleurie mais qui échouent à la délivrer sont représentés de nouveau, plus efficaces cette fois, dans *Le mystère de l'institution de l'ordre des frères prescheurs*. Le couvent de Bologne est dans la confusion à cause d'un frère convers, de toute évidence possédé. Les propos du convers révèlent sa démente : il se révolte contre son sort et veut quitter le couvent pour mener « bonne vie ». Par ses gestes et ses paroles, le rebelle sème le désordre parmi ses frères, qu'il maudit et querelle. Pour une fois, la possession ne se manifeste pas dans un discours incohérent, mais dans un discours plutôt cohérent de rejet de la vie monastique. Le possédé n'est pas hors du sens mais hors de la règle :

Le convers

Fait il pas bon à la taverne ?

Ouy, beaucoup mieux qu'au monstier²⁶ !

La révolte du convers est perçue par la communauté même comme un facteur de désordre, notamment à cause du risque de contagion qu'elle présente. Échappant pour un temps à la culture du couvent, le rebelle est aspiré par sa nature d'homme, représentée par la possession diabolique. La présence subversive du possédé, dangereux comme le diable qui lui souffle son discours, ne peut être tolérée. La thérapie réservée au convers consiste en une spectaculaire volée de coups de bâton, qui ne cesse qu'au moment où le patient se soumet. La condamnation de toute autonomie de la volonté, ou de toute volonté qui se distinguerait de la voie de la communauté, est explicite. Aussitôt le diable expulsé, le convers implore le pardon de Réginald, dont le mystère célèbre la vie, et réintègre la communauté des frères, c'est-à-dire l'ordre, dans les deux sens de congrégation religieuse et de discipline assurant la stabilité sociale.

La possession diabolique est en effet présentée comme une menace à la stabilité sociale, comme en témoigne aussi le cas de la prostituée qui, dans le *Mystère de sainte Barbe*,

est exorcisée par la jeune sainte. Les symptômes de la possession diffèrent de ceux trouvés chez Fleurie, par exemple, puisque la prostituée ne tient pas vraiment de discours décousu et ne se contorsionne pas, mais elle prône l'amour physique avec tout un chacun et chante des chansons licencieuses (v. 2600 et suivants). Une fois de plus, c'est la nature – cette fois dans l'acception érotique du terme – qui s'exprime à travers elle. La sensualité exacerbée – qui se devinait dans certains des propos confus de Fleurie – tient ici une place prépondérante. Le désordre que cause la *folle femme* relève plus du scandale que de l'hystérie. En exorcisant la prostituée païenne, Barbe obtient sa conversion : une fois délivrée du diable, l'*autre* désire se convertir en *même* : la conversion correspond ici à une entrée dans la culture (chrétienne, bien évidemment). Quant aux tourments qui avaient été infligés à Barbe à l'instigation du diable, ils se retournent contre lui, puisque la sainte bat et injurie le diable. Les coups constituent, on l'a vu, un élément important de l'arsenal des exorcistes ; ils servent tant contre le diable que contre le possédé, et semblent jouer un rôle purgatoire, à la fois au sens de punition et de purification. À mon sens, leur spectacle exerce un effet cathartique.

Les diables, dans l'activité de possession qui leur est si habituelle, apparaissent bien comme les principaux auteurs du désordre. À cet égard, la possession peut être vue comme une occasion particulièrement remarquable, pour les personnages de diables, de semer le désordre, puisque c'est un membre de la communauté chrétienne qui est atteint dans son corps et dans son discours.

Les diables, facteurs d'ordre

Dans les cas de possession comme ailleurs, les efforts des diables pour faire le mal échouent. Les mystères donnent le spectacle des échecs répétés des diables. Le possédé, en effet, est toujours libéré et le diable, toujours vaincu par le saint. Ce sont les diables, en réalité, qui se trouvent possédés ! Le spectacle de leur lamentable déconfiture contribue à marquer la victoire sans cesse renouvelée du christianisme sur les forces obscures du mal. Le spectacle théâtral lui-même, rituel d'une société partageant une même culture, marque cette conquête, qu'il célèbre en la donnant en spectacle. Le théâtre hagiographique la donne à voir s'exerçant sur les victimes idéales que sont les diables.

Ainsi, les diables apparaissent-ils davantage comme facteurs de l'ordre que auteurs du désordre. En leur donnant à incarner le mal et le désordre, les mystères chrétiens parviennent à associer tous les phénomènes du mal à ces êtres marqués physiquement par leur différence. Le désordre devient l'apanage de l'*autre*, dont le corps n'est pas tout à fait humain, celui dont les mouvements sont violents, dont les propos sont teintés de cris et

d'excès. Bref, le désordre est ailleurs, il est un phénomène extérieur à la communauté chrétienne et quand, par malheur, ce désordre se manifeste à l'intérieur même de la communauté chrétienne, ce ne peut être qu'à l'instigation des diables, comme le montrent de façon éclatante les cas de possessions diaboliques que représentent les mystères hagiographiques. Alors, grâce aux saints et aux saintes, ce désordre inquiétant est toujours, après quelques péripéties, repoussé vers l'enfer. Ainsi le théâtre contribue-t-il peut-être à exorciser, à son tour, la peur qui possède les chrétiens.

Notes

1. Théologien chrétien latin, début du III^e siècle. Sa condamnation sans équivoque des spectacles, et en particulier des jeux théâtraux, est exprimée dans le *De spectaculis*. Voir Tertullien (1986), éditée par Marie Turcan.
2. J'emploie le terme « paradigme » au sens d'« ensemble paradigmatique » (voir Ubersfeld, 1982 : notamment p. 132 et suivantes). « Paradigme » désigne donc un ensemble de signes théâtraux plus ou moins substituables les uns aux autres ou qui s'évoquent les uns les autres par métonymie. Les personnages sont des signes théâtraux pour l'analyse desquels le recours à cette notion s'avère particulièrement fécond : « Une procédure féconde est celle de la détermination des paradigmes, ou plus exactement des ensembles paradigmatiques auxquels appartient le personnage (en relation et/ou opposition avec d'autres personnages ou d'autres éléments du texte théâtral) » (*ibid.* : 132).
3. Guillaume d'Auvergne, saint Bonaventure, Thomas d'Aquin, notamment (voir Vacant, Mangenot *et al.*, 1924).
4. « [Diabolus] Post ea vero discursum faciet per populum » (*Le Jeu d'Adam*, 1971 : l. 438).
5. « [...] gestum facientes competentem » (*ibid.* : l. 254).
6. « Et facta aliquantula mora exhibunt diaboli discurrentes » (*ibid.* : l. 1012), « tripudium » (l. 1006), « vociferabuntur » (l. 1010).
7. « hylaris » (*ibid.* : l. 392).
8. « Et in eo facient fumum magnum exurgere » (*ibid.* : l. 1009-1011).
9. « Interim veniet Diabolus et plantabit in cultura spinas et tribulos [...] » (*ibid.* : l. 917-918).
10. « Poet estre mielz » (*ibid.* : l. 266).
11. « Jo sai coment » (*ibid.* : l. 274).
12. « Ainz te verrai del preer las » (*ibid.* : l. 291).
13. Notamment dans le *Mystère de saint Adrien*, v. 433-440. Voir Dupras (2006 : 211 et tableau V, « De mauvais diables », p. 256-263).
14. *Le mystère de saint Crépin et saint Crépinien* (1980).
15. Guillaume Flamang (1855), *La vie et passion de monseigneur saint Didier*. Ci-après *saint Didier*.
16. Andrieu de la Vigne (1979), *Le mystère de saint Martin*. Ci-après *saint Martin*.

17. *Le mystère de sainte Barbe en 2 journées* (1996). Ci-après *sainte Barbe*.
18. *Le mystère de saint Rémi* (1997). Ci-après *saint Rémi*.
19. *Le mystère de l'institution de l'ordre des frères prescheurs* (1997). Ci-après, *Frères prescheurs*.
20. Comme dans *Frères prescheurs*, où la didascalie indique : « Nota qu'il fault que Sathan se tienne emprés le convers », v. 3510-3511.
21. « Icy doit avoir ung petit diableteau sortant de son lit, et s'en va en enffer, cryant et braillant comme ung deable » (*saint Martin*, v. 7573-7574). La mise en scène représente donc la possession par un petit diable (sans doute joué par un enfant) qui était caché sous le lit du possédé et en jaillit au moment opportun.
22. Dans *saint Didier*, la didascalie « Satham reprend son dyablot [...] » (p. 404-405) semble indiquer qu'il s'agit d'une poupée ou d'un petit mannequin plutôt que d'un enfant.
23. *Saint Rémi*, v. 1907-1919 ; l'éditeur signale que certains vers forment une bénédiction parodique dans le style des sermons joyeux.
24. Les sotties sont souvent fort mal vues par les autorités, qui exercent volontiers la censure : « En 1442, les représentations des basochiens [qui faisaient des sotties] sont soumises à la censure préalable [...]. Plusieurs édits restreignent ou interdisent les représentations [...] » (Mazouer, 1998 : 387).
25. La danse est souvent tenue pour suspecte, au Moyen Âge ; voir d'ailleurs la note de Jelle Koopmans au v. 1789, dans *saint Rémi* (1997).
26. *Le mystère de l'institution de l'ordre des frères prescheurs* (v. 3628-3644).

Bibliographie

- ANDRIEU DE LA VIGNÉ (1979). *Le mystère de saint Martin*, édité par André Duplat, Genève, Droz.
- CLOSSON, Marianne (2000). *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz.
- COHEN, Gustave (1974). *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Genève, Slatkine Reprints ; 1^{re} éd. : Paris, Champion, 1925.
- DUPRAS, Élyse (2006). *Diabes et saints : rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz.
- FLAMANG, Guillaume (1855). *La vie et passion de monseigneur saint Didier*, édité par Jean-Baptiste Carnandet, Paris, Techener.
- Le Jeu d'Adam : Ordo representationis Ade* (1971). Édité par Willem Noomen, Paris, Champion.
- KAPPLER, Claude-Claire (1980). *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot.
- KONIGSON, Elie (1985). « Le masque du démon : phantasmes et métamorphoses sur la scène médiévale », dans Odette Aslan et Denis Bablet (dir.), *Le masque : du rite au théâtre*, Paris, CNRS, p. 103-117.

- LONGTIN, Mario (1996). *Le mystère de sainte Barbe en 2 journées*, mémoire de maîtrise, Université McGill, inédit.
- MARTIN, Hervé (1988). *Le métier de prédicateur à la fin du Moyen Âge, 1350-1520*, Paris, Cerf.
- MAZOUER, Charles (1998). *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes.
- Le mystère de l'institution de l'ordre des frères prêcheurs* (1997). Texte de l'édition de Jehan Trepperel (1504-1512 ?), établi et annoté par Simone Reyff, Guy Bedouelle et Marie-Claire Gérard-Zai, Genève, Droz.
- Le mystère de saint Crépin et saint Crépinien* (1980). Édité par Élisabeth Lalou, thèse de l'École des Chartes.
- Le mystère de saint Rémi* (1997). Édition critique de Jelle Koopmans, Genève, Droz.
- RUNNALLS, Graham A. (1993). « Les acteurs dans le Mystère de la Passion de Châteaudun de 1510 », dans Jean-Claude Aubailly (dir.), *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble : hommage à Jean Dufournet : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Champion, p. 1245-1253.
- RUNNALLS, Graham A. (1994). « Were They Listening Or Watching? Text And Spectacle at the 1510 Châteaudun Passion Play », *Medieval English Theatre*, vol. 16, p. 25-36.
- TERTULLIEN (1986). *Les spectacles*, édité par Marie Turcan, Paris, Cerf.
- UBERSFELD, Anne (1982). *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- VACANT, Alfred, Eugène MANGENOT *et al.* (1924). *Le Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey éditeur, vol. IV, entrée « Démon », col. 393-397.

Stéphanie Bérard
Université de Virginie

Les dramaturgies antillaises contemporaines du « Chaos-Monde »

*Parce que nous vous haïssons vous et votre raison,
nous nous réclamons de la démence précoce
de la folie flambante du cannibalisme tenace*
Aimé CÉSAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal.*

Le théâtre caribéen des îles françaises (la Guadeloupe et la Martinique) souffre d'un manque cruel de reconnaissance à l'extérieur du territoire insulaire et parfois même à l'intérieur. À l'exception d'Aimé Césaire, rares sont les dramaturges antillais connus et reconnus aujourd'hui comme de grands auteurs de théâtre. Pourtant, la production dramaturgique guadeloupéenne et martiniquaise est foisonnante, riche et variée, représentative du métissage culturel de la société antillaise née de la rencontre du monde européen et africain du temps de la colonisation¹. Elle reflète la diversité du monde créole situé dans un entre-deux géographique (entre l'Ancien Monde et le Nouveau Monde), linguistique (entre le créole et le français) et culturel (entre la culture française imposée et valorisée et la culture africaine amenuisée, méprisée, voire reniée). Les dramaturges antillais se nourrissent de la tradition théâtrale occidentale en même temps qu'ils puisent leur source d'inspiration dans la culture populaire créole : la tradition orale des contes, des proverbes et des chansons ; les musiques et les danses ; les rituels profanes et religieux. Cette intégration de composantes culturelles au sein de la création théâtrale caribéenne contemporaine l'oriente vers des voies esthétiques plurielles favorisant le mélange des genres, des

langues et l'hybridation des formes artistiques ; elle aboutit parfois à des œuvres innovantes, parfois déroutantes, qui perturbent les habitudes des spectateurs contraints de donner sens à des pièces en apparence hétérogènes, désordonnées, voire chaotiques.

C'est ce « désordre théâtral » que nous souhaitons examiner dans le présent article, et plus précisément les manifestations et les effets qu'un apparent chaos peut opérer sur l'écriture dramatique et sur la scène. Pour cela, nous prendrons pour objet d'étude deux pièces fondées sur l'exploitation dramaturgique de la culture populaire créole : *Avec le temps...* *Con el tiempo...* et *Andidan Lawonn-la* ont été créées et mises en scène par Gilbert Laumord, directeur de la compagnie théâtrale guadeloupéenne Siyaj². Nous analyserons l'hétérogénéité de ces pièces, dont l'architecture est délibérément fragmentée, voire disloquée : une énergie créatrice fulgurante se déploie sur la scène, où s'opère la rencontre des langues, des genres et des arts, tandis que la parole poétique et contée se conjugue à l'expression corporelle. Nous envisagerons parallèlement les enjeux idéologiques d'un tel théâtre qui revendique le lien à l'Afrique mère par le biais du tambour et qui rend hommage aux ancêtres esclaves ; la scène devient lieu de mémoire et de résistance contre l'assimilation et l'aliénation à la culture dominante française. Aimé Césaire, Édouard Glissant et les auteurs de la créolité (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993) seront tour à tour convoqués pour mieux cerner les objectifs d'un théâtre qui se veut résolument « nègre³ » et qui défie les lois de la rationalité et de la logique en célébrant la naissance d'un ordre nouveau, celui, obscur et opaque, imprévisible et fluctuant, du « Tout-Monde⁴ ».

Multiplicité, profusion et dislocation

Le théâtre de Laumord est un théâtre multiple, pluriel, divers, un théâtre qui favorise la rencontre des langues, des genres littéraires et des formes artistiques au sein d'œuvres polymorphes qui échappent à toute classification.

Artiste polyglotte et défenseur du créole, Laumord octroie à cette langue un rôle prédominant qui s'accroît et s'affirme d'une pièce à l'autre : *Andidan Lawonn-la* est indéniablement plus ancrée dans l'univers créole antillais qu'*Avec le temps...* *Con el tiempo...*, pièce créée en collaboration à Cuba et qui manifeste ainsi plus clairement le multilinguisme et la rencontre des cultures au sein de la Caraïbe. Cette dernière pièce, au titre bilingue emblématique, fait en effet alterner le créole, le français, l'espagnol et l'anglais – langues parlées dans les différentes îles de la Caraïbe et qui constituent une partie de l'héritage légué par les puissances coloniales européennes. Laumord met à l'honneur le créole auquel sont dévolus des espaces multiples : celui du conte, de la chanson et de la poésie – trois genres qui appartiennent originellement à l'oralité (ce qui n'est pas surprenant quand

on sait que le créole est une langue essentiellement orale). Langue « en péril » justement parce qu'orale⁵, langue longtemps « jugulée⁶ » parce que soumise à la domination du français⁷, le créole conquiert aujourd'hui ses lettres de noblesse grâce au combat d'écrivains et d'artistes antillais désireux, comme Laumord, de défendre et de promouvoir cette langue sur la scène théâtrale et sur la scène littéraire.

Le conte d'origine hindoue⁸ adapté en créole par le metteur en scène et situé au centre du spectacle, nous donne à voir un homme très riche et très avare que la Mort, surnommée Bazil aux Antilles, vient chercher un beau jour sans qu'il ait eu le temps de jouir pleinement de la vie. Cette séquence insiste sur le caractère éphémère de l'existence et atteste de la vélocité de la parole du conteur, joué par Laumord lui-même, accompagné par des battements de tambour qui vont en s'accéléralant : parole et musique sont étroitement liées l'une à l'autre et trouvent leur rythme l'une dans l'autre. La gestuelle joue un rôle fondamental pour l'acteur devenu conteur, qui parle avec son corps autant qu'avec les mots. Laumord tire indéniablement partie des potentialités de la tradition orale qui renaît ainsi sur la scène théâtrale, tandis que l'art dramatique se voit lui-même régénéré par les techniques performatives du conte : les stratégies vocales, énonciatives, visuelles et corporelles du conteur tout comme le rapport privilégié et spontané instauré avec le public sont riches d'enseignement pour le comédien.

Le créole surgit non seulement au sein du conte, mais aussi dans les chansons empruntées au répertoire oral créole ou composées par le metteur en scène lui-même¹⁰, mettant ainsi en valeur la musicalité et la poéticité de cette langue fortement imagée. Il n'est donc guère surprenant que la poésie offre à son tour au créole un espace de prédilection : dans la pièce *Andidan Lawonn-la*, le poète martiniquais Joby Bernabé¹¹ est l'artiste invité par Laumord à pénétrer dans le cercle ancestral de *lawonn*. Ce « diseur de paroles », comme il se nomme, fait jaillir la puissance incantatoire du verbe poétique en mettant en voix et en espace des textes écrits en créole et en français, certains de sa composition, d'autres empruntés à des poètes martiniquais, ou étrangers¹². Ces séquences poétiques sont hautement musicales non seulement parce que la voix profonde et chaude de Bernabé fait résonner les mots dans toute leur dimension sonore, mais aussi parce que cette voix est presque toujours accompagnée d'un instrument, le tambour ou la guitare, qui rythme les mots et engage le corps à se mouvoir dans l'espace. Le poète donne ainsi vie à sa parole qu'il habite et incarne.

Le rôle du corps est fondamental dans les deux pièces : le comédien est tour à tour conteur, danseur, poète et s'empare de l'espace pour s'y mouvoir et s'exprimer physiquement autant que verbalement. La danse est l'une des composantes essentielles de ces deux spectacles fondés sur la transposition de la cérémonie guadeloupéenne du *lewoz*,

soirée nocturne où se rassemblent traditionnellement musiciens, chanteurs et danseurs autour du tambour *gwoka*¹³. Ce rituel, dans sa dimension musicale et chorégraphique, dans sa gestuelle codifiée, est hautement spectaculaire au sens « visuel » du terme. À l'intérieur d'un cercle formé par les spectateurs-participants, pénètrent un par un les danseurs qui évoluent, suivant des pas à la fois codifiés et improvisés sur la piste circulaire au rythme du tambour battu par trois *tanbouyè*, dont l'un, le musicien central ou *marqueur*, entame un dialogue étroit avec le danseur. Ce dialogue intime est recréé sur la scène théâtrale où de talentueux *tanbouyè*, Frantz Kabel dans *Avec le temps... Con el tiempo...* et Klod Kiavué dans *Andidan Lawonn-la*, suivent pas à pas Laumord au point qu'on ignore qui guide l'autre, conformément à la tradition. La part d'improvisation est grande dans cette joute musicale et chorégraphique où s'affrontent le musicien et le danseur. Des mouvements amples succèdent aux petits pas saccadés et hésitants spécifiques au *lewoz*, danse dans laquelle l'équilibre est sans cesse menacé : le corps soudain s'arrête, feint de tomber pour se redresser brutalement et reprendre sa course effrénée. Le comédien-danseur prend pleinement possession de l'espace scénique et évolue au rythme syncopé et haché du tambour battu avec force et vigueur. Il est physiquement mis à l'épreuve dans ce théâtre du corps qui exalte la force vitale et s'éloigne du théâtre verbal et psychologique pour agir sur les sens du spectateur, conformément aux principes énoncés par Antonin Artaud dans son « théâtre de la cruauté ». Visuel, sonore et cinétique, le théâtre construit par Laumord est un « théâtre total », qui développe un « langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumière » (Artaud, 1993 : 138).



Andidan Lawonn-la, mise en scène par Gilbert Laumord au Centre Martiniquais d'Action Culturelle (CMAC) de Fort-de-France en 2006. Le musicien transcrit musicalement les mouvements et les évolutions du corps du danseur (Gilbert Laumord) qui trébuche, hésite, feint de tomber pour se redresser subitement et repartir dans la danse. Photographie : Philippe Bourgade, 2006.

Théâtre du verbe, de la voix et du corps, théâtre conté, poétique, chanté et dansé, ce théâtre de la totalité fait alterner les langues et les genres au sein d'œuvres largement fragmentées. La construction délibérément floue, voire chaotique, des deux pièces accentue l'impression de désordre créé par la profusion de signes. Les séquences (conte, poésie, musique, danse) s'enchaînent sans lien apparent suivant un principe de juxtaposition, voire d'éclatement. La fracture, sensible dans la danse et la musique *gwoka*, apparaît ainsi paradoxalement comme le dénominateur commun de ces deux pièces composées de fragments hétéroclites collés les uns aux autres sans qu'on puisse discerner de logique certaine de structuration. L'architecture se veut délibérément disloquée : *Andidan Lawonn-la* est composé de treize tableaux qui ne sont aucunement liés les uns aux autres de manière linéaire et narrative ; ils s'enchaînent parfois musicalement ou se succèdent brutalement suivant une esthétique de la rupture et du chaos. Le spectateur est par conséquent largement déstabilisé, car privé de repères : l'absence d'intrigue, la difficulté de trouver un fil directeur associées à l'opacité de certains symboles et à la codification de la gestuelle sont source d'égarement. En outre, la multiplicité des langues (créole, français, espagnol) et des langages (verbal, musical, chorégraphique) sont autant de signes que le spectateur doit assembler et décrypter sans posséder nécessairement toutes les clés de lecture, surtout lorsque celles-ci résident dans une connaissance de codes spécifiques à la culture créole.

Il est certain que la réception de ces deux pièces variera considérablement d'un public à l'autre. On peut supposer que des spectateurs antillais seront plus à même de décoder et d'interpréter le sens ou les sens possibles. Cela ne signifie pas pour autant qu'un public non initié à la culture créole, à sa langue et à ses traditions, sera nécessairement incapable d'interpréter et d'apprécier le spectacle. Donnons pour preuve les représentations ayant eu lieu aux États-Unis¹⁴ : les spectateurs en majorité non créolophones et non francophones, qui ont assisté à *Andidan Lawonn-la*, ont suivi avec intérêt et attention cette performance qu'ils ont appréhendée de manière plus sensorielle qu'intellectuelle. La discussion entre le public et les artistes qui a suivi les représentations témoigne d'une attention extrême portée aux effets visuels et sonores, à l'interaction entre les corps plus qu'au contenu même du discours resté largement incompris du fait de la barrière linguistique. Invité à créer du sens, à rendre intelligible le processus scénique en liant des unités disparates, le public était donc d'autant plus impliqué qu'il était actif. Anne Ubersfeld explique que les efforts de compréhension faits par le spectateur placé devant une œuvre en apparence incompréhensible n'altèrent pas son plaisir, mais au contraire le rehaussent :

Devant des signes qu'il ne comprend pas, qu'il ne peut nommer (objets, gestuelle, discours), ou qu'il ne peut référer à rien qu'il connaisse, ou simplement qui lui posent un problème, le spectateur est provoqué dans sa propre inventivité : à lui de fabriquer le rapport entre le signe et son intelligibilité ou son rapport au monde (1996 : 280).

Du « Chaos-Monde » au « Tout-Monde »

Ce théâtre de la totalité, théâtre multiple et pluriel, théâtre de la profusion et de la confusion reflète la diversité kaléidoscopique du monde créole, le métissage d'une société composite, la réalité riche et complexe du « Chaos-Monde » défini par Édouard Glissant comme « le choc actuel de tant de cultures qui s'embrassent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante : ces éclats dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement » (1997 : quatrième de couverture). L'écrivain et philosophe martiniquais conçoit en effet la Caraïbe comme un monde éparpillé, éclaté, qui s'oppose au monde ordonné, hiérarchisé et homogène de l'Occident. Cet univers où règnent le désordre et l'anarchie, l'indétermination et l'imprévisibilité est conforme à la dramaturgie de Laumond qui pratique l'esthétique du Chaos-Monde sur la scène théâtrale. Il s'oppose aux conventions dramaturgiques classiques, refuse la linéarité et l'homogénéité au profit de la rupture et du multiple. *Avec le temps... Con el tiempo...* et *Andidan Lawonn-la* offrent ainsi, dans la turbulence de leur facture formelle et dans la diversité de leurs composantes, la vision kaléidoscopique d'un monde conçu comme une totalité intérieurement disloquée, comme une unité diffractée. À l'intérieur de l'espace circulaire scénique, miroir de l'île, s'opère la rencontre de langues, de genres et de formes esthétiques plurielles. Le théâtre devient donc bien reflet du monde caribéen « diffracté mais recomposé » conçu par Glissant comme le « Tout-Monde » et rebaptisé « Totalité ouverte » par les auteurs de *l'Éloge de la créolité* (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1993).

C'est donc au-delà du linéaire, de l'ordre, de la raison et de la logique, dans l'opacité et la démesure que se trouvent l'unité et le sens d'œuvres volontairement chaotiques, mais régies suivant un principe d'ordonnement caché, secret, souterrain. L'architecture circulaire des deux œuvres annonce la possibilité d'une totalité, d'une unité retrouvée. La pièce *Avec le temps... Con el tiempo...* s'achève comme elle a commencé, dans la fin qui rejoint le début : le comédien réintègre la toile d'où il s'était extirpé à l'origine comme d'une matrice, comme si la mort et la naissance finissaient par fusionner et par s'abolir dans un éternel recommencement nietzschéen ou beckettien¹⁵. Dans les deux pièces, l'espace scénique est tout entier structuré autour de la figure symbolique du cercle qui évoque la ronde ancestrale du *lewoz*, ronde qui donne son titre à la pièce *Andidan Lawonn-la* (*Dans la ronde*) ; les acteurs et musiciens évoluent ainsi au centre d'un cercle de feuilles mortes dans *Avec le temps...* et au centre d'un cercle de lumière dans *Andidan Lawonn-la*. Cette concentration spatiale favorise l'intégration des spectateurs réunis autour du cercle et qui sont, de par cette proximité spatiale, plus enclins à appréhender directement et physiquement les effets du spectacle sur leur sens. Ce cercle d'énergie communale recréé sur la scène favorise ainsi le rassemblement collectif autour de pratiques culturelles censées souder la communauté. Cette figure du cercle donne aussi sa cohésion et sa cohérence à des œuvres



Andidan Lawonn-la, mise en scène par Gilbert Laumord au Centre Martiniquais d'Action Culturelle (CMAC) de Fort-de-France en 2006. Les artistes – comédiens, musiciens et danseurs – évoluent au centre d'un cercle de lumière qui recrée le cercle rituel du *lewoz*. Photographie : Philippe Bourgade, 2006.

dramatiques fortement symboliques, car elle renvoie en effet au cycle temporel de la vie, de la mort et de la renaissance signifié par la présence sur la scène d'éléments naturels (le feu, l'eau, la terre) et par les paroles du conteur et du poète qui rappellent le caractère éphémère de la vie ; la fumée d'encens qui se répand dans les deux spectacles crée une atmosphère propice au recueillement, tandis que l'on entend des voix remonter de l'au-delà, celles des esclaves et celles des célèbres musiciens et des danseurs, gardiens de la tradition, dont l'héritage est recueilli et perpétué. Cette mise en relation du monde des vivants et du monde des morts révèle le lien continu conservé avec les anciens, avec les ancêtres, avec le passé.

Laumord réhabilite, il est vrai, la mémoire des ancêtres africains dont la force de résistance est célébrée sur la scène au rythme du tambour, ce tambour directement lié à l'histoire de l'esclavage, ce tambour qui représente une pulsion de vie en même temps que le combat, la résistance et l'affirmation des racines africaines. Le tambour symbolise en effet dans la culture créole l'« aspiration à la liberté », selon l'expression de l'ethnologue et dramaturge Ina Césaire (1984 : 79), et la résistance passée et présente à un pouvoir dominant¹⁶. Dans la prière adressée au danseur de *lewoz* avant qu'il n'entre dans la ronde, Laumord rappelle « *kijan soufwans zansèt an-mwen soufè adan kann a blan-la* » (« quelle souffrance ont endurée mes ancêtres dans les champs de canne des Blancs »), souffrance à laquelle il s'associe. Il convoque l'esprit Virjilan, esprit qui veille, esprit gardien et protecteur, pour lui donner la force et le courage de rentrer dans la ronde sans vaciller, sans

fléchir. Cette musique de tambour prouve la transmission et la conservation d'un héritage légué par les ancêtres ; elle réaffirme aussi la résistance à l'assimilation à la culture dominante, la culture française imposée par les colons qui ont tenté en vain d'éradiquer les apports culturels africains. L'une des séquences d'*Andidan Lawonn-la* parodie de manière hautement satirique l'évangélisation pratiquée par les colons français sur une population servile qui répète sans comprendre les mots prononcés par le prêtre : « priez pour nous » devient ainsi « piépoul¹⁷ » dans la bouche de ces disciples convertis malgré eux au christianisme et à qui était défendu de pratiquer leur religion. Le tambour et, surtout, les danses qui lui étaient associées étaient de même condamnés par l'Église. En attribuant à cet instrument un rôle prédominant de par sa présence visuelle et sonore constante, Laumord défie les lois passées et proclame haut et fort qu'« il est bon et beau et légitime d'être nègre » pour reprendre le vers d'Aimé Césaire (1983 : 64), père de la négritude, père spirituel dont le metteur en scène guadeloupéen revendique ici indirectement la filiation.

Le théâtre de Laumord est bien un « théâtre nègre » au sens césairien du terme, dans la mesure où il revisite l'histoire de l'esclavage et instaure une communication et une communion avec les ancêtres esclaves au son du tambour. Ce théâtre est également « nègre » dans son opposition radicale aux règles et aux conventions. Comme Césaire qui, dans un souffle révolutionnaire rimbaldien, dans un *raz-de-marée* dévastateur, fait éclater les canons de la poésie classique française, Laumord transgresse les règles dramatiques classiques, rompt avec la tradition. À la rationalité et à la mesure occidentales, Césaire oppose des images violentes et provocatrices, une déstructuration syntaxique, une musicalité saccadée qui rendent sa langue poétique opaque, voire hermétique ; cette langue résiste et on doit lutter avec elle pour en pénétrer le sens, les sens. Le théâtre de Laumord s'inspire de ce même élan créateur, de cette même énergie dévastatrice, de ce même souffle destructeur et générateur d'un nouvel ordre, celui de la déraison, de la folie :

la folie qui se souvient
 la folie qui hurle
 la folie qui voit
 la folie qui se déchaîne (Césaire, 1983 : 27).

Conclusion

Avec le temps... Con el tiempo... et *Andidan Lawonn-la* sont deux pièces protéiformes inclassables. Laumord brouille délibérément les frontières entre les genres canoniques des arts de la scène – si tant est que cette notion de « genre » soit encore pertinente aujourd'hui – pour ouvrir à la profusion et au multiple. Dans un entretien réalisé en avril 2003 à Trois-Rivières, en Guadeloupe, le metteur en scène parle d'OTNI (Objet Théâtral Non

Identifié) pour qualifier son théâtre, qui n'est ni tout à fait danse, ni tout à fait musique ni même théâtre au sens traditionnel du terme¹⁸. L'énergie créatrice et la vitalité artistique à l'œuvre dans ces deux spectacles sont révélatrices du chaos dionysiaque autant que de l'effervescence bouillonnante du Tout-Monde créole, monde en perpétuel mouvement, monde composite et pluriel. Elles témoignent aussi de l'audace et de l'originalité de jeunes artistes qui, comme Laumord, sont en quête d'un nouveau langage dramatique. En allant puiser au cœur de la tradition populaire caribéenne, celle du *lewoz* dans les cas analysés dans cet article ou celle du carnaval ou du vaudou dans d'autres pièces¹⁹, les dramaturges et les metteurs en scène caribéens trouvent les matériaux nécessaires pour renouveler la création dramatique, en même temps qu'ils parviennent à se démarquer de la culture occidentale pour afficher une spécificité caribéenne. En faisant éclater le carcan de la tradition, en prônant le désordre et la rupture, ce théâtre manifeste finalement l'esprit de résistance d'artistes conscients de la domination culturelle imposée par la France et qui cherchent à conserver et à revaloriser l'héritage populaire créole longtemps dénigré, voire renié, par une population tourmentée par les ombres du passé colonial.

Est-ce à dire qu'un théâtre qui intègre en son sein des composantes de la culture populaire et qui bouscule les règles soit nécessairement plus contestataire et plus révolutionnaire qu'un théâtre en apparence plus conforme aux normes dramatiques occidentales ? Si le créole, la tradition orale, le tambour, les musiques et les danses sont indéniablement les signes d'une appartenance à la culture créole, ils ne sont pas pour autant systématiquement, une fois présents sur la scène théâtrale, symboles de résistance et de contestation de l'ordre établi. La révolte ne naît pas toujours du chaos. Le désordre peut surgir au sein de la plus classique des pièces, et la soumission apparente aux règles dissimule parfois habilement une résistance souterraine comme le prouvent les adaptations toujours plus nombreuses des classiques du théâtre occidental sur les scènes antillaises. Dans son adaptation de *La tempête* de Shakespeare pour un « théâtre nègre », Aimé Césaire (1969) oscille entre respect apparent et jeu subversif avec son modèle. Cette fidélité feinte, doublée d'une trahison ouverte, place le père de la négritude dans la position de Caliban face à Prospero : il s'empare des armes du maître pour se libérer du carcan de la tradition, pour affirmer son esprit d'indépendance et d'insubordination et proclamer sa liberté de créateur. « *Uhuru !*²⁰ » : tel pourrait être le cri de ralliement d'auteurs caribéens qui refusent l'asservissement et l'aliénation et trouvent dans l'art un instrument de résistance et de libération.

Notes

1. La population antillaise est extrêmement métissée racialement et culturellement : à une population autochtone amérindienne presque entièrement décimée se sont substitués les colons français, les esclaves venus d'Afrique puis les Indiens venus remplacer la main-d'œuvre servile après 1848, et plus récemment les Chinois et les Syro-Libanais.
2. Comédien professionnel polyglotte (il parle français, créole, anglais, espagnol et danois), Gilbert Laumond a un parcours artistique relativement singulier : après avoir vécu en Guadeloupe, son île natale, en France et au Sénégal, il suit des cours d'art dramatique dans une école danoise à Copenhague. Il commence sa carrière de comédien en Europe puis rentre en Guadeloupe dans les années 1980 pour retrouver ses racines. Il apprend alors le créole, s'initie à la pratique musicale et chorégraphique du *gwoka*, redécouvre l'univers des contes – autant de composantes de la culture populaire créole qu'il intègre progressivement à son travail de comédien, de danseur, de musicien et de metteur en scène. En 2002, il met en scène *Avec le temps... Con el tiempo...*, pièce élaborée en collaboration avec le metteur en scène cubain Eugenio Hernandez Espinoza et présentée à La Havane, à Cuba, en 2002, puis jouée à la scène nationale L'Artchipel en Guadeloupe. En 2006, il invite le poète martiniquais Joby Bernabé à créer avec lui *Andidan Lawonn-la*, spectacle joué en 2006 en Martinique, à Sainte-Lucie et aux États-Unis à Bowdoin College et à Bates College dans le Maine.
3. L'adjectif « nègre » est à replacer dans le contexte de la négritude de Césaire et de Senghor : il revêt une connotation éminemment positive, car il manifeste la résistance à l'oppression et à l'injustice, tout comme l'affirmation d'un peuple qui se dresse et proclame sa fierté d'être noir.
4. Le concept de « Tout-Monde » appartient à la philosophie d'Édouard Glissant, qui en donne la définition suivante : « J'appelle Tout-Monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant » (1991 : 176). Glissant voit dans la Caraïbe le lieu du métissage des langues et des cultures, où l'être, à la fois enraciné et ouvert, se transforme dans la rencontre et l'échange avec l'autre.
5. Dans son ouvrage *Les créoles : l'indispensable survie*, Marie-Christine Hazaël-Massieux (1999) examine la diversité, le développement et le statut des créoles, langues en péril, car essentiellement orales et par conséquent menacées dans un monde moderne qui valorise considérablement l'écriture.
6. Dans *Cultures et pouvoir dans la Caraïbe*, Dany Bébel-Gisler et Laënnec Hurbon (1976) mettent en lumière les rapports de force qui opposent le français, « force dominante », au créole, « force dominée », langue réprimée, interdite, méprisée, reniée. Si ces constats ne sont plus aujourd'hui entièrement pertinents, car la situation linguistique des Antilles a largement évolué en faveur d'une reconnaissance du créole comme une langue à part entière, l'égalité entre français et créole est loin d'être effective.
7. En Guadeloupe et en Martinique, anciennes colonies françaises devenues DOM en 1946, le français reste la langue officielle, langue dite « haute » pour reprendre la terminologie du linguiste Charles Fergusson (1959) dans son article « Diglossia ». Le français est la langue nationale, celle de l'administration, de l'éducation, alors que le créole, langue dite « basse », est relégué dans une position inférieure, celle des échanges quotidiens familiaux et privés.

8. Les traditions hindoues sont constitutives de la culture métissée de la Caraïbe, qui accueille les travailleurs indiens venus remplacer la main-d'œuvre africaine après l'abolition de l'esclavage en 1848.

9. On peut sans nul doute voir, dans le conteur, l'ancêtre du comédien et, dans le conte, la forme première du théâtre aux Antilles, comme l'affirment Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans *Lettres créoles* : « Le conteur tirant un conte face à une compagnie de veillée est le début de notre théâtre : son langage, ses intonations, ses onomatopées, sa gestuelle, ses mimiques muettes ou bruitées, ses pas de danse, ses chantés, ses symbolisations de l'eau, du vent, de la pluie relevaient d'une théâtralisation presque totale » (1999 : 183).

10. Laumord interprète *a capella* une chanson dont les paroles font écho au conte hindou : « *On tou piti piti moman nou ka pasé asi latè / On ne fait que passer un tout petit moment sur la terre / On tou piti piti moman si latè mezanmi / Un tout petit moment sur la terre mes amis.* »

11. Joby Bernabé, dramaturge et poète martiniquais, défenseur invétéré de la langue créole, est célèbre pour ces « dits poétiques », poèmes qu'il compose en créole et met en scène dans des performances musicales et vocales.

12. « Le maître de l'ombre » a été composé par Monchoachi, poète martiniquais ; l'on entend aussi des extraits du *Prophète* de Khalil Gibran.

13. Le terme *gwoka*, dont l'étymologie reste incertaine (ce mot pourrait venir de « gros quart », désignant les tonneaux de salaison ou de vin qui servaient, à l'origine, de corps au tambour, ou de « *ngoka* », petit tambour en Centre Afrique), réfère aussi bien à l'instrument de musique (le tambour à membrane en peau de chèvre) qu'à l'ensemble varié de danses et de rythmes traditionnels qui se déclinent en *toumlak*, *gwaj*, *mendé*, *kaladja*, *padjembel*, *woulé* et *lewoz*.

14. La compagnie Siyaj a été invitée par Bowdoin College et Bates College, en Nouvelle-Angleterre : deux représentations successives ont eu lieu devant un public américain nombreux, constitué d'étudiants et de membres de la communauté de Brunswick et de Lewinston (le 31 octobre 2006 à l'auditorium Kresge de Bowdoin College et le 1^{er} novembre 2006 à la chapelle de Bates College).

15. Le théâtre de Laumord semble plus proche du vitalisme solaire et dionysiaque de Nietzsche que de l'anéantissement beckettien : alors que la mort est promesse de renaissance pour le philosophe allemand, elle n'est que le prolongement du vide pour le dramaturge irlandais qui ouvre sa pièce *Fin de partie* par la célèbre réplique : « La fin est dans le commencement et cependant on continue. »

16. Le *lewoz* et le *gwoka* demeurent étroitement associés à l'histoire de la colonisation et aux luttes de résistance des esclaves dans les plantations. Le tambour était, à l'époque, joué pour rythmer les activités quotidiennes (la coupe de la canne, la transformation du manioc en farine) et pour divertir les esclaves le samedi et le dimanche lors des *calendas* ; ces divertissements musicaux et dansés, que le père Labat et Moreau de Saint-Méry décrivent très précisément dans leurs chroniques – *Voyages aux Isles : chroniques aventureuses des Caraïbes, 1693-1705* (1732) et *Description topographique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle Saint Domingue* (1796) –, seront rapidement condamnées par l'Église, car les danses pratiquées – dont dérive très certainement le *gwoka* guadeloupéen actuel – sont jugées « indécentes », « lascives » et « déshonnêtes » par le père Labat ; elles

continueront toutefois à être tolérées dans la savane, loin des habitations, par des maîtres conscients des bienfaits du défolement procuré par la musique et la danse. Instrument de libération physique et mentale, le tambour aurait aussi joué, selon la légende, un rôle déterminant dans les combats menés par les esclaves marrons, ceux qui ont fui les plantations pour trouver refuge dans les forêts et organiser des mouvements de résistance.

17. Le mot créole « *piépoul* » signifie « patte de poule ». L'écart entre le signifiant et le signifié accuse la discordance entre sacré et profane et prouve l'absurdité de l'évangélisation chrétienne. La prière est d'autant plus ridiculisée qu'elle est détournée de sa fonction religieuse : ce ne sont pas Dieu et les saints qui sont honorés, mais les héros de la conquête coloniale (Christophe Colomb, Napoléon, etc.) dans une « litanie chaotique et apologétique » venue remplacer la traditionnelle « litanie catholique, apostolique et romaine ».

18. Il n'existe aucun texte dramatique proprement dit pour les deux pièces, dont l'ossature est constituée d'un assemblage de textes divers sur la scène. Il serait alors sans doute plus juste de parler de performances scéniques que de pièces de théâtre.

19. Nombreux sont les dramaturges antillais qui intègrent des composantes rituelles dans leurs pièces. Dans *Mémoires d'isles*, Ina Césaire (1985) ouvre sa pièce par un préambule carnavalesque tonitruant : « la parade des diablasses » du mercredi des cendres proclame le pouvoir dévolu aux femmes, la frénésie physique et verbale propre au carnaval. Dans *Vie et mort de Vaval*, Michèle Montantin (1991) choisit pour protagoniste de sa pièce le roi du carnaval, qui incarne la jouissance des plaisirs de la chair et l'intensité du moment présent. Pour une analyse plus approfondie de la transposition des rituels sur la scène théâtrale caribéenne, on pourra se reporter à mon article « Du rituel au théâtre caribéen contemporain » (Bérard, 2006).

20. Premier mot prononcé par Caliban à son entrée en scène, « *uHuru* » [*sic*] signifie en swahili « la liberté pour ceux qui sont esclaves ».

Bibliographie

ARTAUD, Antonin ([1964] 1993). *Le théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard.

BÉBEL-GISLER, Dany, et Laënnec HURBON (1976). *Cultures et pouvoir dans la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan.

BÉRARD, Stéphanie (2006). « Du rituel au théâtre caribéen contemporain », *Notre librairie*, « Théâtres contemporains du Sud 1990-2006 », n° 162 (juin-août), p. 97-103.

BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIAnt ([1989] 1993). *Éloge de la créolité = In Praise of Creolness*, Paris, Gallimard.

CÉSaire, Aimé ([1939] 1983). *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine.

CÉSaire, Aimé (1969). *Une tempête*, Paris, Seuil.

- CÉSAIRE, Ina (1984). « Conte africain traditionnel et conte antillais résurgent », *Notre librairie*, n° 73 (janvier-mars), p. 77-79.
- CÉSAIRE, Ina (1985). *Mémoires d'isles*, Paris, Éditions caribéennes.
- CHAMOISEAU, Patrick, et Raphaël CONFIANT ([1991] 1999). *Lettres créoles*, Paris, Gallimard.
- FERGUSSON, Charles (1959). « Diglossia », *Word*, vol. 15, p. 325-340.
- GLISSANT, Édouard (1991). *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1997). *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine (1999). *Les créoles : l'indispensable survie*, Paris, Éditions Entente.
- MONTANTIN, Michèle (1991). *Vie et mort de Vaval*, Association Chico-Rey avec l'aide du Conseil régional de la Guadeloupe.
- UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre*, t. II, *L'école du spectateur*, Paris, Belin.

Monique Martinez Thomas, Agnès Surbezy
et Fabrice Corrons
Université de Toulouse II-Le Mirail

Le théâtre quantique : ordre et désordre dans l'Espagne postmoderne

Cet article expose les premières pistes d'une réflexion sur la dramaturgie espagnole récente à partir de la notion de « quantique ». Notre hypothèse de départ est la suivante : dans le désordre de la postmodernité, dans cette révolution anthropologique que nous sommes en train de vivre, aussi fondamentale que celle des Lumières mais beaucoup plus vélocité, la physique quantique a joué un rôle fondamental et a servi, en quelque sorte, de terreau fertile à l'élaboration des grandes théories (philosophiques, historiques, sociologiques, esthétiques, etc.) du siècle dernier et du XXI^e siècle. La physique quantique, en remettant en cause les principes de la physique classique, l'électromagnétisme de James Clerk Maxwell et la mécanique newtonienne principalement, oppose le discontinu au continu, le hasard à la causalité, l'interdépendance des atomes à la séparabilité et à l'objectivité (Hawking, 1989 ; Hawking et Penrose, 1997 ; Lachière-Rey, 2003 ; Lachière-Rey et Luminet, 2005 ; Parrochia, 1997 ; Thuan, 2000). La science rejoint ainsi les réflexions sur la fin de l'Histoire et des macrorécits, la perte des grands idéaux, le début de l'individuation des comportements et l'émergence d'un tissu social caractérisé par sa structure rhizomatique, modélisable sous la figure du réseau, mais un réseau pluridimensionnel et fluctuant.

Dans le domaine des arts, l'utilisation de l'adjectif « quantique » pour définir des productions contemporaines est relativement récente. Même si, en France, Claude Régy donne tout son éclat au théâtre quantique dans ses mises en scène de *Melancholia-Théâtre* de Jon Fosse¹ (1998) et de *4.48 Psychose* de Sarah Kane (2001), l'association des œuvres à l'esthétique quantique semble un phénomène surtout espagnol. Non seulement l'adjectif « quantique » réapparaît comme épithète pour désigner des formes artistiques diverses,

mais le quantique, comme esthétique et comme éthique, devient le fer de lance d'une association internationale créée à Grenade en 1994 et connue sous le nom de Salon des Indépendants. Un des cofondateurs, Gregorio Morales, journaliste et écrivain, a publié en 1998 un essai intitulé *El cadáver de Balzac : una visión cuántica de la literatura y del arte* (*Le cadavre de Balzac : une vision quantique de la littérature et de l'art*) (1998a), qui synthétise les débats qui ont eu lieu à Valence, au cours des différentes rencontres entre les membres fondateurs. Y sont réunis des articles théoriques qui étudient les différentes applications du quantique au cinéma, à la poésie, au roman, à partir d'exemples tirés des œuvres d'Henry James, d'Antonio Enrique et de Rubén Darío.

Hormis un article sur García Lorca (Morales, 1998b), le genre dramatique est encore assez peu étudié, semble-t-il, en Espagne, par ce groupe. En revanche, le concept de quantique a été revendiqué par l'une des figures majeures du théâtre hispanique contemporain, José Sanchis Sinisterra. L'homme de théâtre valencien, maître à penser de la plupart des dramaturges actuels en Espagne et en Amérique latine, s'inspire clairement de la physique quantique, de la neurobiologie et de la philosophie bouddhiste comme sources de réflexion et d'inspiration artistique. Les théâtralités de l'énigme, du minimalisme, du translucide qu'il explore dans les différentes étapes de son œuvre sont autant de variantes dramaturgiques « quantiques » fondées sur l'incomplétude, la discontinuité, la fragmentation. L'adjectif « quantique » est ainsi souvent convoqué pour parler des œuvres postmodernes telles que *Perdida en los Apalaches, juguete cuántico* (*Perdue dans les Appalaches, jouet quantique*) de Sanchis Sinisterra (1991) ou encore *Le temps de Planck* de Sergi Belbel (2002), pour ne citer que les plus connues. On le trouve surtout dans les sous-titres des pièces, employé essentiellement comme adjectif, ce qui, de toute évidence, traduit le caractère hybride, frôlant l'oxymore, de l'alliance de termes qui croisent art et science.

Dans cet article, nous analyserons les formes dramaturgiques contemporaines à partir de certains concepts propres à la physique quantique et particulièrement adaptés à l'étude de l'évolution du théâtre (sans pour autant, bien sûr, qu'ils soient exclusifs à l'étude du genre dramatique). Nous en avons choisi trois, qui correspondent aux trois mouvements de cet article : le vide quantique rempli d'énergie potentielle, la modification de l'objet observé par l'observateur, la mise en scène de l'espace-temps quantique. Pour chaque art, l'éclairage à partir des découvertes quantiques sera différent : la peinture quantique, comme celle du peintre Francisco Xaverio, libère l'énergie de la matière (Morales, 2000) ; la musique quantique, à l'instar des installations sonores de Manuel Rocha Iturbide, met l'accent sur « une vision globale des phénomènes sonores, où les concepts d'interconnexion, de complémentarité, d'indéterminisme, de *continuum* entre le discontinu et le continu, etc., en font partie intégrale » (Rocha Iturbide, 1999) ; la poésie quantique, telle celle de Basarab Nicolescu (1994) ou de Cirlot (Morales, 1998c), considère les mots comme des quanta, s'entrechoquant de manière irrationnelle voire ineffable.

Quant à notre domaine d'étude, si la recherche s'est déjà intéressée au rapport qu'entretient l'art dramatique avec des théories scientifiques proches ou héritières de la physique quantique – la théorie du chaos entre autres –, elle s'est souvent appuyée sur des formes de théâtre qui privilégient l'image (Chamberland, 1997 ; Hébert, 1997 ; Abuín González, 2006). Nous réfléchirons de notre côté à l'implication de ces théories au cœur même des textes, grâce à l'étude de pièces récentes de dramaturges espagnols : certains de ces auteurs sont connus du public francophone (José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel, Rodrigo García) ; d'autres restent encore (trop) peu représentés hors des frontières de l'Espagne (Ernesto Caballero, Lluïsa Cunillé, Gracia Morales, Mercè Sarrias). Notre corpus de pièces quantiques sera principalement composé d'œuvres tirées de la collection « Nouvelles scènes hispaniques », collection bilingue publiée par les Presses universitaires du Mirail et qui constitue un élément clef du chaînage toulousain autour de la découverte et de la diffusion des nouvelles dramaturgies hispaniques grâce au repérage, à la traduction, à la publication, à la représentation de spectacles (surtitrés en français et interprétés en langue des signes) et à la recherche universitaire.

La scène comme vide quantique

La physique quantique a mis en évidence que

parmi tous les états concevables d'un champ, il en existe un (quelquefois plusieurs) dont l'énergie est minimale. On l'appelle « état fondamental » ou aussi « vide quantique », même si le terme est particulièrement mal adapté : cet état « vide » est [...] bien différent d'une totale absence. Son énergie est minimale mais pas nécessairement nulle (Lachièze-Rey et Luminet, 2005 : 138).

Le théâtre, à l'instar de l'univers, est créé à partir d'un vide, plein de potentialités de signes qui sont comme des particules et des antiparticules qui « peuvent jaillir du néant, jouir d'une existence éphémère avant de retomber dans l'oubli » (p. 138). L'espace souvent fermé du plateau renvoie à une cosmogonie que renouvellent à l'infini les différentes représentations dramatiques, grâce à l'énergie de l'acteur, à ses mouvements, à ses mots.

Dans *Vide*, un des monologues de *Pervertimento*, Sanchis Sinisterra réfléchit précisément sur ce vide plein. Ce vide, c'est le néant précédant toute création, semblable à celui qui précède le big bang, celui de l'espace-temps évolutif et expansionniste, comme ce monologue qui n'en finit pas de gonfler dès qu'il se met en branle.

Au centre du monologue de treize pages et demie, a même lieu l'explosion primordiale qui dure exactement une seconde ! Le locuteur fatigué s'est allongé pour se reposer et il a senti tout à coup quelque chose :

Je ferme les yeux et... Brrrrrrrrrrrr... !
 Mais ce n'était pas un bruit, hein ?
 Quelqu'un a entendu un bruit ?
 [...] Comme si le temps s'excitait...
 [...] Comme une explosion de souvenirs qui excitaient le temps (2003a : 55).

Tout comme après le big bang, la parole dramatique déclenche des réseaux de significations qui, comme certaines galaxies, fonctionnent en rond : les images tournent dans le texte, comme la spirale des étoiles dans la matière noire de l'univers, « comme un tourbillon qui s'ouvre et se referme, et au centre, toujours prêt à nous avaler, ce trou : le vide » (p. 61).

La cosmogonie théâtrale est bien à l'image de la création de notre univers, construite à partir du rien, du vide de la scène. Seule une coprésence, celle du spectateur et de l'acteur, suffit à créer un espace-temps, et à libérer des « petits bouts de vie » (p. 56), qui, comme les protons, les neutrons et les électrons, vont se libérer de la sphère dense et minuscule des origines pour créer un monde :

[...] le truc du temps qui s'excite, les petits bouts de vie qui crépitent, cette écume d'images, de bruits, d'odeurs, de frôlements, de saveurs... qui essaient de se pencher sur ce vide, de me transpercer, moi, pour tous vous atteindre, pour devenir une eau partagée, des océans communs, des fleuves au cours navigable, des lacs hospitaliers, des sources au débit généreux... (p. 56)

La métaphore, insistante, de l'eau à travers l'allusion aux océans, aux sources, aux lacs et aux fleuves signe la spécificité de la cosmogonie théâtrale : celle-là est avant tout source de vie, de fécondité ; elle est généreuse, ouverte, et met en place des réseaux d'échanges et de communication entre les hommes. C'est l'espace même de la rencontre, le plus apte à remplir un vide plus métaphysique que matériel.

Car – et la sentence tombe comme un couperet à la fin du monologue – l'homme est issu du vide et y reviendra. La citation entre guillemets prononcée par le personnage révèle le fil directeur du monologue, le point de départ et d'arrivée de *Vide* : « Il n'y a rien à chercher, ni rien où placer son espérance, mais seulement le néant et le vide, car c'est le principe premier de toute chose » (p. 62). Et de la même façon, à la fin du discours, le monoparleur choisit de clore son texte pour rendre possible le recommencement : « S'il n'y a rien à chercher, rien à atteindre, qu'est-ce que l'on fait ici ? / Eh bien ça : simplement finir, pour qu'une bonne fois pour toutes, ça commence. / Que commence le début de toute chose » (p. 64).

Nous pourrions aussi analyser, comme le suggère Régy, l'analogie entre l'énergie invisible du vide quantique et les particules en mouvement que constituent les acteurs en interaction. Dans *Espaces perdus*, Régy propose une nouvelle approche du jeu théâtral inspirée des notions d'énergie et de vide quantiques :

J'essaie de faire entrer les acteurs comme s'ils étaient dans l'écriture, appelés par l'imaginaire de l'écrivain qui pressent quelque chose et qui commence à mettre des signes sur le papier. L'acteur ne doit pas incarner un personnage dans un décor ; au contraire, il doit trouver la dimension où il n'est pas ce personnage, c'est un vide infini. Et pour lui-même il doit à la fois être et ne pas être. [...] La présence des corps est très importante et pourtant on ne représente que du mental, des émanations au-delà des mots, des supports au prolongement de l'imaginaire. On montre donc une matière invisible qui se tisse entre des personnes (1998 : 131).

Les comédiens formeraient, en quelque sorte, des systèmes dynamiques en perpétuelle transformation ou transmutation, avec des phénomènes de création et d'annihilation (présence scénique *versus* absence scénique, présence dialogale *versus* absence dialogale). Ce flux dynamique, créateur d'énergie, est exhibé dans le vide de la scène contemporaine. Les acteurs deviennent les vecteurs de mutations d'une matière scénique que l'on ne peut plus appréhender de façon linéaire et continue. L'exemple le plus frappant dans notre collection est celui de la dramaturgie de Rodrigo García.

Notes de cuisine, par exemple, est un texte composé non plus d'une intrigue linéaire mais d'une succession aléatoire de quarante-six microséquences : y alternent des monologues, des dialogues, des trilogues conflictuels et des déclarations percutantes, définissant des combinatoires verbales au gré des mouvements sonores, des liens sémantiques, de probabilités de forces et d'impacts :

- M— Je gagne ma vie.
 G— C'est une jolie phrase, elle me plaît bien.
 C— C'est pas pareil que de se maintenir dans la vie.
 M— C'est la même chose.
 C— Pas du tout.
 G— C'est pareil que se débrouiller dans la vie.
 M— Non : gagner sa vie, c'est autre chose.
 C— Se maintenir dans la vie, ça me plaît bien : c'est comme flotter dans la vie.
 M— C'est le contraire de couler dans la vie.
 G— Ça me plairait bien de couler dans la vie (García, 1999 : 159).

Ces microséquences dessinent autant d'événements qui construisent l'univers dramatique. Par une intrigue d'apparence dé cousue : le fil directeur (la rivalité de deux hommes, M et G, pour une femme, C) est pour le moins ténu et discontinu. *Notes de cuisine* rend donc compte de l'instabilité d'un système qui est le fruit de l'interaction d'une multitude d'événements ; cette œuvre rappelle ainsi le fonctionnement des « états excités » en physique quantique : « Les échanges toujours plus emmêlés entre les différents types de particules virtuelles tissent une sorte de réseau [...]. L'infinie complexité de cette situation semble défier la compréhension et le calcul » (Lachièze-Rey et Luminet, 2005 : 139).

Cette instabilité passe aussi par un jeu d'hybridation mêlant les événements du conflit amoureux mais aussi des emprunts à la gastronomie et à la boxe. Les blocs sont interchangeables, acquièrent, selon leurs agencements dans la mise en scène, des sens différents, des réalités modulables selon chaque observateur et plus précisément selon l'observateur-agent privilégié qu'est le metteur en scène. C'est ainsi que cette instabilité du référent textuel a permis à la compagnie de théâtre universitaire toulousaine « Les Anachroniques » de créer, en 1998 et 1999, deux spectacles différents, l'un axé sur la thématique de la « cuisine » sociale, l'autre sur la « cuisine » interindividuelle. Les différents fragments du texte proposé par García étaient organisés et repensés en fonction de lignes de force, d'interprétations qui donnaient à chaque fois un sens nouveau à la pièce : une dénonciation des rapports humains, fondés sur la violence, l'exploitation, le cannibalisme, dans un cas ; une peinture tragique des rapports de couple, aliénants et destructeurs, qui mettait en exergue la condition féminine dans un monde phallocrate, misogyne et essentiellement masculin, dans un autre.

La modification de l'objet observé par l'observateur

Le second concept de la physique quantique que nous choisissons d'exploiter ici tient à la spécificité même du genre dramatique : le théâtre, en effet, tout comme la danse ou la musique, réunit dans un même lieu, pour un temps plus ou moins long, plusieurs observateurs. Si l'inscription dans un espace-temps commun au public implique une même perception de l'événement artistique (et donc contrarie en quelque sorte l'individuation de la réception), il est intéressant de remarquer que le théâtre quantique intègre en amont, dans son processus de création, une réception plurielle, elle-même induite par différents niveaux de modifications de l'objet contemplé par les observateurs. Trois principes permettent d'ancrer ce rapport entre physique quantique et théâtre.

Il s'agit en premier lieu du principe d'incertitude. Pour la physique quantique, l'objet est défini par une probabilité de présence, notion que Sven Ortoli et Jean-Pierre Pharabod expliquent en ces termes : « Il est impossible en micro-physique d'attribuer, à un instant donné, une position et une vitesse déterminées : mieux la position est définie, moins la vitesse est connue, et vice-versa » (1984 : 47). La connaissance de la réalité devient dès lors impossible pour l'homme : le réel est voilé et son dévoilement ne peut être que partiel. Cet inachèvement, qui renvoie au mystère d'un monde que l'on ne peut pas percer, est, dans nos pièces quantiques, symptomatique d'une conception du théâtre comme objet artistique troué, lacunaire. Ainsi, comme l'a énoncé Werner Karl Heisenberg à propos de la physique quantique, l'expérience théâtrale décrit avant tout l'interaction de l'observateur avec le monde, et confère au spectateur un rôle fondamental dans la compréhension du microcosme scénique.

Rodeo, de Lluïsa Cunillé, permet d'illustrer ce principe d'incertitude : la scène se présente comme une réalité ineffable et mystérieuse. Qui est Elle, cette jeune femme assise au centre de la scène, sur une chaise pivotante ? Quel est son métier ? Quels liens secrets l'unissent à son frère ? Quel drame déchire la famille ? Le dialogue laconique, elliptique entre les personnages, ne dit rien, n'explique rien. Le corps quelquefois donne des informations que le verbe est impuissant à véhiculer – le trouble d'une passion occultée, la lassitude face à une situation d'enfermement, le désir d'évasion, etc. –, comme le montre le passage suivant :

Le frère se lève, sort par la porte du fond et rentre avec une fleur à la boutonnière.

Frère : Comment tu me trouves ?

Elle : Ça te va très bien.

Frère : Je vais me promener comme ça toute l'après-midi, et je sourirai sans arrêt.

Elle : Ça serait bien, ça changerait.

Le frère la regarde un moment puis il sort une autre fleur de sa poche.

Frère : Tiens. Une pour toi. *Il la lui met à la boutonnière.* On dirait qu'on va au même mariage. *Elle regarde sa montre.*

Frère : Ne regarde pas ta montre. Tu as peur ? *Pause* Tu as un miroir ?

Elle : Je crois que... *Elle ouvre un tiroir.* Non...

Frère : Si, tu en as un... Allez... Donne-le moi. *Elle ferme le tiroir. Le frère s'interpose pour l'ouvrir, tous les deux luttent, finalement, il arrive à retirer le miroir et s'entraîne à sourire devant, de différentes façons. Elle aussi sourit. Le frère approche encore plus le visage du miroir, respire fortement et redevient sérieux.* Pourquoi tu as un miroir ici ? Dans la salle de bain, il y en a un grand, tu n'as pas besoin de celui-là. *Tout d'un coup, il se met la main devant la bouche, la regarde, pose le miroir sur le bureau et rentre dans la pièce de droite* (2004 : 111-113).

Si le spectateur peut être décontenancé par cette séquence où prime l'incertitude, il l'est d'autant plus par les différents mouvements de l'espace scénique qui tourne dans le sens des aiguilles d'une montre : l'ensemble des scènes apparaît ainsi sous les yeux du spectateur comme autant de coups de projecteur braqués sur une fiction appréhendée de plusieurs points de vue, à des moments différents. Ce multiperspectivisme dévoile, partiellement, les bribes d'une information incomplète. Ce que reproduit le dispositif scénique, c'est donc bien la diversité des interactions de l'observateur avec le monde, dans le même espace-temps de la réception théâtrale.

Cette interaction, cette idée d'un univers inextricablement relié à celui qui l'observe va de pair avec un deuxième principe propre à la physique quantique, celui de non-séparabilité : l'univers est un tout indissociable, une totalité interreliée dans les moindres de ses éléments, et cette totalité s'oppose à la description du monde en entités séparées et indépendantes. Ainsi, tout communique, même ce qui ne le devrait pas selon une logique

cartésienne. Cette idée se trouve énoncée dans le théâtre quantique, qui rend compte de l'effacement de la plupart des frontières traditionnellement admises. C'est comme cela, par exemple, que, conformément à l'énoncé selon lequel deux particules qui sont entrées en contact à un moment donné gardent des informations l'une sur l'autre et interagissent même à très grande distance, des personnages ou des situations dramatiques très distantes entrent en relation, comme dans *Lanternes rouges*, de Caballero.

Les cyclistes de *Lanternes rouges*, perdus dans un univers inconnu, y perçoivent en effet les traces de la course qui désormais se poursuit sans eux (hélicoptère de la télé, étape volante, ligne d'arrivée).

- 1- Qu'est-ce que c'est ? Vous n'entendez pas ?
 3- Quoi ?
 1- L'hélicoptère ! C'est l'hélicoptère !
 2- On ne doit pas être loin du peloton.
 1- On est toujours en course ! Allez, les enfants, penchez-vous bien sur le guidon, qu'on voit les lettres sur le maillot !
 2- De si haut, je crois pas qu'on les voit
 3- Tu crois quoi ? De là-haut, les caméras de télé peuvent filmer jusqu'aux gouttes de sueur, pas vrai, grand-père ?
 1- Et si ça n'était pas l'hélicoptère de la télé ?
 3- Tu en as de ces idées ! Qu'est-ce que ça peut être à part l'hélico de la télé ?
 1- Y a beaucoup d'hélicoptères qui ne sont pas de la télé. Ceux de la police, par exemple.
 2- Et que ferait la police à voler au-dessus de trois cyclistes ?
 1- Elle te recherche pour trafic de drogue, Blanche-Neige (2001 : 57).

C'est de la même manière que se mêlent indissociablement à cet univers mystérieux, rappelant le principe de non-séparabilité et son corrélat, ou encore les synchronies de Carl Gustav Jung, divers univers, univers qui sont différents pour chacun des personnages-observateurs (plantation de café en Amérique latine pour l'un, moulins de la Manche pour l'autre).

Si la non-séparabilité est à l'origine de ces phénomènes de synchronies, elle a aussi pour conséquence l'existence de variables cachées non locales : situées dans un autre niveau de réalité, elles forment un « potentiel quantique » invisible, dont les « particules [que nous pouvons observer] subissent les effets » (Ortoli et Pharabod, 1984 : 119) ; en d'autres termes, cette énergie indétectable conserve une influence sur notre monde. Une des manifestations de cette propriété de la physique quantique dans le théâtre espagnol actuel semble l'indifférenciation entre rêve et réalité. Un exemple parlant de ce procédé est le texte de la dramaturge Mercè Sarrias, *Un air absent*.

Dans cette pièce, coexistent en effet un univers réaliste décrit dès la didascalie initiale – « les “fragments” de deux boutiques » (Cunillé et Sarrias, 2004 : 33) – et deux univers plus mystérieux, échappant à notre niveau de réalité : l'un, indéfini, ouvre et clôt la pièce sans que l'on ne puisse jamais un tant soit peu le cerner ; l'autre, psychique, correspond aux pensées des trois personnages, l'Homme, la Fille et le Garçon. Et les différents univers se mêlent, se fondent, inextricablement, non seulement dans la construction de la pièce elle-même, mais aussi dans leur propre construction, puisque plusieurs scènes donnent à voir au spectateur-observateur des situations de jeu où les personnages font « comme si », jouent à la marchande par exemple, se créant un univers imaginaire qui tend à instaurer un doute sur la nature et la réalité de chacune des séquences.

Plus encore, la scène XII (p. 78-83) renvoie le spectateur-observateur à un espace bien réaliste, un arrêt de bus, où se rencontrent deux des personnages. Mais très vite, l'incertitude, voire l'incompréhension, s'installe chez le spectateur : la Fille et le Garçon se parlent comme s'ils ne s'étaient pas encore connus alors que l'histoire d'amour avec l'Homme, à laquelle fait allusion la Fille, place obligatoirement cette scène à la suite des onze autres... dans lesquelles ils se sont côtoyés, parlé. Pour le spectateur-observateur, cette scène, dont il peut interroger le caractère réel ou imaginaire, est en tout état de cause bien présente dans cet objet d'observation qu'est le spectacle. Ainsi, bien que quatre scènes plus tard, nous apprenions qu'il s'agissait d'un rêve de la Fille, cette intrusion du monde de l'onirique, du psychisme, a bien pris corps et réalité sous les yeux du spectateur, rappelant le caractère non séparable des différents niveaux de réalité.

Les principes d'incertitude et de non-séparabilité, dont nous venons de voir les applications dans le théâtre quantique mais qui ne lui sont pas exclusifs, bien sûr, impliquent finalement une ultime et importante modification de l'objet par les observateurs. De fait, pour la physique quantique, il n'y a pas de moi isolé indépendant, car tout est interdépendant. L'observateur, qui fait lui-même partie du monde observé, perturbe nécessairement les autres particules. Dès lors, plus les observateurs sont nombreux dans un même espace-temps, plus les probabilités d'interactions entre un des observateurs et une des particules sont fortes... et plus la réception d'une même expérience est multiple. Les pièces quantiques programment dans leur structure cette multiplicité d'interprétations. *Sang de lune*, de Sanchis Sinisterra (2003b), en est un bon exemple.

Abordant le sujet tabou du viol d'une jeune fille (Lucía) dans le coma, la pièce interpelle le spectateur à plusieurs titres. Les séquences qui s'enchaînent dans un désordre spatiotemporel permanent soulèvent différentes interrogations autour de ce crime : au-delà des tensions sociales et des secrets familiaux qui contextualisent l'événement, s'ajoute à la question de l'identité du violeur le problème éthique de l'avortement. Par le sujet choisi,

la pièce impose une implication forte du spectateur. Plus que pour une autre intrigue, le public est investi d'un rôle de juge face à un acte inhumain présenté dans tout ce qu'il a de plus humain : en effet, le dramaturge ne donne pas le nom d'un coupable en particulier et ne diabolise aucun personnage.

La pièce suscite donc la polémique et demande à chaque observateur de s'immiscer dans l'histoire afin de percevoir les différentes logiques toutes inscrites dans ce texte polysémique, incomplet, en clair-obscur. Elle propose ainsi plusieurs solutions pour résoudre l'énigme du violeur et c'est le laveur de vitres, un personnage sans nom, sans voix et sans visage, qui va nous mener sur les différentes pistes. Son activité – laver des vitres – est symbolique de sa condition de guide pour un public désorienté à souhait ! Sa première apparition crée un doute chez le spectateur quant à l'innocence de Jaime, ex-fiancé de Lucía. Alors que le spectateur le sait paralysé des membres inférieurs, il le voit se lever de sa chaise roulante devant la vitre que notre guide nettoie. Le soupçon qu'éveille cette séquence chez le spectateur est repris quelque temps plus tard, dans le discours inquisiteur du docteur Caruana. Puis, le laveur de vitres, apparaissant sur scène à l'ouverture de la deuxième partie de la pièce, dévoile l'identité du fumeur qui se trouve présent dans la chambre de Lucía : il s'agit de Manuel, l'infirmier dont le spectateur a déjà pressenti les problèmes psychologiques à la fin de la première partie. Notre guide vient ici confirmer l'identité d'un des possibles suspects.

La troisième apparition de ce personnage sème le doute général : dans la première version du texte de Sanchis Sinisterra, le laveur de vitres prend dans ses bras l'enfant de Lucía, qui vient de naître... et le spectateur se met à réfléchir à la possibilité que le violeur puisse être le laveur de vitres et la position quasi finale de ce signe autorise une nouvelle lecture de toutes les séquences antérieures : Jaime n'avait-il pas déjà dit dans la première partie que le violeur pouvait être un des employés de l'hôpital ? Or l'auteur a finalement changé cette partie du texte publié dans notre collection... et c'est à présent l'équipe médicale qui accueille le bébé, et le laveur de vitres apparaît juste avant l'accouchement avec deux seaux d'eau savonneuse dans les mains. La présence d'un élément liquide annonce d'une certaine manière la naissance d'une nouvelle génération sans pour autant clarifier la situation de départ.

Avec *Sang de lune*, Sanchis Sinisterra inscrit dans le texte même plusieurs réseaux de significations qui mènent à différentes résolutions de l'intrigue. Mais il ne veut pas trancher, car au bout du compte il n'est plus question de vérité dans ce monde régi par le principe d'incertitude mais de réalité, cette réalité quantique qu'évoque Gregorio Morales :

Il n'existe pas de réalité objective, en dehors de nous-mêmes, de telle sorte que tout ce que nous faisons, appréhendons ou pensons est la seule réalité. [...] En

d'autres termes : nous créons tout ce qui nous entoure. Pensées, faits, croyances, préjugés... sont connectés de manière si étroite que les uns n'existeraient pas sans les autres (2003b). (Nous traduisons.)

Cette nouvelle approche de la réalité est à rapprocher, au bout du compte, de la conception que Régy a de l'écriture théâtrale comme une « masse noire » de choses qui ont été pensées et qui n'ont pas été retenues, ni même peut-être formulées, mais qui agissent » (Valmer, 2006 : 157).

La mise en scène de l'espace-temps quantique

Si la cosmogonie de l'univers théâtral ou la co-présence des différents observateurs-protagonistes ou spectateurs peuvent se comprendre à la lueur de la théorie quantique, nous allons voir qu'il en va de même pour l'espace-temps. Selon le physicien Stephen Hawking, tant la théorie de la relativité que l'approche quantique nous amènent à « accepter que le temps ne soit pas séparé de l'espace ni indépendant de lui, mais qu'il se combine à lui pour former un objet appelé "espace-temps" » (1989 : 44). Cette affirmation nous semble faire du temps et de l'espace, paramètres fondamentaux pour l'ensemble des œuvres dramatiques, un point d'articulation particulièrement intéressant dans l'analogie entre science quantique et théâtre. En effet, dans le microcosme que crée toute pièce de théâtre, les coordonnées spatiales et temporelles ne peuvent se lire l'une sans l'autre, formant ce même espace-temps mis en lumière par la physique quantique : « C'est la loi même du message théâtral que le champ de son action ne soit ni un temps ni un espace, mais un espace-temps dont toutes les coordonnées sont liées » (Tellio-Gazalé, 1997 : 121).

Si ce premier constat peut donner à penser que le monde clos d'un univers dramatique est particulièrement propice à une exhibition du monde quantique, force est de signaler qu'il ne concerne pas exclusivement les pièces « quantiques ». On peut néanmoins signaler qu'un point commun à tous les textes que nous avons évoqués est l'imprécision temporelle qui les caractérise, rendant d'autant plus forte l'interdépendance entre espace et temps. De fait, les mouvements dans l'espace sont les seuls référents auxquels peut se raccrocher le spectateur pour tenter d'appréhender le temps (et encore, nous verrons que même ces référents sont pour le moins flottants). Loin des trois unités ou même de pièces clairement situées dans le temps par le propos des personnages, par le costume ou la scénographie marqués par les didascalies, la plupart des textes quantiques nous placent dans un temps qui confine au non-temps ou à un temps échappant à la chronologie historique. C'est le cas du *Temps de Planck*, où l'auteur, Sergi Belbel, exprime explicitement cette indissociabilité de l'espace-temps dès la didascalie aperturale : « espaces-temps : intérieur, époque actuelle ; imaginaire de Maria » (2002 : 8).

Si cette conception d'un espace-temps ne constituant plus qu'un seul et même objet totalement indivisible – plus qu'il ne l'a jamais été dans les formes de théâtre antérieures – est un des vecteurs privilégiés de l'analogie entre physique quantique et théâtre, on ne peut que souligner l'aspect chaotique et désordonné de cet espace-temps (Tellio-Gazalé, 1997 : 121). Ces désordres spatiotemporels, caractéristiques de la plupart des écritures post-modernes, sont la conséquence de la révolution intellectuelle qu'a représentée la physique relativiste et quantique. Ils sont d'autant plus présents et marqués dans les œuvres quantiques. Ainsi, ces pièces exhibent un espace-temps disloqué enfermé dans l'espace-temps diachronique et clos de la pièce lue ou, à plus forte raison, mise en scène.

Avant de voir plus précisément comment fonctionne cet espace-temps et quelles sont les altérations qu'il subit, nous rappellerons que si, pour la physique quantique, l'espace-temps est variable, a-causal, imprévisible, désordonné, le temps vécu par l'homme, à une échelle plus importante, reste, lui, linéaire. Ce paradoxe apparent est signalé par Jacques Attali dans ses *Histoires du temps* (1982). Et, de fait,

le développement de la physique quantique ainsi que la coexistence entre le monde quantique et le monde macrophysique ont conduit, sur le plan de la théorie et de l'expérience scientifique, au surgissement de couples de contradictoires mutuellement exclusifs (A et non-A) : onde et corpuscule, continuité et discontinuité, séparabilité et non-séparabilité, causalité locale et causalité globale, symétrie et brisure de symétrie, réversibilité et irréversibilité du temps, etc. » (Nicolescu, 1998)

C'est un de ces couples de contradictoires qu'exhibe le théâtre quantique lorsqu'il nous présente un espace-temps chaotique, livré à un désordre apparent mais, finalement, enfermé dans l'ordre et la linéarité diachronique de la mise en scène.

Avec *Notes de cuisine*, García nous donne à voir ces désordres à travers la succession aléatoire des quarante-six microséquences, instaurant une analogie avec l'espace-temps quantique tel que le définit Stephen Hawking : « espace à quatre dimensions dont les points sont des événements » (1989 : 223). La structure de la pièce et la volonté d'imprécision énoncée dès la didascalie aperturale permettent la création d'un univers qui n'est fait que de probabilités de réalisation. C'est d'autant plus vrai que le caractère décousu, a-linéaire et a-chronologique des microséquences laisse, comme nous l'avons signalé, toute latitude au metteur en scène quant à l'agencement des événements, modifiant ainsi à chaque fois le sens d'un texte pourtant unique, qui crée, comme le suggère Omar Fragapane,

un corps aux formes à la fois intégrées et désintégrées, en même temps énergie et matière, espace et temps en quantités dynamiques. Un théâtre non pas fait de paires antithétiques mais de différents aspects d'une même unité [qui] poserait l'impossibilité d'une histoire unique [...] Un théâtre fait de claires incertitudes (2004). (Nous traduisons.)

Création d'un espace-temps indissociable, désordres temporels... il est une troisième caractéristique de la physique quantique dont on peut retrouver la trace dans les pièces du théâtre quantique : l'abolition des frontières et des distinctions entre passé, présent et futur. « La mécanique quantique introduit encore bien d'autres bizarreries dans le monde de tous les jours. Elle permet par exemple d'effacer le passé », affirme ainsi Trinh Xuan Thuan (2000 : 348), en s'appuyant sur l'expérience de Young qui ajoute que « le monde quantique semble donc posséder une sorte de globalité (on dit encore "holisme") qui transcende le temps » (p. 348). On assiste à un phénomène de ce type dans *Un endroit stratégique*, de Gracia Morales (Cía T de Teatre et Morales : 2006).

L'auteure construit un univers théâtral dans lequel trois générations se superposent sur le plateau, dans un même lieu traversé par un personnage hors du temps, une vagabonde qui semble échapper au passage du temps historique. Ce personnage contribue à transcender le passage cartésien du temps et à dissoudre les limites entre passé, présent et futur. Elle accentue la confusion spatiotemporelle d'une pièce où les personnages masculins et féminins sont joués par un seul et même acteur et une seule et même actrice.

Homme— Vous savez ce qu'on dit ? Ce pont a failli être détruit pendant la guerre.

Femme— Oui, je l'ai entendu aussi. Juste avant le cessez-le-feu.

Homme— Chaque camp a envoyé un soldat, un de chez vous, un de chez nous.

Femme— Tous les deux le même jour à la même heure.

Homme— Ils avaient peut-être confié cette mission à ma mère.

Femme— Peut-être mon père s'est porté volontaire.

Tout en parlant, ils sortent de leur sac les vêtements qu'ils décrivent et les enfilent.

Homme— C'était l'hiver. Ils portaient tous les deux des vestes de camouflage.

Femme— La casquette bleue.

Homme— La casquette marron.

Femme— Un M18.

Homme— Une kalachnikov.

Dès qu'ils ont fini de se transformer, la lumière change.

C'est l'hiver, en plein cœur de la nuit. Une lune presque ronde. On écoute faiblement le son de la rivière.

Le pont a changé de position : il a tourné de quatre-vingt-dix degrés dans le sens des aiguilles d'une montre (2006 : 155-157).

Une pièce où le passage du temps se matérialise par un pont qui tourne, certes, mais où l'apparente discontinuité chronologique (chacun des mouvements du pont est un saut temporel) trouve en écho la continuité du discours des personnages, la continuité aussi du corps qui les incarne. On retrouve à nouveau les couples de contradictions évoqués par Nicolaeescu. En outre, l'image finale du pont volant en éclats remet en question l'existence même de tout ce qui précède et introduit de nouvelles probabilités : on peut ainsi se demander si, tout au long de la pièce, le pont n'a pas été à la fois là et non là, de même que le chat de Schrödinger peut être à la fois mort et vivant.

Si l'espace-temps de *Notes de cuisine* ou encore de *Un endroit stratégique* se prête parfaitement à une lecture quantique, on peut difficilement ne pas parler, à propos de l'espace-temps quantique, du texte de Belbel, *Le temps de Planck*. Si cette pièce renvoie dès son titre à la physique quantique – et ce, d'autant plus que le dramaturge lui-même affiche sa volonté de faire, avec cette pièce, œuvre de vulgarisation scientifique –, il apparaît clairement que le traitement de l'espace-temps y est marqué par des distorsions qui rendent compte de la vision holistique du monde évoquée par Trinh Xuan Thuan. Outre, en effet, l'évocation récurrente de la constante de Planck par les personnages de la pièce, le texte de Belbel présente un temps qui se brouille constamment au point qu'à la fin, les générations se confondent, le père devient l'époux, la sœur devient la mère... de même que se confondent les époques d'avant et d'après la mort de Planck... Tout devient confus, ce sont toutes les probabilités à la fois qui deviennent réalisables et le monde imaginaire de la fille de Planck, María, acquiert cette présence holographique qui est, selon Gregorio Morales, caractéristique de l'esthétique quantique.

Cette cohabitation possible des différents espaces-temps, cette conception du monde quantique comme une superposition d'états différents, de probabilités toutes aussi présentes et réelles simultanément, permettent l'existence d'univers parallèles. Cette théorie, pour autant qu'elle puisse paraître difficile à concevoir et qu'elle soit, selon Trinh Xuan Thuan, quelque peu tombée en désuétude dans les recherches scientifiques, n'en reste pas moins un des traits marquant de la physique quantique. Elle est toujours mise en avant, « en raison de sa profonde originalité et du fait qu'il est aussi difficile de la réfuter que d'y souscrire » (Ortoli et Pharabod, 1984 : 141). Plus encore, « malgré ses aspects évidemment fantastiques, cette théorie repose sur une base mathématique qui n'est pas dépourvue de solidité » (p. 140). Dans le théâtre quantique qui nous intéresse ici, il s'agit non seulement de la coexistence d'un univers « réel » et du monde imaginaire, ayant pris corps, d'un des personnages, comme le suggère la didascalie aperturale du *Temps de Planck* citée plus haut, mais aussi d'univers « concrets » qui font qu'un personnage peut être présent au même instant dans deux espaces différents. C'est le cas de María qui, à la fin du *Temps de Planck*, est présente à la fois sur scène et dans la salle, au milieu des spectateurs.

On retrouve ce même procédé dans la pièce de Sanchis Sinisterra, *Sang de lune*. De fait, dans cet univers théâtral caractérisé par la fragmentation et l'imprécision aussi bien formelles que spatiotemporelles, l'un des personnages, Estela, se trouve simultanément chez elle, en train de travailler sur son ordinateur et de discuter au téléphone avec son amant, et à la clinique, au chevet de sa fille Lucía, plongée dans le coma. Autre manifestation de ces univers parallèles permis par le quantique, Estela et sa fille Sabina, bien qu'étant l'une à Madrid, l'autre à Vienne, se retrouvent dans un espace-temps commun, un univers parallèle, dans lequel elles entrent en contact :

- Sabina– Pas par téléphone. Je veux que nous parlions face à face, en nous regardant.
 Estela– Mais ce n'est pas possible, ma petite fille. Tu es à Vienne et moi... ici.
 Sabina– En nous regardant et en nous touchant. Je veux te toucher... et que tu me touches.
 Estela– Qu'est-ce que tu racontes ! Nous toucher, avec tant de kilomètres entre nous ?
 Sabina– (*Après une pause.*) Oui (2003b : 157).

Elles finissent même par être rejointes, dans cet univers parallèle, par Hector, le père, qui se trouve, lui, dans un troisième lieu, à Antofagasta :

- Hector– (*À Sabina.*) Moi je ne me plains jamais. Et ce ne sont pas les raisons qui me manquent... (*À Estela.*) N'est-ce pas, chérie ? [...]
 Maintenant, par exemple, tu sais où je suis ? [...] À Antofagasta (p. 159).

Ces personnages rendent ainsi compte du brouillage complet des limites spatio-temporelles auxquelles nous sommes habituellement confrontés, posant, par la même occasion, la question de leur caractère évident et intangible.

Enfin, l'espace-temps quantique serait un temps à la fois en perpétuelle expansion, mais aussi limité par un commencement et une fin – commencement et fin qui, pour autant que ce soit difficile à concevoir, seraient sans frontières, constitueraient « une surface fermée sans bord » (Hawking, 1989 : 178). Peut-être est-ce l'une des lectures possibles d'une pièce comme *Lanternes rouges*, de Caballero, qui nous présente un univers théâtral qui commence à un moment indéterminé – une chute dans l'obscurité – et se termine, à la fin de la représentation, dans le noir à nouveau, sur une tentative des personnages – trois cyclistes morts dans leur chute – de continuer. Dès lors, le spectateur se trouve confronté à plusieurs probabilités, de la poursuite du mouvement à l'anéantissement des personnages dans la mort... qui permettent que la pièce se termine sur un mouvement vibratoire où continuité et arrêt net coexistent dans l'esprit, créant une fin non bornée. Et si l'obscurité qui s'impose était, non la fin mais le trou noir de la « vraie vie », cet espace-temps de la vie du spectateur auquel il ne peut échapper, par lequel le temps même de la représentation finit par être absorbé ?

À travers cette première réflexion, nous avons voulu démontrer que les avancées de la science nous permettent de mieux comprendre le fonctionnement du théâtre et de l'art en général, en nous donnant un éclairage nouveau sur les productions artistiques. La cosmogonie et les interactions dynamiques des particules quantiques nourrissent notre analyse du vide scénique habité par les acteurs et l'énergie qu'ils véhiculent. De même, lorsque nous constatons que le théâtre « quantique » espagnol joue de la modification de l'objet observé par le ou les observateur(s), que ceux-ci soient les acteurs ou le spectateur, nous rejoignons

un des principes clefs de la physique quantique. Enfin, l'apparent paradoxe de l'exhibition d'un espace-temps chaotique, lacunaire, jouant sur l'existence d'univers parallèles... dans l'espace-temps, diachronique et linéaire, de la représentation ne laisse pas de rappeler l'espace-temps quantique, cet espace-temps réversible, troué, multiple, que nous ne pouvons appréhender qu'à partir de l'espace-temps linéaire que nous livrent nos sens et notre expérience quotidienne. Le repérage de ces constantes formelles dans le théâtre espagnol contemporain ne signifie pas, bien au contraire, qu'elles soient exclusives pour une aire culturelle donnée ou pour une époque. L'étiquette « quantique » répond à une volonté d'afficher une périodisation en rapport avec la postmodernité : elle met en évidence qu'à une époque donnée, certaines œuvres condensent de façon saisissante des procédés nourris des nouvelles connaissances de la science. On peut aussi imaginer qu'à d'autres périodes, l'art rejoindrait la science en préfigurant précisément des trouvailles que cent ans de physique quantique n'ont pas encore fini de répertorier !

Note

1. Avec *Melancholia-Théâtre*, Claude Régy adapte au théâtre une trentaine de pages de *Melancholia I* de Jon Fosse, un roman composé de deux monologues intérieurs écrits à partir de la vie et de l'œuvre d'un peintre paysagiste norvégien de la fin du XIX^e siècle, Lars Hertervig.

Bibliographie

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2006). *Escenarios del caos : entre hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Valencia, Tirant lo blanch.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia, Carole EGGER, Monique MARTINEZ THOMAS et Agnès SURBEZY (2005). *Le théâtre espagnol contemporain : approche méthodologique et analyses de textes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- ATTALI, Jacques (1982). *Histoires du temps*, Paris, Fayard.
- BELBEL, Sergi (2002). *Le temps de Planck : le sang*, trad. Christilla Vasserot et Carole Franck, Paris, Théâtrales.
- CABALLERO, Ernesto (2001). *Rezagados = Lanternes rouges* et *Auto = Automobile*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- CARO, Manuel J., et John W. MURPHY (2002). *The World of Quantum Culture*, Westport, Greenwood Publishing Group.
- CHAMBERLAND, Roger (1997). « L'expérience du chaos et la pragmatique du corps », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 13-23.

- CÍA T DE TEATRE, et Gracia MORALES (2006). *¡Hombres ! = Ces hommes ! et Un lugar estratégico = Un endroit stratégique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- CUNILLÉ, Lluïsa, et Mercè SARRIAS (2004). *Rodeo = Rodéo et Un aire ausente = Un air absent*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- FOSSE, Jon (1998). *Melancholia I*, trad. du norvégien par Terje Sinding, Paris, Éditions P.O.L.
- FRAGAPANE, Omar (2004). « Hacia un teatro fundado en la física moderna », *La casa de Asterión. Revista Trimestrial de Estudios Literarios*, vol. V, n° 8 (juillet-septembre), Universidad del Atlántico (Baranquillo-Colombie), [En ligne], [<http://casadeasterion.homestead.com/v5n18 fisica.html>].
- GARCÍA, Rodrigo (1999). *Notas de cocina = Notes de cuisine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- HAWKING, Stephen (1989). *Une brève histoire du temps : du big bang aux trous noirs*, trad. Isabelle Naddeo-Souriau, Paris, Flammarion.
- HAWKING, Stephen, et Roger PENROSE (1997). *La nature de l'espace et du temps*, trad. Françoise Balibar, Paris, Gallimard.
- HÉBERT, Chantal (1997). « De la *mimesis* à la *mixis* ou les jeux analogiques du théâtre actuel », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche, p. 25-39.
- KANE, Sarah (2001). *4.48 Psychose*, Paris, L'Arche éditeur.
- LACHIÈZE-REY, Marc (2003). *Au-delà de l'espace et du temps : la nouvelle physique*, Paris, Le Pommier.
- LACHIÈZE-REY, Marc, et Jean-Pierre LUMINET (2005). *De l'infini... Mystères et limites de l'Univers*, Paris, Dunod.
- MARTINEZ THOMAS, Monique (2004). *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine : traditions, transitions, transgressions*, Paris, L'Harmattan.
- MARTINEZ THOMAS, Monique (2006). *José Sanchis Sinisterra : une dramaturgie des frontières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MONTURET, Sergio (Laboratoire Collisions Agrégats Réactivité, IRSAMC, Université Paul Sabatier, Toulouse) (2005). « Éléments de mécanique quantique », [En ligne], [<http://w3.univ-tlse2.fr/espana31/web/seminaires/confmonturet.pdf>].
- MORALES, Gregorio (1998a). *El cadáver de Balzac : una visión cuántica de la literatura y del arte*, Alicante, De Cervantes Ediciones.
- MORALES, Gregorio (1998b). « Cirlot Cuántico », *Por ejemplo*, n° 9 (avril-septembre), [En ligne], [<http://www.terra.es/personal2/gmv00000/cirlot.htm>].
- MORALES, Gregorio (1998c). « La estética cuántica mirando a García Lorca », conférence prononcée à Pinos Puente (Grenade-Espagne), transcription disponible : [En ligne], [<http://www.terra.es/personal2/gmv00000/garcia%20lorca.htm>].
- MORALES, Gregorio (2000). « La "estética cuántica" de Xaverio », dans *Xaverio: Estética cuántica. Petrales 1997-2000* (catalogue de l'exposition), Grenade, Caja de Granada, [En ligne], [<http://www.terra.es/personal2/gmv00000/xaverio.htm>].

- MORALES, Gregorio (2003a). *Principio de incertidumbre*, Valencia, Novatores / Diputació de Valencia.
- MORALES, Gregorio (2003b). « El realismo cuántico », conférence prononcée au Graduate Center, Université Columbia (New York, États-Unis), transcription disponible : [En ligne], [<http://www.terra.es/personal2/gmv00000/realismo.htm>].
- MORALES, Gregorio (2005). *La isla del loco*, Alhulia, Mirto Academia.
- NICOLESCU, Basarab (1994). *Théorèmes poétiques*, Monaco, Éditions du Rocher.
- NICOLESCU, Basarab (1998). « Le tiers inclus : de la physique quantique à l'ontologie », *Bulletin interactif du Centre international de recherches et études transdisciplinaires* (CIRET), n° 13 (novembre), [En ligne], [<http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b13/b13c11.htm>].
- ORTOLI, Sven, et Jean-Pierre PHARABOD (1984). *Le cantique des quantiques : le monde existe-t-il ?*, Paris, La Découverte.
- PARROCHIA, Daniel (1997). *Les grandes révolutions scientifiques du XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France.
- RÉGY, Claude ([1991] 1998). *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- RÉGY, Claude (2002). *Le principe d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel (1999). *Les techniques granulaires dans la synthèse sonore*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris VIII, [En ligne], [http://www.artesonoro.net/tesisgran/indice_gran.html].
- SALÓN DE LOS INDEPENDIENTES (1995). *Manifiesto de Valencia*, manifeste signé à Valence (Espagne), [En ligne], [<http://www.terra.es/personal2/gmv00000/salon.htm>].
- SANCHIS SINISTERRA, José (1991). *Perdida en los Apalaches, juguete cuántico*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2003a). « Vide », dans *Pervirtimento*, Toulouse, Les Anachroniques, p. 37-64.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2003b). *Conspiración Carmin = Conspiration Vermeille et Sangre lunar = Sang de lune*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- SURBEZY, Agnès (2003). *Être ou ne pas être postmoderne... Théâtre espagnol actuel et postmodernité : une étude de cas (Ernesto Caballero, Rodrigo García, Borja Ortiz de Gondra, Alfonso Zurro)*, thèse de doctorat, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- TELLIO-GAZALÉ, Olivia (1997). « Le temps au théâtre », dans François Busnel (dir.), *Le temps : une approche philosophique*, Paris, Ellipses, p. 117-122.
- THUAN, Trinh Xuan (2000). *Le chaos et l'harmonie : la fabrication du réel*, Paris, Gallimard.
- VALMER, Michel (2006). *Théâtre de sciences*, Paris, Éditions du CNRS.

Sarah Di Bella

Université de Copenhague et Université Paris X-Nanterre

La pensée disciplinaire à la Societas Raffaello Sanzio : le choix de l'exclusion

Notre théâtre est la réponse incohérente par rapport à un véritable bloc moral – à l'égard du théâtre lui-même – d'origine platonicienne, c'est pour cela que l'on peut dire qu'il peut exister, et qu'on ne le célèbre que là où il est empêché. Si, en quelque sorte, il n'était pas empêché, nous n'en ferions pas. On peut aller jusqu'à dire que nous allons jusqu'à chercher les conditions d'auto-empêchement et, là où c'est possible, nous transformons en faits intérieurs les empêchements extérieurs et politiques : les répressions.

Claudia CASTELLUCCI, *Les pèlerins de la matière.*

Dans mon approche des textes de Romeo et de Claudia Castellucci, je n'entends pas faire le énième portrait d'un théâtre qui suscite déjà tant de polémique et qui constitue l'objet d'études ponctuelles dans le domaine des esthétiques contemporaines. Pour ma part, je me bornerai à présenter une réflexion autour des traces de la *pensée disciplinaire* que portent les écritures théoriques de la Societas Raffaello Sanzio¹. En effet, cette étude représente une première tentative de rendre opérationnel, sur le terrain des écritures contemporaines, un certain nombre d'idées que j'ai préalablement recueillies et systématisées à partir d'une étude sur le premier théâtre moderne.

Je m'engage donc à montrer ici une histoire des continuités, reliant la pensée théâtrale de l'âge classique à la pensée théâtrale de l'époque contemporaine. Ces continuités jaillissent sous forme de « figures » précises, des figures qui sont autant de fonctions au service du discours. Ce sont celles que j'ai définies comme les « traces » de la *pensée disciplinaire*. Ces figures traversent l'histoire et ont un caractère topique important. Elles sont mises au service d'une pensée de l'ordre ou d'une idéologie du désordre, selon le cas. En effet, les particularités fondamentales des figures de la *pensée disciplinaire* sont deux. Tout d'abord, chacune d'entre elles renvoie à des questions moralement et techniquement binaires, qui inscrivent la pratique de l'art dans l'histoire générale de la « discipline² » : chaos/ordre, obéissance/culpabilité, exposition/réclusion, salut/châtiment, etc. Ensuite, une étude diachronique de chacune de ces figures montre l'évolution du sens qu'elles véhiculent. Cette « mobilité » sémantique est leur deuxième particularité. Ainsi, pour donner un exemple, la figure de l'Alchimie, qu'on retrouve précisément chez Claudia Castellucci et que j'analyserai en détail plus avant, est une métaphore que l'on rencontre déjà chez Antonin Artaud, puis plus loin encore, chez Luigi Riccoboni, au XVIII^e siècle. Or, chez Riccoboni, elle porte une pensée positive – la capacité de l'homme à dominer le chaos de la matière par l'art de la représentation ; au contraire, chez Artaud, sa valeur est mise au profit du rejet de tout positivisme et, tout d'abord, du théâtre de la représentation ; enfin, chez Claudia Castellucci, dans la lignée d'Artaud, elle décrit la quête de la « perte de contrôle », indispensable au processus de la création. J'y reviendrai, mais affirmons d'ores et déjà que la *pensée disciplinaire* est une fonction mobile, et génératrice de fonctions mobiles – ses figures.

Cette mobilité tient à sa capacité à se déplacer sur un axe imaginaire qui relie l'histoire des vertus cardinales, marraines de l'ordre, à celle des maladies de l'âme, aussi connues comme les désordres de l'esprit (folie et mélancolie, par exemple). Sur cet axe, les traces de la *pensée disciplinaire* révèlent la relation du théâtre avec la nature « politique » de l'action humaine – allant de l'agir volontaire, responsable et utile, à l'agir asocial, d'ordre visionnaire, parasitaire ou encore volontairement apolitique. Cette mobilité est donc linéaire. Cela signifie que, malgré l'importance assurée des évolutions sur l'axe ordre/désordre, le niveau disciplinaire demeure présent, car en demeure la fonction principale, à savoir l'invention et l'organisation des modes de réglage liant la relation de l'artiste à la matière, du théâtre à l'art, de la création à l'éthique. Mon hypothèse consiste alors à affirmer qu'une esthétique révolutionnaire, ou qui se veut telle, met en place des cadres et des contraintes également rigoureuses. Elle produit sa propre *pensée disciplinaire* dès qu'elle choisit d'exister en tant que *praxis*³. En prenant parti contre la discipline en acte ou en bouleversant, voire en ouvrant le sens et la perception de certains lieux communs de l'ordre donné, le nouveau théâtre instaure son propre réglage esthétique, ses propres critères de contraintes. Et il pose sa propre morale. C'est pour cette raison qu'il n'existe pas de *pensée disciplinaire* unique, ni

de système de pensée applicable à l'ensemble de l'histoire du théâtre. La *pensée disciplinaire*, en tant que telle, est alors une fonction historique, un fil rouge marquant le devenir de l'art théâtral, sa recherche continue d'un profil, d'une force, d'un public. La retombée réactionnaire de toute révolution étant une évidence historique, c'est ce devenir que je me propose de repérer et de réfléchir à l'aide du fil rouge de la *pensée disciplinaire*.

Les trois figures de la pensée des frères Castellucci qu'il me semble intéressant d'explorer sont celles de l'Alchimie, de la « technique *subie* » ou de la « *figure de relation* »⁴, et de la « main militaire ». La première concernerait⁵ la relation de l'artiste à la matière aux tout premiers moments du processus de la création. La deuxième s'inscrit dans la problématique de l'aliénation de la volonté de l'acteur sur le plan de sa relation avec le metteur en scène. La troisième entend comparer le pouvoir destructeur du théâtre iconoclaste avec l'instance déflagrante inscrite dans la force militaire, et dans la guerre en particulier. Ces trois figures correspondent à autant de moments de la pratique et de la mise en forme de la création dramatique.

La figure de l'Alchimie⁶

Comme le dit Romeo Castellucci, le théâtre est un art charnel par définition. Le rapport à la matière se pose d'emblée : rapport à la matière vivante, animale, mais pas seulement. Le travail sur l'imaginaire (sous forme textuelle) et sur la tradition (religieuse ou mythique) est de même nature que celui qu'on exercerait sur toute matérialité. Dans le livre des Castellucci, le passage traversé par la pensée alchimique est celui qui porte le titre « Le pèlerin de la matière » (R. Castellucci, 2001b). Dans le cadre de la convention symbolique, le pèlerin est celui qui choisit de se confronter au chaos de la matière – une matière brute et sans vérité –, à ses forces et à ses obscurités. Le pèlerin est un symbole précis de la philosophie hermétique de par le fait que l'errance dans les ténèbres est fondamentale dans tout parcours d'initiation. C'est par la même figure du pèlerin que Riccoboni, au XVIII^e siècle, ouvre le tableau alchimique dans son poème sur l'art du comédien⁷. Mais, pour le théoricien d'alors, l'égarement devait constituer une condition passagère, suivie par l'avènement de la lumière. La connaissance acquise par le chemin difficile de la formation est le secours du comédien dont l'Art, pour Riccoboni, doit répondre aussi bien aux critères de l'esthétique qu'aux critères de la morale civile, et cela, jusqu'à faire de ceux-ci la condition fondamentale pour la réussite de ceux-là. Il n'empêche pas que, pour l'ancien comédien italien, comme pour Romeo Castellucci, la voie qui conduit sur la scène celui qui « ose » défier le vertige de l'exposition publique, doit se fonder sur un travail et une pensée de la matière, du corps, de l'expérience et de ses vertiges. Le travail transforme le vertige en lumière, sous la plume de Riccoboni, et l'imperfection des formes

sera alors gouvernée par la clarté raisonnable, par la distinction de la boue de l'or, par la technique la plus rigoureuse – celle de l'Arlequin, pierre philosophale du jeu théâtral italien. Chez Romeo Castellucci aussi, le travail est problématisé, donc analysé, comme relation « non intellectuelle » de l'homme avec la matière, comme expression de la force de volonté de l'artiste et de son bras de fer avec ses propres limites. Néanmoins, ce n'est pas le même « or » que cherche notre contemporain, ni à proprement dire la « lumière ». Par ailleurs, la métaphore de l'or n'apparaît pas dans le passage alchimique de Castellucci, alors qu'elle est encore très présente dans le « théâtre alchimique » d'Artaud. La violence des réactions chimiques, la perte du contrôle et le désordre sont les états – ou, mieux, les dynamiques – qui refléteraient la nature du travail de création de la Societas. Le théâtre y est conçu comme processus d'intervention sur la matière, et non pas comme le résultat de ce processus (l'or ou la lumière). L'esthétique – « discipline de l'esprit et des tripes » (C. Castellucci, 2001c : 183) – ne doit pas faire le tableau de la pose finale du combat – saint Michel dominant le serpent déjà vaincu –, mais elle doit présenter la lutte en tant qu'état d'ouverture sur tous les possibles⁸. Ainsi, le chaos n'est pas un point initial donné, selon Romeo Castellucci, mais un état mental à atteindre pour être en condition de créer. De la même manière, le plateau s'ouvrirait ainsi aux manifestations du hasard, à une esthétique qui se veut le résultat et la cause d'effets de « type chimique » :

Je crois que c'est un théâtre où la dialectique n'a pas lieu. Même les éléments extrêmes du début et de la fin ne s'inscrivent pas dans une dialectique mais [ils sont] juxtaposés, enchevêtrés même violemment. Seule une conversion de type chimique peut déclencher des réactions qui échappent au contrôle. Ces réactions peuvent déclencher le hasard, le casuel. Le casuel est un élément fondamental dans chaque problème de la beauté (R. Castellucci, 2001b : 113).

Il apparaît donc que la figure de l'Alchimie, que Riccoboni met au service de l'ordre, résonne dans ces théories les plus récentes comme la certitude de la corruption de l'art – une corruption qui est considérée nécessaire, bien évidemment, par les frères Castellucci. La lecture obsessionnelle d'un texte – la Bible pour le cas de *Genesi* – et un « carnet-poubelle » sont les instruments de travail du metteur en scène. Le « plongeon dans la matière », dont parle Romeo Castellucci, constitue à la fois le début et la fin de toute création de la Societas, dans le sens qu'il serait la condition initiale que le metteur en scène traverse pour libérer les forces ingouvernables d'un texte comme la Bible. Mais la « fin » de toute création étant la rencontre avec un public, ce plongeon dans le désordre que représente la réaction chimique devrait-il aussi régner sur la scène ? Le plateau semblerait désormais le lieu privilégié des forces qu'on y appelle pour bouleverser l'imaginaire collectif. Le texte sacré devient de la matière brute ; sa forme et ses contenus doivent se rendre au chaos qu'un travail d'artisan poursuit sans relâche :

je l'ai lu [...] selon une technique bien connue des forgerons, en martelant. Marteler, marteler, marteler le texte jusqu'à le faire répandre [...] et par ce

« martelage » s'ouvrent des seuils qui, à une première lecture, ou à une lecture de spécialiste, ou à une lecture intellectuelle, ne s'ouvrent pas. Ce n'est qu'avec l'obsession qu'on réussira à ouvrir des seuils, incommunicables (R. Castellucci, 2001b : 115).

Il s'agirait bien donc d'un travail « obsessionnel » sur la matière. Le désordre, pas moins que l'ordre, serait ainsi, pour Castellucci, le résultat d'une discipline spéciale, de dictats précis. Obsession, perte de contrôle, production de hasard. Il semble alors que, dans cette conception contemporaine de la métaphore alchimique, le combat entre l'obscurité et la lumière, entre l'ordre et le désordre, qui est un point limite de la philosophie hermétique, soit au contraire pris pour sa dynamique profonde – le drame – et consigné à la pensée théâtrale comme le seul espace de vie pour la création. À l'aube de la modernité, la *pensée disciplinaire* reléguait l'Alchimie au travail de laboratoire, préalable à la création, fondamentalement cachée aux yeux du monde, confinée dans les souterrains de la formation du comédien. La représentation, elle, se devait d'être le marché de l'or, de la nature rendue parfaite dans toutes ses expressions, du beau universel, de l'équilibre des contraires, de la lumière, pour lier une fois pour toutes le théâtre à la morale. En revanche, pour nos contemporains, le désordre est l'état à retrouver, l'état perdu, le seul état qui puisse engendrer du Théâtre. Le désordre devrait se faire image (*vs* icône) et ainsi occuper les planches, pris dans l'affrontement de forces contraires, jusqu'à ce que la mort ne tranche, à la fin⁹. Le passage des ténèbres à la lumière doit être rendu visible dans toute sa brutalité, dans toute sa violence. La création du drame est donc un travail « étroitement lié à un problème d'ordre » (R. Castellucci, 2001b : 114) dans la mesure où seul du désordre et du chaos peut naître le drame ; seul de cet abandon de l'action aux pressions des contradictions et des conflits surgissent « les possibilités¹⁰ ». Artaud avait merveilleusement conçu la théâtralité inscrite dans la philosophie alchimique précisément comme ce bras de fer entre les simplifications de l'ordre et les luttes qui engendrent le drame. Je tiens à reprendre ici un long passage de son « théâtre alchimique » :

Il semble bien que là où règnent la simplicité et l'ordre, il ne puisse y avoir de théâtre ni de drame, et le vrai théâtre naît [...] d'une anarchie qui s'organise, après des luttes philosophiques qui sont le côté passionnant de ces primitives unifications.

Or ces conflits que le Cosmos en ébullition nous offre d'une manière philosophiquement altérée et impure, l'alchimie nous les propose dans toute leur intellectualité rigoureuse, puisqu'elle nous permet de réatteindre au sublime, *mais avec drame*, après un pilonnage minutieux et exacerbé de toute forme insuffisamment affinée, insuffisamment mûre, puisqu'il est dans le principe même de l'alchimie de ne permettre à l'esprit de prendre son élan qu'après être passé par toutes les canalisations, tous les soubassements de la matière existante, et avoir refait ce travail en double dans les limbes incandescents de l'avenir. [...] L'opération théâtrale de faire l'or, par l'immensité des conflits qu'elle provoque, par le nombre prodigieux de forces qu'elle jette l'une contre l'autre et qu'elle émeut, par cet appel à une sorte de rebrassement essentiel

débordant de conséquences et surchargé de spiritualité, évoque finalement à l'esprit une pureté absolue et abstraite [...] comme une note limite, happée au vol et qui serait comme la partie organique d'une indescriptible vibration (Artaud, 2004b : 534).

Du théâtre alchimique d'Artaud, Castellucci retient donc, d'une part, la méthode – le « pilonnage minutieux et exacerbé » d'Artaud est ce « travail obsessionnel de marteler, marteler, marteler » de Castellucci – et, d'autre part, cet accent qu'Artaud avait mis sur l'intérêt fondamental des conflits, des décharges électriques permettant à l'opération théâtrale de faire l'or. Ainsi, dans les écrits de la Societas Raffaello Sanzio, pour un théâtre iconoclaste, l'image figée dans un rapport de croyance/pouvoir doit être remplacée par « l'alchimie de la transformation, de la transmigration d'une forme à l'autre » (R. Castellucci, 2001b : 117). Le théâtre des Castellucci, comme le rêvait Artaud pour tout théâtre, se veut placé en-dehors du temps de la société, dans un temps apolitique, pour ainsi dire¹¹. Afin de désamorcer les dynamiques de l'art de la représentation, la figure disciplinaire de l'alchimie – figure bien disciplinaire, du moment où elle répond à un problème d'ordre – signifie l'assimilation de l'acte artistique à la pérégrination de l'homme dans l'obscurité. Le théâtre ne porte pas de réponses, n'accomplit pas d'action éducative, ne vise pas la libération de l'homme¹². La *pensée disciplinaire* est ici posée comme fondamentale pour qu'on puisse en subvertir les valeurs héritées du théâtre classique, ou les valeurs héritées tout court.

La figure de relation, ou « technique subie¹³ »

La construction d'une *pensée disciplinaire* est, chez les Castellucci, d'autant plus méticuleusement réfléchie, qu'elle prône l'idée de l'affranchissement de l'action humaine du « pouvoir nominal ». La pensée de Claudia Castellucci consiste à affirmer que toute technique est, par définition, acte de soumission. Pour qu'elle ne devienne pas l'instrument d'un pouvoir arbitraire, ou une sorte « d'idolâtrie humaine qui anéantit, sans la jouissance de l'anéantissement (qu'on éprouve dans les extases) » (2001a : 135), il faut que cette soumission s'accomplisse dans le cadre d'une figure précise, qu'est la *figure de relation*. La figure de relation est la condition idéale de la limitation de la volonté individuelle, la seule condition permettant l'accomplissement de l'aliénation de toute volonté individuelle, l'anéantissement de toute marge de liberté créatrice. L'auteure écrit :

La personne qui me dit ce que je dois faire se met, à cause de moi, ou mieux encore à cause de la *figure de relation* que j'accepte, à obéir – même malgré elle – à ce qu'elle doit faire, qui est, précisément, me faire faire quelque chose. Alors la personne à laquelle j'obéis, dans cette configuration est celle qui, avant tout, fait ce que je veux qu'elle fasse, ou mieux ce que la *figure de relation* que j'accepte lui permet de faire, et lui fait faire (p. 138).

Il s'agit là d'une technique « subie », bien distincte de la technique « inculquée » qui est au service du pouvoir nominal. Cette dernière méconnaît la réciprocité du condition-

nement entre celui qui obéit et celui qui impose, alors que la technique « subie » consiste en une aliénation absolue, d'autant plus efficace qu'elle est déclenchée par un acte de volonté. Ce n'est pas cette origine qui rend la technique subie moins rigoureuse que la technique inculquée, car elle se doit d'être entière et visible :

Celle qui voit la possibilité de variations au sens créatif [est] la technique inculquée, qui exige justement cet échafaud créatif pour conserver intact leur propre pouvoir nominal. [...] C'est en ôtant à la technique le moindre apport de création personnelle que je peux vraiment être libre de son hégémonie nominale (p. 134-135).

La contrainte n'a pas disparu au sein de cette révolution pourtant véritable : elle a multiplié ses effets par l'établissement d'un mécanisme de conditionnement mutuel entre les forces opérationnelles reliant la matière au travail de création. De plus, elle assume une nécessité de nature « non intellectuelle », directement déterminée par l'organicité de la matière en reniant ainsi la codification qui caractérisait la contrainte des sociétés disciplinaires. C'est un point crucial : la contrainte est ici dénuée de toute codification. Là où la discipline classique opère par codification et imposition de codes, les Castellucci portent la contrainte sur le terrain de l'aliénation et l'assimilent à une nécessité organique : aliénation et contrainte, contrainte et nécessité¹⁴. Alors que la codification permet en effet une liberté combinatoire et un déplacement protégé de l'individualité, en plus d'un choix de registres selon les circonstances, la technique, elle, doit chercher à transformer les limites en limitations en condamnant « toute autre possibilité¹⁵ », pour répondre à l'exigence fondamentale de permettre une action étrangère au pouvoir nominal. C'est la duplication de cette contrainte et l'épaississement de l'acte d'obéissance qui garantissent l'éthique artistique :

Tout, de la technique, ramène à la limite, et toute technique honnête doit l'exprimer, au lieu de la dissimuler par de faux sens d'expansion illimitée : [...] la technique est toujours d'autrui et elle est toujours une pratique d'aliénation (C. Castellucci, 2001a : 136).

L'aliénation est ici ce qui garantit la force, voire le sens de la contrainte. L'aliénation est néanmoins une idée aussi difficile à saisir que celle de la raison classique ou du bon sens de la même époque – prétendant que l'on reconnaisse comme universel le sens d'une codification qui était, de bout en bout, le résultat d'une opération culturelle, avec tout l'arbitraire que cela pouvait comporter. La raison classique était une méthode d'approche, de perception de la réalité, de codification d'un savoir, alors que la technique subie ne sera jamais fixée dans une méthode, car elle se manifeste par une expérience incalculable. Or l'aliénation, selon les Castellucci, serait un état d'abord voulu, puis subi « de force ». De plus, elle ne vise pas une réussite mais l'échec, reflet de la condamnation, voire du châtiement inscrit dans la présence scénique¹⁶. La contrainte est, dans la Societas, au service de l'inéluctabilité de l'échec qui marque l'exposition publique d'une honte de nature onto-

logique, comme un voyage nécessaire dans la conscience du fait de ne pas être perfectible. La discipline présentée dans les écrits des Castellucci – discipline de l'obéissance et de la contrainte absolues, vidée de tout positivisme – semblerait projetée dans une pensée janséniste où l'idée de l'irréparable, par suite de la chute originelle, est étrangement retournée à la faveur d'une technique de la scène visant une expiation paradoxale, car sans ambition de salut¹⁷. Il est certain que ce n'est pas la linéarité qui caractérise le style des écritures de la Societas Raffaello Sanzio. Leur ruminement constant et infatigable des sens historiques donne lieu à un raisonnement en boucles, en ellipses, en labyrinthe.

La « main militaire¹⁸ »

Nous avons vu, dans la première figure, que la *pensée disciplinaire* orientait le corps à corps entre l'artiste et la matière vers un travail acharné et fondamentalement méthodique, avec des procédures qui le concernent tout particulièrement, en le rendant connaissable et reproductible, jusqu'à sa recherche de l'imprévisible. Le but de ce travail serait de rétablir la relation privilégiée du théâtre avec la honte de l'exposition, avec l'état du chaos, état premier et fondateur de l'esthétique. Par son combat contre un imaginaire et une tradition qui emprisonnent le potentiel de la vie humaine, Romeo Castellucci se propose de libérer les « possibilités » recluses et soumises, voire anéanties, dans la culture-culte de l'icône. Le hasard paraît au centre de cette conception esthétique véhiculée par ces écrits.

La deuxième figure présentait, au contraire, une *pensée disciplinaire* de la nécessité absolue, donc du renoncement à « toute possibilité ». L'aliénation de la volonté – de l'artiste mais aussi du metteur en scène – dans la figure de relation, ferait de l'esthétique une sorte de résultat physiologique où l'acteur exécute passivement ce qu'on lui impose (mais ce qu'on lui impose serait au fond dicté par sa propre présence, criant obéissance). Celui qu'on appelle « acteur », faute de mieux, n'est plus un individu social en représentation, mais un corps dont l'organicité remplace la sociabilité classique et s'impose comme une nécessité absolue. Il ne s'agirait plus pour le metteur en scène d'habiller, de composer et de concerter un ordre reconnaissable, mais de dénuder et de poser sur la scène des forces incontrôlables.

L'évocation de la perte de contrôle nous empêche de lire cette pensée de la nécessité sous l'angle d'une doctrine comme celle du déterminisme, car le propre de l'esthétique de la Societas consiste précisément dans le dépassement du raisonnable, avec tout l'univers sémantique qui est le sien, à la faveur de l'aliénation en tant qu'outil, voie ou procédé d'une liberté nouvelle, nouveau droit de l'artiste – dont la culpabilité et l'exclusion sont les effets recherchés¹⁹. La figure de la « main militaire » se situe précisément dans le projet théorique

de la Raffaello Sanzio, avancé dans la citation présentée en ouverture. L'empêchement politique y est considéré comme le point de départ pour développer des empêchements endogènes. En effet, dans son travail d'iconoclaste, l'artiste doit d'abord intervenir sur lui-même – « une intervention sur le soi comme extrait de la tradition du monde » (C. Castellucci, 2001b : 21). C'est donc une condition d'aliénation – le « soi » étant un produit de ce qu'on abhorre – ayant comme but une action de destruction – le théâtre iconoclaste. En ce sens, l'artiste est au militaire ce que l'art est à la guerre. Mieux encore, l'artiste serait à l'art, ce que le militaire est à la guerre. Au sujet de la relation de l'artiste à l'empêchement, Claudia Castellucci écrit :

Le militaire est celui qui peut adhérer et obéir de façon inconditionnelle à un projet complètement extérieur à sa vie – qui nie sa vie – pour la simple et bonne raison qu'il sent qu'il a perdu sa propre intimité. [...] Le militaire accepte l'intimité extérieure en essayant de récupérer sa propre intimité intérieure. L'artiste – qui ressemble beaucoup au militaire – accomplit le mouvement inverse : dans sa propre intimité il arrive à inclure les intimités extérieures et, consciemment, il arrive aux conséquences extrêmes : punir sa propre ressemblance jusqu'à la négation, la mutilation (p. 21-22).

Lors qu'il s'agit de communiquer son idée de théâtre iconoclaste, elle écrit plus longuement encore :

Il est inutile de taire [...] la façon que l'iconoclastie a à aller de pair avec chaque guerre humaine, parce qu'elle se manifeste comme la trace solennelle d'une intolérance aveugle. [...] Ce qui naîtra doit germer sur la destruction [...] Et la destruction est déjà très belle, terriblement religieuse. Mais ce n'est pas de même pour l'art, qui désespère de se trouver lui-même au milieu de ce monde qui lui accorde ce qu'il utilise pour le haïr ? [...] La ressemblance génétique et endémique entre main militaire et main théâtrale [...] apparaît clairement à toutes les époques de l'histoire. [...] Le produit de la main théâtrale a besoin, pour vivre, de puiser sa force dans ses propres images brisées [...], les images qu'il détruit avant qu'aucune autre guerre ne vienne le faire (p. 25-26, 27, 30).

Il se révèle alors cette étrange destinée de la *pensée disciplinaire*, qui consiste à proposer des figures de l'ordre pour en désarçonner le sens à la faveur d'une esthétique qui libère la force créatrice du désordre. Cela n'empêche pas les Castellucci de bâtir une véritable pensée disciplinaire au sein de laquelle la création et l'événement théâtral poseraient un acte de négation de l'ordre, à la faveur de la forme, des formes du désordre. L'esthétique de la Societas Raffaello Sanzio paraît se nourrir indistinctement du beau et du monstrueux, de la machine et de l'animal, des emblèmes du sacré et des traditions néoplatoniciennes, de l'historique et du biblique, du mythique et de l'organique. Choisis pour leur contenu culturel, ces éléments arrivent sur la scène après avoir subi une implosion, les ayant soustraits à toute appartenance, à toute reconnaissance pour en faire des molécules uniques, imprévisiblement réactives. Cela donne lieu à un théâtre de l'irrésolu, de la tragédie sans

héros et sans fin, des maladies de l'âme dépouillées de toute histoire et de tout sens donné – aux antipodes du théâtre de l'âge classique, par exemple, ou d'un certain théâtre moderne. Le théâtre des Castellucci est iconoclaste, oui, mais, dans sa guerre à l'icône, ne renonce pas à la « figure », ni au pouvoir de l'image, et porte les marques d'un *horror vacui* qui pourrait nous mener au tableau *Melancholia* d'Albrecht Dürer. En prônant l'empêchement et l'aliénation dans l'art, les Castellucci réussissent une intégration d'autant plus paradoxale qu'elle prend appui sur la figure de Satan, Roi des transmutations et du méconnaissable, dont Barthes avait saisi toute la portée dans sa théorie de l'écrivain-écrivain : « D'un point de vue anthropologique, l'écrivain-écrivain est un exclu intégré par son exclusion même, un héritier lointain du Maudit » (1964 : 153)²⁰.

Notes

1. L'écriture a systématiquement accompagné les créations de la Societas. J'insiste sur le fait que mon étude prend en examen ces écritures porteuses d'une pensée théâtrale, d'une idée de théâtre, car mon objet est ici la *pensée* disciplinaire et pas ses *pratiques*. La relation entre la théorie et la pratique est fondamentale, mais elle ne doit pas être posée par assimilation des deux formes dont le dialogue demeure problématique.
2. Les études qui tiennent la « discipline » comme leur objet forment aujourd'hui un corpus important et complexe. Hormis la philosophie foucauldienne, les écrits de Norbert Elias et ceux de Max Weber – ce qui constitue le corpus méthodologique commun –, la plupart de ces travaux ont été produits par des historiens et traversent l'histoire des religions, des doctrines politiques, économiques et juridiques. Relativement aux approches des uns ou des autres, nous trouvons des modèles confessionnels (études sur le protestantisme), anticonfessionnels (études sur la culture humaniste), néoconfessionnels (études sur le confessionnalisme), malthusiens (études centrées sur la famine et les épidémies), marxistes (études sur la discipline visant la productivité du travail) ou néomachiavéliques (sur les élites politiques). Des approches moins orthodoxes ont réussi à se frayer un chemin, celui de l'interdisciplinarité, permettant de saisir l'histoire de la discipline dans toute sa complexité. Je suis particulièrement redevable aux publications collectives de l'équipe de Paolo Prodi, Pierangelo Schiera et Nettore Pirillo où le théâtre n'est pas traité en particulier, mais, en revanche, la question de la représentation des corps dans d'autres moments de la vie sociale et de la création artistique y renvoie sensiblement. Voir en particulier : *Discipline de l'âme, discipline du corps et discipline de la société* (1994).
3. Mon étude propose – je le répète – un travail sur la pensée théâtrale qui accompagne un projet esthétique sans pour autant le remplacer dans les résultats.
4. Je garde ici les italiques employés par Claudia Castellucci.

5. Mon emploi du conditionnel est un choix qui dépend de ma position méthodologique. Je ne prends pas en examen les résultats d'une pratique esthétique, mais une théorie qui, censée en partager l'esprit, se manifeste dans un espace-temps autre – celui de l'écriture. Il faut donc éviter le risque de faire une assimilation entre la pensée, véhiculée par les écrits, et l'esthétique, portée par les spectacles.
6. « L'Alchimie présente un triple caractère ; elle poursuit un but chimique, avec la Pierre philosophale ; physiologique, avec la Palingénésie et l'Homunculus, et thérapeutique, avec la Panacée Universelle. Elle est basée tout entière sur un système philosophique : l'Hermétisme, dont elle est l'application pratique aux choses de la nature » (Allendy, 1912 : 2). René-Félix Allendy (médecin, psychanalyste, 1889-1942) fut le psychanalyste d'Artaud, pour le peu de temps que celui-ci se prêta à cette expérience. Les deux hommes furent très proches, et l'on peut dire que *Le théâtre et son double* doit beaucoup aux connaissances d'Allendy sur l'histoire de la médecine (alchimie, homéopathie, épidémiologie). Voir aussi, Artaud (2004a : 260-267).
7. Luigi Riccoboni (1728), *Dell'arte rappresentativa*. Pour une traduction en français du traité, voir l'annexe de *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni – Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, sous presse.
8. Sur « le possible comme catégorie esthétique », voir Deleuze et Guattari (1991 : 168).
9. « Quelque chose doit mourir dans cet affrontement. Il doit mourir pour pouvoir se transformer, pour aller ailleurs » (R. Castellucci, 2001b : 115).
10. « Élaborer ce chaos pour pouvoir le faire sortir, pour pouvoir réunir ces possibilités. Au début chaque artiste sait que le plateau vide est la mer ouverte des possibilités et c'est en cela que consiste aussi la terreur de la scène » (R. Castellucci, 2001b : 113).
11. « C'est l'expérience d'un autre temps, le théâtre. [...] Je ne fais pas allusion à une chronologie, mais à la *qualité* du temps » (R. Castellucci, 2001b : 118). L'italique est de l'auteur.
12. « CORRUPTION. Je pars du fait que l'art n'est pas pur. Personne n'arrivera jamais à me convaincre que l'art libère l'homme. La sotériologie de l'art n'est pour moi que du baratin » (R. Castellucci, 2001b : 122).
13. Il est question de « *figure de relation* » (en italique dans le texte), dans le chapitre IV, « Aliénation de la technique (ce qui mène au non-commun et ce qui mène à le mettre en commun) » (C. Castellucci, 2001a : 133-165).
14. « *Non disponendo più di una tradizione, non disponendo più di un codice, in cui il giallo significa una cosa ed il rosso un'altra, io mi trovo in condizione di aporia rispetto a tutte le scelte che in teatro s'impongono*, et encore « *il termine di addobbo [...] non è corretto, perché prevede delle possibilità o delle alternative, [ma] c'è solo una forma che l'attore può indossare. C'è una ferrea necessità drammaturgica che impone quelle scelte. Io non cerco il fenomenale – ma mi interessa il phainomen – di quei corpi anoressici, di quei volti ; nascono da quel tipo di necessità da cui non posso prescindere* » (« Du moment où je ne peux plus compter sur une tradition, et que je ne possède plus de code dictant que la couleur jaune signifie une chose et le rouge autre chose, je me trouve dans une condition d'aporie par rapport aux choix qui s'imposent au théâtre, [de plus] le terme de décoration [...] n'est pas pertinent, parce que

la décoration prévoit la possibilité du choix ou l'alternative, [alors que] il n'y a que cette forme-là que l'acteur peut utiliser. Une nécessité dramaturgique absolue impose ses choix. Je ne cherche pas le phénoménal – mais le *phainomen* m'intéresse – de ces corps anorexiques, de ces visages ; ils naissent tous de cette sorte de nécessité que je ne peux pas ignorer » (R. Castellucci, 1999 : 337). (Nous traduisons.)

15. « La technique [...] condamne toute autre possibilité. Pour celui qui n'a pas de technique tout est possible. Inversement, pour celui qui exerce une technique, presque tout est impossible, excepté la technique elle-même » (C. Castellucci, 2001a : 135).

16. « Quand on monte sur scène on est, d'emblée, coupable. Être sur scène signifie recevoir, de façon masochiste, une punition ; être sur scène est déjà un état de merveille et de honte [...] Un théâtre qui soit digne de la honte. Qui en soit capable. [...] L'ostension est déjà lapidation de regards » (R. Castellucci, 2001a : 32).

17. « La création n'est pas la réponse à une demande de salut, mais, au contraire, elle est une autre question posée par rapport à une réponse de salut que nous venons de recevoir [...] pas satisfaisante » (C. Castellucci, 2001b : 19).

18. « La main militaire » et « La main théâtrale » sont deux parties d'un sous-chapitre, « Le syndrome de Platon dans le théâtre des opérations », du chapitre I, « Ce qu'il y avait avant n'est plus », qui est le manifeste du théâtre iconoclaste de la Societas (R. Castellucci, 2001a : 22-32).

19. La pensée scientifique de Monod, auteur de *Hasard et nécessité* (1970), touche plusieurs cordes de la pensée disciplinaire des Castellucci, qui est bien une pensée du hasard et de la nécessité. Deux citations : « Quel idéal proposer aux hommes d'aujourd'hui, qui soit au-dessus et au-delà d'eux-mêmes, sinon la reconquête, par la connaissance, du néant qu'ils ont eux-mêmes découvert ? » ; « La source unique de la véritable innovation dans la biosphère est faite de perturbations aléatoires *au sein du mécanisme conservateur*, perturbations telles que tout objet physique y sera *inévitablement assujetti*. Ces perturbations affectent des molécules uniques et sont par conséquent imprévisibles » (Monod, 1988 : 169, 144). Les italiques sont les miens, marquant les lieux du discours où le lien entre hasard, aliénation du contrôle et assujettissement obligé constituent les conditions de l'innovation « en nature ». Il s'agit bien, pour la biosphère comme pour le théâtre de Castellucci, d'une innovation dont on peut décrire le cadre et la nature, mais qui échappe à une mise en ordre en termes de méthode et de codification.

20. Romeo Castellucci met en scène Lucifer dans *Genesi* dans un contexte proche de l'imaginaire alchimique – le laboratoire de Marie Curie montrant la transformation de la pierre du radium dont la lumière est la seule capable de traverser la matière solide : « une pierre qui dégage sa propre lumière, elle se rapproche donc, mystérieusement de l'étymologie du mot "Lucifer". [...] une lumière qui sans aucun doute pénètre les os. Elle a quelque chose de nocif, mais c'est aussi la lumière de la connaissance » (R. Castellucci, 2001b : 122).

Bibliographie

- ALLENDY, René-Félix (1912). *L'alchimie et la médecine*, Paris, Bibliothèque Chacornac.
- ARTAUD, Antonin (2004a). « Lettre au docteur Allendy », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 260-262.
- ARTAUD, Antonin (2004b). « Le théâtre alchimique », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 532-535.
- BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- CASTELLUCCI, Claudia (2001a). « La technique est ce qu'un autre me fait faire : exposé au colloque *Le néoantique*, Université de Rome, 1993 », dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 133-141.
- CASTELLUCCI, Claudia (2001b). « Sur la nature de l'empêchement de faire : discours du colloque de Zagreb Festival Eurokaz, 24 juin, 1994 », dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 18-22.
- CASTELLUCCI, Claudia (2001c). « Éthique et esthétique : lettre de Romeo Castellucci à Frie Leysen, 1999 », dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 181-187.
- CASTELLUCCI, Romeo (1999). « Non mascherare lo sgomento che il palcoscenico dà », dans Paola Bignami (dir.), *Mascheramenti : Tecniche e saperi nello spettacolo d'occidente e d'orient*, Rome, Bulzoni, p. 333-339.
- CASTELLUCCI, Romeo (2001a). « Acteur : le nom n'est pas exact, 1994 », dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 32-35.
- CASTELLUCCI, Romeo (2001b). « Le pèlerin de la matière : extrait d'une interview de Yan Ciret pour l'Académie expérimentale des Théâtres de Paris, mars 2000 », dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 111-124.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de minuit.
- MONOD, Jacques (1970). *Hasard et nécessité*, Paris, Seuil.
- MONOD, Jacques (1988). *Pour une éthique de la connaissance*, Paris, La Découverte.
- PRODI, Paolo, Pierangelo SCHIERA et Netto PIRILLO (1994). *Discipline de l'âme, discipline du corps et discipline de la société*, Bologne, il Mulino.
- RICCOBONI, Luigi (1728). *Dell'arte rappresentativa*, Londres, s. n.

Stéphane Hervé
Université de Rennes

Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini : critiques de la transgression

Rainer Werner Fassbinder et Pier Paolo Pasolini se sont confrontés au théâtre, à l'écriture dramatique et à la mise en scène, à la fin des années 1960 et au début des années 1970. À l'instar de la réputation sulfureuse de leurs auteurs, plus connus en France pour leurs films, leurs œuvres théâtrales exhalent un parfum de scandale. Elles regorgent de transgressions, de perversions, d'actes monstrueux : sentiments incestueux dans *Calderon*, infanticide dans *Affabulazione*, zoophilie dans *Porcherie*, violences sado-masochistes dans *Orgie*, scènes de masturbation dans *Bête de style*, en ce qui concerne les pièces de Pasolini ; pour celles de Fassbinder, rituels sadomasochistes dans *Anarchie en Bavière* et *Iphigénie en Tauride*, infanticide, parricide, matricide dans *Liberté à Brême* et cannibalisme, viols dans *Le village en flammes*. On est en droit de se demander, à la lecture de cet inventaire, ce qui se joue alors dans cette présence excessive de meurtres violents, de transgressions sexuelles. Il pourrait sembler, à première vue, que ces œuvres rejoignent les propositions avant-gardistes qui leur sont contemporaines : le théâtre physique du Living Theatre, le Théâtre Panique de Fernando Arrabal, voire l'actionnisme viennois. En effet, elles paraissent participer d'une même croyance, influencée par la redécouverte du *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud, en une régénérescence de la société contemporaine, ou en

la victoire scénique du principe de plaisir sur le principe de réalité et sur les codes mortifères de la morale. Mais, si elles partagent avec ces expériences l'idée d'une possible vertu politique de la transgression (la contestation de l'ordre bourgeois), elles s'en distinguent fortement de par la tonalité sombre, funèbre, voire tragique, qu'elles lui donnent. Loin de toute innocence révolutionnaire, de toute aspiration cathartique, de toute fascination sordide, comme de toute condamnation morale, elles proposent une vision de la transgression problématique, surtout à l'aune du contexte historique et artistique. Il s'agit, en fait, pour les deux auteurs, de réfléchir à la possibilité et à l'efficacité d'actes transgressifs, qu'ils soient politiques, sexuels ou théâtraux, à l'heure des événements de 1968 et à l'heure de gloire du théâtre « physique ». Il s'agit, pour eux, de forger une esthétique critique de la transgression. Il importe donc de dégager les modalités grâce auxquelles un texte dramatique (ou une mise en scène) peut devenir un dispositif réflexif qui interroge la puissance (ou l'impuissance) de la transgression au théâtre.

La transgression dans le théâtre des pulsions

« L'hypothèse répressive »

La notion de transgression dans les pièces de Fassbinder participe d'une certaine économie du pouvoir fondée sur l'interdit et la censure, sur l'idée de répression, et trouve en elle sa justification dramaturgique. Cette conception du pouvoir, Michel Foucault en a donné une description importante, pour mieux la critiquer, dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité* et dans son cours « Il faut défendre la société », donné au Collège de France en 1976. Il la nomme « l'hypothèse répressive » : « le pouvoir, c'est essentiellement ce qui réprime. C'est ce qui réprime la nature, les instincts, une classe, des individus » (Foucault, 1997 : 15). Le philosophe français met en relation cette conception du pouvoir, largement répandue dans les milieux subversifs, étudiants ou gauchistes, inspirée par les ouvrages de Wilhelm Reich ou de Herbert Marcuse (*Éros et civilisation* et *L'homme unidimensionnel* connaissent un très grand succès dans ces milieux à l'époque) avec un schéma dynamique et conflictuel à deux termes, qui s'inspirerait de schémas monarchistes ou esclavagistes : la répression serait le « simple effet et la simple poursuite d'un rapport de domination » (Foucault, 1997 : 17). En quelque sorte, l'interdit serait la manifestation institutionnelle d'un rapport de forces. La notion de transgression, liée communément aux sphères anthropologiques, religieuses ou morales, devient alors une catégorie politique, qui trouve sa place dans cette économie du pouvoir, puisqu'elle remet en cause et redistribue les rapports de domination :

[O]n ne peut s'en affranchir [de la répression] qu'à un prix considérable : il n'y faudrait pas moins qu'une transgression des lois, une levée des interdits, une

irruption de la parole, une restitution du plaisir dans le réel, et toute une nouvelle économie dans les mécanismes du pouvoir ; car le moindre éclat de vérité est sous condition politique (Foucault, 1976 : 12).

Le théâtre de Fassbinder s'inscrit pleinement dans une perspective critique du pouvoir conçu comme instance répressive, et la série inquiétante de meurtres, d'actes transgressifs évoqués en introduction, trouve sa place dans cette démarche¹. Cette série répond en fait à une autre série, celle de la répression, exercée par les figures dramatiques du pouvoir (figures du pouvoir politique, figures du pouvoir dans les institutions – armée, police, école... –, figures paternelles ou masculines), qui se manifeste littéralement (physiquement) dans les nombreuses scènes de violence, d'humiliations, de vexations, de torture². Fassbinder semble opposer une contre-violence à la violence politique légitimée, institutionnelle, c'est-à-dire que son œuvre procède à une réévaluation positive de la violence. La violence peut être émancipatrice en tant qu'elle est transgression des interdits et des censures, instaurés par le pouvoir. En d'autres termes, la légitimation et la signification de la présence d'actes transgressifs dans les pièces de Fassbinder reposent sur une structuration particulière des rapports de pouvoir, soit l'opposition binaire transgression/répression (repérable également dans d'autres pièces de Fassbinder telles *Anarchie en Bavière*, *Iphigénie en Tauride*), à la fois moteur de la fable et cause d'une exacerbation du conflit dramatique – ou, autrement dit, d'une certaine surdramatisation. Ce schème binaire d'intelligibilité des rapports de pouvoir sous-tend la structure dramatique des pièces, comme celle de *Liberté à Brême* (1971).

La pièce, inspirée d'un fait divers ayant eu lieu au XIX^e siècle, suit le destin d'une femme, Geesche, qui aspire à la liberté, se bat contre la domination masculine qui réprime son désir et sa sexualité. Ses premiers mots dans le texte, adressés à son mari, sont « Je veux coucher avec toi » (Fassbinder, 1977 : 87). Elle sera violemment battue pour cette parole, pour avoir transgressé l'interdit qui touche à l'expression du désir féminin. Elle a alors recours au meurtre, à l'empoisonnement plus précisément, seule arme qui lui reste. Le meurtre est à comprendre comme transgression, puisqu'il s'agit, à travers lui, de réduire à néant les figures de l'interdit, d'imposer à une société répressive le principe de plaisir. Elle tue son mari, ses parents, défenseurs d'une morale religieuse qui condamne la femme à être inférieure, ses enfants qui l'empêchent d'avoir une relation amoureuse avec son amant, ses amants, son frère, soit toute personne qui fait obstacle à son désir sexuel. La transgression (le meurtre) est alors cette contre-violence révolutionnaire, cette promesse de la liberté et du plaisir, qui redéfinit les limites du licite et de l'illicite, puis qui reconfigure le sensible. *Le village en flammes* (1970) (Fassbinder, 1984), réécriture de la pièce de Lope de Vega *Fuente Ovejuna*, participe de ce même mouvement de réévaluation de la violence et d'inscription de la transgression dans la sphère politique. Reprenant l'argument de la pièce originale, le texte de Fassbinder décrit les vexations subies par les habitants du village de Fuente Ovejuna qui sont sous le joug d'un Commandeur, et la révolte qui s'ensuit, la

libération des sexualités jusqu'alors réprimées, le meurtre du tyran, la dévoration de son cadavre, ainsi que celle de la Cour d'Espagne.

La présence d'actes cannibales dans la révolte de la population du village dans l'adaptation du classique espagnol permet de concevoir un deuxième niveau d'appréhension des significations possibles de la transgression dans les pièces, qui ne ressortit pas à la question de l'interdit social. La transgression, ici le cannibalisme des villageois révoltés, est également à comprendre d'un point de vue psychologique. La transgression, c'est aussi se défaire de la répression de ce surmoi intérieur, construit par la morale sociale et l'économie capitaliste, selon la description qu'en fait Marcuse dans *Éros et civilisation*. De même dans *Liberté à Brême*, le parricide trouve une explication assez évidente en termes d'économie libidinale. Pour ainsi dire, la transgression politique s'accompagne d'une libération des pulsions originelles. Répression politique et refoulement psychologique, interdit social et Loi symbolique du Père sont confondus dans l'agencement dramatique des pièces en question.

Enfin, troisième niveau de lecture : la transgression des codes de la représentation. Les gestes cannibales et parricides ne sont pas seulement des actes de transgression dans l'univers diégétique, mais sont également engagés dans une stratégie offensive lancée contre les codes culturels du théâtre officiel, contre la culture académique, contre la tradition des pères³. D'ailleurs, *Le village en flammes* est un exemple symptomatique de *Klassikerzerstrümmerung*, de destruction des classiques : l'ajout de la dimension cannibale déconstruit les valeurs héroïques et humanistes, telle la magnanimité, glorifiées dans le classique espagnol. Cette démarche transgressive à l'égard de la tradition est repérable également dans la réécriture de *l'Iphigénie en Tauride* de Goethe, réécriture dans laquelle Oreste et Pylade forment un couple d'homosexuels efféminés et où Iphigénie ressent un plaisir intense et masochiste à se faire fouetter. Par là même, Fassbinder s'attaque à la censure morale qui touche l'expression des sexualités dites hérétiques.

La transgression et la pulsion de mort

Les pièces de Fassbinder sont donc traversées par des dynamiques de libération et de sortie de l'état répressif. Pourtant, elles s'achèvent dans la mort, dans le sang : les dénouements sont sombres, pessimistes. Comment expliquer, alors, l'absence de descriptions du bonheur sexuel, de la volupté euphorique ? La transgression ne peut-elle pas conduire à une résolution heureuse ?

La structure de *Liberté à Brême* est répétitive (la pièce relate tous les meurtres accomplis par Geesche), et par là même ironique : un oppresseur remplace aussitôt l'autre, la liberté sexuelle est inaccessible. Si la violence de la domination masculine pouvait

justifier le meurtre comme recours nécessaire, recours ultime de la révolte, la structure met en balance l'efficacité du meurtre, et partant, de la transgression. L'accélération du rythme, tout au long de la pièce, fait que l'échange argumenté et les tentatives de persuasion verbale se réduisent peu à peu et que le meurtre intervient toujours plus vite lors de chaque confrontation. De plus, le dernier personnage éliminé dans la pièce n'est plus un obstacle à l'émancipation de Geesche, à sa réalisation de soi : comme un messie, Geesche tue son amie Luisa, en lui expliquant que c'est pour son bien : « J'ai voulu t'éviter de continuer à mener la vie que tu mènes » (Fassbinder, 1977 : 121). Comme si le combat de libération s'était peu à peu effacé devant le plaisir de tuer. Au cœur de l'acte transgressif, il y a une pulsion destructrice, une pulsion de mort, semble dire Fassbinder. Et c'est là qu'il se fait clairement nihiliste : l'acte de révolte ne peut se comprendre sans prendre en compte le plaisir de tuer. Même constat dans *Le village en flammes* : la révolte, le combat juste, sont quelque peu oubliés et dépassés par l'orgasme cannibale. L'acte politique est en quelque sorte entaché par la jouissance perverse. Cela est encore plus visible dans l'avant-dernière scène de l'adaptation de Fassbinder : l'envoyé du roi y torture les habitants du village pour connaître les noms des coupables du meurtre du Commandeur, mais les victimes des tortures se taisent. La scène donne lieu chez Lope de Vega à une glorification de la résistance héroïque ; chez Fassbinder, la scène devient une scène de jouissance masochiste : « Pascuala :... Fouettez-moi, s'il vous plaît ! Frappez-moi donc à mort. Oh, c'est bon » (Fassbinder, 1984 : 67). Ce que Fassbinder met en évidence dans sa dramaturgie critique, c'est le fonds pulsionnel et libidinal de toute révolte politique. Bien plus, il semble indiquer que l'aspect pulsionnel de la révolte s'épuise dans une volonté d'anéantissement, une folie destructrice, en écartant alors toute aspiration au bonheur. D'ailleurs, la question de la différence de nature entre les actes monstrueux perpétrés par le pouvoir et ceux exercés par la contestation se pose (n'est-ce pas le même fonds pulsionnel ?). Au spectateur de s'interroger sur les conditions possibles et souhaitables de la libération et du bonheur. La superposition des plans politiques et libidinaux donne alors au théâtre de Fassbinder la possibilité de s'ériger en instance réflexive du contexte politique, et, plus précisément, du terrorisme naissant de la RAF et la bande à Baader. Les pièces peuvent alors être lues comme des paraboles portant sur la question terroriste : le recul du principe de réalité, la mise en avant d'une pulsion destructrice dans l'acte terroriste.

Sur un plan cette fois purement théâtral, Fassbinder s'oppose à l'esthétique transgressive comprise comme promesse d'un bonheur à venir. Ce n'est pas sans raison qu'il intitule une autre de ses pièces *Preparadise Sorry Now* (1969), pièce écrite *contre* le spectacle *Paradise Now* (1968), du Living Theatre, qui se proposait de montrer les possibilités de création d'un état paradisiaque immanent et contemporain. L'esthétique critique de Fassbinder montre la distinction nécessaire entre jouissance et bonheur. Le mouvement de transgression des interdits n'a pas comme aboutissement, dans l'état social contemporain,

le paradis auquel aspirent les membres du Living Theatre, mais l'anéantissement, la mort. Toutefois, il faut se garder de voir en cela une condamnation de toute transgression (l'émancipation passe par elle), mais plutôt un appel à une évaluation de toute économie transgressive et l'expression d'un certain scepticisme devant toute démarche heuristique tendant à la création d'un état autre, d'une nouvelle humanité, d'un nouveau corps, d'une nouvelle sexualité, à donner « des solutions pratiques » (Lebel, 1969 : 14), pour reprendre les termes de Julian Beck.

Du rituel archaïque à la parodie avant-gardiste

Le scandale de la différence

Les termes de la question de la transgression sont à poser différemment chez Pasolini. En effet, le pouvoir n'est pas essentiellement pensé dans le théâtre pasolinien comme une instance qui exercerait une violence répressive, mais plutôt comme une instance d'uniformisation, mise en place non pas par un régime tyrannique, mais par un régime économique, que l'auteur appelle néo-capitalisme. Pour le dire autrement, l'avènement de la société de consommation, dont Pasolini fait le constat désabusé et désespéré, redéfinit les mécanismes du pouvoir. Les personnages pasoliniens énoncent, d'ailleurs, explicitement la fin d'un régime de pouvoir « clérical-fasciste ». La transgression ne s'inscrit plus alors dans le système de rapports frontaux et conflictuels de domination, ni dans un possible mouvement de libération des pulsions, mais s'agence autour du concept de « *diversità* », fréquemment employé par les personnages eux-mêmes dans les pièces, et rendu par le terme de *Différence* dans l'édition française (à entendre dans un sens absolu, d'où l'usage de la majuscule). On peut être *différent* par statut, par état, c'est-à-dire par relégation hors de l'espace social : ce sont les juifs, les nègres, les pauvres, les ouvriers dont parlent les personnages. Mais ces catégories sociales, ethniques ou religieuses sont seulement évoquées dans les pièces, et constituent le hors-champ invisible du théâtre pasolinien. Il y a aussi la *Différence* en action : ce sont les personnages transgressifs, protagonistes des pièces du corpus pasolinien. L'excès transgressif, qui caractérise principalement la sexualité de ces personnages, trace des lignes de fuite hors de l'empire de la norme, les trajectoires d'un devenir-minoritaire au sens deleuzien (voir Bene et Deleuze, 1979 : 124-125). Pasolini procéderait ainsi à une intégration de problématiques anthropologiques ou religieuses dans le champ politique.

La question de la *Différence* à la norme travaille, par exemple, les pièces *Orgie* et *Porcherie*. La fable d'*Orgie* est tenue : un couple s'enferme la nuit pour se livrer à un rituel sadomasochiste, qui se veut explicitement une plongée dans le Mal et la Perversion, et, en

même temps, une opposition politique aux normes sexuelles. La femme, ensuite, tue ses enfants et se suicide – par anomie, dit Pasolini, après avoir lu Durkheim (Pasolini, 2001 : 321). La transgression est allée trop loin, le suicide étant alors la conséquence logique de l'abolition psychologique des interdits. L'homme tente de répéter le rituel sadique avec une fille (une prostituée), mais échoue, car victime d'un malaise. Il se pend après s'être vêtu des habits que la fille a abandonnés dans sa fuite. La découverte de son corps dans cet accoutrement provoquera un scandale, dit-il. Dans *Porcherie*, le personnage de Julian, fils d'un grand industriel dans l'Allemagne du boom économique des années 1960, fils « ni obéissant, ni désobéissant », est zoophile et aime les porcs. En cela, il échapperait au conformisme souhaité par son père, comme à l'anticonformisme étudiant, autre visage du conformisme bourgeois selon Pasolini. Il finira dévoré par l'objet de son désir. Par leur sexualité hérétique, perverse, les protagonistes des tragédies de Pasolini exprimeraient une contestation de l'ordre établi, de la norme. Cette interprétation politique est énoncée dans les pièces et par Pasolini lui-même, lorsqu'il affirme dans le programme distribué aux spectateurs des représentations d'*Orgie* – sa seule mise en scène, en décembre 1968, au Deposito d'Arte Presente de Turin – que la transgression « crée des brèches dans les murs de la cité », et qu'elle serait « protestation existentielle de la normalité » (p. 320, nous traduisons). L'excès transgressif tout comme les perversions sexuelles servent de recours salutaire au processus d'uniformisation.

Dans les entretiens qu'il a donnés au critique marxiste français Jean Dufлот, l'auteur italien assimile l'acte transgressif à un « système sémiologique ». À propos de *Porcherie* (le film, cette fois) et des actes cannibales qui y sont montrés, il affirme ce principe :

Si vous voulez, le cannibalisme a la même fonction que le sexe dans *Théorème*. Le cannibalisme est un système sémiologique. Il faut lui restituer, ici, toute sa valeur allégorique : un symbole de la révolte portée à ses plus extrêmes conséquences. C'est une forme d'extrémisme, d'un extrémisme poussé à la limite du scandale, de la rébellion, de l'horreur. C'est aussi un système d'échanges, ou si l'on préfère, de refus total, donc une forme de langage, de refus de la communication communément acceptée (Dufлот, 1970 : 95).

Plus loin, Pasolini dira qu'il en va de même pour la zoophilie. Si le recours à un lexique linguistique pour caractériser le cannibalisme peut surprendre, il est toutefois très intéressant de noter la mise en valeur de la dimension symbolique de la perversion. Ces propos invitent à un déchiffrement intellectuel et politique de l'acte, et par là même une mise à distance, un déni de toute fascination sordide. L'acte transgressif est compris dans un système signifiant qui serait celui de l'allégorie.

Mais, en plus de ce langage symbolique de la transgression (la perversion serait la figuration matérielle de l'idée de révolte absolue), il existe un langage littéral, corporel. En

effet, comme nous l'avons-dit, la transgression dans les pièces de Pasolini est sexuelle, et met en jeu la corporéité des personnages. La transgression, dans ce cas, serait alors à concevoir, à appréhender, à lire à même les corps montrés au théâtre. Les corps parlent également d'eux-mêmes, littéralement, sans être englobés dans un réseau de significations symboliques. La puissance politique de la transgression (« briser les murs de la cité ») tiendrait alors à la publicité de ce langage autre, à l'exposition d'une différence corporelle. C'est ce qu'exprime le personnage de l'Homme à la fin d'*Orgie* :

Le petit groupe de gens que le soleil portera ici / délégués par le monde immense de l'histoire / (les voisins, silencieux, les policiers / avec leur triste sueur, les infirmiers / venus de la campagne, comme je les vois !) / se trouveront devant un phénomène expressif / indubitablement nouveau, si nouveau qu'il causera un scandale / et souillera pratiquement tout amour (Pasolini, 2000 : 461).

La division de l'espace dramatique, tout en soulignant l'absence d'affrontement direct, semble alors poser problème. En effet, les violences d'*Orgie* ont lieu dans une maison à l'écart, lieu clos qui s'oppose aux lumières de la ville qui l'entourent, qui symbolisent le monde de la normalité. La possibilité même d'une publicité du langage transgressif de la chair est compromise par la non-perméabilité des espaces dramatiques au sein de l'univers diégétique : les personnages-spectateurs manquent, ils sont seulement évoqués. La femme le constate : « Des spectateurs, il n'y en a pas. Mais s'il y en avait / ils liraient aujourd'hui dans les signes vivants de notre corps... » (p. 432) Cependant, cette dernière réplique revêt une dimension métathéâtrale évidente. C'est en fait le spectateur qui est invité, de façon paradoxale, à adopter une posture active de déchiffrement. La lecture scandaleuse des corps outragés n'est donc pas le fait des personnages, mais pourrait être celui des spectateurs. Le langage corporel de la transgression resterait certes secret dans l'univers de la fable, mais il pourrait être adressé aux spectateurs de la représentation scénique du texte. Tout se joue donc dans la relation théâtrale, dans la coprésence des acteurs et des spectateurs.

Pourtant, l'acte transgressif, s'il est bien énoncé, commenté par les personnages, n'est pas incarné sur scène. Selon le texte, à l'exception de quelques coups assésés par l'homme à la fin du deuxième épisode⁴, le spectateur ne verra jamais la cérémonie orgiastique : les épisodes se déroulent avant et après l'action. Il ne verra pas non plus les amours zoophiles de Julian dans *Porcherie*. Bien plus, l'acte transgressif ne doit pas être montré sur scène, selon Pasolini. En effet, dans sa principale contribution théorique, le *Manifeste pour un nouveau théâtre* (1968), l'auteur énonce le principe catégorique de l'absence de toute action scénique. Dans la seule mise en scène réalisée par l'auteur, *Orgie*, les acteurs sont des récitateurs quasi immobiles du texte. En d'autres termes, l'acte transgressif n'est pas et ne doit pas être rendu matériel. Comment, alors, comprendre la disjonction si nette entre l'expression verbale de ce langage scandaleux du corps, de la chair, et l'absence de sa

formulation physique, scénique ? Comment expliquer la coprésence paradoxale au sein de l'esthétique pasolinienne d'une certaine théorisation de la transgression comme langage corporel (dans les pièces et dans le paratexte théorique) et du refus d'incarner ce langage sur scène ?

La fin du sacré et l'impossible transgression

Pour tenter de dénouer ce paradoxe, constitutif de l'œuvre théâtrale pasolinienne, il faut introduire une autre caractéristique de la transgression : son rapport au sacré. Les deux protagonistes de la fable d'*Orgie* ont la volonté par leurs rituels sadomasochistes de faire revivre les temps archaïques, de rejouer les sacrifices des temps originaux, de sortir de l'histoire. Le titre même fait référence aux cérémonies dionysiaques antiques, aux rituels sacrificiels. La transgression n'est donc pas seulement une contestation du processus de normalisation des corps et des comportements, en raison de l'avènement de la société de consommation, elle est également aspiration à une sortie de l'Histoire, à renouer avec les temps du Mythe et de la sacralité. Ces deux dimensions ne sont pas inconciliables. Au contraire, le sacré, tout comme la *Différence*, a une vertu politique, son irréductibilité, son impossible récupération : « Je défends le sacré car c'est la partie de l'homme qui offre le plus de résistance à la profanation du pouvoir... » (Dufлот, 1970 : 87). En ce sens, la transgression sadomasochiste se comprend comme une tentative de resacralisation : la violence sadomasochiste permettrait au corps d'accéder à un état ahistorique et les signes corporels (les blessures, les hématomes) sont les signes d'un langage archaïque, le langage du mythe. Pourtant, la structure de la pièce ainsi que les commentaires des deux personnages montrent que cette tentative est vouée à l'échec. Au petit matin, après la nuit d'orgies, la femme se rhabille et recouvre son corps outragé de vêtements à la mode. L'homme interprète cette action comme un signe de honte : la vue du corps archaïque est insoutenable pour une conscience moderne. Mais surtout, le langage de leur chair outragée leur résiste. Les signes sont illisibles, ils leur apparaissent tels des hiéroglyphes, au sens oublié : « Ces signes sont comme des signes écrits / dans des langues anciennes, mortes et jamais déchiffrées, dis-je, / sur les meubles, sur des armes ; / et ils sont là, ramenés au jour, à la lumière solaire, / et ils ne disent rien : et pourtant ils ont tellement dit ! » (Pasolini, 2000 : 421), déplore l'Homme dans le troisième épisode. À travers ces deux explications, les personnages témoignent d'une irrémédiable perte (le sens du sacré) et de l'impossibilité d'une véritable transgression. Dans ce nouvel état social et politique – la société de consommation –, toute tentative de réactualisation corporelle (et donc scénique) de langages transgressifs se résume à une triste et insignifiante parodie de l'antique transgression sacrée. Le théâtre de Pasolini, en se situant explicitement après l'avènement de la société de consommation, mutation anthropologique sans précédent selon l'auteur, semble indiquer que toute transgression est condamnée au mieux à l'éphémère, au pire à la

formulation d'un langage qui tourne à vide⁵. La réflexion pasolinienne sur la perte du langage du mythe, au sein de la nouvelle société, permet alors de comprendre son propre refus de l'action scénique, de la réalisation scénique de la transgression.

En fait, cette réflexion déborde le simple cadre de l'œuvre pasolinienne et entre en résonance avec sa condamnation du théâtre d'avant-garde. Ce théâtre, il le nomme « théâtre du geste et du cri » (en référence à Artaud), c'est-à-dire un théâtre « où la parole est complètement désacralisée, voire détruite, au bénéfice de la pure présence physique » (Dufлот, 1970 : 184), et tente d'en donner une description historicisante, en l'inscrivant dans la longue histoire du théâtre et en le mettant en perspective avec la société contemporaine. La scène théâtrale a, selon Pasolini, une histoire, et celle-ci accompagne les métamorphoses de l'espace politique, de l'espace communautaire. De façon somme toute traditionnelle, Pasolini donne une définition du théâtre comme rite et en fait la généalogie dans son *Manifeste* ; il y explique que les mutations des structures communautaires induisent un changement des fonctions du phénomène théâtral au sein de l'espace social. Au rite religieux des origines et au rite politique de la cité athénienne ont succédé le rite social du pouvoir bourgeois et le rite théâtral de l'avant-garde (Dufлот, 1970 : 151-153). Que faut-il entendre par rite théâtral ? Le rite théâtral, celui du théâtre transgressif, est défini ainsi par Pasolini :

Le théâtre de l'*underground*... cherche à récupérer les origines religieuses du théâtre, en tant que mystère orgiaque et violence psychagogique : toutefois, dans une telle opération, l'esthétisme non filtré de la culture fait en sorte que le contenu réel de cette religion soit le théâtre lui-même, de même que le mythe de la forme est le contenu de tout formalisme. On ne peut pas dire que la religion violente, sacrilège, obscène, désacrante-consacrante du théâtre du geste et du cri, soit privée de contenu, inauthentique, car elle est effectivement pleine, parfois, d'une authentique religion du théâtre. Le rite d'un tel théâtre est Rite Théâtral (p. 152).

Le théâtre physique, le théâtre de l'*underground*, selon Pasolini, ne peut retrouver la dimension religieuse, sacrée, qu'il vise à atteindre par la transgression scénique, parce que le sens même du sacré a disparu au sein de l'espace social. La limite du théâtre de la transgression physique serait le manque d'une communauté, partageant des valeurs spirituelles voire religieuses, et qui se réunirait autour d'un spectacle. Puisque cette communauté vient à manquer, et puisque la dimension sacrée de la réalité a été perdue de façon irrémédiable, toute réactualisation des signes transgressifs du théâtre religieux des origines est une réduplication vide de contenu, où la transgression vaut pour la transgression. Le théâtre de l'*underground* ne peut plus alors qu'être une provocation,

un rituel où la bourgeoisie... se reconnaît en tant que production du même (pour des raisons culturelles), en même temps qu'elle éprouve le plaisir de la provocation, de la condamnation et du scandale (à travers quoi, en définitive, elle n'obtient que la confirmation de ses propres convictions) (p. 147).

L'absence de transgression scénique dans le théâtre pasolinien s'explique par le refus d'une telle réception. En effet, ce n'est pas le scandale et la provocation qui sont visés (comme ils peuvent l'être à l'intérieur des fables). L'acte transgressif énoncé seulement verbalement peut devenir alors objet de discussion, de réflexion. Le théâtre deviendrait alors ce rite culturel, que Pasolini demandait, c'est-à-dire un espace de débat, un espace critique.

Même si les œuvres de Fassbinder et de Pasolini sont demeurées marginales dans le champ théâtral de l'époque⁶, elles n'en sont pas moins importantes de par leur positionnement singulier, de par le retour réflexif et critique qu'elles effectuent sur les démarches artistiques emblématiques du théâtre d'avant-garde, et sur les stratégies politiques, sur les conceptions du pouvoir répressif, formulées par les milieux contestataires. Elles proposent également des pistes de réflexion (la question de la provocation, le fonds pulsionnel, etc.) utiles au discours portant sur la situation de la transgression sur les scènes contemporaines, même si ce discours met plutôt en exergue des questions éthiques (comment, par la transgression et l'anormalité, réfléchir sur les fondements de l'humanité et de la normalité ?) participant de ce que Jacques Rancière a nommé, dans *Malaise dans l'esthétique*, « le renversement éthique de la politique et de l'esthétique⁷ ».

Notes

1. Celle-ci s'inscrit pleinement dans le champ du théâtre de contestation. Par ailleurs, certains membres de l'*antiteater*, la troupe de Fassbinder, sont proches du principal syndicat étudiant contestataire, le SDS, ou des groupuscules de la gauche extraparlamentaire. L'un d'entre eux, Horst Söhnlein, rejoindra, au début des années 1970, Andreas Baader et la Fraction Armée Rouge. Andreas Baader aurait assisté à certaines représentations de l'*antiteater*.
2. Voir à ce propos les « contres » de la pièce *Preparadise Sorry Now*, qui mettent en exergue le pouvoir répressif dans plusieurs situations institutionnelles (Fassbinder, 1980).
3. Il n'est pas étonnant qu'un des spectacles fondateurs de l'*antiteater* soit une réécriture de *Ubu roi* d'Alfred Jarry, intitulée *Orgie Ubu*. La première représentation a été interrompue lorsque le propriétaire du petit théâtre dans lequel était jouée la pièce est monté sur scène, au moment où l'acteur Kurt Raab faisait un *strip-tease* sur la musique du chœur des esclaves du *Nabucco* de Verdi, alors que des verres étaient brisés sur la scène.
4. Et encore, Pasolini affirme qu'il s'agit là d'un défaut de son texte (voir Pasolini, 2001 : 318).
5. Le cinéma échappe, selon Pasolini, à cette évolution. De par sa seule nature technique, il relèverait du mythe, se situerait hors de l'histoire. Par ailleurs, Pasolini rapproche les images cinématographiques des images du rêve et le montage cinématographique a une vertu sacralisante. En quelque sorte, le cinéma aurait une relation à l'Histoire et à la société beaucoup moins immédiate que le théâtre.

6. La carrière dramatique officielle de Pasolini a duré trois ans et s'est achevée sur le fiasco de la mise en scène d'*Orgie* ; Fassbinder a connu un certain succès au début de sa carrière, se faisant inviter par les grands théâtres officiels, mais bientôt le succès de son œuvre cinématographique éclipsa son œuvre théâtrale.
7. Voir le dernier chapitre de Rancière (2004).

Bibliographie

- BENE, Carmelo, et Gilles DELEUZE (1979). *Superpositions*, Paris, Éditions de Minuit.
- DUFLOT, Jean (1970). *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Belfond.
- FASSBINDER, Rainer Werner (1977). *Le bouc, Les larmes amères de Petra von Kant, Liberté à Brême*, Paris, L'Arche.
- FASSBINDER, Rainer Werner (1980). *Preparadise Sorry Now*, Paris, L'Arche.
- FASSBINDER, Rainer Werner (1984). *Le village en flammes*, Paris, L'Arche.
- FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité*, t. I, *La volonté de savoir*, Paris, Tel/Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1997). « *Il faut défendre la société* » : cours au Collège de France 1976, Paris, Seuil.
- LEBEL, Jean-Jacques (1969). *Entretiens avec le Living Theatre*, Paris, Belfond.
- PASOLINI, Pier Paolo (2000). *Théâtre*, Arles, Actes Sud.
- PASOLINI, Pier Paolo (2001). « Prologo [dal programma di sala] », dans *Teatro*, Milan, Mondadori.
- RANCIÈRE, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.

Jean-Pierre Ryngaert
Université de Paris III - Sorbonne nouvelle

Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique¹

Dans une pièce de Philippe Minyana jouée en février 2006 au Vieux-Colombier (mise en scène de Robert Cantarella), *La maison des morts* (Minyana, 2006), on assiste à la scène suivante : une femme sans identité autre que « La femme à la natte » (et effectivement, elle a une natte) s'allonge sur un petit lit au fond du plateau. Un homme très âgé dont nous ignorons l'identité apparaît, ouvre soigneusement sa braguette ; la femme a écarté les jambes. Il l'enfourche brièvement, aucun des deux ne manifeste rien. L'homme se relève, l'air toujours aussi absent, referme sa braguette, et sort par où il était entré ; la femme a refermé les jambes et baissé son vêtement. Rien ne s'est dit ni exprimé. Rien de logique ou de *conséquent* avec ce qui suit. Aucune incidence sur rien, aucune préparation, aucun commentaire, aucune explication.

Ce qui n'a pas empêché les acteurs en répétition de réclamer ou de trouver des explications (s'agissait-il du père, du beau-père, du grand-père ? quelles étaient les « relations » entre ces personnages ?), et certains spectateurs de s'effaroucher à la sortie de cette scène « pornographique », pourtant à mon sens à peine *mimée*, dépourvue d'existence corporelle, comme machinale.

Cette brève séquence est assez emblématique de ce que j'appelle, en dramaturgie, la « perte des liens » : des liens entre la créature et son auteur, des liens entre la créature et une identité marquée, entre l'ancien pôle du caractère et les paroles prononcées, entre les paroles prononcées et la situation, l'action ou l'information. Des liens avec des intentions, des explications. Dans la dramaturgie classique, le personnage est caractérisé par sa cohérence et par sa fonction de carrefour dramaturgique par lequel transite l'essentiel : l'information et l'avancée de l'action. Rien de tel chez un certain nombre de personnages contemporains ; il ne s'agit même pas d'incohérence, ou de désordre, mais d'appartenance à un autre type de système, ou d'ordre, si l'on veut.

Si j'ai choisi d'approcher, par cette entrée, la notion de désordre (et d'ordre), c'est que la question du personnage me semble concentrer des choix dramaturgiques essentiels aussi bien du côté du texte que de la représentation, du moins si l'on considère que son existence n'est pas résolue par la table rase que proposeraient les théories du postdramatique. Côte à côte subsistent des personnages-personnes, toujours aussi utiles à nos chères identifications, et des entités mal définies, d'improbables figures honnies par leurs auteurs, endossées comme ils le peuvent par des acteurs-trices parfois surpris de n'avoir plus de « peaux » dans lesquelles entrer, comme le veut le lieu commun fatigué, obligés d'occuper seul(e)s le terrain de la représentation. Entre les deux, toute une gamme aux apparences contrastées, personnages monstrueux ou évanescents, fruits d'hybridations diverses ou créatures orphelines adoptées bon gré mal gré par des acteurs et des actrices chargés de *les représenter* ou sommés de *les remplacer*. Mon intérêt va vers ce personnel théâtral aux contours incertains dont les origines et quelques-unes des nouvelles fonctions sont le signe de l'évolution des dramaturgies et disent peut-être quelque chose de l'état de notre monde. Qui, en effet, voyons-nous sur les scènes, qui avons-nous envie de voir, quels manques intimes la mise en crise du personnage, pourtant déjà ancienne, crée chez le spectateur ? J'interrogerai seulement ici le rapport du personnage à sa parole, qui fait bien apparaître les interrogations et les champs qui s'ouvrent pour ceux qu'on nomme parfois désormais des *figures*.

Physiologie des discours : le personnage entre laconisme et excès

Dans le paysage contemporain, bien des évolutions de la taille des discours vont dans le sens de l'excès. On a pu noter des excès de laconisme, quand la réplique, amaigrie et quasi anémique, ne délivre plus qu'une parole rare. Ce laconisme relève de dramaturgies différentes. Les personnages de Samuel Beckett – pourtant volontiers loquaces – ou de Robert Pinget, dès les années 1950, sont apparus comme les modèles du « rien à dire » ou de la difficulté à articuler un discours logique et cohérent. Parfois, leur mince viatique verbal est apparu comme la faillite du langage dans son entier. Au cours des années 1970, le laconisme a plutôt marqué une difficulté à dire, sociale ou psychologique, qu'un rien à dire, chez Jean-Paul Wenzel, Franz-Xaver Kroetz, Daniel Lemahieu, Michel Deutsch.

Même s'il se trouvait à la tête de répliques minces, le petit capital de répliques d'un personnage demeurerait significatif de cette difficulté à prendre la parole, et du même coup le construisait. Ce n'est pas forcément le cas de textes d'aujourd'hui où les répliques courtes, d'un seul mot, voire d'un monosyllabe, relèvent de types de personnages différents, chez Catherine Anne et Joseph Danan :

LORETTA. – Oui ?

THOMAS. – Rappelez encore.

AGATHE. – La semaine prochaine on dîne chez James.

THOMAS. – Et sa femme.

AGATHE. – Ça vaut mieux.

THOMAS. – Quand ?

AGATHE. – Mardi. Je te l'avais dit.

THOMAS. – Je sais (Danan, 1994 : 9).

Cette tendance s'est accentuée à mesure que les auteurs s'autorisaient une parole en lambeaux, obéissant à des principes de rythme plutôt qu'à des justifications logiques de rattachement à une identité.

Les exemples opposés sont très nombreux : des figures sont à la tête de discours très abondants, parfois redondants, jouant des répétitions, des variations, des listes, d'une prolifération générale de textes de tous ordres. Naturellement, de longues tirades existent dans l'histoire du théâtre, de *Phèdre* à *Hernani*. Mais dans ces cas-là, d'ordinaire, les longs discours délibératifs, explicatifs ou relevant du commentaire, se justifient du point de vue de la logique du personnage et de celle de l'action. Il est plus difficile de trouver des explications du même ordre à certaines débagoulées verbales qui ne semblent pas appartenir à la caractérisation du personnage, mais à une volonté manifeste de l'auteur qui envahit

l'espace de parole, à peine masqué par le prétexte d'une figure. Lucky, dans *En attendant Godot*, est un exemple fondateur. Dans un tout autre registre, le sont également le Client et le Dealer chez Bernard-Marie Koltès (*Dans la solitude des champs de coton*). Ces longs espaces de parole sont la matière même de l'écriture de Valère Novarina.

Toutes ces formes troublent la question du dialogue, des « répliques », voire des classiques « tirades ».

Modification des liens entre le personnage et sa parole

En opposant, à la dramaturgie de l'action, une dramaturgie des actes de parole, les auteurs substituent à la logique narrative du personnage classique, construit et confirmé au fil du dialogue, une poétique d'identités performatives : leur principe de caractérisation se confond avec le mouvement propre à leur énonciation. Ce mouvement, n'étant plus vectorisé par une action à mener, n'est plus forcément intentionnel ni orienté.

Cet affaiblissement du sujet derrière la parole n'a fait que croître à mesure que les « surfaces de langage » (voir Lehmann, 2002) ont gagné en autonomie. Il n'est désormais plus indispensable qu'une cohérence soit repérable entre celui qui parle et ce qui est parlé. La coupure s'est faite plus profonde, les écarts se sont aggravés ; ils ont largement dépassé la question du théâtre conversationnel, au point que l'on peut se demander si l'intérêt n'est pas passé entièrement du côté d'une parole qui se déploie de manière indépendante, en elle-même et pour elle-même, sans qu'il soit désormais indispensable de l'attribuer à qui que ce soit. Le fait de parler est devenu, en tant que tel, un centre digne d'intérêt. Dans ces écritures d'entrepailleurs, c'est le théâtre des humains aux prises avec la parole – ses stratégies, ses tragédies, ses drames, ses pouvoirs, ses coquetteries, ses faux-semblants – qui se voit mis en scène.

Il arrive que le simulacre d'autonomie des personnages (dont on pouvait encore dire qu'ils « prennent la parole ») soit interrogé par la mise en place d'autres conventions. C'est le cas par exemple de *Pièces* de Minyana, où l'auteur supprime parfois les annonces identitaires de chaque réplique et donne directement la parole, lui-même, aux personnages. Ce procédé rappelle des techniques connues d'écriture romanesque du dialogue. Au théâtre, la multiplication des didascalies marquant l'intervention de l'auteur à chaque changement de prise de parole, aussi courte qu'elle soit, produit divers effets, en tout cas à la lecture, et a des conséquences pour la scène. En premier lieu, c'est littéralement l'auteur qui se trouve au centre du groupe de personnages, comme s'il imprimait le rythme du jeu selon son bon vouloir. En conséquence, l'importance individuelle de chaque silhouette diminue au profit

d'un effet de groupe, l'intervention de chacun se trouvant médiatisée par le donneur de parole. Il semble difficile de supprimer ces didascalies, très écrites, dans une mise en scène, la parole de l'auteur se trouvant comme intégrée à celle des personnages :

3. Petite scène villageoise (retour aux sources) [...]

Anna dit à Tac : « Embrasse-moi pour voir ». *Le mari d'Anna dit* : « Assis-toi Anna ». *Il demande à Tac* : « Tu viens au cimetière ». *Tac répond* : « Une idée d'un coup venir ici et me voilà ». *Il rit, est au comble de la joie ; d'ailleurs il dit* : « Oh quelle joie ». *Irène dit* : « Le pavillon des parents de ta maman au bout à droite à l'abandon mais ventail jardin pareil tu verras ». *Anna dit* : « Depuis l'opération des vertiges ». *Tac dit* : « Anna tes petites mains de couturière ma mère est morte et ta fille ». *Anna répond* : « Morte toi alors grande perche tu verras ici pareil à part le terrain de foot ». [...] (Minyana, 2001 : 17).

Dans cet exemple, Minyana devient alors une sorte de montreur de créatures, voire de marionnettes, tant les personnages évoqués et animés de cette façon apparaissent comme des silhouettes fragiles, qui ne sont convoquées que pour les besoins de la mémoire de Tac, le personnage principal.

Ce type d'écriture réduit la part de référentialité de chacune des silhouettes. Elles ne s'animent que brièvement au moment où le didascale leur donne un très bref moment de parole, orchestré dans un ensemble. Ces croquis relèvent aussi du fonctionnement choral. Se pose aussi la question du corps de ces sujets à peine *parlants*, et de la façon dont le théâtre peut les traiter comme une scène de genre, une esquisse ou un tableautin précis et sans arrière-plan, littéralement « une petite scène villageoise ».

Les redoublements de précisions produisent parfois un effet comique ou ironique qui provient du mode « je le dis et je le fais » engendré par la didascalie et l'énonciation. L'auteur parle et le personnage exécute ce qui est prévu. Or la redondance est d'ordinaire déconseillée aux acteurs, car, dans la tradition, il est de très mauvais aloi d'exécuter un geste ou un mouvement qui redouble la parole, c'est même une preuve de ridicule. Ici, la redondance est bienvenue ou même recherchée, avec la différence notable que c'est l'auteur ou le didascale, et non l'acteur, qui parle et le personnage qui exécute. Ces concurrences entre les deux systèmes, ou parfois les deux voix, provoquent des collisions aux effets contrastés. Chez Daniel Danis, par exemple, il est très fréquent dans *e* que Soleil, la didascalienne, introduise un fait ou une action qui est ensuite exécutée par le personnage, ce qui revient également à réduire la part d'indépendance apparente de celui-ci, ou d'effet de réalité, car il dépend clairement du récit. La question se pose dans d'autres textes du même auteur, tant la fonction narrative est prégnante et modifie d'autant le régime du personnage, dont la mise en scène doit décider s'il exécute ou non ce que son discours laisse imaginer. Dans *Celle-là*, les personnages sont à la fois narrateurs et acteurs : « J'entre dans le logis de la

même senteur de quand j'étais haut comme un petit arbre de pommes rouges » (Scène 2, L'arrivée), dit le Fils, et le présent de l'indicatif laisse pourtant planer un doute sur l'actualité de son geste, puisqu'au moment où il parle, sa mère est morte et qu'il *se souvient*. Même régime narratif redoublé de séquences dramatisées dans *Le chant du dire-dire*, et étrangetés soudaines dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*. À sa mère Joëlle qui lui dit : « Je me suis démanchée le cœur toute la journée à te demander de ne plus me parler d'un père que tu aurais pu avoir », Djoukie oppose : « La femme que je tiens par la tête, c'est aussi ma mère, Joëlle. Je lui parole. Je vires folle, j'ai besoin d'une réponse, d'une certitude, n'importe laquelle. Dis-moi qui est mon père que je ne veux pas rencontrer, donne-moi juste la garantie d'en avoir un. Pourquoi, maman, on ne partirait pas vivre sur la terre de nos ancêtres ? » L'adresse au public s'intercale dans l'échange dialogué et donne au personnage la liberté de sortir de la fiction, sans que l'on puisse avancer que cela l'affaiblit.

Un autre phénomène, qui tend à se répandre, consiste à supprimer l'indication d'identité et de changement de réplique. Celle-ci n'est pas pour autant déplacée dans une didascalie spécifique : parfois, plus rien n'est indiqué ; parfois, comme c'est le cas chez Noëlle Renaude, ce qui relèverait d'un discours extérieur au personnage se trouve, au contraire, intégré au texte destiné à être dit, et sans doute à dire :

« Je m'appelle Pat », dit Pat.

« Je m'appelle Bob », dit Bob.

« Nous sommes au-dessus du réel, Bob », dit Pat encore.

« Notre amour est unique et ravissant, Pat », dit Bob en retour
(Renaude, 2005 : 7).

Comme l'indique le texte entre guillemets, Renaude distingue pourtant bien deux régimes énonciatifs, ce qui rapproche également cette façon de faire des conventions romanesques en matière de dialogue, non sans intentions parodiques ou humoristiques. Le texte est littéralement saturé de « dit Pat », « dit Bob », « dit Jim », et comprend des informations narratives comme « Sur la route du sud, Pat dit [...] ». Les conventions romanesques voudraient que ces interventions soient celles de l'auteur, de son représentant ou du narrateur. Les conventions théâtrales voudraient qu'elles soient incluses, sous cette forme ou sous une autre, dans le texte didascalique. Il s'agit bien ici d'un texte de théâtre, sans autres didascalies que ces textes épars, pas vraiment en marge mais pas non plus inscrits sous l'identité d'un personnage.

S'il revient à la scène de décider qui prononce effectivement ces éléments « hors dialogue », mais inclus dans la continuité du texte, le choix pèsera, en tout cas, sur la façon d'envisager le personnage. Que les personnages aient en charge la conduite du récit, en

même temps que la responsabilité de s'attribuer leur propre texte au moment où ils le disent, ou qu'ils se désignent les uns les autres pour cette opération, ils échappent forcément à un statut mimétique ou réaliste. Aucun personnage n'est cependant désigné comme narrateur, aucun discours n'est vraiment porteur de marqueurs linguistiques décisifs qui désigneraient un indiscutable spécialiste du récit. Ils ont collectivement à prendre en charge la totalité du texte, ce qui leur donne un statut hybride. Parfois – mais, la plupart du temps, brièvement – ils ont à s'engager derrière leur parole ; parfois, ils ont à sortir de leur identité fugace avec l'obligation de faire avancer le récit. C'est ce qui apparaît en tout cas au niveau dramaturgique, indépendamment de tout choix scénique.

La présence de l'auteur n'est plus techniquement la même que dans *Pièces*, puisqu'aucune voix extérieure ne distribue la parole de manière incontestable. Au contraire, l'auteur semble laisser ici aux personnages une liberté totale, comme s'ils avaient littéralement à se débrouiller du partage des voix et de la conduite du récit. Le résultat est cependant du même ordre, à savoir que les personnages n'ont plus le statut univoque d'agents de la fiction. Qu'ils soient en apparence totalement dépendants de l'auteur, littéralement ses créatures, ou que l'auteur leur ait laissé les clefs de la machine à fabriquer de l'illusion (ou à la déconstruire), ils n'appartiennent plus à la tribu des « bons » personnages du théâtre aristotélicien.

Les discours hétérogènes

Une variante, tout aussi radicale, consiste à introduire à l'intérieur du discours énonciatif ordinaire, un discours d'une autre nature, en partie didascalique, informatif et descriptif, et relevant en partie du monologue intérieur. Ces premières désignations n'épuisent cependant pas les perturbations du discours que l'on constate chez les personnages de Roland Schimmelpfennig, dont le statut est également particulier. Ainsi, dans *Une nuit arabe* :

FATIMA

L'ascenseur fait un bruit, comme s'il allait à nouveau tomber en panne. Ouvrir la porte avec trois sacs en plastique à la main, ce n'est pas simple. Ça ne marche pas.

LEMONNIER

Elle fait tomber la clé – c'est toujours mieux que les sacs.

FATIMA

Ma clé tombe, mais du coude j'arrive à atteindre la sonnette. Pourvu que Vanina soit là. Bien sûr qu'elle est là. Pourvu qu'elle entende la sonnerie. Lemonnier, le concierge, arrive le long du couloir dans sa salopette gris-bleu. Il fait chaud.

LEMONNIER

Elle sonne à nouveau. Elle s'y prend en appuyant son coude gauche sur la sonnette, de tout son corps avec tous ses sachets.

Je peux vous aider ?

FATIMA

Oh, merci, ça ira. Quelle chaleur aujourd'hui, hein ?

LEMONNIER

C'est le jour le plus chaud depuis le début de l'année, qu'ils ont dit au journal de 19 heures (2002 : 11-12).

Cette rencontre dans les couloirs d'un immeuble entre le concierge Jacques Lemonnier et une locataire, Fatima Mansour, comme le précise la liste des personnages, s'annonce banale. Ce qui l'est moins, ce sont les paroles qui sont prononcées, ou plutôt les conditions particulières de leur énonciation. Dans ce passage représentatif de la nature des échanges, la parole, avant toute interlocution et hors de celle-ci, décrit l'action et probablement la redouble, voire la triple.

Fatima se réfère ainsi à l'ascenseur, sans qu'on sache à qui son discours est adressé. Elle énonce ce qu'elle fait et chacun d'eux énonce ce que fait l'autre, de manière « objective ». Les deux descriptions de la même action (atteindre une sonnette en portant des sachets) font probablement redondance avec l'exécution proprement dite de l'action : elles s'inscrivent dans le principe du « je le dis et je le fais » déjà repéré.

L'un et l'autre sont également porteurs d'un « texte subjectif » qui énonce leurs pensées intérieures (« Pourvu que Vanina soit là »). Hormis les répliques portant des marques d'adresses (« Je peux vous aider ? »), rien ne précise le statut énonciatif du reste du texte.

Les personnages, porteurs de discours hétérogènes, sont donc détenteurs de fonctions qui dépassent le cadre de leurs attributions habituelles. Ils rapportent les faits sur un mode objectif, pensent à haute voix, et dialoguent, sans que ces différents moments de leurs discours soient séparés. Ils ont un point de vue sur l'autre et le laissent entendre au public, sans qu'on puisse classer ces interventions du côté de l'aparté ou du monologue adressé. Ils atteignent une sorte de transparence, comme s'ils disaient tout de ce qu'ils voient, de ce qui les concerne, de ce qui les atteint. En outre, ils intègrent une sorte de texte didascalique (« L'ascenseur fait un bruit, comme s'il allait à nouveau tomber en panne »), à la frontière de l'information objective et de l'impression subjective.

Ces techniques évoquent peut-être le Nouveau Roman et surtout le cinéma, autorisant des changements d'angle et de point de vue. La préface de l'édition du texte souligne que « [c]ette mobilité (verbale) enlève à la scène sa lourdeur ancienne [...] et lui confère un caractère plus spirituel ; exactement à l'opposé du réalisme habituel de la télévision ».

Installés en apparence dans un quotidien plat, les personnages sont doués d'ubiquité et affichent une curieuse transparence pour le public, dont un des plaisirs du théâtre est d'ordinaire de les deviner, d'imaginer leurs points d'ombre et d'y remédier. Si tout est dit, en apparence, l'intérêt se porte ailleurs, par exemple sur les raisons de cette transparence. En affichant des conventions de l'ordre du rêve dans un cadre réaliste, en questionnant les capacités de perception des personnages et les nôtres, Schimmelpfennig installe une sorte d'extrême souplesse des points de vue, une capacité des personnages à changer très vite de focale. Une telle virtuosité ne s'exerce pas à vide ; dans le cas de *Une nuit arabe*, le spectateur qui accepte les conventions du point de départ dans un cadre qui ne l'engage apparemment pas est entraîné dans une fable aux limites du fantastique qui devient crédible par l'intermédiaire de personnages dont la transparence, dans le cadre inoffensif du point de départ, s'avère ensuite plus risquée. Pourquoi ne pas admettre, plus tard, qu'un homme soit enfermé dans une bouteille de cognac et que cette bouteille tombe du septième étage, si les personnages le disent ?

Contrairement à un ensemble de textes où les personnages ont perdu une partie de leurs qualités, et où nous avons constaté leur « amaigrissement », une autre tendance, moins souvent commentée et plus récente, voit donc leurs caractéristiques s'enrichir de nouvelles fonctions, qui échappent aux lois de la *mimesis*. Sans doute ces caractéristiques ne sont-elles pas vraiment neuves. Elles s'inspirent de l'héritage pirandellien ou, indirectement, du théâtre épique : elles se souviennent du théâtre des années 1950. Elles viennent parfois des techniques du Nouveau Roman ou de celles du cinéma. Elles se fondent surtout sur l'évolution de la place de l'auteur et sur la nature des liens qui l'unissent au personnage, en interrogeant la façon dont les dramaturgies racontent. À cette fin, l'auteur sort de l'ombre et, qu'il soit encore installé dans les marges ou qu'il apparaisse à la lumière, il entame une relation directe avec le personnage derrière lequel il faisait mine d'être caché. Parfois, c'est pour avancer un jugement ou pour exercer son autorité directement sur ses créatures, sans le masque de la double énonciation : pour lui donner la conduite du récit, sans passer par des instances narratrices désignées comme telles. Le personnage n'est plus tenu d'imiter, sauf par intermittence ou comme distraitement, puisque c'est un acquis de l'histoire du théâtre. Il n'est pas davantage cadré par les limites de l'action. Jouissant de pouvoirs étendus, il se construit en s'énonçant, énonce sa construction et prend de l'avance sur ce qu'il a à raconter. Dans tous les cas, il sort du cadre de l'élaboration vraisemblable d'un caractère, et, au lieu d'en être diminué, comme on l'a souvent avancé, il subit une métamorphose qui élargit ses fonctions. Il est moins agent de l'action que narrateur, témoin et juge de celle-ci. Il bénéficie de relations directes avec l'auteur et avec le spectateur qu'il peut renseigner quand bon lui semble. Métissé, parfois il s'incarne, et parfois il raconte, sans qu'aucune de ces deux fonctions ne soit désormais exclusive, ou qu'elle nécessite une explicitation ou une différenciation.

En renonçant aux attributs et aux qualifications du personnage traditionnel, les auteurs n'investissent effectivement plus les valeurs qui ont porté le projet de la modernité, comme les conflits d'intérêts, la performance, la rétribution, la marche en avant. En revanche, ils proposent de nouveaux dispositifs narratifs, d'autres systèmes d'organisation et de répartition de la parole, qui, eux, sollicitent d'autres manières d'être ensemble et inventent leurs propres façons – non pas formelles, mais non conformes – de se représenter collectivement.

Notes

1. Cette intervention s'inspire partiellement du livre que j'ai écrit en collaboration avec Julie Sermon (2006) aux Éditions théâtrales, *Le personnage contemporain : décomposition, recomposition*, Paris.

Bibliographie

- DANAN, Joseph (1994). *Passage des lys*, tapuscrit, Théâtre Ouvert.
- DANIS, Daniel (1993). *Celle-là*, Montréal, Leméac.
- DANIS, Daniel (2001). *Le langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002). *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
- MINYANA, Philippe (2001). *Pièces*, Paris, Éditions théâtrales.
- MINYANA, Philippe (2006). *La maison des morts : version scénique*, Paris, Éditions théâtrales.
- RENAUDE, Noëlle (2005). *Promenades*, Paris, Éditions théâtrales.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2006). *Le personnage contemporain : décomposition, recomposition*, avec la collaboration de Julie Sermon, Paris, Éditions théâtrales.
- SCHIMMELPFENNIG, Roland (2002). *Une nuit arabe*, Paris, L'Arche.

Catherine Cyr
Université du Québec à Montréal

Entre convoitise et abjection : la représentation suspendue

« **J**e sens donc je suis » : en détournant ainsi l'énoncé cartésien, David Le Breton (2006 : 13) nous rappelle que la condition humaine est d'abord corporelle. Pour l'anthropologue, il n'y a pas de rupture entre la chair de l'homme et la chair du monde, lesquelles s'éprouvent et se traversent mutuellement. Surtout, l'auteur pose la sensorialité comme une intelligence de l'expérience du monde, une projection de significations, une interprétation. Rejoignant Montaigne pour qui « les sens sont le commencement et la fin de l'humaine connaissance » (cité dans Le Breton, 2006 : 23), Le Breton précise que la sensorialité est « une matière à faire du sens » (p. 13). La perception sensorielle n'est jamais passive, neutre ; c'est une pensée mise en acte. Voir, entendre, caresser, humer, savourer... ces expériences ne font sens qu'à travers les symboliques, culturelle et individuelle, qui les traversent. Percevoir est un déchiffrement. Et ce n'est jamais tant le réel, ni même une représentation du réel que nous percevons mais plutôt, déjà, un monde de significations.

En art, du côté de l'expérience spectatrice, laquelle ne peut, bien sûr, se dérober aux sens, il arrive que ce déchiffrement soit perturbé. Momentanément. Un surgissement de l'inattendu, une perception inhabituelle, l'excitation d'un sens généralement banni, et le spectateur se trouve soudain en proie à ce que Le Breton désigne comme un « décentrement sensoriel », une expérience suspensive que Georges Didi-Huberman décrit comme

le fait de « se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, et livré à tous les vents du sens » (1990 : 20).

Dans la réflexion qui suit, je m'intéresserai à l'une des formes, singulière, de cet abandon au plein vent de la sensorialité. Plus précisément, je me pencherai sur ce qu'il advient de l'expérience spectatrice, au théâtre ou devant une performance, lorsque le corps tout entier du spectateur est interpellé par la mise en scène de la nourriture : lorsqu'il est captivé par sa vue, pénétré par son parfum, envahi par la plurisensorialité de l'expérience. Surtout, en me rangeant du côté de Helen Iball (1999) – qui affirme que la scène tend à rendre toute nourriture excessive, c'est-à-dire libérée des anciens interdits, à la fois elle-même et beaucoup plus qu'elle-même –, je tenterai de montrer combien cet excès agit sur le corps du spectateur, certes, mais aussi combien il agit, à maints égards, comme un facteur d'ébranlement de la représentation.

De la représentation

Pour commencer, quelques mots sur cette notion de représentation telle que je l'entendrai ici. Traditionnellement, on a fondé celle-ci sur la *mimesis*, la ressemblance. Cette conception, faisant de la similarité avec le réel une condition essentielle de la représentation, avait, depuis les Lumières, été largement dominante dans les discours esthétiques et les pratiques artistiques¹, agissant comme le soubassement apparemment inébranlable sur lequel il était possible de déployer une pratique ou une réflexion. Or, depuis l'avènement de la modernité (ou *des* modernités), cette conception aristotélicienne de la représentation s'est trouvée souvent perturbée, bouleversée, soumise à la plurivocité et à l'impermanence des définitions. Récemment, certaines pratiques performatives, notamment celles se réclamant de la supposée « pure présence », ont fait subir à la représentation un glissement ontologique, lui imprimant une sorte de mouvement, un déplacement vers une acception différente, élargie, non assujettie à la *mimesis*. De même, le développement de la pensée poststructuraliste a-t-il contribué à cette mouvance, en faisant de la représentation non plus une imitation mais une *évocation*. Comme l'écrivent Thomas Patin et Jennifer McLerran :

Recently [...] our understanding of representation has been challenged by poststructuralist theory. As a result, representation can indicate any usage of material that has the ability to refer to something else, actual or imagined, visible or invisible [...]. All [these forms] are seen to have the potential to represent in some way, if not strictly mimetically² (1997 : 113).

Ainsi étirée, cette acception de la représentation semble n'avoir plus de limites. Tout serait donc susceptible de « représenter » n'importe quoi et n'importe comment ? Pas tout

à fait. Si la *mimesis* n'est plus une condition obligée de la représentation, la référentialité, c'est-à-dire ce qui permet de renvoyer à un objet, à une idée ou à une réalité du monde vécu, se pose désormais comme condition et nouvelle frontière de la représentation. Toutefois, s'agissant de la pensée poststructuraliste, il faut rappeler que cette frontière demeure poreuse, mouvante, délibérément changeante et circonstancielle. Or, ce qui est intéressant, c'est que, malgré la souplesse de cette liminalité, il arrive que certaines œuvres, ou que certains fragments de ces œuvres, *excèdent* le cadre du référentiel. Et ces échappées agissent, même lorsqu'elles sont provisoires ou partielles, comme autant d'ébranlements de la représentation.

Ainsi, des œuvres peuvent échapper au référentiel en truffant leur déroulement d'éléments non sémiotisables, en déployant une symbolique sibylline ou ambiguë, en manifestant une déliaison à l'égard de la volonté de signifier. Chez certains artistes, ces échappées prendront la forme de trouées de réel venant sporadiquement déchirer le tissu de la représentation. Souvent, ces béances se manifesteront en faisant du corps de l'artiste le lieu du surgissement. Par exemple, dans les œuvres de Gina Pane, de Kyra O'Reilly ou de Franko B., à la suite d'une entaille ou d'une autre action posée volontairement, jailliront divers fluides corporels – déjections, sang, sperme, larmes³ – qui agiront comme une syncope, une irruption de réel, une immanence de présence douloureuse ou jouissive apparaissant dans l'artifice de la représentation. Ici, pour quelques instants, le simulacre cède le pas à un *éclaboussement de réel*, et l'action posée déborde – sans nécessairement la nier totalement – la seule fonction référentielle.

De façon quelque peu similaire, les artistes qui choisissent de manipuler des aliments dans une œuvre performative ouvrent des brèches dans la représentation, des moments où le simulacre et le réel, cette fois, se confondent. En effet, la nourriture en scène, bien qu'elle puisse s'insérer dans un système référentiel complexe, semble souvent porteuse d'une sorte de « densité de présence » qui la rend excessive. Son statut est ambigu. Il paraît tenir sur le fil du rasoir entre présentation et représentation – une ambiguïté qui se trouve exacerbée chez le spectateur lorsque, bien étrangement, les frontières entre la scène et son propre corps semblent se dissoudre. Comme l'écrit Iball :

The appeal of just looking at food is enormous, and thus it is not surprising that, in live performance, it provokes audience response in a manner that is attributable to no other class of stage property. Prior to moments of absorption, food draws attention to its own life, its own presence, and in so doing, highlights the "liveness" of the theatre by forcing the acknowledgement of its permeability. Theatre is a leaky place whose artificial borders are crossed easily⁴ (1999 : 70).

Un bannissement généralisé

La vue des aliments sur scène, la perception de leurs exhalaisons, relèvent du décentrement sensoriel et, ce faisant, relèvent aussi d'une expérience de l'étonnement. Mais on peut se demander à quoi, au juste, tient cet étonnement ? Comment expliquer qu'un surplus de présence semble émaner, irradier, des aliments qui sont déployés sur la scène ? Comment expliquer le formidable pouvoir d'attraction ou de répulsion de ces aliments, au demeurant souvent fort ordinaires (fruits, croustilles, viande crue ou cuite, petits gâteaux industriels, etc.), des aliments qui, décontextualisés, arrachés à l'ordinaire, paraissent étrangement plus désirables ou plus repoussants qu'ils ne le sont dans le quotidien ? Pourquoi, par exemple, une simple orange sur la scène est-elle infiniment plus attractive, plus séduisante, que dans la vie réelle ?

Cela tiendrait, en premier lieu, à un phénomène qu'il serait tentant d'appréhender comme le surgissement d'un puissant « retour du refoulé ». En effet, si les quarante dernières années ont vu foisonner une myriade d'œuvres performatives où la nourriture occupe une place importante, il est possible de lire dans cette prolifération une réponse intempestive à un double bannissement, généralisé et pluriséculaire – la nourriture, et les plaisirs sensoriels s'y rattachant, ayant longtemps été exclus de la scène comme du discours esthétique (Iball, 1999 ; Margolies, 2003 ; Schaeffer, 1996).

Ainsi, bien qu'aujourd'hui plusieurs artistes intègrent des aliments comme matériaux privilégiés de l'œuvre – je pense, par exemple, au travail de Coco Fusco, de Bobby Baker, de Paul McCarthy, de Rodrigo García, de même qu'à plusieurs productions du Nouveau Théâtre Expérimental – le phénomène est relativement récent et demeure marginal dans l'histoire du spectacle vivant. Outre quelques rares exceptions, la scène (occidentale) est généralement demeurée, d'une époque à l'autre, un espace d'où les aliments étaient exclus. Je ne m'attarderai pas ici sur les nombreux facteurs culturels et philosophiques qui expliquent ce bannissement et son maintien pluriséculaire. C'est un territoire qui est vaste et foisonnant, voire fascinant, mais y entrer risque de m'entraîner en périphérie de la réflexion proposée. Plutôt, je me pencherai sur un deuxième phénomène qui sous-tend, chez le spectateur, cette expérience de l'étonnement. Outre le « retour du refoulé », il y a en effet autre chose qui éveille chez lui la curiosité et qui tient, sans doute, à une double ambiguïté...

Dissociation, plaisir, abjection

Interférences. Enchevêtrement du plaisir et de la répulsion. Surgissement inopiné de souvenirs olfactifs brouillant les repères temporels. Dissolution des frontières implicites entre l'espace de la représentation et celui du corps, lequel est bombardé d'effluves péné-

trants, insistants. Chez le spectateur, la perception des aliments qui sont répandus, manipulés ou métamorphosés sur la scène est souvent une expérience complexe, teintée d'ambivalence. Cette indétermination de l'expérience, qui semble toujours osciller entre deux pôles (convoitise/répulsion, passé/présent), trouve un écho particulier dans « l'être-là » de la nourriture qui est montrée sur la scène.

En effet, l'étonnante « surprésence » de la nourriture intégrée à une œuvre performative repose, en partie, sur une ambiguïté ontologique. À la fois elle-même et beaucoup plus que cela, à la fois ici/maintenant et ailleurs/auparavant, à la fois « pure présence » et représentation symbolique, la nourriture sur la scène est porteuse d'une essentialité changeante, souvent double et contradictoire. Son statut, nous dit Iball, est celui de l'équivoque, de l'ambigu. Surtout, sa représentation est souvent « lourde », surchargée, traversée par diverses significations rhizomatiques qui la rendent insaisissable ou, du moins, irréductible à une interprétation unique.

Or qu'arrive-t-il lorsque cette lourde charge de significations se trouve bousculée, voire annihilée ? Que se passe-t-il lorsqu'une suite d'actions vient perturber une perception déjà affectée par l'équivocité des aliments qui sont montrés, transformés, « agis » sur la scène ? On peut supposer qu'il y a là une soustraction, un effacement de la fonction référentielle de ce qui est montré. Cette dissolution, même furtive, agit comme un ébranlement de la représentation. Pour un instant, la nourriture en scène ne semble plus, pour le spectateur, s'inscrire dans un ordre symbolique connu et elle paraît radicalement détachée de toute fonction évocatrice, dissociée de la représentativité. Cela peut se produire, par exemple, lorsque se met en place ce que Barbara Kirshenblatt-Gimblett a désigné comme une « mécanique de la dissociation », c'est-à-dire un *déplacement* de la nourriture, laquelle n'est plus associée à ses fonctions et symboliques habituelles (ex. : plaisir, sustentation, réconfort). Ce déplacement peut aussi prendre la forme d'une perturbation de la séquence alimentaire (incorporation, digestion, déjection) qui, en plus d'éveiller une inquiétude reliée aux tabous archaïques de la souillure et du mélange⁵, instaure un malaise par la difficulté qu'il y a à lui attribuer un sens, une forme de référentialité. L'auteure explique :

*While we eat to satisfy hunger and nourish our bodies, some of the most radical effects occur precisely when food is dissociated from eating and eating from nourishment. Such dissociations produce eating disorders, religious experiences, culinary feats, epiphanies, and art*⁶ (1999 : 3).

Dans les pratiques performatives actuelles, les exemples de cette mécanique de la dissociation sont légion. On en retrouve chez Bobby Baker, Paul McCarthy ou encore Rodrigo García, qui, tous, ont à leur manière expérimenté l'une ou l'autre de ses deux modalités, parfois les deux en même temps. C'était le cas dans la performance *Drawing on*

a Mother's Experience de Baker et dans la pièce *Jardinage humain* de García, deux œuvres où les corps des artistes, semblant former par leurs actions une extériorisation du canal alimentaire, se trouvaient mêlés à un amoncellement de nourriture progressivement broyée pour former une bouillie infâme. Même si, dans ces œuvres, une symbolique sourde pouvait sous-tendre les actions posées, la mise en place d'une fonction référentielle se trouvait gênée à la fois par la « surprésence » de la nourriture répandue et par la force disruptive de la mécanique de dissociation installée sur la scène. C'est dans cette impossibilité même d'accéder au référentiel, laquelle entrave l'accès à la signification de l'œuvre, qu'on peut voir un ébranlement, même fugace, même partiel, de la représentation.

Du côté du spectateur, il y a également une autre forme d'ébranlement qui, souvent, survient. Celui-là se produit à même le corps. En effet, ce dernier, qu'on a décrit comme « effacé », « réduit », « perdu », soumis à une « inactivité alerte » pendant la durée du déroulement représentationnel (Mervant-Roux, 1998), ce corps, soudain, devient intranquille et se trouve entraîné, parfois bien malgré lui, dans une activité perceptuelle inhabituelle, « augmentée ». Cette intensification de l'expérience spectatrice peut se produire, par exemple, lorsque des fumets se dégageant d'aliments que l'on fait cuire sur la scène pénètrent progressivement le corps du spectateur. C'était le cas, par exemple, dans les pièces *After Sun* de García et *L'histoire de Raoul* d'Isabelle Leblanc, où les comédiens, dans certaines scènes, faisaient griller de la viande crue, répandant peu à peu effluves et fumée. Enveloppé et traversé par ces émanations auxquelles il ne peut physiologiquement se soustraire, le spectateur expérimente devant (dans) ces œuvres une forme de dissolution des frontières habituelles entre ce qui se produit sur la scène et ce qui est perçu – et ressenti – par son corps (Margolies, 2003)⁷. Un phénomène qui n'a de cesse de surprendre le spectateur même si, bien sûr, les véritables limites entre la scène et la salle ne sont jamais clairement tracées et qu'une certaine porosité caractérise la relation entre les deux espaces, lesquels sont beaucoup plus finement liés qu'il n'y paraît⁸.

De plus, à cet effritement des repères liminaires entre la scène et le corps, se superpose une autre forme de perturbation des sens : celle de la perception temporelle. Comme le souligne Eleanor Margolies, la sensation olfactive brouille notre perception du temps en nous inscrivant à la fois dans la fugacité du présent de l'œuvre en scène et dans une durée indéterminée et cotonneuse, faite de l'enchevêtrement des souvenirs et des affects qui sont associés à une odeur particulière. Lorsque des aliments sont cuits sur la scène, la possibilité que cette perturbation se mette en place est exacerbée. L'auteure explique :

Like performance [...] to cook is an experience in the present. For the spectators, the transient experience of the smell of food emphasizes that immediacy [...]. The immediacy and transience of smell suggest a correspondance with performance which could be further explored, especially with regard to the way both work on

*memory. Like smell, performance exists in the present, but can evoke sensorial memories of the past or simulate a different reality*⁹ (2003 : 20).

Par ailleurs, la perte des points de repère – spatiaux et temporels – qui est induite par la perception des exhalaisons alimentaires peut aussi se lire comme un glissement, momentané, hors du représentationnel. Cependant, dans le cas de la perception olfactive, ce glissement ne saurait perturber l'ensemble du déroulement d'une représentation. En effet, si la perception olfactive c'est ce qui, selon le mot de Jean-Luc Marion, nous « libère de la boueuse tyrannie du visible » (Le Breton, 2006 : 48), cette libération est temporaire, car l'olfaction est puissante, certes, mais fugace. Comme l'affirme Hans Ruin dans son essai consacré à la phénoménologie de l'odorat :

*The paradoxical objectivity of smell is that it is more intruding, more immediate, than any other sensation, and at the same time essentially fleeting and elusive. Its presence is never permanent. Not even when that which emits it is present in its materiality is it possible to remain attentive to the smell [...]. The nose must continue to act incessantly, without being able to store the impression. The impression does not become more dense, it is not solidified as when we concentrate on a tone or a color. It is always evaporating*¹⁰ (cité dans Kirshenblatt-Gimblett, 1999 : 7).

Or même si cette impression est évanescence, son surgissement n'en est pas moins teinté d'une sensation d'étonnement et, surtout, de plaisir. Et ce plaisir, lorsqu'il est suscité par la perception sensorielle des aliments sur la scène, est souvent violent, irréductible (Iball, 1999). Si ses déclinaisons et ses nuances d'intensité sont infinies, il semble se manifester toujours selon deux modalités possibles : la convoitise ou l'abjection. Alors que le premier de ces modes n'a rien d'étonnant – la psychanalyse a démontré combien le désir est une forme de plaisir anticipé –, le second est plus complexe. Il y aurait donc du plaisir dans l'abjection ? C'est, en tout cas, ce qu'affirme Julia Kristeva, qui définit l'abject comme ce qui est propulsé hors de soi, ce qui est radicalement exclu, ce qui est menaçant avant même d'avoir un sens et qui se manifeste à travers « le surgissement massif et abrupt d'une étrangeté, qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus » (1983 : 10).

Ainsi, placé devant des œuvres qui opèrent une « mécanique de la dissociation » ou qui répandent des parfums inquiétants ou malodorants, provoquant la nausée, le spectateur expérimenterait une des formes possibles de l'abjection, et son plaisir se situerait dans le maintien d'une sensation d'ambiguïté, de valse-hésitation entre attraction et répulsion (Kirshenblatt-Gimblett, 1999). Avec surprise, le spectateur réaliserait ainsi que ce qui le dégoûte le fascine aussi, tout en le maintenant à distance. Il y a donc de l'étonnement dans l'expérimentation sans cesse réactualisée de cet état ambivalent. Et il y a aussi du plaisir, sans doute, dans le déchiffrement intime de cet étonnement. En effet, comme Le Breton

– qui associe l'attraction de l'abject, la désirabilité du dégoût et la rupture de répugnance à « une forme de transgression qui produit de la jouissance » (2006 : 423) ou comme l'écrit Georges Bataille, à « une exaspération de la jouissance » (1967 : 269) –, Kristeva pose l'abject comme « ce dont on jouit, violemment » (1983 : 57).

Enfin, devant des œuvres performatives qui bousculent ses sens, qu'il se trouve confronté au plaisir insoutenable de la convoitise ou à celui, plus énigmatique, de l'abjection, là où « le dégoûtant recouvre le hors-champ du pensable » (Le Breton, 2006 : 390), il reste que le spectateur expérimente, dans les deux cas, des échappées furtives hors de la représentation. Cette suspension momentanée de la référentialité, qu'elle plonge le spectateur dans les méandres intimes du souvenir ou qu'elle le place devant un éclaboussement de réel, intensifie, étrangement, le plaisir de l'œuvre. Ce type de plaisir, comme l'a démontré Barthes, n'est pas celui d'une suppression définitive de la représentation puisque « la destruction ne l'intéresse pas [le plaisir] ; ce qu'il veut, c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au cœur de la jouissance » (2000 : 88).

Dans le parcours réflexif proposé ici, ce sont quelques-unes des causes et des modalités possibles de ce saisissement qui ont été abordées. Papillonnant entre les discours esthétiques, psychanalytiques et phénoménologiques, ce parcours se révèle quelque peu impressionniste. À l'image d'une constellation, la carte qui se dessine ici permet cependant de relier entre eux, et selon une myriade de tracés possibles, les discours, les observations, les perceptions sensibles qui, de façons différentes, éclairent la complexité des rapports qui peuvent s'installer, au théâtre comme en performance, entre la nourriture et la représentation. Cette dimension impressionniste a sans doute permis que s'amorce la trajectoire proposée, une première incursion intriguée et gourmande dans un territoire demeuré jusque-là largement inexploré. Enfin, certains aspects de la problématique choisie sont demeurés dans l'ombre ou ont été à peine effleurés ; d'autres, comme le plaisir inhérent à l'abjection, ont conservé une certaine nébulosité, une part d'indéfinissable. Il serait sans doute intéressant de poursuivre plus avant l'exploration de ces aspects qui fondent la particularité d'une expérience spectatrice qui, clivant le sujet, lui permet de jouir en même temps, à travers l'œuvre, « de la consistance de son *moi* et de sa chute » (Barthes, 2000 : 97). Même si, pour Barthes, cette jouissance de l'œuvre est une « atopie », c'est sans doute vers le lieu, ou les lieux, du surgissement de celle-ci que mènerait la poursuite de la réflexion amorcée ici.

Notes

1. Cette idée de la fonction imitative comme condition essentielle de la représentation trouvera son apogée à la fin du XIX^e siècle à travers les préceptes du courant naturaliste, notamment dans la prescription de spécularité, exigeant de toute œuvre qu'elle reflète « parfaitement » le réel.
2. « Récemment [...] notre compréhension de la représentation a été secouée par la théorie post-structuraliste. Il en résulte que la représentation désigne désormais tout usage de matériaux pouvant *référer* à autre chose, réel ou imaginé, visible ou invisible [...]. Ces formes de représentation sont évocatrices plutôt que strictement mimétiques » (Nous traduisons).
3. Le cas des larmes me semble cependant particulier. En effet, contrairement au sang ou au sperme, celles-ci, sur scène, peuvent être à la fois réelles et « irréelles », c'est-à-dire jouées, simulées, insincères. Étant donné leur statut ambigu et la place qu'elles ont occupée dans divers systèmes symboliques et sociaux (Vincent-Buffault, 1986), l'étude de leur rapport à la représentation mériterait sans doute de faire l'objet d'une réflexion indépendante.
4. « L'attrait qu'exerce la simple vue de la nourriture est puissant. Aussi, n'est-il pas étonnant que cela entraîne, devant un spectacle vivant, le spectateur à réagir d'une façon bien singulière, laquelle n'est attribuable à aucune autre forme de propriété scénique. Précédant le moment de l'absorption (réelle ou fantasmée), la nourriture attire l'attention sur son être-là, sur sa présence. Ce faisant, elle met au jour la dimension vivante, organique, du théâtre en forçant la reconnaissance de la perméabilité entre la scène et la salle » (Nous traduisons).
5. Selon Kristeva, les souillures corporelles et les abominations alimentaires sont des tabous archaïques. On peut les interpréter comme des manifestations de l'abject, car elles créent un désordre, un franchissement des limites. Pour l'auteure, « ce n'est pas l'absence de propreté qui rend abject [...] mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre symbolique. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles, c'est-à-dire l'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (1983 : 12).
6. « Alors que nous mangeons pour satisfaire notre faim et nourrir notre corps, certains phénomènes des plus radicaux se produisent précisément lorsque la nourriture est dissociée du fait de manger. Et lorsque ce fait de manger est dissocié de sa fonction nutritive. De telles dissociations créent des désordres alimentaires, des expériences religieuses, des festins, des épiphanies, de l'art » (Nous traduisons).
7. Un aspect de la présente réflexion, ne touchant que l'expérience olfactive, a été initialement développé dans mon article « Représentation et olfaction : le spectateur au parfum » (Cyr, 2007).
8. À ce sujet, Marie-Madeleine Mervant-Roux rappelle que la relation scène/spectateur s'établit dans l'espace vaste et fluide de la « coupure-lien », de l'entre-deux. L'auteure affirme que « l'idée d'un espace théâtral divisé en deux zones totalement hétérogènes apparaît bien comme une idée reçue. La coupure symbolique nécessaire à l'existence du jeu dramatique ne coïncide que dans l'imagerie avec le bord de l'aire de jeu et elle n'est aussi essentielle que parce qu'elle n'est pas absolue, les deux instances ainsi déterminées n'étant ni sans ouverture l'une sur l'autre ni sans échos de l'une à l'autre » (1998 : 73). Or l'auteure rappelle que cette division rigide entre les deux espaces, même symbolique,

est fortement ancrée dans notre manière d'appréhender l'expérience spectatrice. Aussi, dans le cas de représentations où diverses exhalaisons passent de l'espace de la scène à celui de la salle, pénétrant l'intimité organique du spectateur, on peut supposer que ce qui est perturbé, c'est la perception tranquille, habituelle, rassurante, de cette coupure symbolique, ici effacée, éclipcée.

9. « Tout comme la performance, cuisiner est une expérience du présent. Pour le spectateur, l'expérience passagère de l'olfaction des aliments exacerbe cette immédiateté [...]. Ainsi, la dimension organique de l'expérience, l'immédiateté et l'éphémérité de l'olfaction s'apparentent à la performance, notamment à travers la manière dont ces deux expériences agissent sur la mémoire. Comme l'olfaction, la performance se vit au présent mais elle peut aussi éveiller une mémoire sensorielle des choses ou simuler différentes réalités » (Nous traduisons).

10. « L'objectivité paradoxale de l'olfaction c'est que ce sens est à la fois plus intrusif, plus immédiat que toute autre sensation... en même temps qu'il est essentiellement fugitif et insaisissable. Sa présence n'est jamais permanente. Même lorsque la source de l'odeur demeure matériellement présente, il est impossible de demeurer attentif à son parfum [...]. Le nez continue d'opérer sans pouvoir emmagasiner l'impression. Cette impression ne devient pas plus dense, elle ne se précise pas comme lorsque nous nous concentrons sur un ton ou sur une couleur. C'est une impression évanescence » (Nous traduisons).

Bibliographie

- BARTHES, Roland (2000). *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil.
- BATAILLE, Georges (1967). *L'érotisme*, Paris, 10/18.
- CYR, Catherine (2007). « Représentation et olfaction : le spectateur au parfum », *Les Cahiers de théâtre Jeu*, n° 125, p. 127-133.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit.
- IBALL, Helen (1999). « Melting Moments : Bodies Upstaged by the Foodie Gaze », *Performance Research*, vol. 4, n° 1, p. 70-81.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1999). « Playing to the Senses: Food as a Performance Medium », *Performance Research*, vol. 4, n° 1, p. 1-30.
- KRISTEVA, Julia (1983). *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.
- LE BRETON, David (1990). *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France.
- LE BRETON, David (2006). *La saveur du Monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié.
- MARGOLIES, Eleanor (2003). « Smelling Voices: Cooking in the Theatre », *Performance Research*, vol. 8, n° 3, p. 11-23.
- MARION, Jean-Luc (1991). *La croisée du visible*, Paris, La Différence.

- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (1998). *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions du CNRS.
- PATIN, Thomas, et Jennifer MCLERRAN (1997). *Artwords: A Glossary of Contemporary Art Theory*, Westport, Greenwood Press.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1996). *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne (1986). *Histoire des larmes : XIII-XIX siècles*, Marseille, Rivage.

Samuel Junod
Université du Colorado

L'excès autour de 1550 : crépuscule du mystère et aube de la tragédie

La Renaissance française, qui s'est pensée très vite comme une ère de transition grâce au renouveau humaniste, offre en outre l'illusion parfaite d'une césure régulière en son milieu, dans les années 1550¹. Le basculement est politique (avec la fin du règne de François I^{er} et l'avènement de la figure tutélaire des Valois, Catherine de Médicis) mais également religieux (aube des guerres confessionnelles après l'échec du courant évangélique) et littéraire, sous le signe de la Pléiade qui impose l'idée d'une véritable révolution culturelle. Dans le domaine des arts de la scène, les années 1540-1550 voient le déclin des genres médiévaux (moralités, sotties, mystères) et l'émergence de la tragédie française d'inspiration antique. On sait que le changement n'est pas aussi brusque et que l'enterrement du mystère n'est pas concomitant avec la résurrection de Melpomène : les farces et les mystères seront encore produits tout au long du XVI^e siècle, avec un succès populaire bien supérieur aux tragédies et aux comédies à l'antique, qui recueillent les faveurs très théoriques d'une élite érudite et de classes studieuses. C'est à travers le prisme de la notion d'*excès* que j'ai choisi de proposer un regard sur quelques productions dramaturgiques qui se situent dans cette période de tâtonnements, en gardant à l'esprit qu'il n'y a pas de meilleure incitation à la définition d'une norme générique ou à la régulation d'un champ culturel que le vif sentiment que *quelque chose* va trop loin.

Entre abondance et excès

Dans les *Épithètes* de Maurice de La Porte, une sorte de *Dictionnaire des idées reçues* avant la lettre, paru en 1571, dans lequel l'auteur fournit pour chaque substantif ou nom propre choisi une série d'épithètes idoines, on trouve, sous l'entrée « Abondance », les termes suivants : « copieuse, fertile, joyeuse [...] superflue [...] excessive » (1571 : 2 r^o). Quelle est la ligne de démarcation entre l'abondance et l'excès, entre la richesse et le luxe, entre la *copia* et la boursoufflure ? La catégorie de l'excessif relève avant tout d'une perception, le sentiment qu'on est passé de « beaucoup » à « trop », et que ce dépassement confine au monstrueux, engendrant une entité qui échappe à la taxinomie. C'est donc une notion qui se construit nécessairement par rapport à ce qui est perçu comme la norme, la mesure. L'excès est ressenti comme un rapport différentiel avec un élément connu et déterminé. On en prend conscience parce que quelque chose dépasse, déborde. C'est d'ailleurs le destin de l'excès d'être continuellement corrélé à la mesure, de ne pas exister en tant que valeur propre, positive. En outre, il serait probablement erroné de ne le définir que par rapport à la norme, alors que celle-ci s'érige souvent à partir de l'identification d'un d'excès, comme le montreront plusieurs décisions normatives qui interviennent précisément dans les années 1550 : la censure, qui sanctionne massivement, dès 1540, une littérature hérétique ressentie comme envahissante ; l'interdiction des mystères face à l'impression de débordements populaires qu'ils provoquent (1548) ; et enfin la définition d'un art poétique par la Pléiade devant la sensation d'anarchie littéraire qui émane de la persistance des genres médiévaux.

Métaphores de l'excès : l'Hydre et l'Hydropique

Deux références surgissent fréquemment dans les textes littéraires de la Renaissance lorsqu'il s'agit de dénoncer l'excès et de l'illustrer de manière frappante : l'Hydre, monstre à sept têtes auquel deux têtes repoussent pour chaque tête coupée, et l'Hydropique. Celui-ci souffre d'une discrasie, un déséquilibre humoral qui produit une accumulation d'eau, d'air ou de flegme dans le corps, provoquant une soif inextinguible et une hideuse déformation sous l'effet des enflures. Le *Mystère de la Passion* joué en 1547 à Valenciennes représente, lors de la treizième journée du spectacle, la guérison d'un hydropique (voir Königson, 1969). L'hydropisie, considérée par Ronsard comme un des maux du siècle ([1578] 1979 : 263 ss.), s'applique en particulier à un désir de pouvoir que rien ne peut assouvir, qui génère la tyrannie, un excès au sens étymologique pour celui qui est sorti du cadre des lois. Ce processus d'exemption parachève une sorte de glotonnerie politique : je m'abstrais du cadre commun par dévoration ou engoulissement de tout ce qui me rend commun aux autres, de tout ce qui me soumet à une loi commune². L'absorption de toute loi fait de moi la seule loi. L'*hybris* et l'*hydropisie*, en somme, se fondent sur des

dysfonctionnements similaires. Le monstre de Lerne, qu'on retrouve dans plusieurs œuvres tragiques à la Renaissance, figure principalement le délit d'opinion, d'une opinion qui se dérobe à tout assaut de la raison pour se faire opiniâtré, hérésie. Celle-ci, du reste, résulte d'une autre tare : la curiosité (voir Céard, 1986). Ce désir de sortir des limites que notre condition nous impose est souvent assimilé à l'orgueil, à la présomption et à l'outrecuidance, et condamné comme une folie : « C'est fureur, c'est fureur / De penser qu'il y ait des mondes hors du Monde³ », s'indigne Ronsard. Force centrifuge qui pousse l'individu hors de soi, ce type d'excès est appelé souvent extravagance, ou errance, laquelle est traditionnellement la punition des superbes.

Hybridité : les mystères

Après l'*hybris*, l'Hydre, l'Hydropique, voici l'hybridité, que je me propose d'esquisser dans le genre du mystère. Le mystère médiéval contenait en germe l'arrêt de sa propre disparition. On pense spontanément aux paramètres de la longueur, de la durée et de la complexité dramaturgique qui marquent l'histoire de ces spectacles et qui semblent prendre une importance accrue au fil des représentations. Un texte comme le *Mystère du vieux testament* devient en soi une compilation de mystères de près de 50 000 vers (certains en ont 60 000), contenant deux cent quarante-deux personnages, et mettant en scène des actions et des dialogues simultanés, à travers une multiplicité de lieux. La *Passion de Valenciennes* de 1547 s'étend sur vingt-cinq jours, le *Vieux testament* de 1542 à Paris s'étendait sur six à sept mois (même si on ne jouait que les dimanches et les jours fériés). Une *Passion* a tendance à devenir une somme d'histoires religieuses qui dépasse de beaucoup la seule mort du Christ, dans la mesure où elle incorpore une multitude de légendes, de récits bibliques ou extra-bibliques, d'allusions à l'actualité. On pourrait parler en outre de la surenchère dans les artifices scéniques, qui devait sans aucun doute répondre à une soif accrue de spectaculaire de la part de la collectivité. À titre d'exemple, on pouvait voir, sur les tréteaux de la *Passion* de Valenciennes en 1547 : Lucifer projeté par un dragon, des diables chassés des corps, la transfiguration, l'eau changée en vin et la multiplication des pains, des éclipses, des tremblements de terre, des étoiles filantes, le massacre des Innocents (avec vision de sang jaillissant des corps), l'arrachement de l'âme d'Hérode enlevée par Satan et ses diables, et bien d'autres événements extraordinaires. Mais le trait caractéristique principal qui menace le genre du mystère à la Renaissance me paraît être surtout le caractère hybride de ce spectacle.

Le texte, d'abord, tend à s'amplifier par agglomération de plusieurs mystères. Les actions différentes peuvent se multiplier, donnant un aspect hétérogène au matériau verbal. En outre, le texte et le jeu des acteurs entrent dans un rapport assez singulier dans bon

nombre de ces mystères. Il s'agit moins d'une parole-action que d'une parole-geste, une sorte de langue déictique servant à montrer, à désigner l'action et les éléments du décor qui se voient sur scène, à en souligner la signification. Le personnage, très souvent, désigne ce qu'il fait ou ce qui se fait, accompagne un geste d'une parole redondante : « regardez Madeleine pleurante », « oyez la voix tonnante de Dieu », « voyez comme je marche à nouveau », etc. D'une certaine façon, la parole et l'action se redoublent l'une l'autre.

Sur le plan du récit, les effets de contamination peuvent être prodigieux. Ainsi, le Juda de Valenciennes, né hors de toute relation charnelle entre ses parents, tue son père, épouse sa mère, et, après avoir découvert la sordide vérité, se réfugie auprès du Christ pour mieux le trahir. À côté de cette contamination entre l'Évangile et la tragédie antique, on trouve sur la scène du mystère un brouillage entre le pittoresque hexagonal et le récit biblique. Ainsi, parmi les personnages sacrés, on rencontre, sur le chantier de la tour de Babel, un maçon nommé Cassetuillau, un charpentier du nom de Gastebois, ainsi que deux manœuvres, Cul-Esventé et Pille-Mortier. Cela n'est pas uniquement anecdotique, mais reflète l'existence de deux autres principes d'hybridité dans le mystère. D'abord, la frontière entre acteurs et spectateurs est perméable. Ceux qui assistent aux saintes évolutions sur les tréteaux sont parfois sollicités pour participer à l'action ou invités à succomber plus pleinement à l'illusion de la représentation. Ainsi, toujours à Valenciennes, on distribue à une centaine de spectateurs de cette fameuse eau changée en vin (ô ivresse du spectacle !) ou de ces pains et poissons multipliés (Konigson, 1969 : 56-57). Non seulement acteurs et spectateurs sont substituables, mais – autre type de substitution convoquée par cet événement – la scène devient lieu de communion, condition du miracle, espace proprement sacramentaire où se rejoue une espèce de transsubstantiation illusoire.

Tout cela rend encore plus vertigineux le dernier type d'hybridité, le plus connu, celui qui signera l'arrêt de mort du mystère en France. Il s'agit bien sûr de la coexistence des registres sacrés et comiques, de la cérémonie religieuse avec la fête populaire, qui commence à poser de sérieux problèmes avec l'apparition du schisme religieux à la Renaissance. On sait qu'on intercalait des farces entre les mystères, pour ressaisir l'attention du spectateur qui piquait du nez. Pis, on insérait dans le cours même du mystère des intermèdes bouffons, dédiés à certains personnages en particulier (fou, diable, valet, etc.). Or, il arrive que ce soit un auteur différent qui écrive les passages bouffons, ou même qu'une indication marginale comme « *stultus loquitur* » laisse libre place à une improvisation burlesque⁴. C'est la cause expresse de l'indignation du procureur général en 1541, qui voulut interdire à la Confrérie de la Passion de Paris de jouer le monumental mystère des *Actes des Apôtres* :

Ces gens non lettrez ni entenduz en telles affaires, de condition infame, comme un menuisier, un sergent à verge, un tapissier, un vendeur de poisson qui ont fait jouer les *Actes des Apostres* et qui ajoutant, pour les allonger, plusieurs choses

apocryphes, et entremettant à la fin ou au commencement du jeu farces lascives et momeries, ont fait durer leur jeu l'espace de six à sept mois, d'où sont advenues et adviennent cessation du service divin, refroidissement de charitez et d'aumones, adultères et fornications infinies, scandales, derisions et mocqueries (reproduit dans Petit de Julleville, 1880 : 424).

Donnons un exemple de dérision : une machine fonctionne mal, les spectateurs crient : « Le Saint-Esprit n'est pas descendu ! » (p. 424).

Participation du spectateur, improvisation, contaminations possibles à l'infini : on saisit maintenant en quoi les mystères laissent le champ libre à l'excès – un excès qui est celui d'un spectacle potentiellement débridé, rattaché de façon relativement lâche à un texte le plus souvent anonyme. Dans cette fête corporatiste et participative, le peuple, cette *hydre testue*, comme l'appelleront les auteurs de la deuxième moitié du siècle, est l'acteur principal.

Briders l'excès : interdits et normes (1540–1550)

Dès 1540, les décisions visant à brider les excès en matière religieuse se multiplient et, dans le même temps, les dogmes se définissent, comme le prouve l'ouverture du concile de Trente en 1545. L'analyse de l'activité de censure déployée par la Sorbonne, relayée désormais par le Parlement et le Roi, est édifiante. Si les censeurs n'avaient mis à l'index que onze imprimés et douze manuscrits dans les deux décennies précédentes, le chiffre s'accroît désormais radicalement (Higman, 1979 : ch. 4). Un édit du Parlement de Paris à la date du 1^{er} juillet 1542 condamne le mélange des genres : il est interdit de faire une quelconque référence à la doctrine chrétienne dans les manuels de grammaire, de rhétorique, de logique ou de « lettres humaines » (p. 50). Il s'agit pour eux de lutter, selon leurs propres termes, contre « la semence de la pestifère secte damnée et improvable hérésie et autres hérétiques [qui] pululent grandement, latemment et occultement » (p. 51, n. 17). On note, ici encore, que c'est non seulement l'hétérodoxie qui est visée, mais également le mélange des genres, l'insupportable hétérogénéité provenant d'un sentiment exacerbé et relativement nouveau, qu'il existe des convenances fondées sur un cloisonnement des domaines. En 1543, la Sorbonne publie une sorte de *vade mecum* du censeur, un résumé de vingt-six articles de foi : ce qu'il faut croire pour être bon catholique et comment débusquer l'Hydre latente (p. 55).

Venons-en à la fameuse interdiction signifiée à la Confrérie de la Passion de Paris de jouer des mystères, le 17 novembre 1548. Les reproches sont multiples, dont le principal est le mélange du sacré et de la farce. À cela s'ajoute la réticence à laisser la culture aux mains du peuple et enfin la peur que le spectacle entre en concurrence avec l'institution

religieuse, qu'il était censé servir à l'origine. La crainte de débordements semble masquer une angoisse plus profonde, à savoir l'absorption du fait religieux par la fête populaire, le rite par le mystère, le cérémonial par le spectacle. Notons que catholiques et protestants se rejoignent, dès 1550, dans la condamnation de la perméabilité entre le rire et le sacré : la *Discipline des Églises réformées*, 1559, interdit « d'assister aux comédies, tragédies, farces, moralités et autres jeux » ; puis, en 1579, le synode de Figeac interdit les représentations théâtrales tirées de la Bible. Les mystères, en province, doivent souvent recevoir l'approbation des théologiens pour être autorisés, et à Lyon, en 1560, un *Mystère de l'Apocalypse* est autorisé, mais sous condition qu'il soit joué « en chambre », c'est-à-dire totalement dénaturé (Petit de Julleville, 1880 : 360). Henri Estienne, l'auteur de *l'Apologie pour Hérodote* (1566), est particulièrement outré par le fait que les mêmes acteurs puissent jouer des farces et des passions, parfois même dans un même cadre⁵.

L'avènement de l'auteur

On peut difficilement nier la dimension élitiste qui s'affirme derrière les condamnations des mystères. Le théâtre, à la Renaissance, va se recréer non pas sur les places publiques ou même dans les grandes salles comme l'hôtel de Bourgogne (acquis par les confrères de la Passion quelques mois avant que l'organisation de mystères leur soit retirée), mais dans les collèges, le creuset de la génération humaniste. En 1539 déjà, l'ordonnance de Villers-Cotterêts avait supprimé les confréries de métier, cadre important de dévotion et de solidarité sociale à la fin du Moyen Âge et encore dans une grande partie de la Renaissance. Même si l'application de cette ordonnance est plus que lacunaire, elle reflète la méfiance des autorités ecclésiastiques et politiques envers le peuple peu cultivé, réputé difficile à contrôler. Un avocat, Jacques Chalard, l'exprime sans détours en 1565 :

Le naturel de tels artisans et gens mécaniques est si peu docile, ils sont tant fascheux à gouverner et à corriger (joint à ces gains et profits qui en adviennent aux ecclésiastiques) qu'on les a jamais sceu ranger à l'observation des ordonnances et tant faire qu'avec les enfants d'Israël ils n'ayent sauté, dansé, banqueté et ivrongné le jour de la feste de leur saint patron élu, sous couleure et ombre d'une religion et service divin (cité dans Jouanna, 2001 : 278-279).

De même, les anathèmes de la nouvelle génération d'écrivains, gravitant autour de la Pléiade (Joachim Du Bellay, mais aussi les premiers tragédiens français : Étienne Jodelle, Jacques Grévin, Jean de la Taille), contre les genres médiévaux, qui selon eux ont « usurpé » la place qui revient au théâtre antique, relèvent de conceptions esthétiques et poétiques dans lesquelles l'excès tient une place particulière. On songe bien évidemment aux règles qui deviendront les grandes règles classiques et qui visent à atteindre le sublime tout en opérant des effets de limitation à plusieurs niveaux. Ce sont les unités et les bienséances essentiellement, que Grévin formule d'une manière qui intéresse mon propos, dans son

« Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre », placé en tête de son *César* (1561), qu'il considère, malgré la *Cléopâtre captive* de Jodelle, comme la première tragédie française. Pour lui, un triple excès menace de transformer l'œuvre théâtrale en « monstre » (c'est son mot – je l'identifierai à l'Hydre) : l'excès dans la représentation (il parle d'un « massacre sur l'eschaffaut »), la distorsion temporelle (« un discours de deux ou trois mois ») et enfin la boursoufflure stylistique, une *elocutio* qui ne se constituerait pas de la langue propre à la nation. Ceux qui tombent dans de tels excès, « prenans peine de s'enfler, crevent tout encoup » (1561 : 7) – c'est l'hydropique⁶. C'est bien entendu Pierre Ronsard qui incarne cette poétique de l'ambition maîtrisée, de la force domestiquée. S'il pratique l'excès en se mettant au diapason du foisonnement de la Nature, c'est pour mettre en évidence une force supérieure qui lui fournit son ordonnancement. La contrainte poétique reflète cette force supérieure qui annihile l'excès en lui apportant sa caution et en l'enfermant dans le cadre rigide du vers, le travail de l'artiste jugulant en l'utilisant l'excès de bile noire du poète mélancolique⁷.

Des pièces de transition

Si l'avènement du grand auteur – Ronsard – s'affiche comme une maîtrise de l'excès par la perfection formelle, sur les dépouilles des genres médiévaux, il faut cependant s'arrêter sur quelques exemples d'œuvres dramatiques opérant une transition, dans leur forme comme dans leur contenu, entre l'excès à la manière du mystère, généré par les formes mêmes du spectacle, et la vision ordonnatrice des membres de la Pléiade, même s'il faut reconnaître que le théâtre reste un peu en dehors de leur champ d'action le plus convaincant.

La première, sur laquelle je ne m'attarderai pas, est l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, parue en 1550. Sujet de mystère par excellence (il fait partie du cycle du *Vieux Testament*), il contient de nombreux traits appartenant à ce genre (la dispute Satan-Dieu, par exemple), mais se signale par sa brièveté, la concentration de l'action sur le rapport entre Abraham et Dieu autour de la problématique de la foi. L'attention scrupuleuse à l'exactitude biblique – typique d'une mentalité protestante – permet un élagage de tout élément apocryphe. Si la pièce a été représentée (ce qu'on ne sait pas avec certitude), on peut imaginer que la parole prenait le pas sur la mise en scène, et ce, d'autant plus que l'enjeu principal du texte est centré sur une question de parole fort troublante : que faire face à un commandement inouï, et manifestement excessif ? Une parole *nouvelle* peut-elle retentir, ou la nouveauté n'est-elle qu'une manifestation satanique ?

La seconde pièce, fort peu lue, est le *Chant natal* de Barthélemy Aneau, un humaniste lyonnais, professeur puis principal du Collège de la Trinité à Lyon. Ce court opuscule publié en 1539 apparaît à la première lecture comme une saynète de Noël assez fade,

presque niaise. Elle a probablement un but pédagogique et reflète bien l'origine didactique du théâtre humaniste. Brigitte Biot l'a qualifiée d'« œuvre expérimentale », à cause du caractère hybride de ses formes, entre chant royal, chant et mystère (Biot, 1996 : 203). Ce qui est certain, c'est que le mystère médiéval (le nom figure pour désigner une des parties du *Chant natal*) est transformé par la dimension érudite et philologique que l'auteur imprime à son œuvre. Les marges du texte s'emplissent des intertextes littéraires et d'explications étymologiques. La brièveté, le dépouillement du texte et l'anémie de l'action proprement dite sont à relever. En revanche, l'histoire sainte est réécrite sur un mode salace, les bergers allant adorer l'enfant (mort de rire lui aussi), en se lançant des répliques lestes dont voici un échantillon édifiant :

Ou est-ce que tu trottes
Ainsi parmy ces crottes ?

Abas : debout : trop les iambes tu haulses,
Caches ton cul, car tu n'as point de chaulses.

Si la balievre grasse
De mon lard ie n'avoye
Voluntiers baiseroye
Son musequin, et sa vermeille bouche
Mais premier fault que me torche, et me mouche (Aneau, 1539).

Aneau a été à la fois un des humanistes les plus influents en France, où il a essayé d'appliquer la rhétorique et la logique scolaires de Philippe Mélanchton, et un défenseur de la production théâtrale française issue du Moyen Âge, en particulier dans son *Quintil Horatian*, critique virulente de la *Défense et illustration de la langue française*.

Nul mélange des niveaux, en revanche, chez Marguerite de Navarre. La « quatrième des grâces, dixième des muses » (La Porte, 1571 : s.v. « Marguerite »), qui a produit de véritables mystères évangéliques, c'est-à-dire strictement fidèles à l'Écriture, sans ajout ni pitreries, a également composé une intrigante pièce, plus proche de la moralité que d'autre chose, bien qu'elle soit désignée du nom de farce. Elle est intitulée *Trop, Prou, Peu, Moins* (1544 ? – publiée dans la *Suyte des Marguerites* en 1547) et oppose deux orgueilleux, Trop et Beaucoup (Prou) – sûrs d'eux, suffisants, menteurs, ambitieux –, à deux personnages humbles, Peu et Moins – qui sont d'autant plus heureux qu'ils se désintéressent des choses du monde. Les outrecuidants sont terrorisés par l'idée de la mort et sont affublés de deux immenses oreilles qu'ils essaient de cacher. Les humbles évangéliques, eux, sont couronnés de deux cornes immatérielles, et sont pris d'une hilarité sans bornes. On rencontre dans ce texte, avec le monologue initial de Trop, un des meilleurs exemples d'une réflexion sur l'excès, d'un point de vue moral et religieux. On y trouve une première interrogation sous forme d'énigme :

Qui voudra sçavoir qui je suis,
 Descende au plus profond du Puitz,
 Et parle à ceux, qui plus hault chantent (v. 1-3).

La question de l'identité de l'outrecuidant est fondamentale. S'étant dépassé lui-même, il s'ignore, il ne peut que saisir sa hauteur, son excès, par une catabase paradoxale, le vertige du gouffre rejoignant celui de l'élévation.

Mon nom est doux et amyable,
 Si nécessaire, et agreable,
 Que tout chacun le peult bien dire.
 Mon surnom est espoventable,
 Et si n'est pas moins admirable (v. 13-18).

Or, on le voit, l'identité véritable repose dans la démesure elle-même, la vérité dans le *surnom* et non plus dans le *nom*. Le sens reconnu, des mots est fallacieux, il faut recourir à un degré second de la nomination pour approcher la vérité de son être.

Ma seigneurie, et mon office,
 Mon estat, et mon exercice,
 Est plus grand, que toute la Terre (v. 21-23).

L'excessif ne se définit pas, ne se comprend pas, mais se compare, inlassablement. Il n'est pas dans la stabilité, mais dans le rapport, et ce déséquilibre est sa dynamique. Il tient plus loin des propos identiques : « Ma demeure est en un beau lieu, / Au pry duquel celui de Dieu / Ressemble hospital plein d'ordure » (v. 31-33). Trop veut bâtir sa grandeur par la destruction, l'amputation ou l'enfermement des autres (on trouve l'image du grand manteau sous lequel il couvre la multitude des sots). Il se fait en défaisant, torturant, rabaissant.

Un mal y ha, l'an trop peu dure,
 Pour faire ce, que dire n'ose (v. 39-40).

Il est dans la projection perpétuelle. L'excessif promet, et court toujours après la réalisation d'un défi : « Ainsi l'ay juré, et promis », dit-il au vers 50. Mais l'ambition de l'être excessif ne peut être satisfaite qu'en imagination, puisqu'elle est par nature toujours portée à ce qui est au-delà.

Et la grandeur de mon povoir
 Excede tout entendement (v. 57-58).

Trop trouve son équivalent dans Peu. C'est que dans la mystique de Marguerite de Navarre, il n'y a pas de mesure ou de neutralité. À l'excess ne s'oppose pas la modération, mais l'anéantissement. Plus précisément, à l'excess par accroissement répond l'excess par soustraction, la finalité du passage de Moins et Peu sur terre étant d'attendre la mort avec joie, de rejoindre le Tout en passant par le Rien. Il existe un dernier phénomène d'excess

dans la pièce, qui n'est pas le moins savoureux. Les personnages étant des monosyllabes (Trop, Prou, Moins, Peu) – adverbes très fréquents dans le langage courant –, ils vont se disséminer et se dissiper dans l'ensemble du discours, se livrant à une manière de phonomachie sous-jacente dans la matérialité signifiante du texte et gratifiant au passage le lecteur ou le spectateur d'un excédent de sens.

Ainsi, des mystères aux tragédies à l'antique, la représentation théâtrale n'a pas cessé d'être confrontée à l'excès, sous toutes ses formes. Il serait inutile de comparer la première Renaissance à la seconde sous le seul angle de la représentation des excès ou de l'excès. Les deux scènes sont capables de montrer avec autant de réalisme les pires des cruautés et de suggérer les débauches les plus outrancières. Certes, la seconde partie du siècle, confrontée aux traumatismes des guerres civiles, semble réduire le recours au rire et chercher à donner à l'œuvre artistique une valeur heuristique nouvelle. Il s'agit moins de monter/montrer un spectacle que de chercher dans la fiction ou l'histoire les clés de compréhension d'un monde incertain. Ce qui semble évident, dans la transition du monde du mystère à celui de la tragédie, c'est que, dans le premier, l'excès touche avant tout au spectacle même ; alors que, dans le second, c'est le spectacle qui interroge l'excès. La représentation du mal vaincu par le bien, dans une scénographie débridée, cède sa place à l'invention d'une forme maîtrisée vouée à interroger les racines maléfiques de l'outrecuidant. En passant des excès des mystères au mystère de l'excès, la société française révèle avant tout le degré d'incertitude qui affecte les interrogations sur son destin.

Notes

1. Charles Mazouer le reconnaît : « Il est un siècle de transition [entre le théâtre médiéval et le théâtre imité de l'antique], un âge moyen pour le théâtre. Et en vue cavalière, le partage des eaux se situe bien au milieu du siècle » (2002 : 12).
2. Le Moi qui s'abstrait de tout contrôle de la loi est devenu un *topos* de la tragédie politique et de la réflexion sur les pouvoirs du roi : « Moy seul exempt de loy, estre Roy je desire » (Chantelouwe, 1971 : 4).
3. *Le Ciel*, v. 92-93 (cité dans Pouey-Mounou, 2002 : 635).
4. « [Dans le *Mystère de saint Sébastien*], le rôle du fou est écrit d'une autre main dans le manuscrit, et probablement par un autre auteur ; car la censure donna son approbation au reste de la pièce, sous réserve d'examiner plus tard le rôle du fou, qui n'était pas encore écrit. Dans la *Passion* de Troyes (sauf la première journée), dans *Sainte Barbe*, le personnage du fou est indiqué, mais son rôle n'est pas écrit, et peut-être ne le fut jamais. "*Scultus loquitur*" est-il inscrit en marge : le fou parle. Mais on ne sait pas ce qu'il disait. Peut-être improvisait-il, en variant ses plaisanteries de façon à saisir l'*actualité*

du jour [...] et à censurer précisément les mœurs et les ridicules du temps et du lieu où la pièce était représentée » (Petit de Julleville, 1880 : 268).

5. « Voilà comment ce gentil prescheur deschiffre cette histoire, s'accordant si bien avec les joueurs de passion, qu'il n'est aisé à deviner s'il a emprunté d'eux, ou s'ils ont emprunté de lui. Quand je parle des joueurs de passion, j'entends ceux qui mettoient l'histoire de la passion en ryme pour être jouée au lieu de quelque autre moralité ou farce, ou plus tôt de toutes les deux » (Estienne, 1566 : ch. 31).

6. Manifestement imité de la préface de l'*Abraham sacrifiant*.

7. Voir Pouey-Mounou (2002 : 240 et suivantes), qui aborde la question de l'excès chez Ronsard.

Bibliographie

ANEAU, Barthélemy (1539). *Chant Natal, contenant sept noelz, ung chant pastoural, et ung chant royal, avec ung mystere de la nativité, par personnages [...]*, Lyon, Sébastien Gryphe.

BIOT, Brigitte (1996). *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Champion.

CÉARD, Jean (dir.) (1986). *La curiosité à la Renaissance*, avec la collaboration de Gaudenzio Boccazzi et al., Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur.

CHANTELOUVE, Jean-François Gossombre de ([1575] 1971). *La tragédie de feu Gaspard de Colligny*, éd. Keith Cameron, Exeter, University of Exeter.

ESTIENNE, Henri (1566). *L'introduction au Traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes ou Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*, [Paris], s. n.

GRÉVIN, Jacques ([1561] 1922), *Théâtre complet et poésies choisies*, éd. Lucien Pinvert, Paris, Garnier.

HIGMAN, Francis (1979). *Censorship and the Sorbonne: A Bibliographical Study of Books in French Censored by the Faculty of Theology of the University of Paris 1520-1551*, Genève, Droz.

JOUANNA, Arlette (2001). « Le temps de la Renaissance en France (vers 1470-1559) », dans Dominique Biloghi (dir.), *La France de la Renaissance*, Paris, Robert Laffont, p. 3-359.

KONIGSON, Elie (1969). *La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, Éditions du CNRS.

LA PORTE, Maurice de (1571). *Épithètes*, Paris, Chez Gabriel Buon.

MAZOUER, Charles (2002). *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion.

NAVARRÉ, Marguerite de ([1544?] 1946). *Trop, Prou, Peu, Moins*, éd. Verdun L. Saulnier, Genève, Droz.

PETIT DE JULLEVILLE, Louis (1880). *Les mystères*, Paris, Hachette, t. I.

POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale (2002). *L'imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz.

RONCARD, Pierre de ([1578] 1979). « Les Elemens ennemis de l'Hydre », dans *Discours des misères de ce temps*, éd. Malcolm Smith, Genève, Droz, p. 263 et suivantes.

Jeanne Bovet
Université de Montréal

La mesure de l'excès : le cri dans la tragédie classique

Dans le théâtre français de la seconde moitié du XVII^e siècle, le jeu du comédien est régi par l'art de la déclamation, qui repose sur des principes rigoureusement réglementés et codifiés à partir du modèle oratoire. Aussi la légitimation de la pratique du comédien classique passe-t-elle par son respect et sa maîtrise des codes de l'action oratoire¹ : comme le souligne Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, auteur d'un des plus importants traités de la fin de l'âge classique, « [l]e Comédien doit se considérer comme un Orateur, qui prononce en public un discours fait pour toucher l'Auditeur » (1706 : 35). Plus précisément, l'art du comédien s'inspire de celui de l'orateur sacré, en raison de la similarité de leur objectif : toucher l'auditeur, avec, officiellement du moins, une même visée morale : le purger des passions néfastes.

Au cours des dernières années, ce lien historique entre performance théâtrale et performance oratoire a particulièrement suscité l'intérêt des chercheurs², ainsi que de certains artistes qui tentent de redonner à voir et à entendre sur la scène contemporaine les modalités originelles de représentation du répertoire classique³. Dans cette redécouverte de la pratique théâtrale de l'époque, la question de la latitude d'interprétation du comédien par rapport aux consignes contenues dans les traités constitue un point litigieux. Alors qu'il est admis qu'au XVIII^e siècle, l'acteur assume une part créatrice importante dans la déclamation de son rôle, au XVII^e siècle, la notion de convenance, centrale tant dans les

traités d'action oratoire que dans les traités de déclamation, et étroitement liée aux règles dramaturgiques de vraisemblance et de bienséance, semble singulièrement limiter les initiatives, perçues comme autant d'accrocs à la juste mesure. Car s'il faut toucher le spectateur, certes, il faut aussi lui plaire, et cette double exigence du *dulcere* et du *movere*, celui-là tempérant celui-ci, commande la convenance de la déclamation en vertu de trois principaux paramètres : le personnage représenté, la passion exprimée et les figures qui traduisent cette passion.

En raison de sa noblesse intrinsèque, qui la rapproche étroitement du statut et des visées de l'art oratoire, la tragédie s'avère le genre dramatique le plus strictement réglementé en la matière. Or le personnel tragique comporte de nombreux caractères excessifs : Néron, Médée, Hermione, Mithridate... En outre, en dépit d'une certaine résistance aux effets spectaculaires, les scènes d'excès (d'imprécation, de fureur, de désespoir) demeurent d'importantes parties constitutives de la tragédie de la seconde moitié du siècle. Ce n'est donc pas à dire que l'excès ne peut être représenté par la déclamation tragique, mais plutôt que l'exigence de convenance en prévoit plusieurs modalités de régulation, sur les plans tant dramaturgique que scénique. Sauf à recourir à de rares témoignages, il est certes difficile, voire impossible, de vérifier comment les comédiens de l'époque ont réellement déclamé ces morceaux de bravoure. D'autres sources permettent cependant d'en tracer avec une relative certitude les balises performatives : les traités, bien sûr, en ce qu'ils énoncent les règles sur lesquelles se fonde officiellement la pratique de la déclamation, mais aussi, voire surtout, les textes dramatiques eux-mêmes.

Car si les traités énoncent les règles, ce sont les textes dramatiques qui en orientent la pratique. En effet, compte tenu de la fonction primordiale de la déclamation dans le système de la représentation classique, il apparaît tout à fait plausible que les auteurs dramatiques du XVII^e siècle, imprégnés de culture rhétorique, et d'autant plus conscients des contraintes et des codes scéniques de leur temps qu'ils travaillaient avant tout sur commande, aient conçu leurs textes dans une perspective prioritairement vocale. La quasi-absence de didascalies externes ne doit pas nous abuser : l'essentiel des didascalies de la dramaturgie classique est de type interne, et c'est donc au sein du dialogue que l'on doit pouvoir trouver les indications vocales imaginées par l'auteur. Les traités de l'époque le confirment : la prononciation à voix haute de tout texte destiné à être présenté en public, qu'il s'agisse d'un discours oratoire ou d'un dialogue de théâtre, doit prendre en compte les marques vocales qui s'y trouvent, afin de pouvoir « donner à l'ouvrage d'un Auteur l'esprit, ou l'action qu'il y a voulu mettre » (Grimarest, 1760 : 41 ; je souligne). En amont, lors de la rédaction de la pièce, l'auteur aurait donc inscrit dans son texte des marques vocales repérables et décodables par le comédien. Certaines demeurent évidentes, même aux yeux d'un lecteur moderne, lorsque, par exemple, dans une réplique, un personnage affirme

parler doucement, ou encore s'étonne du cri soudain d'un autre. Mais la majorité des didascalies internes du théâtre classique relèvent de ce code que nous ne (re)connaissons plus, et qui reste heureusement accessible grâce aux traités : celui de l'action oratoire.

Dans cette optique, les pages qui suivent tentent de préciser un usage extrême de la voix dans la tragédie française de la seconde moitié du XVII^e siècle : celui du cri. À la lecture des traités et des poétiques de la seconde moitié du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, ce type d'excès vocal semble en effet d'usage dans la déclamation tragique, « où la Période commence ou finit presque toujours par un grand cri » (Riccoboni, 1738 : 33-34). De même, dans son étude statistique de la ponctuation, Sabine Chaouche conclut que la profusion d'interjections dans le théâtre de Racine cristallise le goût des années 1670 pour « les élévations de voix et les cris » (2001 : 331). Or, selon les définitions de l'époque, le cri suppose une hauteur et un effort vocaux considérables, qui le rendent particulièrement problématique en regard de la juste mesure exigée par la convenance.

Si le cri pose problème, c'est d'abord parce qu'il est associé à l'animalité. Il relève en effet de la voix « naturelle » commune à l'homme et à l'animal⁴. Or la différence vocale entre l'humain et l'animal réside dans leur capacité d'articulation : la voix animale, non articulée, est un simple son de voyelle émis par l'appareil phonatoire, tandis que l'articulation marque l'avoir-lieu du langage, et donc, d'emblée, le non-lieu de la voix animale, la pure voyelle se trouvant supprimée par les consonnes, porteuses de la parole⁵. De ce point de vue, le cri apparaît difficilement conciliable avec la poétique de la tragédie classique, qui repose sur un langage non seulement articulé, bien sûr, mais en outre strictement mesuré par la scansion syllabique de l'alexandrin. La voix tragique se situe ainsi du côté non pas de la voix animale, « naturelle », mais de la voix artificielle du langage poétique. Qui plus est, le rythme de l'alexandrin est la représentation dramaturgique d'un autre artifice, celui de la prose périodique, relevant de l'usage soutenu de la parole et souvent associée dans l'art oratoire au grand style, ou style sublime : ainsi, au théâtre, « ces grands vers, qui ne sont pas du langage commun et usité parmy les hommes, [...] representent [...] » le langage « grave [&] cadencé [...] des Grands » (d'Aubignac, 1927 : 263). De ce fait, l'alexandrin commande un type de déclamation convenant à la qualité du personnel tragique (les Grands) : la déclamation dite « soutenue », qui implique, selon les termes recensés dans les différents traités, lenteur, gravité, noblesse, ampleur, pompe, emphase de la voix. Marque audible de la grandeur et de la noblesse des personnages et de leurs sentiments, l'alexandrin présente donc un obstacle aussi bien éthique que poétique au cri : loin de la voix inarticulée de l'animal, il situe la déclamation tragique du côté de l'humanité, et qui plus est, d'une humanité magnifiée.

Le cri pose un second problème d'ordre éthique, en ce que l'excès qu'il manifeste est une marque de violence. Violence de l'émission vocale elle-même, c'est-à-dire du mécanisme phonatoire, comme l'indique la définition de Furetière : crier, c'est « eslever la voix avec violence » (1690 : vol. 1). Mais surtout, en vertu des équivalences analogiques entre corps et âme au XVII^e siècle, cette violence physiologique du cri constitue l'expression d'une violence psychologique, celle de l'émotion ressentie (joie, douleur, colère) ; ou encore, plus fondamentalement, elle signale la violence intrinsèque au caractère du personnage (colérique, irascible, belliqueux), dans la logique du système indiciel de la physiognomonie⁶. Enfin, dans les cas extrêmes, le cri marque la fureur, cet « emportement violent causé par un dérèglement d'esprit & de la raison » (1690 : vol. 2), traduisant une perte totale de contrôle de soi. De fait, la fureur est liée à l'expression violente de la colère : elle survient « lorsqu'elle [la colère] est violente & demesurée, & qu'elle jette les hommes dans quelques excès » (*ibid.*). Quelles qu'en soient les causes, la violence du cri le situe ainsi aux antipodes de l'idéal oratoire de la passion contrôlée qui, conjuguant emphase et modération, permet à l'orateur de « s'emporter en honête homme » (Bretteville, 1689 : 215). On rappellera enfin que la poétique classique vise à limiter les manifestations scéniques de la violence par souci de bienséance, en reléguant en coulisses les actes de violence proprement dite (duels, meurtres) au profit du récit des événements. Cependant, les scènes de colère et de fureur subsistent dans la tragédie de la seconde moitié du XVII^e siècle : il n'est qu'à penser à la folie d'Oreste dans *Andromaque*. Avec elles, subsiste donc le problème vocal du cri : comment le rendre convenable ?

Les traités (de rhétorique, de poétique, de déclamation) fournissent certains éléments de réponse, qui demeurent cependant théoriques, puisqu'ils ne rendent compte que d'une certaine idée du cri tragique. Dans cette idée normative, fondée sur des énoncés de principe, on peut toutefois lire en creux, sur le mode de l'approbation ou de la désapprobation, des renvois à la pratique scénique et dramaturgique de l'époque. À cet égard, un premier constat s'impose, lié à la finalité cathartique du genre dramatique. Le principal objet de la déclamation théâtrale au XVII^e siècle est l'expression des affects : les « troubles de l'âme sont de l'essence du Théâtre » (La Mesnardière, 1972 : 73) ; le théâtre est le « trône des Passions » (p. 57) ; « toutes les Passions y sont exprimées, la Tendresse, la Haine, la Joye, la Douleur, la Fureur, la Crainte, le Desespoir, &c. » (Poisson, 1717 : 14). Sur le plan vocal, l'expression des passions prévoit pour chacune un ton de voix spécifique, correspondant à une idée reçue (convenue, donc convenable) des intonations « naturelles » qui lui sont propres⁷. Ainsi, l'amour demande une « voix douce, gaye & attrayante », la haine une « voix aspre et sévère », la tristesse une « voix sourde, languissante, plaintive », la colère une « voix aigüe, impétueuse, violente » (Le Faucheur, 1657 : 114-115). En outre, selon le degré d'intensité de l'émotion éprouvée par le personnage dans telle ou telle situation dramatique, chaque passion est modulée vocalement par le comédien en fonction de deux pôles

expressifs, la douceur et la véhémence, lesquels produisent sur le public des effets cathartiques distincts : « les Tons doux, tendres, & affectueux gagnent le cœur. Les vehemens le frappent de terreur » (Poisson, 1717 : 28). Le cri se situe nettement du côté de la véhémence, dont il constitue l'expression la plus forte, et ce, dans des passions aussi diverses que la tristesse, la colère, la crainte, etc. Qui plus est, les caractéristiques physiques de la voix véhémence, telles que spécifiées par les traités, correspondent précisément aux termes servant à définir le cri dans les dictionnaires de l'époque : violence, contention (c'est-à-dire tension, effort), hauteur ou élévation (à la fois au sens de volume et de registre vocal).

Or si la véhémence conserve sa place dans l'art oratoire de la seconde moitié du XVIII^e siècle, elle s'avère néanmoins problématique en regard de l'idéal éthico-esthétique de l'honnêteté. Cela transparait clairement dans les traités, où la véhémence fait l'objet d'efforts de régulation selon des mesures précises qui permettront à l'orateur de toucher l'auditeur tout en lui demeurant agréable. En raison des rapports d'équivalence entre art oratoire et art dramatique, ces mesures de la véhémence valent aussi pour la déclamation tragique. Elles touchent plus particulièrement deux aspects clés, qui sont aussi ceux du cri : la hauteur (au sens de registre) et la contention de la voix.

En ce qui concerne la hauteur vocale, l'orateur doit demeurer dans une « médiocrité raisonnable » (Le Faucheur, 1657 : 103) balisée par un intervalle maximal de cinq ou six tons, soit une quinte ou une sixte musicale :

La varieté de la voix quelle qu'elle puisse estre, ne consiste que dans son abaissement, dans sa teneur & dans son elevation, [...] qui ne doit pas passer l'elevation des cinq voyelles, qui font une quinte, & qui nous marquent l'etenduë & la hauteur de la voix dans sa plus grande elevation dans les endroits où elle doit estre la plus elevée (Richesource, 1665 : 176).

Et ainsi, encore que l'Orateur évite ces tons extrêmes que je condamne, & qu'il se tienne dans une médiocrité raisonnable, il ne laisse pas d'avoir assez d'espace entre deux pour diversifier sa voix, en dispensant ces cinq ou six tons comme il faut (Le Faucheur, 1657 : 103).

Le même principe s'applique au théâtre, où les intervalles excédant ces limites sont d'ailleurs jugés si exceptionnels que le comédien ne saurait en prendre seul l'initiative. L'exemple le plus célèbre est celui de la Champmeslé, guidée par Racine dans *Mithridate* pour produire un effet de surprise et de crainte proprement inouï :

Racine aussi grand déclamateur que grand Poète, lui avait appris à baisser la voix en prononçant les vers suivants, & cela encore plus que le sens ne semble le demander *Si le sort ne m'eût donnée à vous, / Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux / Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage / Nous nous aimions* Afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-dessus de celui sur lequel elle

avait dit ces paroles : *Nous nous aimions*, pour prononcer, *Seigneur, vous changez de visage*. Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation, était excellent pour marquer le désordre d'esprit où Monime doit être dans l'instant qu'elle aperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchait qu'à tirer son secret, vient de jeter, elle & son amant dans un péril extrême (Du Bos, 1982 : 144-145).

Le commentaire de Du Bos confirme par l'exception qu'il existait dans la déclamation usuelle une mesure de hauteur de la voix qui limitait le degré d'élévation du cri. Explicitement musicale, définie en termes d'intervalles de la gamme (quinte, sixte, octave), cette mesure offrirait une explication supplémentaire au terme de « chant », souvent utilisé pour décrire la déclamation du comédien classique : un usage fondamentalement mélodique de la voix, jusque dans le cri⁸.

Le même souci de mesure s'applique à la contention de la voix. L'orateur doit veiller à ne pas pousser sa voix à l'extrême : « Car il ne pourroit continuer long-temps un si violent effort, mais la voix luy manqueroit tout à coup, comme les cordes d'un instrument rompent, quand elles sont trop tendues » (Le Faucheur, 1657 : 95). La mise en garde repose ici sur des arguments physiologiques, valant d'ailleurs aussi bien pour l'auditeur que pour l'orateur : la violence de la contention « offense grandement le gosier de celui qui parle, & les oreilles de ceux qui l'écotent » (p. 93-94). Elle s'applique aussi, voire davantage, à la pratique du comédien, dont le cri est explicitement banni par Jean Poisson :

dans la Chaire, au Barreau, & au Théâtre, il faut quelques fois faire du bruit, pour reveiller l'Auditeur : Pour cela, il faut prendre sur ses Poulmons, il ne faut pas cependant crier, s'enroïer, & comme nous disons s'engoïer (1717 : 23), [...] car on s'étouffe, la Voix se perd, & la Mémoire même se trouble quelques fois (p. 25).

L'argument physiologique est ici renforcé par un argument psychologique, celui de la nécessaire distanciation du comédien à l'égard des passions représentées :

il faut se posséder, il ne faut pas trop se pénétrer soi-même, ni s'abandonner (comme je crois déjà l'avoir dit) à son feu & à sa Passion (p. 25) ; [...] & c'est à quoi nous sommes quelques fois sujets au théâtre ; le feu nous emporte & (pour me servir de nos termes) nous épousons trop la Passion ; & nôtre Période n'est pas finie, que nous sommes tout essoufflez (p. 23).

Dans cette optique, l'emploi du verbe « s'engoïer », traduisant à la fois la défaillance physique et la fixation psychologique, est particulièrement révélateur. Tel que soulevé par Poisson, le risque posé par un tel emportement n'est cependant pas tant le danger psychologique de l'identification du comédien au personnage ou à la passion, que la conséquence technique de cette identification, à savoir la perte de moyens (voix, mémoire) qui en résulte. On peut y entendre un écho de la paralysie qui frappa Montdory à la suite de son interprétation des imprécations d'Hérode : « comme il avoit l'imagination forte, dans le

moment il croyoit quasy estre ce qu'il representoit, et il luy tomba, en jouant ce rosle, une apoplexie sur la langue qui l'a empesché de joüer depuis » (Talleyrand des Réaux, 1961 : 775-776).

Si la juste mesure du cri est définie dans les traités par ces règles de déclamation à l'usage du comédien, elle est aussi assurée, dans les textes dramatiques eux-mêmes, par des règles d'écriture à l'usage du poète, et qui ont une incidence sur la déclamation ultérieure de l'acteur. Alimentés par le modèle oratoire, les choix scripturaux de l'auteur dramatique fonctionnent en effet au XVII^e siècle comme des indices vocaux qui, on l'a vu, constituent des didascalies implicites de déclamation. Au premier rang de ces indices vocaux se trouvent les figures de rhétorique, qui sont autant de manifestations discursives de la passion :

Ces tours qui sont les caracteres que les passions tracent dans le discours, sont ces figures célebres dont parlent les Rheteurs ; & qu'ils définissent des manieres de parler éloignées de celles qui sont naturelles & ordinaires : c'est à dire différentes de celles qu'on emploie quand on parle sans émotion (Lamy, 1969 : 110).

L'importance dramaturgique des figures apparaît très clairement dans la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac. Celui-ci, en effet, se méfie du désordre inhérent aux passions, soi-disant par souci d'intelligibilité pour le spectateur. Aussi recommande-t-il au poète dramatique de « remettre le Discours pathétique dans l'ordre » (d'Aubignac, 1927 : 354), en suivant notamment la chronologie et la gradation des sentiments exposés :

[I]l faut examiner le sujet dont parle l'Acteur, les differens motifs qui l'agitent, les personnes qui doivent y venir en consideration, les lieux, les temps et les autres particularitez qui peuvent contribuer à cette passion ; et puis de toutes ces choses en tirer un ordre de discours le plus convenable et le plus judicieux qu'il se pourra. Par exemple, s'il faut qu'un Auteur [*sic*] fasse une reveuë et un exaggeration de ses malheures passez, on les peut prendre dans la suite des temps qu'ils sont arrivez, ou selon les degrez de l'infortune, commençant par les moindres, et finissant par les plus grandes. Que si l'on fait des imprecations, elles doivent estre conduittes selon l'ordre qu'elles peuvent arriver ; car il ne faudroit pas faire souhaiter par un Acteur à son ennemy, un mal devant un autre dont le premier ne seroit qu'une suite, ou une dépendance (p. 343-344).

Il faut donc parvenir à produire autrement l'effet du désordre que la passion affiche dans la nature. En tant que manifestations discursives de la passion, les figures en sont le meilleur moyen :

en remettant le Discours pathétique dans l'ordre, il faut y mêler et varier les grandes figures [...] afin que cette diversité d'expressions porte une image des mouvemens d'un esprit troublé, agité d'incertitude, et transporté de passion déréglée. Ainsi par l'ordre des choses qui se disent, on reforme ce que la Nature a de defectueux en ses mouvemens ; et par la variété sensible des Figures, on garde une ressemblance du desordre de la Nature (p. 345).

De fait, selon l'abbé d'Aubignac, les figures pathétiques sont au fondement même de la poétique théâtrale : en assurant la perception des passions par le public, elles permettent le procès cathartique. Il reprend ainsi au compte des figures les termes que la Mesnardière appliquait quelques années plus tôt aux passions :

si la Poésie est l'Empire des Figures, le Theatre en est le Thrône ; c'est le lieu où[,] par les agitations apparentes de celuy qui parle et qui se plaint, elles font passer dans l'ame de ceux qui le regardent, et qui l'écourent, des sentimens qu'il n'a point (d'Aubignac, 1927 : 347-348).

Les figures participent ainsi de l'esthétique distanciée, qui est aussi celle de la déclamation : images des passions, elles sont à la fois leur mode de médiatisation et le mode de représentation de leur désordre. Dans les deux cas, elles demeurent de rassurantes « manières de discourir », relevant du registre du langage articulé et organisé.

Elles sont par ailleurs soumises à plusieurs principes de gestion scripturale visant à en limiter les éventuels excès. Ainsi, l'efficacité des figures dépend de la parcimonie de leur utilisation :

Comme les Figures sont, pour le dire ainsi, des images des mouvemens extraordinaires de l'ame, il en faut peu ; par la raison que ce qui est extraordinaire & surprenant, est fort rare. Trop de Figures dans un discours fait à peu près le même effet que trop de lumière dans un riche appartement ; le grand éclat fait qu'on ne voit rien du tout, & que rien ne touche (Bretteville, 1689 : 303).

De même, elles sont régies par les principes de variété et d'alternance, qui assurent un contraste mesuré entre figures douces et figures véhémentes. Chacune de ces figures renvoyant à un code de déclamation particulier, les passages textuels de l'une à l'autre constituent autant de didascalies enjoignant au comédien de varier la conduite de sa voix :

Encore faut-il que les figures soient bien variées, et ne pas s'arrêter longtemps dans la même maniere de discourir, attendu qu'un esprit agité ne demeure pas longtemps en même assiette ; une passion continuée dans la même impetuosité fatigue l'Acteur, est à charge aux Spectateurs, et fait soupçonner le Poète d'imprudence et de sterilité. Il faut mêler les figures de tendresse et de douleur avec celles de la fureur et de l'emportement ; il faut mettre l'esprit par intervalle dans le relâchement et les transports (d'Aubignac, 1927 : 344).

De toutes les figures, l'exclamation est celle qui commande la déclamation la plus véhémement. Comme en témoigne, dans la définition qu'en donne le père Lamy, la connotation finale de l'animal, la figure d'exclamation constitue une représentation stylisée du cri :

Le discours d'une personne passionnée est plein d'exclamations semblables, *Helas ! ah ! mon Dieu ! ô Ciel ! ô terre !* Il n'y a rien de si naturel. Nous voyons qu'aussi-tost qu'un animal est blessé & qu'il souffre, il se met à crier, comme si la nature lui faisoit demander du secours (1969 : 115).

Considérée « d'autant plus propre au Theatre, qu'elle est la marque sensible d'un esprit touché de quelque violente passion qui le presse » (d'Aubignac, 1927 : 353), l'exclamation est aussi placée pour des raisons similaires par le père Lamy en tête de la liste des figures de rhétorique (1969 : 115).

Du point de vue de son inscription textuelle, l'exclamation s'avère l'une des figures les plus clairement circonscrites, puisque le point qui lui est propre (et qu'on appelle plus souvent à l'époque point d'admiration) fonctionne comme une didascalie indiquant que ce qui le précède doit être déclamé du ton « élevé, ferme et véhément » (Bretteville, 1689 : 477) convenant à cette figure. Mesurée comme il se doit par les limites vocales de hauteur et de contention, la véhémence de l'exclamation théâtrale est en outre soumise aux règles internes de vraisemblance et de bienséance de la fable dramatique. Préétablies par l'auteur lors de l'écriture de la pièce, celles-ci constituent autant d'indications dont le comédien doit tenir compte pour moduler son exclamation :

le ton [de l'exclamation] doit être fort élevé, mais néanmoins proportionné à ce qui précède, & à ce qui suit, & à la situation de la personne qui est surprise. Car ce seroit mettre sa voix dans le faux, que de glapir, après avoir prononcé des termes d'un ton doux & bas ; ou que de le pousser si haut qu'on ne pût le soutenir sur plusieurs termes, ou expressions dont dépendroit l'Exclamation. Et d'ailleurs ce ton doit être plus ou moins fort selon le sentiment que l'on exprime, & selon les égards qu'on a pour les personnes devant qui l'on parle. L'exclamation faite par admiration est moins poussée, que celle qui marque de la crainte. Et celle-cy doit être moins élevée, que celle qui exprime une peur subite. On ne doit point s'écrier démesurément devant un Roi ; on peut le faire devant son égal (Grimarest, 1760 : 101-102).

Dans la tragédie classique, le problème éthico-esthétique du cri apparaît ainsi résolu par une pratique aussi bien scripturale que scénique de régulation des excès : celle de la juste mesure de la déclamation. Fondée sur le principe clé de convenance, cette juste mesure se définit essentiellement en termes de hauteur, d'intensité et de variété de la voix. Elle est l'affaire tant du scripteur, qui l'encode à même son texte, que du comédien qui la décode et la rend audible sur scène. Dans cette optique, la remarque de Riccoboni à l'effet que, dans la déclamation tragique, « la Période commence ou finit presque toujours par un grand cri », rend peut-être compte d'une certaine poétique de l'exclamation constitutive de l'écriture tragique, mais cependant abusive en regard des règles scripturales de variété et d'alternance des figures. Plus vraisemblablement, elle rend compte d'initiatives, abusives elles aussi, d'acteurs mal avisés qui, plutôt que de se conformer aux règles de la déclamation et aux indications textuelles, cherchaient à éblouir la galerie par une véhémence continuelle

– tel Montfleury qui, avec son « ton de démoniaque » (Molière, 1965 : 151), « faisait des tirades de vingt vers de suite et poussait le dernier avec tant de véhémence que cela excitait des brouhahas & des applaudissements qui ne finissaient point » (Mlle Poisson, 1887 : 134).

À cette juste mesure de la véhémence, l'abbé d'Aubignac ménage cependant une notable exception :

il faut qu'un homme se plaigne et qu'il soupire, et non pas qu'il crie : il faut quelquefois même qu'il éclate, et non pas qu'il fasse l'enragé, si ce n'est dans un état de forcément ; parce que c'est une agitation d'esprit qui n'a point de bornes, et qui va bien plus loin que le juste mouvement de la douleur, de la colere ny du desespoir (1927 : 344).

L'« état de forcément », c'est-à-dire la folie, est littéralement mis hors jeu par d'Aubignac : sans « bornes », l'*hybris* n'a théoriquement point de mesure vocale, et les règles ne s'y appliquent ni dans l'écriture dramatique, ni dans la déclamation. Les fureurs d'Oreste (rôle créé par Montfleury) en seraient le parfait exemple. Un coup d'œil à la ponctuation originale incite cependant à nuancer cette affirmation, puisque la tirade finale d'Oreste ne comporte qu'un seul vers exclamatif : « Dieux, quels affreux regards elle [Hermione] jette sur moy ! », comme si Racine avait refusé de donner pleine latitude à l'excès de véhémence. Certes, la profusion d'interrogations, autre figure véhémence, donne à la tirade sa « vivacité » (Grimarest, 1760 : 96), et leur omniprésence (dix vers sur seize) traduit bien l'extrême confusion d'Oreste. Mais, dans la hiérarchie des valeurs vocales, la représentation de cri la plus manifeste demeure l'unique vers exclamatif, les quatre derniers vers, dépourvus de toute interjection, marquant en outre le contraste final et radical d'une calme résignation. Dans cette scène comme dans l'ensemble de sa poétique vocale, la tragédie classique semble donc très loin du « cri animal de la passion » (Diderot, 1983 : 111) – lequel, par une pirouette bien diderotienne, n'est d'ailleurs pas si animal qu'il y paraît, puisque le neveu de Rameau l'évoque au sujet d'un art vocal encore plus mesuré que la déclamation théâtrale : l'art lyrique.

Notes

1. L'action oratoire consiste en la conduite du geste et de la voix lors de la profération du discours devant public. L'art de la voix, ou prononciation, en est traditionnellement l'aspect le plus important, le geste lui étant subordonné et coordonné.
2. Voir notamment les travaux de Sabine Chaouche, de Julia Gros de Gasquet, de Jeanne Bovet. Pour une présentation succincte des principes de la déclamation, je me permets de renvoyer le lecteur à mon article (1998).

3. On retiendra plus particulièrement le travail pionnier d'Eugène Green, ainsi que celui d'un de ses disciples, Benjamin Lazar, dont la mise en scène du *Bourgeois gentilhomme* a fait l'objet, en 2005, d'un remarquable DVD.
4. « On le dit des hommes & des animaux » (Furetière, 1690) ; « Il se dit aussi du cri naturel de plusieurs animaux, comme de la panthere, du leopard, du tigre, du loup cervier, du lievre, du lapin & du chevreuil » (Corneille, 1694a) ; « se dit encore, De la voix ordinaire de certains oiseaux » (Corneille, 1694b).
5. Glosées à l'envi au XX^e siècle par les philosophes du langage, ces considérations sur la voix sont aussi, *mutatis mutandis*, celles du XVII^e siècle : voir notamment, à cet égard, Dandrey (1990).
6. Discipline scientifique fondée au XVI^e siècle par Giambattista della Porta, la physiognomonie, ou art de juger d'après l'apparence physique, est une véritable sémiologie du corps, dont elle propose une interprétation éthique à partir des « signes, *semeia*, *indicia*, ou *signa* qui sont les marques corporelles auxquelles on attribue une signification morale » (Desjardins, 1999 : 96).
7. Il s'agit là, dans les faits, si ce n'est encore dans les termes, d'une esthétique de la « Belle Nature » qui, sous-tendant toute la poétique classique, postule que « l'art est choix et correction de la nature » (Tocanne, 1978 : 345).
8. Et ce, avant même la prise en compte de la ponctuation à laquelle s'attarde Chaouche. Cette dimension mélodique de la déclamation rappelle bien sûr la tradition cicéronienne du « chant obscur ».

Bibliographie

- AUBIGNAC, François Hédelin abbé d' ([1657] 1927). *La pratique du théâtre*, éd. Pierre Martino; Paris, Champion ; Alger, Carbonel.
- BOVET, Jeanne (1998). « L'art de la déclamation classique », *L'Annuaire théâtral*, « Traversées de Shakespeare », n° 24 (automne), p. 141-154.
- BOVET, Jeanne (2003). « Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique », thèse de doctorat, Université de Montréal.
- BRETTEVILLE, Étienne Dubois abbé de (1689). *L'éloquence de la chaire et du barreau*, Paris, Denys Thierry.
- CHAOUCHE, Sabine (2001). *L'art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion.
- CORNEILLE, Thomas (1694a). *Dictionnaire des arts et des sciences*, Paris, chez la veuve Jean-Baptiste Coignard.
- [CORNEILLE, Thomas] (1694b). *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, chez la veuve Jean-Baptiste Coignard.
- DANDREY, Patrick (dir.) (1990). *Littératures classiques*, « La voix au XVII^e siècle », n° 12 (janvier).

- DESJARDINS, Lucie (1999). « Sémiotique et herméneutique du corps : *Les Caractères des passions* du médecin Marin Cureau de La Chambre », *RSSI*, vol. 18, n° 3 ; vol. 19, n° 1, « Sémiotique et médecine », p. 93-108.
- DIDEROT, Denis ([1782] 1983). *Le neveu de Rameau*, Paris, Flammarion.
- DU BOS, Jean-Baptiste abbé ([1719] 1982). *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Genève, Slatkine Reprints.
- FURETIÈRE, Antoine (1690). *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 3 vol., n. p.
- GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois de (1706). *Addition à la vie de Mr. de Molière*, Paris, Lefebvre et Ribou.
- GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois de ([1707] 1760). *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*, La Haye, Pierre Gosse.
- GROS DE GASQUET, Julia (2006). *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVII-XX siècle*, Paris, Champion.
- LA MESNARDIÈRE, Henri-Jules Pilet de ([1640] 1972). *La poétique*, Genève, Slatkine Reprints.
- LAMY, Bernard ([1699] 1969). *La rhétorique ou l'art de parler*, Brighton, Sussex Reprints.
- LE FAUCHEUR, Michel (1657). *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé.
- MOLIERE ([1663] 1965). *L'impromptu de Versailles*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Mongrédien, Paris, Flammarion, vol. 2, p. 139-168.
- POISSON, Jean (1717). *Réflexions sur l'art de bien parler en public*, s. l., s. n.
- POISSON, Marie-Angélique ([1738] 1887). «Mémoires pour servir à l'Histoire du Théâtre », dans *Lettres au Mercure sur Molière, sa vie, ses œuvres et les comédiens de son temps*, éd. Georges Monval, Paris, Librairie des bibliophiles.
- RICCOBONI, Louis (1738). *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les pensées sur la déclamation*, Paris, Jacques Guérin.
- RICHESOURCE, Oudart de (1665). *L'éloquence de la chaire ou la rhétorique des prédicateurs*, Paris, chez l'auteur.
- TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon (1961). *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, t. II.
- TOCANNE, Bernard (1978). *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII siècle*, Paris, Klincksieck.

Johannes Landis
Professeur agrégé de lettres modernes
et docteur en arts du spectacle

Désordre du drame bernsteinien : une écriture pragmatique

La critique utilise des termes très divers pour parler du théâtre d'Henry Bernstein. L'auteur est désigné comme le « dramaturge suprême du fait divers naturaliste » ou, bien au contraire, comme celui qui se plaît à mettre en scène des « Figures, tout juste socialisées pour les besoins de l'incarnation d'une passion, elle abstraite ». Son répertoire, généralement considéré comme conventionnel et poussiéreux, est étiqueté de manière peu définie. Le fameux « Lagarde et Michard » le range dans la catégorie purement thématique du « Théâtre d'amour », tandis que Roland Barthes évoque polémiquement, à son sujet, un « théâtre de la scène conjugale et de l'adultère bourgeois » (2002 : 150 et suivantes). Si un consensus paraît rattacher Bernstein à la catégorie du « Boulevard », cela n'en reste pas moins très imprécis, tant cette dénomination demeure hétérogène. André Lagarde et Laurent Michard insistent d'ailleurs significativement sur ce qui empêche la définition de ce genre. Michel Corvin abonde dans ce sens : « [...] le Boulevard (n'est) qu'une forme hybride dont le territoire mal délimité a l'avantage d'accueillir aussi bien la comédie (de mœurs, légère, satirique ou de caractère) que le drame (social et aussi bien la psychologique) » (1992 : 846).

Brigitte Brunet reste également sur cette position, déclarant que le Boulevard doit être envisagé comme un corpus présentant « des tons et des styles on ne peut plus disparates » (2004 : 1). Que peut signifier cette difficulté à classer le théâtre de Bernstein, jugé par ailleurs peu digne d'intérêt ? N'y aurait-il pas en lui des contradictions l'empêchant d'intégrer les tiroirs génériques stricts de l'histoire du théâtre, et favorisant son rejet vers des catégories plus lâches ? Tentons d'y voir clair. Délaissions un temps le métatexte et revenons aux drames bernsteiniens tels qu'ils se laissent lire aujourd'hui.

La pièce bien faite

L'un des caractères frappants du théâtre de Bernstein est qu'il offre au lecteur une forme qu'il reconnaît immédiatement. La lecture peut en effet s'appuyer sur tout un paratexte progressivement mis en place depuis la Renaissance, représentant aujourd'hui le code spécifique de l'écriture théâtrale traditionnelle. Plus, la structure dramaturgique même correspond à la « pièce bien faite ». Poursuivant les règles de composition classique en les plaçant sous l'empire absolu de la logique, la pièce bien faite peut être identifiée grâce à quelques invariants : après une exposition rapide qui prépare habilement les événements ultérieurs, l'action se développe selon une chaîne causale sans faille, avant de s'achever dans un dénouement vraisemblable et complet. Francisque Sarcey utilise, pour donner une représentation de cette dramaturgie, l'image de boules de billard se percutant entre elles à partir d'un choc initial. C'est dire combien la pièce bien faite est avant tout une physique du drame dont l'atome est le fait, et dont le principe repose sur une force lancée contre plusieurs obstacles qu'elle va percuter, jusqu'à épuisement total de son énergie.

Ce modèle dramaturgique tend en outre à la fermeture. Les personnages, issus d'un milieu homogène, sont peu nombreux et constants durant le drame. La pièce se déroule en peu de temps, dans un lieu peu caractérisé, à travers une succession de conflits où l'intrigue principale subsume les intrigues secondaires. L'intrigue se développe dans plusieurs actes dépendants les uns des autres, jusqu'à une résolution où tous les obstacles ont été surmontés. Chez Bernstein, ce cahier des charges semble avoir présidé à l'écriture de drames tels que *La galerie des glaces*, *Espoir*, *Le cœur*, *Le voyage* et *Évangéline*. Leurs distributions puisent exclusivement dans la bourgeoisie. S'élevant au nombre de cinq ou six (hormis les « utilités »), les personnages sont proches de « caractères » : Charles, héros de *La galerie des glaces*, a été vu par la critique comme « l'Anxieux » ; Évangéline reprend le type de manipulatrice créée dans *Le secret* ; Thérèse, sévissant dans *Espoir*, relève même du rôle codé de la Marâtre. Ce sont les chocs successifs de la « persistance » des caractères qui marquent les étapes de l'intrigue. Les lieux, uniques dans tous ces drames sauf dans *La galerie des glaces*, sont indifférents : on y fait sa déclaration d'amour comme on y agonit d'insultes son ennemi. Illustration extrême de cette indétermination, le lieu peut se transformer selon les desiderata du héros : avec un peu d'imagination, le salon d'artiste devient ainsi un petit hôtel corse dans *Le voyage*. Certes, l'intrigue dépasse souvent un mois, mais jamais une année. Les intrigues secondaires sont reliées hiérarchiquement à l'intrigue principale : dans *Le cœur*, par exemple, l'évolution des rapports amoureux de Vincent ou ceux de Cécile demeurent nettement en retrait et servent à mettre en valeur le trio central Jean-Claude – Rose – Patrick. L'intrigue principale progresse, quant à elle, dans un ensemble organique où chaque acte, tout en préparant le suivant, est amené par le précédent. Ainsi, *La galerie des glaces* expose d'abord l'amour illégitime d'Agnès et de Charles (acte I), dévoile la profonde dépression où ce dernier est plongé (acte II), puis lève les deux obstacles

précédents grâce à la mort inopinée de Lionel, le mari d'Agnès (acte III). On constate que le dénouement a rempli sa mission clarificatrice et terminale.

Mais c'est sans doute l'utilisation du conflit en tant que moteur essentiel de l'intrigue qui rattache l'ensemble du répertoire bernsteinien à la forme fermée impliquée par la pièce bien faite. Les forces antagonistes qui mettent en mouvement l'intrigue sont la plupart du temps intérieures, avant qu'une péripétie ne permette parfois leur extériorisation : c'est là le signe d'un théâtre essentiellement psychologique. Seuls quelques drames reposent au premier chef sur des obstacles extérieurs : la dette d'argent dans *Le marché* et *La rafale*, la calomnie dans *L'assaut*, la guerre dans *L'élévation*, l'adultère dans *La soif*. Encore dans cette dernière pièce peut-on dire qu'il s'agit d'un conflit extérieur physiologiquement intériorisé, puisque lorsque Jean surprend sa compagne dans les bras d'un autre, il est victime d'une hémorragie méningée. En règle générale, c'est un motif interne qui forme le nœud de l'intrigue. Tous les autres drames pourraient être cités. On se limitera, en guise d'exemple, à mentionner l'insatisfaction des héroïnes du *Détour*, de *Frère Jacques*, du *Bercail*, de *La griffe*, du *Voleur*, de *Judith*, de *Mélo* et d'*Évangéline* – insatisfaction servant de déclencheur au drame.

Une autre marque dévoile l'influence de la pièce bien faite chez Bernstein : le personnage est un relais obligé de tout le système dramaturgique. Vecteur de l'action, élément de la fiction, sujet d'un discours, il contribue à la progression narrative, à la construction de l'illusion référentielle et au développement du dialogue. Souvent élaboré à partir d'une figure familière, celle du comédien ou de la comédienne qui l'incarne lors de la création de la pièce, le personnage unifie le drame et jamais l'auteur ne le met en question. Comme son parcours doit correspondre à celui de la plus grande partie du public, Bernstein en fait un bourgeois, mais un bourgeois menacé dans sa propre maison, comme au bord de l'exclusion, à la lisière de la bourgeoisie et d'autres espaces sociaux. Brachart est regardé comme un parvenu, Bourgade est devenu un voyou en complet veston, Méritail est accusé de vol, comme l'est Marie-Louise. Ces destinées semblent devoir toucher le bourgeois anxieux de perdre sa condition, comme l'aspirant bourgeois ou le récemment bourgeois inquiet de son intégration dans l'élite de la république. Pour le séduire, Bernstein engage en fait avec le spectateur un double jeu de reconnaissance et de dénégation. Les héros bernsteiniens sont tout à la fois conformes au public bourgeois qui foule le velours rouge des escaliers du Gymnase ou des Ambassadeurs, et en même temps ils s'en distinguent. Fernand Gregh formulait ce procédé grâce à un oxymore : « [Le] théâtre [de Bernstein] est toujours de l'anecdote tragique ; il ne crée pas des types, il met des hommes ordinaires dans des situations extraordinaires » (s. d.).

Ainsi, d'une part, le personnage qu'aime à mettre en scène Bernstein respecte les codes de la société bourgeoise, mais, d'autre part, il les pulvérise complètement, parce qu'il relève, comme le dit Gregh, de « l'anecdote tragique », c'est-à-dire de la page des faits divers, où l'humanité moyenne est projetée hors de ses limites.

Cette hiérarchisation qui centre le drame autour d'un protagoniste fort a pour conséquence directe une tendance monodramatique, dans la mesure où l'on conçoit le monodrame comme un genre qui « [...] s'efforce de tout réduire à la vision unique d'un personnage, même à l'intérieur d'une pièce à nombreux personnages » (Pavis, 1996 : 215).

Le détour et peut-être plus encore *La galerie des glaces* semblent avoir été construits selon ce principe. Dans le dernier drame, le protagoniste, Charles, formule ainsi l'argument de la pièce : « Charles Bergé, peintre, n'est plus d'accord avec lui-même. » Par là, il indique que le conflit sur lequel repose l'intrigue ne regarde que lui, si bien que les autres personnages lui apparaissent comme de simples supports lui permettant d'objectiver divers aspects de son esprit. Lorsqu'il fait venir Madeleine, l'une de ses anciennes amies, il lance, à la fin de leur entretien : « Oui, petite âme cordiale !... Ah ! je ne t'aurai pas évoquée vainement du fond de mon passé ! » (1925 : II, 6) Le compare n'a plus d'individualité propre, mais devient pour lui une « évocation », une image, un souvenir que sa mémoire fait ressurgir devant ses yeux. Même dans le dialogue le plus traditionnel, l'antihéros bernsteinien veut se trouver face à face avec lui-même. De nombreux passages du drame reposent d'ailleurs sur des allusions au mythe de Narcisse, qui est l'hypotexte dominant de la pièce. Bien entendu, le parallèle est évident dans le jeu de scène suivant : « Longtemps il [Charles] regarde, il interroge son image. Il a pris le miroir, il le penche, le redresse. Il le repose ; il a un geste d'incertitude, mais il sourit » (1925 : II, 6). La figure narcissique n'en est pas moins présente chez les autres personnages de *La galerie des glaces*, instaurant ainsi un niveau supplémentaire de symétrie et d'échos, chacun se confrontant à son propre reflet, comme le laisse entendre, par exemple, le récit dans lequel Agnès raconte une nuit d'insomnie : « AGNÈS – Combien de fois puis-je m'être levée, la nuit, de mon lit où je suffoquais ?... Devant chacune des glaces, je rencontrais ma pâleur, ma fatigue... » (1925 : I, 11)

Le monodrame, dans cette pièce comme dans *Le détour*, demeure latent, car son principe n'est assumé que par les personnages, sans que l'auteur en inscrive la marque dans la composition du texte lui-même. Symptôme d'une importante hiérarchisation des différentes figures de la fiction, la tendance monodramatique provient d'une focalisation sur le protagoniste, dont l'ombre altère tous les autres personnages et engage, pour eux, une sorte d'effacement discret qui est la condition de l'expansion du personnage principal.

On le constate, on touche ici aux limites de la pièce bien faite. À l'intérieur de l'ordonnement dramaturgique rigoureux imposé par cette forme, s'ouvre une brèche qui vient discrètement en perturber le bon fonctionnement, dynamique par ailleurs manifeste dans le drame moderne. Quels sont les autres effets de cette perturbation ?

Perturbations

Tout d'abord, le nerf de la pièce bien faite, à savoir l'action, est loin d'être toujours au sommet de sa vitalité. Ainsi, l'auteur n'hésite pas à la suspendre, comme on le voit dès *Le marché*. Durant trois actes, tout demeure figé, dans l'attente de l'argent que doit donner Simonein, et ce n'est qu'à la fin du troisième acte que Gaston se décide à aller à Paris, afin de régler ses dettes. Tout se passe comme si l'action laissait la place à une situation hypertrophiée. Mieux, un drame comme *Le voyage* est tout entier construit sur un refus de l'action : les personnages, cloîtrés dans un appartement parisien, veulent se soustraire à leurs connaissances le temps d'un voyage imaginaire, de sorte que les seuls événements qui interviennent sont extérieurs, et parviennent sur scène au moyen de relations, comme assourdis. L'action cède alors le pas aux petites occupations. *Le bonheur* prend un soin particulier à se placer à chaque fois à côté de l'action, en marge des faits. L'acte I se déroule dans la loge de Clara Stuart qui est victime, tandis qu'elle en est sortie, d'une tentative d'assassinat. Le point culminant de l'acte est donc rejeté dans le hors-scène. L'acte II, à dominante judiciaire, représente le procès de Lutcher, et revient en conséquence mais avec un temps de retard sur l'événement qui a été caché aux spectateurs pendant l'acte I. Quant à l'acte III, il met en scène les retrouvailles de Clara et de Lutcher après sa sortie de prison. Mais bien qu'ils s'aiment, Lutcher décide de quitter la jeune femme. L'acte est consacré aux explications de cette séparation. L'action est donc évacuée au profit de son commentaire.

On le voit, à travers ces dernières observations, c'est le Bel Animal dans son entier qui est mis en question, voire mis à la question – l'expression *Bel Animal*, rappelons-le, est la métaphore employée par Aristote pour désigner la construction harmonieuse de la tragédie. Non seulement le corps de l'œuvre se doit de posséder une taille convenable, mais encore ses différentes parties doivent être proportionnées entre elles et chacune doit assumer une fonction déterminée. Or, si Eugène Scribe ou Victorien Sardou satisfont à ces exigences, Bernstein commet souvent des entorses par rapport à elles. Certaines parties du drame sont hypertrophiées, comme on peut l'observer dans *Le voleur*. Une analyse dramaturgique classique qui tenterait de délimiter au sein de l'opus une exposition, une action et un dénouement se trouverait dans l'embarras, pour la simple raison que ces trois moments paraissent se recouvrir, et qu'il n'est pas un seul instant où un événement antérieur ne soit rappelé à notre mémoire. Jean-Pierre Sarrazac formulait ainsi ce phénomène :

« Chez Bernstein, le récit est l'objet d'une permanente ré-exposition. Il serait impossible d'isoler dans le corps de l'œuvre, une ou plusieurs scènes qui posent les données du conflit » (1969 : 51).

Effectivement, l'on peut se demander où est l'action, où est l'exposition dans *Le voleur*. L'acte I coïncide avec l'exposition, car Gondoin révèle aux deux couples le vol et l'identité de son auteur potentiel. L'acte II ne relève pas moins de l'exposition, car les mêmes événements que ceux exposés dans l'acte I sont réexposés selon le point de vue de Marie-Louise, cette fois-ci. La matière de l'acte I et de l'acte II est donc la même, mais présentée sous deux angles différents. Les frasques de Fernand apparaissent dénuées de fondement cupide, tandis que la cleptomane de Marise est dévoilée. De la même façon, l'acte III forme encore une sorte d'exposition, toujours du point de vue de Marie-Louise. Mais, dans cet acte, le destinataire et le récepteur changent. Richard se fait le porte-parole de sa femme, pour informer Raymond et Isabelle des aveux que Marise lui a faits. La pièce est donc une suite d'expositions, pendant lesquelles le passé est sans cesse remué, retourné, exploré. Dans *Le voleur*, les faits ont déjà eu lieu, et les personnages, souvent par le biais de longues tirades narratives, ne font que remâcher un passé perpétuellement remémoré. Il conviendrait de reprendre ici l'analyse de Jean-Pierre Sarrazac à propos du théâtre d'Eugène O'Neill : « La succession d'instantanés présents, qui préside à chaque acte, se métamorphose, dans la progression générale de la pièce, en accumulation romanesque du passé » (1989 : 49).

Ainsi, la pièce s'écarte autant que faire se peut du dramatique, et s'absorbe dans un principe épique qui guide sa structure, à mesure que le récit – la « scène originelle », à savoir les quelques mois qui précèdent la soirée sur laquelle le rideau se lève – est pris en charge (et chaque fois de manière renouvelée) successivement par trois narrateurs : Gondoin, Marise, Richard. En fait, *Le voleur* est un triptyque narratif, où chaque récit est l'expression d'un point de vue, et où la lumière ne se fait que par le biais de regards croisés.

Cette intervention récurrente de l'épique dans les drames bernsteiniens est l'un des signes de leur romanisation progressive, cette notion recouvrant les phénomènes par lesquels « [...] drame et récit s'épousent, s'intercalent ou se confondent » (2001 : 111) comme le définit Muriel Plana. De façon classique, l'influence du roman est d'abord sensible dans le développement de la liste des personnages, où chacun fait l'objet d'une microbiographie permettant de le saisir au moment où le drame commence, comme cela est patent dans *Le détour* ou dans *Espoir*. Le phénomène est également très sensible dans *Le bonheur*, où chaque personnage, lors de sa première apparition, bénéficie d'une description dont la précision est destinée à déclencher l'imaginaire de l'acteur et celui du lecteur. Le personnage principal, Clara, est ainsi décrit :

Sur le seuil, dans une ravissante robe de scène – c'est-à-dire dans une robe du soir un peu « poussée » – paraît Clara. Tout de la star, et d'abord la beauté. Mais c'est plus compliqué que cela. De l'aisance et de grandes manières – même de grandes manières britanniques : des ducs et pairs français, anglais, écossais, ont passé par là. Par surcroît, l'impersonnelle cordialité d'Hollywood. Sous un exquis déploiement de charme, le sens des affaires et toute la dureté désirable. Une vanité qui n'est pas désobligeante, faite de la totale ignorance du monde extérieur. On ne découvre qu'après longtemps l'humble naissance.

Clara a la malice et la naïveté, le cœur vulnérable d'une petite fille du Berry (1987 : I).

Cependant, d'autres exemples montrent un infléchissement romanesque plus grand encore, tant la didascalie n'est plus totalement subordonnée à une réalisation scénique, mais plutôt émancipée dans un texte dont la dimension intrinsèque apparaît seule au lecteur du drame écrit, comme c'est le cas à la première entrée de M^r Balbant, l'avocat de Lutchet :

Entre M^r Balbant : prenez un code, un trombone, un violon, deux grosses larmes, le plus affectueux sourire, un bel œil, de la fausse indignation, l'amour de la publicité, une éloquence qui ne recule devant rien, un cœur en somme généreux. Agitez le tout. Et n'essayez surtout pas de laisser refroidir (1987 : I, II).

Plus discrètement, des notations didascaliques peuvent évoquer le roman dès lors qu'elles interviennent aussi dans ce qui déborde le *hic et nunc* du cadre scénique, ainsi qu'on le voit dans *Le cœur*, à propos du personnage de Vincent, lorsque le didascale précise : « Il remonte, s'arrête près de la baie ; c'est un endroit d'où il peut voir la mer ; il s'y tient souvent » (1937 : I, 8).

Par ailleurs, au sein des répliques parlées, le récit vient se substituer à l'événement et entraîne une rétrospection propre au roman, comme *Le voleur* ou *Mélo* en sont la preuve. Mais ce n'est pas tout. Le répertoire de Bernstein se structure non plus seulement à travers un temps donné, mais intègre la dimension de la durée et les possibilités proprement romanesques qu'elles apportent au drame. L'exemple de *Mélo* est frappant, ceux de *La griffe*, du *Jour* ou de *Victor* ne le sont pas moins. À propos de cette dernière pièce, Robert Kemp déclare d'ailleurs : « J'ai l'impression d'avoir lu un roman autant que d'avoir vu une pièce » (1950). En effet, le drame bernsteinien a souvent besoin de plusieurs mois, pour se développer – et même, parfois, de plusieurs années. *La griffe* voit vieillir lentement le personnage de Cortelon, et s'affirmer peu à peu l'homosexualité de sa fille Anne, ce qui est confirmé à chaque acte par les didascalies précédant la première entrée des personnages. Les six actes d'*Évangéline* sont précisément datés. C'est ici d'ailleurs qu'intervient la question du différentiel de réception entre le spectateur et le lecteur, le premier n'ayant pas accès au paratexte. Le drame se romanise donc aussi lors de son passage de la scène vers un support écrit. Enfin, soulignons un dernier rapprochement avec la forme romanesque : dès

1913 avec *Le secret*, et surtout à partir de 1922 avec *La galerie des glaces*, le théâtre bernsteinien se consacre plus aux transformations d'états psychologiques qu'à l'évolution d'une action.

Il semble que le matériau narratif des drames excède la pièce bien faite et cherche d'autres chemins pour trouver son expression, provoquant des turbulences dans la machine inventée par Scribe. Cependant, cela n'est pas l'effet, chez Bernstein, d'une visée subversive. Il n'en fait en aucun cas un geste esthétique revendiqué. Il s'agit avant tout d'être convaincant lorsque le rideau se lève en empruntant certains traits à la forme de plus en plus influente du genre romanesque. La coexistence de la pièce bien faite et d'ouvertures telles que la mise en cause de l'action ou l'introduction du mode épique provoquent donc, au sein du drame bernsteinien, un désordre, qui trouve en fait son origine dans un pragmatisme patent.

Pragmatisme

La pragmatique, pouvant être définie, sur le plan linguistique, comme « la prise en compte des locuteurs et du contexte », il n'est pas impossible d'y voir l'intentionnalité qui régit à la fois le respect et la remise en cause de la pièce bien faite chez Bernstein. En effet, le pragmatisme de l'auteur est sensible dès la conception de sa première pièce : *Le marché*. En 1897, Bernstein est mis au ban de la société : il est condamné par contumace comme déserteur après avoir fui à Bruxelles ses engagements militaires. Entre deux nuits de plaisirs, il écrit *Le marché*, qui emprunte à la fois aux pièces d'Octave Mirbeau, d'Henry Becque, d'Henrik Ibsen, de Lucien Descaves, dont il a lu les critiques, qui sont alors de fort longs articles où l'argument de l'œuvre est précisément relaté. Il remet son manuscrit à Séverine, venue donner une conférence dans la capitale belge, fin 1899. Chantre de la Révolution, quarante-huitarde et communarde, la journaliste est séduite par la pièce, qu'elle porte à André Antoine lors de son retour à Paris. Ce dernier, à peine la lecture du premier acte achevée, fait téléphoner à l'auteur pour l'avertir que son texte est accepté. *Le marché* sera créé au Théâtre Antoine le 12 juin 1900.

L'attention que Bernstein porte à son « entrée en théâtre » entraîne un certain nombre de contradictions : bien qu'il soit né dans la grande bourgeoisie, il renie ses valeurs en se choisissant deux parrains, Séverine et Antoine, ayant toujours lutté contre la pensée bourgeoise. De même, le séjour bruxellois de Bernstein le met à l'écart de la vie artistique de Paris, mais il en suit le cours grâce à la presse française qu'il consulte régulièrement. Cet exclu – il ne faut pas oublier la privation de droits et les peines associées à l'état de déserteur – cultive sa marginalité en clamant haut et fort sa haine de l'armée, mais choisit habilement

deux personnalités en vue, pour parrainer le plus efficacement possible son entrée au cœur de la création théâtrale parisienne. Si l'auteur conteste donc d'emblée l'ordre établi, dans le même temps il envisage le théâtre comme un moyen de faire carrière. Cette incertitude spatiale, par laquelle l'auteur semble balancer entre inclusion et rupture avec son milieu ainsi qu'avec le monde théâtral, fonde ce qu'on appellera la *paratopie* de Bernstein. Cette notion, développée par Dominique Maingueneau, désigne les processus par lesquels l'écrivain gère son appartenance au champ littéraire, lien par nature difficile, lequel ne se caractérise pas par : « [...] l'absence de tout lieu, mais plutôt comme une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons paratopie » (1993 : 28). Cette paratopie est justement le résultat d'un pragmatisme qui pousse l'écrivain à se frayer la meilleure voie d'accès jusqu'au succès, quitte à voisiner avec des espaces antithétiques.

Ce pragmatisme peut par ailleurs expliquer le recours systématique aux monstres sacrés et aux vedettes, qui savent interpréter avec force les personnages de l'auteur et qui lui apportent une grande lisibilité dans le paysage théâtral de l'époque. Bernstein n'hésita pas à jouer de la porosité entre personnage et acteur, qui peut avoir tendance à s'installer dans l'esprit du public. Ainsi, les personnages principaux de *La soif* portent les mêmes prénoms que les interprètes de la création : Jean, créé par Jean Gabin ; Claude, créé par Claude Dauphin ; Simone, créée par Simone Renan. Il faut bien entendu y voir la recherche d'un effet de réel, visant à faire disparaître l'être de fiction, construit de toutes pièces, derrière la figure familière de l'acteur aimé du public. Sans aller jusqu'à cette tentative de recouvrement du personnage par l'acteur, il faut cependant souligner combien les comédiens que Bernstein croisa influencèrent la construction de ses personnages. Il entretint d'ailleurs nombre de compagnonnages théâtraux avec ceux qu'il avait particulièrement appréciés. Ainsi, Simone joua l'héroïne principale du *Détour*, du *Bercail*, de *La rafale*, du *Voleur*, de *Samson*, du *Secret* et de *Judith*. Lucien Guitry incarna le protagoniste de *La griffe*, du *Voleur* et de *Samson*. Charles Boyer prêta son visage tourmenté à *La galerie des glaces*, au *Venin*, au *Mélo*, au *Jour* et au *Bonheur*. Victor Francen officia dans *L'assaut*, *Le jour*, *Le messenger*, *Espoir*, *Le cœur* et *Le cap des tempêtes*. Claude Dauphin créa *Le messenger*, *Le cœur*, *Le voyage*, *Le cap des tempêtes* et *La soif*. Plus marginalement, Elvire Popesco donna son propre prénom au personnage éponyme d'*Elvire*.

Cela met en évidence combien le drame bernsteinien engage un processus de reconnaissance auprès du spectateur, processus rendant possible sa disponibilité à recevoir l'œuvre. Une autre pratique semble appartenir à la même intentionnalité : le dramaturge réutilise des genres validés par l'institution littéraire et théâtrale, qui facilitent la réception du drame, sans pour autant interdire l'expression de contenus neufs. Ainsi, dans *Le voleur*, le personnage de Gondoin, détective privé, rapproche la pièce du genre policier en même

temps qu'il l'en écarte. En effet, le roman policier naît au XIX^e siècle en même temps que la Révolution industrielle. Devant l'essor de l'industrie, les villes se mettent à accueillir une population extérieure, qui vient travailler dans les usines nouvellement construites. Dans le même temps où les classes dirigeantes ont besoin de la classe ouvrière, elles l'appréhendent, car elle représente une menace sourde parce qu'inconnue. Le roman policier est la forme littéraire dans laquelle vont naturellement se loger ces peurs et ces phantasmes. Face aux bas-fonds où se cachent les assassins, se dresse la police, garante de l'ordre et de la sécurité des braves gens. Cependant, l'arme du détective n'est pas la force mais l'intelligence. Fils du positivisme, il résout l'énigme grâce à une méthode déductive où la logique est implacable.

Que reste-t-il de cet héritage dans *Le voleur* ? Tout d'abord, les bas-fonds n'existent plus. La menace ne vient plus d'ailleurs, elle est dans le voisinage. Elle n'arbore plus le masque d'un rustre qui réclame vengeance. Elle prend la forme d'une amie de la famille aimée, d'une voisine pareille aux autres héros. Le danger est donc bien là, mais caché. La menace est sous nos yeux, mais nous ne la voyons pas. Ouvrons les tiroirs, fouillons sous le linge fin, saisissons-nous des porte-cartes, dépeçons les êtres, et le terrible secret finira par émerger. La menace change de camp et vient désormais de la bourgeoisie elle-même, qui, par ses exigences sociales – le *paraître*, ainsi que l'exprime Richard dans l'acte III, scène IX, en faisant son *mea culpa* –, est génératrice de frustrations, de rancœurs sourdes, on serait même tenté de dire de « névroses », tant les vols répétés de Marie-Louise sont un déni extrêmement fort de la réalité.

Dès lors, le rôle dévolu au détective change radicalement. Notons d'abord que, dans *Le voleur*, l'apparition de Gondoin est tout à fait limitée : il n'est présent qu'à l'acte I. Au premier abord, il paraît adopter une rigueur de déduction qu'on rapprocherait volontiers de celle de Sherlock Holmes. Cependant, une fois le rideau tombé sur l'acte II, il est patent que son raisonnement s'appuyait sur des conclusions erronées, mais de plus, qu'il avait omis d'inscrire le nom de Marie-Louise dans la liste des suspects en raison de préjugés obsolètes. En effet, Gondoin ressemble à ces détectives du premier roman policier : le coupable ne peut être que celui qui diffère du bourgeois, celui qui se complaît dans une marge. Fernand, de par son âge et son comportement volontiers solitaire, correspondait effectivement à ce portrait. Le fin limier à l'ancienne mode devient donc totalement inopérant, et, au cours de l'acte II, c'est Richard qui endosse la fonction du détective. Là encore, la différence avec un Rouletabille est de taille. Il ne s'agit plus de regrouper divers indices pour élaborer rationnellement des hypothèses à vérifier par l'expérience. Certes, Richard découvre un indice : six cents francs dans le porte-cartes. Mais quoi ? Fernand n'avait-il pas rendu à Gondoin les billets que le détective lui-même avait marqués de son sceau, prouvant par là sa culpabilité ? Ces six cents francs sont donc un bien maigre indice. Cet indice

suffit pourtant à Richard pour, en un éclair, faire émerger à un niveau préconscient l'idée que sa femme est la coupable. De même, c'est une sorte de flash qui suggérera à Richard de faire revenir la conversation sur Fernand. La *ratio* n'a plus de rôle à jouer. Il s'agit ici non de retrouver un enchaînement causal de faits, mais de comprendre les motifs psychologiques qui ont présidé à l'éclatement de la crise. D'ailleurs, cette compréhension ne s'effectue pas dans le temps de l'acte II. Il faut à Richard toute la nuit pour remonter à l'origine du geste de sa femme.

Bernstein apparaît aujourd'hui comme l'un des auteurs français qui, au sein d'une sphère théâtrale déterminée par de multiples contraintes, a apporté sa contribution au mouvement dramatique moderne. En cela, toutes proportions gardées, il possède des parentés avec les théâtres d'Henrik Ibsen, d'August Strindberg et de Luigi Pirandello. Et si la mise en crise de la forme dramatique demeure le *telos* historiographique du théâtre moderne, alors il faut admettre que l'espace de Bernstein n'est ni une avant-garde ni une arrière-garde mais une « ailleurs-garde ». En marge de la modernité théâtrale telle que l'historiographie l'a élaborée, l'auteur, sans se plier au canon dominant, fait des expériences similaires, quand bien même sa visée est de conquérir le public de salles que la bourgeoisie occupe largement. Privé de lisibilité, car échappant à la typicité de l'auteur dramatique moderne, Bernstein a écrit un théâtre qu'il est permis de considérer à la fois comme moderne et traditionnel. L'œuvre de Bernstein, pétrie des contradictions inhérentes à sa paratopie, doit être relue sans faire fi de cette complexité, qui rassemble convention et innovation.

La pièce bien faite, correspondant à une dramaturgie centralisée, coexiste chez Bernstein avec des forces centripètes, la confrontation de ces deux régimes s'expliquant par un pragmatisme résolu. Cela a une conséquence inattendue : le désordre provoqué par la percussive de ces esthétiques contradictoires fait que le théâtre de Bernstein est particulièrement représentatif des mouvements que le drame moderne opère sur lui-même, puisque, loin de pratiquer la poétique de la *tabula rasa*, le drame bernsteinien poursuit la tradition en l'adaptant aux nouvelles pulsations de la sensibilité artistique. La pièce bien faite étant en permanence confrontée à ce qui lui résiste et l'excède – alors que chez d'autres elle est purement et simplement remplacée par une autre économie dramaturgique –, le théâtre de Bernstein devient la scène d'une lutte feutrée entre une forme dramaturgique vieillissante et son émancipation.

Bibliographie

- ARISTOTE (1993). *Poétique*, trad. Claude Magnien, Paris, Le Livre de Poche.
- ARMENGAUD, Frédéric (1985). *La pragmatique*, Paris, Presses universitaires de France.
- BARTHES, Roland (2002). « Comment représenter l'antique », dans Jean-Loup Rivière (dir.), *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, p. 147-155.
- BERNSTEIN, Henry (1907). « Le voleur : pièce en trois actes », *L'Illustration théâtrale*, n° 57, 13 avril.
- BERNSTEIN, Henry (1908). « Samson : pièce en quatre actes », *L'Illustration théâtrale*, n° 83, 29 février.
- BERNSTEIN, Henry (1911). *Après moi : pièce en trois actes*, Paris, Arthème Fayard.
- BERNSTEIN, Henry (1912). *L'assaut : pièce en trois actes*, Paris, Eugène Fasquelle.
- BERNSTEIN, Henry (1912). « Le détour : comédie en trois actes », *L'Illustration théâtrale*, n° 225, 30 novembre.
- BERNSTEIN, Henry (1925). « La galerie des glaces : pièce en trois actes », *La Petite Illustration*, n° 236 ; *Théâtre*, n° 138, 28 mars.
- BERNSTEIN, Henry (1936). « Espoir : pièce en cinq actes », *La Petite Illustration*, n° 767 ; *Théâtre*, n° 390, 4 avril.
- BERNSTEIN, Henry (1937). « Le cœur : pièce en cinq actes », *La Petite Illustration*, n° 816 ; *Théâtre*, n° 410, 3 avril.
- BERNSTEIN, Henry (1938). « Le voyage : pièce en trois actes », *La Petite Illustration*, n° 856 ; *Théâtre*, n° 429, 29 janvier.
- BERNSTEIN, Henry (1950). « La soif : pièce en trois actes et cinq tableaux », *Opéra*, n° 17.
- BERNSTEIN, Henry (1951). « Victor : pièce en trois actes et six tableaux. Le Messager : pièce en deux parties et quatre actes », *Paris-Théâtre*, n° 52.
- BERNSTEIN, Henry (1987). « Le secret : pièce en trois actes. *Suivi de* Le Bonheur : pièce en trois actes et quatre tableaux », *L'Avant-scène-théâtre*, n° 819-820.
- BERNSTEIN, Henry (s. d.). *La griffe. Le marché*, Paris, Arthème Fayard.
- BERNSTEIN-GRUBER, Georges, et Gilbert MAURIN (1988). *Bernstein le magnifique : cinquante ans de théâtre, de passions et de vie parisienne*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.
- BRUNET, Brigitte (2004). *Le théâtre de boulevard*, Paris, Nathan.
- CLAUDEL, Paul-André (2007). « Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », *Fabula*, [En ligne], [http://www.fabula.org/atelier.php?Une_esth%26acute%3Btique_des_%26%23%31%35%36%3Buvres_mineures_est%2Delle_possible_%3F] (24 février 2009).
- CORVIN, Michel (1989). *Le théâtre de boulevard*, Paris, Presses universitaires de France.
- CORVIN, Michel (1992). « Le boulevard en question », dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, p. 845-887.

- GREGH, Fernand (s. d.). Recueil d'articles de presse sur *Le voleur* d'Henry Bernstein, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, Rf 51.965.
- KEMP, Robert (1950). Recueil d'articles de presse sur *Victor* d'Henry Bernstein, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, R. Supp.3022.
- LAGARDE, André, et Laurent MICHARD (1991). *XX^e siècle : les grands auteurs français : anthologie et histoire littéraire*, édition mise à jour et augmentée, Paris, Bordas.
- LANDIS, Johannes (2006). « Mélo de Bernstein/Resnais : le réalisme n'est plus ce qu'il était », *Coulisses*, n° 33 (janvier), p. 171-186.
- LANDIS, Johannes (2009). *Le théâtre d'Henry Bernstein*, Paris, L'Harmattan.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993). *L'Énonciation littéraire III : le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- PAVIS, Patrice (1996). *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- PLANA, Muriel (2001). « Romanisation », *Études théâtrales*, n° 22, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, p. 109-112.
- Sarcey, Francisque (1902). Quarante ans de théâtre, Paris, Bibliothèque des annales, 1900-1902, 7 vol.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1969). « Henry Bernstein et le mouvement théâtral, 1900-1953 », maîtrise spécialisée en études théâtrales, Université de Paris.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1989). *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (1999). « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », *Études théâtrales*, n° 15-16.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (2001). « Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche », avec la collaboration de Catherine Naugrette, d'Hélène Kuntz, de Mireille Losco et de David Lescot, *Études théâtrales*, n° 22.
- SZONDI, Peter (1983). *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, trad. Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Marthe Bollack, Lausanne, L'Âge d'homme.

Hervé Guay
Université du Québec à Montréal

La fin de l'âge des pères ? La réception du théâtre de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein dans les salles « françaises » de Montréal de 1900 à 1918

L'âge des pères

Dans les années 1890, Oscar Wilde envisage son époque comme une sorte d'« âge des pères ». Il n'est pas indifférent que l'auteur d'*Un mari idéal* entrevoie ainsi l'ordre social qui domine au sein de l'Empire britannique¹. À l'époque, le Canada fait encore partie de cet empire et Montréal en est toujours la métropole. Et cet « âge des pères » continue de se porter à merveille quand, à Londres, Wilde s'affaire à en égratigner le vernis par le biais de ses comédies satiriques. Dans *L'éventail de Lady Windermere*, ce n'est pas l'effet du hasard si, à Lord Darlington qui lui demande : « *Do you think there should be the same laws for men as there are for women?* », l'héroïne de Wilde répond sans la moindre hésitation : « *Certainly!* » (Wilde, 1954 : 17) – avec un point d'exclamation, bien entendu. Car, dans l'esprit de Wilde, il est temps de mettre fin à cet « âge des pères » pour que les privilèges qui sont consentis à ceux-ci s'étendent à une plus vaste portion de la population, notamment aux femmes. À cette fin, Wilde considère le théâtre comme une excellente tribune pour remettre en cause l'ordre dominant. Et qu'est-ce que le désordre, au fond, sinon une détermination à miner l'ordre ancien dans ce qu'il a de plus sacré ?

Au tournant du XX^e siècle, le théâtre professionnel de langue française connaît un essor rapide à Montréal. Mais il est dominé par un « âge des pères » que continue d'alimenter, dans les salles francophones, le genre dominant du mélodrame. Au sujet des pièces mélodramatiques, Bruce McConachie a écrit qu'elles étaient des « *pep rallies for paternalism* » (1992 : 30) aux États-Unis tant l'image du bon père de famille, qui sait ce qui est bon pour les autres, y est célébrée. Au Canada français, l'Église catholique, dont la méfiance envers le théâtre commence à peine à décroître, n'est pas de cet avis. Et M^{gr} Bruchési, l'évêque de Montréal, ne cède aux pressions de ceux qui souhaitent voir cohabiter une vie théâtrale française aux côtés des salles anglophones que lorsqu'on le convainc des risques d'assimilation linguistique que courent les francophones². Car ceux-ci fréquentent, de toute façon, le Her Majesty, l'Academy of Music et, plus tard, le Princess. Cela étant, l'évêché trouve à redire sur bien des mélodrames qui sont joués à Montréal parce que tout ce qui y est montré ou dit ne s'y avère pas toujours entièrement respectable. Ici, il faut prendre l'expression « trouver à redire » au pied de la lettre, puisque le paternalisme de l'évêque s'exerce par censeur interposé. L'évêché s'entend avec les théâtres sur le répertoire qu'on joue dans ceux-ci grâce à un censeur qui, au besoin, retranche les scènes et les expressions choquantes qui pourraient subsister dans les textes. Même les troupes de tournées n'échappent pas à la vigilance des autorités ecclésiastiques qui interviennent en privé auprès des producteurs pour les conseiller au sujet des pièces qui conviennent à la « mentalité canadienne-française ». De ce côté, les négociations ne portent pas toujours fruit. Plusieurs troupes préfèrent le parfum de scandale à l'approbation de l'évêque, surtout quand les recettes au guichet s'en trouvent bonifiées – auquel cas, l'évêque doit se résigner à condamner publiquement un spectacle, ce qui lui accorde une publicité involontaire.

Tel est le système en place à Montréal lorsqu'en 1902, le Théâtre des Nouveautés voit le jour. La direction des Nouveautés refuse de faire approuver son répertoire et décide de proposer au public francophone des dramaturges non autorisés. Au nombre de ces « semeurs de désordre », figurent Alexandre Dumas fils (1824-1895), Eugène Brieux (1858-1932) et Henry Bernstein (1876-1953). À l'aide des journaux de l'époque, j'essaierai de donner quelques exemples de ce qui, dans leurs pièces respectives, fait désordre. En d'autres mots, je montrerai comment la réception de leur œuvre modifie l'horizon d'attente du public francophone montréalais de l'époque en provoquant dans la presse quotidienne et hebdomadaire des débats vigoureux. En effet, une quinzaine d'années durant, ces auteurs (ou, plutôt, leurs idées et les situations qu'ils présentent) défraient les manchettes des périodiques montréalais. Ces auteurs y trouvent tant des alliés indéfectibles que des ennemis jurés qui, dans leurs discours sur le théâtre, relaient en la commentant la parole de trois auteurs qui ont en commun de se servir de la scène pour réclamer davantage de justice sociale.

On me permettra de débiter en tâchant de quadriller et de quantifier l'ampleur du rayonnement de ces trois auteurs dans les salles françaises de Montréal au tournant du XX^e siècle. Je donnerai ensuite une idée des réactions suscitées par la présentation des pièces de ces trois écrivains dans les journaux de l'époque. J'exposerai du même coup ce qui est jugé menaçant pour l'ordre social chez ces auteurs hexagonaux dès lors que leurs pièces traversent l'Atlantique. En guise de conclusion, je relèverai les questions délicates qui ont été débattues dans les journaux grâce à ces auteurs et essaierai de voir dans quelle mesure et de quelle manière le théâtre est parvenu à contester l'ordre social au cours de cette période.

La montée du mélodrame social

Rappelons que le mélodrame, et dans une moindre mesure le vaudeville, dominant le théâtre montréalais d'expression française de l'avant-guerre. Et la contestation vient, pour ainsi dire, de l'intérieur, puisque le principal concurrent de ce genre dans la métropole canadienne du temps devient, dans les premières décennies du XX^e siècle, le mélodrame social. Dumas fils en sème le germe dans *La dame aux camélias*, un roman porté à la scène dont l'adaptation prolonge la fortune ici jusqu'au début du XXI^e siècle³. À Montréal, c'est aussi ce drame romantique néanmoins fondé sur certaines observations sociales qui crée une première brèche dans l'univers mélodramatique bon teint dans lequel le public francophone est jusque-là tenu. En français, la pièce est représentée pour la première fois à Montréal le jeudi 16 mai 1867 au Théâtre Royal par la Compagnie française de New York⁴. Marguerite y est interprétée par Madame Larmet qui, au dire d'un collaborateur du *Pays*, « est sans contredit la meilleure actrice que nous ayons eu à Montréal depuis plusieurs années » (Anonyme, 1867 : 2). De 1880 à 1900, la pièce la plus célèbre de Dumas fils, pourtant créée à Paris en 1852, n'est jouée qu'à cinq reprises à Montréal. De ces représentations, trois sont données par la sulfureuse Sarah Bernhardt (1880, 1891, 1896), une par Jane Hading de la Comédie-Française (1893), tandis que la comédienne moins connue, Eugénie LeGrand, est la seule à oser la personnifier en français durant toute une semaine (1883).

En 1902, la fondation du Théâtre des Nouveautés accélère la montée du théâtre à thèse de Dumas fils et la pénétration du mélodrame social. En sept ans, ce théâtre crée près d'une vingtaine de textes de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein. L'établissement élève, de ce fait, la barre pour ceux qui suivront, puisque la critique ne cesse ensuite de réclamer de la haute comédie, c'est-à-dire des drames où l'on aborde des questions sociales brûlantes. Cette montée ralentit tout de même à partir du moment où les Nouveautés ferment leurs portes en 1908, puisque durant la décennie suivante, seulement six pièces nouvelles de ces auteurs⁵ sont créées au Théâtre de l'Académie (1909-1910) et au Théâtre National

Français. Plus grande salle française du temps, le National consacre graduellement plus d'espace à la haute comédie à compter de 1908. Après 1912, la direction décide carrément d'occuper ce créneau et se met à s'adresser à un public plus averti. En lui-même, ce choix de la direction indique bien le chemin parcouru en vingt ans par ce répertoire. Il est significatif qu'on le joue d'abord dans un théâtre d'environ trois cents places et qu'une dizaine d'années plus tard, cette dramaturgie rejoigne le public d'un lieu qui peut accueillir trois fois plus de spectateurs. Le tableau 1 fait le point sur cette montée du mélodrame social en indiquant les salles montréalaises qui ont contribué à faire connaître aux spectateurs les pièces de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein et en quantifiant la part de ces salles dans la diffusion de ce sous-genre⁶.

Tableau 1
Salles où les pièces de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein
ont été créées à Montréal (janvier 1902-mai 1918)

- **Théâtre des Nouveautés** (janvier 1902-mai 1908)
 - 19 créations de ces trois auteurs
- **Théâtre de l'Académie** (septembre 1909-décembre 1910)
 - 1 création, celle de *Suzette* de Brieux
- **Théâtre National Français** (août 1908-mai 1918)
 - 5 créations, soit deux de Brieux et trois de Bernstein

Ce serait cependant se faire une image tronquée de la réalité théâtrale montréalaise de l'époque que de n'y considérer que les salles françaises, puisqu'au même moment, les salles anglaises leur livrent une concurrence implacable. Il en va de même des troupes de tournée (américaines, françaises et anglaises) qui ne délaissent pas le marché montréalais pour autant. D'ailleurs, ces troupes, auréolées d'un prestige certain, séjournent le plus souvent dans les salles anglaises de l'Ouest de la ville sur lesquelles l'évêché n'a guère de prise. Or ces salles participent au renouvellement du répertoire joué dans la ville de Jeanne Mance au début du siècle. Par exemple, quand Réjane est de passage à Montréal en janvier 1905, *La robe rouge* de Brieux fait partie des pièces qu'elle interprète. Mais c'est avec *Zaza*, une pièce légère dépeignant les mœurs volages d'une danseuse, qu'elle s'attire une caricature dans *Le Nationaliste* (Nonyme, 1905 : 1). La montée du mélodrame social s'accompagne naturellement de bien d'autres influences. Entre autres exemples, la dramaturgie symboliste effectue une certaine percée au début du XX^e siècle, tout comme l'école naturaliste⁷ à laquelle se rattache du reste Brieux qu'Antoine a beaucoup encouragé à ses débuts⁸. Il appert toutefois que la montée du mélodrame social, préparée par le théâtre à thèse de Dumas, dépasse en ampleur (douze pièces de Dumas fils, neuf pièces de Brieux et neuf pièces de Bernstein) les influences plus épisodiques exercées par d'autres courants dramatiques.

Dumas fils ou le venin de l'ambiguïté morale

C'est peut-être la mesure du choc qu'a constitué pour l'élite montréalaise la découverte de ces auteurs dont la presse témoigne d'abord. Le premier, Dumas fils, pousse à des nuances inhabituelles une bourgeoisie qui a une définition tranchée de la respectabilité. L'ambiguïté morale de son théâtre est fortement ressentie à l'époque au Canada français où le catholique moyen est peu habitué à réfléchir aux cas de conscience et à se faire sa propre opinion sur de telles questions. Or, si la presse diverge d'avis quant à la moralité de son théâtre, la critique s'accorde pour noter qu'il sème le doute⁹ dans l'esprit des spectateurs. Au *Nationaliste*, Marcel Dugas s'exclame au sujet de *La dame aux camélias* : « Le parfum capiteux qui s'échappe de ses camélias gardera encore longtemps le privilège de troubler bien des jeunes imaginations » (Turc, 1910 : 3). Dans *L'Action*, Joseph Baril renchérit : « Quelle griserie troublante ne jettent-ils pas dans le cervelet des jeunes gens de vingt ans, ces yeux noyés de larmes et de parfum exotique d'une grande fleur blanche ! » (Saint-Victor, 1913 : 4) – ce qui n'empêche pas les deux jeunes hommes de ne pas croire à sa rédemption et Baril d'éclairer longuement le lecteur quant à la vraie nature de Marguerite Gautier. Il écrit :

Car la Dame aux Camélias, c'est l'être humain qui a atrophié en lui, par l'abus, les facultés capables de donner une affection sincère ; c'est l'enfant du hasard, grandie dans le ruisseau, sans aucune notion du bien et du mal ; c'est la petite fille vicieuse qui, dès l'âge de quinze ans, fait des parties à la campagne avec le vieux monsieur qu'elle ne connaît pas encore, c'est encore à vingt ans l'effrontée qui arpenté le trottoir jusqu'à deux heures du matin et qui loue sa personne, pour le reste de la nuit, au premier offrant ; c'est en un mot la vierge de carrefour à qui sa bonne fortune a fait rencontrer un viveur cossu qu'elle a dévalisé proprement – ce qui lui a permis un beau matin de s'installer dans un luxueux appartement avec chevaux, voitures, etc. ; enfin c'est la drôlesse qui accepte l'argent du vieux beau pour le dépenser avec le jeune noceur (Saint-Victor, 1913 : 4).

De plus, même si cette pièce est jouée en français à Montréal depuis plus de trente ans, elle n'en continue pas moins d'alimenter le débat relativement à « l'idée du rachat de la femme tombée » mais plus généralement sur la nécessité de souscrire, comme l'écrit Marcel Dugas, à « une nouvelle morale sociale » qu'il assimile – époque oblige – à une meilleure compréhension de la morale qui « est tombée des lèvres du Christ et qui procure, seule, la santé aux individus et aux peuples ». Et Dugas de conclure : « Il sera beaucoup pardonné à la *Dame aux camélias* parce qu'elle fait penser » (Turc, 1910 : 3).

Outre les débats moraux que son œuvre suscite, Dumas fils invite également à établir des comparaisons plus concrètes. *Denise* permet ainsi à Roger Valois du *Pays* d'interpeller ses lecteurs. Il écrit :

Dans cette œuvre, Dumas a exposé avec clarté certaines de ses idées, dont on ne peut suspecter la moralité, mais qui répugnent absolument aux mœurs ; c'est le rachat complet de la femme tombée, de la fille-mère, au point qu'un honnête homme puisse l'épouser. Par quelle aberration sommes-nous si indulgents pour les hommes et si implacables pour les jeunes filles ? [...] Nous nous sommes faits à cette idée du mariage que la jeune fille doit y arriver virginale tandis que le jeune homme... (Poquelin, 1915 : 3).

Et il termine avec cette remarque assassine : « Et si nous applaudissons tous le geste d'André de Bardannes rappelant Denise et l'épousant, il n'y en aurait pas *parmi nous* un sur cent qui ferait comme lui » (Poquelin, 1915 : 3). C'est le même Roger Valois qui cite à ses lecteurs, lors de sa critique de *Francillon*, autre drame de Dumas fils, la réplique clé du vieux marquis de Riverolles : « Nous sommes là à deviser de la faute de ta femme qui est douteuse, mais personne ne parle de la tienne qui est certaine » (Poquelin, 1912b : 3). Le marquis fait bien évidemment allusion à la faute du mari de Francine, qui est aussi présent dans la pièce. Au demeurant, la meilleure preuve de la fascination qu'exerce le théâtre de Dumas fils sur le public montréalais du début du siècle vient de ce qu'une douzaine de ses pièces furent représentées dans les salles françaises de Montréal de 1900 à la fin de la Première Guerre mondiale. Le tableau 2 en dresse justement la liste tout en précisant le nombre de semaines de représentation à laquelle chaque pièce a eu droit.

Tableau 2

Pièces de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein qui ont été jouées dans les théâtres francophones de Montréal de 1900 avant la fin de la Première Guerre mondiale (saison 1917-1918)

12 pièces de Dumas fils

- *Le demi-monde* (3 semaines)
- *La dame aux camélias* (17 semaines)
- *Francillon* (3 semaines)
- *La princesse Georges* (1 semaine)
- *L'étrangère* (7 semaines)
- *Denise* (8 semaines)
- *L'ami des femmes* (2 semaines)
- *Le fils naturel* (3 semaines)
- *Monsieur Alphonse* (1 semaine)
- *La femme de Claude* (1 semaine)
- *Le père prodigue* (1 semaine)
- *Une visite de nocces* (1 fois lors des adieux de M^{me} Ducange)
- *Le marquis de Villemer* (avec George Sand, plus de 3 semaines)

9 pièces de Brieux

- *L'évasion* (1 semaine)
- *Les trois filles de monsieur Dupont* (1 semaine)
- *La robe rouge* (5 semaines)
- *Les avariés* (1 semaine, peut-être deux)
- *Blanchette* (2 semaines)
- *Suzette* (3 semaines)
- *Simone* (2 semaines)
- *La Française* (1 semaine)
- *La femme seule* (1 semaine)

9 pièces de Bernstein

- *La rafale* (2 semaines)
- *Le bercail* (1 semaine)
- *Le voleur* (5 semaines)
- *Le secret* (2 semaines)
- *Le détour* (1 semaine)
- *Samson* (1 semaine)
- *L'assaut* (1 semaine)
- *La griffe* (1 semaine)
- *L'élévation* (2 semaines)

Brieux ou la dénonciation de règles sociales iniques

Les drames de Brieux, surnommé l'Ibsen français, n'ont pas suscité dans les journaux montréalais des discussions aussi passionnées que ceux de Dumas fils¹⁰. Il est vrai que peu de journaux ont osé parler de sa pièce la plus choquante : *Les avariés*. Créée à Montréal en 1905, cette pièce expose le cas d'un jeune homme atteint de syphilis. Il se présente à son médecin qui tente en vain de le persuader de retarder son mariage pour ne pas qu'il contamine sa femme et qu'elle ne donne naissance à un enfant syphilitique. Plus tard, le médecin plaide-aussi pour que la maladie ne soit pas transmise à la nourrice qui doit allaiter l'enfant. Par le ton clinique et par sa construction, ce drame annonce le théâtre documentaire et paraît, à ce titre, d'une modernité équivalente à celle des *Revenants* d'Ibsen qui aborde le même sujet. Une rare réaction à la présentation de la pièce, est celle du *Nationaliste* du 19 novembre 1905 : « *Les avariés*, malgré la mauvaise réputation qui les avaient précédés au Canada et qui a effrayé tant de braves gens, n'offraient pas le moindre danger à un auditoire masculin – loin de là. » Les femmes, pourtant très concernées par le drame, puisqu'elles en sont les victimes innocentes, exceptionnellement, ne furent pas admises aux

Nouveautés. D'ailleurs, nulle part le journaliste ne dit vraiment de quoi parle la pièce. La décision montre bien à quel point le sujet était jugé explosif au Canada français en 1905. Et pas qu'au Canada d'ailleurs, puisque la pièce qui devait être créée au Théâtre Antoine en 1901 fut interdite en France pendant quatre ans.

Alors que les journaux en ont dit le moins possible sur *Les avariés*, *Le Nationaliste* prépare ses lecteurs à recevoir les deux premières pièces de Brieux présentées à Montréal, en publiant des extraits de *L'évasion* (Brieux, 1904a : 3) et des *Trois filles de M. Dupont* (Brieux, 1904b : 3). Le journal indique clairement que *L'évasion* met aux prises le fils d'un suicidé et la fille d'une courtisane. Ceux-là y bravent ensemble l'opprobre que la société réserve à ceux dont les parents ont fauté en voulant unir leurs destinées. Jean et Lucienne rejettent ainsi les règles sociales qui les condamnent :

JEAN : Oui, c'est injuste ; injuste et malheureux que nous soyons enfermés dans les fautes et les vices de nos ancêtres.

LUCIENNE : C'est comme un péché originel...

JEAN : Dont nous sommes châtiés...

LUCIENNE : Sans l'avoir commis... (Brieux, 1904a : 3).

Troisième pièce de Brieux présentée à Montréal, *Blanchette* est considérée par plusieurs comme l'un des sommets du théâtre naturaliste. Lors de sa présentation à Montréal, la pièce a provoqué – ce qui est rare à l'époque – un puissant sentiment d'identification. Le chroniqueur du *Nationaliste* en atteste dans le passage suivant :

Les scènes de ce drame ne peuvent-elles pas se renouveler ici ? Combien de parents, qui ont insisté pour pousser leurs enfants dans les professions appelées libérales par ironie, maudissent ensuite ces mêmes enfants quand ils ne réussissent pas assez vite, sans s'avouer qu'ils sont eux-mêmes les premiers, sinon les plus grands coupables ! (Anonyme, 1905 : 5)

En outre, l'ambition immodérée de Blanchette et le fait que la jeune institutrice désobéisse clairement à ses parents ne paraissent pas offusquer le critique du *Nationaliste*, entraîné malgré lui dans une remise en question peu ambiguë de l'autorité parentale.

Dans *La robe rouge*, le sort de Yanetta, paysanne basque sacrifiée à l'ambition d'un magistrat, émeut peut-être encore davantage les Montréalais de la Belle Époque. Roger Valois souligne une fois de plus le caractère universel de ce qui est pourtant une satire du milieu judiciaire français étant donné que Brieux s'y attaque « à une iniquité générale » (Poquelin, 1912a : 3 ; Saint-Victor, 1912a : 3). Le lecteur curieux peut consulter le tableau 2 pour connaître la liste des pièces de Brieux représentées à Montréal de 1905 à 1918 et pour savoir combien de semaines celles-ci sont restées à l'affiche.

Bernstein ou le refus d'une belle langue

Bernstein est joué à Montréal dès 1906. Quand *La rafale* prend l'affiche des Nouveautés en janvier 1906, les représentations de la pièce, créée en octobre à Paris, se poursuivent toujours. Selon *Le Nationaliste*, « *La rafale* dévoile et met à nu les compromissions et les fautes auxquelles sont fatalement condamnés ceux qui sont atteints de la funeste passion du jeu, sans autre issue que le suicide » (Anonyme, 1906 : 3). Il faut noter l'insistance avec laquelle le journaliste souligne la fatalité qui conduit au suicide. À Montréal, à l'époque, à la demande du clergé, les scènes de suicide étaient systématiquement rayées des pièces représentées, et ce, indépendamment de leur nécessité dramatique.

La reprise de *La rafale* par les Nouveautés en avril 1907 cause une nouvelle crise entre le théâtre et l'évêché qui obtient alors l'institution d'une censure dans la seule salle qui échappait à son contrôle – une décision qu'un rédacteur anonyme du *Nationaliste* désapprouve à l'aide de l'ironie :

Il y a certainement des gens qui, sans l'aide d'un jugement étranger, croiraient très honnêtement trouver plus de morale dans *La rafale* que dans l'œuvre effrayante de Sardou : ce sera précisément l'avantage de la censure de rassurer nos consciences en nous privant d'un libre-arbitre qui était si sujet à l'erreur (Anonyme, 1907 : 4).

En septembre 1906, dans sa « Gazette théâtrale », *Le Nationaliste* s'efforce de présenter *Le bercail* de Bernstein comme un drame exagérément moral, et ce, même si l'adultère y est délibérément vécu par une femme du meilleur monde. Le chroniqueur en profite même pour se moquer du puritanisme de *La Presse* qui « s'est émue du thème du *Bercail* ». Il est clair que même si, à la fin, la « brebis égarée » retourne chez son « seigneur et maître » – ce sont les mots employés par le journaliste pour qualifier l'épouse et l'époux –, le fait qu'Évelyne Landry ose vivre son désir adultère, et ce, pendant quatre ans, ne passe pas comme une lettre à la poste aux yeux de la presse francophone montréalaise.

Pour des raisons différentes, *Le détour* de Bernstein, qui dépeint une jeune femme pure, issue du demi-monde et qui y retournera, en raison de l'accueil féroce qu'elle rencontre dans la bonne bourgeoisie, bénéficie aussi d'une réception mitigée. Même l'hebdomadaire le plus progressiste du temps, *Le Pays*, qui défend néanmoins la pièce, juge qu'il s'agit d'« une charge un peu exagérée contre la bourgeoisie et les honnêtes gens » (Poquelin, 1916 : 4). La chose n'est pas sans étonner, venant d'une feuille qui ne cesse de dénoncer l'hypocrisie sociale qui règne au Canada français.

Cependant, à Montréal, la pièce de Bernstein qui fait le plus couler d'encre est *Le voleur*. Dans la critique de ce drame, Victor Barbeau accuse carrément Bernstein de faire œuvre de « tétatologiste », c'est-à-dire de se complaire « dans l'étude des anomalies et des

monstruosités des êtres vivants » (1914 : 5). Or, ce qui choque le plus Barbeau, c'est que Bernstein « se contente d'étaler à nu des caractères morbides, des états d'âme de névropathes, se gardant bien de les étudier, et de tirer de leur maladie une leçon salutaire et morale » (p. 5). Bref, Victor Barbeau déplore que l'auteur se refuse à juger ses personnages, mais également que son talent soit « écrasé par l'obscénité de son sujet ». Et Barbeau de poursuivre : « Tous les héros de M. Bernstein sont des brutes. À ce, il répond qu'il ne fait que peindre la vie » (p. 5). Si Barbeau est dégoûté et fasciné par ce théâtre et ce ton, *Le Canada*, un quotidien libéral, apprécie plutôt « cet auteur [qui] s'est fait une manière de théâtre direct » (Anonyme, 1918 : 3). Dans *Le Pays*, Roger Valois, du même côté de la clôture, explique : « Ce n'est pas très littéraire, direz-vous ! Peut-être, mais ce dialogue est si nerveux, si souple, si parlé qu'il s'approche beaucoup plus de la réalité que si l'auteur avait cédé à la tentation de faire de la littérature » (Poquelin, 1914 : 9). À cet égard, la discussion sur l'œuvre de Bernstein se révèle sans doute celle où, derrière le scandale des situations présentées – leur immoralité –, ce sont tout autant sinon davantage les transgressions esthétiques mises en avant par les tenants d'un naturalisme perçu comme exacerbé (refus d'une belle langue) qui dérange la bourgeoisie montréalaise du début du siècle.

Des lézardes opérées par le théâtre dans un ordre social conservateur ?

Maintenant, en quoi ces trois auteurs sont-ils particulièrement menaçants pour cet âge des pères qui règne alors sans partage sur le Canada français à l'époque ? Premièrement, leurs pièces abordent de front des sujets comme la prostitution, l'adultère, le divorce, le suicide, le vol et les maladies vénériennes, alors que ceux-ci sont systématiquement bannis de la discussion publique. Le traitement de ces thèmes enracinés dans le social entraîne des transgressions esthétiques qui forcent dans une certaine mesure le théâtre à abandonner les salons chics et le beau langage afin de pénétrer dans des lieux inhabituels et parfois moins convenables. Par conséquent, ces spectacles font reculer les limites du socialement représentable. Les situations dramatiques que ces auteurs construisent montrent en outre que certains privilèges sont réservés aux hommes en position d'autorité. De plus, ces écrivains dénoncent, de manière plus ou moins explicite, une moralité dont la sévérité ne vaut pas pour tous au même degré. Très régulièrement, ils plaident en faveur de l'indulgence et du pardon, quand ce n'est pas en vue d'une réforme (plus ou moins marquée) de la loi ou des règles sociales. En somme, par leur théâtre, Dumas fils, Bernstein et Brioux réclament plus d'équité d'un sexe à l'autre, voire d'une classe à l'autre. La chose déplaît souverainement à ceux qui prêchent le maintien des vieilles hiérarchies, et à l'Église, en particulier, qui persiste à vouloir dicter au bon peuple comment se comporter de peur qu'en usant de sa conscience, l'individu s'écarte de la doctrine catholique et, au détour, perde son âme.

Quand il parvient à échapper au contrôle religieux, il est donc possible de croire que le théâtre de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein parvienne à lézarder le conservatisme d'une fraction de l'élite canadienne-française. Cette hypothèse est d'autant plus crédible que ces auteurs sont presque exclusivement joués dans les salles qui ciblent un public averti.

Pour revenir au désordre, il est clair que, de 1902 à 1918, le public francophone aisé de Montréal se familiarise, grâce au théâtre moderne relayé par la presse, avec des sujets dont le clergé essaie de le protéger. Sont soumis aux spectateurs des cas de conscience, des situations dramatiques ambiguës et pas toujours jolies qui tranchent avec les mélodrames traditionnels où le bien et le mal étaient plus clairement départagés et où un romanescque de convention empêchait le réel de se frayer un chemin. Chez Dumas fils, Brieux et Bernstein, l'autorité familiale, parentale et maritale ainsi que les privilèges des classes favorisées sont ébranlés, voire rudement mis à l'épreuve. Qualifié de matérialiste, de féministe, de cru et de brutal, le théâtre moderne, porté par Dumas fils, Brieux et Bernstein, est vraiment considéré comme un facteur de désordre social. Il est combattu comme tel par l'Église catholique qui prend alors très au sérieux le forum public que constitue le théâtre. De concert avec la presse, il s'agit, au début du siècle, d'un puissant moyen pour diffuser des idées et des formes nouvelles¹¹. La critique se sert d'ailleurs souvent du mot « violent » pour décrire combien est dérangeant ce nouveau réalisme où transpirent, sous diverses formes, des aspirations pressantes à plus d'égalité. Début de la fin de l'âge des pères ? Sûrement pas. Mais passage à une étape nouvelle... Probablement.

Notes

1. Voir à ce sujet Kerry Powell, selon qui Wilde, à l'instar de plusieurs auteurs dramatiques de son époque, ne cesse de dépeindre des hommes dont la principale tâche est l'exercice du pouvoir politique : « *It is this, perhaps, which explains the peculiar fact that so often plays about perfect men and model husbands have their focal characters a type (exclusively male in Victorian times) whose business was the exercise of political power* » (« C'est peut-être ce qui explique le fait curieux que si souvent les pièces à propos d'hommes parfaits ou de maris modèles focalisent sur un type de personnage (exclusivement masculin à l'époque victorienne) dont l'activité principale est l'exercice du pouvoir politique ») (1990 : 97).
2. Voir à ce sujet mon article « Les soirées de famille », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 117, 2005, p. 162-169.
3. Le Théâtre du Nouveau Monde a renoué avec l'histoire en ouvrant sa saison 2006-2007 avec ce drame romantique de Dumas, dans la version modernisée de René de Ceccatj. Robert de Bellefeuille en signait la mise en scène, tandis qu'Anne-Marie Cadieux et Sébastien Ricard incar-

naient Marguerite et Armand. Mais, même dans la seconde moitié du xx^e siècle, le Québec a vu défiler une nouvelle Marguerite Gauthier par décennie. Pour remonter aux plus récentes reprises de la pièce, dans les années 1990, Éric Jean et Pascal Brullemans ont connu un certain succès avec une adaptation très libre de l'œuvre intitulée pour l'occasion *Camélias*, alors que le metteur en scène et directeur artistique d'Opéra-Fête, Pierre A. Larocque, s'était aussi laissé tenter par le personnage de Marguerite Gautier dans les années 1980.

4. À titre de comparaison, *La dame aux camélias*, sous le titre de *Camille or the Fate of a Coquette*, a été créée à New York le 9 décembre 1853 au Broadway Theatre avec Jean Davenport dans le rôle-titre. L'actrice en signait la traduction et l'adaptation en anglais, raconte le *New York Times* du 23 décembre 1917. La pièce fut mal reçue, jugée immorale, et ne tint l'affiche qu'un soir, avant d'être reprise, au mois d'août suivant, pour une douzaine de représentations. C'est toutefois l'actrice Mathilda Heron qui impose la pièce aux États-Unis à compter de 1856. Après l'avoir vue à Paris, elle en propose une nouvelle traduction, assistée d'August Waldover, tout en reprenant le titre trouvé par Davenport. Il semble que ce soit cette traduction qui, par la suite, ait été utilisée par la plupart des compagnies nord-américaines qui ont joué en anglais cette pièce célèbre. Aussi est-ce probablement dans cette version anglaise que le public montréalais fit connaissance avec l'œuvre le 27 juillet 1857 au Théâtre Royal. La pièce fut reprise trois fois en anglais avant que la création montréalaise en français n'ait lieu en 1867. Il y a aussi fort à parier que cette version anglaise fut par la suite traduite en français, puisqu'au début du siècle, les salles françaises de Montréal mettent la pièce à l'affiche tant sous le titre de *Camille* que sous celui plus poétique proposé par Dumas fils.

5. Plus exactement, on ne crée que trois pièces de Brieux et autant de Bernstein, une douzaine de pièces de Dumas fils ayant déjà fait l'objet d'une représentation en langue française à Montréal au cours de la décennie précédente. Le mélodrame social s'impose ainsi comme le genre à scandale de l'époque : il parvient à arracher le public du mélodrame traditionnel ou à sensations – et ce, même si ce dernier est pimenté d'effets technologiques de plus en plus sidérants.

6. Du reste, cette montée paraîtrait encore plus spectaculaire si nous avions tenu compte d'auteurs plus obscurs (Henry Bataille, Paul Bourget, Paul Hervieux, Henry de Kistemeackers, Michel Provins, etc.), mais dont les comédies ou drames appartiennent également à cette mouvance. L'étude de l'ensemble du phénomène aurait nécessité nettement plus de temps et d'espace que le cadre limité de cette étude.

7. Pour compléter le tableau, voici un petit aperçu des pièces plus exigeantes jouées dans les salles montréalaises anglophones au début des années 1910. Sarah Bernhardt donne une représentation de *Sœur Béatrice* de Maeterlinck au Majesty's en janvier 1911. En février 1910, une troupe de langue anglaise présente *Les hannetons* de Brieux au Princess. Deux semaines plus tard, Madame Nazimova incarne Nora dans *La maison de poupée* d'Ibsen au même théâtre. C'est aussi dans ce lieu qu'en avril 1913, M^{me} Yorska prend le risque d'incarner *La Gioconda* de Gabriele d'Annunzio, œuvre ressortissant au mouvement décadent, proche des symbolistes.

8. Au Théâtre-Libre, non seulement Antoine a-t-il monté *Ménages d'artistes* (1890) et *Blanchette* (1892) de Brieux, mais c'est aussi lui qui a lancé la carrière de Bernstein en mettant en scène sa première pièce, *Le marché* (1900), au Théâtre Antoine.

9. On pourrait citer à nouveau Joseph Baril, qui se demande : « Quel pouvait bien être le dessein d'Alexandre Dumas fils lorsqu'il fit *L'étrangère* ? » (Saint-Victor, 1912b : 1)
10. Tore Linge a comparé la conception de l'amour chez Dumas fils et Ibsen. Il conclut que la principale différence entre les deux auteurs également soucieux des « erreurs d'amour » tient à ce que le premier croit que « c'est au moyen des lois qu'il faut tout réparer » (1975 : 235), tandis que, pour le second, il s'agit d'« un problème qu'il appartient à l'individu de résoudre » (p. 238). En revanche, Ibsen se montre davantage en faveur d'une réelle égalité de la femme et de l'homme que Dumas fils, qui considère celle-ci « comme une impossibilité établie par la nature » (p. 238).
11. Jean Laflamme et Rémi Tourangeau en viennent à la même conclusion dans *L'Église et le théâtre au Québec* quand ils précisent que les autorités religieuses ont surtout combattu le théâtre moderne comme vecteur des idées libérales : « Mais l'intrusion au théâtre d'idéologies et de doctrines subversives, destinées à saboter la famille et la religion, s'avère pour la Hiérarchie une menace encore plus inquiétante. Tout en voulant protéger la société contre les mœurs dépravées, les évêques combattent plus spécialement les idées que véhicule le théâtre : matérialisme, capitalisme, naturalisme, féminisme, etc. C'est à ce niveau d'affrontement qu'il faut situer le conflit entre l'Église et le théâtre. C'est principalement sous le regard d'une doctrine à protéger et à sauvegarder qu'il faut comprendre le rôle de l'Église, tant vis-à-vis du théâtre que des moyens de communication » (1979 : 352).

Bibliographie

- ANONYME (1867). « Le théâtre français », *Le Pays*, 18 mai, p. 2.
- ANONYME (1905). « Gazette théâtrale », *Le Nationaliste*, 19 novembre, p. 5.
- ANONYME (1906). « Gazette théâtrale », *Le Nationaliste*, 9 septembre, p. 3.
- ANONYME (1907). « La Tosca aux Nouveautés », *Le Nationaliste*, 7 avril, p. 4.
- ANONYME (1917). « Concerning a Play Called "Camille" », *The New York Times*, 23 décembre, p. 37.
- ANONYME (1918). « Théâtres », *Le Canada*, 2 janvier, p. 3.
- BARBEAU, Victor (1914). « Le théâtre : Le Voleur », *Le Nationaliste*, 20 décembre 1914, p. 5.
- BRIEUX, Eugène (1904a). « L'évasion », *Le Nationaliste*, 11 septembre 1904, p. 3.
- BRIEUX, Eugène (1904b). « Les trois filles de M. Dupont », *Le Nationaliste*, 23 octobre 1904, p. 3.
- LAFLAMME, Jean, et Rémi TOURANGEAU (1979). *L'Église et le théâtre au Québec*, Fides, Montréal.
- LINGE, Tore (1975). *La conception de l'amour dans le drame de Dumas fils et d'Ibsen*, Genève, Slatkine Reprints.
- MCCONACHIE, Bruce (1992). *Melodramatic Formations: American Theatre and Society, 1820-1870*, Iowa City, University of Iowa Press.
- NONYME, A. (1905). « Non plures sicut ille : essai de cari-Couture », *Le Nationaliste*, 15 janvier, p. 1.

- POQUELIN, Baptiste [pseudonyme de Roger Valois] (1912a). « Au National : "La robe rouge" de Brieux », *Le Pays*, 5 octobre, p. 3.
- POQUELIN, Baptiste [pseudonyme de Roger Valois] (1912b). « Au National : "Francillon" d'Alexandre Dumas fils », *Le Pays*, 9 novembre, p. 3.
- POQUELIN, Baptiste [pseudonyme de Roger Valois] (1914). « Au National : Le "Voleur" de M. Henry Bernstein », *Le Pays*, 19 décembre, p. 9.
- POQUELIN, Baptiste [pseudonyme de Roger Valois] (1915). « Au National : "Denise" d'Alexandre Dumas fils », *Le Pays*, 5 février, p. 3.
- POQUELIN, Baptiste [pseudonyme de Roger Valois] (1916). « Propos de théâtre : "Le Détour" de M. Henry Bernstein au National », *Le Pays*, 29 avril, p. 4.
- POWELL, Kerry (1990). *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890's*, New York, Cambridge University Press.
- SAINT-VICTOR, Hugo de [pseudonyme de Joseph Baril] (1912a). « Au National : La "Robe rouge" de Brieux », *L'Action*, 5 octobre, p. 3.
- SAINT-VICTOR, Hugo de [pseudonyme de Joseph Baril] (1912b). « Au National : L'"Étrangère" de Dumas fils », *L'Action*, 30 novembre, p. 1.
- SAINT-VICTOR, Hugo de [pseudonyme de Joseph Baril] (1913). « Au théâtre : "La dame aux camélias" », *L'Action*, 11 janvier, p. 4.
- TURC [pseudonyme de Marcel Dugas] (1910). « Chronique théâtrale : "La dame aux camélias" », *Le Nationaliste*, 20 février, p. 3.
- WILDE, Oscar (1954). *Lady Windermere's Fan*, New York, Penguin Books.

Eleni Papalexiou
Université du Péloponnèse

Violences sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité ?

En tant que spectatrice, je me suis beaucoup intéressée aux vives réactions qu'ont suscitées certaines représentations contemporaines sur de nombreuses scènes européennes et notamment lors de l'édition 2005 du Festival d'Avignon. Les prises de position du public et des critiques, de par leur radicalité, justifiaient en effet que l'on s'y intéresse. Les metteurs en scène étaient accusés d'avoir donné naissance à un théâtre du corps, d'avoir abandonné le texte ainsi que l'intrigue et, pour finir, d'être tombés dans le pire abyme qui soit, celui d'avoir offert au public des spectacles tout à la fois incompréhensibles et d'une violence gratuite. Le sujet de la discorde était le chaos, le désordre, la perversion et l'hybridation des formes ; on y critiquait ces représentations principalement pour leur « violence, le vide et l'absence de sens » selon les propos de Fabienne Darge et de Brigitte Salino :

Je suis le chevalier du désespoir : cette phrase de *L'histoire des larmes* [...] était-elle prophétique ? De l'avis général, on avait rarement vu ça. Une telle « polémique », une telle « querelle », une telle « bronca ». Une telle contestation, portant à la fois sur les choix esthétiques opérés par les deux directeurs, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, et par Jan Fabre, artiste associé de cette édition, et sur la violence, le vide et l'absence de sens qui se sont exprimés dans certains spectacles. [...] On peut déjà analyser certains éléments. Le premier étage de la fusée est constitué par une polémique lancée, bien avant l'ouverture du Festival, par certains médias, *Le Figaro* et *Le Nouvel Observateur* en tête : ils contestent le choix de Jan Fabre comme artiste associé et la « radicalité » que ce choix entraînerait. Le deuxième étage est lancé dans les premiers jours du Festival : parmi les premiers spectacles présentés, beaucoup sont faibles sur le plan artistique (à commencer par *L'histoire des larmes*, de Jan Fabre) ou reflètent la violence du monde contemporain sans médiation et sans véritable réflexion, comme *Puur*, de Wim Wandekeybus (2005).

Toutefois, ce n'est pas au Festival d'Avignon qu'avait commencé la polémique sur l'opportunité de l'utilisation de la violence au théâtre. Pour réfléchir sur la violence présente sur la scène contemporaine, il me semble incontournable d'évoquer Antonin Artaud qui, déjà dans les années 1930, formulait sa conception du théâtre de la cruauté. Il disait alors la nécessité de retourner aux mythes primitifs et assignait à la mise en scène, et non au texte, la fonction de les transformer « en mouvements, en expressions et en gestes avant d'être coulés dans les mots » (1985 : 191).

À partir du moment où le texte est désacralisé, qu'il n'est plus un principe organisateur, qu'il n'est plus souverain, qu'il n'est plus ce devant quoi tout autre élément doit se plier, dès l'instant donc que l'on considère une telle chose possible et acceptable, alors c'est une nouvelle aventure, un nouveau langage qui émerge.

Les réalisations de ce théâtre nouveau s'inscrivent en rupture radicale avec une tradition qui mettait le texte au centre et qui nous avait habitués à ses conventions. Elles sont au contraire caractérisées par une appropriation de diverses disciplines artistiques (plastiques, visuelles, musicales, chorégraphiques et technologiques) « qui témoignent d'une tentative de désigner des créations artistiques polymorphes que l'on peine à enclôser dans un seul champ artistique » (Lesage, 2008 : 11). Il s'agit d'un théâtre qui donne au corps et aux images une importance tout à fait primordiale et qui va à l'encontre de celui qui a, depuis des siècles, pétri notre conception du spectacle, et qui a fait de nous les spectateurs que nous sommes encore largement aujourd'hui.

Des artistes tels que Jan Fabre et Rodrigo García prennent le risque d'exposer des univers singuliers. Corps, mots, objets, images, musique et lumière fusionnent sur scène dans des créations qui sont en rupture manifeste avec les conventions théâtrales traditionnelles. Ainsi, dans *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds* (*L'histoire de Ronald, le clown de McDonald*)¹, de García, pour montrer leur dégoût de la société de consommation, les acteurs se mettent à s'agiter étrangement sur scène ; le plateau « produit » bientôt un flot ininterrompu de nourriture de supermarché ; ces représentations semblent parfois se préoccuper du public ; les acteurs se mettent soudain à gesticuler, à danser dans une sorte de transe, et à hurler. Sur scène, les acteurs détruisent un supermarché, n'hésitant pas à lancer quelques « salves » alimentaires aux premiers rangs. Les paquets de céréales fusent, mais aussi moult fruits et légumes pendant que des bouteilles explosent, libérant divers liquides de la grande distribution en transformant la scène en un dépotoir peu ragoûtant. L'accumulation et le mélange de ces liquides dévidés sur le plateau deviennent rapidement nauséabonds.

Sur la scène contemporaine, les corps sont de plus en plus ostensiblement exhibés, blessés, et utilisés de manière extrême. On en expose les malformations, le mucus, les terminaisons nerveuses. L'acteur a cédé sa place à un corps mû par des forces incontrôlables ; ce corps est profondément dégradé, chosifié ou animalisé. Dans *Parrots and Guinea Pigs (Perroquets et cobayes)*², Fabre décrit les liens qui unissent les hommes aux animaux, comment les uns se rapportent aux autres et comment leurs univers se côtoient, entrent en contact et s'interpénètrent. L'homme revêt des attributs de l'animal et ce dernier adopte des attitudes humaines. Le cobaye, tantôt animal de compagnie tantôt rat de laboratoire, souffre à notre place et pour notre profit. Fabre présente l'être humain allongé sur une table d'opération, avec l'animal comme témoin. La scène se métamorphose en laboratoire dans lequel on pratique des expérimentations sur les sens et les instincts. Fabre semble, dans ce spectacle, vouloir mettre en cause le fonctionnement de notre société. L'homme ne se présente pas comme une créature rationnelle qui contrôle son corps et sa vie. Or il s'avère qu'il n'est pas en mesure de renier totalement ses instincts. Refoulés, ceux-ci refont alors surface, parvenant ainsi à percer un épais sédiment de civilisation. On voit des corps qui pissent, hurlent et pleurent sur scène. Il s'agit d'une esthétique de la laideur que le metteur en scène nous offre en pâture.

On peut alors légitimement se demander pourquoi il met tant d'ardeur à sa tâche. Pour quelles raisons tient-il tant à déboulonner cette image iconique que nous avons de notre corps, ce corps comme enveloppe de notre esprit civilisé, comme instrument de notre érotisme, comme jardin secret de nos mauvaises pensées ? Pourquoi et de quel droit un tel arrachement ? Cette atteinte à l'intégrité du corps et de l'esprit telle qu'elle apparaît dans les créations de García ou de Fabre fait chanceler certaines de nos certitudes et, plus sûrement encore, nous amène à réfléchir sur la nature humaine.

Oui, ce théâtre effraie et choque. Rien d'anormal à cela : la rétractation du texte et simultanément la prise de pouvoir des images et du corps constituent un profond bouleversement. Ce type de théâtre a bien pour but de déstabiliser le spectateur et de provoquer, chez lui, des réactions émotionnelles variées allant d'un certain inconfort intellectuel à la sidération. Tout le monde n'est pourtant pas prêt à se repaître d'images violentes.

En effet, qui d'entre nous accueillera facilement cette violence tangible, sous ses yeux, dans un espace partagé ? Ce n'est plus de l'effet de réalité comme ce n'est plus du petit ou du grand écran. Cette violence-ci n'est pas en libre-service : aucun écran ne nous en protège et certains metteurs en scène la propagent même dans l'espace réservé et protégé des spectateurs³. De par sa proximité, elle provoque un stress dans le public, une anxiété qui le pousse parfois dans ses retranchements et c'est ici qu'on peut évoquer la question de l'éthique dans les arts de la scène.

Sur ce point précis, Régis Debray attaque vigoureusement cette violence sur la scène contemporaine en adoptant une position très claire à l'égard de ce genre de théâtre. C'est particulièrement dans son ouvrage intitulé *Sur le pont d'Avignon* qu'il s'indigne des manifestations violentes présentes dans le théâtre actuel. Selon lui, de telles représentations sont lamentables ; il n'y voit que des spectacles obscènes, où la violence est exhibée de façon gratuite. Il reproche en outre aux metteurs en scène une expression hypersexualisée.

Défendant l'opinion selon laquelle ces pratiques théâtrales agressent inutilement le spectateur, il les condamne de manière radicale et les juge inexcusables :

Là où je voyais sur scène, des femmes et des hommes en costume, généralement debout, se déplaçant par enjambées plus ou moins rapides, je vois leurs successeurs à poil, généralement à quatre pattes ou suspendus la tête en bas. [...] Si j'en crois mes yeux, « exprimer l'homme » s'entend à présent au sens de « press-citron » : en extraire, dans un minimum de temps, le maximum de sang, sperme, bave, larmes, vomi, règles, sueur, pisse et merde (2005 : 36).

Ces représentations suscitent aussi d'autres réactions qui, elles aussi, sont négatives. Toutefois, les arguments sont différents. Denis Guénoun reprend une théorie plus générale selon laquelle la banalisation de la violence à l'écran, qu'il s'agisse des écrans de cinéma, de télévision, de jeux vidéo ou encore dans Internet, a des conséquences dévastatrices sur notre psychisme. Nous serions tous les victimes d'un système politico-médiatique qui, sous couvert de dénoncer la violence, l'exploite en la dénonçant mais, surtout, en la commercialisant.

En s'appuyant donc sur cette grille d'analyse du spectacle, un théâtre qui surenchérit est donc dans une impasse conceptuelle et expressive. Guénoun ne voit derrière la pseudo-provocation qu'utilise ce genre de théâtre qu'une manière de reproduire toujours et encore les codes dominants de notre époque :

Une supposée provocation, une supposée révolte sont des poncifs, des modes de reproduction des codes aujourd'hui dominants. Par exemple, l'idée que la violence, la présentation, l'exposition de la violence aurait en soi une valeur de révolte ou de provocation me paraît un des présupposés constitutifs de l'idéologie contemporaine de la représentation. [...] Je pense que la violence n'a aucune valeur critique et que désormais c'est la violence qui doit être critiquée. De ce point de vue, les artistes doivent s'interroger sur une circulation très suspecte entre un certain art de recherche et la fabrication industrielle, la consommation de masse des images. On fournit ainsi à la consommation exactement ce qu'elle demande. Un artiste doit s'alerter quand ce qu'il considère comme une provocation ou une révolte se trouve instantanément repéré, défini, accepté (voir loué) comme provocation ou révolte par la circulation dominante du spectacle. Un discours ou un fait immédiatement comme provocateur ne doit pas provoquer grand-chose, si ce n'est ce recensement. L'identification directe, suivie d'une consommation sans délai de l'image de la provocation et de la

révolte, me paraissent des symptômes d'une intégration totale dans le mode de la représentation dominante (2005 : 107).

Que dire d'autre après tous ces arguments contre la violence sur scène ? Comment est-il possible de voir les bons côtés de ces représentations, de comprendre ce qu'elles apportent à la scène de notre époque ? C'est bien là toute la difficulté : essayer de réfléchir sur ce sujet de manière aussi détachée que possible. En effet, comme nous avons pu le voir, ce théâtre-là semble parfois dégoûter ; il crée de la stupeur, il semble donc intéressant de rationaliser la situation, de tenter de dépasser le stade de l'affect et d'éviter aussi le dérapage moralisateur. Chacun peut sans doute s'accorder à dire qu'en générant une tension dans le public, ces performances sont susceptibles d'éveiller l'indignation. Nous pouvons postuler qu'elles peuvent du moins amorcer une réflexion chez le public.

Si, ces dernières années, on a vu se multiplier la violence au théâtre et peut-être même avec un certain abus, faut-il pour autant jeter l'opprobre sur l'ensemble de ces créations ? S'effaroucher ou moraliser devant une œuvre qui, quoi que l'on en dise, est présentée par ces auteurs comme artistique, n'est-ce pas se refuser finalement à opérer un certain tri qualitatif ? Peut-on s'accorder sur le fait que, lorsqu'il y a pléthore de spectacles, on assiste forcément à des ratages *et* à des réussites ?

Mettre au rebut, en bloc, la mouvance artistique bouillonnante de la scène contemporaine comporte un certain risque : celui de se refuser à l'élaboration d'un nouveau cadre d'analyse qui rende compte de ces nouvelles formes expressives. Si ces formes ne donnent plus la primeur au texte, c'est peut-être que le langage a échoué à évoquer les indicibles horreurs de notre époque. L'essentiel n'est-il pas de considérer que ces créations recherchent des formes nouvelles, des structures mieux à même d'exprimer notre monde contemporain, qui est, parfois, violent ?

La violence dans les arts du spectacle et dans les arts vivants a effectivement des fonctions multiples. Tout en choquant, elle peut être purgative. Pourquoi serait-il en effet si désirable d'avoir un public doucereux alangui dans son fauteuil ? Quelle vertu particulière trouve-t-on à la mollesse ?

La violence nous montre efficacement nos limites, le cadre à l'intérieur duquel nous situons notre humanité. Comme on parle de thérapie de choc, on peut également parler d'une *esthétique du choc* pour le spectateur. Du côté de l'artiste, il s'agit en revanche d'une esthétique du risque. La volonté de choquer, à toute époque, se fonde presque toujours sur une tentative d'aiguillonner le spectateur, de réveiller une parcelle de lui qui est en péril, donc de le recentrer sur des questions plutôt fondamentales. Comme le montre Hans-Thies Lehmann :

L'expérience esthétique s'occupe justement de ce qui est en marge du discours de ce qui ne cadre pas dans la norme et la règle, ni même dans la norme de la raison morale. Il n'y a pas de grand théâtre si l'on ne dépasse pas les limites de ce que la conscience accepte. Aristote était le premier à concevoir la tragédie comme une attaque contre le spectateur : guérison, catharsis par une fièvre affective temporaire qui déstabilise le sujet (Lehmann, 2005 : 71).

Aux origines du théâtre, c'est-à-dire à l'époque où sont nées la comédie et la tragédie, les artistes savaient bien la nécessité de jeter le trouble dans l'esprit de leur public. Au XX^e siècle, le théâtre a, en revanche, surtout été un théâtre centré sur le langage. Aujourd'hui, la situation est fort différente : l'image a une importance et une puissance grandissante. Comment l'art pourrait-il donc passer à côté de ce nouveau paradigme et ne pas en tenir compte dans ces choix esthétiques ?

Mais c'est finalement là que peut choquer ce type de créations contemporaines. Dans ce théâtre, certains voient un adieu au texte, le début d'un chemin vers la disparition des mots, une machine à titiller l'inconscient, l'aveu d'une impuissance des mots à dire une vérité du monde et également la crainte d'un art qui, par sa capacité à impressionner, serait assujettissant pour l'homme. Pour les gens « de lettres », le choix d'une telle orientation de l'art dramatique est donc obligatoirement une décadence, et certainement une menace.

À l'opposé, la monstration de la violence sur la scène peut non seulement être une nouvelle forme de représentation théâtrale, mais aussi jouer un rôle pédagogique, cathartique, lorsque celle-ci permet de rendre intelligible et sensible cette question des limites de l'humanité et du monstrueux.

Les représentations de cette nature nous confrontent aux dilemmes moraux auxquels l'individu est éternellement exposé et aux conséquences de ses transgressions. Le mystérieux motif du retour en grâce de la tragédie, de l'archaïque et du primitif sur les scènes contemporaines réside probablement dans un besoin de sidération chez le spectateur. Le spectateur ne cherche plus une image flatteuse de lui-même. Il ne cherche pas un miroir qui le magnifie, mais bien au contraire un miroir qui l'horrifie.

L'homme, aujourd'hui, lorsqu'il va au théâtre, semble appeler de ses vœux une projection de lui-même, mais pas sur le mode exhibitionniste que les médias ou le cinéma lui livrent. Le théâtre ne soulage ni l'homme ni la société, il constitue une crise salutaire. Il apparaît en effet que les mises en scène que nous avons évoquées manifestent l'inquiétude de l'homme. Tous les artistes en prise réelle avec l'époque se trouvent finalement confrontés à la difficulté d'exprimer leur douleur ou leur rage devant l'horreur du présent, devant la faillite apparente de la culture face à une barbarie grandissante.

Il est vrai que cette horreur est bien réelle. Le siècle précédent (et le début du nôtre) a donné naissance à des violences inouïes. Deux guerres mondiales, des génocides, l'affrontement entre la moitié est et ouest de la planète, ainsi que la chute de ce que Freddy Decreus appelle les « constructions paradisiaques » (2001 : 23) de tous types : idéologiques, religieuses ou philosophiques.

Ayant apporté la preuve que nous sommes capables d'une barbarie radicale, nous nous sentons aujourd'hui à la croisée des chemins : nous sommes dans le besoin de redéfinir, tant elle a été mise à mal, rien moins que notre humanité.

Ce nouveau théâtre semble en mesure de remplir cette tâche, puisqu'il a le pouvoir de réveiller, de faire trembler, de faire penser, bref d'interroger les hommes et les femmes aux moments où leur être spirituel, leurs structures collectives, leurs modes d'organisation sont menacés d'implosion. Comme le dit justement Lehmann : « Depuis que nous vivons dans un monde abandonné par les Dieux, nous ne pouvons nous rencontrer que là où nous partageons la solitude, le vide, la conscience que nous sommes mortels. Par exemple au théâtre » (2005 : 73).

Notes

1. Spectacle présenté au Festival d'Avignon en 2004.
2. Spectacle présenté au Théâtre de la ville en 2002.
3. Voir le spectacle cité en exemple précédemment : *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds* (*L'histoire de Ronald, le clown de McDonald*), de García.

Bibliographie

- ARTAUD, Antonin (1985). *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- DARGE, Fabienne, et Brigitte SALINO (2005). « 2005, l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes », *Le Monde*, 27 juillet, [En ligne], [http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/07/27/avignon-2005-l-annee-de-toutes-les-polemiques-et-de-tous-les-paradoxes_675755_3246.html], (12 février 2009).
- DEBRAY, Régis (2005). *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion.
- DECREUS, Freddy (2001). « Le bruit court que nous n'en avons pas fini avec les Grecs », *Études théâtrales*, n° 21, p. 13-28.

- GUÉNOUN, Denis (2005). « Dispositions critiques : entretien avec Sylvie Martin-Lahmani », *Alternatives théâtrales*, n° 85-86, p. 106-108.
- LEHMANN, Hans-Thies (2005). « Le risque, le tragique, le poison », *Alternatives théâtrales*, n° 85-86, p. 71-73.
- LESAGE, Marie-Christine (2008). « L'interartistique : une dynamique de la complexité », *Registres*, n° 13 (printemps), p. 11-26.

PENOT-LACASSAGNE, Olivier, *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2007, 238 p., ill.

Voici un nouveau récit de la vie d'Antonin Artaud après le monumental *C'était Antonin Artaud* publié en 2006 par Florence de Mèredieu à la Librairie Arthème Fayard. Au début de cette somme des faits connus d'une existence, de Mèredieu constatait que « l'œuvre et la vie d'Artaud ébranlent, en son fond, la question de la biographie », conséquence des incessants efforts de l'écrivain pour brouiller ses propres pistes en redéfinissant son identité. Biographe néanmoins, elle se proposait d'aller au-delà des événements, de « tenir compte de cette déchirure d'imaginaire qui entame constamment le tissu serré de la réalité ». Olivier Penot-Lacassagne, à son tour, entend examiner les faits sans renoncer au point de vue d'Artaud lui-même sur les incidents et accidents de son parcours aussi bien que sur sa personne. Le livre s'ouvre et se ferme sur deux proclamations du poète : elles récuse tout état civil officiel en substituant une vertigineuse multiplicité de noms et d'êtres à l'identité supposée de celui qui nia sa naissance. À l'instar du poème inaugural, qui célèbre les « cinquante piges » de l'aliéné récemment sorti de l'asile de Rodez, le livre *Vies et morts d'Antonin Artaud* semble écrit à partir d'un observatoire temporel qui est l'après-Rodez, ces années 1946 à 1948 où le libéré revit et commente, rêve et réinvente son passé. Même s'il progresse d'une généalogie à une mort, Penot-Lacassagne double le récit, comme en écho, de fragments de lettres et autres écrits sou-

vent tardifs qui en proposent une lecture moins factuelle, à travers le filtre de l'imaginaire.

Depuis sa thèse sur *Les Métamorphoses de la croyance : Antonin Artaud et les fictions de l'esprit*, dans laquelle il s'interrogeait sur les parentés spirituelles entre Artaud et Paul Valéry, René Guénon ou Oswald Spengler, Penot-Lacassagne a poursuivi son compagnonnage avec le théoricien du théâtre de la cruauté. Fondateur en 1997 du *Bulletin international Antonin Artaud*, il a écrit ou dirigé plusieurs ouvrages sur son objet d'étude en s'intéressant notamment à sa modernité et à son influence sur les avant-gardes théâtrales. *Vies et morts d'Antonin Artaud* est moins un ouvrage universitaire lourd de notes et de références bibliographiques qu'un essai librement conduit où le sérieux documentaire n'empêche pas, çà et là, quelques touches d'écriture romanesque ; que ce soit pour montrer le jeune Antonin attendant l'arrivée par bateau de sa grand-mère sur un quai du port de Marseille, ou suggérer les dérives nocturnes du voyageur toxicomane et solitaire à Mexico.

Les déplacements sont d'ailleurs un des fils rouges de ce livre jalonné par des évocations de lieux. Pas de procédé récurrent pour représenter ces décors. Pour Marseille, la ville d'enfance, huit photographies anciennes se substituent à la description, le biographe préférant insérer un développement sur la grande peste qui ravagea la ville : il y voit la source d'un fantasme de peste ultérieurement fécond. Pour Mexico, il rend compte des transformations d'une ville récemment modernisée où les audaces architecturales

et les images épiques des muralistes témoignent d'une fièvre de révolution, en politique comme en art. En historien, il peut alors délaïsser un instant le point de vue du personnage central, situer Artaud dans un contexte de civilisation où il devient objet plutôt que sujet. Ce va-et-vient entre distance objectivante et plongée dans une subjectivité n'est pas pour rebuter le lecteur, qui peut apprécier la variété de tons et de focalisations de l'écriture.

Pas de progression chronologique de mois en mois ni même d'année en année ; plutôt des développements thématiques impliquant des retours en arrière pour parler, par exemple, des activités cinématographiques ou des aventures théâtrales dans les années 1920. En suivant ainsi d'avancée en recul le fil de la vie, Penot-Lacassagne change volontiers de tempo, saute un épisode pour s'attarder où il lui plaît, introduit d'utiles digressions sur un aspect de la vie littéraire ou artistique qu'il juge, à juste titre, signifiant. Relativement rapide sur l'époque « surréaliste » d'Artaud – à laquelle Paule Thévenin a consacré peu de temps auparavant son étude *Antonin Artaud : fin de l'ère chrétienne* (Paris, Éditions Lignes-Léo Scheer, 2006) –, il prend néanmoins le temps de décrire, presque en reporter cherchant à capter l'atmosphère, le Bureau de recherches surréalistes de la rue de Grenelle. En abordant Dada, il relate les scandales suscités par les spectacles de Tristan Tzara même si les « Propos d'un pré-dadaïste » d'Artaud ne disent rien du père de *M. Anti-pyrine* : « [Il] n'a pu ignorer cette explosion dadaïste. » Ailleurs se glissent des analyses éclairantes : s'il traite avec célérité de sa « carrière » cinématographique, il se penche avec attention sur un des scénarios écrits par Artaud, *Les dix-*

huit secondes : un texte de 1925 assurément pré-monoïtaire sur un homme accusé de folie, tour à tour enfermé et proclamé roi. Penot-Lacassagne aurait pu toutefois noter là une réécriture, enrichie par le thème de l'aliénation, de *La vie est un songe* de Pedro Calderón, œuvre bien connue d'Artaud, puisqu'il avait joué le rôle du roi Bazile dans la mise en scène de Charles Dullin ; il était, de plus, le concepteur des décors et des costumes du spectacle. Un autre développement bienvenu concerne la musique d'Edgar Varèse, à propos du projet de livret d'opéra sur lequel travailla Artaud, *Il n'y a plus de firmament* : une référence importante pour qui s'intéresse aujourd'hui à la fonction de la dissonance dans les recherches transdisciplinaires des années 1920-1930.

Penot-Lacassagne ne frustre pas les lecteurs du *Théâtre et son double* de pages sur les débuts de l'acteur chez les futurs metteurs en scène du Cartel – Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff – ni d'un chapitre sur les tentatives avortées, scandales et vicissitudes du Théâtre Alfred-Jarry. Il n'élude pas les « passages obligés » comme la conférence sur « le Théâtre et la Peste » du 6 avril 1933 à la Sorbonne ou, plus tard, la conférence héroï-tragique sur l'« Histoire vécue d'Artaud-Le Momo », le 13 janvier 1947 au Théâtre du Vieux-Colombier. Il n'esquive pas non plus la question de l'initiation reçue chez les Indiens dans le chapitre du voyage au Mexique. De Mèredieu, sans mettre en doute la rencontre avec les Tarahumaras ni l'expérience d'absorption du peyotl, s'interroge devant la ressemblance entre un récit de rituel lu chez Platon et le compte rendu de la cérémonie indienne ; elle s'abstient de trancher entre la part de la légende et celle de la vérité. L'auteur

de *Vies et morts d'Antonin Artaud* cite les propos du guide mexicain du voyageur, rapportés par François Gaudry dans un article de 1985, qui authentifient la quête entreprise par Artaud dans la *sierra* ; il s'agit d'une des rares références faites par Penot-Lacassagne à ses prédécesseurs, discrètes marques de respect universitaire qui ne ralentissent pas le flux du récit. Ultime question non escamotée : celle des relations avec le docteur Gaston Ferdière. Peu de pages sont consacrées à la vie asilaire, mais assez pour que soit traitée avec objectivité la question des électrochocs et de leurs effets : négatifs indiscutablement en terme de souffrance subie, positifs pour avoir favorisé le retour à l'écriture.

Tout au long, cet essai rédigé dans un style alerte, jamais monotone, rend passionnante l'histoire relatée, même aux lecteurs familiers de l'œuvre et informés des faits qui lui sont reliés. Et les nombreuses citations qui l'émaillent rendent l'auteur de ces lignes détournées intensément présent : qu'il s'agisse d'emprunts aux cahiers tardifs d'Artaud ou à diverses correspondances, comme la lettre écrite à Paule Thévenin quelques jours avant sa mort, où il annonce son intention de se consacrer désormais à son « théâtre de sang ». Ainsi traversé du souffle de celui qui l'a inspiré, ce récit devrait satisfaire ceux qui redoutent la masse d'érudition d'une biographie plus orthodoxe ou qui recherchent une traversée rapide mais dynamique de ces « vies et morts ».

Bernadette Bost
Université Lumière (Lyon II)

PARÉ, François, et Stéphanie
NUTTING (dir.), *Jean Marc Dalpé :
ouvrier d'un dire*, Sudbury, *Prise
de parole*, 2006, 342 p.

Dans *Les littératures de l'exiguïté*, Prix du Gouverneur général en 1993, François Paré souligne avec justesse que ce qui fait défaut dans les petites cultures, c'est un discours au second degré, un discours des universitaires qui permet de réfléchir sur l'œuvre littéraire. Dans les milieux minoritaires, les auteurs publient, on recense brièvement leurs œuvres et un silence généralisé s'ensuit. Si cette situation prévalait il y a une quinzaine d'années dans l'Ouest canadien, en Ontario français et, dans une moindre mesure, en Acadie, force est de constater que le portrait du discours critique en milieu minoritaire est fort différent aujourd'hui. Quand on pense que des écrivains comme France Daigle, J. R. Léveillé et Daniel Poliquin commencent à faire partie de l'institution littéraire, on comprend un peu mieux que l'on puisse organiser des colloques ou encore publier des numéros de revue scientifique se consacrant à leur œuvre. Ce n'était d'ailleurs qu'une question de temps avant que Jean Marc Dalpé, ce prolifique dramaturge franco-ontarien maintenant établi à Montréal, connaisse un sort semblable. Trois fois lauréat du Prix du Gouverneur général pour deux pièces de théâtre et pour un premier roman, Dalpé a fait l'objet d'un colloque à l'Université de Guelph en septembre 2004 qui a trouvé son aboutissement dans la publication en 2007 de *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire* sous la direction de François Paré et de Stéphanie Nutting. Il s'agit du premier ouvrage savant entièrement consacré à l'auteur dans lequel se trouvent pas moins de dix-sept articles en plus d'une

bibliographie qui, bien que sélective, demeure étoffée.

Regroupés dans une première partie intitulée « Dérives et ruptures d'un langage délinquant », les cinq premiers articles traitent tous d'une façon différente des variations chez Dalpé. Comme texte inaugural, la contribution de Dominique Lafon fournit un aperçu des dérives du style dans l'œuvre entier de Dalpé. Bien plus qu'un simple panorama des variations génériques, son texte éclaire la globalité de la poétique dalpéenne. Il permet également au lecteur de se replonger dans certaines œuvres moins lues et moins connues de l'auteur. Lafon conclut en précisant que « loin de sacrifier aux lois du genre ou des genres, l'œuvre de Dalpé se renouvelle à chacune des dérives de ses passages en empruntant à d'autres sources » (p. 45). Dans la même optique, mais en se limitant à l'étude d'*Un vent se lève qui éparpille*, Jean Morency montre dans un article court et convaincant toute l'importance de la part du dramatique dans l'écriture romanesque de Dalpé. Pour Morency, il existe un dialogisme inhérent au roman qui lie la parole poétique et dramatique à la parole romanesque.

Dans un autre ordre d'idées, les articles de Catherine Leclerc et de Louise Ladouceur s'attardent aux problèmes liés à la traduction. Leclerc se penche sur les traductions défaillantes dans *Un vent se lève qui éparpille*, roman qui propose un savoir de l'inexactitude. Au-delà de ses jeux génériques, le roman condense un fascinant éparpillement des langues. De manière plus traditionnelle, Ladouceur s'arrête sur les traductions des pièces de Dalpé qui fonctionnent sur le mode de la continuité et non de la

rupture. Ladouceur offre un éclairage nouveau au sujet de pièces qui se déroulent souvent dans des milieux minoritaires et marginalisés où l'anglais côtoie le français. Le cinquième texte de cette partie met en application la théorie du descriptif sur la pièce de théâtre *Le chien*. Le propos de Nathalie Dolbec se concentre, entre autres, sur les didascalies et leur fonctionnement particulier en relation avec le texte.

Des quatre articles inclus dans la deuxième partie de l'ouvrage, ceux de Johanne Melançon et de Lucie Hotte s'avèrent les plus pertinents. Dans le sillage des articles traitant des tensions génériques, Melançon montre bien la part importante du tragique dans *Un vent se lève qui éparpille*. En partant de l'idée de fatalité, l'auteure met en lumière le destin inévitable des protagonistes de Dalpé. De son côté, Hotte se penche sur la violence et le langage dans plusieurs pièces du dramaturge. En choisissant de s'attarder à des pièces moins connues (même si le passage par *Le chien* s'avère inévitable), la chercheuse montre comment se déploie une véritable poétique de la violence, érigée dans l'œuvre comme un système sémiotique. La violence devient le véritable moyen de communication pour les personnages. Quant aux deux articles écrits par Cory A. Burns et Alina Cipcigan, ils proposent une lecture peu originale du *Chien* dans lesquels il est question des rapports père-fils. Ces textes, un peu courts, restent inégaux par rapport à l'ensemble, mais il faut tout de même souligner que le choix d'inclure des articles d'étudiants dans les actes d'un colloque demeure louable.

Intitulée « Rapports de force », la troisième partie demeure la plus hétéroclite. Les cinq

articles qui s'y trouvent abordent des sujets variés et novateurs. Sans ambages, le texte de François Ouellet vaut une lecture attentive. Si cet auteur s'intéresse, comme tant d'autres dans l'ouvrage, au *Chien* et à *Un vent se lève qui éparpille*, il le fait avec une pertinence inégalée. À l'aide d'une approche psychocritique convaincante, Ouellet montre que l'écriture de Dalpé est d'abord et avant tout incestueuse. L'écriture de l'homogène devient l'esthétique de l'auteur. Dans un autre texte particulièrement réussi, Jane Moss présente une étude des femmes dans l'œuvre de Dalpé. En utilisant plusieurs pièces de l'auteur, elle souligne l'importance des personnages féminins. Les hommes les plus faibles, s'ils sont chanceux, ont toujours une femme à leur côté qui peut les aider. La contribution de Vicki-Anne Rodrigue met en lumière une autre caractéristique du texte dalpéen, soit l'ironie. Cette forme d'humour reste associée à un malaise identitaire certain. Rodrigue suggère que l'ironie sert à mettre de l'avant les idéologies dans les œuvres. Quant à Mariel O'Neill-Karsh, elle présente une étude de la pièce *Trick or Treat*. Fort pertinent, son texte montre comment les jeux de places et les multiples renversements sont partie prenante de la dramaturgie dalpéenne. En utilisant les taxèmes verbaux et cinématiques, O'Neill-Karsh parvient à saisir finement le fonctionnement de cette pièce moins connue. Le texte d'Alan Filewod – qui clôt cette partie – présente un aspect inédit des études dalpéennes en s'intéressant à la réception critique dans le milieu théâtral canadien-anglais. En s'arrêtant, entre autres, sur la présentation de *In the Ring* (version anglaise d'*Eddy*) au Festival de Stratford, Filewod ne se gêne pas pour souligner l'incompréhension des médias anglophones face à l'œuvre de Dalpé.

La dernière partie de l'ouvrage, moins scientifique, traite du parcours de Dalpé et offre également une lecture plus personnelle de l'œuvre en faisant appel à des créateurs qui ont évolué à côté ou sur les traces du dramaturge franco-ontarien. Dans un premier temps, on peut lire un superbe témoignage du regretté Robert Dickson, poète et professeur à l'Université Laurentienne. Dickson, en plus de suivre et d'apprécier le cheminement littéraire de Dalpé, a également traduit certaines pièces de l'auteur. L'apport de Dickson, un contemporain de Dalpé, fonctionne sur le mode de la connivence et du respect mutuel. De son côté, Louis Patrick Leroux laisse aussi de côté sa fonction universitaire pour parler de l'influence de Dalpé sur le jeune dramaturge qu'il était avant même de fonder le Théâtre la Catapulte en 1992. Issu de la génération suivante, Leroux montre comment il n'en pouvait plus d'entendre un discours monolithique autour de l'œuvre de Dalpé. En tant que jeune auteur, il souhaitait dépoussiérer certains mythes, et ce n'est que beaucoup plus tard qu'il sut apprécier l'œuvre dalpéenne à sa juste valeur. Dans le dernier texte, André Carrier, ancien directeur artistique du Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO), livre un véritable témoignage-hommage à Dalpé, qui a littéralement sauvé le TNO en débarquant à Sudbury en 1982. Avec l'aide de Brigitte Haentjens, les pièces de Dalpé font la pluie et le beau temps dans le nord de l'Ontario. C'est au cours de cette période que l'on monte la controverse *Les Rogers* qui déplaît fortement aux autorités scolaires. Carrier conclut en décrivant Dalpé comme un véritable héros culturel. Les textes de cette partie témoignent tous d'une admiration méritée pour l'écrivain. Quant au lecteur, il comprendra mieux l'importance socioculturelle de l'homme.

Quelques petits bémols pour terminer. D'une part, dans le souci de ne pas publier un ouvrage trop imposant, les directeurs des actes ont choisi de couper leur propre contribution. On ne trouve ainsi pas d'articles de François Paré ni de Stéphanie Nutting. Bien que cela soit louable, cette décision enlève légèrement du poids à l'ensemble des contributions. D'autre part, situées au centre des actes de colloque, quatre superbes photos de Dalpé indiquent de façon subtile qu'il a assisté et participé à son propre colloque. Malgré le risque associé à cette présence, il aurait été pertinent de pouvoir lire un témoignage, un texte rétroactif, qui aurait permis de mieux faire sentir la présence de Dalpé. Enfin, dans différents articles, les mêmes citations tirées de l'œuvre de Dalpé reviennent à quelques reprises. Inévitables, ces répétitions soulignent la difficulté de publier dix-sept articles sur un même auteur dont l'œuvre est loin d'être terminée. Au-delà de ces quelques réserves, on peut affirmer que quiconque s'intéressant à l'œuvre d'un créateur des plus pertinents trouvera son compte dans la lecture de *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire*.

Benoit Doyon-Gosselin
Université Laval

BROOK, Peter, *Climat de confiance : entretiens menés par Pierre MacDuff*, Québec, L'instant même, 2007, 83 p.

En mai 1996, à l'invitation du Carrefour international de théâtre de Québec, auquel s'était associé, pour quelques représentations, le Festival de théâtre des Amériques, Peter Brook était de passage à Québec pour y présenter *Oh ! les beaux jours* de Samuel Beckett, spectacle dont il signait la mise en scène. À cette occasion, l'homme de théâtre s'est prêté à deux rencontres : une avec le public, au Musée de la Civilisation de Québec, et une autre avec les médias au Théâtre de la Bordée. Natasha Perry, épouse de Peter Brook et interprète du personnage de Winnie dans *Oh ! les beaux jours*, participait également à la rencontre avec les médias. Ce sont ces deux entretiens menés et mis en forme par Pierre MacDuff, qui était à l'époque codirecteur artistique du Carrefour international de théâtre de Québec (de 1991 à 1996), qui composent ce délicieux petit ouvrage d'un peu plus de quatre-vingts pages. De lecture facile et agréable, la publication adopte la facture de l'échange conversationnel. MacDuff présente brièvement le metteur en scène et engage « la discussion autour de certaines réflexions contenues dans *L'espace vide* » (p. 8), ouvrage de Brook paru en 1968. Les questions de MacDuff et celles posées par les membres de l'auditoire présents à l'un des deux entretiens suivies des réponses du metteur en scène et de son épouse sont ici reproduites. Le style est direct, simple, souple, ce qui rend la lecture de la plaquette vivante et dynamique. Brook n'a rien du gourou et l'ouvrage, rien de racoleur. Le propos, occasionnellement ponctué de rires rapportés, rappelle la cordialité chaleureuse dégagée par la personne de Peter

Brook, dont le passage au Québec « aura marqué les esprits et les mémoires » (p. 9) et fait figure d'événement. Jeunes et moins jeunes prendront plaisir à découvrir une figure majeure et particulièrement attachante du théâtre contemporain ou encore à revivre un grand moment de théâtre.

Climat de confiance constitue une invitation à comprendre les principes et lignes de force qui guident Brook dans sa direction d'acteurs ainsi que dans son travail avec ses autres collaborateurs, permettant de mieux saisir ce qui l'anime et que MacDuff résume comme suit : « une aventure de l'esprit, dont les prémisses sont la recherche et dont les modalités reposent sur un échange fait de respect et de curiosité véritable » (p. 9). Au fil des pages, Brook s'exprime sur plusieurs sujets : son travail sur le jeu et l'improvisation, sa vision de la mise en scène, l'avenir du théâtre, son admiration pour Beckett, le rôle actif dévolu au public avec qui il cherche à instaurer un perpétuel dialogue – ce à quoi la facture de *Climat de confiance* fait en quelque sorte écho –, et, par-dessus tout, la recherche théâtrale, qui est « son pain quotidien » (p. 37). Il est aussi question du Centre international de création théâtrale qu'a fondé Brook à Paris et qu'il dirige, en passant par son intérêt pour les rencontres interculturelles qu'il favorise, sans oublier le travail entrepris depuis quelques années avec des acteurs non européens, travail qui a marqué un tournant important dans sa pratique et qu'il poursuit. En résumé, l'ouvrage fournit des informations permettant une compréhension synthétique de la recherche menée par Brook et de son engagement à l'endroit du théâtre.

Metteur en scène d'une soixantaine de spectacles, dont plusieurs ont connu un rayonnement international (tel *Mahâbhârata* pour ne nommer que lui), d'opéras et réalisateur de films, Brook confesse ne pas être un « amateur de théâtre » (p. 40). On comprend que cet aveu n'a rien d'une boutade dès lors que le metteur en scène explique qu'il considère le théâtre comme une manière d'aider la vie (enrichissement) et non pas de s'en évader (échappatoire). L'essentiel à ses yeux, c'est de « faire apparaître quelque chose qui corresponde pour aujourd'hui à une étincelle de vie » (p. 44). C'est sans doute à cette vision humaniste que tient la richesse de ses expériences de travail. Ses expériences, que Brook rapproche de la démarche de l'artisan, n'ont de sens que dans la mesure où « on ne perd [pas] de vue ce qui constitue la base de l'artisanat traditionnel qui remonte au Moyen Âge et qui est devenu si rare aujourd'hui : une recherche de qualité » (p. 80).

Pour celles et ceux que le théâtre interpelle, voici un petit livre lumineux. On s'incline devant l'intelligence de l'échange, la finesse de l'entretien en même temps que devant la profondeur et la maturité d'une pensée exprimée avec sensibilité et humanité, celle de Peter Brook. Bravo à Pierre MacDuff et à L'instant même qui ont trouvé l'art de capter l'instant et, ce faisant, de rappeler la richesse des expériences et la « pureté diamantaire » (p. 9) des réalisations d'un homme de théâtre qui s'avère plus qu'un metteur en scène de passage.

Chantal Hébert
Université Laval

FORSYTH, Louise H. (dir.), *Anthology of Québec Women's Plays in English Translation*, t. I, 1966-1986, Toronto, Playwrights Canada Press, 2006, 570 p. ; t. II, 1987-2003, 2008, 570 p.

EVAIN, Aurore, PERRY GETHNER, Henriette GOLDWYN (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. I, XVI^e siècle, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, 562 p.

À qui, à quoi servent les anthologies ? Qui conque en a déjà compilé une sait la tâche ingrate : il faut en effet tout lire avant de procéder à des choix impossibles et à des éliminations douloureuses, composer un ensemble équilibré et représentatif, rédiger des textes d'accompagnement qui exigent parfois de longues recherches, pour enfin se faire reprocher d'avoir exclu – ou inclus – tel ou tel texte. Et pourtant, elles anthologisent... Deux anthologies ambitieuses de textes de femmes commencent à voir le jour : l'une en trois tomes, consacrée aux pièces de femmes québécoises en traduction anglaise, l'autre en cinq tomes, destinée à faire connaître le théâtre des femmes françaises d'Ancien Régime.

Que le théâtre des femmes possède sa spécificité – dans le choix des sujets traités, notamment –, mais qu'il souffre d'une réception critique hostile relève de l'évidence pour les responsables des deux projets. Publier une anthologie, dans ce cas, est une entreprise littéraire mais aussi politique. Les femmes sont marginalisées dans les anthologies et études « générales » ? Il faut redresser l'équilibre. L'anthologie sert ainsi des fins actuelles (découvertes, enseignement, voire jeu, puisqu'il

s'agit de pièces nouvellement traduites ou encore jamais éditées sous une forme aussi accessible), mais aussi historiques (tirer de l'oubli des écrivaines parfois célébrées de leur vivant) et prospectives (laisser des traces dans l'espoir que, cette fois-ci, elles demeureront). La parution, coup sur coup, au Québec et en France, de ces deux anthologies de textes théâtraux de femmes ne laisse donc pas indifférent.

On connaît l'inlassable travail de Louise H. Forsyth comme critique et « diffuseuse » de l'écriture des femmes québécoises (on lui doit notamment un recueil collectif sur l'œuvre de Nicole Brossard, dont elle a également été l'une des traductrices). Le projet d'anthologie lui permet de réunir plusieurs passions : théâtre, traduction, féminisme. Sa connaissance du domaine est encyclopédique et elle offre, à chacune des pièces retenues, une introduction qui la situe brièvement mais solidement dans son époque (celles du tome II sont nettement plus longues que celle du tome I) et s'accompagne de suggestions bibliographiques. Le premier tome commence avec Anne Hébert et Françoise Loranger, dramaturges pionnières des années 1960 (sont donc laissées de côté certaines pièces à valeur historique comme *Si les Canadiennes le voulaient* de Laure Conan et l'intéressant *Cocktail* d'Yvette Mercier-Gouin), et se poursuit avec Antonine Maillet et Marie-Claire Blais. Le théâtre collectif, source d'une grande effervescence au cours des années 1970, est représenté par le biais de *La nef des sorcières* (mais pas les pièces plus politiques du Théâtre des cuisines, entre autres) ; dans la même veine, on trouve la pièce la plus discutée de l'époque, *Les fées ont soif*. Autre tendance forte de la période, les monologues (outre *Les fées ont soif* et *La nef*

des sorcières qui se composent de monologues juxtaposés, *Bien à moi* de Marie Savard, *Moman* de Louise Dussault et *L'homme gris* de Marie Laberge). La prolifique Jovette Marchessault est représentée par *La terre est trop courte*, *Violette Leduc*, et le volume se termine sur une pièce de Lise Vaillancourt, *Marie-Antoine, Opus I*. Le tome II, qui vient de paraître, comprend des œuvres d'Hélène Pedneault, de Michèle Magny, de Pol Pelletier, d'Abla Farhoud, de Geneviève Billette, d'Emmanuelle Roy et d'Emma Haché.

Comme le fait remarquer Forsyth, si les femmes sont venues au théâtre en même temps que les hommes, leurs productions ont vite été marginalisées dans la mesure où elles s'écartaient de la problématique nationaliste qui caractérisait alors le théâtre masculin. Pourtant, leur théâtre est politique à sa manière. Quelques thèmes parcourent les deux tomes : la maternité et la relation mère-fille, le corps féminin et le désir, la fascination pour les créatrices du passé, la violence masculine (mais aussi, parfois, celle des femmes entre elles), le rapport des femmes à l'histoire et à la société, la recherche d'un langage et de formes propres. Le pouvoir du père figure également dans ces pièces, parfois directement comme dans *L'homme gris* et *L'océan*, de manière plus allusive dans toutes les pièces explicitement féministes. À l'exception de *Joie* de Pol Pelletier, la forme devient nettement moins expérimentale à partir du milieu des années 1980, tandis qu'apparaissent les voix migrantes et des enjeux politiques plus larges.

Traduire en anglais le théâtre de langue française pose des défis de taille. Linda Gaboriau, la traductrice la mieux représentée ici, a déjà montré que le langage théâtral québécois,

souvent poétique et hautement abstrait – on songe ici, entre autres auteures, à Anne Hébert, à Jovette Marchessault et à Denise Boucher – n'a pas son équivalent dans le théâtre de langue anglaise. Si les traducteurs s'en tirent plus qu'honorablement dans l'ensemble, certaines pièces passent difficilement la rampe, voire ont sérieusement vieilli (ce qui ne signifie nullement qu'il fallait les écarter). Forsyth n'omet pas de rendre visibles ses nombreux traducteurs et traductrices – dont Alan Brown, Ray Chamberlain, Rina Fraticelli et Susanne de Lotbinière-Harwood –, qui ont relevé un défi parfois presque insurmontable. Bien sûr, l'anthologie est un genre périlleux (pourquoi ne pas reprendre *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, texte pourtant capital ? Pourquoi retenir *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* et non le remarquable « Les vaches de nuit » ?), et on aurait aimé en savoir plus long sur les principes qui ont guidé les choix, mais l'entreprise séduit par son ampleur et sa générosité.

Et savait-on que la production théâtrale des femmes de l'Ancien Régime pouvait remplir une anthologie en cinq gros tomes ? Qu'elles étaient en fait une centaine pour la période de l'Ancien Régime et environ trois cent cinquante au XIX^e siècle ? Et que leur participation au genre théâtral est aussi ancienne que l'origine du théâtre européen ? Si on projetait déjà, avant la Révolution française, de publier une anthologie en cinq tomes du théâtre des femmes européennes (celui consacré aux Françaises n'a jamais vu le jour, contrairement à ceux portant sur les Anglaises, les Allemandes et les Danoises), les femmes dramaturges disparaissent presque aussitôt des anthologies et des histoires du théâtre, si bien que celles du XX^e

siècle passent à tort pour des pionnières... Et ces « autrices » (terme utilisé à l'époque et dans l'anthologie), dont on ignore aujourd'hui jusqu'au nom, ont souvent connu la célébrité à leur époque : presque toutes les pièces qui seront reprises dans les cinq tomes de l'anthologie ont été jouées, dont environ la moitié sur de prestigieuses scènes comme la Comédie-Française et la Comédie-Italienne. Air connu, dans tous les genres littéraires, que cet effacement des femmes : mais, selon les responsables du volume, on a vu d'un œil particulièrement hostile leur entrée dans le genre dramatique, vecteur alors de débats politiques et de réflexions sur la vie collective.

Outre une introduction générale particulièrement bien documentée (la bibliographie critique pourrait toutefois être plus complète), les textes s'accompagnent de notices biographiques et historiques, de notes détaillées et d'un glossaire qui permet de se faire une idée de la langue ancienne même si l'orthographe a été modernisée. On peut donc imaginer leur utilité pour l'enseignement, sans parler de l'importance inestimable de faire connaître des pans entiers de l'histoire non seulement de l'écriture des femmes, mais aussi du théâtre français, qui prend ainsi un tout autre visage. À terme, l'anthologie – qui a l'avantage de se composer de petits livres au prix tout à fait abordables, comme les autres de la collection « La cité des dames », consacrée aux textes de femmes d'Ancien Régime – réunira des œuvres d'une trentaine de dramaturges, des années trente du XVI^e siècle jusqu'au début du XIX^e.

La grande vedette du tome I (le tome II, qui vient de paraître, comprend neuf pièces de

cinq dramaturges et couvre les années 1655-1680) est incontestablement Marguerite de Navarre, dont on a repris huit pièces en plusieurs genres (farces satiriques, drames bibliques, divertissements de cour) créées dans les années 1530 et 1540. *Le Débat de folie et d'amour* de Louise Labé (vers 1550) mélange le comique et le débat d'idées, satirise le milieu judiciaire, prône l'égalité des sexes et dénonce l'inégalité sociale. Enfin, l'une des pièces de Catherine des Roches reproduites ici, *Placide et Sévère* (1581-1582), sous forme de dialogue entre deux amis, présente des arguments justifiant que les femmes « s'adonnent aux bonnes Lettres » (p. 526). Si le raisonnement est parfois suspect (« les femmes et filles sont plus dignes des lettres que les hommes, pour être plus sobres, chastes et paisibles », p. 517), la cause est bonne. On voit ainsi qu'il aura fallu de longs siècles pour avoir gain de cause dans un domaine en apparence tout simple...

Ces deux anthologies offrent donc une perspective éclairante sur le théâtre des femmes, dont elles cernent à la fois la spécificité et la diversité. Lue en anthologie, une pièce prend un tout autre sens que lorsqu'elle paraît de manière isolée. L'union fait la force, tout simplement.

Lori Saint-Martin

Université du Québec à Montréal

Alternatives théâtrales, n^{os} 94 et 95, 2007 ; n^{os} 96 à 99, 2008.

Cahiers de théâtre *Jeu*, n^{os} 124 et 125, 2007 ; n^{os} 126 à 129, 2008.

Études théâtrales, n^{os} 38 à 40, 2007 ; n^{os} 41 et 42, 2008.

Globe : revue internationale d'études québécoises, vol. 11, n^o 2, 2008.

Revue d'histoire du théâtre, n^{os} 2 à 4, 2007 ; n^{os} 1 à 4, 2008.

Théâtre/Public, n^{os} 185 à 187, 2007 ; n^{os} 188 à 191, 2008.

Alternatives théâtrales

Alternatives théâtrales se consacre tout d'abord à un « théâtre porteur de convictions » dans son dossier « Lars Norén : représentation du travail et travail théâtral » (n^{os} 94-95). Le dramaturge suédois s'y dit « fatigué du théâtre "parfait" anglo-saxon » (p. 66). À une posture pessimiste (comme la sienne), il oppose une « action optimiste » : l'écriture. Le dossier « Théâtre au Chili » (n^{os} 96-97), également coordonné par Bernard Debroux, donne une place centrale à Andrés Pérez, artiste « [c]onsidéré par beaucoup comme le plus grand rénovateur du théâtre chilien » (p. 3). De façon plus générale, si l'écriture chilienne est « souvent métaphorique », cela se manifeste dans les dramaturgies de Luis Alberto Heiremans, d'Egon Wolff, de Jorge Díaz, de Juan Radrigán, d'Oscar Stuardo, de Marco Antonio de la Parra, de Benjamin Galemiri, de Juan Claudio Burgos, de Guillermo Calderón et de Manuela Infante.

Le dossier « Créer et transmettre » (n^o 98) se construit autour du Festival d'Avignon de 2008. Visant à « [i]nterroger l'espace et les enjeux de la transmission » (p. 2) avec Antoine Vitez comme « figure tutélaire », l'analyse, qui avait été amorcée dans le dossier « Penseurs de l'enseignement » (n^{os} 70-71, 2001) de la même revue, se poursuit ici dans le but de « questionner ce qui se transmet par la création, dans toute création ». Enfin, dans le dossier « Expériences de l'extrême » (n^o 99), l'accent est mis sur « La place du mort sur la scène théâtrale contemporaine » et « L'apocalypse ici et maintenant », deux volets qui interrogent les thèmes de la mort, du deuil – et incidemment de la

La « Revue des revues de langue française » de la dernière parution de *L'Annuaire théâtral* (n^o 42, automne 2007) s'ouvrait sur des constatations faites autour des « relations entre les arts », des « rencontres entre les cultures » et des « dialogues entre les époques ». Il serait probablement risqué, pour le présent échantillonnage qui s'appuie sur un découpage synchronique relativement important – la fin de l'année 2007 et toute l'année 2008 –, de définir une ligne de sens qui traverserait tous ces numéros – trente-deux au total, dont plusieurs doubles. Par contre, on remarque à première vue que les revues québécoises se tournent résolument vers des préoccupations plutôt locales, ou, à tout le moins, si elles abordent des questions plus globales, elles ne manquent pas d'orienter leur regard vers des objets géographiquement plus restreints, à quelques exceptions près. De plus, il faut concéder que les revues européennes semblent plus enclines à s'inscrire dans une certaine continuité.

mémoire –, alors que sont convoqués, entre autres figures, Jean Genet, Tadeusz Kantor, Antoine Vitez, Claude Régy, Edward Bond, Harold Pinter, Howard Barker et Wajdi Mouawad.

Jeu

Le spectateur de théâtre entend des mots dont la musique sera souvent la seule qu'il retiendra après la représentation. C'est sur ce constat que s'ouvre le dossier « Théâtre et musique » (n° 124). Le premier volet, « La musique au théâtre », traite de l'environnement sonore qu'accompagne la mise en scène alors que le second volet, « Le théâtre musical », louvoie de l'opéra au *musical*, matière d'autant plus pertinente et d'actualité que ce genre semble s'immiscer de plus en plus sur les scènes théâtrales québécoises et que les directions d'Opéras, elles aussi à la recherche de nouveaux publics, programment désormais des *opéras rock*.

Dans le dossier « Paysages du corps » (n° 125), on pose le corps comme « territoire en mouvement ». Ouverte encore une fois autant à la danse-théâtre qu'au cirque, la revue jette un regard sur le « Corps en scène », le « Corps et création » et le « Corps spectateur ». Catherine Cyr dirige également le dossier « Jouer autrement » (n° 129) où elle aborde « l'épineuse question du réalisme et des liens unissant dramaturgie et jeu de l'acteur » (p. 5), s'inspirant notamment de Brigitte Haentjens, qui s'insurge contre la « tendance à céder au jeu réaliste, voire "naturaliste", lequel amène l'acteur à s'enfoncer dans "un mode figé de représentation" » (p. 4). Ces préoccupations recourent en partie celles qui occupent le dossier « Solo » (n° 127), lequel

visé à répondre aux questions : « Pourquoi celui qui est là parle-t-il et à qui parle-t-il ? » (p. 4)

Les Seconds États généraux du théâtre professionnel québécois, desquels le dossier éponyme (n° 126) reprend les « présentations marquantes », ont eu lieu en octobre 2007. Martin Faucher, directeur du Conseil québécois du théâtre (CQT), y avoue que, vingt-six ans après la tenue des premiers États généraux, « l'objectif, immense, était de reformer une communauté » (p. 136). Les textes ici publiés expriment bien ce désir derrière un caractère étonnamment consensuel où l'on retrouve, en filigrane, la question : « Comment s'inscrire dans la communauté ? » (Je résume ici l'idée du dossier.)

Raymond Bertin, dans son dossier « Le théâtre et les adolescents » (n° 128), part d'un paradoxe : « Alors que le bien-fondé de la création théâtrale destinée aux adolescents est remis en question de toute part [...] voilà que des théâtres institutionnels inscrivent à leur programmation régulière de grands crus du théâtre pour ados » (p. 4). Cette attention serait-elle provoquée par la menace de disparition de ce théâtre ?

Études théâtrales

Pour Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) » (il s'agit du titre du dossier) (nos 38-39) doit être considéré selon deux axes : « Du théâtre au drame » et « Du drame au théâtre ». La « crise de la forme dramatique, à la fin du XIX^e siècle, est concomitante de la naissance de la mise en scène moderne » (quatrième de couverture), et ce

dossier vise à explorer cette « nouvelle dialectique du théâtre, du drame et du monde » (*ibid.*). Obsolète, la forme dramatique ?

Dans « Théâtre Populaire : actualité d'une utopie » (n° 40), Bernard Faivre lance comme mot d'ordre à ses collaborateurs : « Ni commémoration, ni déploration » (p. 7). Si, pour l'équipe réunie, le théâtre populaire est un « cadavre bougea[nt] encore » (p. 7), l'exercice consiste à dire ce que le concept vient encore signifier aujourd'hui, et cela, suivant trois points : « Le théâtre populaire est toujours un défi », « Pratiques théâtrales et milieux populaires » et « Le théâtre au risque du grand public ». S'éloignant des traditionnelles figures du théâtre populaire que sont par exemple les Firmin Gémier, Jacques Copeau et Jean Vilar, on s'intéresse plutôt, pour ne nommer que ceux-là, à André Benedetto, à Armand Gatti et à Stanislas Nordey.

Enfin, le dossier « Le théâtre de rue. Un théâtre de l'échange » (n° 41-42) propose une réflexion sur les arts de la rue en tant que pratique théâtrale à part entière, d'autant plus que ces arts s'inscrivent directement dans un milieu, qu'ils sont en lien direct avec le public – réponse, peut-être, à une difficulté manifeste pour le théâtre de s'inscrire dans la communauté... Ce dossier dit en fait « prolonge[r] l'ensemble des réflexions ouvertes par la revue *Études théâtrales* ces dernières années à partir des mutations actuelles du théâtre » (quatrième de couverture).

Globe

Avec son dossier « Les arts de la scène au Québec », Erin Hurley offre un « grand récit »

composé par Michel Tremblay, Denis Marleau, Robert Lepage, Carbone 14 et le Cirque du Soleil, figures au rayonnement international qui « ont également suivi un parcours similaire depuis des zones marginales vers un centre culturel » (p. 12). Un seul texte porte sur la période antérieure à la Révolution tranquille ; on insiste plutôt sur la « force de persuasion » de « l'historiographie canonique du théâtre québécois », récit culturel unanime s'il en est qui s'échafaude sur la poussée identitaire des années 1960. Adeline Gendron signe « l'un des premiers articles retraçant le parcours d'une compagnie dont personne ne doute de l'importance historique » (p. 19), Carbone 14, alors que Sylvain Schryburt, en bon polémiste, s'exprime sur les Seconds États généraux du théâtre professionnel québécois en osant une problématisation que n'autorisait qu'implicitement le dossier des *Cahiers de théâtre Jeu* sur le même sujet.

Revue d'histoire du théâtre

Fidèle à ses habitudes, la *Revue d'histoire du théâtre* ne produit que rarement des dossiers. Il s'agit ici de « Jouvett-Giraudoux » (n° 2, 2007) où est étudiée la relation, fondée en 1927, de ces deux grands hommes de théâtre français, à travers leur correspondance et le mutualisme qui s'instaure dans ce qu'inspire l'un pour l'autre. Par ailleurs, le dossier « Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ? » (n° 1, 2008) se divise en deux volets : « L'institution de la mémoire : sources et ressources en arts du spectacle » et « La trame de la mémoire : textes, images, vidéo ». On vient y « constat[er] l'absence en France d'un grand musée du théâtre, même si le souci d'archivage est bien présent dans diverses institutions » (p. 105). On

se doute qu'un article est consacré aux collections de la Comédie-Française et à l'ouverture de son musée en 1920.

Pour le reste, on s'intéresse notamment à des questions aussi variées que le chœur matriciel et sa disparition de la scène contemporaine, et au théâtre comtadin (n° 3, 2007) ; au rapport entre musique et action dans *Médée et Jason* de Jean-Georges Noverre et de Jean-Joseph Rodolphe, l'« un des ballets-pantomimes les plus célèbres du dix-huitième siècle » (p. 403), et à la réhabilitation du Théâtre du château de Valrose, bâti à Nice dans les années 1870 (n° 4, 2007) ; au rôle des didascalies chez Pierre Corneille et l'abbé d'Aubignac et aux problèmes de concordance entre théorie et pratique, et à la réécriture, en 1957, de *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane par Robert Merle (n° 2, 2008) ; au Théâtre-Libre d'Antoine comme « troupe d'ensemble », au travail d'Abraham Goldfaden, « père du théâtre Yiddish », et à la « juste et profitable mise à jour » de Gianni Poli concernant la véritable création du *Livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel qui a eu lieu à Gênes en 1951 et non pas à Bordeaux en 1953 (n° 3, 2008) ; enfin, au cycle *Drama for Fools* d'Edward Gordon Craig, pièces pour marionnettes conçues pendant la Première Guerre mondiale, et à l'œuvre théâtrale de George Sand à travers l'une de ses rares analyses (n° 4, 2008).

Théâtre/Public

Dans le but de « Faire la lumière » (n° 185), la revue *Théâtre/Public* pose tout d'abord la très pertinente question de l'« invention esthétique ». En effet, les préoccupations d'Adolphe Appia, d'Erwin Piscator et de Vsevolod

Emilevitch Meyerhold sur la lumière sont déjà vieilles d'un siècle, au point de se demander quel est l'apport véritable de cette « facilité technologique et économique, séduisante » (p. 7), voire si elle « ouvre [...] une nouvelle projection, une nouvelle vision » (p. 7) de soi. Le dossier « Cinq pièces de Guan Hanqing » (n° 186-187) de la dramaturge Michèle Raoul-Davis interroge d'une part les textes français des pièces disponibles de Guan, d'autre part leurs mises en scène françaises de 1967 à 2006. Selon Raoul-David, « [i]l y a presque un siècle déjà, la découverte des grandes traditions dramatiques et chorégraphiques de l'Asie – à côté d'un retour sur les traditions du théâtre médiéval et élisabéthain – a fécondé la réflexion et la pratique de ces rénovateurs du théâtre occidental que furent Craig, Yeats, Artaud, Meyerhold, Brecht, Claudel, pour ne citer qu'eux » (p. 6).

Le dossier « Le théâtre aujourd'hui : histoires, sujets, fables » (n° 188), reprend un certain nombre de communications prononcées lors d'un colloque franco-qubécois tenu à l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines en décembre 2003 qui avait pour but de « définir une contemporanéité », et contient plusieurs textes de spécialistes québécois du théâtre (parmi lesquels Lucie Robert, Paul Lefebvre, Josette Féral, Chantal Hébert, Yves Jubinville) qui traitent d'André Brassard, de Marcel Pomerlo, d'Evelyne de la Chenelière, de Robert Lepage, etc. Ce dossier complète un triptyque sur le texte de théâtre contemporain en venant s'ajouter aux numéros 183 (« À propos de dramaturgie contemporaine ») et 184 (« Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique »).

Le numéro 189 de *Théâtre/Public*, « évoqu[e] l'oralité comme faiseuse de miracles » (p. 4). Son orchestrateur, Henri Meschonnic, pose en effet l'oralité comme sujet et invite ses collaborateurs, « grands » et « jeunes », auteurs, metteurs en scène et comédiens, à dire leur expérience. Enfin, les numéros 190 et 191, publiés séparément, portent sur « L'avant-garde américaine et l'Europe ». Il est question, dans un premier temps, de performance ; dans un second temps, de l'impact de cette avant-garde dans six pays européens, à savoir l'Italie, la Belgique, la Hollande, l'Angleterre, l'Allemagne et la France. Problématisant la fiabilité des expressions phares qui expriment la rupture de la pratique, on veut en quelque sorte éviter les « dommages » en « analysant la pénétration, l'impact, en Europe, de l'avant-garde théâtrale américaine » (p. 5).

Sylvain Lavoie
Université de Montréal

RÉSUMÉS DES ARTICLES / ABSTRACTS

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATRICES ET DES COLLABORATEURS

Jean-Marie Apostolidès, *Ubu et Cyrano*, p. 15

Les années 1896-1897 marquent un tournant dans l'histoire du théâtre en France. Deux spectacles importants sont alors produits : d'une part, la présentation d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Œuvre ; d'autre part, celle de *Cyrano de Bergerac* au Théâtre de la Porte Saint-Martin. La première représentation est porteuse d'avenir, autant dans l'esthétique de la mise en scène que dans l'écriture dramatique ; la seconde marque le triomphe du théâtre romantique, presque un demi-siècle après la fin de ce mouvement littéraire. En analysant en détail ces deux productions contemporaines, on parvient non seulement à opposer le *désordre* de la première à l'*ordre* de la seconde ; on met également au jour deux types de spectacle : le spectacle de rupture et le spectacle de réconciliation. C'est dans la tension entre rupture et réconciliation que se déroulera la vie théâtrale française pendant tout le XX^e siècle.

The years 1896-1897 mark a turning point in the history of French theater. Two major performances were presented these years; one was a production of *Ubu roi* at the Théâtre de l'Œuvre, the other of *Cyrano de Bergerac* at the Théâtre de la Porte Saint-Martin. The first anticipates the future as much for the design of its sets as for the drama of its writing; the other announced the triumph of romantic theater nearly a half century after the end of this literary movement. A detailed examination of these contemporary productions brings us to oppose the disorder of one to the order of the other, and to distinguish two types of theatrical production, that of rupture and that of reconciliation. It is in the tension between rupture and reconciliation that the life of French theater will evolve during the 20th century.

Jean-Marie Apostolidès est metteur en scène, essayiste et auteur dramatique. Il enseigne au Département de théâtre de l'Université Stanford, en Californie. Parmi ses plus récentes publications, on trouve des essais : Cyrano, qui fut tout et qui ne fut rien (2006), Ivan Chtcheglov, profil perdu (2006), Les métamorphoses de Tintin (2006), Les tombeaux de Guy Debord (2006) et un récit autobiographique, L'audience (2008). Sa pièce la plus récente, Il faut construire l'hacienda (2006), qui met en scène dans une lumière positive le jeune Pierre Elliott Trudeau, a été refusée partout au Québec, avec une rare unanimité.

Élyse Dupras, *Les diables dans les mystères : fauteurs de désordre ou facteurs d'ordre ?*,
p. 31

Les mystères hagiographiques en moyen français grouillent de diables qui incarnent le Mal, l'adversité, l'altérité. Cet article aborde certains éléments du discours diabolique dans ces mystères, en parti-

culier le rôle de la séduction diabolique. Son but avoué est de faire tomber les humains dans le péché. Malgré tout, le discours séducteur participe de chaque mystère, dont l'une des fonctions est d'inciter les spectateurs à réaliser leur salut. Cette inversion – constitutive du discours des diables – le structure et en explique les défaites, beaucoup plus fréquentes que les succès. Le discours chrétien semble non seulement victorieux, mais totalitaire, puisqu'il représente sa propre subversion pour mieux la récupérer. Ainsi, les diables apparaissent-ils davantage comme facteurs de l'ordre que comme fauteurs du désordre.

The Saint Play in medieval France teem with devils embodying evil, adversity, and otherness. This article discusses certain elements related to devils' speech in these plays, and in particular the role of diabolic seduction whose aim is to trap humans into sinning. Despite this goal, the seductive discourse within these plays functions at least in part, to encourage audience members to seek out their own salvation. This inherent inversion structures the diabolic speech act and explains its failures that after all, are much more frequent than its successes. Here then, the Christian discourse seems not only victorious but also totalitarian, because it represents its own subversion in order to better affirm its authority—thus devils seem more like agents of order than troublemakers.

Élyse Dupras est fascinée par la littérature médiévale et les expressions de l'exclusion, de l'altérité et du mal. Elle consacre ses recherches aux personnages associés au péché, en particulier aux diables. Elle a notamment abordé la question des mystères hagiographiques (Diables et saints : rôle des diables dans les mystères hagiographiques français, 2006, prix Raymond-Klibansky) et plus récemment, celle des Miracles de Notre-Dame par personnages (« Discours et séduction diaboliques dans quelques Miracles de Notre-Dame par personnages », dans Mélanges offerts à Pierre Kunstmann, 2008). Professeure de littérature au collégial depuis 1995, elle a soutenu une thèse de doctorat en 2002. Elle est engagée dans la valorisation de la recherche au collégial auprès de l'Association pour la recherche au collégial.

Stéphanie Bérard, Les dramaturgies antillaises contemporaines du « Chaos-Monde », p. 45

La création théâtrale caribéenne contemporaine s'oriente vers des voies esthétiques plurielles favorisant le mélange des genres, des langues et l'hybridation des formes artistiques (en intégrant en son sein des composantes culturelles populaires telles que tradition orale des contes, proverbes et chansons, musiques et danses, rituels profanes et religieux). Des œuvres innovantes, parfois déroutantes, viennent perturber les habitudes des spectateurs contraints de donner un sens à des pièces en apparence hétérogènes, désordonnées, voire chaotiques. C'est ce « désordre théâtral » que nous examinons dans cet article, et plus précisément les manifestations et les effets qu'un apparent chaos peut opérer sur l'écriture dramatique et sur la scène. *Avec le temps... Con el tiempo... et Andidan Lawonn-la*, du metteur en scène et comédien guadeloupéen Gilbert Laumord, sont deux pièces fondées sur l'exploitation dramaturgique de la culture populaire créole. Une fulgurante énergie créatrice se déploie sur la scène où s'opère la rencontre des langues, des genres et des arts, tandis que la parole poétique et contée se conjugue à l'expression corporelle. Ce théâtre hybride, à l'architecture

fragmentée, voire disloquée, défie les lois de la rationalité et de la logique en célébrant la naissance d'un ordre nouveau, celui, obscur et opaque, imprévisible et fluctuant, du « Tout-Monde ».

The hybridity of contemporary Caribbean theater lies in the combination of various genres, languages and artistic forms as well as in the integration of several cultural components of popular culture (oral tradition, music and dance, religious and secular rituals). Innovative, sometimes disconcerting performances, disturb spectators' habits, inviting them to give meaning to heterogeneous and apparently chaotic productions. This article aims at analysing the nature and the effects of disorder on theatrical writing and staging. *Avec le temps... Con el tiempo...* and *Andidan Lawonn-la* by Gilbert Laumord from Guadeloupe, are two plays based on the exploration of Creole culture. An incredible creative energy is deployed on stage where multiple languages, genres and artistic forms enter into a dialogue while poetic and narrative voices meet with physical expression. This hybrid theater, whose architecture is deliberately fragmented, defies the laws of rationality and logic to celebrate the birth of a new order, that, obscur and changing, of the "Tout-Monde".

Stéphanie Bérard, est Assistant Professor de littératures et de cultures francophones au Department of French Language and Literature de l'Université de Virginie. Titulaire d'un double doctorat (Université de Provence et University of Minnesota), elle est spécialiste du théâtre caribéen francophone et créolophone de Guadeloupe et de Martinique. Son livre Théâtre des Antilles : traditions et scènes contemporaines vient de paraître chez L'Harmattan (2009). Elle a publié dans des journaux américains, français et caribéens, tels Theatre Research International, The French Review, Women in French, L'esprit créateur, Notre librairie, La Torre, des articles sur l'histoire du théâtre antillais, sur le rapport entre français et créole, sur l'intégration de la tradition orale, du vaudou et du carnaval dans les dramaturgies contemporaines. Elle codirige actuellement la publication d'un numéro spécial d'Africultures sur « L'Artchipel, scène nationale de Guadeloupe, et son impact sur la création théâtrale contemporaine ».

Monique Martinez Thomas, Agnès Surbezy et Fabrice Corrons, *Le théâtre quantique : ordre et désordre dans l'Espagne postmoderne*, p. 59

Cet article expose les premières pistes d'une réflexion sur la dramaturgie espagnole récente à partir de la notion de « quantique ». L'hypothèse de départ est la suivante : la physique quantique aurait joué un rôle fondamental dans le « désordre » de la postmodernité et aurait servi de terreau fertile à l'élaboration des grandes théories (philosophiques, historiques, sociologiques, esthétiques et dramaturgiques) du siècle dernier et du XXI^e siècle. La physique quantique, en remettant en cause les principes de la physique classique, l'électromagnétisme de James Clerk Maxwell et la mécanique newtonienne principalement, oppose le discontinu au continu, le hasard à la causalité, l'interdépendance des atomes à la séparabilité et à l'objectivité. Dans le domaine des arts, l'association des œuvres à l'esthétique quantique semble un phénomène surtout espagnol. Non seulement l'adjectif « quantique » réapparaît comme épithète pour désigner des formes artistiques diverses, mais le quantique, comme esthétique et comme éthique, devient le fer de lance d'une association internationale créée à Grenade en 1994 et connue sous le nom de Salon des Indépendants. Un des cofondateurs, Gregorio Morales, journaliste et écrivain, a publié en 1998 un essai intitulé *Le cadavre de Balzac : une*

vision quantique de la littérature et de l'art, qui synthétise les débats qui ont eu lieu à Valence, au cours des différentes rencontres entre les membres fondateurs. Y sont réunis des articles théoriques qui étudient les différentes applications du quantique au cinéma, à la poésie, au roman, à partir d'exemples tirés des œuvres d'Henry James, d'Antonio Enrique et de Rubén Darfo. Les auteurs de cet article analysent les formes dramaturgiques contemporaines à partir de certains concepts propres à la physique quantique et particulièrement adaptés à l'étude de l'évolution du théâtre (sans pour autant, bien sûr, qu'ils soient exclusifs à l'étude du genre dramatique) : le vide quantique rempli d'énergie potentielle, la modification de l'objet observé par l'observateur, la mise en scène de l'espace-temps quantique. Le corpus de pièces quantiques sera principalement composé d'œuvres tirées de la collection « Nouvelles scènes hispaniques », élément clef du chaînage toulousain autour du théâtre espagnol contemporain.

This paper explores the first step of a research about spanish contemporary theatre from the concept of quantum theory. The starting point of view is the following: quantum theory in physics should have played a very important place in postmodernity and should have influenced most of the major theories of the last century. In the field of Arts, the mark of quantum aesthetics seems to be spanish, as expressed in the creation of a quantum society in Grenade in 1994, led by Gregorio Morales, author of a book named *The Balzac's corpse: a quantum vision of literature and art*. The authors of this article studies several contemporary plays using three concepts of quantum physics that are particularly helpful to analyse the evolution of theater: the quantum hole full of energy, the modification of the object seen by the observer, the staging of the quantum space and time. The choice of plays is from the collection of spanish theater "Nouvelles scènes hispaniques", published by the University of Toulouse.

Monique Martinez Thomas, Agnès Surbezy et Fabrice Corrons sont trois chercheurs (professeur, maître de conférences et doctorant) du pôle toulousain. Leur travail porte sur le théâtre espagnol contemporain, qui a développé un chaînage unique en France autour de l'écriture dramatique : découverte de jeunes auteurs, traduction, édition de textes (collection « Nouvelles scènes hispaniques ») ; représentation en langue originale avec surtitrage et adaptation en langage des signes (Compagnie dramatique universitaire Les Anachroniques) ; recherche (réseau national Roswita de chercheurs sur le théâtre hispanique en langue espagnole). Le principe de chaînage, reconnu par de nombreuses institutions culturelles françaises et internationales, a été traduit sous le nom d'Universcènes (www.universcenes.eu) dans diverses langues (allemand, polonais, anglais, italien).

Sarah Di Bella, La pensée disciplinaire à la Societas Raffaello Sanzio : le choix de l'exclusion, p. 77

L'histoire du théâtre est une histoire d'exclusion. L'élément qui unit à jamais certains réformateurs du théâtre du XVIII^e siècle – appelés à limiter l'ingérence des désordres qui accompagnaient les séances des spectacles – et des artistes contemporains qui souhaitent s'opposer aux pratiques bourgeoises du théâtre, est ce que nous avons appelé la *pensée disciplinaire*. Cette figure de pensée se situe aux croisements entre les écritures de la pratique et les écritures de la théorie lors de la naissance d'une nouvelle

esthétique. Or, que l'esthétique en question ait comme but la recherche d'une intégration sociale ou, au contraire, un travail de rupture avec les codes en vigueur, elle s'accompagne toujours d'un nouveau système de contraintes, d'un nouvel ordre, paradoxalement demandeur d'une nouvelle exclusion. L'aperçu historique que nous proposons autour de la notion de *pensée disciplinaire* touchera à des interrogations fondamentales : le vertige de l'aliénation et ses monstres, les tensions entre texte et matière, la relation entre art et culpabilité, la crainte de la punition liée à l'exposition publique qui sont autant de lieux de la pensée et de la pratique artistique qu'on retrouvera aussi bien au XVIII^e siècle que dans le travail de redéfinition de l'art théâtral de la Societas Raffaello Sanzio, au XX^e siècle.

The history of theatre is one of exclusion. What we have designated here as *disciplinary thought* is that which unites certain theatre reformers of the 18th century called to limit the intrusion of disorders which accompanied representations and contemporary artists who wished to oppose bourgeois practices of theatre. This thought figure is found at the crossroads between practical and theoretical writings when a new aesthetic is born. That this aesthetic aims at social acceptability or on the contrary to break away from existing codes, it is always accompanied by a new system of constraints—a new order—that is paradoxically in need of new exclusions. The historical overview that we propose around the notion of *disciplinary thought* will concern itself with fundamental interrogations—the vertigo of alienations and its monsters, the tensions between text and matter, the relationship between art and culpability, the fear of punishment in regards to public exposure: all places of thought and artistic practices which we find during the 18th century but also, during the 20th century, in Societas Raffaello Sanzio's efforts in redefining theatre.

Sarah Di Bella est chercheuse en histoire du théâtre. Elle enseigne actuellement à l'Université de Paris X-Nanterre. Elle a publié divers articles sur la question de la discipline dans les réformes du théâtre : sur le XVII^e siècle (théâtre de collège), le XVIII^e siècle (Luigi Riccoboni et la Comédie-Italienne de Paris), et encore sur l'héritage classique dans les pratiques contemporaines (Jacques Copeau, Romeo Castellucci). Sur la notion de « discipline », elle a conçu et organisé un colloque interdisciplinaire qui a eu lieu à l'Université de Copenhague en janvier 2007 : La discipline à l'aube de la modernité. Elle est l'auteur du livre L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni : contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle (2009).

Stéphane Hervé, Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini : critiques de la transgression, p. 91

Dans cet article nous nous proposons de questionner la présence excessive de scènes de transgression dans les pièces de Pier Paolo Pasolini et de Rainer Werner Fassbinder. Il s'agit pour les deux auteurs de problématiser la notion de transgression – notion paradigmatique de la pratique théâtrale de la fin des années 1960 (Living Theatre, Théâtre Panique, etc.), sa puissance proprement théâtrale tout comme sa pertinence politique. Dans cette étude nous nous proposons ainsi de dégager les modalités dramaturgiques grâce auxquelles ces textes entreprennent un véritable effort de problématisation et de critique (et non pas de condamnation) de la notion de transgression.

Pour cela, il s'agit tout d'abord de comprendre la notion de transgression dans son rapport à l'économie du pouvoir. Cette dernière est, chez Fassbinder, explicitement répressive. La transgression, selon lui, participe en effet de la contestation de toute instance répressive qu'elle soit d'ordre institutionnelle, psychologique ou culturelle. Elle est une violence émancipatrice qui permet à la fois libération politique et libération sexuelle. Or c'est justement cette superposition des plans politique et libidinal qui constitue le lieu de la problématisation fassbinderienne de la transgression, puisque les stratégies dramaturgiques employées par l'auteur allemand nous montrent que la fable révolutionnaire trouve son origine dans la pulsion de mort.

La transgression prend place dans une autre économie du pouvoir chez Pasolini : elle est, selon le paratexte ou les déclarations des protagonistes de ses pièces, ce qui permet de défaire le processus d'uniformisation à l'œuvre dans la société de consommation. La scène théâtrale devient alors le lieu de l'exposition de l'anormalité, où advient le sacré irréductible dans l'univers profane de la marchandise. Or la dimension sacrée de l'acte transgressif est problématique, au sens où elle témoigne de son inactualité et de la menace de formalisme qui pèse sur lui : il ne doit pas alors être montré scéniquement, il doit plutôt rester une puissance, une virtualité pour ne pas entrer à son tour dans le circuit de la consommation.

This article intends to examine Rainer Werner Fassbinder's and Pier Paolo Pasolini's attempt of problematisation about the agency of transgression in performing arts, and the dramaturgic means the two playwrights use to that purpose. Even though Fassbinder's plays make transgression appear as an emancipatory violence against political as well psychological repressive authorities, their structure reveals that the revolutionary narration is intrinsically tied to the death drive. In other words, performing transgression means also performing destruction.

Transgression in Pasolini's political theatre takes part in resisting against the consumer society, since it defies contemporary standardization processes. Moreover, the sacred is explicitly involved in that action, because this one breaks up with the profane sphere of the society of affluence. Yet its scenic performance causes mainly a scandale which in fact only satisfies the audience's need to be offended. In this case, transgression is converted into theatrical formalism. That's why one must not perform transgression: in spite of its political strength it has to remain a pure virtuality.

*Stéphane Hervé est doctorant à l'Université de Haute-Bretagne, Rennes 2. Sa thèse, en cours, a pour titre « Théâtre de la cruauté et politique : Rainer Werner Fassbinder et Pier Paolo Pasolini ». Il est membre du laboratoire « La présence et l'image », Rennes 2. Derniers articles publiés : « L'hétérotopie littéraire comme promesse : politique et théâtre post-dramatique », *Coulisses*, n° 34 ; « Le deuil de la réalité : l'écriture théâtrale selon Pier Paolo Pasolini », *Loxias*, n° 18 ; « La résurgence des morts : Pier Paolo Pasolini », *Alternatives Théâtrales*, n° 99.*

Jean-Pierre Ryngaert, Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique, p. 103

Dans la dramaturgie classique, le personnage était caractérisé par sa cohérence et par sa fonction de carrefour dramaturgique par lequel transitait l'essentiel : l'information et l'avancée de l'action. On assiste aujourd'hui à ce que j'appelle la « perte des liens » : des liens entre la créature et son auteur, entre la créature et une identité marquée, entre l'ancien pôle du caractère et les paroles prononcées, entre les paroles prononcées et la situation, l'action ou l'information. On rencontre moins d'intentions, d'explications. Chez un certain nombre de personnages contemporains, il ne s'agit pas d'incohérence, ou de désordre, mais d'appartenance à un autre type de système, ou d'ordre, si l'on veut. En renonçant aux attributs et aux qualifications du personnage traditionnel, ces auteurs introduisent un certain « désordre » dramaturgique. Ils investissent autrement ou plus du tout les valeurs qui ont porté le projet de la modernité. En revanche, ils proposent de nouveaux dispositifs narratifs, d'autres systèmes d'organisation et de répartition de la parole, qui sollicitent des manières différentes d'être ensemble. Ils inventent leurs propres façons de se (de nous) représenter collectivement.

In classical dramaturgy character was defined by its coherence and its function of dramaturgic crossroads through which transited what was considered essential: development of action and information regarding it. We today witness what I call the "loss of links": links between the creature and its author, links between the creature and a marked identity, between the old pole of character and uttered words, between uttered words and situation, action, information. We today encounter less intentions, less explanations. For a certain number of contemporary authors this is not incoherence or disorder but rather belonging to a different type of system or order, if one wishes to call it so. By renouncing all attributes and qualifications of traditional character these authors introduce a certain dramaturgical "disorder". They invest differently or not at all the values which have thus far carried the modern project. On the other hand they propose new narrative devices, other systems of organising and distributing speech which solicits different ways of being together. They invent their own ways to collectively represent them(our)selves.

Jean-Pierre Ryngaert est professeur d'études théâtrales à l'Université de Paris III. Parmi ses publications récentes, mentionnons Le personnage théâtral contemporain (avec Julie Sermon, 2006), et Nouveaux territoires du dialogue, dont il a assumé la direction (2005).

Catherine Cyr, Entre convoitise et abjection : la représentation suspendue, p. 113

Soumise à l'impermanence des définitions, la notion de représentation a connu, en art, plusieurs bouleversements. Affranchie de l'impératif mimétique, désormais entendue plus largement comme « évocation », cette notion n'en continue pas moins, aujourd'hui, de se trouver bousculée, notamment lorsque certaines œuvres performatives sont traversées par diverses trouées de réel, de présence,

voire de *surprésence*. Émaillée de quelques exemples puisés dans la pratique immédiatement contemporaine (théâtre, performance), le présent article s'intéressera à une forme particulière d'ébranlement de la représentation, attribuable aux manipulations de la nourriture sur la scène. En effet, très fréquent dans la pratique actuelle, le jeu avec les aliments – répandus, piétinés, triturés, apprêtés, mâchés, régurgités – n'est pas sans conséquence sur l'ordre représentationnel. De même, du côté du spectateur, la réception de l'œuvre se trouve-t-elle souvent perturbée, « augmentée », par cette dimension du jeu. Ainsi, j'aborderai cette question de la réception du spectateur qui, confronté à ce qui semble excéder la représentation, se trouve soumis – souvent bien involontairement – au surgissement de la convoitise ou de l'abjection. Enfin, ce parcours se terminera par quelques réflexions sur ce qui advient de l'expérience esthétique au théâtre, ou devant une performance, lorsque l'œuvre – ne serait-ce qu'un bref instant – ne paraît plus s'enraciner dans le système de la représentation, mais semble le déborder et l'engloutir tout à la fois.

The notion of representation has been the subject of numerous definitions and has known within the arts field itself a number of changes. Emancipated from the mimetic imperative and now widely thought of in terms of “evocation” the notion is nonetheless shaken today by performances which include various bursts of real, of presence or even *overpresence*. Peppered by examples taken from contemporary performances or theatre productions, this article will discuss a specific manner by which artists shake our common understanding of representation through the way they use food on stage. Frequently found in today's performances playing with food—scattered, trampled, pummelled, cooked, chewed, regurgitated—changes the habitual way see and perceive the notion of representation. Moreover reception of such work is disrupted or even augmented by this type of play with food. In this article, I will focus on what happens to the spectator's reception when he/she is confronted with something that seems to exceed the realm of representation and is sometimes involuntarily submitted to the sudden appearance of lust or abjection. This discussion will lead to investigating the particularities of the spectator's aesthetic experience when, as food is staged, manipulated or cooked, the frontiers between presence and representation seem, momentarily, blurred.

Catherine Cyr est chargée de cours à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), où elle a complété une maîtrise en 2003. Depuis, oscillant entre la recherche, la création et l'enseignement, elle poursuit, toujours à l'UQAM, un doctorat en études et pratiques des arts. Ses recherches portent sur les constructions du féminin et sur l'inscription des imaginaires du corps dans les pratiques performatives actuelles : théâtre, danse, performance. Elle est également membre du comité de rédaction des Cahiers de théâtre Jeu.

Samuel Junod, L'excès autour de 1550 : crépuscule du mystère et aube de la tragédie, p. 127

Cet article utilise la notion d'*excès* pour saisir les transformations qui se produisent au milieu du XVI^e siècle dans le domaine théâtral. Distinct de l'abondance, l'excès est souvent représenté par les

métaphores de l'hydre et de l'hydropique. Il se manifeste en particulier par les différentes formes d'hybridité qui caractérisent les mystères : participation du spectateur, improvisation, contaminations possibles à l'infini, juxtaposition du profane et du religieux. Elles expliquent la multiplication des interdits, des censures et des législations dans le domaine théâtral des années 1540-1550. Nous analyserons trois pièces appartenant à cette période d'expérimentation générique et dramaturgique : le *Chant natal* de Barthélemy Aneau (1539), *Trop, Prou, Peu, Moins* de Marguerite de Navarre (1544) et l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze (1550). Ce qui semble évident dans la transition du monde du mystère à celui de la tragédie, c'est que, dans le premier, l'excès touche avant tout au spectacle même, alors que dans le second, c'est le spectacle qui interroge l'excès. La représentation du Mal vaincu par le Bien, dans une scénographie débridée, cède sa place à l'invention d'une forme maîtrisée, vouée à interroger les racines maléfiqes de l'outrecuidant. En passant des excès des mystères au mystère de l'excès, la société française révèle avant tout le grand degré d'incertitude qui affecte les interrogations sur son destin.

Drawing from the notion of *excess*, this article outlines the transformations of French theater that occurred in the middle of the 16th century. Excess is often figured by the metaphors of the hydra or the dropsical monster. Hybridism is one of the most obvious forms of excess and a major characteristic of the mystery plays. The blurring between actors and spectators, written text and improvised performance, religious story and profane scenes are part of this hybridism. This explains why censorship, prohibition, and legislations are multiplying during the years 1540-1550 in the theatrical domain. This article analyses three plays published during this decade of generic and dramatic experimentation: Barthélemy Aneau's *Chant natal* (1539), Marguerite de Navarre's *Trop, Prou, Peu, Moins* (1544), and Théodore de Bèze's *Abraham sacrifiant* (1550). The transition from the era of the mystery plays to the era of the humanistic tragedy, sheds light on an essential difference: in the mystery play, the performance itself is excessive, while in the tragedy the performance *represents* and *questions* the nature of excess. By means of an unbridle scenography, the mystery play shows the Evil being defeated by the Good. Conversely, the tragedy invents a well mastered form to question the maleficent power of the presumptuous hero. The evolution going from the excesses of the mystery plays to the mysteries of excess reveals the great deal of uncertainty that permeates the French society after 1550.

Samuel Junod est titulaire d'un doctorat de l'Université Johns Hopkins à Baltimore. Professeur associé à l'Université du Colorado, il se spécialise dans la littérature française de la Renaissance. Il s'intéresse, en particulier, à l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné et à la question du prophétisme au temps des guerres de religion. Il est l'auteur d'Agrippa d'Aubigné ou les misères du prophète (2008) et d'articles sur d'Aubigné, Rabelais, Jean de Léry et sur la tragédie à la Renaissance.

Jeanne Bovet, La mesure de l'excès : le cri dans la tragédie classique, p. 139

Héritée du code de l'action oratoire et étroitement liée aux règles dramaturgiques de la vraisemblance et de la bienséance, l'exigence de convenance est au fondement de l'art de la déclamation dans la

tragédie française de la seconde moitié du XVII^e siècle. Elle incite à s'interroger sur l'usage et les caractéristiques d'un excès vocal apparemment constitutif de la déclamation tragique : le cri. Celui-ci pose en effet plusieurs problèmes esthétiques et éthiques : inarticulé et violent, il renvoie à une animalité et à un emportement incompatibles avec la poétique de la tragédie classique. Pour la rendre convenable, la véhémence du cri est dès lors mesurée par des règles de hauteur, d'intensité et de variété qui opèrent tant sur le plan scénique que sur le plan scriptural, notamment par la gestion dramaturgique des figures pathétiques. Ainsi ramené à cette juste mesure, le cri tragique participe pleinement de l'esthétique distanciée d'une déclamation qui vise à plaire à l'auditeur autant qu'à le toucher.

Inherited from the code of oratory *actio*, closely linked as well to the dramaturgical rules of verisimilitude (*vraisemblance*) and decorum (*bien-séance*), the criterion of suitability (*convenance*) forms the basis of the art of declamation in French tragedy in the second half of the 17th century. One can therefore question the use and features of a vocal excess apparently constituting tragic declamation: the cry, as it poses several aesthetic and ethical problems. Being inarticulate and violent, the cry conveys animality and a lack of control that are considered incompatible with the poetics of classical tragedy. In order to make it suitable, the vehemence of the cry is thus measured by vocal rules of pitch, intensity, and variety, both on stage and in writing, notably through the *pathos* of rhetorical figures. Brought back to the right scale, the tragic cry fully partakes of the distancing aesthetics of declamation, as it seeks to please the audience as much as to move them.

Jeanne Bovet est professeure adjointe au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ses travaux portent sur les usages dramaturgiques et scéniques de la voix ; elle a publié plusieurs articles et chapitres d'ouvrages sur ces questions, ainsi que sur le théâtre québécois contemporain. Elle mène actuellement une recherche subventionnée sur l'inscription oratoire de la déclamation dans la dramaturgie classique.

Johannes Landis, Désordre du drame bernsteinien : une écriture pragmatique, p. 153

Le théâtre d'Henry Bernstein a difficilement trouvé sa place dans l'histoire du théâtre. Quelle contradiction interne a-t-elle empêché sa classification rigoureuse ? D'une part, l'auteur reprend le modèle dramaturgique de la « pièce bien faite », qui se caractérise par une forme fermée, centralisée, fondée sur le conflit et relayée par le personnage. D'autre part, il fait subir à ce modèle plusieurs perturbations : suspension de l'action, hypertrophie de certaines parties du drame, romanisation. Le désordre provoqué par ces deux esthétiques antagonistes est lié, non à une visée subversive, mais au pragmatisme d'un auteur sensible aux évolutions artistiques du temps. Cet aspect se repère par ailleurs dans le choix de ses collaborateurs ou des genres dramatiques qu'il adopte, sélectionnés pour lui apporter la meilleure visibilité possible au sein du monde théâtral.

Henry Bernstein's theatre encountered difficulties to find its place within the history of theatre. Which inner contradiction prevented it from being rigorously classified? On the one hand, the author takes up the dramaturgical model of the "well-made play" that is characterized by a closed

and concentrated form, based on conflict and relayed by the characters. On the other hand, this model goes through various perturbations: Bernstein suspends the action, some parts of the drama are hypertrophied and the drama is novelized. The use of these two conflicting aesthetic forms results in the disorganization of the play, which is linked not to Bernstein's subversive goal but to his pragmatism. A pragmatism which shows how much Bernstein was aware of the artistic evolutions of his time. This aspect is also evidenced by the choice of the people he used to work with as well as the dramatic genres he adopted, both chosen in order to give him the best visibility within the theatre world.

Spécialiste d'Henry Bernstein, Johannes Landis est docteur en arts du spectacle. Ses recherches portent sur la génétique des spectacles et la didactique du théâtre. Il a publié notamment Le théâtre d'Henry Bernstein (2009) ; « Mélo de Bernstein/Resnais », Couillisses, n° 33 ; « Physique et pragmatique du drame : la pièce bien défaits », Loxias, n° 14.

Hervé Guay, La fin de l'âge des pères ? La réception du théâtre de Dumas fils, de Brieux et de Bernstein dans les salles « françaises » de Montréal de 1900 à 1918, p. 167

Au début du XX^e siècle, le répertoire des salles « françaises » de Montréal est principalement composé de pièces qui glorifient l'image du bon père de famille. Oscar Wilde assimile d'ailleurs cette vision du monde à une sorte d'« âge des pères ». Ce paternalisme commence toutefois à être remis en question par un petit nombre d'auteurs. Ainsi, les drames d'Alexandre Dumas fils, d'Eugène Brieux et d'Henri Bernstein sont fréquemment représentés dans la métropole de 1900 à 1918. Ces « semeurs de désordre » en viennent à modifier l'horizon d'attente du public montréalais grâce à des œuvres dramatiques controversées qui divisent la critique francophone naissante. Sont alors débattus dans les journaux des problèmes sociaux habituellement bannis de la discussion publique. L'analyse de la réception du théâtre de ces trois auteurs montre qu'avant la Première Guerre mondiale, la montée du mélodrame social fait reculer les limites du socialement représentable, contribue à lézarder le conservatisme d'une fraction de l'élite canadienne-française et ouvre la voie à un nouveau réalisme.

At the beginning of the 20th century the repertoire of "French" theatres in Montreal comprises mostly plays that glorify the image of the devoted father. In fact, Oscar Wilde assimilates such world vision to a kind of "age of the fathers". This paternalism however begins to be questioned by a small number of authors. Thus the dramas of Dumas fils, Brieux and Bernstein are frequently presented between 1900 and 1918. In time, these "sowers of disorder" modify the horizon of expectations of Montreal audiences with controversial works that divide the nascent francophone theatre critic establishment. Social problems usually left out of public discourse are thus debated in newspapers. The reception study of these three authors show that before the First World War the rise of social melodrama pushes back the limits of what is socially presentable, contributes to erode the conservatism of a fraction of the French Canadian elite and paves the way for a new kind of realism.

Journaliste culturel au Devoir pendant près de vingt ans, Hervé Guay mène à présent des recherches postdoctorales sur la dramaturgie actuelle au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. Il enseigne le théâtre et la littérature à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université de Montréal. Il a supervisé la publication de Franchir le mur des langues = Breaking the Language Barrier (2005), actes du XX^e Congrès de l'AICT. Sa thèse porte sur les discours sur le théâtre à Montréal de 1898 à 1914. Il collabore à L'Annuaire théâtral, aux Cahiers de théâtre Jeu, à Tangence, à Voix et Images et à Spirale. En 2007, l'Association de la recherche théâtrale au Canada lui a décerné le prix Jean-Cléo Godin pour le meilleur article de langue française en études théâtrales.

Eleni Papalexioiu, Violences sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité ?, p. 181

Sur la scène contemporaine, la monstration de la violence rencontre la perplexité grandissante d'un public qui n'accepte pas facilement les pratiques théâtrales dont il pense qu'elles l'agressent inutilement et auxquelles il ne trouve, par conséquent, pas de justification. Toutefois, les avis sont divisés et ceux qui croient que le théâtre peut avoir une action sociale concrète ne s'insurgent pas contre la violence qui leur est faite. Au contraire, ils en défendent l'intérêt artistique, la justesse, voire l'absolue nécessité. Ainsi reconsidérée, la violence détient, selon eux, une force mobilisatrice qui n'est peut-être pas à bouder. Générant une tension dans le public, elle est susceptible d'éveiller l'indignation et de susciter la réflexion.

La violence a-t-elle ou non la capacité de responsabiliser le public, de muer le spectateur en acteur ? Ou bien le public n'est-il pas plutôt forcé à un certain voyeurisme ? Son goût du sensationnalisme n'est-il pas ici davantage flatté que critiqué ? La création artistique actuelle est traversée par des courants d'une grande radicalité, et c'est au sujet de quelques-uns de ses avatars les plus représentatifs (notamment Jan Fabre et Rodrigo García) que nous proposons de nous interroger.

The display of violence on contemporary stages meets a growing perplexity from a public that does not easily accept theatrical practices which he thinks uselessly aggress him and for which he does not find any justification. Opinions are divided however and those who believe theatre can have a concrete social impact don't rebel against such violence directed towards them but rather defend its artistic interest, its accuracy or even its absolute necessity. Thus reconsidered, violence holds—according to them—a mobilising force which is perhaps not to be shun. Generating a tension amongst audiences it is susceptible to awake indignation and to arouse reflection. Does violence have the capability or not to raise awareness, to turn spectators into actors? Or is the public on the contrary forced into a kind of voyeurism? Is his taste for sensationalism more flattered than criticised? Contemporary artistic creation is crossed by radical trends and it is around some of their best known avatars—Jan Fabre and Rodrigo García amongst others—that we will discuss these questions.

Eleni Papalexioiu détient un doctorat de l'Université Paris IV-Sorbonne et elle enseigne au Département d'études théâtrales à l'École des Beaux-Arts de l'Université du Péloponnèse (Grèce). Son champ de recherche porte sur la mise en scène contemporaine et la représentation actuelle de la tragédie grecque. Elle a publié plusieurs articles dans des revues scientifiques et elle a participé à de nombreux colloques internationaux.