

# L'Annuaire théâtral<sup>36</sup>

Revue québécoise d'études théâtrales



MUTATIONS DE L'ACTION

# L'Annuaire théâtral

n° 36, automne 2004

## Mutations de l'action

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

Dominique Lafon, directrice (Lettres françaises et Théâtre, Université d'Ottawa)  
Irène Perelli-Contos, présidente de la SQET (Université Laval)  
Shawn Huffman, rédacteur en chef (Université du Québec à Montréal)  
Pascal Riendeau, rédacteur adjoint (Université de Toronto)  
Jean-Pierre Wallot, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

#### Comité de rédaction

Joël Beddows (Université d'Ottawa), Caroline Garand (Oxford University), Shawn Huffman (UQAM), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Stéphanie Nutting (Université de Guelph), Pascal Riendeau (Université de Toronto), Irène Roy (Université Laval), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

#### Conseil scientifique

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

#### Production

Coordination de l'édition et révision linguistique : Pascale Renaud  
Mise en page : Monique Parisien-Légaré et Pascale Renaud  
Gestion des abonnements : Monique Parisien-Légaré  
Conception graphique : Christian Quesnel et Dominic Duffaud (maquette originale)  
Illustration de la couverture : *Organes mécaniques*, médias mixtes de Christian Quesnel

#### Rédaction

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

#### Édition

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

ISSN : 0827-0198

ISBN : 0-88927-201-8

Dépôt légal, 4<sup>e</sup> trimestre 2004

Bibliothèque nationale du Canada

Bibliothèque nationale du Québec

#### Diffusion en Europe

*L'Annuaire théâtral* est disponible dans les librairies suivantes :

##### Paris

Le Coupe-Papier  
19, rue l'Odéon 75006 Tél. 01 43 54 65 95

Librairie Bonaparte Spectacles

31, rue Bonaparte 75006 Tél. 01 43 26 97 56

Librairie Palimpseste

16, rue de Santeuil 75005 Tél. 01 45 35 04 54

##### Bruxelles

Librairie Tropismes

11, Galerie des Princes B1000 Tél. 02 512 88 52

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

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

## Sommaire

<i>Rhythmos et mythos</i> de l'action Shawn Huffman	5
--	---

### DOSSIER MUTATIONS DE L'ACTION

Présentation Joseph Danan	9
Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action Marie-Madeleine Mervant-Roux	13
Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles Jean-Frédéric Chevallier	27
La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? Sophie Guhéry	44
Culture technoscientifique, corporéisation et <i>wuta pians</i> Wong Kin Yuen	58
Généalogie d'une question Joseph Danan	79

### DOCUMENT

Présentation Joseph Danan	93
La non-action comme terrain fertile pour un travail d'acteur. Témoignage Denis Marleau et Stéphanie Jasmin	95

<i>Physique de l'interrogatoire</i> Jacques Jouet	103
--	-----

## PRATIQUES & TRAVAUX

---

Présentation Pascal Riendeau	115
La comédie est-elle possible? Étude générique Jean de Guardia	117
Les voix dévorantes du <i>Stabat Mater II</i> de Normand Chaurette Julie Tremblay	141
Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique Fabio Regattin	156

## NOTES DE LECTURE

---

Beauchamp, Hélène, et Gilbert David (dir.), <i>Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires</i> Louise Forsyth	175
Beaulne, Martine, <i>Le passeur d'âmes. Genèse et métaphysique d'une écriture scénique</i> Éric Brouillette	178
Hébert, Chantal, et Irène Perelli-Contos (dir.), <i>La narrativité contemporaine au Québec : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives</i> Jean-Sébastien Kennedy	180
Lévesque, Robert, <i>L'allié de personne. Portraits, lectures, apartés</i> Marc-André Towner	182

## REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

---

<i>Alternatives théâtrales • Cahiers de théâtre Jeu • Études théâtrales • Théâtre!Public</i> Sylvain Schryburt	187
---	-----

# L'Annuaire théâtral **36**

## Sommaire

*Rhutomos et muthos* de l'action • **Shawn Huffman**

### DOSSIER MUTATIONS DE L'ACTION

Présentation • **Joseph Danan**

Un dramatique postthéâtral? • **Marie-Madeleine Mervant-Roux**

Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles

• **Jean-Frédéric Chevallier**

La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? • **Sophie Guhéry**

Culture technoscientifique, corporéisation et wuta pians • **Wong Kin Yuen**

Généalogie d'une question • **Joseph Danan**

### DOCUMENT

Présentation • **Joseph Danan**

La non-action comme terrain fertile pour un travail d'acteur. Témoignage

• **Denis Marleau et Stéphanie Jasmin**

*Physique de l'interrogatoire* • **Jacques Jouet**

### PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation • **Pascal Riendeau**

La comédie est-elle possible? Étude générique • **Jean de Guardia**

Les voix dévorantes du *Stabat Mater II* de Normand Chaurette • **Julie Tremblay**

Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique • **Fabio Regattin**

### NOTES DE LECTURE

### REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

ISSN 0827-0198  
ISBN 0-88927-201-8

En couverture : *Organes mécaniques*,  
médias mixtes de Christian Quesnel.

ISBN 0-88927-201-8  
  
9 780889 272019

## RHUTMOS ET MUTHOS DE L'ACTION

Quel rôle joue l'action dans le théâtre contemporain? Traditionnellement assimilée à l'avancée logique et narrative du récit – rappelons l'influente recommandation d'Aristote<sup>1</sup> – l'action se transforme dans le théâtre contemporain, suivant des modes de production et de réception déterminés davantage par l'expérimentation scénique : le rituel chez Peter Brook, la multiplication de perspectives chez Robert Lepage, le « hors-temps » chez Robert Wilson ou encore la logique du corps chez Pina Bausch. Fragmentaire, l'action contemporaine court-circuite l'histoire « bien construite », avec les tensions narratives canoniques que l'on connaît; discontinue, elle renie le principe classique d'une progression inéluctable vers le dénouement des conflits narratifs. Ces explorations scéniques sont précédées, bien sûr, d'une foisonnante période d'expérimentation dramaturgique – pensons entre autres à Alfred Jarry, à Vladimir Maïakovski, au théâtre de l'absurde en France ou à l'exploréen de Claude Gauvreau. C'est Hans-Thies Lehmann qui identifie et analyse cette période dans son important ouvrage *Le théâtre postdramatique* (2002). Clin d'œil à la prolifération des *post-* dans la foulée du postmodernisme, le critique allemand identifie surtout un théâtre qui se libère de l'influence structurante du *logos*. La réflexion menée à l'intérieur du présent dossier se situe dans la continuité des idées de Lehmann, mais dans une perspective bien particulière, à savoir celle de l'action. « Rhizomatique », pour reprendre la célèbre expression de Gilles Deleuze et de Félix Guattari<sup>2</sup>, l'action dans le théâtre contemporain se nourrit de plusieurs sources : la danse, la musique, le cinéma, les arts plastiques pour ne nommer que celles-là. Tous ces genres, avec leurs spécificités en regard de leurs principes structurants – continus pour la danse et pour la musique, fragmentaires pour le cinéma, simultanés pour les arts plastiques – contribuent à l'élaboration d'une conception selon laquelle l'action n'est plus le moteur logique ou narratif du théâtre. Comme le montrent les articles du présent dossier, elle devient plutôt la trace d'autre chose : corps, idéologies, narrativité ou performativité, entre autres. Dès lors, si l'action structure la pièce, elle ne le fait pas pour « raconter une histoire » elle invite plutôt à une perspective ouverte, exploratoire.

---

1. « Pour ce qui est de l'imitation narrative et en vers, il y faut, comme dans les tragédies, composer la fable de façon qu'elle soit dramatique et tourne autour d'une seule action, entière et complète, ayant un commencement, un milieu et une fin », Aristote, *Poétique*, trad. Joseph Hardy, Paris, Gallimard, 1996, p. 125.

2. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

Ce trente-sixième numéro de *L'Annuaire théâtral*, dirigé par Joseph Danan, témoigne de l'actualité et de la pertinence d'une réflexion renouvelée sur l'action. Les collaborateurs examinent différents aspects génériques, philosophiques, historiques et esthétiques du concept, tout en s'ouvrant sur le théâtre du monde ainsi que sur d'autres formes d'art, plus exactement sur la danse et sur le cinéma. Quelles sont les conséquences de cette exploration pour notre compréhension de l'action et, par là même, d'un théâtre postdramatique? En suivant la réflexion d'Aristote sur le rythme (1996 : 78-79) et l'action, on peut identifier deux mouvements dans le processus actionnel du théâtre postdramatique tel qu'il est décrit dans le présent dossier : un mouvement structurant en amont, qui correspondrait au *rhythmos* et un mouvement en aval, qui correspondrait au *muthos*. Le *rythme* décrit le principe structurant de l'action; plus précisément c'est « l'assemblage des actions accomplies » comme le veut Aristote (1996 : 87) mais, dans le présent contexte, en dehors d'un cadre mimétique. Dès lors, l'assemblage est habité par des tensions locales et globales qui ont pour effet de ponctuer la pièce de théâtre, de lui conférer un contour énergétique qui l'oriente sans pour autant devenir nécessairement narratif. Le *muthos*, quant à lui, décrit l'expression de l'action à travers le corps agissant. Dans les articles ici rassemblés, l'apport du corps est sans cesse souligné; c'est lui, par ses mouvements, par sa voix, par ses interactions ou par son degré de présence, qui canalise le rythme, qui le met en forme et le transforme en action. Comme le souligne Joseph Danan dans son article, ces mouvements sont des vases communicants; il ne faut pas les comprendre séparément. Au contraire, l'un influe toujours nécessairement sur l'autre.

Le document qui donne la parole à un créateur confirme les réflexions posées dans le dossier. Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, son assistante, évoque la « non-action » comme « terrain fertile pour un travail d'acteur ». Dans leur témoignage, ils font état d'une « tragédie sans mouvements », qui actualise le *rhythmos* de l'action uniquement par la voix, c'est-à-dire la forme canonique du *muthos* décrit par Aristote.

Shawn Huffman

Joseph Danan  
Université Paris III, Sorbonne Nouvelle

# Mutations de l'action

## Présentation

La question de l'action est au cœur de la théorie théâtrale. Fondatrice de l'art dramatique, l'action (le *drama*) s'est imposée, dans la pensée dominante du théâtre occidental, comme constitutive de l'art – et de l'acte – théâtral. Quelle action? Celle qui, précisément, a eu tendance à instaurer le dramatique comme le tout du théâtre : à savoir, la « grande action », obéissant au principe de causalité, celle-là même qui, depuis la tragédie grecque, structure la « pièce de théâtre », en constitue l'armature dramaturgique, l'architecture; qui peut se constituer en fable et prendre, dans le théâtre classique (au sens large), la forme de l'intrigue.

Nous avons eu tendance à oublier que chez les Grecs, l'acte théâtral, ce que nous appellerions aujourd'hui « performance », primait peut-être sur le drame<sup>1</sup>, et que, dans le théâtre grec, le même mot, *prattontes* (littéralement : « êtres en action »), pouvait être amené à désigner ceux que l'on n'appelait pas encore personnages, censés agir dans la fiction, et les acteurs, agissant sur la scène<sup>2</sup>.

C'est ce refoulé qui fait retour dans le théâtre contemporain avec une force telle que Hans-Thies Lehmann, dans un livre important, caractérise désormais celui-ci comme « postdramatique<sup>3</sup> ». Ce n'est pas le lieu ici d'analyser les causes d'une lame de fond qui bouleverse le théâtre depuis la « crise du drame », concomitante, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de la naissance de la mise en scène et de l'apparition du cinéma, et aboutit au XX<sup>e</sup> siècle, à l'autonomisation de la mise en scène et à la séparation du dramatique et du théâtral qui est une des caractéristiques majeures de la scène d'aujourd'hui.

---

1. Voir Florence DUPONT, *L'insignifiance tragique*, Paris, Le Promeneur, 2001, p. 19-25.

2. Voir ARISTOTE, *La poétique*, trad. et notes Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, note p. 179.

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

La nécessité du présent dossier s'est imposée à partir du constat de la déshérence des formes canoniques de l'action (la « grande action », la fable, l'intrigue) au sein même de ce qui continue à pouvoir être appelé pièce de théâtre, voire drame (la notion de drame n'ayant cessé de gagner en extension), au profit d'autres modalités de l'action : micro-actions pulvérisant une action d'ensemble introuvable, pure action de la parole, développement du mouvement (ou de mouvements) comme nouvelle forme de l'action<sup>4</sup>.

Dans le même temps, la notion d'action se trouvait gagner aussi en extension hors du champ du dramatique, dans ses acceptions proprement scéniques, du côté de l'acteur – depuis les « actions physiques » stanislavskiennes et la reprise de cette notion par Jerzy Grotowski ou Eugenio Barba – mais aussi, plus largement, du côté de l'acte théâtral, ce que nous avons appelé un peu plus haut la « performance », et de la mise en avant, décisive (puisqu'elle est constitutive de tout théâtre), de cette autre extension : l'action sur le spectateur.

L'hypothèse (double) qui découle de ce constat serait la suivante : que, pour qu'il y ait drame, lorsque l'action fait défaut, il faut que « quelque chose d'autre » vienne se substituer à elle, la relayer, que l'on nommera peut-être mouvement, énergie... ; mais également que, pour qu'il y ait théâtre, il faut aussi qu'un principe du même ordre soit à l'œuvre dans les textes et sur les scènes, qui, si différent soit-il de l'« action », conserve avec elle un lien, d'elle, une trace.

C'est cette hypothèse qui se trouve mise à l'épreuve et déclinée dans les différents textes qui composent le présent dossier.

C'est ainsi que Marie-Madeleine Mervant-Roux, dans un texte au titre ironique, « Un dramatique postthéâtral? », et au sous-titre explicite, « Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », s'interroge sur ce qu'il en est de l'action lorsque le matériau qui sert de base au spectacle, comme c'est fréquemment le cas aujourd'hui, n'est plus dramatique mais narratif. Prenant pour point de départ la dynamique de la relation scène-salle, Marie-Madeleine Mervant-Roux remet le spectateur au centre du processus théâtral et de l'« action dramatisante » produite par ce processus.

4. Voir Joseph DANAN, « Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen », *Études théâtrales*, n° 15-16, 1999. J'ai essayé de synthétiser ces réflexions dans les articles « Action » et « Mouvement » de *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001.

C'est aussi à partir de la relation entre la scène et la salle, et plus particulièrement de « l'échange symbolique » entre elles, que Jean-Frédéric Chevallier développe une recherche théorique et pratique (inspirée de Gilles Deleuze et de Jean-François Lyotard) autour de la « présentation » (dans le présent de l'instant théâtral) en ce qu'elle vient concurrencer, voire remplacer la « représentation ».

Dans la recherche de nouvelles formes de l'action, nous ne pouvions pas ne pas ouvrir le présent dossier à la danse et au cinéma qui constituent deux champs artistiques auxquels le théâtre, souvent fasciné par eux, ne cesse de se confronter.

Si l'article de Sophie Guhéry, en se situant au croisement du théâtre et de la danse, dans une analyse de l'action et du mouvement tels que l'on peut les observer dans la « danse-théâtre », contient sa propre légitimation, il n'en est pas de même de celui de Wong Kin Yuen sur lequel je dois, pour cette raison, m'attarder un peu plus.

Il nous a semblé en effet utile de demander une contribution non, comme c'est l'usage, à un praticien ou à un théoricien du théâtre s'interrogeant sur les multiples croisements du théâtre et de l'image filmée, mais à un théoricien du cinéma, observant celui-ci de l'intérieur. Le texte de Wong Kin Yuen propose une réflexion sur les corps et leur mouvement, en relation avec la technologie, dans le kung-fu, qui renverra au théâtre un certain nombre de questions, à la fois sur ce que l'on attend des corps filmés abondamment projetés sur les scènes actuelles<sup>5</sup>, (les effets spéciaux pouvant, *au théâtre comme au cinéma*, remplacer la performance physique effective), mais aussi sur ce que l'on peut attendre des corps en action et en mouvement présents sur une scène de théâtre, dont Jean-Loup Rivière remarquait, dans une émission radiophonique sur le dernier Festival d'Avignon<sup>6</sup>, qu'il n'y en avait vu aucun qui ne fût, d'une manière ou d'une autre, appareillé. La pensée de Wong Kin Yuen sur la technologie en ce qu'elle « rend l'homme humain », déborde le cadre du cinéma et concerne au premier chef le théâtre de ce début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Mon propre article, enfin, marquera un retour à la question du texte dramatique, mais qui me permettra, à travers un essai de réflexion sur ma pratique d'auteur, d'affirmer que

5. Voir, parmi les publications les plus récentes, le n° 108 des *Cahiers de théâtre Jeu*, « Le corps projeté », septembre 2003.

6. Sur France Culture, le 16 juillet 2004.

la question de l'action, ou du mouvement qui la relaie, a tout à gagner aujourd'hui à travailler à l'articulation du texte et de la scène.

Deux documents viennent prolonger les résonances de ce dossier. Le premier est un témoignage sur un tout récent travail d'atelier conduit par Denis Marleau qui s'interroge, avec la collaboration de Stéphanie Jasmin, sur les mouvements ténus et les « tensions » qu'il faut faire affleurer chez l'acteur ou à travers lui lorsque l'on met en scène ce maître de la non-action et du « théâtre statique » que fut Maeterlinck au seuil de notre modernité.

Le second est une pièce inédite de Jacques Jouet, publiée ici intégralement, rendant compte d'une pratique originale d'auteur qui, tout en restant « dramatique », accorde, en inventant ce qu'il se plaît à désigner comme une nouvelle « forme fixe », une importance décisive à la présence de l'acteur agissant, dans l'instant unique et irremplaçable de la « (re)présentation ».

Marie-Madeleine Mervant-Roux  
Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle. CNRS (Paris)

# Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action

*Il lui semblait que quelque chose était à ses trousses, quelque chose d'effrayant et qui devait le rejoindre, une chose que nul homme ne pouvait supporter, comme si la Démence le pourchassait, montée sur des chevaux.*

Georg BÜCHNER, *Lenz* (montage de Matthias Langhoff pour *Lenz, Léonce et Léna*, document non publié, p. 2)

*Maintenant je ne peux plus revenir en arrière, je dois entrer, moi aussi je dois franchir la porte du Malkasten, car je n'ai nulle part où aller, n'est-ce pas, et alors il va bien falloir que j'aille au Malkasten. J'ai ouvert la porte et j'entre.*

Jon FOSSE, *Melancholia 1*, trad. Terje Sinding (première phrase du montage de Claude Régy pour *Melancholia-Théâtre*, document non publié)

Dans l'introduction du dernier ouvrage réalisé par le Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Jean-Pierre Sarrazac énumère les quatre grandes dimensions prises par la crise du drame : après la crise de la fable, celle du personnage et celle du dialogue, il note « une crise du rapport scène-salle, avec la mise en cause dans – et dès – le texte même, du textocentrisme » (2001 : 14). Sont ainsi mises en relation, à l'orée de la réflexion collective, d'une part la redéfinition radicale de ce qu'il est convenu d'appeler « l'action dramatique » analysée selon ses trois composantes principales

(fable, personnage, dialogue), d'autre part la redéfinition de la relation théâtrale, c'est-à-dire le mode d'inscription du public dans le spectacle avec la redéfinition de la place du texte lui-même (le bouleversement historique suggéré par le mot de « textocentrisme » est l'avènement de la mise en scène). Dans l'article « Action » du même *Lexique*, rédigé par Joseph Danan, le « rapport salle-scène » s'incarne dans la figure du spectateur. Reprenant un topos désormais classique de la grande comparaison rhétorique cinéma/théâtre, « au théâtre, c'est le spectateur qui fait le montage », J. Danan le commente d'une façon originale : au lieu de répéter les très fréquents clichés sur l'hyperactivité du spectateur-monteur moderne – avec comme corollaire implicite l'idée selon laquelle antérieurement le public était plus passif –, c'est bien du côté de la scène qu'il continue à voir la source de l'action. Il évoque « l'effet de la puissance du montage *sur* le spectateur [c'est moi qui souligne] » (2001 : 19). Cette affirmation est importante. Loin d'accepter l'idée récente et, pour certains, très séduisante selon laquelle une ère de cocréation spectatrice (et ses spectacles autoconstruits par leurs destinataires mêmes) aurait remplacé l'ère de l'action dramatique (et ses plateaux autoritaires), J. Danan suggère la permanence d'une force théâtrale exercée sur les assistants, force dont les formes contingentes évolueraient avec le temps (dans l'article « Mouvement », il évoque quelques modalités récentes de cette force et comment elles meuvent et émeuvent les salles d'aujourd'hui). Tirant les conséquences méthodologiques de cette proposition, il indique que « la dimension [...] du spectateur [...] ne devrait jamais être écartée d'une réflexion sur l'action » (2001 : 19).

Cette préoccupation rejoint une préoccupation inverse issue de ma propre recherche portant, elle, sur le public. À l'intérieur d'un laboratoire travaillant principalement sur les esthétiques scéniques<sup>1</sup>, ma tâche spécifique a consisté à observer « l'hémisphère obscur » du théâtre, la part de l'assistance, son poids dans l'« événement théâtral total ». Ayant, pour ce faire, choisi les méthodes de l'ethnologie et effectué des études de terrain sur des séries de représentations observées dans leur globalité, j'ai pu mesurer l'importance de l'assistance, sa qualité effective de premier partenaire du jeu, sa fonction finalement structurante *et ceci y compris dans des formes dramatiques traditionnelles*, car j'avais volontairement choisi des spectacles où le spectateur était apparemment passif, un corpus dont une bonne partie pouvait être dite « néoclassique » (Mervant-Roux, 1998) : la scène n'avait donc pas attendu la crise du drame pour conférer au spectateur une place déterminante dans la dynamique théâtrale. Restait à trouver un modèle susceptible de rendre compte de l'ensemble d'un

1. Voir en particulier les ouvrages publiés dans la série des Voies de la création théâtrales (CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle »).

processus *engageant la scène et la salle* dans tous les cas de figure possibles. La notion de « mouvement », prise dans son sens premier, susceptible d'expliquer un moment d'attention limité dans le temps et un ensemble de phénomènes assez brefs déclenchés par des facteurs psychophysiologiques, ne pouvait rendre compte à elle seule d'une dynamique de long terme : un spectacle de théâtre n'est pas une suite d'attractions. La notion d'« action » se présentait, totalisante et disponible. Mais, dans ses acceptions modernes (voir Pavis, 1996 : 8-11), elle ne concernait que le premier des deux pôles de l'événement théâtral : souvent le texte seul, au mieux l'action scénique, jamais le public-partenaire, même chez Jindrich Honzl par exemple, qui avait voulu voir en elle le fondement même du théâtre (Honzl, 1971). Elle ne semblait donc pas pouvoir constituer l'élément organisateur d'un processus fondamentalement *interactif*. J'ai alors relu les grands auteurs de référence, à commencer par Aristote. Pour découvrir que celui-ci donne au destinataire du jeu une place déterminante dans sa définition de la forme dramatique par rapport à la forme épique. Juste après avoir indiqué les deux dimensions principales de ce que nous nommons « action » – l'organisation du *mythos*, le jeu mimétique de l'acteur –, il souligne que l'une et l'autre ont un même objectif ultime : produire chez le spectateur des émotions, de la crainte et de la pitié, et accomplir leur purgation (la *Poétique*, livre VI). Ce n'est pas la *mimesis* seule, mais l'ensemble *mimesis-catharsis* qui distingue, selon Aristote, le théâtre de l'ancien récit. Comme le suggère Michel Magnien dans son édition de la *Poétique*, la *praxis* n'est pas une pluralité d'actions dont la cohérence serait de nature « dramatique », au sens usuel, étroit du terme, c'est-à-dire interne à la pièce telle qu'elle pourrait être lue ou même jouée sans public à la façon d'un jeu de rôles, elle est *une pratique unifiée par une perspective externe : dramatiser le spectateur* pour produire ce que nous appellerions aujourd'hui un effet symbolique (Aristote/Magnien, 1990 : 42-44). Il s'agit d'une « action d'ensemble » (pour reprendre la notion proposée par Michel Vinaver et reprise par Joseph Danan), mais à l'aune de l'événement théâtral tout entier, lequel comprend les spectateurs. C'est par rapport à cette « action d'ensemble » que le texte se met au point (on pourrait parler du versant « dramatique » – au sens moderne – de l'action) et que l'acteur module ses gestes et ses chants (ce serait le versant physique de l'action). Elle inclut aussi ce qui crée l'indispensable « persuasion », ce qui préserve la « surprise », etc. Aristote prône comme un modèle la forme la plus efficace qu'il ait connue comme spectateur (la tragédie), mais dans le récit d'origine que représente la *Poétique* pour le théâtre occidental, les règles précises comptent moins que le processus qu'elles rendent possible et dont l'auteur a vécu lui-même les effets, ce dont tout son texte témoigne. L'« action » (*praxis*) est ce qui produit ce processus global. Nous parlerons d'« action dramatisante », afin de bien la distinguer de « l'action dramatique ». L'« action dramatique » telle qu'elle a été définie n'est qu'une dimension historiquement localisée de l'action dramatisante, dont les composantes sont variables et où le texte peut avoir plus ou moins d'importance selon les périodes. Nous vivons indéniablement une période de mutation. À toutes les époques, en effet, les formes

se stabilisent et semblent devenir autonomes, le public lui-même s'accoutume à assumer un certain rôle, mais que changent les bases sociales de la relation théâtrale; ce rôle se périmé, les modes de dramatisation aussi. Cependant, et c'est là le point, là où il y a « du théâtre », on trouve toujours l'existence d'une structure symbolisante, c'est-à-dire unificatrice *dans l'expérience du spectateur*, qu'elle s'exprime ou non en un texte unifié.

Nous rejoignons là l'hypothèse émise par les chercheurs en poétique affrontés à la crise contemporaine du drame. Ils suggèrent que celle-ci consiste dans l'invention *d'une autre forme dramatique* – et ne se résume pas à une fragmentation : « la forme la plus libre n'est pas absence de forme » souligne J.-P. Sarrazac (2001 : 13), et J. Danan parle avec M. Vinaver d'une « poussée vers le sens » (2001 : 18). Ma contribution à cette proposition a consisté à revenir sur quelques créations récentes dont j'ai suivi des représentations, à chercher à saisir pour chacune d'elles la dynamique dramatisante : comment se développe aujourd'hui le processus émotionnel, donc sémantique – il y a émotion lorsque le sens déborde<sup>2</sup> – occupant désormais la place de la catharsis à l'ancienne? Cette étude participe ainsi à ce qui pourrait être un inventaire des formes modernes de l'action, au sens large présenté plus haut.

## À nouveau, des récits de chasse

Il faut d'abord revenir à la « crise du rapport scène-salle » et à la nature exacte de son lien à la crise du drame. Deux remarques préliminaires :

- Une idée reçue veut qu'à un théâtre organisé par le texte ait succédé un autre théâtre où le texte ne serait plus qu'un matériau parmi les autres. Cette idée ne résiste pas à l'analyse des spectacles les plus susceptibles de l'illustrer. Même dans les créations qualifiées (selon une expression d'ailleurs mal définie) de « théâtre d'images », l'armature demeure en quelque sorte « textuée » (Mervant-Roux, 2001). D'une façon générale, ce qu'on constate est un déplacement de la dynamique dramatisante, du canevas dramatique classique (conflit, actants, etc.) *à une autre dimension du matériau textuel*. C'est là, dans ce déplacement, qu'il convient de situer et d'examiner les redéfinitions contemporaines de l'action.

2. Voir Paul Fraisse, article « Émotion », dans *Encyclopædia Universalis*.

- Même si le flottement actuel de la position spectatrice ne peut être détaché des bouleversements de l'écriture dramatique, il n'en est pas un simple effet. D'autres facteurs entrent en jeu. Un des aspects de l'actuelle crise du théâtre pourrait même être décrit comme la difficulté à offrir aux nouvelles formes dramatiques un espace qui leur convienne, où le public puisse être atteint. Le problème n'est pas d'ordre strictement scénique, mais concerne la place symbolique réelle de l'institution théâtrale, sa place dans la société, la prétention qui est souvent la sienne à être le seul vrai lieu du drame, à représenter notre monde mieux que nous ne saurions le faire et indépendamment de nous.

Si nous passons en revue les termes de la définition anthropologique du théâtre (l'acteur, le spectateur, un récit dramatisé, un espace de représentation clairement reconnu comme tel), c'est le dernier – et non l'avant-dernier – qui a perdu de sa valeur. Ce qui veut dire que dans l'espace théâtral traditionnel, aucune dramatisation ne pourra plus être activée, sans intervenir sur cet espace lui-même (on ne veut pas suggérer ici une recherche d'autres lieux, mais un réexamen de la matrice relationnelle, et surtout du contrat tacite sur lequel se fonde toute représentation, quel que soit son espace d'accueil). Sans cette intervention du théâtre sur lui-même, la rénovation du texte restera lettre morte. Les créations qui, aujourd'hui, échappent au déni profond du public, ou à la vaine admiration qui en fait de simples spectacles, sont celles qui comportent en elles le passage, partout ailleurs banalisé, de ce qui n'est pas dramatique à ce qui va peut-être l'être. Quelque chose d'impérieux a fait qu'on a eu recours à la scène, que le jeu a surgi comme une nécessité, non comme une donnée convenue, le spectateur y est sensible. Autrement dit, là où le plateau est vivant, « l'action » – au sens de « drame », d'action représentée – ne semble jamais aller de soi. Une caractéristique commune de ces spectacles, de styles et de tons très variés, consiste à prendre en compte le doute à l'égard du théâtre-théâtre, à affronter la disqualification de ce mode d'expression (son côté rituel social conformiste, dans le style conservateur ou dans le style marginal; la concurrence des autres arts, les limites du dramatique...). Ce doute s'inscrit directement, de façon plus ou moins visible, dans leur praxis dramatisante.

Tout se passe aujourd'hui comme si un nouveau cycle créatif s'amorçait et comme si les artistes repartaient de zéro, ou plutôt des formes premières, avec, parmi d'autres réapparitions de dispositifs archaïques, antérieurs à la *Poétique*, à toute poétique, celle du grand récit de chasse – mais la menace n'est plus la même et c'est le gibier qui raconte. Comme si les hommes, en s'efforçant de transmettre l'intransmissible, redécouvraient la voie du jeu, l'espace du jeu « contresigné » par le regard des spectateurs, ou plutôt les réinventaient à partir de ce qu'ils éprouvent et du monde où nous nous trouvons. Les deux créations radicales que j'ai choisi de prendre comme exemples (*Lenz*, *Léonce et Léna* de Matthias Langhoff, Comédie-Française, 2002, et *Melancholia-Théâtre* de Claude Régy,

Théâtre national de la Colline, 2001), nées l'une et l'autre de la lecture d'une œuvre littéraire romanesque (*Lenz*, de Georg Büchner pour la première, *Melancholia 1* de Jon Fosse pour la seconde), évoquant l'une et l'autre un artiste réel harcelé, inspiré par une folie mélancolique (le poète Jakob Lenz, le peintre Lars Hertervig), illustrent d'une façon aiguë cette dynamique dans le rapport personnel très vif à une œuvre non théâtrale d'où procède directement une recherche scénographique au sens le plus complet du terme à savoir, l'invention d'une « scène » qui convienne à une nouvelle forme de drame qui soit le nôtre. Dans chacun des deux cas l'action intègre cette recherche, consiste dans cette recherche.

## L'action dramatisante contemporaine. Premier exemple : *Lenz, Léonce et Léna*/Matthias Langhoff

### Déthéâtraliser la salle, reconstituer un auditoire

*Lenz, Léonce et Léna* est d'abord un montage complexe effectué par Matthias Langhoff, qui a tressé étroitement les découpes de la nouvelle (dans une traduction originale) et celles de la comédie (dans une traduction de Bernard Dort). C'est avec le début de *Lenz* (« Le 20 janvier, Lenz marchait dans la montagne... ») qu'après un prologue de six minutes consacré au mémoire de Georg Büchner sur le système nerveux du barbeau – sur scène, la reconstitution étrange d'une conférence scientifique jouée derrière un grand écran sur lequel sont projetées des images de dissection –, commence le spectacle lui-même. Et c'est avec la fin de *Lenz* qu'il se termine – alors que sur le même écran défilent les images muettes d'un cimetière marin africain. La nouvelle constitue donc le cadre externe du montage. Pourtant, il serait faux de dire que les fragments dramatiques s'insèrent dans une structure épique. De nombreuses séquences de *Léonce et Léna* sont insolemment distancées alors que le récit de *Lenz* est lu ou dit aux spectateurs par une succession d'acteurs qui sont comme des témoins directs et de grands messagers tragiques. Sans pouvoir effectuer ici une analyse détaillée du collage subtil des deux textes dont le traitement théâtral varie d'un moment à un autre et dont l'entremêlement scénique prend des formes toujours changeantes, nous nous intéresserons à son effet sur le spectateur, et pour commencer à celui produit d'emblée par l'articulation rapide, pendant les trois premiers quarts d'heure, de fragments plutôt dramatiques (des comédiens incarnent des personnages : Léonce, Valério, le roi Pierre...) et de fragments plutôt narratifs (des comédiens, parfois les mêmes, disent le texte de la nouvelle). La matrice scène-salle est touchée; le spectateur est arraché à son « rôle » de spectateur, celui que lui avaient donné des générations d'habitudes. Il est successivement placé dans de multiples positions dont aucune ne se stabilise, dont aucune ne dure assez pour qu'il puisse s'y reposer.

Les premières phrases de *Lenz* sont dites par l'acteur Denis Podalydes, vêtu d'un costume XVIII<sup>e</sup>, debout, immobile, à la face, en avant de l'écran bleuté sur lequel commencent à glisser les images en noir et blanc de forêts, de grumes enneigées, de ruisseaux glacés et de brumes. D'abord observateur forcé du « tableau » de la conférence et des images documentaires, le spectateur devient très vite un auditeur, il écoute un acteur proche de lui, dont il regarde le visage, et il perçoit la salle sombre comme le cercle du conteur. Il voit pendant ce temps le film, l'eau qui court, la terre froide, il écoute la voix et il entend les mots décrivant des ruissellements, des nuages et des brouillards. Il est ce qu'il est au dehors : un familier de cinéma, de documents télévisés, pouvant suivre simultanément sans en éprouver de la gêne un commentaire ou un dialogue, un liseur se remémorant le rythme de textes intrigants, quelqu'un qui écoute solitaire une création radiophonique. Puis Jean-Yves Dubois, texte en main, assis à l'arrière de l'écran, relaie Denis Podalydes; il faut tendre l'oreille, et l'espace s'élargit autour de cette silhouette de lecteur éloigné, avant que ne reviennent sur l'écran translucide des plans de paysages muets. Les voix des narrateurs alternent, parfois à l'intérieur d'une phrase. Un paragraphe dialogué est joué comme un vrai dialogue (Alain Pralon, furtivement, incarne une seconde figure). À douze minutes du début, une première bribe de *Léonce et Léna* est comme fichée dans le récit, qui reprend aussitôt pour être interrompu par un autre extrait de la pièce, reprend, est à nouveau coupé, jusqu'à ce qu'apparaisse une scène plus longue – on oublierait alors l'histoire de Lenz si la montagne du décor ne demeurait aussi visible dans le lointain du grand plateau. La tournette balaie les séquences de jeu. Selon le cas, les narrateurs appartiennent plus ou moins au monde de la comédie. Léna elle-même (Emmanuelle Wion) prend en charge certains passages; le Roi (Alain Pralon) assume parfois cette fonction. Deux balayeurs (Malik Faraoun, Laurent Stocker) dont le dialogue est constitué de phrases de la nouvelle et qui parlent doucement en fumant, accompagnés, comme dans un film, d'un accordéon nostalgique, ont un statut plus ambigu, pas vraiment personnages, et pas vraiment conteurs; ils sont plutôt anonymes et familiers. À quarante minutes du début, une scène de *Léonce et Léna*, plus longue et homogène que toutes les scènes précédentes, bien loin d'installer – enfin – le public dans son état normal de public de théâtre, éveille chez le spectateur des sensations de faux théâtre comme on en voit au cinéma – ou de théâtre de cinéaste (*Deux sur la balançoire* montée par Visconti...). Les moments d'action dramatique s'inscrivent dans l'action globale comme des images en relief, des illustrations colorées, qui ont quelque chose d'infantile. L'action globale, elle, s'organise sur un mode d'adresse et d'écoute, d'entente d'abord auditive. Jean-Yves Dubois racontera *Lenz* assis à l'avant du plateau, les jambes pendantes dans la salle. Le théâtre est une caverne où l'on se transmet des histoires. Pas des fables épiques, des histoires, comme celles du « conteur » de Walter Benjamin : « Plus l'auditeur s'oublie lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui » (2000 : 126). La double relation de proximité très intime et de veille analytique à laquelle conduit le spectacle trouve une sorte

d'incarnation dans la toute dernière image. C'est face à un petit public installé sur le grand plateau (des chaises ont été apportées) et composé des personnages de la pièce *Léonce et Léna*, des figurants, des musiciens, assemblés pour la projection cinématographique, que les spectateurs du Français regarderont, de leur côté, les images du cimetière d'Afrique et écouteront la fin de *Lenz* dite, en un relais calme, sans heurt, presque invisible, par ces quelques figures spectatrices assises, dépouillées de leurs rôles scéniques antérieurs et devenus des doubles de ce qu'ils sont eux-mêmes. Ils verront Muriel Mayette (la gouvernante de Léna/une narratrice de la nouvelle) derrière l'écran de projection fermer les yeux pour mieux entendre.

Le trouble ainsi jeté dans l'expérience du spectateur, sur le statut de spectateur, ne trouve pas sa fin en lui-même et n'est pas le fait d'un simple trublion, comme on aime souvent à le dire. Le but cherché n'est pas non plus une rédemption de la scène par la modernité technique. Si ce spectacle intègre de multiples médias, ce n'est certainement pas pour renforcer le théâtre en donnant des béquilles neuves à la vieille action dramatique, mais pour remettre cet art à sa place, pour intégrer le fait que *le vrai spectateur* est très largement constitué de fictions venues d'autres arts. Les petits films d'amateur, les musiciens jouant à vue (didjeridoo, accordéon...), les éléments radiophoniques, le mélodrame télévisuel... ne sont pas apportés de la scène à la salle; ils sont une présence de la salle sur la scène; ils sont là parce qu'ils constituent la matière de nos émotions, qu'ils permettent de constituer un dramatique préthéâtral et de donner au *mythos* contemporain de *Lenz*, *Léonce et Léna* une *mimesis* qui lui corresponde. L'important pour le spectateur sera moins de suivre deux histoires à la fois que de vivre *a tempo* les effets sensibles du montage, le hiatus permanent, grotesque, entre le monde des politiques qui a ses scènes cycliques et ses théâtres passagers – les décors ironiques de *Léonce et Léna* – et la vie réelle des hommes, en quête d'un lieu d'expression, des lointains de sommets violine à la pénombre de la salle. Ce hiatus drame/narration s'exprime dans une scansion originale à laquelle participe toute la machine active, vitalisée, technique, énergétique du plateau, un grand *mindscape* plastique. Pour pouvoir se dramatiser, la salle se déthéâtralise, et sa redramatisation se fonde sur un récit antérieur aux images scéniques proprement dites, plus précisément sur un récit soutenu d'une pulsion musicale : une voix raconte, l'image défile, les sons des instruments bourdonnent... Depuis *Marie-Woyzeck* (1980), monté avec Manfred Karge, Matthias Langhoff cherche à faire des lieux où il passe des espaces pour ses *Märchen*, ses contes qui sont des « anti-conte[s] » (1994 : 145). Dans son *Lenz*, *Léonce et Léna*, c'est l'énergie du désespoir qui crée l'espace fabulateur, ses fractures, son cinétisme; les éboulis du dramatique et les ciels de la tragédie participent d'un projet poétique unifié.

Le théâtral est en éclats, mais dans ce qui constitue bien une entreprise dramatisante, fondée sur l'intuition d'un rythme et sa mise en place risquée avec le public de la salle<sup>3</sup>.

## L'action dramatisante contemporaine. Deuxième exemple :

### *Melancholia*–Théâtre/Claude Régy

#### Une scène pour la non-action, un spectateur en négatif

Un des points communs des deux réalisations si évidemment dissemblables est la qualité littéraire des textes qui ont suscité le projet de « mise en scène », ici au sens littéral de l'expression, qui ont fait désirer l'invention d'une scène où ils puissent être dramatisés, c'est-à-dire pris en charge par des acteurs pour un ensemble de spectateurs mis en situation d'en faire l'expérience. Un autre point commun est la brièveté de ces textes : 26 pages pour *Lenz*, 20 pages pour l'extrait découpé par Claude Régy dans *Melancholia 1*. La question de la longueur est une question essentielle dans la *Poétique*. L'avantage de la tragédie, explique Aristote, ce qui lui permet d'obtenir son effet (susciter la crainte et la pitié), c'est qu'elle n'est pas indéfiniment prolongée, comme l'épopée, elle est contenue dans une « certaine étendue » organisée par la composition du drame. Matthias Langhoff, qui a choisi une nouvelle, et une nouvelle très ramassée, en a en outre perturbé le mouvement chronologique en y insérant d'autres textes de Büchner et en faisant du conte emprunté à *Woyzeck* l'épicentre de son montage. De l'auteur norvégien Jon Fosse, dont il a créé en France le premier texte dramatique, *Quelqu'un va venir*, en 1999, dont il a lu les romans et dont il admire l'écriture, Claude Régy dit qu'« il invente une étendue » (1999 : 118). Le travail du metteur en scène pour *Melancholia 1* ne consistera pas à « adapter » le texte, comme cela se fait en général dans le passage du roman à la scène, il ne s'organisera pas autour de la ligne narrative que l'on pourrait éventuellement extraire de l'œuvre, mais autour de cette « étendue ». « Le spectacle *Melancholia-Théâtre* cherche à exalter la matière vivante du roman à partir d'un fragment court (à peine 1/10 du livre) » (*Dossier pédagogique*, 2001, non paginé). Dans cette phrase, chacun des deux termes, « matière », « vivante », est important; on a en quelque sorte affaire à un autre « textocentrisme », à un textocentrisme de type nouveau, consistant à développer ce qui appartient à l'écriture, ce qui en constitue le mouvement interne, à partir d'un fragment qui le contient et le condense. Il s'agit de donner une forme théâtrale au continuum créé par Fosse à force de

3. D'où la fragilité d'un tel projet. Les soirs où l'accord ne se faisait pas entre la scène et la salle, le spectacle semblait ne pas avoir de sens.

répétitions et de variations répétitives et dans lequel les fragments de temps s'organisent sur un mode qui n'est pas temporel, d'une façon que l'on peut traduire en termes de spatialisation.

Le spectacle [...] comme un territoire, sur lequel chaque occurrence repérable est une position différentielle, une zone affectée. Ici, le bar du Malkasten, là la figure du double, plus loin celle de l'ange ou du frère, derrière, l'idée de vision, soudain, l'aube, quelque part, un marécage, au-dessus, l'aimée. (Vautrin, 2001)

Ce qui doit être dramatisé, c'est le substrat de l'expérience, celle du personnage et celle de l'écrivain, celle de la peinture et celle du roman.

Angoisse de celui qui veut peindre, croit peindre, ou peint. De celui qui veut écrire, croit écrire, ou écrit. Anxiété de tous ceux qui errent au-delà d'un bord. Le texte que les deux hommes disent, c'est un peu de cela qu'il parle dans les mots et au-delà des mots (Régy, 2000).

L'expérience est transmise à celui qui regarde. Littéralement. Directement. Le metteur en scène repense le volume du lieu théâtral en termes de bord infranchissable, d'incandescence et de ténèbres, d'ombre et de réverbération, et sa praxis dramatisante est d'abord une affaire d'espace.

Le dispositif de Daniel Jeanneteau est très simple : le petit gradinage destiné au public est installé devant une très longue boîte blanche rectangulaire en placo-plâtre « à peine plus haute qu'un homme debout », « creusée dans un mur noir beaucoup plus vaste », une « chambre d'incandescence » (Régy, 2002 : 19). Dans la boîte, ou devant la boîte, deux silhouettes masculines jumelles, deux « ombre[s] en volume », « éclairée[s] par la réverbération » (p. 21). Elles ne seront jamais ensemble du même côté de la ligne qui sépare de façon tranchée la zone de la lumière de la zone de l'ombre, l'une et l'autre techniquement liées. « Face à cette "coupure" de la lumière – image simplifiée de la schizophrénie – je n'ai pas pu résister au désir que les acteurs franchissent ce couperet semblable à un mur d'interdiction » (p. 47). Les deux comédiens (Yann Boudaud, Jean-Louis Coulloc'h) se partagent le texte de Jon Fosse. Y. Boudaud dit le texte où Lars Hertevig parle à la première personne. J.-L. Coulloc'h prend en charge l'ensemble des autres voix. « On ne décidera pas qui devra être pris pour le double de l'autre » (p. 22). Il semble que l'obscurité de la salle, des coulisses, du non-théâtre, de la nuit autour du théâtre, se soit accumulée dans le volume du lieu, la scène prise dans la même opacité variable que la salle et les spectateurs, et c'est au-delà de son bord que se trouve cette fausse scène, surexposée, inhabitable, mais qui se colore de rose et peut devenir un ciel nu, ou un abîme à la Turrell. Dans l'espace désorienté (ni face, ni lointain, ni repère de distance, les silhouettes sont sans visage et souvent sans devant ni dos), le temps se replie sur lui-même et perd toute ligne de fuite, toute perspective « romanesque ». Le drame déploie l'instant d'une catastrophe fixe (flash-backs, « pré-prolongement », souvenirs, et visions). « C'est ça

l'activité : c'est le vide qui agit, pas l'acteur – le mot acteur est tout à fait malvenu » (*Dossier pédagogique*, « Dématérialiser la matière ») : le rôle, immense, du comédien consiste à incarner le « vide », comme les notes de György Kurtág musicalisent le silence. De celui qui regarde du petit gradinage, on peut ajouter qu'il n'est pas du tout « spectateur », au sens où il n'y a pas « spectacle », et que ce mot non plus n'est pas le mieux venu. L'expression par laquelle Claude Lévi-Strauss désigne celui qui écoute de la musique, ou un récit mythologique, le créateur « en négatif » (1971 : 585), expression qui convient à tout membre d'une assistance véritablement théâtrale, décrit exactement celui qui assiste au travail de l'acteur de *Melancholia* : « c'est, en fin de compte, le second qui se trouve signifié par le message du premier : la musique se vit en moi, je m'écoute à travers elle » (Lévi-Strauss 1964 : 25). La dynamique dramatisante naît ici d'un jeu d'immobilités. Le rapport au théâtral se définit sur un mode interne et non externe, ce qui rejoint l'attitude de Jon Fosse recourant finalement à la forme dramatique alors qu'il fuit personnellement les théâtrophilies sociales dont il craint l'effet mortifère.

Il paraît que l'on dit souvent à Claude Régy que ce qu'il fait « n'est pas du théâtre ». Il répond par une boutade : si le théâtre est ce que je vois lorsque je fréquente les théâtres, je suis content de ne pas en faire. On doit cependant constater que son travail s'effectue toujours dans le dispositif de base de cet art, débarrassé du superflu, parfois nettoyé jusqu'à l'os, et qu'il se sépare de tout théâtralisme pour pouvoir susciter l'effet du théâtral, faire qu'il soit à nouveau violent : il veut le saisissement du spectateur, la saisie par la sensation. Évoquant *Melancholia-Théâtre* pendant la préparation du spectacle, le metteur en scène parlait de quelque chose de « terrifiant » (pour soi), quelque chose qui fait peur (pour l'autre) – version moderne du binôme de la crainte et de la pitié (2000, texte inédit). L'émotivité de l'artiste, c'est un des aspects du roman sur la vie de Lars Hertervig, est liée à la création, elle est une forme de connaissance, proche de la science, complémentaire, irremplaçable, ainsi peut-il en être aussi des émotions du spectateur, lorsqu'elles échappent au pathétique, lorsqu'elles sont des pensées en acte, des mouvements d'âme sans états d'âme. Aristote souhaitait qu'elles fussent « épurées ». Dans l'inversion systématique de la pratique scénique classique développée de spectacle en spectacle par Claude Régy, dans sa recherche d'une dynamique interne à l'inactivité, *Melancholia-Théâtre* représente un extrême. Et constitue un lieu critique – dans les deux sens de l'expression.

## Une époque impuissante à se dramatiser?

Le titre choisi pour le présent article est bien sûr un clin d'œil au titre français de l'ouvrage de Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, dont la proposition principale est que toute structuration dramatique aurait disparu en même temps que la

prééminence de la pièce, du dialogue, du « texte de théâtre », dans les créations de la scène moderne. L'époque serait au fragmentaire, au pluriel et au disparate, aux dynamiques non signifiantes ou insignifiantes. Rien n'est moins sûr. Pour ne citer que les deux metteurs en scène évoqués dans cette étude, M. Langhoff aime souligner, contre le discours général, que Heiner Müller est à son meilleur lorsqu'il écrit par exemple *Philoctète* « qui n'est pas du tout un fragment. Pas du tout. Qui est presque, au contraire, sa pièce la plus fermée. » (1995 : 71) et Claude Régy, en extrayant quelques pages du roman de Fosse, effectue un « prélèvement » permettant de saisir le tout : « On l'a placé entre deux plaques de verre. Et maintenant on le regarde au microscope » (2002 : 42). Nos propres études de terrain sur des séries de représentations d'un certain nombre d'événements théâtraux immédiatement contemporains nous ont permis de percevoir, d'enregistrer et de décrire le développement, pendant le déroulement du jeu, d'une dynamique continue. Là où nous sommes bien en présence de « séances dramatiques » pour adopter la formule, symptomatique, de Kantor, et pas seulement de performances plastiques, de prestations chorégraphiques ou de numéros circassiens – même si les arts plastiques, la danse, ou les techniques de la piste peuvent y jouer un rôle important –, il y a bien une dramatisation d'ensemble engageant la scène et la salle, et ceci d'autant mieux que la scène s'est débarrassée de toute autosatisfaction. Dans les deux exemples retenus pour illustrer cette réflexion, tout semble se passer en dehors des codes théâtraux, dans des sortes de retrouvailles avec le mode du grand récit dont Walter Benjamin avait dit l'épuisement, mais selon tout autre modèle : ni schéma actanciel simple, ni fable parabrechtienne. Raconter, raconter, du fond du bout du monde, parce que le partage d'expérience constitue en soi une action.

On peut aller plus loin et se demander si le rapport qui lie le conteur à son matériau – la vie humaine – n'est pas lui-même d'ordre artisanal, si le rôle du conteur n'est pas précisément d'élaborer de manière solide, utile et unique la matière première des expériences, que ce soit les siennes ou celles d'autrui (2000 : 150).

« Élaborer de manière solide, utile et unique la matière première des expériences », tel est sans doute le fondement des nouvelles forces structurantes. Dans l'épilogue de son livre – dont le ton, il faut le noter, se distingue par son caractère sombre des chapitres qui l'ont précédé – Hans-Thies Lehmann exprime l'idée selon laquelle le succès du postdramatique ne serait pas un heureux effet de la modernité, mais le signe tragique de l'impuissance de nos sociétés à « dramatiser » leur réel. Peut-être ce grand pessimisme (parfois légèrement adouci, l'auteur nous dit un peu plus loin qu'il ne faut pas désespérer et que du nouveau va surgir...) est-il le résultat d'une conception trop rigide, trop « dramatique » (au sens étroit) du dynamisme dramatisant. Contrairement à ce que suggère le titre de l'ouvrage, nous souffrons sans doute moins d'une panne de dramatisation que du manque d'un modèle théorique capable de subsumer l'ensemble des façons dont celle-ci peut s'effectuer.

La définition canonique de l'action, fondamentalement linéaire, ressemble au mince fil d'Ariane qu'il faudrait suivre dans les méandres de la séance théâtrale. Alors que nous aurions besoin d'une théorie du labyrinthe.

---

La difficulté à définir un modèle théorique susceptible de rendre compte de la dynamique de la relation scène-salle pendant la représentation théâtrale, dynamique engageant ensemble l'émotion et la signification, croise la réflexion sur l'« action » menée par les spécialistes en poésie dramatique. La notion d'« action dramatisante » est proposée pour désigner ce qui déclenche le processus théâtral interactif global. Incluant l'« action dramatique » (actants, conflit, etc.) dans les formes scéniques traditionnelles, l'action dramatisante s'organise aujourd'hui selon de nouveaux modes de structuration, moins étrangers au texte qu'on ne le dit souvent. Deux exemples sont étudiés.

The difficulty in defining a theoretical model able to account for the dynamic of the relationship between the stage and the audience during the course of a theatrical representation, dynamic in that it brings together meaning and emotion, participates in the reflection on action carried out by specialists of dramatic poetics. The idea of "dramatising action" is proposed to describe that which engages the global interactive processes in theatre. This includes not only traditional dramatic action (actants, conflict, etc.), but also dramatic action as it unfolds today, organized along new lines, less foreign to textuality than one might have us think. Two examples are examined.

---

*Marie-Madeleine Mervant-Roux est chercheuse au CNRS (Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle) et chargée de cours à l'Institut d'études théâtrales (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle). Son travail porte principalement sur l'analyse de la représentation théâtrale comme événement social, spectateurs compris, et sur la fonction anthropologique du théâtre (domaine occidental), dans ses deux grands modes de développement, professionnel et amateur. Elle a, en particulier, publié L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur (CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 1998). Elle a dirigé la préparation d'un ouvrage collectif sur le théâtre des amateurs et l'amateurisme : Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique, Paris, CNRS Éditions, 2004, coll. « Arts du spectacle »).*

## Bibliographie

- ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotations de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1990.
- BENJAMIN, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, *Ceuvres III*, Paris, Folio Essais, 2000, p. 114-151.
- BÜCHNER, Georg, *Lenz*, montage de Matthias Langhoff pour *Lenz, Léonce et Léna*, texte inédit, p. 2.
- DANAN, Joseph, « Action », *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001, p. 17-20.
- FOSSE, Jon, *Melancholia 1*, trad. Terje Sinding, Paris, P.O.L., 1998.
- FRAISSE, Paul, article « Émotion », dans *Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2002, t. VIII, p. 155-158.
- HONZL, Jindrich, « La mobilité du signe théâtral », *Travail théâtral*, n° 4 (juillet), 1971, p. 5-20.
- LANGHOFF, Matthias, « Qu'est-ce qui arrive là, entre les gens? », entretien avec Jean-Pierre Morel, *Théâtre/Public*, n° 122, mars-avril 1995, p. 67-71.
- LANGHOFF, Matthias, « Désir d'un théâtre de l'asocial » [extraits d'« À propos du Woyzeck de Büchner », 1979, *Références*, TNS, 83/84, p. 49-73], dans Odette Aslan (dir.), *Langhoff. Les voies de la création théâtrale*, vol. 19, Paris, CNRS Éditions, 1994, p. 144-151.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologies IV. L'homme nu*, Paris, Plon, 1971.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologies. Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- Melancholia-Théâtre*, dossier pédagogique conçu par David Tuailon, en collaboration avec Laure Hémain, fascicule dactylographié, non paginé, Paris, Théâtre national de la Colline, 2001.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Le réimagination du monde. L'art du théâtre du Radeau », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images. Les voies de la création théâtrale*, vol. 21, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 362-387.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.
- RÉGY, Claude, texte inédit, 2000.
- RÉGY, Claude, « Melancholia lux », *Lexitextes 4*, Paris, Théâtre national de la Colline, 2001.
- RÉGY, Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n° 22, 2001.
- VAUTRIN, Éric, « Melancholia, bégaya-t-il », *L'insensé*, n° 1 (mars), 2001, [En ligne]. [<http://www.apresvillenoise.net/plateaux/index2.htm>] (juillet 2003).

Jean-Frédéric Chevallier  
Université nationale autonome du Mexique

# Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles

*Lorsque je vais au théâtre, je remarque qu'il m'est toujours plus ennuyeux de ne suivre qu'une seule et même action au cours de la soirée. En fait, cela ne m'intéresse plus. Lorsque, dans le premier tableau, on amorce une action, lorsque dans le second on en commence une autre qui n'a rien à voir, puis une troisième, et puis une quatrième, alors là, c'est divertissant, agréable, mais ce n'est plus la pièce parfaite.*

Heiner MÜLLER, *Gesammelte Irrtümer* (cité par Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*)

*L'herméneutique se borne à dire qu'il n'existe pas de vérité en tant que structure stable de l'être mais qu'existent seulement les nombreux horizons, les différents univers culturels dans lesquels adviennent ces expériences de vérité, comme articulations et interprétations internes.*

Gianni VATTIMO, *Éthique de la communication ou éthique de l'interprétation?*

Dans quelle mesure le théâtre d'aujourd'hui peut-il être regardé comme un acte de présentation au cours duquel acteurs et spectateurs participent de la constitution de symboles inédits? Et, pourquoi apparaît-il nécessaire de l'envisager de la sorte? En effet, depuis peu, quelque chose dans la pensée du théâtre a changé. Jusqu'alors, l'expression adéquate pour qualifier la nouveauté mise en œuvre par les pratiques scéniques les plus contemporaines était celle de « crise du drame ». Il s'agissait d'une caractérisation négative : ce que le théâtre d'aujourd'hui n'est plus... Or, si l'on met en relation de récents textes théoriques (comme *Le théâtre est-il nécessaire?* de Denis Guénoun ou *Le théâtre postdramatique* de Hans-Thies Lehmann) avec d'autres écrits moins récents (en particulier l'introduction de Gilles Deleuze à *Différence et répétition* (1968 : 7-41) et un chapitre *Des dispositifs pulsionnels* de Jean-François Lyotard intitulé « La dent, la paume » (1973 : 95-104)), il devient possible de proposer des caractérisations positives : ce que le théâtre d'aujourd'hui est... On observe en effet une modification de paradigme, ou, si le terme paradigme convoque trop de fixité; on assiste à un déplacement de préoccupation. Et une formulation succincte pour décrire ce

déplacement pourrait être la suivante : l'on est passé du *représenter* au *présenter*. En d'autres termes encore : la « crise du drame » n'est pas exactement la crise de l'action, mais bien plutôt *la mise en crise de la représentation de l'action*.

Ce que prétend le plateau, ce n'est plus tant représenter une grande action unique mettant en conflit, selon une ligne « destinale », plusieurs personnages, mais bien plutôt présenter... présenter ou exhiber quelque chose de l'existence humaine (Guénoun, 1997), répéter les mouvements de la vie même (Deleuze, 1968), « produire la plus haute intensité (par excès ou par défaut) de ce qui est là, sans intention » (Lyotard, 1973 : 104). Pour y parvenir, la fable dans le premier cas, le concept dans le second, le signe *signifiant* dans le troisième ne sont plus des médiations nécessaires. Il faut toutefois s'entendre sur cette première idée : il ne s'agit pas exactement d'affirmer que, sur la scène du théâtre, il n'y a plus (ou il ne doit plus y avoir) d'histoire représentée. Il est davantage question de reconnaître que ce sur quoi les pratiques scéniques contemporaines, mais aussi les *pratiques spectatoriales*, portent leur attention ne concerne plus – ou moins qu'avant – la grande action représentée, son déroulement téléologique et les personnages qui y prennent part. Ces éléments sont souvent *présents* sur le plateau, mais ce n'est pas sur eux que se concentrent les regards, comme ce n'est plus par leur entremise que la salle entre en relation avec la scène.

Laissons de côté pour l'instant (nous y reviendrons dans un second temps) la question de la relation scène/salle et détaillons quelque peu le premier point : le regard, l'attention ne porte plus sûr le *représenter* mais sur le *présenter*. À cela, il y a deux raisons et une nécessité.

La première des deux raisons est historique. Si, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, le pouvoir de la *ratio* (héritage des Lumières) et la foi sans limite dans les sciences exactes (et dans une représentation possible du monde) n'ont cessé d'être remis en question (à un Durkheim qui prétendait « considérer les faits sociaux comme des choses » (1988 : 108) s'opposait un Bergson qui écrivait *La pensée et le mouvant* (1934)), c'est après Hiroshima et Auschwitz que l'évidence des contradictions de la Raison devient indiscutable : un projet *rationnel*, qui plus est conduit *rationnellement*, nous mène à la catastrophe. « *Auschwitz* peut être pris comme un nom paradigmatique pour l'*inachèvement* tragique de la modernité. » (Lyotard, 1993 : 32). Il va s'en dire que c'est là une lecture qu'aujourd'hui nous ferions de l'Histoire récente. Car, de fait, le scandale des camps d'extermination – pour ne prendre que cet exemple – n'a pas été perçu comme tel immédiatement. Georges Bensoussan le souligne, la conceptualisation est postérieure à la perception : « il y fallait et

il faut encore, écrit-il, un “outillage mental” qui manquait alors » (1998 : 37)<sup>1</sup>. Mais cet outillage mental existe bel et bien aujourd’hui. Et, c’est peut-être cela seulement qu’il faut retenir ici, au-delà des différences quant à la datation du tournant<sup>2</sup> : pour nous, à l’aube du XXI<sup>e</sup> siècle, tout discours, tout grand récit (y compris le récit historique, nous venons de le voir), toute représentation qui, au nom de la raison et de la science, prétend détenir les clefs d’un bonheur futur promis au plus grand nombre apparaît comme suspect. Gianni Vattimo note à ce propos :

Les “grands récits”, qui ne se bornaient pas à légitimer en un sens narratif une série de faits et de comportements, mais qui, dans la modernité et sous la pression d’une philosophie scientiste, ont cherché une légitimation “absolue” dans une structure métaphysique du cours de l’histoire, ont perdu leur crédibilité. [...] Cette perte n’est pas un bien grand mal car ces “métarécits” visant à la légitimation ont toujours constitué autant de violences idéologiques (1991 : 14-15).

C’est la fin des idéologies, et, pour ce qui est du théâtre, la fin des discours prescriptifs et des représentations (dramatiques) au moyen desquels ces discours prétendaient être communiqués au public.

On pourrait objecter qu’un théâtre de pur divertissement peut avoir recours à la représentation sans faire usage d’une quelconque idéologie. C’est inexact. Qui soutiendra que le théâtre de boulevard (théâtre de représentation et de divertissement s’il en est) n’entretient rien de l’idéologie bourgeoise? De manière plus générale, c’est un apport indéniable de la philosophie contemporaine que d’avoir, tout à la fois, insisté sur le lien fonctionnel qu’entretiennent idéologie et représentation, et souligné la nécessité, pour sortir de la première, de penser un théâtre qui ne participe pas de la seconde : le *théâtre énergétique* de Lyotard, le *théâtre de la répétition* de Deleuze sont des formules (des ouvertures) pour penser le théâtre en ce sens. Des formules auxquelles on peut, bien sûr, comme le fait Patrice Pavis (1996 : 18), reprocher leur manque de réalisme, mais dont on peut aussi observer la connivence avec certaines pratiques théâtrales contemporaines. Peter Weiss, en 1965, dans *L’instruction : oratorio en onze chants*, cherche à rendre compte

1. De même, ce n’est pas un hasard qu’un film comme *Hiroshima mon amour* – dont Marguerite Duras a écrit le scénario – n’ait été réalisé qu’en 1958, c’est-à-dire treize ans après l’événement historique.

2. En réalité, la datation importe assez peu. Ce qu’il faut au contraire souligner, c’est que ce tournant intéresse tout autant l’histoire du champ philosophique (Vattimo, 1987 : 7-19), l’histoire du champ intellectuel (Winock, 1999 : 721 et suiv.), l’histoire du champ artistique (Nancy, 1993 : 244), que l’histoire du champ scientifique (Gribbin, 1994 : 187-210) : la mort du dieu de la métaphysique, le deuil des idéologies capitalistes et communistes, l’exploration sensorielle de la question du sens, l’abandon de la causalité et du *continuum* sont autant de signes d’une *mise en crise de la représentation*.

*avec le moins de représentation possible* du procès de Nuremberg (1966 : 9-13). Heiner Müller, en 1977, dans *Hamlet-Machine*, fait dire à un acteur (l'interprète d'Hamlet) : « Je ne joue plus de rôle. Mon drame n'a plus lieu » (1985 : 75). En d'autres termes : *il n'y a plus rien qui vaille la peine d'être représenté.*

La seconde raison du passage au régime du présenter concerne la pratique artistique. L'apparition du cinéma a eu sur le théâtre l'effet d'un tremblement de terre. Et, de ce dernier, il importe de prendre l'exacte mesure, sous peine de perdre le théâtre à jamais. C'est la question que pose Denis Guénoun (1997 : 143-144), et qu'évoque aussi Hans-Thies Lehmann (2002 : 116). Si, le théâtre a eu pendant longtemps le monopole de la fabrication de l'imaginaire, et s'il apparaît évident au XX<sup>e</sup> siècle que le cinéma réalise mieux que lui cet imaginaire, *le théâtre est-il (encore) nécessaire?* Autrement dit, à quoi bon continuer à *représenter* des histoires, à quoi bon chercher à rendre crédible des personnages si, dans ce registre, le cinéma est supérieurement efficace (les décors sont « naturels », le visage des acteurs apparaît en gros plan, etc.)? Pourquoi ne pas plutôt se concentrer sur ce qu'il reste de spécifique au théâtre : le corps réel d'un acteur s'offrant au regard immédiat d'un spectateur, l'événement que constitue une telle coprésence?

Ici, apparaît la nécessité, presque le devoir, de penser le théâtre comme un acte *effectif* de présentation. Car, certes nous ne croyons plus aux discours messianiques, certes nous nous méfions comme de la peste des idéologies, mais il n'en reste pas moins que nous vivons, occidentaux que nous sommes, sous la domination du « système spectaculaire » (Debord, 1992 : 13). La société du *spectacle intégré*, c'est-à-dire total, la société où tout est marchandise, et toute marchandise se donne en spectacle pour être davantage consommée, est basée sur une idéologie qui jamais, suprême perversité, n'apparaît comme telle.

Cette idéologie *masquée* a pour fondement un intéressant malentendu, à savoir une lecture à contresens de *La richesse des nations*. L'auteur, Adam Smith, entendait faire œuvre de morale et dénoncer, par de minutieuses analyses, les excès de la révolution industrielle dans l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ses lecteurs le virent tout autrement et firent de sa réflexion la base (métaphysique) de la théorie capitaliste : l'homme est fondamentalement égoïste, une société qui érige l'égoïsme en principe organisateur favorisera le jeu positif et rééquilibrant de la « Main invisible » (2000 : 109-129).

Le *devenir-falsification* du monde *représente* donc la victoire (*en sous-main*) de la formule idéologique suivante : si vous devenez *tous* égoïstes, vous serez *tous* heureux – grâce à la « Main invisible ». Dès lors, puisque toute représentation du monde est passée sous la domination du spectacle, ou bien encore, puisque toute représentation a été subvertie par le spectacle, le *théâtre de représentation*, pour aussi « honnête » qu'il se prétende, ne pourra

que reproduire cette formule. Le trait paraîtra peut-être excessif – tout théâtre de représentation est un théâtre de collaboration idéologique – d'une idéologie omnipotente qui, pour ne pas apparaître comme telle (c'est-à-dire ni comme idéologie, ni comme omnipotente), a recours à toutes les représentations existantes.

Or, précisément, un théâtre qui n'est pas de représentation mais de présentation, en ce qu'il invite à participer d'une expérience réelle, en ce qu'il travaille avec la présence de l'autre (celle de l'acteur pour le spectateur, celle du spectateur pour l'acteur), résiste à l'appropriation par le spectacle. Certes, « il est devenu matériellement impossible de faire entendre la moindre objection au discours marchand » (Debord, 1992 : 45), mais, ici, il ne s'agit précisément pas d'un discours. De par sa nature, l'acte de représenter, il opère en dehors. Quelque chose du théâtre qui diffère de la logique marchande, et il est nécessaire – vital – de ne pas laisser de côté cette *vertu politique*<sup>3</sup> propre au théâtre, cette *efficacité possible* du théâtre.

Pour insister sur le déplacement du *représenter* vers le *présenter* apparaissent donc trois éléments : une raison historique, une autre d'ordre artistique, et enfin une nécessité de nature politique. Leur point commun réside en ceci que toutes trois en appellent à une sorte de simplification – certains parlent de nudité. Jean-Luc Nancy, par exemple, se demande comment la « nudité de l'exister » peut devenir le *sujet* de l'art (1993 : 195). En effet, s'efface non seulement le « re » du verbe *représenter*, mais aussi le complément d'objet attaché à ce verbe, à savoir la trame dramatique (l'action et les personnages en action). Or, un tel dépouillement offre de mieux approcher la *praxis*<sup>4</sup>, l'activité humaine, la nôtre, telle que nous la vivons aujourd'hui.

C'est un point sur lequel Jean-François Lyotard a souvent insisté : le propre de la *praxis* contemporaine, c'est qu'elle est multiple, discontinue et *paralogique*<sup>5</sup>, donc aussi non généralisable, non linéaire et imparfaitement explicable. La *raison* ne constitue toujours qu'un mode d'appréhension incomplet. Par conséquent, chercher à rendre compte de

3. *Vertu politique* signifie ici vertu quant au (bien) vivre-ensemble.

4. Étymologiquement, le mot *praxis* désigne les pratiques humaines, les activités propres à l'être humain, et de celles-ci, davantage le processus que le résultat – le résultat appartient au domaine de la *poiesis*. La *praxis* comprend aussi la *praxis* non pratique : réfléchir sur la *praxis* ou bien penser le monde sont des activités *praxiques* (voir Nicol, 1978 : 48 et suiv.).

5. *Paralogique* signifie à côté de la *logique*. Le principe de non-contradiction est logique : ne peuvent être réunies ensemble la proposition A et la proposition non A. À l'inverse, la réunion de ces deux propositions contraires participe exactement de la *paralogie*. Jean-François Lyotard défend par exemple l'idée d'une « différence comprise comme *paralogie* » (1979 : 97-98).

manière monovalente de la *praxis*, par le biais de la représentation scénique d'une « grande » action d'ensemble, c'est inmanquablement rater le coche (l'*activité* excède l'*action*). À vouloir représenter cette action sur la scène, on participe – encore – de la falsification mercantile<sup>6</sup>.

Il y a ici un moins qui ouvre à un plus. S'il importe de représenter moins, c'est pour présenter davantage – autrement dit pour exposer et pour interroger adéquatement les particularités contemporaines de la *praxis*. Ces *prattontes* que sont les comédiens répètent, c'est-à-dire non pas reproduisent mais ré-activent; ils produisent et entretiennent en même temps. Ils font le mouvement. Et ce qu'ils manifestent alors, c'est qu'ils sont eux-mêmes la manifestation d'une « puissance propre de l'existant, un entêtement de l'existant dans l'intuition, qui résiste à toute spécification par le concept » (Deleuze, 1968 : 23). Les acteurs répètent parce qu'ils mettent à jour sans idée, sans signification préétablie et sans prétention à l'exhaustivité. Il s'agit de préserver à la présentation scénique son caractère *figural* et ouvert, c'est-à-dire non réductible au mot et encore moins à l'idée (Lyotard, 1971). *Répéter* serait le verbe pour dire cet agir-là avec cette préoccupation-ci. (Il est certain alors que la différence s'estompe entre « acteur » et « danseur »). Les acteurs/danseurs sur le plateau répètent quelque chose de la *praxis* (quotidienne) au moyen d'une *praxis* (théâtrale) – raison pour laquelle à une pluralité de formes prises par la première répond une pluralité des traitements possibles par la seconde.

Le passage *du représenter au présenter* peut donc s'exprimer d'une seconde façon : l'attention se déplace *de l'action vers le mouvement*. Comme le remarque Gilles Deleuze, ce dont il s'agit à présent, c'est

de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir hors de toute représentation; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournolements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit (1968 : 16).

Le *représenter*, c'est-à-dire aussi *l'action représentée*, voilà l'intermédiaire de trop, l'intermédiaire « par lequel la salle est ignorée au bénéfice de la scène » (Lyotard, 1974 : 17).

6. Le danger que comporte le recours à la représentation est lié au fait que, étant phénoménalement un acte direct et immédiat (de la présence au présent), le théâtre produit un certain type d'attente qu'il importe de ne pas décevoir.

Au contraire, lorsqu'il ne vise pas à la représentation d'actions mais à la répétition de mouvements, le plateau, et c'est là un des traits les plus marquants de cette *praxis* théâtrale plurielle, est considéré alors « comme point de départ et non comme lieu de re-copiage » (Lehmann, 2002 : 43). Tel était par exemple le cas dans un travail du collectif Kubilai Khan Investigations, intitulé *S.O.Y.* et présenté au Festival Via de Maubeuge (Le Manège/Scène Nationale, 1999). Un groupe de neuf artistes (musiciens, vidéastes, danseurs, plasticiens, comédiens) se livre sur le plateau à un jeu d'échanges chorégraphiques destinés à réveiller dans le public « les plaisirs des premières fois ». Mais ces plaisirs n'existent pas *per se*, ils apparaissent dans le temps de l'acte théâtral. Il n'est pas question de les évoquer, ni encore moins de les représenter, mais bien au contraire de les faire surgir, de manière différente en chacun des spectateurs. Un comédien saisit un micro et crie à plusieurs reprises « puta madre », tandis qu'un danseur exécute une série de mouvements et qu'un musicien s'attelle à ses platines. Ici donc, le processus prime sur le résultat, la manifestation sur la signification, l'impulsion sur l'information, l'expérience partagée sur l'expérience transmise. La visée ne consiste plus tant à communiquer *un sens* qu'à stimuler *les sens* – et, s'il y a création de sens, c'est précisément à partir de cette activité des sens. Il n'y a pas de sens avant cet éveil aux sens (nous allons y revenir).

Une telle stimulation est encore accentuée (démultipliée en quelque sorte) par la fragmentation de la présentation scénique, une fragmentation qui n'a plus tant à voir avec celle du fragment qui s'épuise et se referme sur soi, sur les limites (finies) qui lui ont été assignées, qu'avec celle de l'événement d'un instant, de la pluralité de ces événements évanescents qui s'entremêlent et se débordent les uns les autres. C'est par exemple ce qui se produisait au cours de *Ship in a view*, une chorégraphie de Hiroshi Koike (compagnie Pappa, Théâtre Julio Castillo, Mexico, 2003). La quantité d'événements scéniques de très courte durée, et se superposant presque, était telle qu'il devenait impossible de déterminer lesquels d'entre eux venaient de finir ou bien de commencer; un micro-événement apparaissait toujours comme le débordement d'un autre, ou de plusieurs autres. Dans certains cas, plusieurs séquences ont véritablement lieu en même temps, telle la première partie de *XX* mis en scène par Luca Ronconi au Théâtre de l'Odéon en 1971 (Paris), où les spectateurs, répartis en vingt « cellules », assistaient simultanément à vingt « scènes » différentes (Quadri, 1974 : 262-264).

Cette mise sur le même plan interdit la hiérarchisation des éléments scéniques; la musique compte autant que le texte, que les déplacements de l'acteur, que la lumière, etc. Ces éléments sont présentés conjointement sans qu'aucun d'eux n'en vienne à prendre le pas sur les autres. Le collectif Kubilai Khan Investigations que nous citons précédemment en donne l'exacte illustration. Les interprètes, venant d'horizons artistiques différents, combinent leur pratique sans installer de classement ou d'ordre de préférence.

D'une telle dynamique, le corps de l'acteur est le point d'origine. Ce corps-là importe finalement plus que ce qui pourrait être représenté au moyen de ce corps. (Nombre de mises en scène de Pina Bausch sont exemplaires sur ce point, telle *Mazurka Fogo* présentée à Lisbonne dans le cadre de l'Exposition universelle 1998.) Parfois, c'est même l'acte physique de parler qui compte davantage que ce qui est dit (le théâtre de Valère Novarina) – d'où aussi le recours fréquent à l'hétérolinguisme. Dans la mise en scène de Franz Castorf d'*Un tramway nommé désir* présentée au Mexique, les acteurs s'exprimaient en allemand, en français, en anglais et en espagnol (Théâtre Julio Castillo, Mexico, 2003).

Tel encore Marcial Di Fonzo Bo qui, dans *Je crois que vous m'avez mal compris* de Rodrigo García, regardait un spectateur, puis un autre, droit dans les yeux, afin que ses conseils, quant à la nécessité de se prostituer dès l'enfance, gagnent en absurdité et en horreur (Théâtre National de Chaillot, Paris, 2003). Le comédien qui présente entend s'adresser directement à la salle. Son travail participe ou bien d'un *non-jeu* (ce que le spectateur regarde, c'est l'acteur présent, ici et maintenant à savoir Marcial Di Fonzo Bo) ou bien d'un *jeu exacerbé* (le jeu est exhibé pour ce qu'il est, un jeu auquel personne ne croit, et dont, néanmoins, tout le monde tire jouissance par exemple, Marcial Di Fonzo Bo fumant vingt cigarettes à la fois et affectant une tranquillité extrême). Enfin, souvent, ce jeu exhibé et/ou non-jeu est lui-même interrompu. Ce sont les apartés d'antan qui, à présent, ne mettent plus en abyme la représentation (Sganarelle partageant avec le public ses critiques quant à ce que Don Juan affirme à Charlotte – acte II, scène II) mais plutôt la présentation (un acteur demandant l'heure à un spectateur, dans l'adaptation en espagnol de *Passage des lys* de Joseph Danan que nous présentions au Théâtre La Capilla (Mexico, 2003)).

L'attention du spectateur se modifie donc elle aussi. Sa contemplation se fait à la fois tranquille et rapide : il s'agit pour lui de voir – un peu – de tout. Le regard du spectateur de *Ship in a view* « saute » par exemple d'une comédienne se dressant sur une chaise la bouche grande ouverte, à un autre, celui-là mordant une pomme à pleines dents, puis à un troisième sur le point de se jeter au sol, etc... Il y a douze interprètes *présents* simultanément. De plus, et conformément à ce qui a été dit plus haut, il ne porte plus son attention, en priorité, sur la véracité d'une interprétation (Gérard Philippe interprétant – bien ou mal – le Prince de Hombourg dans la Cour d'honneur du Palais des Papes), mais sur l'authenticité de la présence du comédien, du danseur, de l'acrobate, sur la justesse de la présentation que celui-ci met en jeu. Dans la mise en scène de Ludwig Margules des *Justes* de Camus (Foro Teatro Contemporáneo, Mexico, 2003), à plusieurs reprises, un acteur remuait très légèrement (presque imperceptiblement) les lèvres ce qui ne manquait pas de provoquer dans l'assistance un mélange subtil de frisson et de jubilation, tant ce

geste-ci convenait à (ou sympathisait avec) cet acteur-là. Comme un auditeur peut apprécier un musicien qui *joue bien* de son instrument, un spectateur peut apprécier un comédien qui *joue bien* de son corps.

Il serait quelque peu malhabile de proposer une statistique exacte de ces déplacements quant au faire théâtral et à l'intérêt que lui porte le spectateur. Nous avons donné quelques exemples, et ce, davantage à titre d'illustration que de démonstration. On pourrait convoquer Heiner Müller (voir la citation en exergue) et accorder à son analyse la valeur d'un argument d'autorité. Mais le procédé ne serait pas plus honnête que le précédent. Peut-être serait-il plus adéquat d'inviter le lecteur (chaque lecteur) à effectuer son propre travail de mémoire. Ne sont-elles pas nombreuses alors les occasions (théâtrales) au cours desquelles nous ne nous attachons plus tant à comprendre la fable, à déchiffrer le message, à réfléchir le discours, qu'à consacrer notre attention toute entière à percevoir, à sentir, à nous émouvoir?

Donc d'abord : émotion, com-motion, impression. Mais, la présentation/exhibition/répétition théâtrale ne se limite-t-elle qu'à provoquer les sens du spectateur? Et, second malentendu dont il importe de se défaire : est-ce la scène – seule, isolée, première – qui produit?

Lors d'une présentation de travail de recherche théâtrale que j'organisais dans un parc écologique de la ville de Mexico (Parque Loreto y Peña Pobre, 2001), s'est produit un événement qui permet d'éclairer ce double questionnement. Je décris rapidement le dispositif : une série de séquences de danse-théâtre – tantôt individuelles, tantôt collectives – sont présentées dans différents espaces du jardin; les spectateurs se déplacent d'une aire de jeu à l'autre. Autre caractéristique importante : la conclusion de la présentation laisse place à un certain imprévu. Le public est réparti autour d'un bassin de trois mètres de diamètre, et regarde une comédienne (vêtue d'une robe longue) inerte, flotter dans l'eau. Plusieurs minutes s'écoulaient ainsi. Mais personne, ni parmi les acteurs, ni parmi les spectateurs, ne semble vouloir entendre que la présentation est finie. Nous décidons d'extraire la comédienne du bassin. Celle-ci commence à marcher lentement vers le fond du parc. Les autres comédiens la suivent, à quelques mètres de distance, et les spectateurs leur emboîtent le pas. Brusquement, la comédienne disparaît derrière un arbre, les comédiens tombent à terre et les spectateurs applaudissent.

Lors de la discussion avec le public qui fait suite à la présentation, un spectateur prend la parole. Il *raconte* qu'au cours de la toute dernière séquence (celle qui laissait place à l'imprévu), il a *sent* les arbres marcher, non pas bouger, ou frémir, précise-t-il, mais marcher... Il ajoute, en forme d'*explication*, qu'il lui semble avoir vécu là une expérience

proche, selon ses termes, de celle qu'éprouvait communément le public des tragédies organisées en plein air dans la Grèce antique. Il se définit ensuite comme citoyen, c'est-à-dire comme participant d'une culture urbaine dans laquelle les éléments naturels sont peu pris en compte, ce qu'il distingue de la sensibilité des spectateurs athéniens dont le rapport à ces éléments était probablement peu médiatisé. Et c'est précisément cette immédiateté qu'il dit avoir, d'une certaine manière, recouvrée lors de la dernière séquence de la présentation. Une immédiateté qu'il formule donc ainsi : « j'ai vu les arbres marcher ».

Nombreux sont ceux de mes collègues qui, à l'écoute de cette anecdote, manifestent un grand scepticisme à l'endroit de ce qui leur semble participer davantage de la magie de pacotille ou du chamanisme *new age* que d'une réelle (et *sérieuse*) proposition théâtrale. Bien entendu, il n'est question ni de « magie », ni de « chamanisme ». Très probablement, si l'expérience avait eu lieu dans un espace clos, un autre spectateur aurait pris la parole et aurait dit des choses bien différentes. À ce titre, l'exemple n'est pas généralisable quant à ce qu'il met en jeu à savoir, le rapport aux *éléments naturels*. L'exemplarité concerne plutôt le processus par lequel de tels éléments (ou d'autres donc) sont sollicités, ainsi que le rôle joué par la question du *rapport à* dans le fonctionnement d'un tel processus. L'analyse de l'anecdote fait en effet apparaître trois étapes :

1. l'attention s'est portée sur un événement particulier : l'expérience vécue par un spectateur au cours de la fin imprévue de la présentation théâtrale; il s'agit là d'un *événement de l'étant* au sens où, dans le sillage de cet événement, surgit *quelque chose* de l'être en devenir, c'est-à-dire de l'être sans fondement et sans structure permanente;
2. à partir de cet événement qu'il vient de percevoir, l'étant (le spectateur) construit un récit personnel, une microhistoire particulière, circonstanciée; cette histoire est limitée à l'énonciateur et à l'événement dont celui-ci vient de faire l'expérience; dans l'exemple donné, l'histoire pourrait se résumer à la formule suivante : « j'ai vu les arbres marcher »;
3. l'étant (le spectateur) propose une interprétation de son récit, une interprétation dont il est partie prenante – il fait partie de ce qu'il interprète : « je suis un spectateur citoyen, je me compare au spectateur athénien, je mesure la différence qui nous sépare l'un de l'autre ».

Si les termes d'*étant* et de *spectateur* sont employés indifféremment, c'est que les trois étapes de perception de l'événement, de microrécit à partir de la perception et d'interprétation du microrécit définissent exactement le travail herméneutique. Considérer que la participation du spectateur consiste en ces trois moments, c'est envisager celui-ci

comme un étant : un être en train d'être, ici et maintenant. Premièrement, l'étant qu'est le spectateur perçoit l'événement théâtral auquel il prend part; deuxièmement, il raconte cet événement; troisièmement, il interprète ce qu'il a tout d'abord raconté. Et, ce travail-ci parce qu'il est effectué par cet étant-là participe d'une dynamique herméneutique. Il y va, au cours de l'acte théâtral, d'une reconstruction fondée sur la découverte, d'une part, du caractère sans fond de l'être et, d'autre part, de l'authenticité possible de *l'être-là* – perçue, relatée et interprétée depuis les multiples événements dont fait l'expérience l'étant (le spectateur). *Le jeu auquel participe le spectateur est un jeu d'herméneute.* (Dire cela, c'est insister sur l'effectivité de l'expérience théâtrale; cette expérience modifie *effectivement* celui qui la fait, c'est-à-dire le spectateur.)

Mais, on s'en doute, le spectateur n'est pas le seul à participer de l'expérience. À ce titre, le témoignage relaté ci-dessus est d'autant plus surprenant que parmi les arbres *en marche* s'en trouvait un avec lequel la comédienne immergée dans le bassin « parlait ». Cette dernière, peu avant que n'ait lieu la dernière séquence, était debout face à un arbre, la tête légèrement levée et le regard perdu dans les branches, un état d'hébétude dû, elle l'expliqua par la suite, au fait qu'elle « dialoguait » avec cet arbre. Si nous résumons alors : au cours de la présentation théâtrale, une comédienne et un spectateur ont donné vie humaine – parler et marcher – à un arbre. Ce sont là des verbes qui appartiennent, en propre, à notre *praxis*.

Pour tirer tout le profit possible de cette sorte de *rebondissement*, un terme doit être introduit : celui de *symbole*. Dans la Grèce antique, le *symbolon* était un morceau de terre cuite ou un bout de bois préalablement cassé en deux et dont la réunion servait de signe de reconnaissance. Rassembler les morceaux et constater la parfaite coïncidence entre les deux parties permettait à deux individus, qui ne se connaissaient préalablement pas, de s'assurer, selon les cas, qu'ils étaient membres de la même corporation, de la même armée ou de la même famille. « Le *symbolon*, note Jean-Luc Nancy, est brisure autant que réunion : il est brisure-pour-la-réunion. [...] *Le secret du symbolique consiste exactement dans son partage.* Celui-ci n'est donc évidemment rien qui soit à partager, et il est chaque fois *l'obvie* de tout partage » (1993 : 208-209). Pour ce qui est de l'acte théâtral, le recours à la notion de « symbolique » permet d'insister sur le fait qu'il s'agit d'un échange entre des étants dont la rencontre est, chaque fois, *un événement inédit producteur d'inédit*. Il y a

quelque chose d'un « secret » qui ne peut poindre que lorsque les deux sous-groupes (acteurs et spectateurs) sont réunis – et la réunion équivaut ici à une mise en partage<sup>7</sup>.

Cette dernière affirmation peut sembler une lapalissade. Mais, que l'on songe un instant à l'activité théâtrale envisagée comme une entreprise de spectacle ou comme une activité dont le caractère artistique dépend exclusivement du plateau, et l'on verra que ce point ne va pas de soi. Dans un cas, il s'agit de produire un spectacle que le public viendra consommer; dans l'autre, il importe de créer un objet scénique que le spectateur sera invité à déchiffrer.

Introduire le terme « symbolique » est alors une manière de conduire le regard à se poser, premièrement, sur la mise en relation de la scène avec la salle, et de se poser la question (nécessaire) : qu'est-ce qui a été constitué par cet acte d'unir, de mettre en relation? Quel est le *symbolon*, qui, dans l'échange symbolique entre acteur et spectateur, est apparu? On pourrait aussi le dire au pluriel : quels symboles apparaissent dans la rencontre entre ces acteurs-ci et ces spectateurs-là?

Comme le note Paul Ricœur, « le symbole ne recèle aucun enseignement dissimulé qu'il suffirait de démasquer et qui rendrait caduc le vêtement de l'image. Le symbole donne; mais ce qu'il donne, c'est à penser, de quoi penser » (1960 : 480). Et le symbole donne d'autant plus à penser qu'il est toujours plus qu'un événement strictement personnel – c'est-à-dire propre à un seul individu. Il est un événement dont la venue résulte d'un entre-deux. « J'ai vu les arbres marcher » n'est pas un récit symbolique, non plus que « l'arbre m'a parlé ». Le symbole serait plutôt du côté de l'assertion suivante : « les arbres se comportent comme *nous*, ils marchent et ils parlent ». Voilà, par exemple, ce que le symbole donne à penser. Si celui-ci est toujours singulier – unique, de l'instant –, c'est aussi en cela qu'il surgit de la rencontre. Le symbole est plus que personnel (par définition) mais toujours singulier. Car il y a ce « nous » du partage, de la rencontre (singulière) entre un spectateur et une actrice – un *nous* qui n'apparaît comme ce *nous-là* qu'à cet instant-là.

Et, si le symbole n'était pas ensuite raconté, et le récit interprété, il perdrait beaucoup (peut-être tout) de sa force perturbatrice. Comme le rappelle Paul Ricœur, il ne peut y avoir de langage symbolique consistant sans herméneutique : « là où un homme rêve et délire [la comédienne face à un arbre], un autre se lève et interprète [le spectateur]; ce qui

7. Nous devons l'idée de ce développement à Pierre Voltz – Séminaire dans le cadre du diplôme d'études approfondies (DEA), *Le dispositif théâtral : essai de théorisation*, Institut d'études théâtrales (I.E.T.), Université Paris III, 1996.

était déjà discours, même incohérent, rentre dans le discours cohérent par l'herméneutique » (1960 : 481-482). L'incohérence des arbres qui marchent et qui parlent est rentrée dans le discours cohérent par la réflexion référencée du spectateur. Précisons toutefois qu'il y va d'un discours qui, en ce qu'il mêle récit de l'événement et interprétation du récit, reste à même de recevoir, sans la réduire, la pluralité de la *praxis*. Le récit non plus que l'interprétation ne disent le tout de l'événement qu'a constitué l'*échange symbolique*. Néanmoins, l'un et l'autre donnent de retenir la com-motion, et de la retenir ouverte à d'autres récits comme à d'autres interprétations.

Ensuite, et c'est un fait, « nous ne pouvons croire qu'en interprétant, c'est la modalité "moderne" de la croyance dans les symboles » (Ricœur, 1960 : 483). D'une part, s'il n'avait pas interprété, le spectateur n'aurait jamais cru ce qu'il avait pourtant perçu. D'autre part, son interprétation se terminait par un questionnement quant au mode de vie du citoyen contemporain – une sorte de mise en crise de sa quotidienneté et des relations d'êtres inscrites dans cette quotidienneté. Ce que mettent invariablement à jour le parler et le penser symboliques, c'est, à la fois, l'oblitération effective de la relation d'être entre les étants, et la nécessité du rétablissement d'une continuité ontologique. La question, bien que d'actualité, n'est pas nouvelle. Edmund Husserl, par exemple, n'a cessé de la poser (en particulier dans *La crise de l'humanité européenne et la philosophie* (1992)).

Le symbolisme est toujours singulier, il ne parvient à la pleine constitution que parce qu'il y a récit personnel, idiosyncrasique, mais le symbole est aussi, toujours, la preuve d'un entre-deux, du surgissement de quelque chose dans l'entre-deux. Bien que singulière, bien qu'éminemment personnelle, la constitution d'un symbole atteste de ce qu'une relation continue entre les êtres a été établie. *S'il y a un symbole, c'est qu'il y a une continuité ontologique*. Et *vice versa*, s'il y a une continuité ontologique, il peut y avoir créations de symboles particuliers.

C'est peut-être le dispositif théâtral, dispositif au sein duquel l'altérité est irréductible, qui facilite cela. Pour le spectateur, il y a toujours un autre manifeste, effectif, concret : l'acteur qui fait offrande de son corps; et pour l'acteur, il y a toujours un autre aussi, présent, même dans l'obscurité de la salle, un autre dont il sent, dont il appelle les regards : le spectateur. Et l'on sentira combien alors la prise en compte *sérieuse* d'un tel dispositif participe de l'attitude postmoderne : *le geste théâtral contemporain, à sa manière, travaille au passage d'un nihilisme passif à un nihilisme actif*. La formulation de ce passage – que Friedrich Nietzsche puis Martin Heidegger ont appelé de leurs vœux – serait la suivante : il importe d'abord de dépasser la simple constatation que la recherche de fondements communs, et/ou de structures d'être permanentes est illusoire, c'est-à-dire inutile et mensongère (nihilisme passif, événement singulier, unique, microrécit personnel); il s'agit ensuite de *substituer à la nécessité du fondement commun à tous les étants l'impératif de la*

*continuité entre les êtres* (nihilisme actif, création de symboles dans l'entre-deux acteurs/spectateurs, partage des microrécits et des interprétations).

Parler d'*échange symbolique scène/salle*, c'est donc parler de ce qui se crée *au cours de et dans* la rencontre entre acteurs et spectateurs, c'est souligner ensuite que cette création atteste à la fois du rétablissement d'une continuité horizontale (non hiérarchisée) de nature ontologique et d'une prise en compte juste des différences. Chaque symbolisme est singulier et chaque interprétation idiosyncrasique.

C'est donc souligner davantage encore l'enjeu politique que peut constituer, aujourd'hui, le théâtre. Ne pas imposer de discours ni de fondements communs, mais inviter à l'invention particulière et à l'établissement d'une (nouvelle) continuité entre les êtres, voilà deux éléments qui font du théâtre une pratique pertinente de résistance à la logique marchande et à la *spectacularisation* de cette logique : l'échange symbolique comme une façon de poser, *pour de vrai*, de la *Différence*, et l'acte théâtral comme l'occasion *réelle* d'en jouir.

Enfin, la perspective herméneutique n'épuise bien sûr pas le tout de l'événement théâtral. Si elle mérite néanmoins d'être prise en compte, c'est qu'elle permet de sortir d'un certain nombre de schémas communicationnels qui ont eu tendance, au cours des dernières décennies, à limiter par trop les pouvoirs (de perturbation) du théâtre. Parler d'échange symbolique est une manière (il y en a d'autres, et d'autres encore à inventer) de prendre toute la mesure de la diversité praxistique mise en jeu par le jeu théâtral. En somme, convoquer l'herméneutique pour aborder une telle *praxis*, c'est reconnaître ce que le glissement du représenter vers le présenter et l'ouverture de l'action aux mouvements ont de conséquences radicales quant à la nature de la relation qui s'établit alors entre la scène et la salle – au-delà, c'est faire de cette relation un appel à plus de ce glissement et davantage de cette ouverture.

Le théâtre tend à devenir un acte de présentation qui met en jeu des mouvements, des énergies, des impulsions, et non plus tant une fable, un déroulement conflictuel de l'action, un message. L'attention se porte sur la mise en relation de la scène avec la salle. Si l'on décide de regarder d'un œil d'herméneute ce qui surgit dans cet entre-deux – ou ce que la constitution d'un entre-deux produit –, on parlera de symboles, non pas au sens commun de l'expression (« ceci symbolise cela »), mais dans une perspective plus étymologique : « ceci (le symbole donc) relie celui-ci (tel acteur) avec celui-là (tel spectateur) ». Parler d'un théâtre de présentation et s'attacher à décrire la relation qu'il donne d'établir (de rétablir), c'est souligner la nécessité de penser la pratique théâtrale comme une alternative réelle à la logique mercantile et à la *spectacularisation* de cette logique.

Theatre tends to become an act of presentation that brings into play movement, energy and drives rather than a plot with a conflictual unfolding of action and a message. Attention is drawn to the relationship created between the stage space and the spectator space. If seen with the hermeneutic eye, what comes out of this in-between space – what is produced by the creation of an in-between space – would be viewed as symbolic, not in the common sense of the expression (“this symbolizes that”) but rather in its etymological sense: “this (the symbol) relates that (the actor) with that (the spectator)”. To speak then of a theatre of presentation and to attempt to describe the relationship that it establishes (re-establishes) is to underscore the need to think theatre practise as a viable alternative to mercantile logic and the transformation into spectacle of this logic.

*Auteur, metteur en scène et chercheur, Jean-Frédéric Chevallier a étudié la philosophie, la sociologie et le théâtre. Il est fondateur et directeur du collectif Feu Faux Lait qui se consacre à la recherche théâtrale. En 2002, il obtient son titre de docteur de l'Université de la Sorbonne Nouvelle où il fut chargé de cours deux ans durant. Il vit actuellement à Mexico où il a présenté, en 2002, une adaptation du Calderón de Pasolini (Musée national Sala de Arte Publico Siqueiros), en 2003, la version espagnole du texte de Joseph Danan, Passage des lys (Théâtre La Capilla), et en 2004 Hamlet – Machine de Heiner Müller (Musée national des cultures). Il enseigne à l'Université nationale autonome du Mexique (UNAM) et à l'Université de la ville de Mexico (UCM) et à l'Université autonome de l'État d'Hidalgo (UAEH) où il est en charge de la création d'un centre de recherche théâtrale. Il prépare un colloque international sur la postmodernité des pratiques théâtrales contemporaines qui aura lieu en novembre 2004.*

## Bibliographie

- BENSOUSSAN, Georges, *Auschwitz en héritage*, Paris, Mille et une nuits, 1998.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant : essais et conférences*, Paris, F. Alcan, 1934.
- DEBORD, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.
- DURKHEIM, ÉMILE, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion, 1988.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II, 1970-1975*, Paris, Gallimard, 1994.
- GARCÍA, Rodrigo, *Fallait rester chez vous, rêtes de nœud*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.
- GRIBBIN, John, *Le chat de Schrödinger. Physique quantique et réalité*, trad. Christel Rollinat, Paris, Flammarion, 1994.
- GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Belfort, Circé, 1997.
- HUSSERL, Edmund, *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*, trad. Natalie Depraz, Paris, Hatier, 1992.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figures*, Paris, Klincksieck, 1971.
- LYOTARD, Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.
- LYOTARD, Jean-François, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Le Livre de poche, 1993.
- MÜLLER, Heiner, *Hamlet-machine : Horace-Mauser-Héraclès 5 et autres pièces*, trad. Jean Jourdheuil et Heins Schwarzingher, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- NANCY, Jean-Luc, *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 1993.
- NICOL, Eduardo, *La primera teoría de la praxis*, Mexico, UNAM, 1978.
- NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.
- QUADRI, Franco, *Luca Ronconi ou le rite perdu*, trad. Ornella Volta, Union générale d'éditions, Paris, 1974.
- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté 2 – Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1960.
- SMITH, Adam, *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations – Livres I et II*, trad. Philippe Jaudel, Paris, Economica, 2000.
- VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, trad. Charles Alunni, Paris, Seuil, 1987.
- VATTIMO, Gianni, *Éthique de l'interprétation*, trad. Jacques Rolland, Paris, Découverte, 1991.

WEISS, Peter, *L'instruction : oratorio en onze chants*, trad. Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1966.

WINOCK, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1999.

Sophie Guhéry  
Université Paris III, Sorbonne Nouvelle

# La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle?

La question du rapport entre danse et théâtralité, notamment illustrée par l'ouvrage de Michèle Fèbvre (1995), n'est pas neuve. Le parallèle entre danse et théâtre traverse au fil du temps les deux arts, et les limites souvent floues de leurs territoires peuvent donner l'impression qu'ils se les partagent. Cependant, malgré une volonté d'autonomisation, les dénominations « compartimentant » bon nombre des représentations scéniques contemporaines (« danse-théâtre », « théâtre chorégraphique », « théâtre gestuel », « théâtre de mouvement », « théâtre d'images »...) demeurent imprécises. Les créateurs eux-mêmes brouillent fréquemment les cartes et s'attribuent plus la « conception » que la chorégraphie ou la mise en scène d'un spectacle, ou se définissent comme « artistes » touchant entre autres au théâtre ou à la danse (Jan Lauwers, Pina Bausch...).

Au-delà des éventuelles querelles d'analystes ou de praticiens, on peut constater que les fascinations qui s'exercent entre les différents arts se trouvent exacerbées sur la scène contemporaine. Des questions esthétiques aussi diverses que celles du mouvement, du sens, de l'action, du récit, de la présence, de la représentation... sont posées par le théâtre, le cinéma, la vidéo, la danse mais aussi au travers des arts plastiques, des installations, des performances...

La danse contemporaine étant, me semble-t-il, foncièrement empreinte de théâtralité, il n'est pas étonnant que divers éléments de la recherche et de la création chorégraphiques actuelles se trouvent un écho dans des formes théâtrales dites « postdramatiques » (Lehmann, 2002).

Historiquement, le théâtre a longtemps supposé « drame » et « action ». La « crise du drame » – et celle de l'action qui lui est adjacente – donne lieu, moins à un simple rejet de ce qui le constituait auparavant qu'à une forme de dépassement et/ou de *déplacement* de ces éléments. Si l'ouvrage de Hans-Thies Lehmann évoque cette idée, nous tenterons ici de défricher certains des aspects de ce *nouveau* drame qui dans la danse – mais pas seulement! – trouvent matière à création.

Le déplacement suggérant qu'on passe d'un lieu à un autre, la danse ne constituerait-elle pas l'un des terrains d'investigations d'un large pan du théâtre contemporain en quête de nouveaux *modes d'action* et donc d'un nouveau territoire? Pour le théâtre, la danse serait une forme de laboratoire : chez elle – et avec elle –, on cultiverait certaines des cellules souches du corps d'un théâtre à venir. Celui qui, depuis quelques décennies, se cherche et finira peut-être, après avoir joué le jeu de la transversalité artistique, par acquérir une nouvelle autonomie.

## Danse et immanence

Avant de préciser ma pensée sur l'intérêt que le théâtre contemporain peut porter à la notion d'immanence, voyons ce qu'elle recouvre dans la danse, ce qui peut la lier à elle.

En premier lieu, ces accointances sont philosophiques. Plus précisément, le véritable « fond de pensée » (Loupe, 2000 : 13) qui sous-tend la danse contemporaine et qui, au cours du siècle, l'a façonnée, est profondément marqué par la phénoménologie. Une étude menée sur la question de l'intentionnalité en danse contemporaine<sup>1</sup> m'a permis d'établir la singularité des connexions qui se font entre la pensée d'un Husserl ou d'un Merleau-Ponty et le travail de la danse, la philosophie de ses pratiques et de ses modes de création. Un retour sur les origines philosophiques du mot « intentionnalité » – que les analystes de danse emploient pour parler d'une danse empreinte de théâtralité – est assez éloquent et intéressant à mettre en parallèle avec la « pensée » de la danse, aussi bien d'un point de vue idéologique que pratique.

Les artistes de la grande modernité – la danse moderne d'avant 1950 – ayant d'abord cherché à libérer le corps de tout modèle imposé et à inventer un corps *autre*, une

1. « La question de l'intentionnalité en danse contemporaine, de la spécificité d'un terme à la spécificité d'un art », mémoire de maîtrise présenté à l'Institut d'études théâtrales de Paris III, sous la direction de Joseph Danan et de Laure Guilbert, 2002.

corporéité propre à chacun, invitaient, comme le prône la phénoménologie, à un retour au « corps propre » se défaisant du « corps objet » (Merleau-Ponty, 1945). Ainsi, Merleau-Ponty s'opposant aux méthodes objectivistes appliquées à la connaissance de l'humain, insiste-t-il sur le rapport d'immédiateté que chacun a avec son corps, sans en avoir *a priori* conscience. Le corps propre n'est pas observable, il est le lieu d'épanouissement de ma subjectivité et constitue le médiateur grâce auquel je suis en relation avec les choses et avec autrui. Cependant, le corps propre est un corps *vécu* qui trouve son sens dans la matérialité même de son existence.

Partant de ce « corps propre », la danse contemporaine se défait d'un corps prédéfini. En effet, si le danseur contemporain n'a plus vraiment à inventer d'*autre* corps – Isadora Duncan, Mary Wigman, Merce Cunningham et bien d'autres ayant déjà largement exploré ce domaine –, il cherche cependant « à comprendre, à affiner, à creuser, et surtout à faire de son corps un projet lucide et singulier ». Le danseur d'aujourd'hui reste à l'écoute de son corps en utilisant des pratiques, « des philosophies corporelles, des enseignements divers, sans cesse en mutation » (Louppe, 2000 : 62).

Il ne s'agit pas ici de « réduire » la pensée de la danse à la seule phénoménologie, philosophie qui d'ailleurs traverse les autres arts contemporains. Mais nombre des thématiques rendant compte du passage pour le danseur de sa pratique quotidienne, au moment de la représentation – comme des phases de recherche et de création –, rejoignent singulièrement des préoccupations relatives à l'émergence, à l'indéterminisme, à l'expérience du moment... bref à l'immanence plus qu'à la transcendance. Ce qui n'exclut pas le fait que « quelque chose » transcende ensuite ce qui sur scène advient... « Composer en danse, ce sera toujours compter sur la révélation de l'instant et sur elle seule », écrit Laurence Louppe (2000 : 246) qui, dans son ouvrage sur la poétique de la danse contemporaine, développe assez largement l'idée que le corps est toujours en devenir; la plupart du temps, lorsque danseurs et chorégraphes se retrouvent sur un projet commun, il est nécessaire qu'ils définissent ensemble la corporéité qui, pour la circonstance, les unira. D'un point de vue technique, mais également à partir de la corporéité particulière de chacun des interprètes. Quant au mouvement, il est, lui aussi, toujours à venir, qu'il naisse de l'improvisation des danseurs ou qu'il soit préécrit par le chorégraphe; la danse a cette particularité de ne partir de « rien », ou plutôt de ce qui surgit.

Et, dans son déploiement, ce rapport à l'émergence se poursuit. Si l'observation des modes de création va dans ce sens, le passage à la scène et à la réception du spectacle exacerbent ce rapport au présent, à *l'hic et nunc* de la représentation.

Bien sûr, le fait qu'il s'agisse de danse suppose une mise en valeur du présent, tant la danse est profondément marquée par son caractère éphémère et évanescent. Elle échappe à la mémoire du spectateur, ce dernier saisit un mouvement qu'il ne pourra objectivement mémoriser. Les constatations que l'on peut faire quant à sa difficulté à saisir un sens « explicite » immédiat corroborent cette idée. Historiquement, la danse a toujours mis en échec la parole : on lui a reconnu la capacité à être plus efficace que la parole, à être plus immédiate qu'elle, plus rapide même. L'œuvre dansée est plus fugace que les mots et il est difficile de la juger tant sa référence objective est instable (Guy, 1991). La danse ne se saisit fondamentalement que dans l'instant même où elle se fait.

Si la présence du danseur est requise, comme celle de l'acteur, l'état d'hypersensibilité dans lequel il se trouve au moment de la représentation renforce ce phénomène. Le fait qu'on accorde souvent beaucoup d'importance au corps de l'interprète, à l'histoire et au vécu qui le marquent inscrit la prestation du danseur dans un réel qui, *a priori*, se défait de l'artifice. On s'intéresse à la « vérité » d'une présence, comme on se plaît à interroger le faux-semblant de cette vérité. Je pense ici au travail de Caterina Sagna, qui, notamment dans *Sorelline*<sup>2</sup>, ironise sur le besoin d'être « faussement vrai » du danseur. Mais, pour en revenir aux investigations « phénoménologiques », disons encore qu'on s'attache souvent à faire jaillir du corps de l'interprète nombre d'images et de sens cachés. Le sens n'est pas amené de l'extérieur, il surgit de l'intérieur.

## Une présence au(x) sens

Le sens qui émane de la danse est avant tout perceptif. Si quelques études, encore trop rares, suggèrent qu'au sein du processus spectaculaire, les relations entre la scène et la salle touchent au sensoriel et sollicitent chez le spectateur bien d'autres canaux que les seuls sens « nobles » que sont la vision et l'ouïe (Pradier, 1994 : 18), beaucoup évoquent la particularité du rapport kinesthésique qui s'instaure entre la danse et son spectateur : « [...] à plus qu'ailleurs, la double présence danseur-spectateur, qui est aussi une rencontre de corps, s'actualise dans un rapport intensifié : dialogue d'autant plus saisissant pour la rencontre des esthésies qu'il implique une rencontre dans le temps et dans l'espace » (Louppe, 2000 : 21). Véritable expérience, la danse contemporaine intensifie les relations de corps à corps. Sciences humaines et sciences chorégraphiques s'accorderaient déjà sur un point : « le tonus postural parle à la conscience du spectateur » (2000 : 75).

2. Spectacle créé en octobre 2001 au Centre d'art Vooruit de Gand (Belgique) et présenté en février 2002 au Théâtre de la Bastille à Paris.

L'interview de spectateurs à la sortie de spectacles confirme ce point de vue<sup>3</sup>. La danse a la particularité d'émettre plus de signaux que de signes. Je reprends ici les termes employés par Jean-Marie Pradier lorsqu'il s'élève contre l'idée que le théâtre ne soit qu'une « épaisseur de signes », expression elle-même empruntée à Roland Barthes (Pradier, 1994 : 21). Tandis que le signe est propre à l'homme – système des signaux issus du langage –, le signal est commun à l'homme et à l'animal – système des signaux externes. Le spectateur ne peut se fier qu'à sa sensation pour parler de la danse. Les signaux qu'elle émet renvoient souvent au moi social, mais ne sont pas des signes directement traduisibles, interprétables. Certains spectateurs ne peuvent répondre « à chaud », leur émotion a été si forte que leur sentiment n'est pas encore formulable. Une forme de cheminement « cœur-pensée » se profile d'ailleurs; les spectateurs apprécient dans la danse le fait qu'elle parle plus aux émotions qu'à l'intellect, mais ces émotions se transforment la plupart du temps en signes que les spectateurs formulent, immédiatement ou avec plus de recul dans le temps.

Alors que le sens de l'œuvre contemporaine se pense plus en aval qu'en amont, qu'il procède d'un *faire* et se dégage du mouvement de l'œuvre et de sa réception, on remarque que le rapport que le spectateur de danse entretient avec lui est plus de type « sensoriel » qu'« explicatif ». Pourtant, il est important que cela fasse sens, que la danse « dise » quelque chose; elle ne peut être gratuite. C'est pourquoi l'abstraction qui essentiellement la caractérise génère un phénomène d'attraction-répulsion, le fait qu'elle ne dise explicitement « rien » séduit aussi bien qu'il repousse.

Une présence aux sens, donc, que le chorégraphe et ses danseurs entretiennent dans les phases de recherche et de construction. Un rapport au sens qui, des idées précédant une œuvre à sa réalisation, chemine. En effet, si elle est le fruit d'une démarche clairement articulée autour d'un thème qui fait sens pour le chorégraphe, la danse génère un sens *autre* qui émane du *mouvement* de l'œuvre et s'ouvre à la multiplicité des interprétations. Un mouvement que j'assimile aussi bien à celui de la danse même et à l'énergie de sa représentation qu'à celui, plus global, de l'œuvre se fabriquant.

---

3. Référence à des enquêtes menées auprès de spectateurs à la sortie de représentations de *Chinese Bastard* de Lin Yuan Shang et de *Sagen* d'Emmanuelle Vo-Dinh en avril et mai 2002. Les questionnaires portaient sur ce que le spectateur reçoit d'un spectacle de danse, ce qu'il en retient, ce qu'il en comprend, sur la manière dont il décrit ce qu'il a aimé ou pas. Ils touchaient également au titre du spectacle et à l'influence qu'il pouvait ou non avoir sur le regard du spectateur. Les questions s'intéressaient enfin aux écarts et aux liens existant entre la démarche et les intentions d'une équipe artistique et ce que le spectateur en reçoit. La plupart des questions étant à réponse ouverte, la synthèse en a été faite et est consultable dans mon mémoire de maîtrise.

Que les intentions premières s'attachent à un sens « programmé » – communiquer quelque chose de précis – ou au simple choix d'un thème « déclencheur » relatif aux arts plastiques, à la littérature, à une question de société ou d'une contrainte d'espace ou de mouvement, on remarque que du chorégraphe aux danseurs et du spectacle au spectateur les intentions s'affinent, comme au travers d'un filtre, et le sens, ou plutôt les sens, s'épanouissent pleinement dans la réception. Car si le spectateur est aux aguets des signaux émis, à l'écoute de sa perception et de ses émotions, il est aussi marqué par son « appétit sémiotisant » (Fèbvre, 1995 : 63) et sa capacité, voire sa tendance, fabulatrice. Quant à la première phase d'affinage, elle se situe au cours de la recherche menée par le chorégraphe et ses danseurs, souvent essentiellement nourrie d'improvisations. La matière se façonne avec le passage au corps et, le plus généralement, dans l'écoute de ce qui advient.

## La danse aux sources d'un « drama pur »

Empruntant l'expression de « drama pur » à Laurence Louppe, j'aborde ici la capacité que peut avoir la danse, à la fois dans son rapport à l'immanence et au mouvement, à être aux sources d'une théâtralité nouvelle.

Après l'ébranlement des fondations de ce qui jusqu'à la « crise » décrite par Peter Szondi (1983) constituait le « drame absolu », la déconstruction du dramatique se caractérise, me semble-t-il, par le passage d'une transcendance à une immanence. Ce qui, aujourd'hui, s'épanouit dans ce qu'on appelle le « théâtre postdramatique » est en lien très étroit avec cette notion d'immanence. Ce théâtre d'après le drame ne le nie pas pour autant (Lehmann, 2002 : 35), mais une nouvelle forme de drame voit le jour, placée sous le signe du *vécu* scénique, de l'indéterminé, et accordant moins de place à la force du destin et à la prédétermination. L'ordre, l'étendue et la complétude de la fable s'écroulant, l'assemblage des actions qui la constituaient s'effrite avec elle, ainsi, bien sûr, que le rapport au texte, à la *mimesis*, au temps, au sens, à l'acteur... et même au spectateur. Cependant, les théories et les pratiques théâtrales contemporaines s'étant appliquées à redonner *corps* au théâtre en s'intéressant à la dimension physique de la scène, que l'on considère comme un point de départ et non plus comme un point d'arrivée, arrachent finalement le corps au destin qui l'enserrait et la théâtralité au drame qui précédait son existence et ne lui donnait pas, *a priori*, la possibilité de naître « d'elle-même ». J'entends par là faire référence à un modèle inversé : lorsque le destin régnait sur la fable dramatique,

l'enchevêtrement du corps dans le monde des choses demeura[it] étouffé [...].  
Un théâtre qui prend congé du modèle dramatique retrouve la possibilité de redonner aux choses leur valeur et, aux acteurs de chair et de sang, l'expérience de la « chosification » devenue entre-temps étrangère (Lehmann, 2002 : 268).

Et à la théâtralité la possibilité de s'épanouir. Là où se situe la « théâtralité théâtrale », le corps est au centre du propos. Si un nouveau drame surgit, à quoi tient-il?

Dépassant les principes de la *mimesis* et de la fiction, le « théâtre de la perceptibilité » (Lehmann, 2002 : 156) cherche à intégrer les autres arts dans sa démarche et trouve évidemment avec la danse une formidable occasion d'affiner son rapport au corps, mais aussi à la sensation, au présent et à la présence, au réel et à une certaine « énergétique ». Cependant, la danse contemporaine est foncièrement empreinte de théâtralité.

Entrant sur la scène théâtrale, elle s'intègre « de fait » dans le processus spectaculaire qui, en instaurant un rapport de regardants/regardés, éveille déjà une forme de théâtralité, alimentée, d'une part, par l'isolement d'un événement hors du continuum de la vie et, d'autre part, par la tendance que peut avoir le spectateur à très vite s'emparer de ce qu'il reçoit et à le nourrir de fiction. Rappelons avec Gilles Deleuze qu'« entre deux figures toujours une histoire se glisse » (1984 : 10).

D'autre part, un tour d'horizon de la notion « actuelle » de théâtralité, émanant à la fois du discours de praticiens, de leurs œuvres et des propos de spectateurs, fait ressortir de la danse contemporaine des thématiques communes au théâtre. De manière générique, disons que se distinguent les notions d'*étrangeté*, de *fragmentation*, de *condensation* et de *reconnaissance*, « vestiges » à la fois de la notion de drame tel que le décrivait Aristote et « produits », des théories et des pratiques du siècle passé. Ainsi, *reconnaissance* et *condensation* apparaissant dans la *Poétique* alimentent aujourd'hui encore les discours dramaturgiques, de manière différente cependant. En effet, le plaisir de la *reconnaissance* pour le spectateur, d'ailleurs source de connaissance, passe du « versant actif » du théâtre à son « versant réceptif » (Guénoun, 1997 : 28), d'une reconnaissance interne au poème et à son « système des faits » (1997 : 35) à une reconnaissance de soi pour le spectateur. Si la danse produit des images qui renvoient les spectateurs à leurs affects et à leur condition d'hommes et d'êtres sociaux, elle induit aussi une reconnaissance de ce que les spectateurs ne connaissent pas, tant cet art touche aussi à des réalités enfouies. Même si le spectateur ne le formule pas et ne le formulera peut-être jamais, cette reconnaissance, revendiquée par les praticiens, est source d'une connaissance, qui, même en filigrane, restera inscrite en lui. Quant à la *condensation*, nécessaire à la structure de la fable, elle trouve aujourd'hui un écho dans le traitement de l'espace et de l'énergie. Il est nécessaire qu'elle soit, pour que le théâtre soit. Ce que revendique aussi bien Peter Brook qu'un chorégraphe comme Lin Yuan Shang, ancien acteur à l'Opéra de Pékin, dont la danse est empreinte d'une « sensation de théâtralité », liée à la présence du danseur, à son énergie, à son envergure et à sa plénitude dans l'espace. Cependant, une danse se faisant *a priori* hors de toute considération théâtrale s'épanouit aussi dans un rapport à l'espace et à l'énergie, dont la

notion de condensation n'est pas exclue, qu'elle soit d'ailleurs envisagée de manière positive ou négative. Quel que soit son traitement, il me semble que cette notion de condensation interroge toujours de façon implicite le théâtral.

Représentative des diverses expressions artistiques du XX<sup>e</sup> siècle et encore au cœur des préoccupations contemporaines, la notion de *fragmentation* marque aussi bien le théâtre que la danse. Cette dernière s'empare, elle aussi, de la dissociation et du fragmentaire, du corps du danseur même à l'apparition fugace de personnages, de bouts de narration, de bribes de paroles, de borborygmes ou de sons produits par la voix, de texte... Ce que, dans la danse, Régis Durand (1987) appelle « le théâtre », c'est l'entrecroisement de divers matériaux issus d'autres arts et de nouvelles formes de narration, notamment développées par le cinéma ou la bande dessinée.

Enfin, on retrouve dans l'histoire du théâtre le rapport à l'*étrange*, conçu comme une distance au réel, fréquemment lié au théâtral dans les théories et les pratiques du XX<sup>e</sup> siècle. Si, chez Aristote, elle s'exprime sous la forme d'une abstraction, elle se manifeste aujourd'hui dans le décalage, dans une distance qui, au final, nous renvoie avec force à notre propre réalité. Ainsi, Kantor cherche-t-il à dévoiler au spectateur par son « théâtre de la mort » un pan de sa réalité qu'il ne veut pas voir, l'essai *Sur le théâtre de marionnettes* de Heinrich von Kleist est traversé par la notion d'obscurité, vers laquelle il faut tendre pour révéler la présence de l'absence, réinventer une autre réalité. Si le théâtre se fait l'écho du réel, il est aussi celui de sa face cachée, du domaine de l'invisible. La danse contemporaine, de par les investigations qu'elle mène sur le corps et l'intérêt qu'elle porte à l'écoute et à la conscience de ce qui advient, touche à un réel plus enfoui. Et les spectateurs sont sensibles au mystère et à l'étrangeté qui s'en dégagent.

À ces quatre notions relevant pour beaucoup du « théâtral » et traversant la danse contemporaine, s'ajoute celle « d'énergétique », à laquelle tout un pan du théâtre s'est intéressé – à commencer par Antonin Artaud – et que la danse interroge, de fait. Rejetant le mimétique, la domination de la parole et la tentation du sémiotique, ce « théâtre énergétique », décrit par Jean-François Lyotard à propos du travail chorégraphique de Merce Cunningham, se débarrasse de la représentation au profit du fait corporel et ne « lie pas la théâtralité au simulacre mais à la production d'affects, pas à l'intention mais à l'intensification » (Fèbvre, 1995 : 47).

Selon Régis Durand, une danse qui ne s'abandonne pas à une fuite éperdue dans le mouvement et qui ne cherche cependant à « imiter », mais à rendre sensible des états intérieurs, est productrice « d'effets théâtre » (1987).

Ces « effets théâtre » rejoignent les préoccupations d'un « théâtre postdramatique », car dans la poétique de la danse,

il y a aussi une autre théâtralité [...] : l'instauration d'une « scène », où les corps, mais aussi les ressorts compositionnels, organisent par le jeu des dynamiques, des contrastes, une « dramatisation » sans récit, une structure conflictuelle ou progressive d'énergies ou de couleurs. Ce que les Anglo-Saxons nomment « dramatic » sans qu'aucune idée d'intrigue théâtrale soit mise en jeu. « Dramatic » se dit couramment de toutes les compositions dites abstraites, de Humphrey à Cunningham. C'est précisément leur absence et de récit, et de mimétique, et de discours qui les renvoie aux racines d'un « drama » pur, qui n'a même plus besoin de contenus pour fonder le cadre de son actualisation (Loupe, 2000 : 260).

Le travail d'Emmanuelle Vo-Dinh, fondamentalement abstrait et à mille lieues de « pré-occupations » théâtrales, est, par exemple, producteur d'une forme de « *drama* », ce dont témoignent les réflexions de spectateurs, à propos de *Sagen*. Créé à partir d'un « prétexte à danser », le thème de la schizophrénie, ce spectacle dénué de toute tentative de figuration concrète d'un affect ou d'une situation, opère cependant une symbolisation « représentante », productrice de sensations et d'images renvoyant le spectateur à certains aspects de sa propre réalité. L'étrange, le mystère émanent de *Sagen*, la dynamique du rapport scène/salle qu'il induit, l'intensification propre à l'espace scénique génèrent une certaine théâtralité. La chorégraphe dit elle-même qu'une « forme de théâtralité » existe dans ses spectacles, mais que cela n'est « jamais une volonté de [sa] part » ; c'est uniquement « le processus dansé mis en jeu qui suscite cela... [...] cette forme de théâtralité se dégage d'une émotion vécue ! » (Extrait d'un entretien).

Cependant, si l'usage de ressorts plus évidemment théâtraux comme le costume, l'objet, la parole, le décor... est clairement voulu par un chorégraphe pour servir son propos, la création d'étrangeté, l'usage du fragmentaire ou de la référence – artistique, politique – ne sont pas toujours mis au service d'un « effet théâtre ». Mais ces éléments participent de la poétique de la danse contemporaine, au même titre qu'ils « travaillent » le théâtre, sans que les chorégraphes les rattachent forcément au théâtral.

C'est ce « *drama* », contenu dans la danse, avant même que l'on cherche à en produire, sans qu'il soit voulu, qui inspirerait un nouveau théâtre. Plus précisément, comment cette « énergétique » décrite par Jean-François Lyotard comme un théâtre « des forces, des intensités, des pulsions dans leur présence » (Lehmann, 2002 : 52) reliaierait-elle au théâtre l'action d'un drame disparu ?

## Le lieu de déploiement d'une nouvelle forme d'action

Le dépassement de la structure du drame et de ses constituants logiques semble donner lieu à une forme de *déplacement*; la dynamique dramatique étant reléguée au second plan, une « dynamique scénique » (Lehmann, 2002 : 104), singulièrement liée à l'état et à la situation plus qu'à l'action « active », la relaie. État, situation, dramaturgie de l'espace, du corps et du potentiel donnent naissance à une nouvelle forme d'action : une action que l'on pourrait qualifier de « physique », résultant d'un ensemble de forces émanant de la scène, agissant sur le spectateur et stimulant son *activité réceptrice*. Un déplacement *physique*, se manifestant aussi bien au niveau du corps de l'interprète que de l'énergie de la représentation.

C'est dans la danse que ce déplacement trouve son expression privilégiée : « le processus dramatique se déroulait *entre* les corps, le processus postdramatique se joue *sur* le corps » (Lehmann, 2002 : 264). Les phénomènes qui, de façon remarquable, émergent de la danse constituent une *matière* pour un théâtre « en crise ». Voilà pourquoi je pense à elle comme à un laboratoire pour un théâtre qui se cherche. Comme elle s'intéresse au théâtre – et s'en nourrit – elle représente l'épanouissement du potentiel d'une dramaturgie nouvelle. Jan Lauwers accorde à la danse le même « statut » qu'à des monologues dans *No comment*<sup>4</sup> et lui attribue aussi la même « capacité » langagière et dramaturgique. « Ce solo de danse », dit-il, « c'est une femme qui ne communique plus que par son corps<sup>5</sup> ».

Si le corps est bien le premier lieu qui intéresse le théâtre dans la danse, c'est d'abord parce qu'elle est un formidable laboratoire d'exploration du geste. En effet, ce *geste* que la danse contemporaine s'est attachée à différencier du *mouvement* travaille à se défaire de la signification qui traditionnellement lui est attribuée. Produit, dans la sphère du signe, par les extrémités du corps que sont essentiellement les bras, les mains et le visage en tant que siège de l'expressivité, il n'émane, dans la danse et dans les arts du mouvement, que d'un fragment du corps. Cependant, de la grande modernité à nos jours, quelle que soit la manière dont il a été abordé ou traité, le geste passe, lui aussi, d'une forme prédéterminée à une forme résultant du mouvement même. Martha Graham écrit dans ses *Notebooks* que « le mouvement est la semence du geste » (Louppe, 2000 : 107).

4. Créé en 2003, ce spectacle est une succession de quatre portraits de femmes dont trois monologues et un solo de danse.

5. Commentaires recueillis avant la création du spectacle et apparaissant dans le programme du Théâtre de la Ville à Paris (mai 2003).

Globalement, le geste a tendance à se fondre dans le mouvement. Soit il est tout simplement banni, comme chez Cunningham, soit il s'intègre à la danse et devient matière d'un « jeu chorégraphique et poétique » (Launay, 1990 : 284), comme chez Trisha Brown. D'autres courants le considèrent comme une forme en mouvement : « conçu dans ou pour son contexte historique, social ou politique », sa critique ne passe plus par sa « neutralisation, mais au contraire par son outrance ou par une autre forme de théâtralisation. C'est le sens du geste, sa normalisation sociale, sa finalité qui sont critiqués » (Launay, 1990 : 285). On pense par exemple au travail de Pina Bausch, dans lequel le geste quotidien devient souvent matière à danser. Ainsi, dans *Kontakthof*, les petits gestes des danseuses affairées à réajuster une bretelle ou une mèche de cheveu repris plus tard et transformés par la danse qui les éloigne de leur cadre réaliste. Par ailleurs, un geste neuf apparaît, émanant également d'un travail sur le centre et les profondeurs du corps : aboutissant sur les extrémités, il se fait « finition du mouvement central respiré » (Louppe, 2000 : 106).

À nouveau traitement du geste, nouveau type d'action. Lehmann décrivant le corps postdramatique comme « corps du geste » (2002 : 267), dresse le tableau des thématiques nourrissant, avec la danse, de « nouvelles images du corps » (2002 : 265). De la libération d'énergies jusqu'ici inconnues ou rejetées (animalité, folie...), de l'abandon d'un corps idéal (comme chez Meg Stuart ou Wim Vandekeybus), de l'exploration de postures nouvelles ou de matières que peuvent être les bruits du corps (chutes, respiration...) et le surgissement de la voix et du langage, à la décomposition d'actions quotidiennes transformées par la technique du « *slow motion* » (Bob Wilson)... une action *physique*, *immanente* et plus ou moins *intense* voit le jour.

Concernant cette intensité, les pratiques et les avis divergent, de la notion de « motion », décrite par Alwin Nikolais, au rejet de toute intensité dans la danse. Si le terme « d'énergie » peut très vite devenir trop général et désigner plusieurs choses à la fois (Delbosq-Pradier, 2002), beaucoup s'accordent sur le fait que pour qu'il y ait danse, il faut qu'il y ait une certaine intensité : intensité d'être du danseur et intensité de l'expérience qui « porte » et « transporte » le mouvement (Louppe, 2000 : 108). Ainsi, l'idée de « motion » reposant sur la pleine conscience du geste qui devient danse – et sans laquelle il ne pourrait y avoir de danse – s'oppose à la *mimesis* de l'action, qui, selon Laurence Louppe, ne demande qu'à employer les codes de reconnaissance en place sans se soucier de la « qualité » du geste. Révélant les qualités fondamentales de l'acte, le « motion » échappe au naturalisme (2000 : 120). « Si je prends deux heures pour lever ma main jusqu'à ma tête », écrit Nikolais, « ce sera peut-être d'un ennui mortel, mais ce sera de la danse » (Louppe, 2000 : 108). Interrogée par Séverine Delbosq-Pradier, Christine Gérard décrit le « motion » comme « une énergie qui va jusqu'à l'action. Le motion est le moteur du

mouvement, il n'y a pas de motion sans action et pas d'action sans motion » (2002 : 33). Le mot « action » fait aussi partie du vocabulaire des danseurs.

D'autre part, une action nouvelle proviendrait aussi de ce qui sur scène est *immanent* et qui, en d'autres termes, « agit de soi-même ». On a vu que le *mouvement* de l'œuvre dansée *agit* sur son récepteur. D'un bout à l'autre de l'œuvre, une sorte de flux actif et prolifique opère<sup>6</sup>. Si l'exploration du geste nourrit une action nouvelle, la présence intensifiée de l'interprète et son rapport à la réalité de la scène – dans l'ici et le maintenant de la représentation – sont aussi porteurs d'une certaine dramaturgie. Lehmann évoque à ce propos un phénomène d'« auto-dramatisation de la *physis* » (2002 : 265).

Enfin, ce qui *agit* sur scène provient aussi d'un ensemble. Le spectacle contemporain s'envisage comme ce qu'Eugenio Barba appelle un « tissage » (1995 : 48), un assemblage d'actions qu'il délègue à « l'intrigue », nécessaire au dramatique. Ce qui pour lui se niche aussi bien dans l'agencement des lumières, des sons, de l'espace que dans ce que les acteurs font ou disent. La danse elle-même engendre un univers – que nous avons ici brièvement tenté de décrire – au sein duquel diverses connexions *potentiellement* dramatiques s'établissent et retiennent l'attention du spectateur. Si tout, à l'évidence, provient d'abord du corps, on remarque que scénographie, musique, traitement de l'image et des lumières... répondent la plupart du temps aux investigations chorégraphiques et les nourrissent. L'action scénique dépasse le corps même de l'interprète.

« Laboratoire » d'une action *physique* et *immanente*, la danse se nourrit elle-même de ce que les autres arts lui inspirent et alimente aussi la *matière* de cette « action nouvelle ». Lorsque Bernardo Montet s'empare avec *O. More* de la figure d'Othello, c'est pour explorer, outre le thème de la folie des hommes, celui de « l'identité au sens le plus archaïque : premier désir, première étreinte, rapport au sol, à la marche, à la voix. [...] Il crée une langue qui nous parle de la séparation, du corps, de sa culture et de son rapport à la société; de l'amour à la guerre<sup>7</sup> ». C'est là un bel exemple contenant sans doute l'un des aspects d'un théâtre à *venir* : l'appropriation ou la réappropriation de mythes et de thématiques, devenant *matières* à *action immanente*.

6. Je reprends ici des conclusions auxquelles j'ai pu parvenir au terme de mes recherches sur l'intentionnalité. Se définissant philosophiquement comme intention de signification, cette dernière m'apparaît en danse comme une force active; la conscience se créant en créant le sens de son objet, la « conscience artistique » du chorégraphe et de ses danseurs tend vers la signification de ce qu'elle perçoit, la « conscience réceptrice » aussi. Fondamentalement présente, l'intentionnalité *agit*, comme l'énergie émanant du *mouvement* de l'œuvre dans son ensemble *agit*.

7. Texte du programme du Théâtre de la Bastille, signé Irène Filiberti, février 2003.

---

Parmi toutes les formes d'art qui actuellement nourrissent un théâtre « en crise », la danse contemporaine nous apparaît comme un formidable laboratoire d'une « action nouvelle ». On remarque en effet que beaucoup d'éléments qui la façonnent correspondent aux préoccupations d'un théâtre « postdramatique ». Il s'agit essentiellement du rapport étroit qu'elle entretient avec la notion d'immanence, de son détachement par rapport au sens prédéterminé et de sa capacité à être comme aux sources d'un « drama pur ». Que cela soit recherché ou pas par ceux qui la font, la danse est productrice « d'effets théâtre ». Une action physique et non pas « active » s'y révèle, tenant aussi bien au traitement du corps, de l'état, de la situation et de l'espace qu'au potentiel déployé par la représentation spectaculaire dans son ensemble, stimulant l'activité réceptrice.

Among the many art forms that now drive a theatre "in crisis", contemporary dance seems to us to be a formidable workshop for "new action". One can observe many of the elements that make up dance in the preoccupations of what has been called a "postdramatic theatre". Essentially, this describes the close relationship created between the notion of immanence, a certain detachment with respect to predetermined meaning, and an openness to the sources of "pure drama". Whether by design or not, dance produces theatrical effects. Physical action, as opposed to active physicality, reveals itself, drawing not only upon the uses of the body, mental state, situation and space, but also upon the potentiality created by scenic representation as a whole, as an activation of receptivity.

---

## Bibliographie

- BARBA, Eugenio, « Dramaturgie. Actions au travail », dans Eugenio Barba et Nicola Savarese (dir.), *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, ISTA (International School of Theatre Anthropology), *Bouffonneries*, n° 32-33, 1995, p. 48-51.
- DELBOSQ-PRADIER, Séverine, « La danse contemporaine et le discours sur l'énergie », *Théâtre/Public*, n° 164, 1<sup>er</sup> trimestre 2002, p. 31-36.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, t. 1, 1984.
- DURAND, Régis, « Que le théâtre est l'avenir de la danse (ou réciproquement) », *Les années danse, Art Press*, Spécial danse, hors série n° 8, 1987, p. 34-36.
- FÈBVRE, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Éditions Chiron, 1995.
- GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Belfort, Circé, 1997.
- GUY, Jean-Michel, et Dominique JAMET, *Les publics de la danse*, Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective, France, 1991.
- KLEIST, Heinrich (Von), *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. J. Outin, Paris, Mille et une nuits, 1993.
- LAUNAY, Isabelle, « La danse entre geste et mouvement », dans Jean-Yves Pidoux (dir.), *La danse art du xx<sup>e</sup> siècle?*, actes du colloque des 18 et 19 janvier 1990, Université de Lausanne, Lausanne, Payot, 1990, p. 275-287.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000.
- LYOTARD, Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- PRADIER, Jean-Marie, « Le public et son corps, Éloge des sens », *Théâtre/Public*, n° 120 (novembre-décembre), 1994, p. 18-33.
- SARTRE, Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *Situations, I*, Paris, Gallimard, 1947.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- VO-DINH, Emmanuelle. Extrait d'un entretien dans le cadre de mon mémoire de maîtrise, octobre 2002.

Wong Kin Yuen  
Collège Shue Yan de Hong Kong

# Culture technoscientifique, corporéisation et *wuta pians*

**E**n cette ère des nouvelles technologies qui voit apparaître des formes posthumaines d'énergie humaine et l'homme, selon Jean-François Lyotard, s'acheminer à grands pas vers un « point matériel » où la complexification de la matière sera telle que notre vitesse de perception, de sensation et de cognition ne pourra plus la décrire ou la représenter exactement (1988 : 46), la critique assiste à un phénomène sans précédent : l'influence du *wuta* de Hong Kong<sup>1</sup> sur la majeure partie de l'industrie cinématographique mondiale. Le *wuxia* chinois traditionnel a ceci de particulier qu'il est le seul genre littéraire à tenir un discours fictionnel sur le mouvement humain et sur la corporéisation d'une énergie humaine en puissance dans le cadre d'une « culture technoscientifique » et malgré tout classique. Les *wuta pians* produits à Hong Kong et ailleurs sont, eux aussi, une des formes artistiques majeures de la culture populaire à tenter d'« incarner la technesis », « une technologie par-delà l'écriture » comme le formule Mark Hansen (2000). Le style *wuta* de Hong Kong semble avoir acquis une reconnaissance universelle comme illustration parfaite du mouvement physique, de la dynamique esthétique et expressive du flux énergétique, et comme emblème de la culture de l'image, des bandes dessinées, de la vidéo et de la vogue au cinéma de la numérisation et des effets spéciaux. Le *wuta pian* nous rappellerait non seulement que nous ne faisons

---

1. J'ai choisi le terme *wuta* afin de réunir le *wuxia*, le kung-fu et les films d'arts martiaux, puisque les exemples que j'utiliserai ici peuvent être classés génériquement de diverses façons et que l'approche que j'ai choisie pour les aborder ne requiert pas qu'ils soient très rigoureusement différenciés.

qu'un avec la technologie, mais que c'est avant tout la technologie qui a rendu l'homme humain. Ces films contribuent indéniablement à nous préparer au genre de « choc » technologique qu'annonce Walter Benjamin, et affichent un « réalisme posttherméneutique en prise directe avec la culture et la technologie » (Hansen, 2000 : 213).

La légitimité du lien étroit qu'entretiennent le discours des arts martiaux chinois et la culture technoscientifique est communément reconnue par la critique. La médecine, le *qigong*, les mathématiques, le *jing-mai* et l'acupuncture sont en effet des disciplines scientifiques auxquelles réfère souvent le discours du *wukung*; le suffixe *shu*, que l'on trouve dans *wushu*, compose différents termes désignant toutes sortes de *technai* dans la culture traditionnelle chinoise – *wushu* « la danse », *ji shu* « la compétence technique », *she shu* « le tir à l'arc », etc. Les armes que manie l'expert en arts martiaux sont un autre aspect souvent négligé de la relation du *wukung* et de la technoscience. Cet objet artisanal qu'est l'arme est en effet indissociable du discours du *wukung* : il renvoie non seulement à l'univers de la métallurgie, mais soulève également la question de la représentation (mythique, fantastique, spirituelle) du type d'« épée » dont se sert un maître de kung-fu. On pourrait objecter que cette *technè* consubstantielle au kung-fu est très différente de la technologie employée dans la production cinématographique. Mais, dans une large mesure, elles n'en restent pas moins, l'une comme l'autre, des technologies en soi dont l'évolution, dans l'histoire de l'objet artisanal, se fait par cycles consécutifs et se structure dans ce que Timothy V. Kaufman-Osborn (1997) appelle une dialectique de la projection et de la réciprocité. Il n'est nul besoin de préciser que tout travail sur le corps est technologique pour en développer la force et la technique, et que dans la plupart des cultures, des mécanismes véritablement technologiques ont servi depuis la nuit des temps à améliorer le mouvement et l'énergie physiques. Chacun connaît en outre la rumeur qui associe l'usage excessif de la technique (dont la drogue) et la mort prématurée de Bruce Lee.

L'examen de l'insertion technoscientifique de la matière dans le corps humain permet d'explorer plus avant les modalités de la présence des armes ou de la métallurgie dans le discours du kung-fu. Utilisé par l'homme pour cueillir des fruits hors de sa portée, troisième jambe dans l'énigme du sphinx sur laquelle s'appuie le vieillard dans la mythologie grecque, le bâton a traversé des millions d'années d'évolution selon la dialectique de la projection et de la réciprocité jusqu'à faire partie du corps humain dans le taoïsme chinois. C'est la *maestria* avec laquelle le boucher manie son couteau ou l'adresse magistrale du vieil homme bossu pour attraper les cigales au bout d'une perche collante. Quand ce dernier explique à Confucius et à ses disciples : « Je maintiens mon corps immobile comme un tronc d'arbre plongé dans le sol. Je tiens mon bras inerte comme une branche d'arbre desséchée », il illustre l'idée taoïste selon laquelle « qui garde l'intégrité de son corps et de sa vitalité sait s'adapter à tout changement de situation » (Tchouang-tseu,

1969 : 222, 221). S'adapter à la situation, c'est s'y déplacer. Il ne s'agit pas ici d'un simple mouvement du corps, mais de sa capacité à entrer et à sortir de son outil (ou encore d'une matière ou d'une arme), afin de pouvoir établir une relation « nuancée » avec son dispositif technologique, le mouvement étant lui-même complètement technologique.

La plupart des épées sont en métal, ce qui nous autorise à expliquer leur rapport aux combattants d'arts martiaux par la notion deleuzienne de « phylum machinique », ou « matière en mouvement », ainsi que l'illustre le « métallique ou le métallurgique » (Deleuze et Guattari, 1980 : 512)<sup>2</sup>. Dans *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Gilles Deleuze et Félix Guattari s'intéressent au « nomadisme » qui consiste à suivre les singularités ou les *heccétés* (événements) de la matière. Mais dans *Cinéma 1*, Deleuze recourt à l'idée de « vie non organique des choses » (1983 : 75) pour décrire l'école cinématographique française d'avant-guerre qui rompt « avec le principe de composition organique » (1983 : 61) par l'intermédiaire d'un type de montage qui plonge dans « le vital comme puissante germinalité préorganique, commune à l'animé et à l'inanimé, à une matière qui se soulève jusqu'à la vie et à une vie qui se répand dans toute la matière » (1983 : 76). Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari affirment que

le vivant a un milieu extérieur qui renvoie aux matériaux; un milieu intérieur, aux éléments composants et substances composées; un milieu intermédiaire, aux membranes et limites; un milieu annexé, aux sources d'énergie, et aux perceptions-actions (1980 : 384).

Examinant la notion deleuzienne de virtualité dans les relations causales non linéaires au sein d'un processus de « boucles rétroactives » (très proche de la dialectique de la projection et de la réciprocité de Kaufman-Osborn), Manuel Delanda illustre le travail de l'orfèvre par la métallurgie telle qu'elle s'est développée au XIX<sup>e</sup> siècle en Occident :

Pour le forgeron, « il ne s'agit pas d'imposer une forme à la matière mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche et homogène, afin de mieux exploiter des forces dont l'intensité va croissant ». En d'autres termes, le forgeron traite le métal comme un matériau actif, recelant un fort potentiel morphogénétique, et son rôle est d'en extraire une forme, de présider, au fil de divers traitements (chauffer, recuire, tremper, marteler), à l'émergence d'une forme, forme que les matériaux eux-mêmes contribuent à déterminer. Sa tâche est moins de concrétiser des possibilités préalablement définies que d'actualiser des virtualités selon des lignes divergentes (1999 : 37).

2. « C'est ce métallurgiste hybride, fabricant d'armes et d'outils, qui communique à la fois avec les sédentaires et avec les nomades. [...] En effet, le phylum machinique ou la ligne métallique passent par tous les agencements : rien n'est plus déterritorialisé que la matière-mouvement » (Deleuze et Guattari, 1980 : 517). Dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze et Guattari suggèrent que « Même non-vivantes ou plutôt non-organiques, les choses ont un vécu, parce qu'elles sont des perceptions et des affections » (1991 : 146).

Ces propos ne manqueront pas d'être éloquents pour les familiers du discours du kung-fu chinois aussi bien dans la littérature qu'au cinéma. Alors que la relation mystérieuse qui unit l'épéiste (sa main) et son épée est souvent simpliste en Occident (à l'exception peut-être de l'Excalibur du roi Arthur), la culture chinoise regorge de récits fantastiques dans lesquels « l'épée », tout aussi douée de vie et de conscience qu'un humain, fait véritablement partie de l'épéiste (homme ou femme, les femmes épéistes étant en effet beaucoup plus nombreuses qu'en Occident). Ainsi, dans *Tigre et dragon* (2000), Lord Beileh saisit « Destinée » avec admiration et déclare que « les épées ont besoin des hommes pour vivre, la voie de l'épée est la voie de l'humanisme. » Dans *Les contes du sabre* (1980) de Patrick Tam Kar-Ming, un forgeron, également expert, présente dès la première scène « Étoile Froide » comme une épée maléfique au cœur plein de haine. Vers la fin du film, le propriétaire d'Étoile Froide, qui avait été légèrement blessé à la poitrine par une autre épée nommée « Toutes choses égales » (allusion directe à Tchouang-tseu), se voit porter un coup fatal exactement au même endroit par Étoile Froide, qui lui avait été volée. La première blessure semble s'exposer délibérément et intimider à Étoile Froide de « frapper à la maison ». Dans *Hero* (Zhang Yimou, 2002), la technologie du jeu d'épée est assimilée à la calligraphie, tandis que les épées de *Lame Brisée* (quel nom pour un épéiste!) et de *Neige* font figure d'amants. L'empereur Qin lui-même souligne que « les épées sont des hommes et les hommes sont des épées ».

La première fois que *Lame Brisée* apparaît dans le film, il s'exerce à la calligraphie sur le sable à l'aide d'un roseau, et non du traditionnel pinceau. Il le lève vers le haut et se tient très droit, tel l'attrapeur de cigales dans le conte de Tchouang-tseu. Le geste sûr avec lequel il le déplace sur le sable laisse penser qu'il s'entraîne à la calligraphie et au kung-fu tout à la fois. Outre le roseau, le sable est un autre élément fascinant de cette séquence. À la différence de surfaces comme l'écorce ou les plaques de bambou, le sable est un matériau qui peut aussi bien se répandre que se rétracter, se fluidifier que s'agréger. La profondeur qu'atteint le roseau dans le sable n'est pas sans importance, puisque chaque couche de sable est d'une texture différente et requiert ainsi qu'on lui imprime une force particulière. (Dans la calligraphie chinoise, la texture du papier influe sur sa façon d'absorber l'encre, ce qui lui donne diverses qualités expressives.) Bien qu'il s'agisse de toute évidence ici d'« installation » ou de corporéisation, il me semble que cette analogie entre la calligraphie et le jeu d'épée peut être expliquée par le concept deleuzien de tension (ou d'équilibre) entre « espace strié » (règles de calligraphie) et « espace lisse » (Deleuze et Guattari, 1980 : 592-625) qui, selon Thomas Lamarre, permet au calligraphe/épéiste de procéder à des « juxtapositions, des recouvrements, des incrustations, des complications et des alternances qui créent de nouvelles résonances » (2002 : 151). À partir de ces deux concepts, Lamarre différencie la « ligne impériale » et la « ligne abstraite », la première appartenant au « centre

de gravité » et la seconde au « centre du mouvement » dans la calligraphie chinoise (2002 : 158). Partant, il est aisé de relier la calligraphie à l'art martial en général, puisque la tension entre les règles (ligne impériale) et la répétition créative (lisse, mouvement, force, fluctuation, hésitation) se retrouvent dans *Hero*. Dans la calligraphie chinoise, le pinceau « a la capacité d'approcher le virtuel; il tend vers ce moment de disjonction inclusive » (2002 : 159). Ce que peut faire le pinceau, le roseau de *Lame Brisée* peut le faire encore mieux, et même faire plus, car il peut osciller, vaciller, nuancer de vigoureux mélanges de substances et de matières, et dégager cette ligne fluctuante que l'expert en arts martiaux recherche en permanence<sup>3</sup>.

Les épées jouent également un rôle important dans *La légende de Zu* de Tsui Hark (2001). D'abord, parce que les épées « Paradis » et « Tonnerre », respectivement utilisées par un homme et une femme disciples d'Omei, sont des armes extrêmement puissantes et précieuses qui s'inscrivent dans la tradition de la complémentarité du *yin* et du *yang*; leur association produit donc une énergie formidable, bien supérieure à celle de deux épées ordinaires. Dans le film, elles doivent être « unies » d'une façon assez invraisemblable : les deux disciples, d'une manière qui n'est pas sans rappeler Superman et Superwoman, doivent voler l'un vers l'autre en exécutant chacun une série très pittoresque d'« épée-chi ». L'union mystique ayant échoué, le Grand Maître fait une autre tentative et « recompose » un jeune garçon auquel il adjoint finalement un « troisième élément » pour que l'opération soit couronnée de succès. Débute alors un récit d'initiation dans lequel le jeune garçon est censé être « éclairé », atteindre à une mémoire cosmique et être investi du pouvoir de l'épée « Paradis », qui n'est plus qu'un morceau hideux de métal tordu et rouillé collé aux rochers. Suit une séquence décrivant très précisément la transformation de l'épée, qui se fait non pas de manière organique ou moléculaire, mais selon un processus d'« émergence d'une forme que les matériaux eux-mêmes contribuent à déterminer » (Delanda, 1999 : 37). L'éveil d'un esprit et le retour à une mémoire absolue font partie intégrante de l'émergence et de la transformation de l'épée qui se dépouille littéralement (visuellement à l'écran) de son enveloppe rouillée tel un serpent, peau désormais pleine d'esprits et de pouvoirs. Je

3. Il est intéressant, et particulièrement pertinent eu égard à la structure thématique (ou plutôt à l'idéologie) de *Hero*, que Lamarre ajoute une note, à la fin de son essai, sur le livre de Brian Massumi et de Kenneth Dean, *First and Last Emperors* (1992), qui s'intéresse au rapport de l'empereur Qin aux lignes striées et lisses. Lamarre remarque que le livre est « un outil utile à l'étude des façons dont la première dynastie de l'empereur Qin tenta de concilier l'antagonisme entre espace lisse et espace strié en se fondant sur les méthodes guerrières, l'échange et la hiérarchie sociale qui accéléraient et brouillaient les deux tendances (tels les rayons d'une roue) dans un état qui ne pouvait qu'imploser et exploser. Cette dynamique de l'organisation et du démembrement impériaux influence les dynasties, cours et commanderies ultérieures, bien que d'une façon modérée » (Lamarre, 2002 : 168).

dirais que l'on prête autant attention à la « faculté incarnée » dans les *wuta pians* que dans le taoïsme chinois classique et les romans de kung-fu. Par « faculté incarnée », Kaufman-Osborn désigne la capacité de notre corps à « se projeter », projection qui peut à son tour « être projetée dans un objet artisanal » (1997 : 41). Il constate qu'un marteau, par exemple, peut être « un véhicule par le biais duquel un corps projette ses capacités transformationnelles dans le monde » alors que « le bon sens de ce corps est immanent à ses compétences » (1997 : 44).

Curieusement, le *wuta pian* ne peut représenter cette « faculté incarnée » au moyen d'images visuelles concrètes montrant le mouvement corporel. Dans l'après-Bruce Lee, le recours aux effets spéciaux *high-tech* ou numériques a pris une telle place dans les films de kung-fu, que la technologie elle-même semble aujourd'hui devoir remplacer l'authentique aptitude physique, ou plutôt que la technologie informatique se substitue de plus en plus fréquemment aux techniques corporelles de l'action et du mouvement. Les admirateurs indéfectibles des triples coups de pied de Bruce Lee ou des mouvements élégants et puissants de Jet Li, que le montage fait paraître retenus, ne peuvent que déplorer l'absence de telles prouesses dans les films, désormais supplantées par les effets spéciaux. Je les comprends tout à fait, pour avoir moi-même assisté à la première de *The Big Boss* au cinéma Queen en 1971, et hurlé de concert avec d'autres spectateurs en plein milieu du film que c'étaient « des vrais coups de pied ». Toutefois, il me semble possible, juste possible, que la numérisation et les effets spéciaux puissent conférer d'autres dimensions au mouvement et à l'action physiques, préoccupation qui intéresse aussi bien le kung-fu que le cinéma comme art technologique, et de telle sorte qu'ils s'enrichissent mutuellement. L'abandon de l'authentique capacité humaine au mouvement et à l'action aurait pu être une réponse au genre de « complexité incarnée » initiée par l'avènement des technologies modernes dont parle Mark Hansen (2000 : 28-29). Selon lui, notre façon de comprendre « la riche dimension corporelle de l'impact technologique sur l'expérience incarnée ne saurait que commencer par un épuisement fondamental de la perspective épistémologique » (2000 : 29). Je m'appuierai sur un certain nombre de films mettant spécifiquement en scène l'acte même de courir pour montrer en quoi cette structure relationnelle entre l'action humaine, l'action mécanique et l'action cinématographique peut être examinée à la lumière de la corporéisation de la technologie au XXI<sup>e</sup> siècle.

*Cours Lola cours* (Tom Tykwer, 1998), un film allemand, est le premier à avoir fait de la course à pied un traitement thématique et formel intéressant. Le spectateur est immédiatement dérouté par la séquence d'ouverture, bricolage d'images, de sons et de plans dont l'agencement ne semble pas répondre à une logique narrative. Une caméra Super 8 (plus rapide que le traditionnel 24 images par seconde), des séquences d'animation et un téléviseur noir et blanc montrent des *flashs-back*, une carte vue d'avion, des

photographies de criminels, le ballon de football qu'un policier a lancé en l'air, les lunettes des passants; toutes ces images renvoient à la remarque inaugurale de la voix off selon laquelle « l'homme est probablement l'espèce la plus mystérieuse de notre planète ». *Cours Lola cours* est la description d'un entre-deux temporel où se croisent le mouvement du corps et les technologies modernes, créant ainsi ce que Brian Massumi nomme « un intervalle d'animation suspendue consécutif à la préparation de l'événement (filmique) mais précédant son avènement » (2002 : 57). Le film présente trois versions différentes de la course de Lola, entre lesquelles viennent s'intercaler un dessin animé ou des images d'animation mettant en scène une *superwoman*. Bien que la course à proprement parler ne soit jamais « sublimée » ou manipulée par la technologie numérique, c'est pourtant cette dernière qui permet de relier les différents univers ainsi mêlés. Pour Lev Manovich, la numérisation des films nous rapproche de l'animation, et la plasticité de l'image en mouvement nous permet de souscrire à son refus de toute relation mimétique au réel (2001 : 104). *Cours Lola cours* se distingue des films mimétiques traditionnels – dont le point de vue est toujours celui de l'objectif – dans la mesure où il cherche à ramener l'infographie sur l'écran, en une sorte de peinture sur film dans « la fluidité de la perspective animée à plans multiples » (Harbord, 2002 : 142). Le réalisateur semble explorer différentes formes ou textes afin de « représenter » le mieux possible la situation difficile de Lola et de son petit ami. La structure répétitive navigue entre les formes et les textes, conjuguant jeux électroniques, bandes sonores et action physique humaine; ce qui fait du recours à la technologie dans le filmage lui-même le sujet du film.

Toutefois, *Cours Lola cours* n'est pas un film de kung-fu, à la différence de *Matrix* (1999) qui cadre davantage avec mon propos. Le récit commence lui aussi par une scène de course, mais la performance physique est ici plus proche du *wuta*. Interrogée par la police, une femme vêtue de noir fait preuve d'une grande maîtrise technique du kung-fu : elle accomplit l'impossible en s'élevant tel un aigle dans les airs avant de porter ses coups de pied, et va même jusqu'à courir sur les murs durant la séquence de la fusillade. La scène suivante montre une poursuite sur les toits, rappelant à la fois les combats des jeux vidéo et le *qing gong* chinois, discipline de la vélocité et des sauts en apesanteur. Alors que le recours à différents médias est manifeste dans *Cours Lola cours*, *Matrix* présuppose l'acceptation des invraisemblances en vertu de son genre et fait passer pour réalistes des prouesses que seule la technologie a rendu possibles. Le film révélera plus tard aux spectateurs que les rebelles doivent s'entraîner aux arts martiaux pour affronter la férocité des simulacres qui règnent dans la réalité virtuelle de la matrice. Ainsi, Keanu Reeves s'entraîne-t-il au combat corps à corps à l'aide de programmes informatiques (nous avons un aperçu de « la boîte de l'homme ivre » chinoise et de quelques mouvements de tai-chi) et finit par déclarer « Je m'y connais en kung-fu ». La boucle de l'expérience corporéifiée de la technologie est désormais bouclée. La manière de parer au choc technologique

déshumanisant est donc ici le retour à une technologie de l'action humaine corporéifiée. La virtualité des capacités physiques semble être exploitée pour résister à la tyrannie de la réalité virtuelle, mais assistée par des armes *high-tech* et l'informatique.

Revenons à la séquence de poursuite dans *Matrix*. Les prouesses acrobatiques accomplies par la femme guerrière et l'agent ne présentent pas grand intérêt si ce n'est que la technologie y est visiblement mise au premier plan. Elles ne sont pourtant pas sans rappeler les quelques séquences où l'on voit Jet Li courir dans *The One*, plein d'une énergie sans limites qui lui permet de distancer sans cesse les voitures de police. Toutefois dans *Tigre et dragon*, les « sauts en apesanteur » chinois des deux séquences de poursuite me semblent à ce jour, et de loin, les plus esthétiques et les plus palpitantes visuellement pour les fans de *wu ta pian*. La première a lieu juste après que Zhang Ziyi a dérobé Destinée et se trouve poursuivie par Michelle Yeoh. Les détails de cette poursuite sont extrêmement précis, chaque mouvement du corps est décomposé étape par étape, avec une insistance particulière sur l'art du poing et celui de la main. L'action n'est interrompue que pour laisser les deux protagonistes reprendre des forces avant une nouvelle série d'assauts. Cette scène est bien évidemment le produit d'une « composition numérique » au sens où l'entend Manovitch, c'est-à-dire « l'assemblage de plusieurs éléments pour créer un seul objet homogène » (2001 : 139), l'objet étant ici l'aisance toute naturelle avec laquelle les personnages sautent, courent sur les murs, les toits, etc. Cette séquence repose certes sur une succession très dense de fuites et de captures, mais elle a ceci de stupéfiant que les mouvements semblent s'enchaîner dans une continuité presque absolue, ce que renforce la fluidité de la caméra, reflet exact de celle du corps. Pour le spectateur, il s'agit simplement de « la pure poésie du corps en tant qu'il excède ce que l'on attend d'une réalité physique ordinaire » (Schroeder, 2002 : 5), d'une nouvelle esthétique de la chorégraphie du corps en mouvement, en parfaite osmose avec l'interface virtuelle de l'équipement technologique numérique.

La seconde poursuite est encore plus spectaculaire. Cramponnée à Destinée, Zhang Ziyi vole littéralement d'un seul trait depuis l'arrière d'une maison jusqu'aux eaux d'un lac, déplacement explicitement inspiré d'un célèbre mouvement de *qing gong* nommé « libellule piquant sur l'eau ». Elle est immédiatement imitée par Chow Yun-fat, qui se lance à sa poursuite. Le plan suivant les montre dans une forêt luxuriante de feuillages verts et de bambous. Ils tournoient gracieusement au-dessus des arbres, s'y accrochent, se tiennent en équilibre au bout de leurs tiges, le mouvement de leurs corps épousant parfaitement les oscillations des branches qui ploient sous leur poids. Leurs visages sont ensuite filmés en gros plan tandis qu'ils s'observent, hors d'haleine mais toujours sereins. Ils échangent ensuite quelques coups d'épée, en harmonie constante avec le mouvement de balancier des tiges de bambou, et créent ainsi un champ d'interrelations entre êtres vivants

et leur environnement. Le mouvement des corps, des épées et de la forêt se confond en vertu d'un lien qu'explique le concept chinois (que l'on retrouve dans le kung-fu) d'« harmonie avec le *shun shi* ». Le *shun shi* est une notion courante qui, à l'image de beaucoup d'autres, s'enracine dans les enseignements taoïstes. Nombre de passages chez Tchouang-tseu évoquent en effet ce *shi* (que je traduirais par « flux » ou « structure dynamique ») dans la myriade de vies et de choses dans la nature, particulièrement pour désigner les tendances vitales non linéaires sous l'angle d'une ontologie relationnelle des forces et de leurs rythmes différentiels d'intensité. Cette séquence de kung-fu dans *Tigre et dragon* est une remarquable démonstration de la manière dont le composite numérique sert à la mise en images d'un concept issu de l'esthétique chinoise du mouvement corporel, notamment pour illustrer la façon dont il peut être rattaché à la biophilosophie du taoïsme.

Il existe donc différents processus relationnels réunissant le mouvement physique et la technologie en une expérience corporéisée. *Cours Lola cours* s'intéresse aux moyens techniques de tourner un film sur une course contre la montre. Le passage brutal de l'univers de la bande dessinée à celui du cinéma d'animation en passant par celui de l'action physique « réelle » y est thématiqué. Dans *Matrix*, la machine astreint le corps à accomplir des actions extraordinaires : l'interface homme/machine s'est développée sur le mode de la projection/réciprocité jusqu'à accomplir une révolution complète, les techniques classiques de perfectionnement physique ont été incorporées à des programmes *high-tech* afin de lutter contre un autre monde virtuel plus puissant, montrant ainsi que les réciprocités excèdent toujours les projections qui les ont suscitées. *Tigre et dragon* n'exige même pas de son public qu'il accepte les invraisemblances. En effet, le composite numérique et le discours du kung-fu se renforcent mutuellement dans la restitution fictionnelle d'épéistes volants, si bien que l'action humaine peut être exécutée poétiquement puisqu'elle est parfaitement intégrée à son arrière-plan.

Après avoir exploré le concept taoïste de *shi* dans le discours du kung-fu, je m'attacherai à présent à l'une des caractéristiques fondamentales des numéros de kung-fu à l'écran : le « rythme pause/explosion/pause » qu'a observé David Bordwell (2000 : 222-224). Ces prétendus « moments d'immobilité » ou « moments de pure stase » sont bien évidemment à rapprocher de la tradition du *liang hsiang* (« présentation ») dans l'opéra pékinois, mais aussi du concept de renforcement mutuel de l'immobilité et du mouvement dans la biophilosophie taoïste. Le *dong jing xiang sheng* (« coexistence du mouvement et de l'immobilité ») se retrouve dans la poésie, la peinture, la calligraphie ainsi que dans les arts martiaux, et prône l'immobilité comme source suprême de toute énergie. C'est ce qui est en œuvre dans le tai-chi, qui met davantage l'accent sur les mouvements circulaires que sur les mouvements déterminés associant un mouvement à une forme, et optimise le flux énergétique non par l'opposition de forces mais par l'exploitation de la

puissance de l'adversaire à la façon du *shun shi*. Les pauses que remarque Bordwell entre deux attaques s'apparentent au moment où le combattant rassemble son *shi* jusqu'à l'explosion comme dans l'expression signifiant « action en gestation ou repliée sur elle-même ». *Shi* est un nom commun qui peut se combiner à différents mots comme dans *xing shi* « forme/structure », *qu shi* « tendances », et désigne la dualité que crée la dialectique de l'immobilité et du mouvement. Les forces dynamiques de la puissance sont tapies au cœur des choses ou de la matière censément immobiles et doivent jaillir à un moment d'instabilité extrême. En témoigne la composition du terme *shan shi* « mouvement de la montagne » : les montagnes sont absolument immobiles à l'œil nu mais, tels les volcans, bouillonnent à l'intérieur d'énergie. Cela n'est pas sans évoquer l'exercice auquel doivent se soumettre les novices au cours de leur formation au kung-fu : leur posture du cheval doit être aussi statique qu'une montagne avant que toute autre leçon puisse commencer.

Les pauses de Bordwell dans le *wuta pian* et le concept chinois de *shi*, ou tendance, s'apparentent à l'idée que développe Tchouang-tseu selon laquelle toutes les vies sont le produit d'une intense transformation sous le ciel et sur la terre. Le mot *wei* renvoie aux ondulations et aux tourbillons, décrivant le tournoiement de la roue cosmique quand les vies sur le point d'émerger sont différenciées avant que leurs formes ne soient individualisées. Tchouang-tseu évoque ici un processus implicite, mais intense, de changements qualitatifs au sein des formes vivantes, qui engagent leur environnement, le temps, les vapeurs et la lumière dans une structure d'« affordance » réciproque<sup>4</sup>. Cette tendance naturelle à l'« affordance » correspond à la faculté incarnée telle que l'expose Manuel Delanda qui s'appuie sur la géophilosophie deleuzienne pour affirmer qu'« une population biologique peut afficher des attracteurs (et être ainsi définie en partie par les *tendances* dont ces singularités la dotent) mais ses membres montreront généralement des *capacités* complexes à l'interaction » (Delanda, 2002 : 62). Quand Lao-tseu, dans *Tao-tö King*, décrit Yu et Yiu (ces deux mots furent ultérieurement associés pour former le terme hésitation), tels deux animaux « prudents comme celui qui passe à gué une rivière en hiver;

4. La notion d'« affordance », introduite par James Gibson, décrit la relation réciproque entre un organisme et le milieu environnant. Une « affordance » est une ressource que le milieu « offre » à l'organisme qui possède les systèmes cognitifs appropriés pour s'en saisir. C'est une « invite » du milieu à être exploité dans une certaine direction. La notion a été reprise dans le domaine de l'ergonomie cognitive, essentiellement par Donald Norman, pour expliquer quelles sont les invites, les suggestions d'utilisation, à la base des interactions entre un artefact cognitif et ses utilisateurs. Tout artefact aura un certain nombre d'« affordances » qui dépendent des intentions de l'auteur du projet (dans ce cas il s'agit d'un artefact cognitif projeté) et d'autres qui dépendent de la contingence historique et culturelle dans laquelle l'artefact a été construit (le matériau dont il est composé, sa forme physique, sa configuration abstraite). [NDT]

circonspects comme celui qui craint ses voisins » (1969 : 17), il décrit le principe des enchaînements de gestes de kung-fu, inspirés de l'alternance méticuleuse de la pause et du mouvement chez la plupart des animaux. Le cinéma filme d'ailleurs souvent en gros plan les pieds, dont le mouvement est parfois décomposé, et montre ainsi exactement l'endroit d'où va surgir l'attaque ou la défense. Le corps des combattants semble pris dans le déploiement d'une multitude impatiente de commencements, précisément au point critique entre un état embryonnaire et le choix d'une forme de mouvement. La portée de ces schémas pause/explosion/pause ne s'arrête pas à l'esthétique des arts martiaux au cinéma. Elle s'étend à une sorte de biophilosophie de l'affordance de toutes les vies, ce qui pourrait expliquer en partie pourquoi l'expert en arts martiaux aime modeler ses mouvements sur ceux des animaux, ou plutôt, pour reprendre les termes de Deleuze, pourquoi il est enclin à se transformer en animal<sup>5</sup>.

Plus proches de cet examen de la technologie cinématographique, les notions deleuziennes d'*intervalle* et de *durée* apportent un autre éclairage sur l'esthétique pause/explosion/pause de l'action dans les films de kung-fu. Cet aspect de la philosophie de Deleuze apparaît pour la première fois dans son *Bergsonisme* et culmine dans l'image-temps de *Cinéma 2*, qui assimile la réflexion radicale de Henri Bergson sur l'image, la perception, le temps et le devenir, et fait de la durée et de l'intervalle les concepts fondamentaux autour desquels articuler l'action physique et le cinéma afin d'élaborer une nouvelle façon artistique d'envisager le concept lui-même. Dans les premiers chapitres de *Matière et mémoire*, Bergson établit d'une part que tout ce qui fait appel à notre cerveau et à nos yeux est image, et que toutes les images sont des images en mouvement de l'autre. Il écrit : « Me voici donc en présence d'images, au sens le plus vague où l'on puisse prendre ce mot, images perçues quand j'ouvre mes sens [...]. Toutes ces images agissent et réagissent les unes sur les autres dans toutes leurs parties élémentaires [...] » (1959 : 169). Les images isolées sont donc illusoire et il appartient à notre perception de les figer, à ce point où le flux du temps est spatialisé. Ces propos sont d'une grande pertinence pour le sujet qui nous intéresse ici. En effet, Bergson avance que « le corps, comme centre vital, est

---

5. Comme le souligne Delanda, « [u]n organisme individuel fera généralement preuve de toute une série d'aptitudes à former des assemblages avec d'autres individus, organiques et inorganiques. L'assemblage que forme un animal marchant avec une portion de terre solide (qui lui fournit une surface sur laquelle marcher) et un champ gravitationnel (qui lui confère un certain poids) en est un bon exemple. Bien que la capacité à former un assemblage dépende en partie des propriétés émergentes des individus en interaction (animal, terre, champ), elle ne leur est toutefois pas réductible. Nous pouvons connaître exhaustivement les propriétés d'un individu et pourtant, ne l'ayant pas observé en interaction avec d'autres individus, ne rien connaître de ses capacités. » (Delanda, 2002 : 63).

d'abord et avant tout un centre d'action et non une salle de représentation » (Pearson, 2002 : 145). J'apprends à connaître mon corps à travers ses mouvements et ses affections depuis l'intérieur, « J'examine les conditions où ces affections se produisent : je trouve qu'elles viennent toujours s'intercaler entre des ébranlements que je reçois du dehors et des mouvements que je vais exécuter [...] » (Bergson, 1959 : 169). Cette théorie de l'« intervalle » pour passer de l'image à l'action peut aider à mieux comprendre l'alternance de l'immobilité et du mouvement dans le kung-fu :

Chaque affection est conditionnée par un mouvement duel qui renferme lui-même une multiplicité. Chaque affection se trouve à l'« intervalle » entre une multitude de stimulations reçues du « dehors » et les mouvements sur le point d'être exécutés. Les mouvements sur le point d'être accomplis surviennent parce que chaque affection contient une invitation à agir aussi bien qu'une autorisation d'attendre pour agir, ou pour ne pas agir du tout (Olkowski, 1999 : 93).

Nombreuses sont les scènes dans les films de kung-fu où les deux combattants, après avoir échangé une série de coups, s'arrêtent simultanément, tiennent leur épée à la hauteur de leurs yeux, et forment avec leur main libre, placée bien haut derrière leur tête, une sorte d'« épégramme » (je fais ici précisément allusion à une séquence de *Tigre et dragon* entre Yeoh et Ziyi). Puis les pieds se remettent à bouger, cependant que les deux adversaires décrivent généralement des cercles tout en se regardant jusqu'à ce que l'action explose à nouveau. Ce mouvement tout animal de circonspection plein d'une puissance latente correspond à l'« intervalle », conjonction, interruption, négociation entre l'excitation et l'affect, une tension entre plusieurs tendances, le choix d'un mouvement parmi une multiplicité de possibilités (en réponse aux mouvements de l'extérieur). Ce moment est qualifié d'intense pour la simple raison que les combattants sont projetés au cœur d'une « durée » qui s'achemine vers une virtualité de puissances, une sorte d'explosion créatrice ou d'effet de seuil dans la biophilosophie de Deleuze. La durée est mouvement fertile en événements et continuité à l'intérieur des rythmes différentiels d'intensité, une fluidité qui se temporalise sans être figée par la perception. L'action dans la durée est l'action d'un changement qualitatif. C'est le tigre qui se tapit et le dragon qui se cache, attendant le moment de se projeter dans une série de mouvements orientés, c'est l'entre-temps de la secousse et du rythme pulsatif de la force vitale. L'expression chinoise « utiliser l'immobilité pour vaincre le mouvement » fait précisément de la fluidité durative le moteur du changement effectif. Les intervalles dans la durée indiquent une corporéisation de l'interaction au cœur d'un continuum de forces. Ils sont importants dans le discours du kung-fu parce que le kung-fu, tout comme la philosophie classique chinoise, insiste sur l'intuition créatrice aux moments décisifs des combats, qui se traduit concrètement par un changement qualitatif (pour recouvrer des forces après avoir été violemment attaqué ou pour se repositionner correctement en vue d'une autre série de mouvements). *Come Drink*

*With Me* (1966), de King Hu, consacre presque un tiers des séquences de combat à l'immobilité qu'elle soit celle d'une des parties en présence ou des deux. King Hu se plaît également à montrer des maîtres de kung-fu assis et immobiles pendant les scènes de combat (Cheng Pei-pei dans *Come Drink With Me* en est un bon exemple), se contentant de mouvements infimes des bras<sup>6</sup>. Mais c'est à *Hero* que l'on doit la séquence d'immobilité la plus spectaculaire : jusqu'à ce que le mouvement décisif survienne, Ciel et Sans Nom n'ont apparemment bougé aucun muscle au cours de leur long affrontement, leur statisme constamment amplifié soit par la musique, des chansons ou de forts battements de tambour.

Pour Deleuze, tous les arts ressortissent à une quelconque forme de mouvement, dans la mesure où une succession d'images est capable de déplacer la pensée. Le cinéma, capable de présenter le mouvement en marche, serait donc la forme la plus apte à traiter le mouvement corporel. Si la sérialité diffère de la succession, c'est que cette dernière privilégie certains instants parmi une série d'instantanés du réel, en d'autres termes des images que la perception fige dans l'immobilité. Le cinéma est ainsi pour Deleuze une forme artistique capable de transcrire le « mouvement immédiat » qui permet à « l'essence artiste de l'image » de s'effectuer : « produire un choc sur la pensée, communiquer au cortex des vibrations, toucher directement le système nerveux et cérébral » (1985 : 203). Conjointement à la notion de durée, Deleuze attend du cinéma moderne qu'il « dé-cadre » les images de façon à créer un intervalle dans lequel la pensée puisse s'attarder et fluctuer. L'image-temps est censée accomplir une déréalisation, de telle sorte que le cinéma soit à la fois une technoscience et un art qui produise des images de mouvements intenses au-delà de tout schématisme déterminant. Dans *Cinéma 1*, Deleuze élaborait déjà une ontologie de l'image fondée sur le lien des images entre elles et avec leur environnement. Il ne nous semble pas excessif de rapporter l'idée selon laquelle l'image-mouvement n'existe que relativement ou qu'en vertu d'un lien (Schwab, 2000 : 111) aux séquences de poursuite dans *Tigre et dragon*, où les images du corps/mouvement interagissent avec leur environnement en termes d'affordance réciproque et de confrontation : « toutes les images réagissent les unes sur les autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties » (Deleuze, 1985 : 57).

6. Dorothea Olkowski décrit de manière très intéressante l'intensité, la tension et le mouvement corporel. Elle montre que c'est l'intensité elle-même qui fait ressentir au corps « une sensation d'accroissement » dans l'utilisation de la force physique, et que c'est une différence en nature (1999 : 125-133). Je suis tenté de comparer la notion deleuzienne d'intensité dans la différence et la pratique chinoise de la « force intérieure » dans diverses disciplines de kung-fu, mais ce serait sortir de notre sujet.

En langage cinématographique, l'intervalle correspond à la « coupure irrationnelle », à l'interstice. Ces termes évoquent une façon de couper et de monter un film en cherchant délibérément à interrompre la perception par une esthétique de la force. Bergson dans *L'évolution créatrice* parle déjà d'une sorte de fonctionnement cinématographique de la pensée, qui prend des vues instantanées de la réalité fugitive (1959 : 726); le cinéma comme mécanisme technologique est ainsi propre à la reproduction du mouvement,

le mouvement se faisant, opérant un changement dans la durée concrète, est remplacé par la structure statique toute faite du mouvement considéré, dans laquelle nous pouvons compter autant de vues instantanées que nous le souhaitons, dans un temps abstrait par-delà l'espace [et ce, pour que notre intelligence pense] le mouvant par l'intermédiaire de l'immobile (Alliez, 2000 : 296).

Se fondant sur Bergson, Deleuze définit un concept de la sérialité : l'image-temps proprement dite. Au lieu de suivre les schèmes sensori-moteurs dans l'image-mouvement (qui représente indirectement le temps, indirectement parce que la technologie cinématographique se rapproche du mouvement dans le temps), la structure cristalline du temps se donne directement « dans un devenir comme potentialisation, comme série de puissances » (1985 : 360). Le temps comme suite nous permet d'« assister à travers une succession d'images à un changement ou à une métamorphose telles des transformations d'état, de qualité, de concept, ou d'identité » (Rodowick, 1997 : 83), et c'est ce à quoi procèdent ce que Deleuze appelle les « génésignes », qui

ont plusieurs figures [...]. Tantôt ce sont des personnages qui forment les séries comme autant de degrés d'une "volonté de puissance" par laquelle le monde devient une fable. Tantôt c'est un personnage qui franchit lui-même la limite, et qui devient un autre, sous un acte de fabulation qui le rapporte à un peuple passé ou à venir [...] (1985 : 360).

Pour Deleuze, ce pouvoir de falsification qu'exerce l'art met la notion de vérité en crise; et une telle fabulation d'images en série rend notre pensée plus « machinique ».

Le temps comme suite, et non comme succession, est donc adapté à l'examen de la séquence d'action de kung-fu. Outre l'immobilité corporelle qui prend la forme d'une « positionnalité » en tant que « caractéristique émergente du mouvement » (Massumi, 2002 : 8), la « vitesse » de l'action à l'écran est souvent rendue par la non-vitesse, c'est-à-dire par une vitesse que ne peut appréhender l'œil humain. Quand j'étais petit, j'étais fasciné par une série japonaise des années 60 mettant en scène un aveugle, Zatoichi. Il se retrouvait souvent cerné par des « méchants », mais restait toujours parfaitement immobile, se contentant d'écouter très attentivement. Il y avait soudain une lueur fulgurante et un entrechoquement d'épées, qui ne durait qu'une fraction de seconde. Le silence revenait et l'on constatait que la pointe de l'épée de Zatoichi se trouvait toujours

dans son fourreau, dissimulée en canne d'aveugle. Quelques secondes plus tard, les « méchants » s'effondraient les uns après les autres, puis l'épée retournait lentement à sa place, et c'est seulement alors que l'on comprenait que la bagarre était terminée. King Hu s'est inspiré de cette façon de montrer ce qui ne peut l'être, notamment dans *L'auberge du dragon* (1967) et dans *Come Drink With Me* – un épéiste coupe une bougie, la lance en l'air et l'image suivante la montre parfaitement stabilisée sur la lame, toujours en train de brûler. *Hero* recourt au même procédé : après avoir fait une démonstration magistrale de ses talents et de sa rapidité à l'épée, puis stabilisé un bol d'eau sur sa lame, Sans Nom (Jet Li) s'immobilise parfaitement, et quelques secondes s'écoulent avant que toutes les assiettes en bambou ne commencent à s'écrouler. Cette interruption délibérée de notre perception vise tout d'abord à masquer l'incapacité de la technologie à représenter une vitesse que l'œil humain ne peut saisir. Cependant, le numérique crée aujourd'hui de fantastiques images où la vitesse est montrée sous différents angles, ce qui permet de multiplier les rythmes et les types de vitesse. Dans *The One*, la rapidité de Jet Li, supérieure à celle des autres personnages dans d'autres univers ou dans les « présents impossibles », est rendue dans les différents points de vue selon lesquels est filmée sa trajectoire par la dissociation des mouvements lents et des mouvements accélérés et par leur réassemblage qu'accompagnent des bruitages parfaitement appropriés. Pourtant, ces deux techniques parviennent également à disjoindre les images de façon à ouvrir une brèche, un intervalle de durée ou une césure de l'événement où le pouvoir de falsification soumet le spectateur à ce que Deleuze nomme un « noochoc » dans une forme pure du temps comme changement, transformation et différenciation absolue de tous les genres. C'est ce que Bergson appelle la « perception pure », car en tant que « centre d'indétermination, l'intervalle est défini comme le lieu d'un processus reliant chaque point distant dans l'espace à une réponse motrice complexe » (Rodowick, 1997 : 87).

Quel est donc précisément le contenu de la pensée que fait naître le *wuta pian*, attendu qu'il comporte des génésigènes et des noochocs effectifs dans les intervalles de durée? Il me semble que le *wuta pian*, que ce soit dans ses productions classiques ou dans ses expériences plus récentes avec l'imagerie numérique, et dans le cadre de notre examen du mouvement physique et de la technoscience inhérente aux arts martiaux chinois, aide à comprendre « [c]omment le monde réel a fini par devenir une fable » (Lambert, 2002 : titre du chapitre 9). La non-représentabilité du mouvement corporel trouve son fondement dans la philosophie taoïste, comme le montrent le *tai-chi chuen* ou le *tai-chi-jian*, par exemple, disciplines où la transition précède la position, où les mouvements isolés doivent être abandonnés au profit de non-mouvements circulaires

fluides, ce qui n'exclut pas l'adjonction de mouvements singuliers si nécessaire<sup>7</sup>. Refuser de se soumettre aux stades ou aux instants successifs du temps spatialisé permet d'accéder directement au flux temporel en perpétuelle évolution, qui se plie et se déplie – le tai-chi est en effet un type de mouvement où le cercle enchevauche le cercle, l'un chassant l'autre avant d'être à son tour englouti. Ce postulat de « la simultanéité d'une suite de présents impossibles » (Lambert, 2002 : 90), transcrit dans un film de kung-fu, devient une durée ou un événement où sont juxtaposées une technologie ancienne permettant de corporiser la vitalité de la force et une technologie moderne de la narration cinématographique du mouvement. L'espèce de « vertige » né du tourbillonnement (tel qu'il est essentiellement ressenti par l'adversaire dans le tai-chi) fait des coupures irrationnelles un nouveau genre de technique narrative qui crée directement la fable par son pouvoir de falsification ou de fabulation.

À mon sens, le sujet cinématographique dans le *wuta pian* accepte de penser avec une faculté incarnée, extérieure au langage, ou une technesis, capacité narrative de la caméra comme machine. C'est « dans la machine du cinéma » qu'Eisenstein trouve « un moyen de transcender les mécanismes de la perception, de l'opinion et du cliché afin d'articuler de manière novatrice et plus subtile l'humain et le monde » (Lambert, 2000 : 287). Pour re-penser les films de kung-fu, il nous faudrait donc chercher à savoir comment ils contribuent à créer un « dehors » pour ce que l'on entend généralement par action humaine. De quelle façon la technologie cinématographique moderne repousse-t-elle les limites de l'humanisme au sens large, au point que nous pourrions en venir à une pensée posthumaniste voire « machinique »? Comment cette nouvelle magie qu'est le numérique nous conduit-elle à accepter ce que l'on nomme la coévolution de l'homme et de la

7. Dans *Heaven Sword and Dragon Sabre*, de Jin Yong, le grand maître taoïste Chang fait la démonstration d'une série de mouvements de *tai-chi jien* et attend de Chang Wu-chi qu'il la reproduise immédiatement. Le jeune Chang l'observe attentivement et après avoir assimilé les mouvements, déclare qu'il ne s'en souvient plus que comme d'un seul. Enchanté par la réussite rapide du jeune homme, le Maître commence alors une autre série, totalement différente de la première. Le jeune Chang marche alors dans la salle, détaillant en lui-même l'enchaînement de tous les mouvements, et finit par annoncer qu'il ne reste plus aucun mouvement isolé : il est alors parfaitement prêt à triompher de ses ennemis. Je voudrais rapprocher ce concept de tai-chi et ce que Deleuze dit de la répétition : qu'elle est « par nature transgression, exception, manifestant toujours une singularité contre les particuliers soumis à la loi » (1968 : 12). La deuxième série du maître n'est pas une pure répétition mécanique, mais correspond au processus deleuzien de « signalisation ». Il s'agit d'un processus rythmique dynamique, de la « répétition d'une différence interne qu'elle comprend dans chacun de ses moments » (1968 : 32). Ce que le jeune Chang fera lors de véritables combats sera différence ou changement en soi, car il disposera toujours d'une pluralité de positions et de mouvements modulateurs bien au-delà de toute représentation. Chacun de ses mouvements sera une des possibles « variations libres » (Massumi, 2002 : 77), participant d'une structuration sur le mode du « un plus un plus un » où c'est le « plus » qui importe, car il devient l'extérieur de tout traitement relationnel d'un événement.

machine? Mark Hansen préconise un « réalisme postherméneutique » au-delà de la sémiotique (2000 : 213) et s'inspirant de Benjamin, suggère la possibilité de (ré)incarner la technologie comme un *Erlebnis*<sup>8</sup> par la capacité physique à recevoir tactilement l'image comme un choc (2000 : 248). En cette ère du « réel technologique », les *wuta pians* me semblent offrir une autre variante de ce « mimétisme corporel » en ce qu'ils ouvrent un espace sensoriel, un « sensorium », pour que les forces tout à la fois humaines et artificielles s'y rencontrent. Par réel technologique, j'entends une sorte d'aptitude, ou plutôt de capacité, à contourner, à adapter ou même à corporiser la technologie moderne sans pour autant objectiver la machine (ou le composite numérique, en l'occurrence). À l'heure où l'on voit émerger « une importante série de phénomènes culturels comme phylum machinique » (Murphie, 2002 : 188), il nous faudrait les considérer comme l'interface où le virtuel interagit avec les réalités. Dans *Différence et répétition*, Deleuze écrit qu'un corps est contraint de penser par son implication dans un mouvement générateur qui s'autopropage, s'autoorganise sur le mode sériel; dans son système géophilosophique, les mouvements accomplis par les humains, les animaux, les atomes et les montagnes sont fondamentalement les mêmes, et « les schémas comportementaux des particules subatomiques n'ont ni plus ni moins d'importance que l'intrigue d'un film » (Zagala, 2002 : 20). À ce sujet, Stephen Zagala rapporte qu'au cours d'une conversation informelle avec Deleuze, les sujets « allaient de Spinoza à la musique moderne en passant par la *métallurgie chinoise* [je souligne], le chant des oiseaux, la linguistique et la guerre des gangs... Et le rhizome poussait ainsi » (Deleuze et Parnet, 1977 : xii). « L'art au sens large cherche à créer de nouveaux modes d'existence » (Zagala, 2002 : 21).

Pour conclure, je répéterai que dans un monde où la complexification matérielle ne cesse de s'accroître, les *wuta pians* sont de plus en plus nombreux à nous offrir l'expérience à la fois du virtuel et du réel. Ils sont le théâtre de modes opératoires d'un nouvel ordre, à la frontière de l'ancienne technologie des aptitudes physiques et de la technologie numérique ou virtuelle spécialisée, comme la cybernétique, dans le mouvement sous toutes ses formes. Il nous faut comprendre, à travers l'« effectuation » de la mécanique physique chez l'homme et la machine, que « les corps sont des intensifications de relations » (Murphie, 2002 : 200). Si l'on accepte l'idée que les choses non organiques ont une vie, que l'épée et la main qui la tient sont une seule et même chose, que l'interface homme/machine s'achemine vers notre réalité, que les hommes évoluent conjointement à d'autres espèces dans un processus de symbiose procédant du posthumanisme, alors il

8. Ce terme désigne l'expérience qui, passant par la faculté de sentir ou de ressentir, ne fait effet sur l'esprit que parce qu'elle se vit. (Ainsi le vécu des animaux, qui vivent sans savoir ce que c'est qu'une vie.) [NDT]

semblera plus compréhensible que Jet Li en fasse si peu dans *The One*, *Matrix* prendra une autre dimension, et le nouvel opus de Tsui Hark, *La légende de Zu*, sera jugé moins sévèrement. D'un point de vue humaniste, cette nouvelle *Légende de Zu* a de nombreux défauts, simplement parce que la caractérisation des personnages est faible, l'assertion thématique est au mieux trop cliché, l'influence étrangère trop évidente dans son esthétique, et le recours à la technologie du composite numérique trop envahissant et gratuit. Dans une perspective posthumaniste, cependant, Tsui Hark a réussi quelque chose d'inédit dans l'histoire des *wuta pians*. Que les images soient novatrices et remarquables est indéniable; mais la création d'un décor numérique où la montagne surpasse les montagnes, où le ciel excède les ciels est une véritable tentative pour soumettre « l'extérieur » à la réflexion. C'est là que nous voyons des corps humains devenir réels et pourtant abstraits; leur capacité à l'incarnation concrète a atteint une sorte d'incorporéité qui relève de la dimension du virtuel. Du point de vue des mythes, des légendes, des contes fantastiques, des univers merveilleux, l'« univers perpétuellement changeant » de *La légende de Zu* est un monde de devenirs, de transformations et de croissance rhizomatique. Ce film pourrait ainsi se rapporter à « la vie humaine [libérée] des images figées ou "morales" de ce qu'est l'humanité, et ouvre l'esprit sur le futur » (Colebrook, 2002 : 50). À mon sens, le film de Tsui Hark se déroule dans un cadre mythique qui s'approche de la notion deleuzienne de « milieu », où toutes les espèces vivantes, humaines et non humaines, interagissent avec les éléments, les composés et les forces naturelles dans un monde immanent de changement continu. Partant, j'ose suggérer que dans les dernières productions du *wuta pian*, conformément au concept de temps tel que Bergson et Deleuze l'ont développé, le futur est l'avenir du passé où la virtualité se projette puissamment.

Traduit par Sabine Jean

À partir de l'analyse des films de Kungfu produits à Hong Kong, cet article met en évidence les rapports qu'entretient cet art martial, considéré ici comme un discours en soi, avec la technologie et la science. Plusieurs des composantes du Kungfu, qui peuvent être mises en parallèle avec celles de la technologie moderne. On étudiera, à titre d'exemples, la séquence pause-explosion-pause relevée par David Bordwell, la force expressive des sauts et des coups de poing, l'expressivité de l'impression cinétique, les différents affects qui naissent des ruptures rythmiques, la subtile symbiose qui s'établit entre l'arme et le lutteur, entre autres manifestations. Ces différents éléments, ainsi que ses emprunts aux préceptes médicaux et scientifiques du Qi Kung, permettent de dégager de l'analyse du discours kung-fu, la notion de corporéisation technologique.

This paper is focused on Kungfu itself as a discourse which is closely related to technology and science. Kungfu movies made in Hong Kong are used to demonstrate how the technological aspects can be juxtaposed with the built-in technology of Kungfu, such as David Bordwell's ideas of pause-burst-pause pattern, the expressive force of jumping, punching, the kinetic impact and expressivity, the kind of affects generated from rhythmic differentiality, the nuanced interconnectedness between fighters and their weapons, the kind of difference in intensity and rhythms based on the medical and scientific concepts of Qi Kung, etc. How Kungfu discourse can be used as exemplary of the concept of "Embodying technesis" will be explored.

*Wong Kin Yuen enseigne au Département d'anglais du Shue Yan College de Hong Kong. Il a notamment publié en chinois : Literature, Culture and Hermeneutics, Taipei, Bookman, 2001; et Cultural Cyborg, Taipei, Bookman, 2002; ainsi que de nombreux articles en anglais, dont : « Hermeneutics and Translation », dans Chan Sim-wai et David E. Pollard (dir.), An Encyclopedia of Translation, Hong Kong, Chinese University Press, 1995, p. 333-346; « Sight Being Site: an Analysis of Hong Kong Times Square », Hong Kong Cultural Studies Bulletin, Hong Kong Cultural Studies Programme, 1998; « On the Edge of Spaces: Hong Kong Cityscape, Blade Runner, Ghost in the Shell », Science Fiction Studies, vol. 27 (mars), 2000, partie 1, p. 1-21; « Urbanity, Cyberpunk and the Posthuman in Taiwan SF », Taipei, Tamkang Review, vol. 31, n° 3 (hiver), 2000, p. 71-102.*

## Bibliographie

- ALLIEZ, Éric, « Midday, Midnight: The Emergence of Cine-Thinking », dans *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 293-302.
- BORGSON, Henri, *Matière et mémoire et L'évolution créatrice*, dans *Œuvres*, Paris, Presses universitaires de France, 1959.
- BORDWELL, David, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- COLEBROOK, Claire, *Gilles Deleuze*, Londres/New York, Routledge, 2002.
- DELANDA, Manuel, « Deleuze, Diagram, and the Open-Ended Becoming of the World », dans Elizabeth Grosz (dir.), *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1999, p. 29-41.
- DELANDA, Manuel, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Londres, Continuum, 2002.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- DELEUZE, Gilles, et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.
- HANSEN, Mark, *Embodiment Technology: Technology Beyond Writing*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press, 2000.
- HARBORD, Janet, *Film Cultures*, Londres, Sage, 2002.
- KAUFMAN-OSBORN, Timothy V., *Creatures of Prometheus: Gender and the Politics of Technology*, New York, Rowman & Littlefield, 1997.
- LAMARRE, Thomas, « Diagram, Inscription, Sensation », dans Brian Massumi (dir.), *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*, Londres/New York, Routledge, 2002, p. 149-170.
- LAMBERT, Gregg, « Cinema and the Outside », dans Gregory Flaxman (dir.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 253-292.
- LAMBERT, Gregg, *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*, New York, Continuum, 2002.
- LAO-TSEU, *Tao-tö King*, dans *Philosophes taoïstes*, trad. Liou Kia-Hway et Benedykt Grynypas, Paris, Gallimard, 1969.
- LYOTARD, Jean-Francois, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001.
- MASSUMI, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham/Londres, Duke University Press, 2002.
- MURPHIE, Andrew, « Putting the Virtual Back into VR », dans Brian Massumi (dir.), *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*, Londres/New York, Routledge, 2002, p. 188-214.
- OLKOWSKI, Dorothea, *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- PEARSON, Keith Ansell, *Philosophy and the Adventure of the Virtual: Bergson and the Time of Life*, Londres/New York, Routledge, 2002.
- RODOWICK, David Norman, *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*, Durham/Londres, Duke University Press, 2001.
- RODOWICK, David Norman, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham/Londres, Duke University Press, 1997.
- SCHROEDER, Andrew, « All Roads Lead to Hong Kong: Martial Arts, Digital Effects and the Labour of Empire in Contemporary Action Film », *E-Journal on Hong Kong Cultural and Social Studies*, n° 1, 2002, [En ligne], [<http://www.hku.hk/hkcspp/ccex/ehkcss>].
- SCHWAB, Martin, « Escape from the Image: Deleuze's Image-Ontology », dans Gregory Flaxman (dir.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 109-139.
- TCHOUANG-TSEU, *L'Œuvre complète*, dans *Philosophes taoïstes*, trad. Liou Kia-Hway et Benedykt Gryn timer, Paris, Gallimard, 1969.
- WOOD, Aylish, *Technoscience in Contemporary American Film: Beyond Science Fiction*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- ZAGALA, Stephen, « Aesthetics: A Place I've Never Been », dans Brian Massumi (dir.), *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*, Londres/New York, Routledge, 2002, p. 20-43.

Joseph Danan  
Université Paris III, Sorbonne Nouvelle

# Généalogie d'une question

Je me permettrai d'évoquer ici, puisque Marie-Christine Lesage, alors rédactrice en chef de *L'Annuaire théâtral*, m'y a invité en me confiant la direction du présent dossier, la façon dont la question de l'action s'est posée pour moi (s'est imposée à moi) dans ma pratique d'auteur dramatique, avant même de trouver sa formulation (toujours en devenir) sur un plan théorique et qu'en retour, sans doute, l'élaboration théorique n'ait produit des effets sur cette pratique. Je vais donc essayer de me livrer à l'exercice difficile qui consiste à parler de sa propre pratique, difficile intrinsèquement parce que celle-ci ne se laisse pas saisir si aisément, délicat dans son expression, qui implique le recours, à mon goût trop systématique (dans le présent contexte), au je, même si je puis protester de ce que ce je n'est en rien personnel. Je m'efforcerai donc de me pencher, en mettant de côté mes scrupules, sur le travail de ce je qui n'est pas moi, dans le seul souci de « pièces » à verser au présent dossier.

Je ne revendique aucune naïveté dans l'acte d'écrire. Mais une écriture hors ou à côté de la théorie sur fond de laquelle elle émerge, peut-être. Non subordonnée à celle-ci, sans doute. *A fortiori*, une écriture précédant sa théorisation...

Ce n'est certes pas hors de tout cadre théorique que j'ai écrit, en 1986-1987, *Cinéma*, mais, comme le titre de cette pièce l'indique assez, en référence directe au livre de Gilles Deleuze (Lanteri, 2002 : 40). Or, de quoi s'agissait-il? Postulant qu'il y avait à révéler au théâtre un « mouvement », analogue à celui qui, inscrit dans son étymologie, fonde le cinéma, à écrire une pièce entièrement et de bout en bout bâtie sur cette notion, de manière quasi exclusive, en prenant le mouvement comme principe et règle à peu près unique de l'écriture. Une sorte de mouvement perpétuel de la parole et des gestes induits ou prescrits, sans autre fin (dans le projet initial) qu'en lui-même. Deux idées adjacentes et liées entre elles soutenaient, de façon plus ou moins explicite, la démarche. La première : ce mouvement était, avant tout, mouvement de l'écriture produit dans et par l'écriture, il

relevait pleinement de l'écriture dramatique, avant que ne soient envisagés ses effets sur la scène. La deuxième : me situant au sein de l'écriture dramatique, une formulation ultérieure me fait dire qu'au mouvement était assigné de se substituer à l'action, d'être la forme de l'action.

Plus concrètement, ce dont j'avais conscience, c'était de rompre avec une manière, qui est aussi une conception du drame, manière (ou méthode) qui avait été la mienne auparavant. De *La nuit même* (écrite en 1984-1985) à *Cinéma*, je suis passé d'un extrême à l'autre (avec, entre les deux, le laboratoire constitué par l'écriture d'une série de formes brèves, qui s'efforçaient de dégager l'action de tout ce qui n'est pas elle, pour en isoler l'épure).

Pour *La nuit même*, un synopsis écrit à l'avance, mettant donc en place une « fable », un enchaînement d'actions organisées en actes et en scènes – en termes empruntés à Michel Vinaver (1993) : une « action d'ensemble », composée d'une suite d'« actions de détail » et de leur articulation. Restait alors, au moment de l'écriture proprement dite, à « couler le ciment » comme le dit Queneau (dans un entretien avec Marguerite Duras : dans *Bens*, 1962 : 222) de son travail de romancier (je cite à dessein un écrivain dont j'ai gardé le goût de la construction). Cela n'empêche pas l'écriture d'être active au niveau moléculaire, la parole d'être parole-action (je me réfère toujours aux catégories vinavériennes), mais au sein d'un dessein préformé, donc dans les limites de ce dessein. C'est une conception « classique » de l'écriture dramatique.

Pour *Cinéma*, avant l'écriture, rien de cet ordre. Une situation de départ, certes, et des personnages (très peu définis). Quelques éléments d'une nébuleuse, que je pourrais appeler une problématique. Surtout, l'idée générique du mouvement, et une série arbitraire de micromouvements valant comme contrainte d'écriture. Rien de plus qu'un vocabulaire de base, sans valeur dramatique ni d'aucune sorte, en attente de ce que son inscription syntagmatique lui donne sens. Et un mouvement initial, donné par une réplique, comme surgie de nulle part (« Je n'ai pas envie de te quitter »), qui enclenche le mouvement (avec pour points d'appui aveugles la succession des micromouvements), dont je ne sais pas très bien où il va m'emmener. C'est-à-dire que c'est avant tout le mouvement propre de l'écriture qui produit la pièce, ses actions, et ce qu'en définitive elle raconte (puisqu'une « fable », après coup, se sera composée – mais le mot convient-il encore?), au point qu'à peine achevé la première partie, dont je pensais qu'elle constituait la totalité de la pièce, j'ai été pris moi-même dans ce mouvement imprévu qui m'a donné l'impulsion d'écrire les deux suivantes pour voir, en quelque sorte, où il me conduisait, enclenchant un mouvement encore plus autonome que dans la première partie parce que né seulement de cette lancée, sans réelle idée du point d'arrivée (ce qui n'était pas le cas, je dois le dire, dans

la première) – la deuxième partie, qui se passe sur un bateau, se confondant toute entière avec le mouvement de la traversée.

Je ne parle pas ici d'une mythique autonomie des personnages, censés vivre de leur vie propre, mais d'une dynamique engendrée par l'écriture, d'un autoengendrement de l'écriture par elle-même et du mouvement par lui-même; je pourrais dire aussi : une dynamique engendrée (principalement) par l'énergie de la parole et le jeu du dialogue. Flaubert rêvait d'un roman sur rien, « qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style » (1980 : 31). Mon rêve était celui d'une pièce qui tiendrait par la seule dynamique de la parole, de l'échange des répliques, la seule énergie de la parole-action, s'articulant aux mouvements contenus dans les didascalies ou induits (entrées, sorties, déplacements, gestes...), dont je pense qu'ils procèdent (en tout cas dans cette pièce) de la même source énergétique.

Il ressort clairement de ce qui précède que *Cinéma* ne rompt pas avec la forme dramatique, que la pièce va plutôt « au bout » de celle-ci, l'écriture s'astreignant à mettre en mouvement, à faire parler et agir des personnages strictement montrés de l'extérieur (c'est très aristotélicien) – comme si ces mouvements, ces actions, ces paroles s'inventaient, instant après instant, devant nous, sans la préméditation d'une fable préétablie, ce qui fut en effet le cas dans le temps de l'écriture.

LAURA : Tu m'aimes? (*Julien ne répond pas. Elle l'embrasse*). Bon. Alors, c'est l'essentiel. (*Un temps*). Je vais finir par ressembler à Alice. Je sens ça.

JULIEN : Que veux-tu dire?

LAURA : Mais je ne veux pas. (*Un temps*). Parle-moi d'elle.

JULIEN : De qui? Tout ce que j'avais à dire sur elle, je te l'ai dit.

LAURA : C'est ancien. Ça fait longtemps que tu ne m'as pas parlé d'elle.

JULIEN : Il ne peut rien y avoir de nouveau.

LAURA : Il ne peut qu'y avoir du nouveau. Nous avons cru échapper au temps, mais nous y serons englués jusqu'à la fin. (Danan, 2001b : 90-91)

Je dois faire ici un détour pour tenter d'élucider la nature de ce que je nomme mouvement. La question pourrait se formuler ainsi : mouvement extérieur (comme ce qui précède le laisse entendre) ou mouvement intérieur? Telle quelle, elle est insoluble, du moins au théâtre. D'où le détour par la notion de monologue intérieur, par laquelle j'ai abordé le versant proprement théorique de l'écriture dramatique. Ce qui m'intéressait, travaillant (dans le cadre d'une thèse universitaire) sur le monologue intérieur, c'était

d'intégrer à cette catégorie des pièces non monologuées, donc des pièces essayant de résoudre la tension entre l'extériorité inhérente à la forme dramatique et l'exigence devenue de plus en plus partagée depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de donner une forme à l'intériorité, notamment au théâtre. C'est; outre le monodrame, le cinéma (encore lui) qui m'avait servi de modèle, et plus particulièrement les écrits théoriques d'Eisenstein dans lesquels il se demande (dès l'époque du muet) comment trouver un équivalent cinématographique au monologue intérieur joycien (Danan, 1995).

Cette transposition du monologue intérieur au théâtre dans des formes non monologuées peut se faire de deux manières. Elle peut se faire par l'inscription du drame dans la psyché d'un personnage (Sarrazac, 1989) présent sur scène, central dans la structure de l'œuvre, un je plus je que les autres personnages, par une sorte de focalisation, donc, pour emprunter cette notion au roman (et évidemment au cinéma par le jeu, notamment, de la caméra subjective). L'œuvre (je m'en tiens ici à l'œuvre écrite, mais la mise en scène au XX<sup>e</sup> siècle ne cesse de se confronter à cette question) joue alors nécessairement d'un aller-retour perpétuel entre le personnage montré de l'extérieur et une vision, une projection qui sont les siennes, qui sont l'expression, l'émanation de son intériorité.

Mais cette transposition peut se faire aussi sans le truchement de la psyché d'un personnage central. Dans ce second cas, c'est hors de toute psyché individualisée que se déploie le monologue intérieur, pur mouvement de la pensée coïncidant avec le tout de l'œuvre (filmique ou dramatique) et n'ayant peut-être d'autre lieu, *in fine*, que la psyché du spectateur.

L'action – avec ses corollaires : les actions, les personnages agissants – devient alors la forme de ce mouvement intérieur, la somme et la combinatoire des figures par lesquelles il se manifeste. Il suffit dès lors d'un retournement pour, jouant sur l'équivalence, avancer que le mouvement peut devenir la forme de l'action dans le théâtre moderne et contemporain, l'œuvre étant alors la forme de cette « pensée à l'état naissant » du monologue intérieur, de cette pensée qui se cherche et avance en se cherchant, « pensée-action » (Danan, 2001a) n'existant pas hors des figures de l'action et de son mouvement, hors de la pièce ou du film avec lesquels elle se confond. « Pensée-du-drame », puisque c'est la pièce elle-même (ou le film) qui pense, comme indépendamment de moi, et qui pense en prenant pour langage et pour matériau les figures fondamentales du drame (l'espace, le temps, les personnages...; les actions – ces différents éléments subsumés dans le grand mouvement de l'œuvre).

Cette pensée, je ne puis donc, écrivant, qu'ignorer ce qu'elle est. D'où le caractère emblématique que continue d'avoir pour moi l'écriture de *Cinéma*, puisqu'elle témoignait

d'une exacte superposition entre le mouvement du personnage central, Julien, se déplaçant dans le monde (sa quête incessante du « vivre », du « comment vivre », d'un « sens » jamais atteint, moins encore arrêté), « itinéraire [...] du moi à la recherche des portes du monde » (Sarrazac, s.d. : 75); celui de la pièce dans son ensemble; celui de l'écriture donc d'une psyché qui appartient à celui qui écrit et dont la trajectoire de Julien est la forme (une des formes possibles) rendue visible (ce qui, est-il besoin de le préciser, n'a pas grand-chose à voir avec une quelconque autobiographie).

Je ne prône pas non plus l'ignorance de l'auteur ni son aveuglement, mais au contraire la quête d'un peu plus de savoir et de clarté. Quête qui, autant qu'elle est toujours et indéfiniment repoussée, part aussi de ce qu'il est (l'auteur), donc d'un savoir préalable. Mais si pensée il y a, elle ne viendra que de l'abandon de ce savoir ou du moins de son *déplacement*.

L'expérience de *Cinéma* ne pouvait que laisser des traces dans ma manière d'écrire, y compris pour des pièces reposant davantage, en apparence, sur des actions et des situations au sens plus habituel de ces termes. Elle m'a autorisé la confiance dans le présent de l'écriture, et dans ce qui, né de l'écriture, ne pouvait être prévu ni prémédité. Elle a fait émerger une sorte de méthode : celle de la composition, de l'architecture (notions auxquelles je continue à tenir, s'agissant d'œuvres dramatiques), non préalables (ou avec le minimum de préalables, avec lesquels il s'agit de « composer ») mais se faisant dans le mouvement de l'écriture mais se faisant, oui, au point d'acquérir la même solidité, la même rigueur, que si elles avaient été préalables, avec, en plus, le souvenir du mouvement qui les a fait naître, cette espèce d'instabilité, d'indécision, d'invention de chaque instant, que la réalisation scénique se devra chaque fois de recréer. Disons que dans cette tension entre un projet et sa mise en œuvre effective, qui constitue l'espace où toute écriture se déploie, la part la plus restreinte est laissée au projet, du moins à ses éléments « fabulaires », à ce qu'il recèle d'action(s) programmée(s), ce qui demeure du projet étant avant tout l'idée (encore lointaine, mais tout de même...) d'une forme, d'un rythme, d'une impression d'ensemble, l'embryon d'une pensée aussi, bien sûr.

Il a fallu, une douzaine d'années après *Cinéma*, une circonstance extérieure pour que me soit donné d'éprouver dans l'écriture théâtrale une expérience aussi radicale (dans sa différence). Cette circonstance fut la commande passée par un jeune metteur en scène, Julien Bouffier, d'un feuilleton théâtral, *Lendemain* (inédit), dont les épisodes étaient destinés à être joués en lever de rideau de différents spectacles. Si l'aventure tourna court sur le versant de sa réalisation scénique (au bout de quelques épisodes), le processus d'écriture enclenché se poursuivit de manière autonome, gardant l'impulsion du principe feuilletonesque originel. Me mettant en situation, en travaillant chaque épisode pour

lui-même, de ne pas savoir ce que serait l'épisode suivant, chaque épisode étant comme le geste d'une exploration nouvelle, d'une expérience, un coup de dés, il me semble avoir touché là, peut-être plus encore que dans *Cinéma* (où une ligne, même si elle était imprévisible pour moi l'instant d'avant, au fur et à mesure se constituait), une écriture du pur présent, et le lien étroit, quasiment la superposition, là encore, qui se produit alors entre écriture dramatique et action, entre action et mouvement de l'écriture, entre quête de l'écriture et quête du sens (Vinaver, 1990 : 130). Si j'écris, c'est bien pour faire advenir quelque chose dont j'ignorais à peu près tout, à commencer par l'existence, l'instant d'avant. Il s'agit bien d'une quête, qui l'est d'autant plus qu'elle est ignorante de son objet. L'univers fictionnel de *Lendemain* repose, ce n'est pas un hasard, sur une enquête à partir d'une énigme sans cesse déplacée.

LE PIANISTE : La patronne

L'INSPECTEUR BOUFFIER : Oui / elle a disparu aussi

BOB : Ce n'est donc plus une disparition / c'est une double disparition / or / il y avait un lien entre eux / et de quelle nature?

L'INSPECTEUR BOUFFIER : Rien / presque rien / c'est une fausse piste

BOB : Pourquoi?

L'INSPECTEUR BOUFFIER : C'est du vide / le lien n'est que dans ce redoublement / du néant par le néant

BOB : Mais dès lors qu'elle ne revient pas / le néant insiste / et avec lui le lien / en toute chose / inspecteur / il faut entendre ce qui insiste / ainsi

L'INSPECTEUR BOUFFIER : Ainsi?

BOB : Ainsi / le pianiste insiste

LE PIANISTE : J'ai rien fait

BOB : D'autant plus / il insiste d'autant plus qu'il ne fait rien / qu'il ne joue pas de piano / par exemple (Danan, inédit.)

À la première série de six épisodes suivis d'un épilogue qui constituaient la commande, est donc venue succéder une deuxième série puis, un peu plus tard, une troisième, la structure apparente prenant progressivement ses distances avec la forme feuilleton, mais en conservant la trace et en tout cas le principe.

Il y a eu (toutefois) une troisième expérience limite. L'écriture d'une pièce à deux mains, avec Jacques Jouet, *L'autre et l'autre* (inédite). L'unité était la réplique, et chacun des deux auteurs avait la charge d'un personnage. Autre manière, plus radicale encore,

d'accueillir l'imprévisible (puisqu', par définition, la « réponse » de l'autre n'est pas celle qu'on aurait imaginée) et de se situer au cœur de l'action en train de se faire.

SAINT-JACQ : Églantine Églantinovna Protopozova, la situation est sérieuse. Pourquoi avez-vous dit Presque? Répondez-moi, je vous en conjure : un doute affreux m'effleure... Églantine Églantinovna Protopopova, vous avez toujours adoré vous faire fourrer, et spécialement par d'autres que moi, mmmmais ce boyau ce manchon ce tunnel... (*Chantonnant soudain radouci*) Églantine-tine-tine, Églanting-tong-tong, (*plus bas*) Églantine-tine-tine, Églanting-tong-tong (*ad. lib.*)... (*Il sort de scène*).

JOSÉPHA : Tristesse russe. À qui vais-je pouvoir poser une question, désormais? Pour qui jouerai-je du cynorrhodon désormais? Le cynorrhodon est bien un instrument de musique, n'est-ce pas? Presque... oui, presque. Qui a dit « presque »? Qui m'a volé ce « presque »? Monsieur Preskovitch! Preskovitch, fourreur. Abonné absent. (*Elle pleure tout doucement.*) (Danan et Jouet, inédit)

De quoi s'agit-il dans les différentes expériences évoquées? De chercher une forme dramatique non monologique qui conserve la trace d'une pensée en train de se faire dans et par le mouvement non prémédité de l'écriture.

Je me suis implicitement situé jusqu'à présent à l'intérieur de la *mimesis*. Et il est vrai que le théâtre que j'écris ne rejette pas les éléments premiers du drame : des personnages, qui seront représentés en scène par des acteurs, et supposés représenter (plus ou moins) des personnes réelles, les actions scéniques des acteurs étant celles des personnages, elles-mêmes supposées représenter celles de personnes réelles. C'est sans doute cette coïncidence fondatrice du drame, en fait, qui m'autorise à opérer la superposition établie plus haut entre écriture dramatique et action, l'écriture n'étant rien d'autre que la mise en place, dynamique (c'est-à-dire en mouvement incessant), l'invention, de ce qui se jouera sur scène à ce triple niveau.

Je viens de décrire cependant un état idéal dans lequel le film imaginaire des actions écrites se déposerait (se transposerait) tel quel sur la scène. Or, précisément, nous ne sommes pas au cinéma, où la pellicule est impressionnée une fois pour toutes. Le passage au plateau est chaque fois une nouvelle écriture de l'action, qui ne peut être, c'est une évidence (non inutile à rappeler toutefois contre certaines illusions – ou certains choix – d'auteurs qui ont cours dans le sillage beckettien), pure illustration (ou application) de ce qui a été écrit.

Il faut donc que je corrige ainsi les formulations qui précèdent : l'écriture dramatique, comme écriture de l'action (des actions, des mouvements), ouvre la voie, creuse la place d'une écriture seconde, scénique, qui est elle aussi écriture de l'action (des actions, des mouvements), et c'est, non plus leur superposition (impraticable) mais leur conjonction,

leur articulation, qui créera la *mimesis*, lorsqu'elle est, au moins pour une part, le but recherché, ce qui demeure le cas d'un grand nombre d'écritures contemporaines.

Il m'importe, en tant qu'auteur, non de restreindre cette place (de rétrécir cette voie) mais au contraire de l'élargir au maximum. C'est ce qui me guide dans l'écriture pour le théâtre. D'ouvrir grand – contre le texte tendant à emplir tout entier l'espace-temps de la représentation, à le saturer – les possibilités d'actions scéniques à partir d'un texte donné : de jeu, donc, et de mise en scène. De rendre nécessaire (je dessine ici encore les contours d'un idéal) leur création continue, perpétuellement renouvelable, sur des modes que je ne puis, depuis ma pratique d'auteur, imaginer, puisqu'ils relèvent d'une autre pratique, qui est celle du plateau.

Il manquerait, pour rencontrer le rêve deleuzien, qui y voyait « le plus haut problème théâtral », d'un « mouvement qui atteindrait directement l'âme, et qui serait celui de l'âme » (Deleuze, 1968 : 17), de tourner plus radicalement le dos à la *mimesis*, d'effacer ce qui demeure de « représentation » accrochée au mouvement, pour atteindre ce « mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation » (Deleuze, 1968 : 16). Pendant longtemps (et de nombreuses pièces), mon imaginaire d'auteur est imprégné de *mimesis*. Je retrouve cependant une des premières notes préalables à l'écriture de *Cinéma* : « Peut-être faut-il supprimer toute référence réaliste dans le décor pour faire du plateau théâtral le lieu de tous les possibles ». Il me faudra une douzaine d'années pour m'en approcher... puisque c'est autour de *Lendemain* et d'autres textes de la même période, que s'effectuera le détachement, du reste progressif, de la *mimesis*, et que l'imaginaire de l'auteur intégrera ce constat, simple en apparence, que « la scène est sur la scène » (Jouet, 1994).

Simple en apparence parce que l'on ne se défait pas si aisément de la *mimesis* quand on écrit pour le théâtre. Et qu'il s'agit d'un choix. Il me semble que les esthétiques qui s'y prêtent avec le plus de cohérence sont celles qui regardent du côté d'un « théâtre de la parole », ou « des paroles » (Novarina, 1989), dont l'archétype aujourd'hui pourrait être celui de Valère Novarina. Le texte écrit est alors destiné à une « profération » qui peut n'avoir d'autre lieu que les planches. Mais dès lors que l'on se situe dans un théâtre du mouvement et de l'action (proprement, la forme dramatique), il paraît difficile, si abstraits ces mouvements et ces actions soient-ils, qu'ils ne gardent pas, en même temps, quelque chose de mimétique – à l'inverse exact de la danse. Sans doute certaines pièces de la dernière période de Samuel Beckett regardent-elles de ce côté-là, instaurant de purs mouvements scéniques, sans véritable support mimétique : le va-et-vient des pas dans *Pas*, par exemple, les gestes et déplacements de *Va-et-vient*, et même le mouvement de *Berceuse*, « réglé mécaniquement » (Beckett, 1978, 1972 et 1986).

C'est une des voies du théâtre d'aujourd'hui, et de son écriture lorsqu'elle accepte elle aussi d'être entièrement du côté du « postdramatique » (Lehmann, 2002). Je suis plus attiré, en tant qu'auteur, par les formes qui ménagent la possibilité mimétique, comme un appel à l'imaginaire du spectateur qui me paraît au fondement du théâtre, à la différence de la danse, où les corps et leur mouvement peuvent emplir à eux seuls l'imaginaire, dans le présent de la représentation, ou, disons mieux, de la performance. Ce qui continue à m'importer au théâtre, c'est que le mouvement des corps dans le présent de la scène, dans sa plénitude, ouvre imaginativement vers un ailleurs, un autre temps (ou du moins une autre temporalité), un lieu projeté, une fiction en somme, dont le spectateur est le siège.

De cet équilibre, j'ai essayé de m'approcher en écrivant *Sous l'écran silencieux*, dont le projet a été conçu en étroite collaboration avec un metteur en scène, Alain Bézu. Car là, ce qui primait, c'était le mouvement des corps des acteurs, celui d'un photographe « prenant » son modèle. Et, écrivant cela, je désigne la dualité de ce qui prenait corps car, même s'il y avait là le moins de *mimesis* possible, même si nous tendions vers la plus grande coïncidence entre le studio du photographe et le plateau du théâtre, reste qu'il y avait de l'imaginaire qui émanait de la réalité des corps sur la scène, que de la fiction se mettrait, nécessairement, à exister, et que c'était bien ainsi puisque cette « conversion imaginaire » à partir d'un réel scénique assumé comme tel (Chavanne, 2003 : 66) était, en définitive, ce qui était recherché...

*Il la mitraille.*

LÉA : Changement de régime. Arrête.

*Elle casse le jeu auquel elle s'était d'abord prêtée.*

LÉA : Arrête!

MAXIME : Non. Pourquoi?

LÉA : You kill me. Tu es un tueur.

MAXIME : Tu es venue ici. Tu voulais que je te prenne.

LÉA : Pas comme ça.

MAXIME : Comment?

LÉA : Je ne suis pas un modèle. Je ne suis pas quelqu'un qu'on paye pour la changer en un millier d'images.

MAXIME : Je sais. C'est pour ça que tu es là. (Danan, 2002 : 11).

L'auteur se penche sur la façon dont la question de l'action s'est posée à lui dans sa propre écriture dramatique. En rupture avec la prééminence de la fable, c'est le mouvement qui s'impose comme étant la forme même de l'action : mouvement intérieur que le théâtre cherche à rendre visible, et qui est celui, dans son imprévisibilité, de l'écriture en quête du sens. C'est sur les potentialités scéniques, elles-mêmes imprévisibles, de ce mouvement que viendra s'articuler l'écriture du plateau : une écriture seconde, aussi corporelle que dans la danse, mais pouvant faire naître « fable » et personnages dans l'imaginaire du spectateur.

Drawing upon his own body of creative work, Danan explores the ways in which action intervenes in the writing process. Breaking with the pre-eminence of plot, it is movement that imposes itself as the very form of action; interior movement that theatre seeks to render visible and which, in its unforeseeability, is writing in search of meaning. It is on the scenic possibilities, themselves unforeseeable, of this movement that stage writing is articulated, a second type of writing, as corporeal as dance, yet able to conjure plot and character within the imagination of the spectator.

*Maître de conférences à Paris III – Sorbonne Nouvelle et auteur dramatique, Joseph Danan collabore régulièrement comme dramaturge avec le Théâtre des 2 Rives, Centre Dramatique de Haute-Normandie et son directeur, Alain Bézu, qui a créé plusieurs de ses pièces. Celles-ci sont publiées chez Lansman (voir bibliographie ci-dessus), Médianes (L'enfance de Mickey, L'éveil des ténèbres), à Théâtre Ouvert (Passage des lys, R. S/Z. Impromptu Spectre), dans les Cahiers de la Comédie-Française (Display, dans le n° 35, printemps 2000) et chez Actes Sud-Papiers (Les aventures d'Auren, le petit serial killer, collection Heyoka Jeunesse). Il a également publié des romans (Allégeance, Gallimard; Avant que la mort te ravisse, éditions L. Mauguin), des poèmes (éditions L'Instant perpétuel) et de nombreux articles sur le théâtre.*

## Bibliographie

- BECKETT, Samuel, *Va-et-vient*, dans *Comédie et actes divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- BECKETT, Samuel, *Pas*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.
- BECKETT, Samuel, *Berceuse*, dans *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- BENS, Jacques, *Queneau*, Paris, Gallimard, 1962.
- CHAVANNE, Violaine, « L'autre scène du théâtre ou l'espace imagé », *Frictions*, n° 7 (printemps-été), 2003, p. 65-73.
- DANAN, Joseph, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995.
- DANAN, Joseph, « Pour une "pensée-action" : le théâtre de Musil », *Registres*, n° 6 (novembre), Paris, 2001a, p. 169-180.
- DANAN, Joseph, *Cinéma*, Bruxelles, Lansman, 2001b.
- DANAN, Joseph, *Sous l'écran silencieux*, Bruxelles, Lansman, 2002.
- DANAN, Joseph, *La nuit même*, dans *Enquêtes du désir, trois pièces*, Bruxelles, Lansman, 2003.
- DANAN, Joseph, *Lendemain*, Les quatre premiers épisodes ont été créés en lever de rideau au Théâtre de Sète de décembre 1998 à mars 1999, dans une mise en scène de Julien Bouffier. En cours d'écriture.
- DANAN, Joseph, et Jacques JOUET, *L'autre et l'autre*, 2002. Inédit.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- FLAUBERT, Gustave, « Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852 », dans *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, t. II, 1980.
- JOUET, Jacques, *La scène est sur la scène, Théâtre 1*, Limoges, Éditions du Limon, 1994.
- LANTERI, Jean-Marc, « Unité et fragment du texte dramatique : à l'épreuve du cinéma », *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise, Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 33-42.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « L'intime retrouvé », Paris, n° spécial *Le théâtre, art du passé, art du présent*, Art Press, s.d.
- VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Éditions de l'Aire; Arles, Actes Sud, 1990.
- VINAVER, Michel (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud 1993.

# LE « THÉÂTRE SIMPLE » DE JACQUES JOUET

## PRÉSENTATION

Jacques Jouet présente son « Théâtre simple<sup>1</sup> » comme un essai d'inventer, pour le théâtre d'aujourd'hui, une forme fixe, disponible pour d'autres auteurs autant que pour lui-même, dont la particularité la plus remarquable est que, chaque pièce étant complètement écrite (il n'y a, dans le texte, aucune part d'improvisation), l'ordre de ses répliques est voué à changer d'une représentation (et pas seulement d'une mise en scène) à l'autre.

Toute pièce appartenant au Théâtre simple comporte trois personnages dont deux sont dans une situation d'antagonisme et le troisième, désigné comme le Théâtre simple, est une sorte de meneur de jeu qui a notamment pour fonction d'informer le spectateur des règles auxquelles sera soumise la représentation.

Dans *Miterrand et Sankara* de Jacques Jouet, la distribution de la parole, tout au long de la joute verbale qui oppose le Président français à son homologue du Burkina Faso, est régie par un jeu d'adresse, chacun des deux acteurs concernés ayant dans la bouche des grains de maïs qu'il projette en crachant, à la fin de chaque paragraphe, dans un bassinet. Si le grain tombe dans le bassinet, il continue à parler, sinon il doit passer la parole.

Dans *Physique de l'interrogatoire*, que l'on va lire, c'est aussi l'adresse qui règle le déroulement de la représentation, comme l'explique le Théâtre simple, puisque tout dépendra de la réception, ou pas, d'« une petite chose rouge ».

On peut imaginer (et l'exploration ne manque pas de se poursuivre) d'autres modalités que le jeu d'adresse, y compris des formes autorisant l'aléatoire. Mais dans tous les cas, ce qui nous paraît relier le type de représentation théâtrale qui naît de ces règles à la problématique du présent dossier, c'est que l'« histoire racontée », si elle existe (Jacques Jouet s'y réfère dans le texte attribué au Théâtre simple dans *Physique de l'interrogatoire*), importe moins que le déroulement de la (re)présentation. La pièce, en effet, est ainsi constituée que l'« histoire » peut subir des variations considérables d'un soir à l'autre; le jeu combinatoire, « simple » en apparence, interdit pratiquement qu'il y ait deux

---

1. Voir Jacques Jouet *et al.*, « Apparition du Théâtre simple », *Frictions*, n° 7 (printemps), 2003.

représentations identiques. Et surtout, le spectateur, averti des règles, sera au moins autant attentif au passage de la parole et à ce qui le commande, donc, proprement, à l'action scénique, toujours nouvelle dans son déroulement sous ses yeux, avec sa part non reproductible, qu'à l'histoire racontée, qui, certes, ne s'en constitue pas moins, mais comme résultante du processus.

L'effet, en tout cas, que nous avons pu vérifier lors des représentations du Théâtre simple auxquelles nous avons assisté<sup>2</sup>, est de conférer à l'acte théâtral, dans son déroulement au présent, une rare acuité qui tient à la fois à l'extrême qualité de présence à l'instant qui est exigée de l'acteur, et au regard tout aussi aigu suscité par la connaissance des règles chez le spectateur, ce qui rapproche le dispositif ainsi constitué de l'événement sportif, tout en étant au plus haut point théâtral (sans les facilités douteuses des « matchs d'improvisation »).

C'est en cela que le Théâtre simple nous paraît une réponse originale à la recherche d'une forme d'action qui ne relève pas exclusivement d'une dramaturgie du texte (tout en étant écrite) mais exige, pour exister, la mise en œuvre de modalités scéniques grâce auxquelles l'acte de présentation prime sur celui de représentation. Ou pour le dire autrement, grâce auxquelles l'action scénique sera première par rapport à l'action représentée, sans toutefois l'annuler.

Joseph Danan

---

2. Pour *Physique de l'interrogatoire*, à Pernand-Vergelesse, dans une mise en scène de Benoît Richter (octobre 2001); pour *Mitterrand et Sankara*, dans le spectacle *Voyage en Afrique*, mise en scène de Jean-Louis Martinelli, Théâtre Nanterre Amandiers (décembre 2002).

Denis Marleau et Stéphanie Jasmin

# La non-action comme terrain fertile pour un travail d'acteur

## Témoignage

*... trifouillant dans le passé... petites scénettes éclair... ballades surtout... toute sa vie à se balader... tous les jours de sa vie... jour après jour... deux trois pas puis halte... les yeux dans le vide... puis allez encore deux trois... halte et le vide à nouveau... ainsi de suite... à la dérive... jour après jour... ou la fois qu'elle pleura... seule fois à sa souvenance... depuis les langes... du pleurer dans les langes... peut-être pas... pas indispensable à la vie... la survie... vagir un point c'est tout...*

Samuel BECKETT, *Pas moi*, 1972

- Tu ne dois pas faire entendre une seule voix. Chez Maeterlinck, tout est polyphonie langagière, parole multiple. Et c'est à travers elle que tu pourras mettre en orbite les conflits intérieurs qui traversent le personnage.
- Ce qui développe une tension, c'est ce qu'on ne peut pas prévoir.
- Avec ton visage et ta voix ne commente pas ce qui se passe, il faut apprendre à être lisse, à devenir un réceptacle lisse.
- Chez l'enfant, il y a une façon d'être au monde, sans jugement, une capacité d'entrer en soi, de s'absenter.
- Pour faire entendre le travail de la pensée chez Maeterlinck, il faut commencer par jouer jusqu'au bout les questions du texte qui ne sont jamais rhétoriques, car sans elles il n'y a plus de débat intérieur.
- Sensations de torpeur, d'angoisse et d'inquiétude. Pour y parvenir, cherches-en la dimension exacte et concrète. Le personnage chez Maeterlinck est un réseau de sensations, souvent contradictoires, traversé par le froid et le chaud, le déterminé et l'indéterminé, la lumière et l'obscurité...

- Le texte exprime une pensée inquiète et en mouvement. Il n'est pas un discours de connaissances et de savoirs, et en ce moment tu joues comme si tu savais tout, comme si tu comprenais tout ce qui se passe en toi et autour de toi.
- Le personnage ressent beaucoup plus qu'il ne comprend.
- Il faut vous absenter davantage quand vous parlez.
- Laisser résonner les silences en vous.
- Que chaque phrase, chaque segment qui parle d'éléments liés à la nature se transforme en expérience visuelle, tactile, auditive et non pas en information. Sinon tout devient météorologie, bulletin météorologique.
- Dire une phrase c'est la chercher.
- La ponctuation chez Maeterlinck se compose presque exclusivement que de suspensions, interrogations et exclamations. Trois façons d'exister dans la phrase qu'il ne faut pas confondre.
- Quand le discours n'est pas sous-tendu par un état, ici un état d'incertitude, il ne fait pas sens, on ne l'entend pas.
- Avec ces silences et pauses, qui ne sont pas inscrits dans la partition, tu fais entrer d'autres pensées qui viennent parasiter sa profération.
- Quelque chose d'extérieur semble agir sur le personnage maeterlinckien et cela arrive par petites touches, par imprégnation. Laisse ton œil, ta peau, ton oreille s'imprégner du monde que le langage met en orbite. De cette façon, tu pourras peut-être expérimenter de nouveaux registres de présence.

Ce sont là quelques une des indications de jeu données par Denis Marleau lors du stage qu'il a dirigé en août et en septembre 2004; un stage qui s'adressait à quinze jeunes acteurs professionnels provenant de cinq pays européens et qui portait le titre *Maeterlinck : présencelabsence de l'acteur*. Invité par Franco Quadri pour cette première édition du Projet Thierry Salmon qui remplace désormais l'École des Maîtres, cette plate-forme de formation a comme inestimable avantage la durée (deux mois) et le bouillonnement stimulant provoqué par le mélange des langues et des cultures théâtrales de ses participants. Le Projet Thierry Salmon invite ainsi deux metteurs en scène par édition, qui donnent leur stage en parallèle, dans quatre pays différents, pour se rencontrer à la fin dans un cinquième pays. Cette année, Jan Fabre, l'autre « maître » invité, a travaillé avec son groupe en Espagne et au Portugal, tandis que Denis Marleau donnait son stage en Italie et en Belgique. À la fin, les deux groupes se sont rencontrés à Limoges, puis à Rome où se clôturait l'aventure. Cette expérience fut des plus intéressantes pour Denis Marleau; en effet, avoir l'occasion d'entreprendre une recherche théâtrale avec des acteurs, hors des

cadres académiques habituels, sur une si longue durée et sans finalité de production en bout de ligne, est rarissime et unique à ce projet.

Denis Marleau a donc choisi d'aborder des matériaux de l'auteur symboliste belge dont il a monté deux pièces : *Intérieur* en 2001 puis *Les aveugles* en 2002, une « fantasmagorie technologique » qui tourne partout dans le monde depuis sa création. Dans celle-ci, les acteurs ne sont plus présents en chair sur scène, mais par la projection vidéo de leur visage sur des masques et leur voix qui installent une relation troublante avec le spectateur. Pièce pour le moins emblématique d'un théâtre statique et sans action qui est ici la plus réduite possible (des aveugles immobilisés dans l'obscurité attendent leur guide), elle construit néanmoins une longue et lente catharsis qui aboutit sur l'arrivée de la mort... Ce travail fut très important dans la démarche de Denis Marleau qui a essayé de résoudre une question impossible par une réponse aux moyens techniques certes modernes, mais qui utilisent un dispositif rappelant à la fois l'origine du théâtre (les masques de la tragédie grecque) et celle du cinéma (la fantasmagorie).

Désireux d'approfondir cette question de la présence de l'acteur, il a voulu ainsi retravailler *Les aveugles*, mais avec les quinze acteurs stagiaires sur le plateau, sans recours à d'autres moyens scéniques, sonores ou vidéographiques. Avec eux, il a aussi abordé des textes qu'il connaissait moins : *La mort de Tintagiles* et *Pelléas et Mélisande*, deux pièces du premier théâtre de Maeterlinck des années 1890. Ces textes ont en commun une action minimale, des traits psychologiques architénus, des répliques au lexique simple, répétitif, et un langage troué, rempli de béances. Pour les acteurs, cela représente un travail exigeant car il reste très peu de marges de manœuvre et d'indices pour construire leur interprétation. Ils doivent faire confiance au langage et l'investir totalement. Ils doivent rechercher ce masque lisse vers lequel est aspiré le spectateur, sur lequel tout peut apparaître : des plus infimes sensations aux plus violentes angoisses. Et avoir le sentiment que chaque mot est une découverte, une naissance au monde.

Assistante de Denis dans cette aventure, j'aimerais partager un moment parmi beaucoup d'autres tout aussi intéressants de ce stage, un moment dans le travail de répétition qui me paraît révélateur des problématiques que peut entraîner cette réduction essentialiste de l'action, chez l'acteur et chez le metteur en scène. Puis, je poserai quelques questions à Denis Marleau en guise de bilan et de poursuite de réflexion, encore dans la résonance de ce stage.

*Qu'est-ce donc que j'ai dit? Je me rappelle... je n'y crois pas non plus... on peut dormir... Tout cela n'a pas d'importance et ce n'est pas possible... Je ne sais plus ce que je pense... On vous éveille et puis... Au fond, voyons, au fond, il faut que l'on réfléchisse... On dit ceci, on dit cela; mais c'est l'âme qui suit un tout autre chemin. On ne sait pas tout ce que l'on déchaîne. Je suis venue ici avec ma petite lampe... Elle ne s'est pas éteinte malgré le vent dans l'escalier... Au fond, que faut-il en penser? Il y a trop de choses qui ne sont pas fixées...*

MAETERLINCK, extrait de *La mort de Tintagiles*, 1804

## Jouer le vertige de la mort sur scène

17 septembre 2004. Répétition de l'acte V de *La mort de Tintagiles*. Dernier acte de la pièce, il met en scène une Ygraine hagarde et égarée, à la recherche de son petit frère Tintagiles enlevé pendant une nuit cauchemardesque. Elle entend sa petite voix perçant faiblement à travers une porte énorme et impossible à ouvrir. Tintagiles la supplie de lui ouvrir très vite, car *elle* s'approche implacablement et il va mourir. *Elle*, c'est la reine, personnage menaçant qui règne sur le royaume mais que personne ne semble avoir jamais vu. *Elle*, c'est la mort qui va étreindre le petit Tintagiles, malgré les efforts d'Ygraine pour tenter d'ouvrir cette porte qui la sépare à jamais de l'enfant. La structure de la scène s'articule ainsi : un dialogue aux répliques brèves entre l'enfant et Ygraine, encadré par deux longs monologues de cette dernière. Les points de suspension dominant nettement sur les points, conférant un achèvement impossible des phrases dans le dialogue et trouant les monologues d'Ygraine dont les phrases comme les pensées ne peuvent se fermer, chaotiques et composites. Il n'y a donc aucune action sinon que deux solitudes, dont l'une est hors champ, ne pouvant se voir et se toucher. C'est une expérience de l'agonie violente et de la mort d'un enfant, vécue en direct autant par celui-ci que par sa sœur. Il ne se passe rien d'autre que ce drame total qu'est la mort.

Voilà plusieurs semaines que cet acte difficile est travaillé par deux couples d'acteurs. À la veille de la démonstration publique de Limoges, nous répétons dans la salle ensoleillée liée aux ateliers de décors du Théâtre de l'Union. Un de ces couples refait la scène. Ils ont le sentiment que le travail ne cesse d'avancer et de reculer. Ils se sentent perdus, conscients d'en comprendre les enjeux mais sans arriver à mettre cette compréhension au service de leur interprétation qui peine à se construire. La dernière piste de travail pour l'actrice interprétant Ygraine est de creuser la notion de délire particulièrement dans les deux monologues. En effet, l'organisation des phrases et leur ponctuation créent un flot de paroles qui, soit se contredisent, soit se juxtaposent de façon abrupte et discontinue. Les mots surgissent en elle, la surprennent elle-même, il n'y a aucune stratégie rhétorique. C'est une pensée brute qui circule avec ses propres raccords allusifs et inconscients. Denis a utilisé l'image « d'un moteur de recherche qui entraîne une pulsion constante » pour parler du discours d'Ygraine. Il évoque aussi ces gens que l'on croise parfois dans la rue et qui

entrent dans des délires prolixes, seuls dans leur bulle... Il faut trouver cette impulsion où le moindre mot devient important en établissant une tension extrême dès le commencement de la scène : « Ça parle à travers elle, malgré elle » dit-il. Les acteurs refont la scène, mais semblent éprouver de la difficulté à s'abandonner et à ne pas se laisser perturber par leurs positions corporelles. Ils sont encore en recherche et un peu hors d'eux-mêmes en jouant. À la fin de la scène, Denis ne commente pas tout de suite, il semble réfléchir et chercher que dire. Pendant de longues minutes, il y a un silence, un temps vide, un flottement. Puis, il leur demande de reprendre toute la scène, mais cette fois d'une toute autre façon : debout, côte à côte, sans bouger et le plus rapidement possible. Les acteurs s'exécutent et il se passe quelque chose de fascinant. Le langage apparaît, tridimensionnel dans toute sa clarté, sa force et son humanité. Denis évoque soudain *Pas moi* et il se dit que Beckett a probablement lu *La mort de Tintagiles*... Même respiration haletante, même emballement du discours, mêmes points de suspension qui le maintiennent en état d'équilibre, sans chute et sans repos; même vertige qui engendre tout à coup une forte émotion. Ygraine commence à exister. Toute l'action, tout le mouvement de la pensée se met à nu, avec ses modulations et ses vacillements. Tout le drame d'Ygraine et de Tintagiles jaillit de deux corps qui deviennent tout à coup aussi fragiles que les figures de Giacometti.

Les acteurs sont réticents, se sentent entravés par un obstacle technique : acquérir de la vitesse de façon virtuose et ce, la veille d'une démonstration publique du travail. Le lendemain, nous répétons brièvement et ils sont en état de crise. Comment avoir le temps de maîtriser cette vitesse et ensuite y intégrer l'émotion pour ne pas tomber dans une interprétation mécanique, réduite à une performance? Mais Denis rétorque que ce processus ne doit pas se faire en deux temps, que l'émotion est inscrite au sein même de la partition, par ses mots, par sa ponctuation, par ses cris. Ygraine, par exemple, dit qu'elle ne sait pas, elle dit qu'elle crache, qu'elle blasphème, qu'elle supplie, qu'elle implore... Ygraine parle comme elle respire, il n'y a rien de caché, de prémédité. Le langage dit ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. Cela relève de la simultanéité, l'émotion est le langage et vice-versa.

Après la démonstration de Limoges qui confirmera cette piste de travail, nous partons pour Rome pour l'ultime démonstration publique de ce stage européen itinérant. Ils ont acquis plus de vélocité et d'assurance dans cette nouvelle prémisse de jeu. Et à partir du moment où le vertige des comédiens devant la contrainte de vitesse a laissé place au vertige des personnages face à la mort, l'évidence s'est créée. L'émotion a surgi, submergeant presque les acteurs à leur insu et provoquant un remous tangible dans l'assistance. La mort

sur scène se déroulait sans le spectacle d'elle-même mais dans ses manifestations les plus intimes. Une tragédie sans mouvement, sans action. Que deux acteurs debout, immobiles, dans ce drame de la mort où les gestes sont vains et inutiles et où les mots restent le dernier rapport au monde.

## Dans la résonance du stage

Est-ce que le fait de monter de nouveau *Les aveugles*, mais avec un groupe d'acteurs présents sur le plateau a modifié ou nuancé ta perception de cette pièce que l'on a souvent qualifiée d'injouable?

Il y a parfois le désir de retourner aux auteurs qui ont manifestement jalonné mon parcours de metteur en scène comme on a envie de relire des livres qui ont marqué notre enfance. C'est ce qui s'est passé avec Schwitters, Beckett, Koltès et Bernhard dont j'ai réactivé quelques textes à travers des expériences de stages comme à Florence avec *Roberto Zucco* ou même à Montréal dans le cadre de reprises comme *La dernière bande*. Avec *Les aveugles*, j'avais envie de vérifier le fonctionnement de l'œuvre sur scène, tout simplement, car dire « sur scène » dans le cas de cette fantasmagorie technologique que j'ai réalisée il y a quatre ans au Musée d'art contemporain n'est pas vraiment juste. C'est plutôt une installation qui englobe autant la salle que la scène et qui inscrit une épreuve de la représentation seulement pour le spectateur et non pas pour l'acteur qui est absent. J'ai voulu ainsi aborder cette question du temps réel et vécu par *Les aveugles* sur cette base d'une épreuve du plateau vécue par l'acteur. Au cours du stage, il m'a semblé que *Les aveugles* n'était pas aussi injouable qu'on le laisse entendre, que ce texte au contraire est magnifiquement écrit pour des acteurs. Mais pour arriver à l'exhiber, on doit en assumer totalement la structure poétique et langagière, puisqu'il n'y a rien d'autre qui agit dans l'espace, hormis quelques petits gestes ou déplacements. Les acteurs ont donc joué la partition dans un statisme presque intégral, avec seulement quelques mouvements de tête vers le ciel ou des mains. À cette contrainte du texte, j'ai rajouté celle des yeux qui devaient rester fermés durant toute la représentation, ce qui nécessita presque deux semaines d'adaptation pour les élèves qui ne pouvaient ni bouger ni regarder ce qui se passait autour d'eux. Cela entraînait des vertiges, des engourdissements ou des états d'impatience sinon de crise qui se sont finalement estompés au fil du travail. En contrepartie, l'écoute entre les acteurs qui occupaient toute la largeur d'un grand plateau, a produit quelque chose de très intense, une formidable tension dans un clair-obscur qui ne laissait entrevoir que des

silhouettes humaines et le jeu des labiales. L'œuvre a pris ainsi la forme d'un oratorio où résonnaient des mouvements d'angoisse, de désarroi, des états de confusions qui passaient d'un corps à l'autre des personnages tous debouts, immobiles et dont l'exécution a fini par développer une émotion perceptible dans la salle. Au fond, une telle expérience confirme qu'il n'y a pas de réponse scénique définitive à une œuvre qu'elle soit écrite ou non pour le théâtre.

Quelles sont tes conclusions sur le choix du thème de la présence pour un stage comme celui-là?

Dans le prolongement de mes travaux sur Bernhard, Beckett, Fosse, Maeterlinck où j'ai abordé la scène à la fois comme plasticien et homme de théâtre, avec des acteurs, des lumières, des musiques, des décors et des nouvelles technologies, j'avais envie de vérifier comment je pourrais élaborer une pratique scénique du texte maeterlinckien en recourant à un minimum d'artifices. J'avais aussi sans doute besoin moi-même de cette plate-forme de rencontre avec des acteurs disponibles sur une aussi longue durée, pour approfondir cette recherche sur le langage qui m'anime depuis toutes ces années. Comme metteur en scène, je suis obsédé par la langue, par le travail qui consiste à voir comment peut s'effectuer le passage du texte dans des corps et des voix. Car, ce qui m'importe au théâtre, c'est d'arriver à mettre en espace les sonorités du texte comme une matière concrète à travers la profération de l'acteur. Et comment dans ce théâtre statique de l'obscurité, celui-ci peut faire voir de l'invisible, et même « faire entendre une voix qui parle en se taisant », pour paraphraser Maurice Blanchot.

Au fond, la question de la présence reste une problématique que je ne peux affronter que de biais, à travers celles de la voix et du corps et je ne vois pas comment il pourrait en être autrement. Il s'agit surtout d'accompagner l'acteur dans des trajets parfois contradictoires en apparence, mais qui peuvent déclencher de nouvelles modalités de présence ou d'absence sur scène en dehors des approches réalistes prétendument naturelles. J'aborde aussi la notion de présence en posant le problème de la pensée du texte qui me semble souvent manquer sur scène où le texte ne nous parvient que par à-coups, sans éclairage sur sa construction, sa structure poétique. Pendant le stage, le travail de la table a duré presque trois semaines et je me suis aperçu que les acteurs pour la plupart séparaient complètement cette étape de celle qui suivait dans l'espace. Et je leur disais que pour moi c'était la même chose, que ce travail de repérage des motifs et des structures d'une pièce, qui déterminent le fonctionnement du personnage et celui de sa pensée ne devait surtout pas s'interrompre parce que nous passions de la position assise à celle de jouer debout dans l'espace. En fait, je crois qu'il

faut toujours creuser en sachant que les appuis et les solutions peuvent aussi venir de ce qui nous semble éloigné ou en dehors du naturel. De ce point de vue, je leur ai parlé de Kantor qui prenait la marionnette ou la poupée de cire comme modèle pour l'acteur vivant. Mais la difficulté aujourd'hui, c'est que ce théâtre n'existe déjà plus pour eux, qu'ils sont trop jeunes pour avoir été confrontés à cette expérience d'un théâtre entre la vie et la mort que Kantor nous révélait à travers ses créations.

*Denis Marleau, metteur en scène, adaptateur, scénographe est le fondateur et directeur d'UBU, compagnie de création, à Montréal. Il a monté au sein de cette compagnie plus d'une trentaine de spectacles dont la plupart ont tourné en Europe. (Les Ubs, Maîtres anciens, Les trois derniers jours de Fernando Pessoa, Nathan le Sage, Les aveugles, etc.) Depuis 2001, il est également directeur artistique du Théâtre français du Centre national des Arts, à Ottawa.*

*Stéphanie Jasmin, diplômée de l'Université Concordia (film production), et après avoir complétée sa formation en histoire de l'art à l'École du Louvre, a collaboré sur toutes les créations d'UBU depuis 2000, œuvrant aussi bien en tant que conseillère artistique, dramaturgique et conceptrice.*

Jacques Jouet

# Physique de l'interrogatoire

PERSONNAGES :

LE THÉÂTRE SIMPLE (n'est pas forcément joué par un homme)

LA FEMME ARMÉE

LA FEMME DÉARMÉE

*Entre le Théâtre simple, qui s'adresse au public.*

*Quand il veut (après une phrase au moins), le Théâtre simple lance à la Femme armée (et forcément à elle) la chose rouge qu'il tient dans sa main, lui passant ainsi la parole. Si la chose rouge n'est pas correctement réceptionnée, la parole (et la chose) est ramassée par la tierce personne (ni expéditrice ni réceptrice).*

LE THÉÂTRE SIMPLE

Je suis le Théâtre simple. Je possède ma voix, des lois et une petite chose rouge. Ça n'a l'air de rien, mais c'est énorme. Je ne suis autre que le Théâtre simple. Le Théâtre simple n'est ni le théâtre simple ni le théâtre pauvre. Je suis le théâtre extrêmement ambitieux, il faut bien dire. Je suis un théâtre d'affrontements. La poésie a le monostique, la peinture le monochrome, le chant le solo. C'est bien. Mais ce n'est pas leur stade suprême. Le théâtre a le monologue, mais ce n'est pas son stade suprême. Des civilisations ont leurs monothéismes, mais ce n'est pas leur stade suprême.

Simple ou non, le théâtre commence à Thèbes dans le face à face de la sphinge et de la première jeune fille (oui, c'était une jeune fille) qui accepta de répondre à son unique question en alignant plusieurs réponses. Mais ceci est une autre histoire qu'on peut trouver ailleurs. Une autre histoire de quoi? Une histoire différente de celle d'aujourd'hui. Peut-être pas si différente.

Le Théâtre simple que je suis demande au théâtre tout court et tout simple un affrontement entre au moins deux personnages. Le Théâtre simple aime les personnages,

les situations, les histoires... C'est ce qui s'appelle être moderne, voire très moderne, ultramoderne, mouderne, résolument mouderne, merdoniste et modernissime.

Le Théâtre simple aime aussi les acteurs, il leur accorde des libertés toutes particulières. Je m'explique.

J'ai dans la main une petite chose rouge, pesante, un sac fermé en tissu rouge, plein de sable ou de billes de plomb. Dans leur sac rouge, les grains de sable ou les billes de plomb n'ont pas besoin d'être rouges. Être rouges, ça ne les rendrait pas plus lourdes. On tient ça dans la main comme une bourse pleine d'or. Cette petite chose rouge, c'est l'attribut du maître de jeu (moi, le Théâtre simple) qu'il confie, par lancer, quand il veut (aujourd'hui peut-être l'a-t-il déjà fait) non pas à qui il veut, mais toujours à la Femme armée pour lui passer ainsi la parole et l'action. Il y a une raison à cette préférence. Elle relève de l'histoire qui est à raconter. Mais attention, si la chose rouge n'est pas correctement réceptionnée, la parole revient sans discussion à la tierce personne (ni expéditrice ni réceptrice).

J'ai parlé de la Femme armée. Car dans cette histoire, il y a deux personnages en dehors de moi, la Femme armée et sa partenaire la Femme désarmée. Sa partenaire... je devrais dire sa concurrente, son objet, son sujet, son ennemie, son inséparable, son anti-sœur, sa conflixe...

Un soir, c'était à... Où était-ce? Le Théâtre simple est tenté de confondre le lieu de l'histoire et celui de sa représentation. Un soir, c'était à... mais ici-même, figurez-vous! Non... J'ai mieux que ça. Je vais vous rouler dans la farine, quelque chose de bien! et ça va être agréable, vous allez voir... laissez-vous faire... Un soir, c'était à N'importe-où, N'importe-où-en-Thiérache, N'importe-où-lès-Beaune, La Chapelle-N'importe-où-, N'importe-où-les-Eaux, N'importe-où-le-Château, N'importe-où-la-Nouvelle... New N'importe-où, peut-être, ou N'importe-où-les-flots, ou N'importe-où-cittá, c'est-à-dire ici.

Il y a la Femme désarmée (elle est aussi la Femme entravée) et, qui tourne autour d'elle, la Femme armée. Elles vont parler. Elles ne savent pas à quel moment je vais lancer à l'une d'entre elles la chose que je tiens dans la main, la chose rouge, qui lui passe la parole *ipso facto*, la parole et l'action.

Je dois toujours passer le crachoir à la Femme armée, comme je l'ai dit, mais au moment où je le décide. Où je le décide moi, artiste dramatique, qui suis en train de jouer le rôle du Théâtre simple. Le moment n'est pas déterminé par l'auteur dans son texte. Je dois seulement le faire après un point, à la fin d'une phrase.

La Femme armée, quant à elle, après qu'elle a parlé, passe la chose, forcément à la Femme désarmée, toujours à des moments écrits, sauf si elle se rebelle : elle a toujours la possibilité de se rebeller. Elle ne se rebelle pas. Comme quoi on peut être armé et n'être pas si libre que cela. Il paraît qu'un geôlier est aussi un détenu, dans une certaine mesure et vu sous un certain angle.

À son tour, la Femme désarmée passe la chose rouge, la parole et l'action, à la Femme armée ou au Théâtre simple (c'est-à-dire à moi-même). Elle a ce choix. Mais elle ne peut le faire qu'à des moments déterminés dans l'écriture. Dans son texte, une indication en italique dit : *La Femme désarmée lance la chose rouge à qui elle veut.*

Là, en ce moment, la Femme désarmée prend un coup dans la gueule, mais alors quelque chose de salé. La Femme armée est chaussée de gros rangers qui ont été préparés à son pied par des Italiens de son commando. Ils ont toujours été très forts en chaussures, les Italiens. Des clous extérieurs ont été rajoutés. Par bonheur, elle a naturellement une pointure élevée pour une femme. Elle porte la première pointure prévue pour les hommes, à vue de nez du 41. Elle a sub... non, suivi un entraînement spécial (pourquoi allais-je dire *subi?*) et puis quoi encore? On ne va pas la plaindre! L'un des objets de l'entraînement était d'apprendre à donner des coups de pied dans un corps relativement résistant sans pour autant se faire une entorse ou une fracture. Ça demande une capacité d'anticipation musculaire et articulaire. Elle a appris facilement.

Là, en ce moment, la Femme armée recharge son arme, c'est-à-dire qu'elle se repose dans un fauteuil et dans le noir en buvant un Coca rondelle, deux Coca rondelle, trois Coca rondelle, qui lui donneront un coup de fouet bien utile pour finir son boulot. Pendant ce temps-là, elle a laissé la Femme désarmée debout attachée au radiateur. La Femme désarmée a une douce rêverie furieuse qui ne s'entend pas dans ce qu'elle dit : elle parvient, de toute la force de sa furie à arracher le radiateur en fonte auquel elle est attachée par les épaules; avec ce sac à dos un peu particulier elle s'approche de sa tortionnaire et s'abat sur sa tête, dos le premier, la lui écrabouillant en produisant des stries profondes, ornières décisives dans le mélange d'os, de chairs et de cervelle broyée ou coulures d'yeux. Niam niam.

Mais, plus probablement, le radiateur est plus fort qu'elle.

Je suis le Théâtre simple. Si j'ai décidé un jour d'être le Théâtre simple, c'est simple, c'est que je sentais le théâtre crouler sous les complications. Alors j'ai eu envie d'organiser des réjouissances intimes. Êtes-vous les spectateurs simples du Théâtre simple? Excusez-moi.

Là, en ce moment, la Femme armée vise le foie de la Femme désarmée. La Femme armée a suivi des cours avec des médecins. Objet de la recherche : occasionner le plus de douleur possible à un corps humain en retardant au plus loin l'issue fatale. Comment a-t-il pu y avoir des médecins qui ont consenti à pareil programme didactique? C'est quand même une honte.

Comment peut-il y avoir un théâtre simple qui donne ainsi la parole et l'action à une tortionnaire? C'est que dort en lui un autre personnage, qui sait? La Femme désarmée s'est peut-être tue, déjà. Elle n'en est plus, en tout cas, à la superbe de sa phrase développée des débuts. C'est certain.

Eh bien, Femme armée, à mon tour, j'ai des questions pour toi, ou des affirmations. Une questionneuse professionnelle a toujours quelqu'un au-dessus d'elle qui a des questions à lui poser. D'ailleurs moi-même...

Tu es prête? Tu sais depuis combien de temps j'attends? Qui aimes-tu faire attendre? Pourquoi ne parle-t-elle pas? n'a-t-elle pas parlé? ne parlera-t-elle pas? Pourquoi préfère-t-elle perdre sa langue que parler? Il n'était pas possible de deviner qu'on avait à faire à une femme têtue? Sais-tu combien il existe de sortes de questions? De qui suis-je en train de parler? De quelle femme? Qu'est-ce que la Femme armée qui ne reconnaît pas ses échecs? Qu'est-ce qu'un client qui voudrait parler et ne le peut plus? Quelle heure est-il? Quelles heures ne sont-elles pas? Quelle heure ne sera plus? Qu'attendez-vous pour me rendre ces armes? Qu'avez-vous à dire pour votre défense? Au nom de quoi auriez-vous tant de choses à dire pour votre défense? Tu crois que je n'ai pas de dernière question? Laquelle est la Femme désarmée, désormais? Hein?

*Le Théâtre simple ne lance la chose rouge à la Femme armée que si celle-ci a encore du texte à dire.*

LA FEMME ARMÉE, *qui s'adresse à la Femme désarmée.*

D'où me vient cette chose rouge? Qu'est-ce que c'est que ça? Qui me lance cette chose rouge? Que me donne cette chose rouge? Qu'est-ce que je vais en faire? Y a quelqu'un?

*La Femme armée lance la chose rouge à la Femme désarmée.*

LA FEMME DÉARMÉE

Quand on se pose des questions à soi-même (des questions difficiles), on ne se doute pas, tant elles paraissent lourdes, qu'elles sont pourtant à coup sûr plus légères que beaucoup d'autres qui ne demandent qu'à être posées avec violence, sans retenue... ou alors avec la retenue de la longueur du temps qu'on nomme, par exemple, harcèlement.

*La Femme désarmée lance la chose rouge à qui elle veut.*

LA FEMME ARMÉE, *qui s'adresse à la Femme désarmée.*

Quelle heure est-il? Qu'est-ce que vous faites là? Avec qui avez-vous rendez-vous? Pourquoi tu ne parles pas? Que faisiez-vous à cinq heures? À six heures et demie? Que faisiez-vous entre cinq heures et six heures et demie ce même jour, la semaine dernière? Sais-tu qu'on saura te faire parler même après t'avoir découpé des portions de langue?

Même après t'avoir arraché la langue? Pourquoi tu ne dis rien? Comment tu fais pour te taire? Tu n'as rien à dire? Ça te fait mal quand j'appuie là? Depuis quelle date précisément êtes-vous en relation avec le réseau Delarge-Truveaux? As-tu une idée de la raison pour laquelle je te vouvoie? Depuis quel jour précisément êtes-vous en relation avec le réseau Delarge-Truveaux? Il y a trop de lumière, c'est ça?

*La Femme armée lance la chose rouge à la Femme désarmée.*

#### LA FEMME DÉARMÉE

À supposer qu'on me demande ici (on tortionnaire, qui est en face) qu'on me demande ici de dire ce que je sais, tout ce que je sais et rien que ce que je sais à ce moment précis, je répondrais que la matinée est plus belle dehors que dans les bureaux confinés comme celui-ci où il fait surtout humide, froid et faim, soif et faim et plutôt plus soif que faim, aussi vrai que rien n'est plus terrible que de se trouver en situation de devoir hiérarchiser ces deux besoins, la faim, la soif, quand on aimerait mieux, et de loin, traiter pour soi, par la méditation, la vraie question de toutes les questions, difficile et de gros calibre, à savoir celle des frontières de son être, ici de *mon* être, par exemple, et sachant bientôt que la douleur, évidemment, est une réponse assez objective, qui n'est que trop objective, car si j'ai mal à ma peau, c'est que j'ai mal à une frontière toute particulière dont je peux tranquillement faire l'effort d'observer les manifestations de la douleur, de tâter la douleur manifeste, voire, si j'ai la chance presque incroyable d'y parvenir, de la caresser, la douleur, une amie, mon amie.

*La Femme désarmée lance la chose rouge à qui elle veut. Si c'est au Théâtre simple, le Théâtre simple reprend où il en était resté.*

#### LA FEMME ARMÉE, qui s'adresse à la Femme désarmée.

Vous croyez que je ne suis pas humaine? Y a-t-il une femme qui soit mieux que moi dans ses chaussures? Comment êtes-vous si sûre que je ne suis pas humaine? Vous croyez que j'ai tort de tortionner? Ou qu'une femme ne tortionne pas? Que c'est une affaire de garçons de tortionner? Est-ce que je tords la gueule quand je sévis? Quand avez-vous rencontré pour la première fois Ségolène Delarge? Est-ce que je ne fais pas le métier qu'une autorité me demande de faire? Une autorité également morale? Avez-vous rencontré Sylvain Delarge avant Ségolène Delarge? Saviez-vous que Sylvain et Ségolène Delarge étaient tous les deux amoureux de Bob Truveaux? Qui vous a présentée à Bob Truveaux? C'est supportable quand je rappuie là? Saviez-vous que Bob Truveaux était Québécois? Qu'il avait été en Ulster, actif et activiste? Qu'il revenait d'Ulster quand il a tué le colonel?

Comment avez-vous réagi quand Sylvain Delarge a dénoncé Bob Truveaux, et ce, même pas sous la torture? Vous l'ignoriez? Qui payait Bob Truveaux en liquidités cachées dans les WC des trains de banlieue? La Germaine Demarge connue à Sétif n'était-elle pas un avatar de Ségolène Delarge? Vous ne voulez pas compter vos dents, maintenant, afin que vous puissiez vérifier demain si le compte y est?

*La Femme armée lance la chose rouge à la Femme désarmée.*

#### LA FEMME DÉARMÉE

Ce n'est pas tellement que j'aie des réponses, car je me suis convaincue depuis beau temps que tout est réponse, dans la mélancolie à peu près certaine que ma réponse valable de ce côté-ci des Pyrénées, le mien, sera fautive vue de l'autre bord, celui de la Femme armée, et ce quels que soient les efforts que je suis prête à déployer pour qu'à court terme cette fausseté ne paraisse pas être telle. Il reste que la question à laquelle je suis sommée de répondre, si elle ne contient pas exactement la réponse, ou plus exactement, si la questionneuse ne connaît pas précisément la réponse à sa question, la questionneuse a une idée extrêmement précise de ce que pourrait être une réponse fautive, de sa couleur, de son odeur canada-dry et destinée à donner le change, une réponse bluff, non plausible du tout et formulée à contrecœur.

*La Femme désarmée lance la chose rouge à qui elle veut.*

#### LA FEMME ARMÉE, qui s'adresse à la Femme désarmée.

Ta bouche, à quoi est-elle bonne? Tu peux me dire? Tu veux gagner du temps? Crois-tu que je n'aie pas tout mon temps? Comment étaient les baisers de Bob Truveaux? Est-il vrai que Bob Truveaux ne fait jamais deux fois l'amour à la même femme? Qu'est-ce qui est le plus dur, de manquer de salive ou d'avoir la migraine? Connaissez-vous la cache de La Ferté-Panuche? Votre arsenal, où est-il? Quel est votre contact avec l'Otan? avec l'Onu? avec le Fnolp? Vous avez séjourné combien de fois aux États-Unis? Pour quelles raisons avouables? inavouables? Savez-vous que nous les avons comptés, nous autres, vos séjours? Avez-vous assez de doigts non brisés pour les compter sur vos propres mains? Où est Bob Truveaux? Répéterai-je ma question? Où est Bob Truveaux?

*La Femme armée lance la chose rouge à la Femme désarmée.*

## LA FEMME DÉSARMÉE

Je ne te parle pas, je chante pour moi-même, n'y suis que pour moi-même, puisqu'il n'est pas interdit de chanter. Si vous le cherchez tant, c'est qu'il est libre. Je chante qu'il est libre, tant mieux : il est libre, tant mieux. Le chant se fait dans la bouche, mais pas seulement, il se fait aussi dans le ventre, là où on finit de manger, même sans dents.

*La Femme désarmée lance la chose rouge à qui elle veut.*

LA FEMME ARMÉE, *qui s'adresse à la Femme désarmée.*

Quelle heure est-il? Peut-il être encore une heure quelconque? C'est vrai ce qu'on dit, que dans le réseau vous savez toujours quelle heure il est? C'est vrai ce qu'on dit, que dans le réseau vous vous entraînez à vous reconnaître les yeux fermés dans un véhicule qui fait des tours et des détours en ville ou dans la campagne? Savez-vous qu'il n'y en pas un seul qui n'a pas parlé. Ignorez-vous qu'il n'y en a pas une seule qui n'ait pas parlé? Dans quel état se trouve, au jour d'aujourd'hui, votre réseau? Que les femmes parlent plus vite que les hommes? Tu sais pourquoi les filles parlent plus vite que les garçons? Qui entraîne les entraîneurs qui sont actuellement à Hébron? Confirmez-vous que vos armes viennent de Transnistrie? Comment veux-tu que les statistiques soient fiables? À quoi bon rester muette? Vous ne voulez pas me dire quelque chose? Est-ce que je deviens sourde?

*La Femme armée lance la chose rouge à la Femme désarmée.*

LA FEMME DÉSARMÉE, *dont chaque phrase sonne comme une réponse à la Femme armée.*

Je suis capricorne. La pensée sauvage. Je n'ai rien dit. Ne sors pas au soleil si tu as du beurre sur la tête. Le caramel. Aucune relation suivie. Sur ce point précis je suis d'accord avec vous. Si tu as le nez qui pue, tout pue. Je ne sais pas. Les garçons ont parfois une belle queue bavarde. Le tungstène. Les filles sentent meilleur que leurs rivaux. L'alcool, dans certaines conditions et en quantité précise.

*La Femme désarmée lance la chose rouge à qui elle veut.*

LA FEMME ARMÉE, *qui s'adresse à la Femme désarmée.*

Tu crois que je ne suis pas en forme? Tu crois que je n'ai pas fait mes exercices? Qu'est-ce que tu crois?

*La Femme armée lance la chose rouge à la Femme désarmée.*

LA FEMME DÉSARMÉE

Il faudrait bien aller plus vite, maintenant.

*La Femme désarmée lance la chose rouge à qui elle veut.*

LA FEMME ARMÉE, *qui s'adresse à la Femme désarmée.*

Qui est ton contact? Pourquoi quelque chose? À quoi bon rien? Pourquoi la question serait-elle un supplice? Est-ce que ça t'intéresse de savoir que je suis en congé demain? Est-ce que tu veux savoir ce que je vais faire de doux quand je serai en congé demain? Aimes-tu autant que moi le foie de veau? Si oui, est-ce que tu sais que tu ne mangeras plus jamais de foie de veau? Qui vous a mis en relation avec le réseau Truveaux-Delarge? Qui vous a mis en rapport avec le réseau Truveaux-Delarge? Qui vous a mis en cheville avec le réseau Delarge-Truveaux-Delarge? Tu vas répondre? Faut-il que je refrappe à la porte de ton foie? Sais-tu que dans notre entraînement on nous fait manger du foie de femme? Qui a tué mon chef Franz? Où étais-tu quand mon chef Franz a été tué dans le métro, poussé sous le métro, poussé dans le dos?

*La Femme armée lance la chose rouge à la Femme désarmée.*

LA FEMME DÉSARMÉE

Encore... encore... encore... encore un... encore un... encore un mot... encore un mot... encore un mot... encore un mot... encore un mot qui... encore un mot qui me... encore un mot qui me... encore un mot qui me ra... encore un mot qui me rapproche... encore un mot qui me rapproche de... encore un mot qui me rapproche de la... encore un mot qui me rapproche de la... encore un mot qui me rapproche de la...

*La Femme désarmée lance la chose rouge à qui elle veut.*

LA FEMME ARMÉE, *qui s'adresse à la Femme désarmée.*

Est-ce que je ne commence pas à te connaître, quand tu ne dis rien? Demain, veux-tu venir te reposer sous les feuilles avec moi? Sais-tu ce que tu dois faire pour cela? Que fait ton nom dans le carnet d'adresses de Bob Truveaux? Crois-tu au hasard? Crois-tu aux miracles? Crois-tu aux miracles de hasard? Tu as l'impression que je me fatigue? Tu me crois

capable de commisération? Crois-tu au Père Noël? Tu persistes à penser que notre chef à tous n'a pas l'étoffe?

*La Femme armée lance la chose rouge à la Femme désarmée.*

LA FEMME DÉARMÉE

Chef à tous... chère étoffe... atigue.

*La Femme désarmée lance la chose rouge à qui elle veut.*

LA FEMME ARMÉE, *qui s'adresse à la Femme désarmée.*

Sais-tu ce que c'est que cette panoplie que je t'ai préparée avec ses cercles concentriques? Tu ne vois pas que le liège dont elle est faite a des épaisseurs différentes? Tu ne comprends pas que plus mal je vise et mieux tu vis et que mieux je vise et plus tu as de chances de pâtir d'une fléchette dans une partie cruciale de ton être, le mille en plein cœur? Avec qui avais-tu rendez-vous près du dépôt de munitions? Pourquoi crois-tu que je puisse me permettre de te pousser à bout jusqu'à la mort? Tu crois que nous n'avons que toi à interroger? Qui te dit que Ségolène Delarge elle-même n'est pas dans la geôle d'à côté? Qui te dit qu'elle n'a pas déjà tout avoué? Qui te dit que si elle a déjà avoué cela éteint *ipso facto* ton propre interrogatoire? Qu'est-ce que tu fabriquais quand le train a sauté? Vas-tu me répondre que tu sautais à la corde?

*La Femme armée lance la chose rouge à la Femme désarmée.*

LA FEMME DÉARMÉE

Sautais corde.

*La Femme désarmée lance la chose rouge à qui elle veut.*

LA FEMME ARMÉE, *qui s'adresse à la Femme désarmée.*

Quelle langue parles-tu? Parles-tu encore une langue? Tu renonces? Tu? As-tu encore une langue à ouvrir?

*La Femme armée lance la chose rouge à la Femme désarmée.*

LA FEMME DÉARMÉE

Hoien...

*La Femme désarmée ne peut plus lancer la chose rouge à qui elle veut.*

*La Femme désarmée est morte.*

LA FEMME ARMÉE, *qui s'adresse encore à la Femme désarmée.*

Qu'est-ce que tu fous? Ton cœur bat à combien? Tu sais que tu m'as foutu dedans? Quoi? Tu vas les ouvrir, encore, tes yeux, derrière tes coquards?

*La Femme désarmée est bien morte. La Femme armée lance la chose rouge qui atterrit sur le corps de la Femme désarmée.*

*Si le Théâtre simple n'a pas fini son texte, il le fait maintenant.*

FIN

Jacques Jouet est né en 1947 dans la banlieue de Paris. Écrivain de poésie, de roman, de théâtre, d'essai. Depuis 1983, il est membre de l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle, fondé par François Le Lionnais et Raymond Queneau). Publications récentes : *La République de Mek-Ouyes I et II, roman (P.O.L., 2001)*; *Poèmes avec partenaires (P.O.L., 2002)*; *Vanghel, théâtre IV (P.O.L., 2003)*; *Mon bel autocar, roman (P.O.L., 2003)*; *Jules et autres républiques, cinq romans (P.O.L., 2004)*. Au théâtre, dernièrement : *Voyage en Afrique, Mitterrand et Sankara, mise en scène de Jean-Louis Martinelli, Théâtre des Amandiers, Nanterre, 2002*; *La chatte bottée, mise en scène de Catherine Dasté, compagnie L'Amour au Travail, Théâtre de l'Épée de Bois (Cartoucherie) et Espace Kiron, Paris, 2003.*

# PRATIQUES & TRAVAUX

## PRÉSENTATION

Fidèles à notre habitude, nous publions cet automne le lauréat du concours du meilleur article organisé par la Société québécoise d'études théâtrales en 2004. Cette année, le jury a sélectionné le texte de Jean de Guardia intitulé « La comédie est-elle possible? Étude générique » pour sa richesse théorique, sa rigueur analytique, l'originalité de son propos et sa qualité stylistique. Il faut dire aussi qu'il est assez audacieux de vouloir « revenir à l'hypothétique *Comédie* d'Aristote, dont le fantôme est à l'origine de toute l'affaire ».

Comme la popularité du concours s'est manifestée par le grand nombre de textes de qualité qui ont été soumis, nous avons tenu à publier dans la présente livraison deux des articles qui ont retenu l'attention des jurés. Il s'agit du texte de Julie Tremblay qui, avec « Les voix dévorantes du *Stabat Mater II* de Normand Charette », montre en une étude nécessaire et éclairante, que ces « voix dévorantes ne se dirigent pas vers la transcendance ni vers l'immanence, mais plutôt vers l'interstice sensible qui réunit la mère et sa fille ». C'est un regard *italien* sur la traduction théâtrale que nous propose Fabio Regattin dans « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », un article qui non seulement rassemble avec une concision exemplaire les principales hypothèses théoriques de la traduction théâtrale, mais aussi formule de nouvelles propositions qui jettent les bases d'une nouvelle approche, voire d'une nouvelle pratique.

Pascal Riendeau

Jean de Guardia  
Institut d'études théâtrales, Université Paris III

# La comédie est-elle possible?

## Étude générique

Il y a quelque chose d'un peu étrange à entendre dire si souvent que la comédie est un genre « protéiforme », « en perpétuelle mutation », « insaisissable », etc. Ce *leitmotiv* critique, parfois longuement argumenté, figure dans tous les ouvrages récents sur la comédie, qui cherchent sans doute par ce biais à s'affranchir de vingt-cinq siècles de catégories, de sous-catégories et de critères génériques pesants. Cependant, si la critique moderne soutient que la comédie est un genre protéiforme, il faut bien qu'elle pose du même coup que la comédie n'est plus un *genre* mais une *étiquette*. La notion de genre protéiforme, qui est une contradiction dans les termes, est pratique parce qu'elle permet de rendre compte à peu de frais de l'apparente diversité des œuvres que leurs auteurs ou la tradition ont intitulé *comédie*, mais elle fait l'économie d'une véritable analyse générique. Pour le dire dans les termes de la théorie contemporaine des genres, le genre de la comédie<sup>1</sup> est très souvent traité par les critiques modernes comme un *groupe* et très rarement comme une *classe* logique<sup>2</sup> : on considère en général la comédie comme une collection empirique d'œuvres individuelles, collection qui comprend tous les écrits titrés « Comédie », et non comme une série de critères théoriques discriminants. Le propos de cette étude est de montrer que la comédie est pourtant bel et bien un genre – comme le soutenaient les poéticiens anciens – au sens où c'est une classe logique et de comprendre la nature particulière de sa « généricité ».

---

1. Proscrire l'expression « genre comique » est sans doute la première chose à faire si l'on veut réfléchir à la comédie comme genre.

2. Nous reprenons les termes de Gérard Genette qui désignent les deux types possibles de « généricité » (Genette, 2002 : 40).

La difficulté d'une étude générique de la comédie vient de deux problèmes distincts :

- Les œuvres qui s'intitulent *comédie* sont diverses à tous points de vue : structurellement, thématiquement, et même du point de vue de l'effet; on sait qu'il y a des « comédies » qui ne font pas rire du tout. On a donc bien du mal à dégager *a posteriori* des traits communs, surtout lorsqu'on renonce au rire comme critère absolu<sup>3</sup>, et il est malaisé de passer au concept.
- On ne peut pas s'appuyer sur un texte théorique fondateur pour s'entendre sur des critères conventionnels du genre, comme on peut le faire, par exemple, pour la tragédie. En effet, pour cette dernière, il est possible d'élaborer à partir de *La poétique* d'Aristote une série de critères qui, tout conventionnels qu'ils soient, ont tant influencé les pratiques d'écriture qu'ils permettent de rendre facilement compte d'un grand nombre de textes – quitte à exclure ensuite du genre les textes qui ne comportent pas ces invariants. Mais la *Cômôdia* n'existe pas, et aucun autre texte théorique n'a eu une influence suffisante sur l'écriture comique pour fonder le genre. Une théorie du genre qui chercherait à repérer les critères génériques en amont de la production des textes serait donc aussi inefficace que celle qui se contenterait de le faire en aval.

Pour sortir de l'aporie, il nous semble nécessaire de revenir à l'hypothétique *Comédie* d'Aristote, dont le fantôme est à l'origine de toute l'affaire, mais dont nous connaissons au moins quelques phrases importantes; de plus, l'ouvrage constitue une vaste forme en creux, qui a largement été remplie par la longue tradition des théoriciens de la comédie. Dans l'optique systématique qui est celle d'Aristote, la poétique<sup>4</sup> de la comédie devait faire système avec la poétique de la tragédie; on doit donc, en fonction de ce principe, pouvoir la déduire de la poétique de la tragédie<sup>5</sup>. Pour comprendre la nature très particulière de la « généricité » de la comédie, il convient tout d'abord de retracer la manière dont la tradition a élaboré les critères théoriques conventionnels du genre, en les déduisant des

3. Le point a été fait récemment sur la question du critère du rire par Dominique Bertrand (1996 : 161-170). Le « renoncement » au critère générique absolu du rire a été inauguré par Daniel Heinsius dans sa « Dissertation sur le jugement d'Horace au sujet de Plaute et de Térence », et repris par Corneille, qui l'a théorisé plus avant dans ses *Discours* et lui a donné une certaine publicité. Voir l'édition et la traduction du texte de Heinsius par Jean-Marc Civardi (1996).

4. Dans la présente étude, nous utiliserons le terme de *poétique* dans son sens ancien et génétique de méthode de fabrication des poèmes dramatiques, et non pas dans son sens moderne d'élaboration des catégories générales qui rendent compte du phénomène littéraire, que lui a donné notamment Gérard Genette (2002).

5. Nous partons du même présupposé qu'Umberto Eco, qui, dans son article intitulé « The frames of comic 'freedom' » (Eco, 1984) reconstruit rapidement par « abduction », comme nous allons le faire dans un premier temps, certaines caractéristiques de la comédie. Nous essayons ici d'élargir son propos, qui porte spécifiquement sur les conditions de l'effet comique, extrapolées à partir des conditions de l'effet tragique.

critères de la tragédie créés par Aristote, pour arriver à un tableau de comparaison des genres. Pour cela, nous nous appuyons notamment sur le travail novateur de Richard Janko, qui, dans un ouvrage peu connu dans la francophonie, *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*<sup>6</sup>, a édité un ensemble de manuscrits postaristotéliens et a tenté une reconstitution de l'hypothétique *Cômôdia* d'Aristote (Janko, 1984). Ces manuscrits, et notamment les passages qui seront ici traduits en français, ont un statut problématique<sup>7</sup> – on ne sait s'il s'agit de notes de première main prises au cours d'Aristote – mais ils constituent un témoignage précieux sur l'esprit du système aristotélien, ce qui leur confère une valeur heuristique.

Mais la question demeure de savoir si ce programme théorique est techniquement réalisable dans un cadre aristotélien, si les dramaturges sont parvenus en pratique à combiner les critères, c'est-à-dire à écrire des comédies qui relèvent effectivement du genre. C'est toute la question de la *capacité du genre théorique à engendrer des œuvres*, étant entendu qu'un genre qui ne peut pas produire d'œuvres n'en est pas un. Il s'agira ici d'élaborer des critères génériques théoriques, non pas pour voir si telle ou telle œuvre y répond effectivement, mais pour voir s'il est seulement techniquement possible que telle ou telle œuvre y réponde, afin de comprendre si le genre de la comédie est *viable*.

## Retour sur la *Cômôdia* : essai de poétique symétrique et apocryphe

Le système des genres d'Aristote reposant, comme on le sait, sur une sorte de symétrie conceptuelle, il faut donc commencer par savoir quels en sont les centres.

La symétrie sur la qualité des caractères est le point le plus net du système de *La poétique* :

C'est sur cette différence même que repose la distinction de la tragédie et de la comédie : l'une veut représenter des personnages pires, l'autre des personnages meilleurs que les hommes actuels (48 a 16)<sup>8</sup>.

6. Cet ouvrage a été réédité en 2002. Nous remercions Emmanuelle Henin, qui nous a fait connaître ce livre important.

7. Sur ce problème, voir l'introduction de Richard Janko.

8. La traduction est celle de l'édition de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Toutes nos références à *La poétique* (1980) se feront dans cette édition.

La formule est au singulier, et implique qu'il n'y a pas besoin d'autre « différence » [διαφορᾶ] pour « distinguer » la comédie de la tragédie. Et en effet, l'exposé du système des genres global d'Aristote n'utilise que ce critère de distinction<sup>9</sup> : la tragédie, clef de voûte du système, a un point commun et une différence avec chacun des deux autres genres. Elle se distingue de l'épopée par son mode de représentation (mimétique), et de la comédie par l'objet de sa représentation (les personnages « bas »). Cet aspect de la comédie est au centre de la définition du chapitre 5, ce qui montre son importance extrême : « La comédie est, comme nous l'avons dit, la représentation d'hommes bas; cependant, elle ne couvre pas toute bassesse : le comique n'est qu'une partie du laid » (49 a 32). Cette définition fait cependant intervenir un nouveau critère, le risible<sup>10</sup> [τὸ γέλοιο] comme *conséquence* du critère majeur qu'est la bassesse des personnages. Dès lors, la tradition postaristotélicienne a créé un deuxième point de symétrie entre tragédie et comédie, concernant l'effet de chaque genre : le rire est devenu l'effet symétrique du duo terreur-pitié, bien que cette symétrie ne soit pas explicite dans *La poétique*. Les élèves d'Aristote ont ainsi immédiatement inventé la notion de *catharsis* comique, comme le montrent les manuscrits édités par Richard Janko :

δια ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. ἔχει δε μητέρα τὸν γέλωτα<sup>11</sup> (Janko, 1984 : 24).

L'extraordinaire postérité de cette notion de *catharsis* comique ne doit pas faire oublier qu'elle reste une extrapolation, même si cette extrapolation est fortement programmée par le système aristotélicien.

Le troisième centre de symétrie est explicité clairement lorsque Aristote parle des tragédies qui finissent bien :

Mais ce n'est pas là le plaisir que doit donner la tragédie, c'est plutôt le plaisir propre de la comédie : dans ce cas, les personnages qui dans l'histoire sont les pires ennemis, Oreste et Egisthe par exemple, s'en vont amis à la fin, et personne n'est tué par personne (53 a 37).

9. Ce qui ne signifie évidemment pas qu'Aristote n'envisage qu'un seul centre de symétrie entre tragédie et comédie, comme on le verra plus bas. Il s'agit, à cet endroit de *La poétique*, d'un exposé synthétique qui ne considère que le point de symétrie pertinent dans le système global, système qui inclut l'épopée.

10. La traduction de *to geloion* par « le comique », choisie par R. Dupont-Roc et J. Lallot, est élégante mais prête un peu à confusion. Il s'agit plus précisément du *risible*.

11. « Par le plaisir et le rire accomplissant la purgation des émotions de ce genre. Sa mère [celle de la comédie] est le rire » [nous traduisons].

Les dénouements sont donc symétriques, et l'achèvement du *muthos*, de la fable<sup>12</sup>, constitue le troisième centre de symétrie : meurtre d'un côté, réconciliation de l'autre. Mais lorsqu'à la fin de la Renaissance, en France, les poéticiens ont commencé à créer une théorie de la comédie sur des bases aristotéliennes, ils ont élargi la symétrie à la nature de toute la fable, et ont conçu les fables tragique et comique comme plus ou moins *inverses* : l'une va du bonheur au malheur, l'autre du malheur au bonheur. Mairet, par exemple, écrit dès 1631<sup>13</sup> :

La tragédie en son commencement est glorieuse, et montre la magnificence des grands; en sa fin elle est pitoyable, comme celle qui fait voir des rois et des princes réduits au désespoir. La comédie à son entrée est suspendue, turbulente en son milieu, car c'est là que se font toutes les tromperies et les intrigues, et joyeuse à son issue. De manière que le commencement de la tragédie est toujours gai, et la fin en est toujours triste; tout au rebours de la comédie, dont le commencement est volontiers assez triste, pour ce qu'il est ambigu, mais la fin en est infailliblement belle et joyeuse (Mairet, 1975 : 482-483).

Cette vision de la fable comique sera ensuite adoptée par presque tous les dramaturges de comédie de l'âge classique. Le passage d'une symétrie sur la nature de la fin à une symétrie sur toute la fable paraît logique, mais uniquement parce que l'on tient pour acquis que, dans l'optique aristotélienne, il y a bel et bien besoin d'une fable digne de ce nom dans les deux genres<sup>14</sup>. Et en effet, Aristote précise ailleurs que la comédie nouvelle (la *néa*), la seule qui soit digne du nom de *comédie*, relève elle aussi d'une poétique de la fable, de l'histoire :

Puis, chez les Athéniens, ce fut Cratès qui le premier abandonna la forme de l'invective et traita en s'élevant au général des sujets en forme *d'histoires* (49 b 8)<sup>15</sup>.

C'est ce qui permettra à Mairet de considérer que les deux poétiques sont symétriques quant à la nature de leur fable toute entière<sup>16</sup>.

12. Nous utiliserons toujours, pour simplifier, ce terme de *fable* pour traduire l'intraduisible *muthos*.

13. C'est-à-dire à une époque où la comédie est encore tout juste renaissante en France.

14. Ce qui n'est pas une évidence si l'on quitte l'esprit aristotélien : la dramaturgie comique est la plupart du temps une dramaturgie du sketch, qui ne se donne pas la peine de mettre en place une véritable *histoire*.

15. En général, la critique se focalise dans cette phrase sur la question du général, qui caractérise la *néa*, en oubliant ce point important : selon Aristote, Cratès est aussi le premier à faire des comédies qui sont des histoires, des *muthoi*.

16. Le concept de « rétrodramaturgie » de Georges Forestier a donné un appui théorique puissant à ce point de symétrie. En effet, si l'on considère que toute dramaturgie aristotélienne se construit « par la fin », c'est-à-dire « pour la fin », la position de Mairet devient parfaitement convaincante. Sur l'application de la rétrodramaturgie à la comédie, voir l'article lumineux de Georges Forestier : « Structure de la comédie française classique » (Forestier, 1996).

Reste un centre de symétrie qui, en général, ne figure pas dans le tableau de comparaison des genres légué par l'âge classique, parce qu'il a surtout été théorisé par les dramaturges postmoliéresques<sup>17</sup> pour rendre compte des œuvres du maître et les imiter. Ce centre de symétrie est aussi important, et aussi immédiatement déductible de *La poétique* que celui de l'effet : il s'agit de la symétrie sur la hiérarchie de la fable et des caractères. Elle se fonde sur un passage célèbre de *La poétique*, qui inaugure ce qu'on a appelé la « poétique de fable » :

Le plus important de ces éléments est l'agencement des faits en système. En effet la tragédie est représentation non d'hommes mais d'action, de vie et de bonheur (le malheur aussi réside dans l'action), et le but visé est une action, non une qualité; or, c'est d'après leur caractère que les hommes ont telle ou telle qualité, mais d'après leurs actions qu'ils sont heureux ou l'inverse. Donc ils n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères (50 a 15).

Le propos d'Aristote porte de façon explicite sur la seule tragédie, et non sur le poème dramatique en général. Il était donc tentant pour les théoriciens, étant donné la pénurie de parole d'autorité sur la poétique comique, de l'inverser pour obtenir une description de la poétique de la comédie. En inversant la phrase « ils n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères », on obtient la formule dramaturgique exacte de la comédie de caractère : « ils n'agissent que pour représenter leurs caractères, leurs actions ne sont là que pour montrer leurs caractères »<sup>18</sup>. C'est ce qu'a fait de façon systématique la tradition théorique postmoliéresque. Par ailleurs, cette reconstitution symétrique est facilitée par les origines de la comédie. Aristote souligne, en effet, qu'elle relève au départ du blâme personnel (de l'« invective », comme le montre la citation faite plus haut à propos de la *néa*), ce qui implique qu'elle est liée à l'être, et non au faire.

Il faut donc souligner le côté un peu hétéroclite du tableau de comparaison qui s'est finalement fixé à l'âge classique, et que l'on enseigne encore<sup>19</sup> : il comporte un centre de symétrie explicité par Aristote (la qualité des personnages); un centre de symétrie déduit immédiatement par la tradition critique à partir des deux effets mentionnés dans *La poétique*; un centre de symétrie explicité par Aristote, mais élargi par la tradition

17. Luigi Riccoboni est sans doute le premier théoricien à avoir élaboré vraiment en détail la théorie de la comédie de caractère. Voir ses *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (Riccoboni, 1736).

18. De même, en inversant « le but visé est une action, non une qualité », on obtient : « le but visé est une qualité, non une action ».

19. À l'exclusion de sa dernière ligne, comme nous l'avons vu.

critique (la nature de la fin de la fable, élargi à la nature de toute la fable); et un centre de symétrie reconstitué très tardivement (la hiérarchie de la fable et des caractères).

Centre de symétrie	Tragédie	Comédie	Statut de la symétrie
La qualité des caractères	« Hauts »	« Bas »	La symétrie est <i>explicite</i> dans <i>La poétique</i>
L'effet	Terreur et pitié	Rire	La symétrie est <i>déduite</i> de l'existence explicite des deux effets dans <i>La poétique</i>
La nature de la fable	Va du bonheur au malheur	Va du malheur au bonheur	La symétrie est <i>élargie</i> par rapport à une symétrie explicite dans <i>La poétique</i>
La hiérarchie des caractères et de la fable	La fable est première, les caractères sont seconds	Les caractères sont premiers, la fable est seconde	La symétrie est <i>reconstituée</i> à partir d'une poétique aisément inversable.

Il paraît donc raisonnable de formuler en ces termes la poétique de la comédie pseudo-aristotélicienne : *La comédie est la représentation de caractères bas, qui agissent pour montrer leur caractère dans une histoire risible qui va du malheur au bonheur.* Mais il faut se garder d'oublier que cette micropoétique est bel et bien le fruit d'une extrapolation symétrique maximale de la poétique de la tragédie, et qu'elle dépend du postulat suivant, qui est au fond un acte de foi : le système aristotélicien des genres *est* parfaitement cohérent, et il existe donc un nombre *maximal* de points de symétrie entre les deux genres.

On peut tirer de tout cela deux conclusions mutuellement exclusives :

- Étant donné l'importance du texte de *La poétique*, et donc de la *Cômôdia* fantôme, dans l'histoire de la poésie dramatique, il ne serait pas absurde de définir

le genre de la comédie de cette manière « maximale » et d'exclure de la catégorie générique ainsi créée tout poème dramatique qui ne répondrait pas à ces impératifs. On devrait alors relire l'histoire de la comédie comme une série de « prototypes » qui actualiseraient peu à peu, par symétrie, les quatre critères aristotéliens, qui essaieraient de les combiner le plus possible, pour aboutir au « vrai » genre, celui qui a appliqué les quatre critères, et qui a réussi à les combiner. Ce « vrai » genre, ce serait, en gros, la « grande comédie » de Molière – nous y reviendrons. Ensuite, la comédie perdrait peu à peu sa « généricité » et s'abâtardirait – dans toute l'Europe – dans des œuvres uniquement « risibles », c'est-à-dire dans des œuvres qui n'actualiseraient plus qu'une seule symétrie. C'est peu ou prou, semble-t-il, la vision dominante de l'histoire de la comédie en France : l'histoire de la comédie serait une courbe ascendante puis descendante, au sommet de laquelle se trouverait Molière.

- Ou, moins brutalement, on pourrait définir la « comédie » comme le genre qui choisit d'actualiser un ou plusieurs parallèles avec le genre tragique, cette actualisation sélective étant rendue possible par les silences de *La poétique*. Cette définition plus raisonnable permettrait de rendre compte de l'ensemble de l'histoire de la comédie et d'éviter la notion de genre protéiforme.

Dans les deux cas, la comédie tient toute sa « généricité » de celle de la tragédie, sorte de généricité seconde, qui n'existe que si l'on considère *a priori* que le genre tragique en est un. Bref, la comédie est un *genre en creux*, ce qui semble indubitable. Mais, entre ces deux conclusions, il faut choisir.

## La combinaison des critères génériques aristotéliens de la comédie : problèmes techniques

Nous en arrivons au problème qui est l'objet central de cette étude, et dont, à notre connaissance, la tradition critique ne s'est pas avisée explicitement : il est impossible de tenir la première position que nous venons de décrire ci-dessus – celle qui considère la comédie comme un genre qui se « réalise » peu à peu – car il est presque impossible d'écrire une comédie qui réponde aux quatre critères « aristotéliens » théoriques à la fois. Ces critères sont en effet largement incompatibles.

Le problème est même encore plus compliqué, car des quatre critères, un seul – la qualité « basse » des personnages – est absolument compatible avec chacun des autres; un dramaturge peut faire rire de personnages bas, les mener du malheur au bonheur et les faire agir *pour* montrer leur caractère. Cette compatibilité du critère de « qualité » expliquerait le fait que la qualité des personnages soit le critère central, et le seul critère complètement

explicité par Aristote : il est souple et admet facilement le couplage. Restent trois éléments : le rire, la fable « ascendante » (qui amène ses personnages du malheur au bonheur) et la primauté des caractères, dont la problématique cohabitation pourrait bien être à l'origine d'une grande part des problèmes techniques et génériques de la comédie. Pour exposer ces problèmes, le plus simple sera d'examiner successivement les trois combinaisons à deux termes qui sont théoriquement possibles à partir de ces trois termes, en considérant que la combinaison à trois termes ne sera « viable » que si les trois relations à deux termes le sont. La question de la « possibilité » d'une combinaison donnée pourra se poser de plusieurs manières : est-il techniquement possible de mettre en œuvre telle combinaison? Existe-t-il des pièces qui combinent effectivement les critères en question? Cette mise en œuvre peut-elle se faire sans quitter le cadre aristotélicien dont on a déduit le genre?

### La compatibilité du rire et de la fable « ascendante »

Le critère du rire et le critère de la fable « ascendante » ne se situent pas sur le même plan conceptuel – le rire étant de l'ordre de l'effet, et la fable ascendante de l'ordre du système des actions – et ils ne sont donc pas mutuellement exclusifs. Leur coexistence bimillénaire dans le tableau précédent n'a d'ailleurs jamais été remise en question. *A priori*, on peut affirmer que, pour un dramaturge, la poétique de la comédie consiste à agencer un système des actions (la fable comique) pour produire un effet (le rire), de la même manière que la tragédie agence un système des actions (la fable tragique) pour produire un effet (terreur et pitié). Mais il y a là, en fait, une fausse analogie. Dans l'optique aristotélicienne, l'effet de la tragédie est produit par le *système* des actions et non par telle ou telle action – Aristote insiste sur ce point<sup>20</sup>. Mais l'effet de la comédie, le rire, ne peut être produit que par *telle ou telle* action. On se sait pas grand-chose du fonctionnement du rire, mais un point est certain : il est de l'ordre de l'instantané et non du continu. Bref, si le fait de « devenir malheureux » est tragique, le fait de « devenir heureux » n'est pas comique – ou, plus précisément, pas *risible* –, et c'est un des gros problèmes de la comédie. Il n'y a donc aucun obstacle technique, pour la tragédie, à mener ses personnages du bonheur au malheur (système des actions imposé par le genre), tout en produisant terreur et pitié (effet imposé par le genre), simplement parce que c'est ce *système* des actions lui-même qui produit cet effet. Inversement il y a une difficulté majeure, pour le dramaturge de comédie, à mener ses personnages du malheur au bonheur (système des

20. Aristote associe toujours l'effet cathartique au système des actions (et non au caractère ou à une action donnée), notamment dans ce passage : « De plus, si un poète met bout à bout des tirades qui peignent des caractères [...] il ne réalisera pas l'effet qui est celui de la tragédie, au contraire d'une tragédie qui se montrerait inférieure sur ces points mais qui comporterait une *histoire et un système des faits*. » (50 a 29)

actions imposé par le genre), tout en produisant le rire (effet imposé par le genre) simplement parce que ce n'est pas le système des actions qui produit le rire, mais telle ou telle action.

D'où un problème passablement compliqué pour le dramaturge qui cherche à écrire une comédie plus ou moins « aristotélicienne ». Le système des actions de la comédie, parce qu'il n'est pas en prise directe sur l'effet qu'il cherche, est en fait une négociation impossible; il doit à la fois mener ses personnages du malheur au bonheur et les mener à faire des actions comiques (deux choses qui n'ont au fond strictement rien à voir), et ce, *dans une même série causale et vraisemblable* – sans quoi il quitte le cadre aristotélicien. Comme on l'a dit, le fait de devenir heureux alors qu'on était malheureux n'est pas comique en soi. Il va donc falloir que la fable générique de la comédie intègre à son système premier (qui va du malheur au bonheur) des *actions comiques* qui lui sont étrangères. Considérons donc une série d'actions « nécessaires ou vraisemblables » qui mènent les personnages du malheur au bonheur – par exemple de l'amour contrarié à l'amour réalisé dans le mariage, comme le veut la fable conventionnelle qui s'est imposée au cours de la tradition. Pour que cette série devienne comique, il faut que le poète y insère des actions risibles. Cette insertion, dans le cadre aristotélicien, doit se faire sur le mode de l'intégration causale ou vraisemblable : il faudra que la fable les amène nécessairement ou vraisemblablement. L'intégration pose un premier problème : le rire, bien qu'étant un effet instantané (c'est la détente instantanée d'une attente), a toujours besoin d'un contexte approprié (il faut avoir préalablement créé l'attente)<sup>21</sup>. L'action comique, quelle qu'elle soit, doit donc entrer dans la fable avec armes et bagages, c'est-à-dire avec toute sa mise en place contextuelle. Cela produit une sorte d'énorme détour pour la fable qui doit aller vers sa fin heureuse. Le deuxième problème est que cet indispensable contexte doit être à son tour intégré à la fable; des éléments de transition vont donc être indispensables pour amener nécessairement ou vraisemblablement ce contexte, ce qui portera en quelque sorte le détour au carré. Bref, toute action comique commande une série préparatoire<sup>22</sup> plus ou moins importante<sup>23</sup>, mais qui produit toujours un détour, une digression à l'égard de la

21. Les théoriciens du comique semblent être majoritairement d'accord sur la vision freudienne du fonctionnement en deux temps du rire, « épargne d'énergie psychique » puis « dissipation en triomphe » (Guillaumin, 1973 : 632) : le rire se déclenche lorsqu'une certaine dose d'effort psychique a été épargnée pendant un laps de temps et que l'inconscient se rend soudain compte qu'il a épargné en vain.

22. C'est pourquoi il nous semble que l'analyse littéraire devrait interpréter de manière plus fonctionnelle certaines scènes ou certaines répliques de Molière ou de Beaumarchais : toute une partie du texte de comédie est préparatoire.

23. Un mot d'esprit demande une préparation contextuelle bien moins importante (quelques répliques) que, par exemple, la scène de la table du *Tartuffe*, dont la préparation demande plusieurs scènes.

fable ascendante. Pour dire les choses naïvement, plus un dramaturge intègre de scènes comiques, moins il a la possibilité d'amener sa fable où il le veut. Et plus il veut maîtriser son intrigue, moins il a la possibilité de faire rire. Autrement dit, techniquement, ces deux contraintes génériques de la comédie ont des intérêts inverses. Quatre solutions ont été mises en place par les dramaturges pour contourner ce problème.

La première consiste à réduire la quantité de comique et à écrire des comédies qui amènent leur fin tout en faisant des détours comiques circonscrits – en conciliant ainsi les deux contraintes génériques en question. C'est la formule dramaturgique de la comédie d'intrigue, et, en gros, de la dramaturgie comique « à l'espagnole » du XVII<sup>e</sup> siècle : le « gracioso » fait rire le spectateur de temps en temps dans les marges de la fable, et celle-ci suit sa route. Malheureusement, si l'on pense les choses dans le cadre aristotélicien, la cohérence esthétique du poème dramatique est alors mise en péril. Si le poème dramatique est un « bel animal » (50 b 34), il n'est pas question que seul un petit nombre de ses parties soit la source de son « plaisir propre » (53 a 37). Conscients de ce risque, les élèves d'Aristote ont par avance barré cette route aux dramaturges :

Συμμετρία τοῦ φόβου θέλει εἶναι ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ τοῦ γελοίου ἐν ταῖς κωμωδίαις<sup>24</sup> (Janko, 1984 : 38).

Bref, si l'on veut écrire une comédie digne de ce nom, on ne peut se contenter d'une petite dose de comique qui ne « dérouterait » pas trop la fable ascendante, et ce, en raison d'un des fondements de la poétique aristotélicienne : le souci d'unité esthétique. Cette solution n'est donc pas satisfaisante.

Les élèves d'Aristote ont eux-mêmes proposé une autre solution, sans doute un peu plus habile, qui consiste à mettre franchement la poétique de la comédie à l'envers :

Μῦθος κωμικός ἐστὶν ὁ περὶ γελοίας πράξεις ἔχων τὴν σύστασιν<sup>25</sup> (Janko, 1984 : 39).

Ainsi, l'agencement de la fable ne préexiste pas aux actions risibles : les actions risibles sont logiquement premières dans la création de la comédie, et l'agencement de la fable n'est fait

24. « De même qu'il faut qu'il y ait une bonne dose de terreur dans la tragédie, il faut une bonne dose de comique dans la comédie » [nous traduisons].

25. « La fable comique est celle dont l'agencement se fait autour des actions risibles » [nous traduisons]. Jean-François Marmontel retrouvera l'esprit aristotélicien très précisément sur ce point, sans avoir lu les épigones : « Le premier procédé de l'art de la comédie a été d'ajuster ensemble des événements propres à exciter le rire. » (Marmontel, 1846 : article « action »)

que pour les amener. Nos épigones croient sans doute régler ainsi le problème de l'intégration des moments comiques : la fable est faite uniquement pour cette intégration. Mais en fait ils ne font qu'inverser ce problème : l'agencement des actions – la fable – étant dans ce cas complètement contraint par les moments comiques, il ne relève plus vraiment du choix du dramaturge, et il devient tout bonnement impossible à ce dernier de mener les personnages du malheur au bonheur ni où que ce soit. Finalement, les épigones sont obligés de se passer du critère de la fin heureuse, qui ne figure pas dans leurs manuscrits, et abandonnent complètement, sur ce point, *La poétique* d'Aristote.

Dans ce type de poétique (que l'on pourrait appeler une poétique de la « ligature », ou une poétique « à l'envers »), qui est sans aucun doute la poétique comique la plus communément partagée par les dramaturges, il n'y a aucune raison que la dernière action comique de la pièce soit plus proche du dénouement que la première, puisque les actions comiques sont pensées hors de la fable. Par conséquent, il ne peut y avoir de progrès de la fable. C'est peut-être pour cela que la dramaturgie comique a créé dès son origine une fable conventionnelle sans progression, une fable où l'on peut passer d'un seul coup de l'état initial à l'état final, c'est-à-dire une fable du blocage arbitraire : celle d'un père qui s'oppose à un mariage. Les classiques ont maintes fois reproché à cette intrigue de pouvoir se dénouer d'un seul mot par le simple changement arbitraire de la volonté du père, mais elle offre de ce fait aux dramaturges la facilité majeure de n'avoir pas besoin de se rapprocher peu à peu du dénouement, ce qui est impossible si le dramaturge veut mettre en place de nombreuses scènes comiques. Molière avoue sans vergogne avoir pratiqué ce genre de méthode de composition pour *Les fâcheux* :

Je me réduisis donc à ne toucher qu'un petit nombre d'importuns, et je pris ceux qui s'offrirent d'abord à mon esprit, et que je crus les plus propres à réjouir les augustes personnes devant qui j'avais à paraître; et pour lier promptement toutes ces choses ensemble, je me servis du premier nœud que je pus trouver (Molière, 1971 : 483).

La fable « ascendante », l'intrigue amoureuse, n'est ainsi qu'un « nœud » tombé sous la main de Molière, un lien qui est logiquement second dans la composition de la pièce, et qui n'a pas d'importance particulière. Cette fable se résoudra arbitrairement et immédiatement lorsque le tuteur de la belle changera d'avis. L'important, pour Molière, c'est la série de scènes comiques où les fâcheux donnent toute la mesure de leur ridicule.

Mais d'un point de vue aristotélicien, cette fable-lien que mettent en place Molière et tant d'autres est, strictement, un « monstre ». Cette fable qui se dénoue d'un mot n'en est pas une : elle n'est en rien un *système des actions*, elle est une action unique qui a lieu ou n'a pas lieu. Il ne s'agit donc toujours pas la combinaison aristotélicienne viable qui pourrait définir le genre.

Une troisième solution technique a été mise en place par les dramaturges pour arriver à combiner les deux critères. Elle consiste<sup>26</sup> à faire naître le comique d'autre chose que des actions, par exemple du discours, ce qui résout brutalement le problème. Le comique est alors l'ornement discursif d'une fable qui retrouve sa liberté. C'est un des procédés favoris de la comédie du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui recherche notamment une esthétique à base de traits d'esprit<sup>27</sup>. Mais cette démarche est à mille lieues de l'esprit du système aristotélicien. D'abord parce qu'on y perd au moins la moitié de l'arsenal comique. Comme le noteront les successeurs d'Aristote :

[ὅτι] ὁ γέλως τῆς κωμῳδίας ἔκ τε λέξεων καὶ πραγμάτων ἔχει τὴν σύστασιν. ἔκ μὲν τῆς λέξεως κατὰ τρόπους ἐπτά<sup>28</sup>

Et l'épigone d'énumérer sept moyens de faire naître le rire à partir du discours. Mais aussitôt après, il aborde le comique des actions :

ὁ ἐκ τῶν πραγμάτων γέλως  
 [...] ἐκ τοῦ ἀδυνάτου  
 ἐκ τοῦ δυνατοῦ καὶ ἀνακολούτου  
 ἐκ τῶν παρὰ προσδοκίαν  
 ἐκ τοῦ κατασκευάζειν τὰ πρόσωπα πρὸς το μοχθηρόν<sup>29</sup> (Janko, 1984 : 34-36).

Le comique est conçu par Aristote et par ses épigones comme provenant de deux sources et non d'une seule. L'esprit du système ne peut donc tolérer que la comédie elle-même ne

26. Les problèmes que nous évoquons sont valables aujourd'hui encore, puisque ce sont les problèmes du genre lui-même. Un scénariste de comédie sentimentale hollywoodienne se retrouve systématiquement face à ce problème : comment raconter l'histoire des amoureux tout en faisant rire? Plus précisément, il rencontre ce problème dès qu'il recherche la *continuité* de l'action imposée par l'esthétique hollywoodienne – qui se rapproche des impératifs aristotéliciens.

27. Ces traits d'esprit sont l'équivalent moderne du « comique qui provient du discours » chez Aristote. Dans le cadre de *La poétique*, le comique de mots purement ornemental est en effet envisagé : « Un usage trop voyant de cette façon de faire [allonger les syllabes à volonté] est comique, et la mesure est règle commune pour toutes les parties de l'expression : de fait, on emploierait mal à propos métaphores, emprunts, et autres espèces de noms en visant exprès des effets comiques qu'on n'aboutirait pas à un autre résultat » (58 b 11).

28. « [Aristote dit que] le rire, dans la comédie, vient des mots et des actions. Quand il vient des mots, c'est de sept manières » [nous traduisons].

29. « Le rire des actions provient de / [...] de l'impossible / du possible sans conséquence / de choses contraires à ce qu'on attend / de l'abaissement des caractères » [nous traduisons]. Notons au passage qu'il s'agit bien d'actions qui ne peuvent que contraindre très brutalement la fable. Il s'agit, par exemple, de produire un effet contre l'attente, c'est-à-dire de préparer une attente pour la décevoir, d'orchestrer des actions qui s'annulent (des faits sans conséquence), etc. [nous traduisons].

fasse usage que d'une seule moitié des procédés comiques possibles, et la comédie qui se fonde uniquement sur des « traits d'esprit » ne saurait relever du genre de la comédie « aristotélicienne ». Cet aspect des choses n'a pas échappé aux théoriciens classiques, qui n'ont eu de cesse de dénoncer les comédies qui se fondaient sur des jeux de mots, et, dans le même mouvement, de dénoncer aussi tous les procédés du comique de discours, se montrant en cela plus aristotéliens qu'Aristote.

La dernière « solution » qui s'offre au dramaturge comique – mais en est-ce vraiment une? – consiste à devenir parfaitement virtuose et à se servir uniquement des contextes fournis par la fable ascendante pour produire un effet comique. Le fonctionnement du comique de la comédie se rapprocherait alors de celui du mot d'esprit. En effet, le mot d'esprit consiste à dire quelque chose de comique dans un contexte imposé, dans un contexte que l'on n'a pas préparé soi-même, mais qui est créé par les hasards de la conversation – l'*à-propos* est l'essence même de l'esprit. D'une manière comparable, notre dramaturge virtuose se servirait de la série des contextes fournis par la fable ascendante préétablie pour, *le plus souvent possible*, trouver une action qui serait comique dans ce contexte précis. On a là une vision largement répandue de la poétique de la comédie, qui la rabat sur l'art de la plaisanterie. Plus précisément, il s'agit d'une vision de la valeur de la comédie : la « bonne » comédie est celle où le dramaturge a toujours quelque chose de drôle à montrer, et n'a nullement besoin de dérouter sa fable pour amener les scènes comiques. La mythologie moliéresque, notamment, aime à penser que Molière ne composait qu'ainsi, en homme d'esprit, et que les scènes comiques sont « trouvées » au fur et à mesure que l'intrigue s'écrit. Mais il est capital de noter que cette poétique n'est techniquement possible que localement, et pas globalement : la majorité des situations n'est pas apte à fournir la matière d'un trait comique, quelle que soit la virtuosité du dramaturge. La virtuosité ne peut consister en l'occurrence qu'à tirer parti du maximum de situations imposées par la fable, mais la nature même du comique résiste fermement à ce que toutes les situations s'y prêtent<sup>30</sup>. Il semble qu'une comédie comique ne puisse se composer globalement qu'à l'envers, et localement par traits d'esprit.

Aussi, trois des solutions techniques mises en place par les dramaturges pour parer à l'incompatibilité structurelle du comique avec la fable ascendante – la réduction du

30. Pour considérer que *toute* situation est potentiellement comique, il faut postuler que toute situation crée une sorte d'attente à laquelle le dramaturge peut toujours faire succéder une détente s'il s'y prend bien – ce qui nous semble être un coup de force théorique qui va contre l'expérience quotidienne que nous avons du comique. Nous ne prétendons évidemment pas que seules les situations « légères » soient propices au comique, mais simplement que beaucoup de situations sont trop « neutres » pour porter l'investissement psychologique très particulier sur lequel se fonde l'effet comique.

volume du comique, la « poétique à l'envers », le comique de discours – ont-elles pour conséquence directe de sortir du cadre aristotélien. À vouloir combiner ces deux critères aristotéliens, on finit par aller contre les fondements mêmes du système; à vouloir obéir aux règles du genre, on le quitte. La quatrième solution, la poétique où, sur chaque scène de gestion de la fable, le dramaturge arriverait à greffer le comique, est une solution locale, qui ne peut donc pas être considérée comme la poétique générale du genre. La combinaison harmonieuse des deux critères est pour le moins problématique dans un cadre aristotélien. Quel que soit l'angle sous lequel on envisage le problème, on en revient toujours à cette même conclusion : la poétique de la fable ascendante et la poétique du rire ont structurellement des *intérêts inverses*. Dans une comédie, plus le champ d'application de l'un des critères s'étend, plus celui de l'autre doit diminuer. Comment donc pourrait-on fonder un genre sur deux critères si peu conciliables?

## La compatibilité du rire et de la primauté des caractères

De plus, si un poète met bout à bout des tirades qui peignent des caractères, parfaitement réussies dans l'expression et dans la pensée, il ne réalisera pas l'effet qui est celui de la tragédie (50 a 29).

Ce passage capital de *La poétique* est sans ambiguïté : pour ce qui est de la tragédie, l'écriture dramatique ne *peut* arriver, techniquement, à combiner la peinture des caractères avec la catharsis. Mais pour la comédie, la question se pose différemment : l'effet comique n'étant pas lié au système des actions mais à telle ou telle action, il peut fort bien, *a priori*, s'accommoder d'une poétique qui ne s'intéresse pas au système des actions, mais à son concurrent le plus sérieux : les caractères. Autrement dit, une poétique à la fois *comique* et *de caractère* semble possible. L'importance de Molière est ici capitale, puisqu'il a été le premier dramaturge à tenter réellement une synthèse de la poétique comique et de la poétique du caractère dans un cadre réglé plus ou moins aristotélien. Sans qu'il soit vraiment possible de la dater, on peut très grossièrement reconstituer la naissance de la comédie moliéresque de caractère de la manière suivante : prenant acte des problèmes techniques posés par la combinaison d'une intrigue digne de ce nom avec des scènes comiques nombreuses, Molière a renoncé à la primauté de l'intrigue et a déplacé l'enjeu de la comédie vers les caractères<sup>31</sup>. Il s'agit alors non plus de raconter une histoire en faisant rire, mais de *décrire* les hommes en faisant rire. Moyennant ce changement d'enjeu, qui est

31. Cette vision de la naissance de la comédie de caractère (comme déplacement technique de l'enjeu) nous semble plus vraisemblable que la vision traditionnelle (qui « classicise » Molière) selon laquelle le dramaturge, après avoir fait rire toute la France, aurait tout à coup voulu peindre « l'homme éternel » et aurait pour cela créé la comédie de caractère.

aussi une énorme révolution dans l'histoire de la poétique, il semble que Molière ait montré qu'il était possible de combiner le rire généralisé et la peinture des caractères.

Reste à savoir d'une part si cette poétique n'est pas chez Molière un faux-semblant, et d'autre part si les œuvres qui en naissent restent dans un cadre à peu près aristotélicien. Ce type de comédie doit, en termes aristotéliciens :

- amener les caractères à faire un certain nombre d'« actions comiques »;
- amener les caractères à se « qualifier », c'est-à-dire à faire des actions qui les caractérisent.

Stendhal, dans son *Racine et Shakespeare*, a joliment nommé le problème, et parlait pour le premier cas de « traits comiques » et pour le deuxième de « traits probants » (Stendhal, 1998 : 61-62); par commodité, nous reprendrons ce lexique. Le compromis entre ces deux éléments est apparemment plus facile à mettre en œuvre que celui que l'on a examiné précédemment : les contraintes techniques du caractère sont moins lourdes que celles de la fable, et donc plus conciliables avec celles du comique que ces dernières – c'est d'ailleurs pour cela que les auteurs de comédie de caractère, et notamment Molière, ont remplacé les unes par les autres. Même si l'on considère une comédie qui pousse la logique du comique à l'extrême, c'est-à-dire une comédie où les scènes comiques commandent globalement la série des contextes, où *tout* le texte n'est fait que pour amener les moments comiques, il est toujours techniquement possible pour le dramaturge d'amener un « trait probant ». En effet, le dramaturge peut toujours faire *réagir* un personnage conformément à son caractère, quelle que soit la situation à laquelle il est confronté, ne serait-ce qu'en lui faisant commenter la situation. Molière a très souvent recours à cette technique. Seulement, une telle poétique, dont on a l'impression qu'elle parvient à combiner nos deux critères aristotéliciens, rompt en fait brutalement avec les présupposés fondamentaux d'Aristote. En effet, Aristote définit ainsi le caractère (en général, et pas seulement le caractère tragique) :

Le caractère, c'est ce qui est de nature à manifester un choix qualifié; aussi n'y a-t-il pas de caractère dans les paroles qui ne mentionnent pas ce que choisit ou évite celui qui parle (50 b 8).

Dire qu'il n'y a pas de caractère sans *choix qualifié*, c'est dire qu'il n'y a pas de caractère sans conséquence sur l'action. Pour qu'un trait soit qualifiant, il faut donc qu'il soit intégré au système des actions. C'est là le cœur du problème de la comédie de caractère : pour que la poétique qui combine rire et caractère parvienne à produire un objet harmonieux (un objet aristotélicien), il faut qualifier le personnage en le faisant agir, et non seulement réagir. Autrement dit, la poétique du caractère est aussi contraignante que celle de la fable, et, comme la poétique de la fable, elle est extrêmement difficile à concilier avec la poétique

comique : la série des « traits probants » amène la comédie dans une direction donnée, la série de traits comiques dans une autre. Et l'on retrouve la même dialectique des intérêts inverses que celle qui liait la poétique de la fable à la poétique comique (questions de volumes, questions d'unité esthétique, etc.).

La solution à ce problème consiste, pour le dramaturge, à synthétiser en un seul le trait comique et le trait probant, c'est-à-dire à faire en sorte qu'une action qui peint son auteur, une action « probante », soit en même temps risible. Il n'y aura ainsi qu'une seule série d'actions, et pas d'intérêts inverses. Patrick Dandrey, dans *Molière ou l'esthétique du ridicule*, explique – dans des termes plus généraux que les nôtres – que Molière est le premier à avoir mis en pratique cette solution :

Nous croyons plutôt que sa manière [celle de Molière] eut pour paradoxale originalité d'accomplir pour la première fois dans l'histoire du genre, les ambitions divergentes de la poétique antique et humaniste du genre, jusqu'à lui demeurées incompatibles entre elles. Cela parce qu'il réussit, à la faveur d'une définition renouvelée du ridicule, une synthèse [...] entre les implications contradictoires de cette doctrine, qui voulait que la comédie donnât à la fois à rire par la déformation caricaturale du réel et à penser par sa représentation vraisemblable<sup>32</sup> (Dandrey, 1992 : 10).

Patrick Dandrey démontre ainsi que le discours sur la comédie (celui de Molière et de ses contemporains) s'est trouvé un jour en mesure d'autoriser une synthèse *idéologique* entre les impératifs divergents du genre : peindre et faire rire. Autrement dit, le discours *sur* la comédie a soutenu un jour qu'il n'était pas scandaleux de vouloir combiner ces deux critères du genre de la comédie, et que cela était souhaitable. Le rire et la primauté du caractère ne sont ainsi réconciliés qu'au sein d'un discours théorique, reste à savoir si la comédie elle-même s'est un jour trouvée en mesure d'opérer *techniquement*, de manière effective, la synthèse entre ces deux implications contradictoires<sup>33</sup>.

Lorsqu'il aborde cette question, Patrick Dandrey, suivant en cela la tradition des grands spécialistes de la comédie, prend pour exemples les dialogues répétitifs célèbres de Molière : « Sans dot », « Et Tartuffe? », etc. Ce sont effectivement des dialogues où le

32. Nous réduisons trop brutalement le propos de P. Dandrey en le cantonnant à la comédie de caractère, mais c'est elle qui nous intéresse ici. Notons au passage que l'auteur pense la généricité de la comédie et son histoire de la manière que nous avons expliquée plus haut : le genre comique, peu à peu, *devient lui-même*, ses implications contradictoires étant finalement synthétisées par Molière.

33. Cette question change la perspective de l'analyse : contrairement à ce qui précède, il ne s'agit plus ici de savoir si la synthèse dramaturgique des deux critères du genre fait ou non sortir la comédie du cadre aristotélicien, mais simplement s'il est possible techniquement de mettre en œuvre cette synthèse.

caractère se *qualifie* – comme « obsédé », d'argent, de Tartuffe – tout en faisant rire, et ce par la *même* action<sup>34</sup>. Mais le petit nombre des exemples invoqués, et leur fonctionnement formel toujours identique, jettent un doute sur leur portée générale.

Pour dire que la fusion du trait comique et du trait probant est effective dans une comédie donnée, il faut en fait postuler que cette comédie met en scène un *caractère ridicule*, et lui fait faire des actions qui le caractérisent comme tel : ces actions sont alors, par définition, risibles. En effet, si un personnage est ridicule, en le décrivant, c'est-à-dire en lui faisant produire des traits qualifiants, on fait *rire* et on opère effectivement la synthèse des deux contraintes génériques en question. Mais le concept de caractère ridicule, que beaucoup de théoriciens de la comédie utilisent dans ce type d'analyse, est problématique. Chez P. Dandrey, dans l'expression « esthétique du ridicule », qui fait le titre de l'ouvrage, et dans tout le cours de la démonstration, le mot *ridicule* désigne un personnage dont on peut se *moquer*, c'est-à-dire un personnage qui adopte un comportement déviant par rapport à une norme sociale – et on a là, effectivement, l'un des deux sens du mot *ridicule* qui figurent dans tous les dictionnaires. Si l'on s'en tient à ce sens, il est effectivement possible de considérer que le trait probant et le trait ridicule ne font qu'un : chaque fois qu'un personnage montre par une action son caractère « déviant », il est ridicule, c'est-à-dire qu'on s'en « moque » (ce qui ne signifie pas que, physiologiquement parlant, l'on *rie*). Mais après avoir fait une démonstration qui concerne uniquement le « caractère ridicule » dans le sens « social » de l'expression, P. Dandrey considère que cette démonstration est valable pour le « caractère ridicule » au deuxième sens attesté par les dictionnaires, celui de *personnage qui fait effectivement rire*, ce qui est un coup de force.

Autrement dit, pour bien comprendre la comédie de caractère, il nous semble capital de renoncer à l'idée selon laquelle il existe des caractères comiques (et qu'il suffit donc de les décrire pour faire rire) et plus précisément à ce présupposé de la théorie française du rire qui veut qu'il y ait quelque chose *d'essentiellement* comique dans tout caractère. Les célèbres analyses d'Henri Bergson ont en effet profondément ancré cette idée que reprend Patrick Dandrey : tout « caractère », à cause de son aspect monolithique, est par définition un in-adapté social, donc un ridicule, et la société sanctionne cette inadaptation par le rire (Bergson, 1900). Il y a là un véritable jeu de mots originel sur *ridicule* qui pèse très lourd sur la théorie du comique. Bergson, profitant de l'équivoque d'un mot propre à la langue

34. « Au contraire, un effet des plus farcesques et des plus élémentaires, celui par exemple que suscite la répétition mécanique d'un geste ou d'un mot, se métamorphosera dans son esthétique en marque d'obsession, prendra la valeur et le rôle d'un signe ridicule de préoccupation délirante et de solipsisme exacerbé. » (Dandrey, 1992 : 70)

française, a effectué la fusion toute théorique de deux phénomènes bien distincts : le rire, au sens physiologique, et la moquerie, au sens social. Mais en réalité, cette idée d'un « caractère comique » est chez Bergson de l'ordre du présupposé : comme c'est à partir des comédies de caractère de Molière qu'il a élaboré toute sa théorie du comique, il n'a pas d'autre possibilité que de dire que le caractère est comique – ce qui, épistémologiquement, n'est pas tenable<sup>35</sup>.

En réalité, s'il existe effectivement des personnages essentiellement ridicules, des personnages dont on peut à chaque instant se moquer, il n'y a pas de personnages essentiellement comiques, de personnages qui à cause de leur caractère, par l'expression de leur caractère, nous font rire à chaque instant. Car il n'y a pas de caractères qui font rire, il n'y a que des techniques qui font rire. Il n'est pas besoin de revenir sur l'argument topique (mais trop vite écarté) de l'avare sinistre, du bourgeois gentilhomme pathétique, du misanthrope haïssable, etc. L'avare, le bourgeois gentilhomme ou le misanthrope ne nous font rire que grâce à un ensemble de techniques de contextualisation comique des caractères. Il n'existe donc pas de *caractère comique*, et la fusion harmonieuse de ces deux critères théoriques de la comédie, rire et primauté du caractère, est une illusion.

## La compatibilité de la fable « ascendante » et de la primauté des caractères

Dans une perspective aristotélicienne reconstituée, une comédie de caractère est, on l'a vu, une pièce dont la fable est constituée d'une série de « choix qualifiants » d'un personnage, qui le peignent peu à peu. La fable y est créée par la logique du caractère, elle relate en somme l'itinéraire choisi d'un caractère. Mais lorsqu'un dramaturge veut combiner ce type de poétique avec la poétique de la fable ascendante, un problème se pose. Au début de la comédie, il est toujours possible pour le dramaturge de placer son personnage dans une situation de « malheur » – ou de « suspension » comme disait Mairet – avec l'idée de l'emmener ensuite vers le « bonheur ». Le problème est qu'il n'y a aucune raison particulière pour que la logique propre du caractère l'emmène ensuite vers le « bonheur », et moins encore vers le mariage, ou vers ce « bonheur » très spécifique qu'est la « réconciliation des ennemis », fin préconisée par Aristote.

35. Pour une démonstration détaillée de ce point, voir l'article de Guy Degen : « Le rire de Bergson et l'esthétique de la comédie » (1996 : 139-159).

Une première solution consiste, grosso modo, à choisir de peindre un caractère très spécifique : un caractère dont le principe est de rechercher la concorde générale, la réconciliation, le mariage, ou tout autre événement heureux. Bref, un caractère irénique dont la logique propre est *la même* que la logique de la fable ascendante. Les comédies sentimentales qui prétendent peu ou prou décrire le « caractère de l'amoureux » reposent sur ce principe : la logique de l'amoureux est d'aller vers le mariage. C'est pour une part la démarche de Corneille, qui présente certaines de ses comédies comme des pièces qui *décrivent* des jeunes gens amoureux, tout en mettant en place une dramaturgie d'intrigue : cela n'est possible que parce que ces caractères sont d'un type très particulier, ce sont des amoureux. Mais deux problèmes se posent, qui transforment cette solution en voie sans issue. Le premier est que si l'on veut fonder la comédie *comme genre*, il faut qu'elle puisse générer *plusieurs* œuvres, et ici elle ne peut décrire qu'un seul type de personnage – pour fonder un genre, il faut un champ d'action plus vaste. Le deuxième est celui de son intérêt : les caractères qui intéressent les spectateurs ne sont évidemment pas les caractères iréniques, et ces caractères ont donc en pratique une fâcheuse tendance à s'effacer complètement devant les rebondissements de l'intrigue.

La seconde solution, qui est adoptée par la majorité des dramaturges de la comédie de caractère, consiste à *séparer les rôles*. Le dramaturge pose d'une part un caractère qui suit tout au long de la pièce sa logique propre, par exemple un avaro qui à la fin retrouve sa chère cassette<sup>36</sup>, et d'autre part un ensemble de personnages dont les actions constituent une fable ascendante – par exemple des amoureux qui vont lutter contre les coups du sort et se marier à la fin. On reconnaît là la formule moliéresque par excellence. Mais le résultat, en termes aristotéliens, est une fois de plus, strictement, un « monstre », car une telle comédie n'a tout simplement pas *une* fable, mais *deux* : c'est un monstre à deux têtes<sup>37</sup>.

36. Ce qui, notons-le, ne constitue un « dénouement heureux » que pour lui, et pas pour le spectateur.

37. C'est exactement ce que les contemporains de Molière lui ont reproché pendant toute sa carrière, quand ils stigmatisaient l'aspect bâclé de ses dénouements : il écrivait d'une part une comédie de caractère, qui n'avait, structurellement *pas de fin*, et donc pas de fin heureuse, et de l'autre il créait une intrigue amoureuse d'appoint.

## Conclusion

L'ensemble des critères discriminants qui ont été spontanément reconstitués par la tradition, et qui constituent pour ainsi dire les critères « pseudo-aristotéliens » du genre de la comédie, a été reconstitué par symétrie à partir d'un ensemble de critères « conventionnels » – ceux de la tragédie *telle qu'Aristote la pense*. La « généralité » de la comédie peut donc être dite conventionnelle<sup>38</sup>, c'est-à-dire non essentielle (puisque la possibilité de poser le rire, seul candidat sérieux, comme essence du genre a été écartée). De plus, cette généralité peut être dite « seconde » : la comédie n'est un genre que parce qu'on considère *a priori* que la tragédie en est un. Tout s'effondre si l'on considère que la tragédie n'est pas une classe logique, ou qu'elle n'est pas constituée par les critères de *La poétique*, mais par l'essence supposée du tragique. La généralité de la comédie est donc une *généralité conventionnelle et seconde*.

En outre comme ces critères sont incompatibles entre eux dans une optique aristotélienne, une « comédie » donnée ne peut pas répondre à tous les critères du genre. Au maximum, elle répondra à deux critères – la « qualité » des personnages (compatible avec tous les autres), et un des trois autres. Pour parler plus précisément, la comédie est le seul genre dont les critères aient des intérêts inverses. Toute mise en application d'un critère générique de la comédie ne peut que réduire le champ d'application des autres. C'est là, à notre avis, la spécificité du genre : comme classe, le genre de la comédie n'est pas un ensemble de critères auxquels répond un ensemble d'œuvres, mais un ensemble de critères qu'un ensemble d'œuvres tente de combiner au maximum entre eux malgré leurs intérêts contraires – la comédie est un genre *négocié*.

Affirmer que les œuvres « tentent » de combiner les critères ne saurait faire oublier que, dans de nombreuses œuvres, les quatre critères du genre sont bel et bien présents, comme dans celles de Molière, qui écrit des comédies à la fois comiques, de caractère, à intrigue ascendante et à personnages bas – par exemple *L'avare*. Mais ils ne sont réunis qu'au prix d'une destruction du *système des actions* aristotélien. Ce n'est pas qu'une comédie donnée ne puisse pas relever des quatre critères, mais simplement qu'elle ne peut pas les intégrer dans un même système des actions, dans un même objet harmonieux, c'est-à-dire causal ou vraisemblable. Lorsque Molière met en place tous les critères, il les met, pour parler comme Aristote, dans des « parties » différentes de la comédie, qui ne

38. Si nous accordons à ces critères conventionnels plus de poids qu'à d'autres pour constituer le genre comme classe logique, c'est, comme nous l'avons dit, parce que ces critères ont largement *commandé* la production des textes, en raison de l'influence d'Aristote.

peuvent être que structurellement *dé-liées* : l'intrigue amoureuse de *L'avare* va vers le bonheur des amoureux sans que les actions qualifiantes de l'avare y contribuent particulièrement (la possibilité finale du mariage est accordée par un *deus ex machina*), les moments comiques ne sont pas intégrés à cette intrigue, mais ont lieu dans ses marges, etc. La comédie devient un *patchwork*. Autrement dit, si une comédie veut relever de tous les critères aristotéliens de la Comédie, elle doit renoncer à la poétique du bel animal, qui est le fondement même de tout le système aristotélien; pour parler une fois de plus comme Aristote : elle ne peut être qu'un « monstre ». Qui veut faire l'ange fait la bête. La comédie est ce genre très particulier qui, pour exister, doit briser le système dont il a été déduit.

Revenant sur l'histoire de la dramaturgie à la lumière de ce constat, on serait tenté de penser qu'il aurait été plus simple de renoncer à ce que comédie et tragédie soient symétriques et de créer des critères propres à la comédie, en renonçant au système des genres. On peut imaginer qu'Aristote ait pris le parti inverse : constatant qu'il n'était pas possible d'écrire une poétique de la comédie – une *Cômôdia* – symétrique de la poétique de la tragédie, il aurait renoncé à *écrire* la *Cômôdia*, plutôt que de renoncer au système. Peut-être, pour Aristote, la *Cômôdia* était-elle impossible.

Ce travail tente d'éclairer quelques problèmes théoriques touchant à la comédie comme genre dramatique. Pour définir la « généricité » de la comédie, il retrace dans un premier temps l'histoire d'une tradition critique mal connue : celle qui consiste à reconstruire la *Cômôdia* fantôme d'Aristote à partir d'une extrapolation symétrique de la poétique de la tragédie. L'enjeu de l'étude consiste ensuite à comprendre si cette poétique reconstituée est techniquement viable, c'est-à-dire si les divers critères génériques ainsi élaborés sont compatibles entre eux. En les couplant deux à deux, on s'aperçoit que ces contraintes génériques de la comédie ont des intérêts strictement inverses : plus une comédie met en œuvre une contrainte donnée, moins elle est à même d'appliquer les autres. Cette étude essaie de tirer les conséquences de ce paradoxe générique, notamment sur le système aristotélicien global : il semble qu'il ne soit pas possible, dans l'optique d'Aristote, d'écrire une *Cômôdia* dans des conditions satisfaisantes de systématisme avec la poétique de la tragédie.

This article attempts to shed some light on theoretical problems concerning the comedy as a dramatic genre. In order to define the "specificity" of this genre, this study begins by sketching out the background of a poorly known critical tradition, more precisely the reconstruction of Aristotle's ghost, the *Cômôdia*, starting with the symmetrical extrapolation of the poetics of tragedy. The crux of the argument lies then in the viability of this reconstructed poetic, that is to say, whether or not the different generic criteria thus worked out are mutually compatible. In combining them two by two, it can be noticed that the generic constraints of the comedy are strictly inverted; the more a constraint is applied in a comedy, the less other constraints will apply. This study attempts to identify the consequences of this generic paradox, especially in terms of a global Aristotelian system. It does not seem possible, in the light of Aristotle, to write a *Cômôdia* which conforms to the system set out in his poetics of tragedy.

*Jean de Guardia enseigne la dramaturgie et l'esthétique théâtrale à l'Institut d'études théâtrales (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle). Il s'intéresse particulièrement à la comédie, et termine cette année sa thèse sur la dramaturgie de la répétition chez Molière, sous la direction de Gilles Declercq (Paris III). Il a publié notamment un article intitulé « Les impertinences de la répétition : portée et limites d'un outil d'analyse textuelle » (Poétique, novembre 2002), et participé à la « Biennale Molière » de Pézenas en 2003 (« Problèmes dramaturgiques de la gratuité ludique », dans Molière et le jeu, Pézenas, 2004 [à paraître]).*

## BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE, *La poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lalot, Paris, Seuil, 1980.
- BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Félix Alcan, 1900.
- BERTRAND, Dominique, « De la légitimité du rire comme critère de la comédie », dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, actes du congrès du Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes de l'Université de Reims Champagne-Ardenne des 8-9-10 septembre 1995, Paris, Klincksieck, p. 161-170.
- DANDREY, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.
- DEGEN, Guy, « Le rire de Bergson et l'esthétique de la comédie », dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, actes du congrès du Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes de l'Université de Reims Champagne-Ardenne des 8-9-10 septembre 1995, Paris, Klincksieck, p. 139-159.
- ECO, Umberto, « The frames of comic "freedom" », dans Thomas A. Sebeok (dir.), *Carnival!*, Berlin, New York, Mouton Publishers, 1984, p. 1-9.
- FORESTIER, Georges, « Structure de la comédie française classique », dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, actes du congrès du Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes de l'Université de Reims Champagne-Ardenne des 8-9-10 septembre 1995, Paris, Klincksieck, p. 242-257.
- GENETTE, Gérard, « Des genres et des œuvres », *Figures v*, Paris, Seuil, 2002, p. 39-133.
- GUILLAUMIN, Jean, « Freud entre les deux topiques : le comique après "l'humour" (1927). Une analyse inachevée », *Revue française de psychanalyse*, n° 4 (juillet), 1973.
- HEINSIUS, Daniel, « Dissertation sur le jugement d'Horace au sujet de Plaute et de Térence [éd. et trad. J.-M. Civardi] », dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, actes du congrès du Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes de l'Université de Reims Champagne-Ardenne des 8-9-10 septembre 1995, Paris, Klincksieck, 1996, p. 78-116.
- JANKO, Richard, *Aristotle on Comedy: towards a Reconstruction of Poetics II*, London, Duckworth, 1984.
- MAIRET, Jean de, *La silvanire ou la morte vive* [1631], éd. Jacques Scherer, dans *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, t. I, 1975, p. 475-593.
- MARMONTEL, François, *Éléments de littérature*, Paris, Firmin-Didot, 1846.
- MOLIÈRE, *Les fâcheux*, éd. Georges Couton, dans *Œuvres complètes de Molière*, Paris, Gallimard, t. I, 1971, p. 481-525.
- RICCOBONI, Luigi, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Chez la Veuve Pissot, 1736.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Julie Tremblay  
Université du Québec à Montréal

# Les voix dévorantes du *Stabat Mater II* de Normand Charette

Publiée en 1999, le *Stabat Mater II* est la onzième pièce de Normand Charette. Dans la continuité d'un mouvement qui avait déjà pris naissance dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981), et qui se complexifiera davantage avec *Le petit Köchel* (2000), le *Stabat Mater II* entrelace l'écriture dramatique et la composition musicale. Mon hypothèse est que ce mouvement est celui du texte autophage, un « corps-texte » replié sur lui-même, pli phénoménologique qui va à l'infini, mû par un certain rythme. Les voix chauretziennes sont les bouches béantes de ce corps qui se dépense et qui se referme sur lui-même dans ce que l'on pourrait appeler l'abîme de l'unique : *l'impouvoir*. Chez Charette, la démultiplication des points de vue créée par l'emploi d'énonciateurs multiples pour un même rôle, une même phrase ou un même mot, montre la désincarnation de la parole émise et accuse un vide a-temporel, un espace morcelé. Les signes sont ici *soufflés* (Derrida, 1967 : 262), quittant la voix qui les a formulés et s'échappant vers un « mimotexte » (Genette, 1982 : 87-88)<sup>2</sup>, ou plutôt un « infratexte<sup>3</sup> » qui leur est, et qui nous est, voilé.

---

1. Le *Stabat Mater I* est, à l'origine, un projet scolaire que Charette a réalisé avec des lycéennes parisiennes.

2. « Mimotexte, tout texte imitatif ou agencement de mimétismes ». Le mimotexte est une expression reprise par Pascal Riendeau dans *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Charette*, et qui se définit principalement par les infractions commises envers les règles du genre dramatique.

3. André Gervais, à propos de Marcel Duchamp, donne une définition de l'infratexte dans *La raie alitée d'effets* (1984 : 287) : « Duchamp a précisé que la superficie visible de son travail repose sur une autre superficie, cachée celle-là ». J'ai également retrouvé le terme d'infratexte dans le jargon informatique : formé par l'ensemble des étiquettes apposées sur un texte numérique, l'infratexte est ce qui reste ininterprétable indépendamment du texte qu'il transcende. Le terme d'infratexte me semble donc plus juste en ce qui a trait à l'œuvre de Charette, car il s'agit ici plutôt d'un texte qui s'élabore en deçà, dans un mouvement souterrain.

Cet infratexte est aussi matérialisé dans l'œuvre, le *Stabat Mater II* s'élaborant en écho à un roman fictif intitulé *L'enfant du désert*, « roman du vide, de la solitude effrénée » (Chaurette, 1999 : 31), vraisemblablement écrit par la neuvième mère<sup>4</sup>, qui nous est donné par bribes mises entre guillemets, et qui se rassemble à l'intérieur de deux extraits en italique aux derniers tableaux. Ce repli du texte en lui-même, mouvement propre au texte en fragments, met l'accent sur le refus de la figuration, la négation d'une vérité logocentrique, la place donnée à l'insaisissable, et se pose alors comme l'essence de la musique à l'œuvre dans les pièces de Chaurette : une expérience singulière infiniment renouvelée qui brouille les frontières, qui ne nous permet pas de découvrir un contenu latent, mais qui ne cesse de le transcender. La musique sauve ainsi l'homme de « la manie analytique, qui ravale les objets d'art au rang de casse-tête » (Gauvreau, 1993 : 304), et rétablit l'inconnu totalement imprévisible, l'infini de l'interprétation, la transcendance des acquis habituels.

## Le Stabat Mater et ses voix

Le *Stabat Mater II* se déroule dans une ville imaginaire nommée Manustro, qui est en proie à une « restauration des profondeurs » (Chaurette, 1999 : 28) dans le but de recréer l'Antiquité grecque. Dix-neuf mères (le nombre impair exprimant l'ouverture, l'indéfini, l'innommable) se présentent successivement à la morgue (qui revêt l'allure d'une cathédrale)<sup>5</sup> pour identifier les corps méconnaissables de leurs filles, qui se sont toutes noyées dans les écluses de la cité, qui demeurent sans clôture (donc sans fin)<sup>6</sup> et qui symbolisent « la démarcation entre le sol et le vide » (p. 12). Les voix se prolongent à l'image des ondes Martenot (p. 30)<sup>7</sup>, et dans ce lieu clos, à la fois salle d'attente et salle

4. Notons que la dix-neuvième mère s'apparente à son double, ou plutôt à sa doublure, sinon à une lectrice qui nous récite le texte, puisqu'elle parle un texte rédigé en italique.

5. Sans vouloir se lancer dans une analyse théologique, soulignons que le même terme désigne, à la majuscule près, et les édifices destinés au culte du Christ et la communauté de ses disciples. Cette identité d'appellation traduit la relation symbolique selon laquelle l'église figure le corps mystique chez les chrétiens orthodoxes.

6. *L'enfant du désert* dira que ces clôtures ne sont en fait que des tremplins imaginaires (Chaurette, 1999 : 52).

7. Instrument électronique, les ondes Martenot ressemblent à une épinette aux touches étroites, d'une tessiture de sept octaves. C'est un instrument mélodique, qui ne produit donc qu'un seul son à la fois, mais la couleur et l'intensité de ce son peuvent varier au gré de l'exécutant. La production sonore repose sur le phénomène de battement de deux ondes de haute fréquence (inaudibles) qui engendre une fréquence différentielle audible. Celle-ci est amplifiée et émise par des haut-parleurs. Le son obtenu est un son brut, sans harmoniques, mais l'instrument est équipé de diffuseurs qui redonnent au son des harmoniques, lui permettant de revêtir dix timbres différents.

d'autopsie, elles viennent à tour de rôle, dans de longs soliloques, dire leur désespoir, leur douleur, leur colère, leur révolte ou leur résignation. L'acceptation, non de la réalité mais du mystère, finira par l'emporter, la vérité du récit déconstruit étant tout simplement invérifiable.

Véritable « oratorio de la douleur<sup>8</sup> », le *Stabat Mater* est une poésie en strophes du XIII<sup>e</sup> siècle; lié au mystère de la croix, il célèbre la compassion ou la douleur de la Vierge devant le corps de son fils mort. Il est possible que cette prière ait appartenu à la tradition orale pendant plusieurs siècles, avant qu'elle ne soit officialisée dans la culture religieuse. La définition la plus simple que l'on puisse en trouver est celle-ci : « Poème rimé de vingt tercets de trois vers célébrant la compassion de la Vierge aux douleurs de son fils crucifié » (Honegger, 1996 : 973)<sup>9</sup>. Le poème latin du *Stabat Mater* (« la mère était debout ») décrit Marie au pied de la croix, se différenciant du *Stabat Mater speciosa*, disparu des offices, qui la décrit devant le berceau de Jésus. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, on le chante sur une mélodie de type choral et il devient partie intégrante de la liturgie catholique. Son thème principal demeure l'affliction de la mère, même si à l'origine tout repose sur l'image sacrificielle du Christ et de la Rédemption accordée aux hommes à la suite de ce sacrifice. En fait, la Vierge est elle-même directement liée à la Rédemption, puisque sans sa présence, la possibilité même du rachat serait impensable : la souffrance éprouvée par la Vierge est plus près de celle du croyant, puisqu'elle est humaine, alors que celle de son fils relève d'une essence divine. La lecture qu'a faite Denyse Noreau du *Stabat Mater* met au jour une symbolique ambivalente qui relie la Vierge, mère de tous les hommes, à l'image de la matrice et à celle de la tombe : la Nature-Mère est celle qui donne la vie et celle qui reçoit le corps après la mort. Ce n'est donc pas un hasard si la pièce se déroule à la morgue. On peut également rattacher la figure de la tombe à l'archétype féminin, comme tout ce qui enveloppe ou enlance. C'est l'espace de la sécurité, de la naissance, de la croissance, de la douceur. La tombe est le lieu de la métamorphose du corps en esprit ou de la renaissance qui se prépare, mais elle est aussi l'abîme où l'être s'engloutit dans des ténèbres inéluctables. De même, malgré l'appel d'une possible résurrection – « lâcher prise, laisser venir à toi la résurrection, sans effort, oublie le miracle, oublie l'exploit, la sanctification est un leurre »

8. Denyse Noreau (2000) a très justement intitulé son article « *Le Sabat Mater II*, un oratorio de la douleur ». Il faut également savoir qu'une œuvre est d'autant plus oratorio que sa démarche est plus dramatique et ses dimensions plus vastes. On dit d'un opéra qu'il est donné en oratorio quand il est simplement chanté, sans costumes, sans décors ni jeux de scène. L'oratorio repose d'abord sur le chant et ses voix. De même, le *Stabat Mater II* de Chaurette repose d'abord sur les voix qui le traverse, puisque la noirceur du lieu n'est éclairée que par le « dialogue invisible » que se livrent ces voix.

9. Référence tirée de l'article de Denyse Noreau.

(Chaurette, 1999 : 13) –, les voix dévorantes des mères vont ravalier les corps morts des jeunes filles vers l'intérieur du texte, vers la faille qui s'ouvre dans le repli des mots, telle la faille creusée sous le poids de l'eau des écluses. La morgue, construite comme une cathédrale aux multiples jubés, rappelle que l'Église est aussi un espace maternel, alors qu'elle habite le corps de la mère<sup>10</sup> : « moi j'ai mal au ventre autant que si j'étais enceinte d'une croix » (p. 42), dira la quatorzième mère. Les prières des mères seront donc entendues à l'intérieur de leur propre corps. Dans un sens plus large encore, Manustro est aussi une femme, devenue un désert à force de détourner les rivières (démultiplication des voix), et dont le sous-sol est en destruction continuelle. À Manustro, les gens marchent sur « des résidus de... comme des œufs, qui peuvent affecter votre peau » (p. 43).

Dans le cours de la représentation, les dix-neuf mères chaurettiennes se tiennent debout devant le cadavre de leur fille, formant un chœur héroïque et silencieux : les échos de leur voix résonnent dans une polyphonie où, paradoxalement, chacune conserve une portée individuelle. En fait, on peut lire la présence de deux chœurs : d'une part un chœur polyphonique et muet (« mille bruits de Perséphone » (p. 33)), formé par les jeunes filles mortes, toutes suicidées, non pas lors d'un suicide collectif, mais dans une mort choisie différemment (et dans la mort rien ne se partage); et d'autre part, un chœur plein d'une parole monodique, le chœur des mères, chacune portant sa propre douleur mais partageant toutes la même horreur. Comme les ondes de Martenot qui se prolongent, les deux chœurs fonctionnent à la façon de « deux dispositifs [qui] agissent sur des plans parallèles afin de communiquer entre eux, [...] comme un dialogue invisible » (p. 27), soit de la même manière que le réfrigérateur haut de gamme annoncé par la huitième mère. Il faut comprendre que les deux chœurs (cœurs) appartiennent au même corps, le corps-texte. En se repliant sur lui-même, il mouille les frontières de l'extérieur et de l'intérieur, creuse une faille entre la parole et l'objet de cette dernière; les paroles et les silences cherchent ici leur souffle dans la mémoire d'un corps indemne, qui demeure comme éclat ou fragment. La parole fermente silencieusement dans le corps mort de l'enfant, et s'épanche par la bouche de la mère. Ici, l'abondance verbale n'est que le ressac d'un empêchement de parler, le déferlement de paroles des mères n'étant que l'écho des voix mortes, puisque la mort n'est pas autre chose qu'une « butée absolue, [...] le lieu à partir des limites duquel le savoir reflue sur lui-même jusqu'en sa butée d'origine, jusqu'à cette limite originare fondée,

10. L'assimilation à la mère-Église, déjà admise au temps de saint Augustin, est consacrée par la liturgie. Elle inspire l'*Exultet*, célébration de la nuit pascale. L'illustrateur d'un manuscrit de ce chant, daté du XI<sup>e</sup> siècle (bibliothèque Barberini), représente l'Église sous les traits d'une femme couronnée, richement vêtue, recevant clercs et laïcs dans une basilique.

*symbolisée*, par la traversée des voix » (Vasse, 1974 : 215). Le corps apathique et muet des jeunes filles comme la parole en transe des mères se situent ainsi aux extrémités réversibles d'une impossibilité de communiquer qui ne peut déboucher que sur la folie ou la mort.

## Le souffle derridien

À force d'autoréflexivité, le *Stabat Mater II* produit un effet de déréalisation : le drame a *déjà* eu lieu (« Déjà je te voyais morte à l'arrivée » [Chaurette, 1999 : 9]), les mères ne sont que les récitantes d'une même prière, d'une relecture. L'enfant est déjà mort : « Une enfant qui meurt, mais dans la fiction » (p. 31). « Ta vie n'est qu'alternance, fleuve, falaise, frigidaire, fournaise. Plus morte que morte, tu parles et tu additionnes [...]. Englobe-moi. [...] Augmente-moi. Une vérité. Un silence. Tu médites mais c'est pour la frime. Je suis plus irréaliste que toi » (p. 29), annonce la huitième mère. L'oratorio de la douleur n'est en fait qu'une longue plainte dont on ne retient, dans la mélodie, que la répétition des voix » (Noreau, 2000 : 481). Chaurette met dans la bouche de ses personnages des mots qui ne leur appartiennent pas, des paroles qui ont déjà été proférées (après tout, il s'agit bien de théâtre). De même, la métaphysique de la présence se pense selon deux temps : d'abord présence du monde à un regard, d'une conscience à elle-même, d'un sens à l'esprit, d'une sensation à un corps, de la vie en soi; puis absence, sentiment d'un monde voilé, d'une conscience égarée ou morcelée, sentiment de mort.

L'idée de parole *soufflée* chez Derrida se développe aussi en deux temps. Premièrement, il associe le souffle à un dérovement : une fois dite, écrite, publiée, la parole prend forme, prend sens, se transforme et puis se fige face au « récepteur-commentateur-usurpateur » (Derrida, 1967 : 262). Si une parole a un sens, c'est parce qu'elle a été volée, que son sens lui a été attribué ailleurs. Le vol se confond ici avec la possibilité même du vol. Deuxièmement, est *soufflée* une parole « *inspirée* depuis une *autre* voix », altérité qui « assure la différance et le relais indispensable entre un texte déjà écrit d'une autre main et un interprète déjà dépossédé de cela même qu'il reçoit » (Derrida, 1967 : 262). Le terme de *différance* exprime un délai, un retard qui fait que le sens est toujours anticipé ou rétabli après coup. Tout élément d'une œuvre ou d'une vie, une fois senti comme présent, n'est en fait ni élémentaire ou présent, mais compris entre un passé et un avenir qui eux-mêmes n'auront jamais été présents (et qui donc ne sont pas vraiment un passé et un avenir). Les mots portent déjà (« déjà » sous-tend l'idée de répétition à l'infini) en eux un sens préétabli, préorganisé : par exemple compte tenu de leur positionnement dans la phrase, ou d'un certain contexte historique, culturel ou politique; simplement en raison du fait qu'ils sont déjà pensés, déjà orientés. C'est ce que nous avons plus tôt évoqué sous le terme d'« impouvoir », soit « l'abîme de l'unique ». Ayant le sentiment que ce sont les mots d'un

autre qui imprègnent nos pensées, notre conscience ne peut être définie que comme une inconscience, se dérochant instantanément à elle-même. Donc, avant même que nos mots ne nous soient volés face au récepteur, le dérobement originare a déjà eu lieu, annihilant de ce fait le « *sujet propre* », celui-ci s'autodévorant à l'intérieur de ce système logocentrique. Les mères du *Stabat Mater II* puisent ainsi leurs paroles dans un autre texte, *L'enfant du désert*, cet infratexte où naissent et s'engouffrent les différentes voix. Les voix des mères sont nécessairement dévorantes puisqu'elles creusent, déjà et sans cesse, l'abîme qui les sépare de leurs filles. L'autoréflexivité éclatée et ludique du sujet déconstruit la vérité mimétique au point où le drame du Moi est presque inexistant, infiniment intériorisé dans le corps-texte, et si peu absolu : il s'enroule sur lui-même, tel un jeu cruel qui ne saurait parvenir à résoudre la fêlure du sujet. En fait, le drame du Moi se joue à l'interstice des deux chœurs au sein du même corps-texte, la mère comme la fille rêvant « d'une vie aussi richement neutre qu'avant [la] naissance » (Chaurette, 1999 : 13), enfin toutes deux réunies à jamais, à l'unisson (il n'est pas ici question de fusion), dans un « dialogue invisible » (p. 9) : « Ma vie, une énigme qui se prolonge dans la sienne, [...], nous sommes une seule rivière, le ventre de ma fille est le mien [...], on ne peut enrouler le nombril de mon enfant dans un grand manteau noir, le corps de mon enfant est un roulement de flots, d'infusion, de rosée, de traverse, d'éveil » (p. 18), dira la quatrième mère.

## Variations et contrepoints

C'est la récurrence de noyaux sémantiques obsessionnels, (L'Éternel Retour, l'enfant mort, le statisme, la musique, l'eau, le temps mythique et ritualisé, le refus de toute Vérité) tels des leitmotifs musicaux qui devient l'articulation dramatique plutôt que le déroulement événementiel. La fiction est flouée par la théâtralité, de ses rapports, redondants ou contradictoires, avec la réalité scénique. En mettant l'accent sur le procédé de production de sens plutôt que sur la fable, les personnages chaurettiens sont souvent imaginés comme des instruments au service d'une partition, nombre d'interprètes aux multiples variations, d'où l'idée d'un corps-texte, un corps de papier, qui est celui de la partition de musique<sup>11</sup>. Traversée par la voix des autres, qui la détermine et la sépare

11. Robert Lévesque a écrit qu'« il n'y a pas de corps dans le théâtre de Normand Chaurette. Il y a des esprits, des voix, une poésie, la métaphysique de la situation, mais pas des personnages comme tels. Les voix sont seules » (1988 : 13).

d'elle-même, la voix chauretienne est une voix blanche<sup>12</sup> et monophonique, qui capte et diffracte les reflets multiples du texte. Cette voix blanche brille particulièrement dans la noirceur, et la mère comme la fille savent que, lorsque la nuit enveloppe les écluses, « jusqu'au commencement d'un rayon, une sorte de ligne verticale, très intense, entre le canal et la nuit [...], des paroles qui n'étaient pas dépourvues de clarté s'échangeaient dans le noir » (p. 12). Ces phrases pleines de clarté ne seront entendues que dans le silence, comprises dans une impossibilité de dire. L'infratexte est également lié à cette blancheur et s'incarne dans « les secrets de [leur] vie enfouie à travers ces confidences, celles d'un enfant qui se donne à l'invisible, ces confidences d'une clarté éblouissante, malgré qu'elles ne soient jamais dites avec des mots, ou si peu de mots » (p. 30-31).

Chaurette use de ce qu'on appelle en musique le procédé d'imitation, l'un des cas particuliers du contrepoint qui consiste à reproduire dans l'une des voix un dessin mélodique qu'on a précédemment entendu dans une autre, et qui est l'un des fondements de l'écriture polyphonique. Tout au long de la pièce, on voit réapparaître des mots, des phrases repris par d'autres personnages. Dans les parties XVIII et XIX, par exemple, Chaurette va jusqu'à reprendre le début du monologue des deux mères : « Près des écluses, le soir, la surface du canal vers la densité des étoiles créait un dialogue invisible. La lumière du soleil couchant... » (p. 50-51). Bien entendu, même si le texte est identique, le sens change à chaque moment de son énonciation : les éléments répétés, les répliques, les thèmes et motifs que le récepteur perçoit, ne sont jamais tout à fait identiques à leur modèle original. Comme en musique, lorsqu'un passage est repris, quelque chose a lieu entre les deux qui fait qu'il ne peut jamais y avoir identité totale de sens; « par le souvenir obligé des notes passées, une succession de voix : l'arpège induit l'accord » (Rosolato, 1977 : 288). La répétition implique nécessairement une différence, elle n'est pas soumise à la reproduction stérile du même, de l'identité, et se pose comme créatrice de sens nouveau.

Selon Gilles Deleuze, la reproduction est même nécessaire à l'existence de l'origine : l'origine et la répétition sont envisagées comme des moments interdépendants dans le processus de définition de l'identité<sup>13</sup>. On peut lire dans *Différence et répétition* que

12. La neuvième mère dira : « J'étais ici quand cela s'est produit, en pensée je blanchissais mon ardoise » (Chaurette, 1999 : 30). La préposée affirmera par la suite que la mayonnaise est démagogique : « La mère blanche exterminatrice s'infiltré dans mon sandwich » (p. 44). Ces deux citations m'amènent à penser la voix chauretienne comme un lieu multiple (la démagogie étant un état politique dans lequel la multitude commande au pouvoir), saturé de craie à force de réécriture sur l'ardoise du corps-texte.

13. Jacques Derrida avance la même idée à propos de l'écriture : « Tout commence par la reproduction » (1967 : 314).

La répétition dans l'éternel retour apparaît sous tous ses aspects comme la puissance propre de la différence; et le déplacement et le déguisement de ce qui se répète ne font que reproduire la divergence et le décentrement du différent, dans un seul mouvement qui est la diaspora comme transport. L'éternel retour affirme la différence, il affirme la dissemblance et le dispar, le hasard, le multiple et le devenir (Deleuze, 1985 : 383).

La répétition consiste alors à reconnaître des identités (séquences rythmiques) et des différences par rapport à une structure préalablement identifiée (paradigme rythmique). Paradoxalement, l'organisation rythmique nécessite la présence du même qui permet d'établir les récurrences paradigmatiques, mais également celle de l'autre, sans laquelle les séquences ne peuvent être définies. L'écoute musicale s'opère ainsi d'abord par l'analogie, à partir de laquelle l'auditeur peut se repérer dans la progression de l'œuvre, puis c'est grâce à la différence qu'il peut suivre et capter cette progression. Il n'existe pas de répétition du même pour Deleuze, mais seulement la répétition-variation : la répétition d'un élément qui ne sera jamais tout à fait identique, qui n'aura jamais le même sens selon l'endroit où il se trouve dans le système et selon les unités de sens différentes l'entourant. Ainsi, dans le texte de Chaurette, la deuxième énonciation du même motif, qui comprend le temps séparant les deux énoncés, devient une réponse ou un écho à la première. Le déplacement du sens implique le déplacement des conditions de vérité et renvoie à plusieurs interprétations partielles et spéculaires.

## Rythme et temporalité

On ne peut parler, chez Chaurette, du cercle vicieux qu'entraîne une temporalité circulaire de la redite; la temporalité de la pièce doit plutôt être envisagée comme une spirale (sonore), constituée de retours mais présentant aussi une progression grâce aux variations incluses dans les répétitions qui déplacent le sens et font évoluer l'intrigue dans de nouvelles directions. En fait, la spirale à l'œuvre dans « *le cercle intérieur du temps* » (Chaurette, 1999 : 51) exerce une telle force centrifuge qu'elle éloigne de son centre les paroles et les événements futiles, entraînant inversement les constituants du texte dans un non-lieu ou un non-dit éternel, voire mythique, qu'est le corps-texte. Ces vides langagiers seront ensuite comblés par la voix maternelle, demeurée seule au centre des éléments dispersés de son illusion, en redisant et réinventant sans cesse le texte dramatique. La figure de la spirale permet ainsi d'établir le lieu de l'indicible, mais elle ne peut que l'effleurer, tournoyant autour du cœur sans jamais pouvoir y toucher sous peine de faire mourir le mouvement qui l'anime. De même, la temporalité du rythme dans le *Stabat Mater II*, et tel que défini par Claude Zilberberg, « a trait au versus, aux replis du mouvement sur lui-même, [...] ce qui favorise le revenir, les retours, les tensions » (Bourassa, 1993 : 90). La temporalité du rythme fonctionne sur le mode de la disparition, mais paradoxalement,

ce qui disparaît est en même temps ce qui est déjà là : le temps ne fuit pas mais s'agglutine, il n'en finit plus de passer et de demeurer dans le passage. D'ailleurs, à la reprise constante de répliques correspond l'utilisation quasi systématique tout au long de la pièce de temps verbaux du passé : les mères, coincées dans leurs souvenirs, ne vivent pas le présent, ni ne font de projections dans le futur. Le projet interprétatif implique alors un dépassement de l'altérité en même temps qu'un dialogue entre le passé et le présent, entre remémoration et anticipation.

Il est aussi intéressant de noter que seuls des fragments sont répétés : le passé hante le présent, et l'inaptitude à oublier est proportionnelle à l'impuissance de se souvenir. Sur la scène, dans un temps ritualisé, l'autrefois prend corps et vie face au monde comme s'il existait un lien entre le processus du souvenir et celui du jeu, tous deux livrés à l'éphémère et à la fragmentation. La myriade subjective des souvenirs tourmentent le drame comme autant de voix opposées à l'univocité du discours de l'Histoire : la petite morte est-elle belle et bien la fille de cette mère, et de quoi serait-elle morte, sinon d'une vision de splendeur, aux portes de la folie, puisque, « la beauté de quelque chose peut assassiner un enfant qui la regarde » (Chaurette, 1999 : 32); d'autre part, plongée dans les ténèbres, l'enfant accède à la clarté de la vie éternelle (au cœur de la parole maternelle). Voix isolées ou voix intégrées dans un ensemble, elles viennent, comme l'écrit Françoise Susini-Anastopoulos, « briser l'absolutisme des principes de la connaissance afin que soit respectée la structure profondément dialogique de la pensée qui, lorsqu'elle est authentique, procède au sein de structures d'échanges infiniment démultipliées » (Susini-Anastopoulos, 1997 : 148) et en appelle au plurivocalisme.

La figure du chœur anonyme s'établit sur le souvenir d'une communauté humaine aujourd'hui désagrégée : les jeunes filles mortes, sans nom, sont mortes au temps présent mais revivent dans l'espace consacré à la scène. Il n'y a plus ici de distinction fondamentale entre la vie et la mort, car est présent ce qui reste du passé, trace, bribe ou fragment que l'exercice mental suffit à ramener à l'existence. Là encore l'aporie de la présence et de l'absence trouve une résolution dans le jeu, sur la scène de théâtre. Cette remise en cause du passé génère le fantasme d'un retour à la conception antique du temps, d'un temps avant l'Histoire, que la référence dans la pièce à l'univers grec suggère. De cette perception cyclique du monde, on conserve l'aspect théâtral de la répétition, rythme souterrain de la représentation qui désigne la quête d'un en deçà de l'Histoire, du temps cosmique. Mais tandis que les voix chauretteiennes inclinent à un savoir affectif dominé par les perceptions physiques et l'imagination, au détriment de l'image traditionnelle de l'œuvre belle d'être achevée, elles génèrent peut-être leur propre tarissement, opposant au désir d'une infinie liberté le recours à des formes du repli en ravivant l'utopie du retour aux sources dans la cage du moi, le monde étant désormais littéralement insensé. La voix chez Chaurette ne

cesse de dialoguer avec elle-même, avec d'autres voix qui sont ses propres échos, elle ne différencie plus l'intérieur de l'extérieur. Les mères vont dire l'indicible, la mort de l'enfant, pour mettre au jour, extérioriser le corps-texte, et par là même tenter de se le réapproprier. Mais il se produit alors un mouvement de réversibilité qui annihile l'acte d'extériorisation : les mères sont elles-mêmes les bouches du corps-texte et lorsqu'elles tentent de s'autoexpulser, voulant considérer le corps-texte à l'extérieur d'elles-mêmes, l'objet parlé ne peut que sortir vers l'intérieur. Les voix sont en proie à un gouffre elliptique, telle la « voix rentrée » évoquée par Guy Rosolato, « qui témoigne [...] d'une impossibilité de dire, tout en étant une tentative de récupération de la parole, œuvre pour la soumission langagière qui se traduit par un effacement d'une partie de la phrase possible, comme sous un cache, ne laissant apparaître que des fragments, des segments erratiques, d'autant plus énigmatiques » (Rosolato, 1977 : 303). La forme fragmentaire implique peut-être l'aveu de son propre échec comme le signale Françoise Susini-Anastopoulos : « Le fragmentaire demeure du côté du désordre, de la dépense, du ressassement et de la pure horizontalité. En effet, même si le texte en fragments, par son bourgeonnement continu, fait signe vers la thésaurisation, il ne la réalise pas et reste sur ce manque, ou sur cet échec, pour toujours étranger au cycle de l'accumulation, de l'explication et de la totalisation » (Susini-Anastopoulos, 1997 : 253).

## Sémiosis illimitée et déni du logocentrisme

Selon une logique peircienne de la sémiotique illimitée, le signe est une figure virtuelle, instable qui se modèle, se caractérise en fonction du contexte immédiat dans lequel elle évolue. Le signe est constamment en mouvement, jamais totalement satisfaisant : il ne peut s'exprimer exhaustivement, mais seulement appeler, suggérer. Tel que l'a défini Peirce, il demeure contenu dans un processus infini d'adaptation puisque sa signification est une dynamique et non un fait arrêté. Le processus sémiotique se poursuivra jusqu'à ce que le signe provoque le surgissement de quelque chose de neuf, jusqu'à ce que le signe se pose comme le support d'un nouveau signe. De même, le rythme qui porte les voix chauretiennes doit être compris comme le processus même, jamais fini, de la signification, à l'opposé du sens, qui se veut une retombée finie. Si le rythme est d'abord un mouvement, l'objet littéraire qui en est habité doit être compris non pas comme une structure mais plutôt comme une phase, un moment englobant l'avant-texte, le temps de sa gestation, et l'après-texte, le temps de sa prise en charge<sup>14</sup>. Il y a deux objets à distinguer : l'objet

14. Denis Vasse dira que la voix est « la traversée elle-même » (1974 : 216).

*immédiat*, qui renvoie à la référence telle qu'elle est donnée par les sémioses antérieures, et l'objet *dynamique*, qui fait appel à une nouvelle représentation de la référence, un nouvel état, déphasé, enrichi par la sémosis, puis à une inscription de ce processus même de déplacement. L'enjeu central tient alors aux conditions d'existence logique du signe, à la fois lui-même et quelque chose d'autre, fonction d'une « métamorphose rythmique », où le poétique déborde du code pour rejoindre le principe d'une sémosie infinie. Ici « le sens est le dissident radical du rythme pour le signe » (Fisette, 1990 : 56).

Selon Suzanne Langer, l'écoute musicale s'apparente à un flot de conscience spontanée senti au présent, qui implique une compréhension de l'intérieur, une participation au monde par un mécanisme d'abduction, et ne peut qu'entraîner une transformation continue des valeurs situées dans l'ordre du concret. Le processus d'abduction amène un doute, une incertitude, qui permet la formulation de nouvelles hypothèses, la création de nouvelles idées, la sensation de quelque chose qui serait ou qui pourrait être (« would be ») : elle est une plongée dans l'imaginaire, elle renvoie à la *sémiosis introversive*, un mouvement dans le temps qui, au lieu de se déplacer vers la tercité, se dirige vers la priméité. Cette transformation continue doit être interprétée comme un symbole non consommé, car elle demeure sans cesse en attente de réalisation :

For music has all the earmarks of a true symbolism, except one: the existence of an assigned connotation. It is a form that is capable of connotation, and the meaning to which it is amenable are articulations of emotive, vital sentient experiences. But its import is never fixed [...] for music at its highest, through clearly a symbolic form, is an unconsummated symbol (Langer, 1967 : 240-241).

Cette idée d'inachèvement nous renvoie au caractère virtuel du signe, et plus particulièrement au terme de *fondement*. S'inscrivant dans la priméité, seul le fondement peut exister suivant une modalité dite « monadique » (puisque selon la phanéroscopie de Peirce, la tercité suppose la secondéité, qui repose sur la priméité), et c'est donc dire qu'il est toujours omniprésent puisqu'il est nécessaire à toute relation d'un signe à son objet. Correspondant au fondement par rapport à l'objet, l'icône désigne « une simple présence ou la qualité de l'effet de détermination de l'objet dans le signe » (Fisette, 1996 : 155). L'icône est un lieu où l'objet ne se distingue pas du signe qui l'inspire, un lieu où le signe ne peut être discriminé face à l'objet, où « la copie se fond avec le réel » ; il échappe à l'illusion référentielle. Le texte de fiction est un lieu où l'audible devient visible, où la musique se fait icône.

Dans le *Stabat Mater II*, la musique est à l'œuvre dans le « dialogue invisible » où s'enlacent les jeunes voix silencieuses et les prières des mères. Mais, on l'a vu, il n'est pas ici question de fusion, mais de voix qui tendent vers l'unisson. Les mères demeureront dans

le doute, elles continueront de défilier au comptoir de la morgue, et les cadavres continueront d'être repêchés. Ni les voix chaurettiennes ni le lecteur n'auront accès à cette « vérité cachée », l'infratexte qui se love dans *L'enfant du désert*, cet indécidable qui sous-tend tout leur être; seuls les fragments demeurent. À propos de Pascal Quignard, Jean Fissette a lié cette impuissance, cette interdiction, à la valeur symbolique de l'icône : figure fictive, « version visuelle de la musique » (Fissette, 1997 : 95) en voie de symbolisation, il n'est compris en tant que tel que dans la mesure où il permet la jonction entre le réel et le rêve. Si ce pacte était brisé, l'inscription de la signification n'aurait plus lieu, et ces figures en voie de symbolisation se verraient figées en tant que sens (et la stagnation du sens est synonyme de la négation de la musique). Il en va de même quant au texte de Chaurette puisque si l'infratexte était mis à jour, le rythme qui permet la fragmentation serait rompu, il serait alors non plus question d'entendre, mais de voir :

NEUVIÈME MÈRE : [...] au sens de *voir* : elle voit l'enfant du désert.

TROISIÈME MÈRE : Ah. L'enfant du désert? Mais je croyais que c'était *elle!* Ce serait pour ça qu'elle meurt? (Chaurette, 1999 : 32).

La mystique de la vérité cache le fanatisme du néant, et la volonté inconditionnelle du vrai n'est qu'une ruse de la pulsion de mort : tuer la vie par la connaissance. Dans l'oubli du sens, au contraire, les voix chaurettiennes ouvrent la voie à d'innombrables perspectives dans l'immédiateté de la représentation, alors propices à des sensations plus que réelles, se prolongeant au gré de l'imagination au-delà de toute conception. Dans *La musique et l'ineffable*, Vladimir Jankélévitch explique ainsi ce phénomène :

Le mystère que la musique nous transmet n'est pas l'inexprimable stérilisant de la mort, mais l'inexprimable fécondité de la vie, de la liberté et de l'amour : [...] ce n'est l'indicible, mais l'ineffable. C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible [...], ce dont il n'y a rien à dire rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, indéterminablement à dire : [...] où manque la parole, commence la musique [...]. Le sens du sens que la musique dégage est donc une ineffable vérité, [...] un mystère de positivité (1983 : 92-94).

La parole en éclats n'est donc pas la vérité, mais elle gît dans la vérité, et entraîne la mort dans la puissance de la vie. Le vide créé par la faille qui sépare les deux chœurs peut alors se définir comme un trop plein de sens, une saturation (blanche) du sens. « L'énigme de la voix se mesure et s'éprouve aux résonances silencieuses qu'elle suscite dans le corps de mort d'où elle vient et où elle retourne, qu'elle traverse dans le temps et l'espace d'une vie. Le silence de mort est le lieu où se recueille la parole de la vie » écrit Denis Vasse (1974 : 217). C'est pourquoi les voix chaurettiennes diront que « l'eau des écluses est à la base de la joie » (Chaurette, 1999 : 10). Les voix dévorantes ne se dirigent pas vers la

transcendance, ni vers l'immanence, mais plutôt vers l'interstice sensible<sup>15</sup> qui réunit la mère et sa fille, assimilable à l'utérus de la mère-tombe, qui demeure à l'intérieur du corps mais qui procure une enveloppe extérieure au corps de l'enfant, tel « un fœtus aux extrémités en pointes, autant que les crochets d'un puits » (p. 42). Le corps-texte n'est pas situé devant les choses ni à côté d'elles; il est leur fond. Pour Merleau-Ponty, cette extériorité qu'est le corps n'est autre que l'intérieur même du monde, sa profondeur originaire. Toute scission entre sujet et objet, sentir et senti est surmontée au profit d'un entrelacement plus originaire : parce que le corps est appartenance au monde, l'événement senti n'est autre que l'avènement d'un monde senti. De même, c'est parce que le corps se fait son propre dehors, c'est-à-dire monde, que celui-ci peut être doué d'intériorité, se manifestant tout en se réservant en sa manifestation même. Comme l'écrit Merleau-Ponty, il y a « insertion du monde entre les deux feuillets de mon corps » et « insertion de mon corps entre les deux feuillets de chaque chose et du monde » (Merleau-Ponty, 1964 : 317). Le corps est l'autre nom de cette phénoménalisation qui articule chaque chose au monde selon une différence qui est en même temps une identité : parce que le corps est sensible, le monde n'est autre que les choses qui s'y manifestent; mais parce que le sentir advient au cœur du monde, c'est-à-dire au monde lui-même, chaque chose demeure enveloppée par la profondeur qu'elle fait paraître. Le corps noyé demeurera secret : « Certains pensent qu'on aurait repêché son corps le lundi, d'autres prétendent qu'on ne l'a toujours pas retrouvé. On pense qu'il s'est résorbé dans le récit de sa naissance, ou qu'il a regagné un mystérieux rivage » (Chaurette, 1999 : 53). Le corps n'est autre que ce pli ou cet enroulement de l'originaire sur lui-même, caractérisé par un entrelacement entre sentir et senti : c'est en tant que sentir que le senti est incarné. Autrement dit, le corps est toujours un « creux » aussitôt rempli par l'épaisseur de sa chair. La chair est une phénoménalité scellée dans la profondeur qu'elle donne à voir, invisibilité au cœur de paraître, retrait au sein de la manifestation. Retenue dans l'épaisseur du monde sur laquelle elle se détache, la phénoménalité est le pli plutôt que le vide, « différence des identiques » ou « identité dans la différence », et c'est pourquoi le personnage de la romancière de *Stabat Mater II* ne pourra qu'indéfiniment reconnaître des enfants qui ne sont pas les siens, bercée par les ondes de Martenot.

15. Pierre Maréchaux dira que la pure signifiante musicale (qui n'est pas signification), l'entraîne dans un léger vertige, dans un vide artificiel qui ne s'accomplit que pour lui : « je vis dans l'interstice, débarrassé de tout sens plein », « Silence des Sages et Musique des sphères », Postface à Plutarque, *Comment écouter*, Paris, Payot et Rivages, 1995, p. 105.

À partir du *Stabat Mater II* de Normand Chaurette, le présent article montre le mouvement du texte autophage, un « corps-texte » replié sur lui-même, pli phénoménologique qui va à l'infini et animé par un certain rythme musical. Chez Chaurette, les mises en abîme, les multiples répétitions, l'hybridation discursive et générique, viennent complexifier les paroles proférées, mais du même coup s'emparent d'une partie du sens. Les voix du *Stabat Mater* ne s'appartiennent pas et glissent vers un « infratexte » qui demeure inaccessible, toujours fuyant, enveloppées par la profondeur qu'elles font paraître. Usant de quelques concepts empruntés à la phénoménologie et à la sémiotique peircéenne, en passant par Derrida et Deleuze, cet article tente de mettre à jour le mouvement musical à l'œuvre dans les écrits chaurettiens, qui encourage le refus de la figuration, la négation de la vérité logocentrique, la place donnée à l'insaisissable, et qui permet au « corps-texte » de se replier sur lui-même dans un geste d'autodévoration infini.

Working from Normand Chaurette's *Stabat Mater II*, this article attempts to demonstrate the mechanisms of the self-devouring text through the "body-text" folded in upon itself, an infinite phenomenological fold animated by certain musical rhythms. In Chaurette's work, *mise en abyme*, multiple repetition and generic and discursive hybridization obscure yet at the same time orient meaning. The voices of *Stabat Mater* are dispossessed, ever slipping towards an "infratext" that remains inaccessible, always just beyond reach, enfolded within the depths they make apparent. Drawing upon certain concepts within phenomenology and Peircian semiotics, as well as Derridian and Deleuzian criticism, this article attempts to sketch out a critical portrait of musical movement at work in Chaurette's play, movements that are outside of figuration and that refuse logocentric truth. This allows room for the intangible, this potential permitting the "body-text" to fold in upon itself in a posture of infinite self-devoration.

*Julie Tremblay est étudiante à la maîtrise au Département d'études littéraires à l'UQAM. Elle rédige actuellement un mémoire intitulé Le texte autophage dans l'œuvre de Chaurette et travaille aussi en tant qu'assistante de recherche pour le groupe de recherche « Configurations lumineuses et le corps percevant : éblouissements, ombres et obscurités », sous la direction de Shawn Huffman. Ses recherches portent sur les liens qui unissent le théâtre, la sémiotique et la phénoménologie.*

## Bibliographie

- BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, 1993.
- CHAURETTE, Normand, *Stabat Mater II*, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud-Papiers, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- FISSETTE, Jean, « Le rythme, le sens et la sémiologie. Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau », *Protée*, vol. 18, n° 1 (hiver), 1990.
- FISSETTE, Jean, *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ éditeur, 1996.
- FISSETTE, Jean, « Faire de la musique... À propos de *Tous les matins du monde* », *Protée*, vol. 25, n° 2, 1997, p. 85-97.
- GAUVREAU, Claude, et Jean-Claude DUSSAULT, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, L'Hexagone, 1993, 458 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GERVAIS, André, *La raie alitée d'effets*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1984.
- HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique*, Paris, Bordas, 1996.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
- LANGER, Suzanne K., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.
- LÉVESQUE, Robert, « *Fragments d'une lettre d'adieu...* Les voix de Normand Chaurette », *Le Devoir*, 15 mars 1988, p. 13.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- NOREAU, Denyse, « Le *Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur », *Voix et images*, vol. 25, n° 3 (printemps), 2000, p. 471-485.
- PLUTARQUE, *Comment écouter*, trad. et postface de Pierre Maréchaux, Paris, Payot et Rivages, 1995.
- RIENDEAU, Pascal, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, 164 p.
- ROSOLATO, Guy, « La voix », *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 287-305.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- VASSE, Denis, *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Seuil, 1974.

Fabio Regattin  
Università di Bologna

# Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique

Un certain consensus parmi les chercheurs fait remonter les débuts de la traductologie « scientifique » à la deuxième moitié du siècle dernier. Depuis cette époque, toutefois, la réflexion critique sur la traduction n'a pas touché tous les domaines de la même façon : beaucoup d'encre a été versée sur la traduction littéraire ou poétique, alors que la traduction pour la scène est restée dans l'ombre. Mais la situation est en train de changer, car le nombre d'interventions concernant la traduction théâtrale se multiplient. La plupart des chercheurs, cependant, persistent à déplorer une absence d'intérêt pour la matière – ce qui les conduit à répéter, telles des formules magiques, des connaissances déjà acquises. Pour sortir de cette relative impasse<sup>1</sup>, il est peut-être nécessaire de faire le point sur la situation actuelle, en présentant les théories en vigueur, les théories qui s'en écartent afin de suggérer quelques orientations possibles pour la recherche future.

Bien qu'il soit le plus général possible, ce panorama s'attache surtout aux travaux européens; il tiendra compte cependant des nombreuses et importantes contributions québécoises dans le domaine.

C'est dans les années 60, que se manifestent les premiers intérêts théoriques pour la traduction théâtrale. Georges Mounin y consacre un chapitre dans *Teoria e Storia della*

---

1. Bien entendu, des exceptions à cette impasse existent : pensons, par exemple, à l'approche sociocritique d'Annie Brisset ou, en Europe, au travail descriptif de Sirkku Aaltonen. La grande majorité des chercheurs, toutefois, se limitent à répéter du déjà entendu.

*Traduzione* (1965 : 153-158), et la revue *Babel* publie les tout premiers articles sur le sujet<sup>2</sup>. Mais il faut attendre les années 80 pour que la réflexion théorique reprenne avec *The Languages of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama* d'Ortrun Zuber-Skerritt (1980), un recueil collectif portant sur la traduction théâtrale, et *Translation Studies* de Susan Bassnett, dont un chapitre aborde le sujet (1980 : 120-132). L'année suivante, Marilyn Gaddis Rose inclut dans *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice* l'essai de George Wellwarth « Special Considerations in Drama Translation » (Wellwarth, 1981). En 1982, c'est au tour de la revue française *Théâtre/Public* de publier un numéro spécial *Traduction*, qui présente un dossier riche en articles et en contributions mais qui privilégie toutefois l'approche empirique. En 1984, paraissent *Page to Stage*, le deuxième recueil d'Ortrun Zuber-Skerritt, et le premier article italien, « Pragmatica e traduzione teatrale », de Laurie Anderson. À partir de 1985, les articles, les études, les colloques, les recueils, les numéros de revues consacrés à la traduction théâtrale se multiplient, sans compter la publication de quelques monographies.

Même si certains travaux récents<sup>3</sup> proposent des approches novatrices, moins normatives, la majorité des études disponibles se limitent encore à suggérer aux traducteurs des stratégies plus ou moins spécifiques, qui se résument à certaines orientations en fonction du rapport texte/représentation. On peut les classer selon quatre catégories différentes basées sur la distinction entre *performance text* et *dramatic text* telle qu'elle a été présentée par Keir Elam<sup>4</sup> :

- les théories littéraires;
- les théories basées sur le *texte dramatique*;
- les théories basées sur le *texte spectaculaire*;
- les théories « néolittéraires ».

Ces approches sont classées ici suivant l'ordre chronologique de leur apparition. Les théories littéraires et/ou relatives au *texte dramatique* (par la suite, TD) ont précédé l'élaboration des théories basées sur le *texte spectaculaire* (par la suite, TS) favorisées par l'essor de la sémiologie; enfin, un courant, que l'on pourrait qualifier de néolittéraire, se

2. Voir Hamberg (1969).

3. Il s'agit notamment des écrits d'Annie Brisset et de plusieurs autres chercheurs québécois, par exemple, Louise Ladouceur, Michèle Laliberté et Glen Nichols, ou encore de Sirkku Aaltonen.

4. Le *dramatic text* (par la suite, *texte dramatique*) est le texte écrit. Il n'existe, toutefois, qu'en tant que point de départ du *performance text* (par la suite, *texte spectaculaire*), réalisation sur scène du texte dramatique (voir Elam, 1980). Le texte théâtral est la somme du *texte dramatique* et du *texte spectaculaire*.

dessine à la suite de la publication de l'article de Susan Bassnett « Still Trapped in the Labyrinth. Further Reflections on Translation and Theatre » (1998).

## Les théories littéraires

Cette première catégorie regroupe les études qui assimilent le texte de théâtre à un texte littéraire. Cette orientation, naguère fort répandue, compte aujourd'hui de nombreux détracteurs, le texte étant de plus en plus considéré comme un des éléments – et pas nécessairement le plus important – de la représentation théâtrale. Keir Elam (1980) fait remarquer que la critique littéraire a longtemps accordé, implicitement ou explicitement, la primauté au texte écrit par rapport à la *performance*, décrivant cette dernière comme la « réalisation » (réelle ou potentielle) du texte écrit. Plusieurs traductologues ont aussi critiqué, particulièrement à l'époque des premières études théoriques, cette attention excessive au texte écrit; ce qui n'a pas empêché la multiplication d'ouvrages inspirés par cette conception.

L'assimilation du texte théâtral au texte littéraire peut être explicite. Comme le souligne Antoine Vitez dans le numéro spécial de la revue *Théâtre/Public* :

il y a une très grosse différence entre la traduction de romans, de poèmes, ou de pièces de théâtre. Mais je ne crois pas qu'elle soit théorique. C'est plus une différence d'usage. La nature de l'acte de traduire est à mon avis toujours la même. [...] Une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène (Vitez, 1982 : 67).

José María Fernández Cardo affirme, dans *De la práctica a la teoría de la traducción dramática*, que : « La relación que el traductor mantiene con el texto teatral es, en mi opinión, eminentemente literaria. En teoría a él debería darle igual que se tratara de un relato o de un poema. [...] El papel del traductor teatral no sería específico<sup>5</sup> » (1995 : 408). Si ces deux énoncés sont explicites, la plupart du temps, la conception littéraire du texte théâtral reste sous-entendue. Le numéro spécial des *Cahiers de théâtre Jeu* de 1990 offre un bon exemple de cette attitude : trois des articles publiés, plus exactement ceux de Jean-Luc Denis, de Rosemarie Bélisle et de Linda Gaboriau, abordent uniquement la

5. « La relation qui s'établit entre le traducteur et le texte théâtral est, à mon avis, éminemment littéraire. En théorie, cela devrait lui être égal s'il avait affaire à un conte ou à un poème. [...] La tâche du traducteur théâtral ne serait pas spécifique » [traduction libre].

question du style et des niveaux de langue en laissant de côté la dimension scénique du texte traduit<sup>6</sup>. Certains des articles parus dans le premier recueil de Zuber-Skerritt (en particulier celui de May Brit Akerholt sur les traductions anglaises d'Ibsen) traitent aussi du travail du dramaturge uniquement d'un point de vue stylistique – approche qui pourrait bien convenir à tout texte de fiction. Une position plus nuancée, mais qu'il est encore possible de ranger dans cette catégorie, est celle qu'expriment Jean-Michel Déprats et Terje Sinding, dans deux articles parus en 1992 dans les *Cahiers de la Comédie-Française*.

Déprats, tout en signalant la primauté dans l'œuvre théâtrale de la parole par rapport au texte écrit, rappelle qu'aujourd'hui écriture théâtrale et fiction sont intimement liées :

la vocalité et la corporalité se retrouvent dans d'autres textes que les textes de théâtre, dans les textes romanesques, dans tout texte argumenté [...], dans tout texte où [...] la respiration et le rythme sont tout aussi importants que la logique intellectuelle (1992 : 56).

Dans cette perspective, la distinction entre traduction littéraire et traduction dramatique perd sa signification, puisque les propriétés d'un texte – le rythme, le style, ses éléments formels – constituent le corps même de sa théâtralité. Tout comme Déprats, Sinding prend en considération la mise en scène à venir, en insistant sur l'attention que le traducteur doit accorder au rythme, à la respiration, à la caractérisation des personnages. Pourtant, selon lui, on ne saurait parler d'une spécificité absolue du texte théâtral, dont l'oralité serait reproduite *par et dans* l'écriture : une même oralité peut se retrouver, par exemple, dans les parties dialoguées d'un roman<sup>7</sup>. Ces deux positions constituent une sorte de compromis qui permet de passer à la deuxième catégorie, qui base la traduction sur le TD, en le considérant cette fois comme une entité spécifique, qui n'a pas d'équivalent exact dans la littérature.

## Les théories basées sur le *texte dramatique*

Les partisans de ces théories s'appuient, eux aussi, sur le texte écrit; mais ils considèrent que le texte théâtral possède des caractéristiques spécifiques, en raison du rapport dialectique qu'il entretient avec l'écriture dramatique et la mise en scène et qui influe forcément sur la méthodologie traductive. Le problème a été abordé sous différents angles.

6. Le cas-limite est peut-être celui de Rosemarie Bélisle (1990), qui prétend parler de traduction théâtrale tout en tirant ses exemples d'un conte (!) d'Ernest Hemingway.

7. Voir Sinding (1992).

Le premier aspect à considérer est le rapport entre les répliques et les didascalies. Laurie Anderson affirme, à ce propos, que le seul aspect problématique est la traduction des répliques puisque « la didascalia in genere è semplicemente descrittiva-prescrittiva [e] non presenta particolari problemi per il traduttore<sup>8</sup> » (1984 : 25). Le problème, il est vrai, avait déjà été discuté par Ubersfeld (1978) et, cinq ans plus tôt, dans un texte de Roman Ingarden<sup>9</sup>.

Un deuxième aspect tout aussi important est représenté par l'imédiateté du discours théâtral, qui, se réalisant dans le *hic et nunc* de la représentation, doit être compris immédiatement par le spectateur. Plusieurs chercheurs ont ainsi souligné l'importance de la restitution des *valeurs culturelles* d'un texte pour en faciliter la compréhension. Georges Mounin, déjà dans *Teoria e storia della traduzione*, mettait en garde les traducteurs :

tradurre un'opera teatrale vuol dire vincere tutte le resistenze sorde, inconfessate che una cultura oppone alla penetrazione di un'altra cultura [...]. E per di più la traduzione teatrale è quasi senza appello, il testo resiste o non resiste alla recitazione; mentre la fortuna di una poesia o di un romanzo è legata alla lenta penetrazione<sup>10</sup> (1965 : 154-155).

L'opinion de Mounin est partagée, entre autres, par Stuart Seide – « Je fais des traductions pour qu'elles soient dites et entendues, à partir du plateau, et non pour qu'elles soient lues; des traductions où la compréhension doit être immédiate, où aucun retour en arrière n'est possible » (1982 : 60) – ou par Robert Dengler Gassin (1997), qui justifie, pour certains genres théâtraux, l'adaptation ou la transposition de l'action dans le pays où la pièce est présentée.

Un troisième point, qui n'a pas manqué d'attirer l'intérêt de plusieurs chercheurs, est l'exigence de « jouabilité » de la pièce. Le concept même de jouabilité est toutefois plutôt difficile à cerner : selon certains spécialistes, un texte est jouable lorsque sa diction est facile

8. « d'habitude la didascalia a simplement une fonction descriptive-prescriptive [et] ne présente aucun problème particulier pour le traducteur » [traduction libre].

9. *The Literary Work on Art: an Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature* (1973), cité par Birch (1991 : 11).

10. « traduire une œuvre théâtrale signifie vaincre toutes les résistances sourdes, inavouées qu'une culture oppose à la pénétration d'une autre culture [...]. De plus, la traduction théâtrale est presque sans appel, le texte résiste ou ne résiste pas à la récitation; alors que la forme d'un poème ou d'un roman est liée à une pénétration lente » [traduction libre].

et, plus généralement, lorsqu'il se rapproche d'une « parole prononcée » crédible : « l'objectif, l'horizon, le point à atteindre c'est la bouche. Il faut que ce soit un texte de bouche » (Delay, 1982 : 28); « l'essentiel était de traduire cette pièce à voix haute, afin de respecter le rythme et de rendre l'expression de l'affect plausible » (Laliberté, 1995 : 521); « il s'agit ici d'un texte qui sera re-présenté [*sic*], d'où l'importance non seulement du choix des termes mais encore de leur musique » (Dubosquet, 1993 : 207). Ces affirmations s'accompagnent souvent de conseils pratiques : George Wellwarth suggère, par exemple, de faire attention à un excès de consonnes sifflantes (Wellwarth, 1981).

D'autres experts ont élargi le champ de leurs recherches en essayant de découvrir les caractéristiques propres à dramatiser le texte de départ pour les reproduire dans la langue d'arrivée. Ainsi, pour Jean-Michel Déprats :

les *virtualités théâtrales* présentes dans le texte écrit ne s'épanouissent que dans le jeu de l'acteur. Il faut donc que ces virtualités soient inscrites dans le texte traduit pour que celui-ci donne naissance à du théâtre et non à du dialogue illustré (Déprats, 1982 : 47).

Cela dit, la contribution la plus importante reste assurément celle de Susan Bassnett, qui, dans *Problemi della traduzione dei testi teatrali* (1983), suppose l'existence d'un « texte intérieur » ou d'un « texte absent » qui devrait, à son avis, être pris en compte par les traducteurs au même titre que les mots visibles du texte original. Dans *Ways through the Labyrinth* (Bassnett, 1985), reprenant une analyse de Keir Elam, elle situe la théâtralité d'un *texte dramatique* dans les rapports qui s'établissent entre les déictiques (les pronoms personnels et les références temporelles ou spatiales). Bassnett analyse un petit passage extrait du *King Lear* de Shakespeare et sa version italienne, mise en scène par Giorgio Strehler, pour montrer que la modification des déictiques personnels entraîne une modification des rapports entre les personnages. Bien que cette approche soit des plus stimulantes, Susan Bassnett a choisi de la remettre en question dans une étude au titre révélateur de « Still Trapped in the Labyrinth » (1998), dont il sera question dans la section consacrée aux théories « néolittéraires ».

L'approche adoptée par Bassnett (1983, 1985), Déprats (1982) et bien d'autres donne à la traduction théâtrale un statut spécifique, qui toutefois reste étroitement lié au texte écrit. Un autre type de théorie, basé plus directement sur les études sémiotiques de la fin des années 70, s'en distingue, qui considère l'expression linguistique comme un code parmi d'autres et centre son attention sur la représentation et le *texte spectaculaire*.

## Les théories basées sur le *texte spectaculaire*

Les études sémiotiques de Patrice Pavis (1976), d'Anne Ubersfeld (1978) ou de Keir Elam (1980), qui ont marqué un tournant dans les études théâtrales, ont aussi été déterminantes pour la traductologie. Plusieurs chercheurs ont étudié la spécificité du TD par rapport aux textes narratifs; d'autres ont souligné la nécessité de considérer le texte de théâtre dans sa complexité, de prendre en compte la variété des signes qui interviennent dans le cours de la représentation. Même si les orientations qui relèvent de cette catégorie sont d'habitude étroitement liées à la sémiologie théâtrale, certains écrits, qui donnent la priorité à la représentation, s'en éloignent, tel l'article de Lily Denis *Parler la vie*, où l'auteur affirme que « le bon "témoin" de la pièce étrangère est celui qui traduit non des mots, mais des situations » (1982 : 31).

*La traduzione teatrale* de Stefano Boselli (1996) propose une approche plus scientifique. L'auteur, en reprenant la tripartition elamienne (*texte dramatique, texte spectaculaire, texte théâtral*), considère le TD, dès sa version originale, comme une espèce de structure indéterminée qui doit être précisée en fonction des conditions de production. Pour Boselli, la traduction est une réécriture dramaturgique, alors que l'écriture du spectacle appartiendrait au metteur en scène et aux acteurs. Le traducteur devrait donc prendre part aux répétitions du spectacle et être prêt à changer son texte selon les exigences de la scène, principe repris par l'école traductologique de Vienne. Selon Mary Snell-Hornby :

[...] those of us in Vienna working on stage translation agree that the translator should cooperate on a team basis with actors and producers before and during rehearsals; in other words he/she should play an active part in the production concerned<sup>11</sup> (1996 : 34).

Margaret Tomarchio, dans « Le théâtre en traduction » fait écho à cette position :

il paraît donc essentiel que le traducteur soit présent, d'une part pour veiller à ce que la fidélité qu'il a recherchée dans sa traduction soit respectée, d'autre part pour réaliser en collaboration avec le metteur en scène et les acteurs, dans un climat de respect et de confiance mutuels, toutes les virtualités théâtrales du texte (1990 : 87).

Elle insiste également sur la dispersion de sens que tout texte de théâtre risque de subir à cause du processus de la représentation : « le traducteur n'est pas seul, il est un

11. « ceux qui, parmi nous, à Vienne, s'occupent de traduction pour la scène affirment tous que le traducteur ou la traductrice devrait collaborer en équipe avec les acteurs et les producteurs avant et pendant les répétitions; en d'autres mots, il ou elle devrait jouer un rôle actif dans la production en question » [traduction libre].

intermédiaire parmi d'autres [metteur en scène et acteurs] entre l'œuvre et le public » (p. 80). Jean-Loup Rivière (1992) soulève la même question lorsqu'il parle de risque d'un « effet de téléphone arabe » et compare le traducteur à un simple maillon d'une longue chaîne interprétative.

L'attention accordée à la réalisation scénique opère un renversement radical de la tradition, qui consiste à privilégier le *texte spectaculaire* aux dépens du *texte dramatique*. Comme le faisait Antonin Artaud qui, dans *Le théâtre et son double*, affirmait que « c'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée » (1981 : 60). Jacques Lassalle, faisant écho à cette affirmation, va au-delà de l'idée de la collaboration traducteur-metteur en scène : selon Lassalle « si le texte original peut engendrer une multitude de représentations différentes, ce n'est vrai d'aucune de ses traductions. [...] Chaque traduction est porteuse de l'occasion qui l'a suscitée : son destin rejoint tout à fait celui de la mise en scène » (1982 : 12).

## Les théories néolittéraires

Pourtant, de récents écrits théoriques, notamment les derniers travaux d'Anne-Carole Upton et de Terry Hale (2000) et de Susan Bassnett (1998), semblent redécouvrir un concept de traduction de type littéraire qui prend en compte la complexité de la tâche du traducteur théâtral. Upton et Hale invoquent plusieurs raisons pratiques qui expliquent le faible intérêt que la traduction pour la scène suscite parmi les théoriciens dans le domaine de la traduction comme dans celui des études théâtrales. Leur amère conclusion est la suivante : « the complexity and inconstancy of the performance text clearly pose an enormous (and, so far, insuperable) challenge to translation theorists<sup>12</sup> » (Upton et Hale, 2000 : 9). Susan Bassnett conclut que le traducteur de théâtre devrait utiliser, devant le *texte dramatique*, les mêmes stratégies adoptées pour la traduction littéraire : « work with the inconsistencies of the text and leave the resolution of those inconsistencies to someone else<sup>13</sup> [...] the time has come for translators to stop hunting for deep structures and coded subtexts<sup>14</sup> » (1998 : 105, 107). Toutefois, Bassnett ne renonce

12. « la complexité et l'instabilité du texte spectaculaire posent un défi énorme (et, jusqu'à présent, insurmontable) aux théoriciens de la traduction » [traduction libre].

13. « travailler avec les incohérences du texte et laisser la résolution de ces incohérences à quelqu'un d'autre » [traduction libre].

14. « le temps est venu, pour les traducteurs, d'en finir avec la recherche de structures profondes et de sous-textes codés » [traduction libre]. Le fait que ce « texte de la capitulation » soit l'œuvre de l'auteur qui a accompli les efforts les plus importants pour donner un statut spécifique à la traduction théâtrale donne à penser.

pas à la collaboration entre traducteur et metteur en scène. En ce sens, *Still Trapped in the Labyrinth* s'oppose radicalement à la conception de Lassalle (une mise en scène : une traduction), en préconisant une traduction qui respecte les difficultés et les ambiguïtés du texte original et permette ainsi un nombre virtuellement indéfini de mises en scène. Ce n'est plus au traducteur de tenir compte des mises en scène potentielles, mais aux professionnels de la scène.

## Un premier bilan

Ce panorama autorise une tentative de classement taxinomique des théories normatives présentées, jusqu'ici, sur la base des quatre concrétisations proposées par Patrice Pavis<sup>15</sup> pour décrire le processus de traduction. À partir du texte original T(0), Pavis distingue une première *concrétisation textuelle* T(1) au niveau des microstructures du texte, une *concrétisation dramaturgique* T(2) au niveau macrotextuel, une *concrétisation scénique* T(3) – c'est-à-dire la réalisation sur scène de T(2) – et une *concrétisation réceptive* T(4) – ce que le spectateur reçoit concrètement à partir des autres concrétisations.

La concrétisation T(1) regroupe les théories littéraires. La conception du théâtre qui ressortit à cette première orientation ne prévoit, en effet, aucune analyse dramaturgique du texte original, qui sera tout simplement traduit.

Les concrétisations T(1) et T(2) relèvent conjointement du mode d'approche, où la traduction est accompagnée par un travail sur la parole présupposant (de différentes façons) une attention spéciale à l'oralité et à la mise en scène future, sans que pour autant celle-ci soit prise en considération directement par le traducteur.

Le troisième groupe de théories réunit T(1), T(2) et T(3); T(3), naturellement, ne serait pas la tâche exclusive du traducteur, mais serait réalisé à travers une collaboration de ce dernier et du metteur en scène.

La quatrième orientation, enfin, est d'une certaine façon atypique, puisque le type de travail qu'elle suggère semble demander au traducteur de s'occuper de T(1), la traduction littérale, et de T(3), la mise en scène, tout en laissant de côté la concrétisation

15. Voir Pavis (1990), mais aussi Déprats (1990 : 75).

dramaturgique. La réalisation de T(2) serait la tâche du metteur en scène, qui devrait, à lui seul, remplir les « trous<sup>16</sup> », résoudre les virtualités que la traduction T(1) propose. La création de T(3) reviendrait naturellement, comme pour les partisans du troisième groupe, tant au traducteur qu'au metteur en scène. Tout en étant apparemment ignorée de ces théories, T(4) est visiblement prise en compte par les théories 2, 3 et 4, alors qu'il n'est pas prévu par le premier courant de pensée.

Bien qu'elles puissent paraître, à première vue, inconciliables, ces quatre stratégies peuvent être intégrées à une seule théorie « générale » de la traduction théâtrale pour peu que l'on s'attache à définir les buts possibles d'une traduction. Ces buts peuvent différer autant que les orientations, ce qui permet à chaque méthodologie de s'adapter à une nécessité spécifique. Ainsi, une traduction pensée exclusivement pour la publication (l'œuvre complète d'un auteur ou une anthologie) pourra facilement se servir de la première méthode; la traduction d'un texte contemporain tirera peut-être les meilleurs résultats d'une stratégie du deuxième ou troisième type (conçue avec une attention particulière à la mise en scène et au maintien de la *valeur théâtrale* d'un texte); la traduction d'un texte classique serait probablement favorisée par une approche du quatrième type (pensée pour la mise en scène, évidemment; mais attentive au respect de la valeur littéraire de l'œuvre).

La traduction théâtrale ne doit exclure aucune approche, mais, au contraire, les intégrer pour en arriver à jeter les bases théoriques de la pratique qui devraient intégrer l'auteur du texte original et le *texte spectaculaire* original. Avant le travail conjoint avec le metteur en scène, une révision de la traduction avec le dramaturge permettrait peut-être de défaire les nœuds problématiques du texte de départ et de s'approcher plus de l'« éventail d'interprétations » que l'auteur souhaite proposer à son public (au sens large : lecteurs, metteurs en scène, acteurs). Dans une même perspective, on pourrait également suggérer au traducteur d'assister au spectacle mettant en scène le texte à traduire. Il faut toutefois rappeler qu'une mise en scène ne représente qu'un seul développement des virtualités du texte (et, par conséquent, une parmi de nombreuses interprétations possibles) : le rapport entre *texte dramatique* et *texte spectaculaire* est dialectique, et si la tradition a longtemps favorisé le *texte dramatique*, il n'est pas souhaitable, à présent, de tomber dans l'excès contraire. Assister à une représentation de la pièce à traduire peut sûrement être utile, pourvu que le souvenir du spectacle n'influence que très partiellement le travail subséquent.

16. Nous empruntons le terme et le concept à Ubersfeld (1978).

## La recherche future. Quelles directions?

Outre les théories de type normatif, qui dominent largement les écrits relatifs à la traduction théâtrale, de rares textes ont essayé d'ouvrir de nouvelles voies (en proposant l'application de concepts déjà établis dans d'autres champs de la traductologie ou bien en suggérant des hypothèses de travail tout à fait novatrices). Déjà en 1980, André Lefevre, dans deux articles parus dans *The Languages of Theatre* (Zuber 1980), mettait l'accent sur la nécessité de dépasser la simple prescription et suggérait en même temps d'autres directions de recherche : une *critique* de la traduction théâtrale, qui parte de l'étude des normes qui ont guidé le traducteur; une *pragmatique de la production* du spectacle théâtral; une analyse de la façon dont les traductions de textes dramatiques influencent le système dramatique d'arrivée, qui suit la théorie des polysystèmes de Gideon Toury et Itamar Even-Zohar.

Dans un article paru quelques années plus tard, Ortrun Zuber-Skerritt (1988) indique cinq secteurs de développement de ce qu'elle appelle *Drama Translation Science* :

- étude et schématisation du processus de traduction;
- étude de l'influence des traductions dans le système dramatique d'arrivée;
- recherches sur la représentation et sur la production du théâtre traduit;
- études comparatives considérant la représentation et la réception des pièces dans les systèmes de départ et d'arrivée;
- étude des variables déterminant l'interprétation d'une pièce (les éléments constituant les *virtualités* citées plus haut).

Dans ce même article, Zuber-Skerritt propose, comme instrument de recherche, l'utilisation de systèmes vidéo.

Différents théoriciens ont pris le relais de Lefevre et de Zuber-Skerritt, dans les années qui ont suivi la parution de leurs deux études. Certains chercheurs (Santoyo, 1995; Che Suh, 2002) se sont attachés à reconstruire, du moins en partie, l'histoire de la théorie de la traduction théâtrale; d'autres ont mis en lumière certains aspects pratiques du travail du traducteur théâtral – Sirkku Aaltonen (1997), par exemple, offre une comparaison entre le statut minoritaire du simple traducteur et le prestige dont jouit le traducteur-metteur en scène; une monographie (Aaltonen, 2002) a pris en compte, dans différents chapitres, les aspects historique, pratique, sociologique et juridique de la traduction théâtrale en Europe, avec une attention spéciale à la situation finlandaise. Il faut aussi rappeler l'importance de certaines études publiées au Québec, dont celles d'Annie Brisset. La situation politique et sociale du Québec n'a pas seulement suscité les nombreux écrits concernant la légitimité de l'utilisation du *joual* dans la traduction pour la scène, elle

a aussi permis d'aborder au moins deux des points indiqués par Zuber-Skerritt : l'étude des normes qui influencent la production théâtrale (Ladouceur, 1995) et l'influence des traductions sur le polysystème dramaturgique d'arrivée (Ladouceur, 1995; Brisset, 1990a, 1990b, 1993). Dans son étude, Louise Ladouceur expose le modèle théorique qui a servi à la définition des normes, des stratégies et des concepts utilisés pour l'adaptation des œuvres dramatiques au Québec; elle propose ensuite un schéma d'analyse descriptive du texte théâtral et, en conclusion, détermine quelques-uns des rapports que la traduction théâtrale entretient avec le système littéraire et théâtral d'arrivée. Annie Brisset, dans ses articles – et encore plus dans l'œuvre capitale, *Sociocritique de la traduction* (1990b) – se penche plus spécifiquement sur ce dernier problème, en montrant que, si dans le passé, la traduction était soumise à des objectifs politiques, à la volonté d'affirmation de la singularité culturelle québécoise, l'ouverture vers l'Autre est maintenant plus prégnante, étant donné la maturité politique du Québec et l'institutionnalisation de son autonomie culturelle. Enfin, une opération très intéressante est menée, encore dans l'aire québécoise, par Glen Nichols, qui depuis 1999, met à jour un corpus de traductions de textes étrangers au Québec et de textes québécois à l'étranger<sup>17</sup>. L'importance de ce travail est, à notre avis, énorme. La réalisation de vastes corpus du même genre à l'intérieur d'autres polysystèmes permettrait, à long terme, de parcourir la majorité des chemins indiqués il y a quinze ans par Ortrun Zuber-Skerritt : études comparatives sur la réception d'une pièce dans deux systèmes culturels, analyse des normes qui forment la réalisation des traductions dramatiques, recherches sur la représentation et la production d'un spectacle.

On peut ajouter, en guise de conclusion, que les nouvelles possibilités offertes par les technologies vidéographiques et informatiques permettent de penser (ce qui était irréalisable en 1988) à la création d'une base commune de données d'enregistrements de spectacles théâtraux, auxquels, par Internet, les chercheurs intéressés pourraient librement puiser, ce qui n'interdit pas de se concentrer également sur des microsecteurs, à l'aide d'études de cas, de façon à épuiser complètement certains sujets. Tels les problèmes soulevés par une traduction, pensée pour la mise en scène, d'un texte théâtral en vers : une question comme celle-ci se prêterait à des études pratiques (le schéma métrique et rythmique est-il à reproduire? Faut-il l'adapter à la tradition poétique du polysystème d'arrivée? Faut-il, carrément, renoncer à le rendre?), sociologiques (qu'est-ce qui se passe *vraiment* dans la pratique des mises en scène?), historiques et comparées (une version en vers est-elle encore jouable? Quel est le rapport de la versification à la dramaturgie actuelle? Une pièce écrite en vers il y a un demi-siècle pose-t-elle le même genre de problèmes qu'un

17. Voir, à ce sujet, Nichols (2002).

texte classique?) et à des études de cas (par exemple, une analyse concernant la traduction dans une langue étrangère et la représentation de *Série blême* de Boris Vian, pièce écrite en 1952, en argot et en alexandrins rimés).

C'est dire que la situation de la traduction pour le théâtre n'est pas *dramatique* comme certains chercheurs voudraient le faire croire. Il est vrai que les contributions théoriques, dans l'ensemble, se bornent encore à suggérer, de façon plus ou moins dogmatique, des recettes à adopter; il est vrai aussi que le débat se fait de plus en plus animé, que l'attention vers le problème augmente et que plusieurs champs d'études nouveaux, au croisement entre plusieurs disciplines (études théâtrales et traductologie, bien entendu; mais, aussi, sociologie, histoire et même droit), se dessinent. Puisse ce bref aperçu avoir contribué à diriger l'attention vers un secteur dans lequel, toutefois, beaucoup de travail reste encore à faire.

---

Un certain consensus parmi les chercheurs fait remonter les débuts de la traductologie « scientifique » à la deuxième moitié du siècle dernier. Depuis cette époque, toutefois, la réflexion critique sur la traduction n'a pas touché tous les domaines de la même façon : beaucoup d'encre a été versée sur la traduction littéraire ou poétique, alors que la traduction pour la scène est restée dans l'ombre pendant plusieurs années. Mais la situation est en train de changer, car le nombre d'interventions concernant la traduction théâtrale se multiplient. La plupart des chercheurs, cependant, persistent à déplorer une absence d'intérêt pour la matière. Pour sortir de cette relative impasse, il est peut-être nécessaire de faire le point sur la situation actuelle en présentant les théories existantes, les théories qui s'en écartent afin de suggérer quelques orientations possibles pour la recherche future.

Researchers generally agree that the beginnings of "scientific traductology" can be traced back to the second half of the last century. Since this time, however, critical reflection has remained uneven; much has been written about poetic or literary translation, while theatrical translation has remained in the shadows for many years. Yet this situation has begun to change, as illustrated by the growing number of studies. Most researchers, however, continue to denounce a general lack of interest in the topic. It is instructive, therefore, to avoid this impasse by presenting the current critical situation in theatre translation, to assess existing and sometimes conflicting theories in order to suggest a general orientation for future research.

---

*Fabio Regattin, doctorant en traduction auprès de l'Université de Bologne, s'intéresse à la traduction pour le théâtre et à la traduction de jeux de mots. Il a collaboré aux revues Intralinea ([www.intralinea.it](http://www.intralinea.it)) et Ponts et il a traduit vers l'italien *Survivre ou la mémoire blanche* du dramaturge belge Adolphe Nysenholz. Il prépare une thèse sur la traduction en italien de l'œuvre théâtrale de Boris Vian.*

## Bibliographie

- AALTONEN, Sirkku, « Translator in Theatre – Pariah or Master », dans Kinga Klaudy et János Kohn (dir.), *Transfere necesse est*, actes de la 2nd International Conference on Current Trends in Studies of Translation and Interpreting des 5-6-7 septembre 1996, Budapest, Scholastica, 1997, p. 455-459.
- AALTONEN, Sirkku, *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters, 2002.
- AKERHOLT, May Brit, « Henrik Ibsen in English Translation », dans Ortrun Zuber-Skerritt (dir.), *The Languages of Theatre*, Oxford, Pergamon Press, 1980, p. 104-120.
- ANDERSON, Laurie, « Pragmatica e traduzione teatrale », *Lingua e letteratura*, n° 2 (printemps), 1984, p. 224-235.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1981.
- BASSNETT, Susan, *Translation studies*, Londres, Methuen, 1980.
- BASSNETT, Susan, « Problemi della traduzione di testi teatrali », dans Guy Aston *et al.* (dir.), *Interazione, Dialogo, Convenzioni. Il caso del testo drammatico*, Bologne, CLUEB, 1983, p. 49-61.
- BASSNETT, Susan, « Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts », dans Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres-Sydney, Croom Helm, 1985, p. 87-102.
- BASSNETT, Susan, *La traduzione, teoria e pratica*, Milan, Bompiani, 1993.
- BASSNETT, Susan, « Still Trapped in the Labyrinth. Further Reflections on Translation and Theatre », dans Susan Bassnett et André Lefevere (dir.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, p. 90-108.
- BÉLISLE, Rosemarie, « Une question de niveau de langue », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56 (été), 1990, p. 18-23.
- BIRCH, David, *The Language of Drama*, Londres, Macmillan, 1991.
- BOSELLI, Stefano, « La traduzione teatrale », *Testo a fronte*, n° 15 (2<sup>e</sup> semestre), 1996, p. 63-80.
- BRISSET, Annie, « Traduire pour s'inventer », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56 (été), 1990a, p. 55-60.
- BRISSET, Annie, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec, 1968-1988*, Longueuil, Le Préambule, 1990b.
- BRISSET, Annie, « L'identité en jeu, ou le sujet social de la traduction », dans Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1993.
- CHE SUH, Joseph, « Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre texts », *Meta*, vol. 47, n° 1 (printemps), 2002, p. 51-57.
- DELAY, Florence, « Le traducteur de verre », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982, p. 25-29.
- DENGLER GASSIN, Robert, « Théâtre et traduction », dans Leandro Félix Fernández et Emilio Ortega Arjonilla (dir.), *Lecciones de teoría y práctica de la traducción*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 65-76.

- DENIS, Jean-Luc, « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56 (été), 1990, p. 9-17.
- DENIS, Lily, « Parler la vie », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982, p. 31-32.
- DÉPRATS, Jean-Michel, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982, p. 45-48.
- DÉPRATS, Jean-Michel, *Sixièmes assises de la traduction littéraire : traduire le théâtre*, Arles, Actes Sud, 1990.
- DÉPRATS, Jean-Michel, « Deux ou trois choses que je sais d'elle... », *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 2 (hiver), 1992, p. 55-58.
- DUBOSQUET-LAIRYS, Françoise, « L'esprit et la lettre, ou trahir pour demeurer fidèle », dans Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1993.
- ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen, 1980.
- FERNÁNDEZ CARDO, José María, « De la práctica a la teoría de la traducción dramática », dans Francisco Lafarga et Robert Dengler (dir.), *Teatro y traducción*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 405-411.
- GABORIAU, Linda, « Traduire le génie de l'auteur », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56 (été), 1990, p. 43-48.
- HAMBERG, Lars, « Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation », *Babel*, vol. 15, n° 2 (printemps), 1969, p. 91-94.
- INGARDEN, Roman, *The Literary Work on Art: an Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.
- KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, La Haye, Mouton, 1975.
- LADOUCEUR, Louise, « Normes, fonctions et traduction théâtrale », *Meta*, vol. 40, n° 1 (printemps), 1995, p. 31-37.
- LAFARGA, Francisco, et Robert DENGLER, *Teatro y traducción*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, 1995.
- LALIBERTÉ, Michèle, « La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec », *Meta*, vol. 40, n° 4 (hiver), 1995, p. 519-528.
- LASSALLE, Jacques, « Du bon usage de la perte », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982, p. 11-13.
- LEFEVERE, André, « Translation: changing the code: Soyynca's Ironic Aetiology », dans Ortrun Zuber-Skerritt (dir.), *The Languages of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press, 1980a, p. 132-145.
- LEFEVERE, André, « Translating Literature/Translated Literature – The State of the Art », dans Ortrun Zuber-Skerritt (dir.), *The Languages of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press, 1980b, p. 153-161.
- MOUNIN, Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Turin, Einaudi, 1965.

- NICHOLS, Glen, « Trading Partners: New Views on Theatre Translation in Canada », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15, n° 1 (1<sup>er</sup> semestre), 2002, p. 117-136.
- PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976.
- PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.
- RIVIÈRE, Jean-Loup, « Discretion et fraternité », *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 2 (hiver), 1992, p. 81-84.
- SEIDE, Stuart, « La traduction complétée par le jeu », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982, p. 60-61.
- SANTOYO, Julio César, « Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español », dans Francisco Lafarga et Robert Dengler (dir.), *Teatro y traducción*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 13-23.
- SERPIERI, Alessandro, « Tradurre per il teatro », dans Romana Zacchi et Massimiliano Morini (dir.), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Milan, B. Mondadori, 2002, p. 64-75.
- SINDING, Terje, « Les vertus de l'exil », *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 2 (hiver), 1992, p. 75-77.
- SNELL-HORNBY, Mary, « All the World's a Stage: Multimedial Translation – Constraint or Potential? », dans Christine Heiss et Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (dir.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologne, CLUEB, 1996, p. 29-45.
- TOMARCHIO, Margaret, « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur », *Palimpsestes*, n° 3, 1990, p. 79-104.
- VITEZ, Antoine, « Le devoir de traduire », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982, p. 6-9.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1978.
- UPTON, Carole-Anne, et Terry HALE, *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester-Northampton, St. Jerome, 2000.
- WELLWARTH, George, « Special Considerations in Drama Translation », dans Marilyn Gaddis Rose (dir.), *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 1981.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun, *The Languages of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press, 1980.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun (dir.), *Page to Stage*, Amsterdam, Rodopi, 1984.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun, « Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science », *Meta*, vol. 33, n° 4 (hiver), 1988, p. 485-490.

BEAUCHAMP, Hélène, et Gilbert DAVID (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, 436 p.

Sous le titre *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle*, Hélène Beauchamp et Gilbert David présentent les actes du colloque qu'ils ont organisé en novembre 2001 à l'occasion du 25<sup>e</sup> anniversaire de fondation de la Société d'histoire du théâtre du Québec devenue en 1992 la Société québécoise d'études théâtrales (la SQET). Beauchamp et David indiquent dans leur « Introduction » qu'ils avaient voulu réunir des spécialistes dont le savoir collectif permettrait de « raconter un siècle de théâtre en français » (p. 2) et « d'établir le bilan des recherches et des connaissances sur » (p. 2) ce théâtre au XX<sup>e</sup> siècle. Ce double objectif – mettre en récit une histoire centenaire sur un territoire énorme, établir le bilan de ce qu'on en sait de nos jours et de ce qu'on cherche à en savoir – est de taille! Malgré le grand intérêt des études, malgré aussi les illustrations historiques que contient le volume, l'objectif n'est pas atteint. Cette collection d'études ne dépasse pas son caractère de publication d'actes de colloque. Ce sont donc des fragments précieux d'un bilan des recherches et des connaissances du théâtre, qui, étant donné la nature fluide du domaine que nous nommons le théâtre et le statut provisoire de toutes nos connaissances historiques et de nos méthodes historiographiques, ne sera probablement jamais définitivement dressé.

La majorité des études portent sur l'histoire du théâtre québécois – le plus souvent montréalais – au récit de laquelle les chercheurs apportent de nouvelles informations et de nouveaux questionnements, tout en problématisant sous un éclairage théorique critique la notion même de l'histoire théâtrale. Les spécialistes en théâtre québécois n'ouvrent guère les portes sur d'éventuels liens avec d'autres *territoires* (l'Ontario, l'Ouest canadien, l'Acadie, la Caraïbe), à la différence des spécialistes du théâtre de ces territoires, pour qui l'histoire et les langages du théâtre québécois semblent être des points de repère et de référence. Le constat de cette différence radicale de regards identitaires suggère l'existence d'un réseau de fossés qui découpent les territoires de la francophonie nord-américaine. À cet égard, il faudrait féliciter Beauchamp et David d'avoir réuni dans un seul volume des études portant sur tous ces théâtres. Ce n'est pas la première fois que ces deux chercheurs, dont la passion est frappante pour le théâtre et pour l'analyse des discours théâtraux, prennent des initiatives importantes qui élargissent les horizons et bouleversent les attentes. En juxtaposant ces essais sur plusieurs théâtres francophones, ce volume, dans son ensemble, met en évidence un phénomène incontournable du XXI<sup>e</sup> siècle : la mobilité internationale des gens de théâtre et des théories critiques, la collaboration entre compagnies théâtrales et media d'information, et la porosité de toutes les frontières culturelles nationales.

Il n'est pas facile d'établir et de maintenir des liens entre les *théâtres québécois et*

*canadiens-français*, puisque, comme en discutent François Paré, Lise Gaboury-Diallo, David Lonergan, Roger Parent, Joël Beddows, Alvina Ruprecht et Alain-Michel Rocheleau, le mode des pratiques, de la réception, et des recherches théâtrales n'est pas le même au Québec que dans les autres régions d'Amérique. Dans « Mettre en récit l'histoire théâtrale au Québec et au Canada francophone », Beddows analyse les origines sociohistoriques et méthodologiques du décalage entre « les modelages de l'histoire théâtrale au Québec et au Canada francophone » (p. 377), décalage qui se manifeste, selon lui, dans « la réticence générale à penser ou à écrire l'histoire au Québec » (p. 378), confrontée au « blocage face à la critique » (p. 378) qui s'impose ailleurs au Canada. Il est clair que la fonction et les finalités des théâtres et des discours critiques dans les diverses régions de l'Amérique du Nord divergent depuis longtemps, et ce, malgré les avantages d'échanges et de liens mis en évidence dans ce volume.

Qu'il existe, un malaise, au Québec, quand il s'agit de penser ou de repenser l'histoire est évident dans la structure de *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle*. La logique qui sous-tend l'ordre des 22 chapitres et leur division en 4 parties ne fait pas voir les grandes lignes de ce qui pourrait être un bilan historique. Encore plus grave, en l'absence d'une chronologie, d'une bibliographie et d'un index suffisant qui couvrent le terrain de nos connaissances actuelles du siècle en entier, au moins de façon provisoire, il manque la base même du bilan sur laquelle la construction de l'histoire théâtrale puisse se concevoir. De tels

instruments de travail, tout fragmentaires et contingents qu'ils aient été, auraient du moins permis aux lecteurs éventuels, spécialistes ou ceux et celles qui ne connaissent pas encore bien les *théâtres québécois et canadiens-français*, de se situer dans les *trajectoires* et les *territoires* géographiques et temporels parcourus par les auteurs du volume, d'établir des liens contextuels entre les études de l'ouvrage et d'autres études et de saisir quelques-unes des lacunes qui restent à explorer ou les nouveaux départs qui sont à prendre.

En effet, l'histoire du théâtre québécois est peut-être en crise, comme le montre Jean-Marc Larrue dans son essai bien documenté, « La crise de l'histoire du théâtre au Québec ». Larrue analyse les facteurs épistémologiques rendant si problématique de nos jours toute recherche historiographique, au Québec comme ailleurs. En même temps, il met en évidence, bibliographie de quelques-unes des initiatives historiographiques à l'appui, que l'histoire du théâtre au Québec a déjà une histoire, ce dont témoignent des revues, des livres, des colloques, des projets de recherche, des associations, des sites Web, et les transformations du terrain théâtral au cours des décennies, histoire qui reste sans doute à repenser, mais histoire néanmoins. Comme Larrue, la majorité des auteurs de cet ouvrage *mettent en récit* les travaux et les découvertes des praticiens et des chercheurs du passé dans le champ spécifique qui les intéresse. Les bibliographies qui suivent leurs études sont précieuses. Cependant, l'absence d'instruments de travail servant d'ossature au volume en entier assure que le récit de l'ensemble historique des *théâtres québécois et canadiens-français au*

XX<sup>e</sup> siècle, même partiel, reste, comme l'a suggéré Yves Jubinville dans son article présenté dans *Le théâtre québécois, 1975-1995*, « en veilleuse »<sup>1</sup>.

Dans son mot de la fin, « Quand les connaissances historiographiques relancent la recherche théâtrale » (p. 401), Chantal Hébert commente les initiatives actuelles en historiographie théâtrale. Tout en insistant sur les changements méthodologiques, conceptuels et technologiques qui sont survenus au cours des décennies, insistant donc sur le besoin de repenser nos paradigmes et nos pratiques en tant que chercheurs critiques, elle souligne, comme Gilbert David dans « La critique dramatique au Québec. Reconnaissance d'un terrain (presque) vierge », la nécessité de renouveler nos connaissances historiographiques, surtout dans des terrains inexplorés ou sous des optiques peu explorées, de nous poser des questions sur les modes de diffusion employés par les enseignants, les praticiens et les chercheurs, de tenir compte « d'une pluralité de mouvements socioculturels et de courants idéologiques » (p. 135), pour assurer dans les années à venir la vigueur de la recherche théâtrale.

Par l'originalité de leur méthodologie et la richesse de leur documentation, certaines de ces études transforment déjà nos *connaissances historiographiques* et relancent, ainsi, la *recherche théâtrale* : celles de Josette Féral sur la mise en scène, d'André Courchesne et de Pierre

Lapointe sur le « rôle du gestionnaire », de Lucie Robert sur l'édition théâtrale, de Pierre L'Hérault sur « l'américanité dans la dramaturgie », de Dominique Lafon sur la langue et de Janusz Przychodzen sur la « structuration et [le] fonctionnement du champ institutionnel ».

*Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle* contient deux études de cas : « Mater/modernité dans l'écriture dramatique de Carole Fréchette » de Stéphanie Nutting et « Vers une alliance nouvelle? Éthique et comédie noire dans *Matroni et moi* d'Alexis Martin » de Pascal Riendeau. Ces deux excellentes analyses, qui portent exclusivement sur un nombre limité de pièces de la fin du siècle, attirent l'attention par leur présence sur l'absence dans ce volume d'études historiographiques de la dramaturgie. Le nom de dramaturges et le titre de leurs pièces ne surviennent que rarement dans les études. La nature fragmentaire de l'index assure que le rôle créatif et artistique des nombreux dramaturges du XX<sup>e</sup> siècle est passé plus ou moins sous silence. Je mentionne à titre d'exemple de dramaturges dont le nom ne figure même pas dans l'index de cet ouvrage sur les théâtres francophones du siècle passé Jean-Claude Germain, Robert Gurik et Jovette Marchessault.

Je remarque aussi après avoir lu toutes ces études que la contribution dynamique majeure

1. Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Montréal, Fides, t. x, 2001.

faite au cours du siècle dans plusieurs domaines et territoires théâtraux par les praticiennes et dramaturges femmes ne semble pas encore avoir pris la place qui lui revient dans la mémoire collective du public, des critiques et des chercheurs.

**Louise Forsyth**  
Université de la Saskatchewan

**BEAULNE, Martine, *Le passeur d'âmes. Genèse et métaphysique d'une écriture scénique*, Montréal, Leméac, 2004, 199 p.**

Le parcours professionnel de Martine Beaulne est impressionnant. Près de trente mises en scène en quatorze ans, des rôles au théâtre, à la télévision et à la radio, un poste d'administratrice au Théâtre Parminou, de nombreux stages au Canada, mais aussi au Danemark, en Italie, au Japon, et de multiples expériences d'animatrice et de professeure. *Le passeur d'âmes. Genèse et métaphysique d'une écriture scénique* qu'elle vient de faire paraître dans la collection « L'Écritoire » de Leméac dévoile les motivations profondes qui ont présidé aux choix artistiques, mais aussi politiques, de certaines mises en scène. Outre quelques éléments biographiques, le texte fait donc une large place à cinq productions mais aussi, dans les deux chapitres qui l'encadrent, à une réflexion sur la venue au théâtre et à l'appropriation d'une parole d'abord intime, puis artistiquement engagée.

Dans la première partie intitulée « Genèse », l'auteure relate ses années d'apprentissage. Après le décès d'un petit frère, sa mère s'éloigne et se mure dans sa douleur. La jeune fille se tourne alors vers son père, Guy Beaulne, qui lui fait découvrir les plateaux de tournage, les arrières-scènes de théâtre et les studios de radio, des univers où fiction et réalité s'entremêlent et où le jeu lui apparaît comme un formidable moyen d'exprimer ses émotions et d'apaiser ses angoisses. C'est, par exemple, le choc d'un texte de Marcel Dubé, l'interprétation d'un personnage de Calderon par Gérard Poirier et, plus tard, le travail d'un poème d'Anne Hébert en atelier de jeu qui lui feront comprendre tout le pouvoir du théâtre. Cours d'improvisation, ateliers de théâtre au cégep, participation à la troupe de théâtre Les Treize à l'Université Laval puis entrée au Conservatoire d'art dramatique en 1972 : la jeune femme développe son talent tout en s'impliquant dans les changements politiques et culturels de l'époque.

*L'arbre des tropiques* de Mishima est, en 1990, sa première mise en scène professionnelle. La découverte du Japon en 1979 l'a bouleversée et l'a éloignée du théâtre politique qu'elle trouve dorénavant trop doctrinal. Avec la découverte du *kabuki*, du *nô*, du *butô* et du *bunraku*, elle s'initie à un art certes codifié, mais dans lequel elle sent une filiation avec son monde imaginaire, une même intensité psychique. En choisissant une pièce qui revient aux origines du théâtre grec mais à travers la vision d'un auteur japonais, la metteuse en scène trouve l'opportunité de transmettre l'apprentissage artistique acquis lors de ses séjours en Orient.

C'est le *butô*, entre autres, qui lui permettra d'organiser ainsi l'action et de l'incarner de manière organique dans le corps des acteurs, ces derniers devenant des « lieux d'expressivité », des « corps parlants ». C'est ainsi que la metteuse en scène se fait « passeur d'âmes ».

Deux productions, le *Don Juan* de Milosz en 1991, puis le *Dom Juan* de Molière en 2000, lui sont inspirées par la musicalité des textes. À la pièce de Milosz, la créatrice juxtapose la musique d'Alfred Schnittke et de Carla Bley. Murmures, polyphonies, cris, tout le texte résonne en accord avec les autres éléments scénographiques, jusqu'au silence final de la mort du personnage. Pour Molière, Martine Beaulne emprunte au requiem et à l'opéra et adapte des parties du texte pour qu'il soit chanté, parfois même en latin.

En 1993, après la mort de sa mère, la metteuse en scène éprouve le besoin de célébrer la vie et le théâtre populaire en choisissant de présenter *La locandiera* de Carlo Goldoni. Dans une traduction de Marco Micone, la pièce restitue le climat social de l'Italie du XVIII<sup>e</sup> siècle et s'inspire des structures scéniques de l'époque tout en utilisant des architectures théâtrales plus contemporaines. C'est l'occasion pour la conceptrice de présenter les plans du décor, complexe et ingénieux, de Claude Goyette et d'expliquer le travail effectué sur le jeu des acteurs en fonction des déplacements de ce décor.

Avec *Albertine en cinq temps* en 1995, Martine Beaulne poursuit sa recherche sur l'espace scénique et le jeu de l'acteur. Elle opte ainsi pour une scène dépouillée, entièrement

occupée par un escalier monumental qui évoque autant le théâtre grec que le parvis d'une église catholique. Elle conçoit, quant à elle, la scène « comme projection du corps imaginaire ». Divisé en échiquier de neuf cases, l'espace scénique est représenté par la silhouette couchée d'un corps, et chaque partie de celui-ci correspond aux zones d'expressions possibles de l'imaginaire. Le schéma de Claude Goyette, son application lors de la mise en scène et l'explication des différents effets engendrés chez l'acteur et le spectateur par l'utilisation de cet espace, éclairent grandement le propos de l'auteure. Le chapitre se clôt sur l'adaptation cinématographique de la pièce, coréalisée avec André Melançon, où les choix esthétiques, explique l'auteure, ont dû tenir compte d'un tout autre rapport à l'espace et au temps du récit.

Le dernier chapitre intitulé « Le théâtre et la parole sociale et politique : à la rencontre de l'humanité » évoque les voyages et les rencontres qui, au cours de sa vie, ont inspiré l'auteure et modelé sa vision du monde et de l'art. C'est par ces voyages que le besoin de mettre en scène des textes plus contemporains s'est fait sentir. Témoin de la beauté du monde mais aussi de ses injustices, elle interroge les enjeux de nos sociétés pour comprendre les tensions complexes exposées dans la dramaturgie actuelle. Cette réflexion est transposée dans ses mises en scène, toujours consciente de la force d'une parole qui devient publique à travers cet espace « où s'exerce la liberté d'expression par une confrontation des discours et le témoignage d'expériences » (p. 169). Cinq autres mises en scène sont alors sommairement présentées comme étant nées de cette volonté d'un

engagement social, portées par le besoin de dénoncer, mais aussi par un désir de réconciliation et d'idéal.

*Le passeur d'âmes* est donc une traversée de l'imaginaire de la créatrice et le témoignage d'une prise de parole, écrite cette fois, d'une artiste engagée. Le regard que porte Martine Beaulne sur son métier est intéressant, et les différentes théories scénographiques qu'elle propose sur l'espace, la voix de l'acteur, le décor ou la musique captivent par leur application dans les différentes mises en scène. On apprécie également la sensibilité et la pudeur de l'artiste dans le dévoilement de ses mondes intérieurs, la relation avec sa mère entre autres qui est abordée parce que certaines pièces ont éveillé chez elle des souvenirs enfouis et douloureux. Des émotions qui, une fois projetées dans son écriture scénique, ont laissé l'artiste plus en paix avec elle-même. Un côté brouillon se dégage toutefois de la structure du texte, comme si l'auteure avait eu peur de nous perdre dans son univers. Plusieurs idées, impressions, sont ainsi développées puis expliquées à nouveau quelques pages plus loin, alourdissant le texte inutilement. Le dernier chapitre consacré à un théâtre plus politisé s'intègre mal, dans sa forme, au reste de l'essai. Ce survol de cinq productions nous apparaît bien court après tant de pages passées en compagnie de six dramaturges, et les parties consacrées au « mot de la metteuse en scène » et à « l'espace » sont peu éclairants, du moins à cet endroit du texte. L'intérêt de cet essai réside dans le regard que porte l'artiste sur son travail

et sur elle-même : intelligent, curieux, sensible. Martine Beaulne a fait ici le bilan de près de quinze années d'écriture scénique et nous a ouvert les coulisses de son imaginaire. Nous connaissions la beauté de ses mises en scène, nous connaissons maintenant l'ombre qui a porté ces âmes à la lumière.

**Éric Brouillette**

Université du Québec à Montréal

HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 311 p.

*L*e théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives est un ouvrage collectif dirigé par Chantal Hébert et Irène Perrelli-Contos, professeures au Département des littératures de l'Université Laval. Publié parallèlement à un ouvrage qui porte sur les enjeux narratifs de la littérature québécoise, ce deuxième volume du diptyque est consacré à la production théâtrale des deux dernières décennies.

La première partie du recueil réunit des textes qui s'intéressent au monologue comme mécanisme de communication. Irène Roy y explore d'abord les enjeux de l'« incommunicabilité » dans le théâtre. En comparant la construction dramatique de quelques pièces

(d'Anton Tchekhov, Eugène Ionesco, Bertolt Brecht, Jean-Luc Lagarce, entre autres) l'auteure montre quelle évolution ont connu les modalités de communication des personnages à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle observe que dans tout le réaménagement du discours – notamment la destruction de la structure dialogique au profit d'une résurrection du monologue – se révèle l'« incompétence naturelle [du personnage] à communiquer profondément avec l'autre » (p. 40). Bien que sommaire, son analyse soulève de pertinentes interrogations : « Quelles transformations humaines et sociales ont présidé à l'apparition de ces nouvelles stratégies de communication sur la scène? » (p. 28). Yves Jubinville fournit quelques éléments de réponses dans un texte philosophique portant sur l'émergence du témoignage au théâtre et ses rapports au contexte social québécois. L'auteur étudie les œuvres de trois dramaturges (Daniel Danis, Normand Chaurette et Larry Tremblay) pour montrer que le témoignage théâtral naît d'une « nécessité fondamentale [...] de dispositif de production et de réception de la parole intime » (p. 43). Pour clore ce premier chapitre, Lucie Robert s'attarde au « grand récit féminin ». Elle part du constat que le paysage théâtral québécois est transformé dans les années 80 par une nouvelle génération d'auteures dramatiques (Carole Fréchette, Marie-Line Laplante, Évelyne de la Chenelière) et dresse un bilan des innovations narratives dans le répertoire dramatique féminin de la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

La deuxième partie du recueil est consacrée à des études de cas. Les deux premières études traitent des modalités de la *transposition* scénique de la parole narrative. Denyse Noreau

se penche sur une adaptation théâtrale du roman de Vladimir Nabokov *Camera obscura* par Oleg Kisseliov. Au moyen d'une analyse comparative des structures narratives des deux œuvres, elle relève les différents changements des voix énonciatives et évalue leur correspondance à la « structure éthique » du roman. Élisabeth Plourde se prête à un exercice semblable dans l'étude du théâtre postmoderne québécois. Dans un effort pour mieux cerner la figure du narrateur de *L'odyssée* de Dominic Champagne, l'auteure fait ressortir les manifestations « polyphoniques » et « protéiformes » de son discours. Narrateur polyphonique, il « porte en lui une multitude de voix pour raconter [...] qui prennent corps et se déploient principalement dans l'espace » (p. 136); il est aussi protéiforme en ce qu'il lui arrive de se fondre dans l'action dramatique sous différentes incarnations. De sa contribution ressort que l'écriture scénique appelle des choix narratifs qui, au-delà des considérations dramaturgiques, participent d'une culture, d'un code éthique, voire d'un « nouveau rapport au monde » (p. 139).

En examinant plus avant le recours à de « nouvelles » formes textuelles et scéniques dans le théâtre de Jean-Pierre Ronfard, de Larry Tremblay, de Daniel Danis et de Carole Fréchette, les études du chapitre suivant viennent étayer cette thèse. L'examen fouillé de Caroline Garand, notamment, offre une interprétation assez intéressante des glissements de modes narratifs dans *Hitler* de Ronfard : l'auteure cherche à dévoiler les mécanismes par lesquels un personnage qui « raconte », en l'occurrence le personnage du Führer – en transformant la parole – prend possession du

monde pour le recréer. Pour leur part, Adeline Gendron et Marie-Christine Lesage se penchent sur *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* où elles relèvent de fréquentes « ambigüités » quant à la forme narrative, de nombreux discours oscillant entre le monologue et le soliloque. Leur enquête révèle que, dans l'œuvre de Larry Tremblay, le recours à ces formes non figées « épouse les contours de la subjectivité et de l'espace intime du personnage » tout en étant « lié à l'expression d'un sujet en crise » (p. 194).

Les deux articles de la dernière partie offrent d'étonnantes perspectives sur le théâtre moderne. Après avoir posé que, dans la production actuelle, « l'acte théâtral vivant est du côté de ce qui s'invente sous les yeux du spectateur » (p. 254), Joseph Danan suggère que ce sont les mouvements *internes* à l'écriture qui, sur la scène contemporaine assure – plus même que le récit, la fable ou les personnages – l'organisation dramaturgique. L'auteur fait valoir que, plus que jamais, le travail du dramaturge « se situe du côté de la représentation » et que, comme jamais auparavant, cette représentation « s'inscrit dans l'écriture » (p. 253). Enfin, on trouvera dans le texte de Jean-Marc Larrue une même conception du fait théâtral comme « présent de la scène » ou expérience plurisensorielle. L'auteur s'interroge brièvement sur l'intégration du discours musical au théâtre moderne. Considérant que tout langage musical (mélodie ou sons) de « par ses vertus expressives » peut *donner à voir* sur la scène, il identifie les différentes fonctions narratives qu'elle remplit pour ensuite, avec une approche sémiotique, traiter de son apport à la structure dramaturgique.

En somme, on trouvera dans cet ouvrage un ensemble agréablement ficelé d'analyses, habilement menées pour la plupart, et enrichies de nombreux cas de figure du répertoire théâtral québécois et, dans la première partie du recueil surtout, de quelques exemples tirés du théâtre français. On peut regretter que ces dernières références ne trouvent pas d'écho dans la suite des réflexions. Elles auraient permis de mettre davantage en relief les particularités narratives du théâtre québécois par rapport au théâtre français ou encore de montrer, comme l'annonce l'introduction, en quoi « plusieurs étapes significatives de l'évolution du théâtre sont liées aux avant-gardes européennes » (p. 9). Cela dit, bien que l'on sente quelquefois que cet ouvrage ne va pas au bout des visées comparatives qu'il s'est fixées en avant-propos, il a certes le mérite d'ouvrir de nombreuses pistes de réflexions qui vaudraient assurément d'être développées dans un troisième volume.

**Jean-Sébastien Kennedy**  
Université d'Ottawa

LÉVESQUE, Robert, *L'allié de personne. Portraits, lectures, apartés*, Montréal, Boréal, 2003, 335 p.

---

D'entrée de jeu, comme il l'annonce lui-même, Robert Lévesque « persiste et signe » (p. 14). Après s'être donné *La liberté de blâmer* (Boréal, 1997) et avoir taillé *Un siècle en pièces* (Boréal, 2000), voici que le critique dramatique inclassable et incassable du Québec revient à la charge, cette fois-ci en se proclamant *L'allié de personne*. Le titre, qui

renvoie à une citation d'Emile Cioran mise en exergue, annonce au lecteur que le livre qu'il tient entre ses mains est l'œuvre d'un franc-tireur, qui toujours, que l'on soit d'accord ou non avec ses positions, tire franc. *L'allié de personne*, contrairement aux deux recueils précédents, ne se limite pas au théâtre mais regroupe des textes publiés entre 2000 et 2002 dans *ICI Montréal* qui traitent de littérature, de chanson comme de musique classique, de cinéma.

Évidemment, lorsqu'il est question de Lévesque, il n'est pas question de critique « académique », ni de critique « savante » (universitaire); il s'agit plutôt de critique « libre », qui peut occuper l'espace textuel comme elle l'entend, qui peut parler de tout et de rien pour rendre compte du meilleur et du pire d'un roman ou d'une pièce et de sa mise en scène. L'intérêt de cet ouvrage, finaliste du prix de l'essai Victor-Barbeau 2004, est donc moins sa portée analytique que sa démarche anecdotique passionnée. Lévesque, qui a choisi de classer ses textes en trois parties : *Portraits*, *Lectures*, *Apartés*, aurait tout aussi bien pu choisir de nous les présenter de façon chronologique et datée, tant le *portrait*, la *lecture* (lecture d'un spectacle théâtral ou d'une œuvre littéraire) et l'*aparté* (tout texte de Lévesque n'est-il pas déjà un aparté en soi, tant son espace d'écriture est mis à l'écart, marginalisé par le milieu théâtral et littéraire québécois?) se recourent. Après nous avoir donné sa conception exigeante de la critique dans « Le dimanche de Berlioz », Lévesque nous invite à réfléchir sur la lecture et l'écriture, à nous souvenir de la bibliothèque de Buchenwald, à critiquer la liste des cent plus grandes œuvres

littéraires de l'histoire (initiative lancée par l'Association norvégienne des clubs de lecture en 2002), en nous parlant moins des auteurs présents que des grands absents, à rencontrer Louis-René des Forêts, Mordecai Richler, Marie-Claire Blais, qu'il compare à Anton Tchekhov pour son « coup d'œil de l'âme » (p. 238), Denis Marleau, qu'il affirme être « le plus grand metteur en scène de théâtre que le Québec ait jamais produit » (p. 158), le critique littéraire Paul Léautaud et deux éditeurs remarquables et essentiels dans l'histoire littéraire du XX<sup>e</sup> siècle, Jérôme Lindon, des Éditions de Minuit, et José Corti.

Lévesque, fort de sa verve et de sa culture débordante (c'est littéralement un ogre de lecture), s'adonne parfois au lyrisme, par exemple lorsqu'il évoque le *Jean Santeuil* de Marcel Proust, qui figure avec Louis-Ferdinand Céline, Bertolt Brecht et Samuel Beckett dans son Panthéon personnel : « [Dans *Jean Santeuil*] il y a [...] une constante euphorie de la vie, de la beauté, de la lumière, des amitiés, des orages aimés, la jeunesse y sent l'enfance, il y a des jardins où l'on pénètre comme si l'on entrait dans un tableau de Monet et des cuisines où les nappes et les buffets semblent peints par Chardin. » (p. 145)

Mais, bien sûr, il se permet aussi de saintes colères, dirigées contre des écrivains, des acteurs, des metteurs en scène, des critiques ou des politiciens mineurs ou minés. Ainsi après un éreintement de la mise en scène de *La cerisaie* de Tchekhov par Serge Denoncourt au Théâtre du Nouveau Monde (TNM), il décrie vivement l'inculture et l'incompétence de « certaines plumes misérables » (p. 141) de la critique,

notamment celle de *La Presse* qui déplore les longueurs dans cette pièce. La riposte de Lévesque est sans appel : « Des longueurs dans *La cerisaie*...! Mais *La cerisaie* est une longueur, ma pauvre fille! Une géniale longueur! Une longueur, aussi, car voilà des personnages qui, ayant constaté la vanité de la philosophie, parlent de n'importe quoi, de grenouilles, de pois chiches, de billard. » (p. 142) Et que dire de sa prise à partie de Denise Bombardier, qu'il surnomme la « Venise Bombardée »? (p. 312) Mais le critique en a surtout après ce qu'il appelle « le tourisme théâtral », cette façon de faire un théâtre sans envergure et sans signification profonde. Dans le texte qui clôt le recueil, « Les touristes l'emporteront », Lévesque reçoit la lettre anonyme d'un amateur de théâtre (qui n'est autre que lui-même), lettre tordue et tordante qui l'implore, avec ludisme et franchise, de reprendre le combat pour démasquer les touristes du théâtre québécois. C'est qu'il y aura toujours du polémiste (du grec *polemikos*, qui veut dire « relatif à la guerre ») chez Lévesque, et cette guerre contre la médiocrité sous toutes ses formes artistiques ou socioculturelles, cette offensive, cette résistance active, elle passera par l'écriture, libre et solitaire. Avec Lévesque, il y aura toujours une prochaine fois.

**Marc-André Towner**  
Université d'Ottawa

*Alternatives théâtrales*, n<sup>os</sup> 78-79 et 80

*Cahiers de théâtre Jeu*, n<sup>os</sup> 108 à 111

*Études théâtrales*, n<sup>os</sup> 27 et 28-29

*Théâtre/Public*, n<sup>os</sup> 169-170 et 171 à 173

Disons-le tout de go, le numéro 78-79 d'*Alternatives théâtrales* a les allures d'un ouvrage de collection. Sous le titre *Festival d'Avignon 1980-2003. Événements, fidélités, découvertes*, c'est en fait 23 années d'Avignon que l'on survole, 23 années pendant lesquelles Bernard Faivre d'Arcier, puis Alain Crombecque, ont dirigé la vénérable institution fondée par Jean Vilar. À vrai dire, l'ouvrage participe autant qu'il témoigne de cette « mythologie vivante du théâtre moderne » qu'est Avignon, suivant l'expression employée en quatrième de couverture.

On y trouvera somme toute peu de textes, sinon un long entretien avec les ex-directeurs, ainsi que deux articles portant sur les publics d'Avignon. Car l'intérêt premier de cet ouvrage, ce qui en constitue le corps et le rend remarquable, c'est son iconographie composée d'une centaine de clichés, dont neuf sont reproduits en couleurs. L'ensemble se feuillette comme un catalogue de musée où les courts textes, d'une page à un paragraphe, n'ont d'autre prétention que d'accompagner les images de courtes vignettes impressionnistes où Béatrice Picon-Vallin, Jean-Loup Rivière, Jean-Pierre Sarrazac ou Georges Banu nous livrent quelques-uns de leurs meilleurs souvenirs de

festivaliers. Deux sous-sections, l'une consacrée à la danse et l'autre aux spectacles venus d'Orient, viennent compléter l'ensemble. Il est à noter qu'une chronologie exhaustive de la programmation de 1980 à 2002 est également proposée en fin de volume.

À l'occasion de sa 80<sup>e</sup> parution, la revue belge propose une variation sur un thème récurrent depuis quelques années dans les revues théâtrales : la marionnette. Seulement, plutôt que d'aborder le sujet sous l'angle de l'acteur, les codirectrices du numéro, Évelyne Lecucq et Sylvie Martin-Lahmani, ont choisi celui du danseur. Il fallait y penser. Mais après tout, l'homme avec qui s'entretient le narrateur du célèbre dialogue d'Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, le dénommé Monsieur C, n'occupait-il pas la place de premier danseur de l'Opéra?

Le numéro tout entier est ainsi dédié aux rapports entre le corps inerte, mythique, morbide ou parfait de la marionnette, et celui du danseur qui est aussi, à sa manière, un corps architecturé, travaillé de l'extérieur par une forme imposée : la chorégraphie. Ouvrant le bal, l'article historique d'Elisa Guzzo Vaccarino fait l'examen de quelques chorégraphies audacieuses, d'aucuns diront insolites, que l'on doit aux artistes des diverses avant-gardes du siècle dernier, une époque où prothèses et scaphandres de plongée pouvaient encore inspirer, comme chez Oskar Schlemmer du Bauhaus, une « application du point de vue artistique et théâtral » (p. 6)! Pour sa part, l'ethnoscénologue Françoise Gründ nous amène

en Afrique, en Asie et en Amérique du Sud, dans un survol plus descriptif qu'analytique de différents types de traditions séculaires de la marionnette.

La suite du dossier donne la parole à une quinzaine de chorégraphes et de danseurs qui, par écrit ou sous forme d'entretiens d'intérêt varié, témoignent de leur recours à la marionnette ou aux objets inanimés dans leur travail de création. Une occasion de découvrir des artistes d'ailleurs et de repenser, par le truchement de l'inerte, le corps protéiforme du danseur.

\*\*\*

Sous le titre poétique de « Corps projeté », la 108<sup>e</sup> parution des *Cahiers de théâtre Jeu* interroge la « paradoxale rencontre du virtuel et du réel » (p. 88) à l'œuvre dans des productions contemporaines où, grâce à la technologie, des acteurs de chair et de sang côtoient et interagissent avec des projections holographiques, lorsqu'ils ne sont pas tout simplement remplacés par celles-ci. Trois spectacles québécois sont au cœur de ce dossier : *Anima* de 4D Art, *Mémoire vive* de la compagnie des Deux Mondes et, il fallait s'y attendre, le désormais célèbre *Les aveugles* du Théâtre UBU qui, de l'aveu même de Louise Vigeant, directrice du dossier, a amené le spectateur de théâtre à reconsidérer « l'idée même que l'on se fait de la "présence" » (p. 88) de l'acteur en scène, tant cette fantasmagorie technologique s'avère déréalisante.

Sans exclure les répercussions esthétiques inhérentes à l'emploi scénique de ces nouvelles

technologies, le dossier s'attache tout particulièrement aux techniques plus récentes de projection tridimensionnelle ou holographique, qui portent en elles les germes d'une interrogation de nature philosophique sur le corps réel et sa disparition. Ainsi, dans un article dont la portée s'étend bien au-delà des frontières du théâtre, Alexandre Lazaridès convoque sociologie, philosophie et psychanalyse pour interroger le statut du corps et de son image reproductible dans nos sociétés modernes. Interrogation similaire chez les deux artistes derrière 4D Art, Victor Pilon et Michel Lemieux : « Dans nos spectacles, il y a toujours cette coexistence du corps virtuel et du corps réel. Grâce à ce choc entre la réalité et la pensée, nos spectacles posent toujours la question de la nature du réel. [...] [Ils] parle[nt] beaucoup de cette disparition du corps dans notre société » (p. 102), soulignent-ils dans une longue entrevue accordée à Hélène Jacques.

On trouvera en outre deux études de fond, l'une par Frédéric Maurin, l'autre par Ludovic Fouquet, qui portent plus largement sur la part onirique de l'image projetée, qu'elle soit limitée à un écran ou qu'elle s'autonomise grâce à des procédés parfois anciens comme le *Pepper's Ghost*.

Depuis la petite bombe que fut la publication en 1999 du *Beau milieu. Chronique d'une diatribe*, on a somme toute peu parlé du modèle québécois du théâtre, c'est-à-dire des modes de production et de diffusion du théâtre d'ici, de ses sources de financement et de ses structures de soutien. Profitant de la tenue du dernier Congrès québécois du théâtre où ces thèmes étaient remis sur la place publique,

l'édition 109 des *Cahiers de théâtre Jeu* a voulu prolonger et ouvrir la réflexion amorcée par l'auteur du *Beau milieu*, l'acteur, ancien directeur du Conservatoire de Montréal et désormais animateur de radio Raymond Cloutier.

Ainsi, en ouverture du dossier, on trouvera la transcription d'une entrée libre organisée par la revue autour du sujet *Le modèle québécois du théâtre. Un système à casser ou à transformer?* et qui réunissait les directeurs de théâtre Marie-Thérèse Fortin et Jacques Vézina, l'universitaire Janusz Przychodzen et, bien entendu, Cloutier lui-même. Au fil de la discussion, que l'on sent par moments enlevée, les intervenants abordent des questions très pragmatiques telles que le court temps de répétition des pièces (trois à quatre semaines), la grande quantité de spectacles à l'affiche dans une ville comme Montréal (une centaine par année), ou la brièveté des séries de représentations (rarement plus d'un mois), tous facteurs qui conditionnent – de façon néfaste disent les participants – la pratique théâtrale au Québec.

Pour affiner ce portrait d'ensemble, d'autres articles abordent avec plus de détails et de précisions les caractéristiques de ce modèle québécois du théâtre que le dossier cherche à peindre. Philip Wickham s'attarde ainsi au phénomène des reprises, en croissance constante depuis les dernières années. La comédienne Marilyn Perreault souligne les écueils qui attendent les jeunes artistes de la relève qui, pour pratiquer leur art et avoir accès aux soutiens de l'état, n'ont d'autre choix que de fonder leur propre compagnie et ainsi devenir

gestionnaire avant que d'être artiste. On trouvera également un texte en faveur (Jean-Claude Côté) et un autre contre (Pierre Rousseau) la sortie théâtrale obligatoire à l'école : un moyen à privilégier pour développer de nouveaux publics, à moins que l'effet recherché ne soit tout le contraire?

C'est bien peu dire que la mort subite de Jean-Pierre Ronfard, survenue le 26 septembre 2003, a attristé l'ensemble de la communauté théâtrale montréalaise. Œuvrant au Québec depuis 1961, Ronfard a largement contribué au développement du théâtre d'ici, tant par ses activités de pédagogue, de directeur de compagnie, de metteur en scène, d'auteur que de penseur du théâtre. Il suffit de jeter un coup d'œil au copieux dossier 110 de la revue *Jeu*, « Ronfard : le legs », pour commencer à prendre la mesure de ce qu'il nous a laissé en héritage.

Une première section est consacrée aux nombreux écrits que Ronfard a lui-même publiés au sein de la revue, de quoi nous faire regretter qu'il fut le seul artiste d'ici à avoir régulièrement couché sur papier ses vues et réflexions sur l'institution théâtrale et le théâtre québécois. Diane Godin, responsable du numéro, s'est chargée d'opérer une sélection parmi l'ensemble du corpus. Au programme, vingt pages d'extraits de textes divers portant sur la mise en scène, le théâtre militant, l'expérimentation, les médias et l'industrie, les écoles de formation, etc. Comme quoi l'homme de théâtre était aussi un intellectuel engagé dans l'espace public.

Suit un second volet réunissant les témoignages tout aussi personnels que

touchants de trois de ses proches collaborateurs : Alexis Martin, Anne-Marie Provencher et Paul Savoie. Pour finir, la troisième et dernière section du dossier comprend quatre articles de réflexion qui s'attardent plus spécifiquement à l'esthétique ronfardienne. Il ressort de ces textes l'importance de l'espace, géographique, temporel ou culturel, dans la pratique et la dramaturgie de Ronfard. On soulignera ici la contribution de Marie-Andrée Brault qui s'intéresse aux « enfants du NTE » (p. 128), des artistes ou des compagnies chez qui l'on repère une filiation spirituelle avec celui qui riait aux éclats lorsqu'on le présentait comme un maître.

Plusieurs des créations marquantes de la dernière saison théâtrale montréalaise ont succombé d'une manière ou d'une autre à ce que le 111<sup>e</sup> dossier des *Cahiers de théâtre Jeu* nomme la « tentation autobiographique ». On n'a qu'à penser à *Henri et Margaux* d'Évelyne de la Chenelière, à *L'inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau : un récit-fleuve* de Marcel Pomerlo, ou encore à *Incendies* de Wajdi Mouawad. Mais jusqu'où va cette tentation? Comment s'accommode-t-elle de la vérité, de l'authenticité ou de la vraisemblance? Car derrière l'appellation même de théâtre autobiographique se cache en réalité plusieurs postures d'écriture, plusieurs angles sous lesquels un auteur peut se livrer à un public. C'est ce que souligne l'article de tête du dossier, où Louis Patrick Leroux passe en revue les principales notions qui gravitent autour de l'autobiographie au théâtre : le pacte, l'autofiction, la biographie d'artiste, la confession, l'impromptu, la re-présentation.

On lira également la belle étude de Pierre L'Hérault qui, s'attardant à l'œuvre drama-

turgique de Wajdi Mouawad, propose une lecture nuancée de ce « théâtre qui semble se concentrer sur la personne de l'auteur », mais qui « apparaît dans le même mouvement mû par une force contraire qui l'arrache à l'autobiographie » (p. 99).

Enfin, une large part est faite aux dramaturges, dont deux ont accepté de signer un texte dans la revue : Évelyne de la Chenelière et Marcel Pomerlo, ce dernier proposant le récit – autobiographique, il va sans dire –, du processus de création de son plus récent spectacle. Dans la même veine, des entretiens avec les actrices, auteures et « performeuses » Marie Brassard et Nathalie Derome offrent d'autres regards sur l'autobiographie au théâtre.

\*\*\*

Les numéros 27 et 28-29 d'*Études théâtrales* proposent les actes d'un colloque, *Arts de la scène, scène des arts*, organisé conjointement par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, l'École d'architecture de Nantes et le Centre d'études du XX<sup>e</sup> siècle de l'Université Paul-Valéry de Montpellier. Sous la responsabilité de Luc Boucris et de Marcel Freydefont assistés d'Anne Wibo, ce vaste colloque sur la scénographie, qui s'est déroulé en trois temps et en trois lieux différents, réunissait des théâtrologues et des praticiens européens (français et belges, pour la plupart) autour du vaste thème de l'espace. Plutôt que de resserrer la portée du sens à donner à ce terme, les organisateurs du colloque ont au contraire joué de sa plurivocité, multipliant du même coup les axes d'interrogation possibles.

On peut reprocher à cette ouverture du sens, parce qu'elle procède souvent par glissements, de diluer la cohésion d'ensemble des actes de ce colloque. Car ici la notion d'espace ne se limite pas au plateau, à l'aire de jeu ou encore à la scénographie. En effet, parce qu'on passe allègrement à celle de territoire puis de frontières, ces actes portent sur des questions aussi variées que l'hybridité des formes ou les limites génériques du théâtre. Partant, à défaut d'une ligne directrice précise, le lecteur trouvera dans ces deux parutions récentes à boire et à manger. Mais avant de passer en revue les deux premiers volumes d'une série de trois, laissons les organisateurs expliquer leur démarche :

Nous plaçons ainsi à nouveau l'espace et donc la scénographie au centre de nos réflexions : brouillage des frontières entre les arts, apparitions de formes hybrides, surgissement de singularités artistiques nouvelles, recherche de nouvelles identités. Quel espace, c'est-à-dire quels plateaux et quelle place au plan esthétique comme au plan social pour toutes ces démarches?

À travers l'usage de l'espace, nous nous penchons ainsi sur les redéfinitions de territoire artistique qui s'ébauchent aujourd'hui, conduisant à esquisser des genres nouveaux qui naissent (p. 7).

Le numéro 27, *Brouillage des frontières : une approche par la singularité*, se divise en deux sections bien distinctes. Misant sur la contribution d'universitaires et de critiques, la première partie du numéro s'ouvre avec un long article de Michel Corvin, « La scène éclatée (1920-1980) », qui, comme son titre l'indique, retrace les principales métamorphoses des scènes européennes au XX<sup>e</sup> siècle, depuis les premières utilisations d'images projetées qui « ouvrent l'espace », jusqu'à sa conquête par le virtuel, en passant par les recherches d'ordre architectural ou les diverses explorations du rapport

scène-salle. Quittant le champ de l'enquête historique pour prendre racine dans la contemporanéité, les articles qui suivent restreignent l'enquête aux pratiques récentes issues de cadres géographiques nationaux : la Flandre et les Pays-Bas pour Johan Thielemans, le Portugal pour Eugénia Vasques, la France pour Jean Chollet. Si l'on reste quelque peu sur sa faim tant les auteurs accumulent les exemples de cas particuliers, il demeure que ces articles, notamment ceux consacrés au Portugal et à la Flandre, sont susceptibles d'intéresser un lectorat curieux qui, il faut bien l'admettre, n'a pas souvent l'occasion de se renseigner sur les pratiques scénographiques contemporaines dans les petits pays européens.

Plus volumineuse, la seconde partie de l'ouvrage est entièrement consacrée aux interventions de scénographes et de metteurs en scène, nombreux à avoir participé au colloque. Dans l'ensemble, peu de points de recoupement, ce qui explique sans doute le titre du premier volume : *Brouillages de frontières : une approche par la singularité*. Des sept contributions d'artistes, celle du scénographe Guy-Claude François, qui a collaboré avec le Théâtre du Soleil, est de loin la plus intéressante. Photographies à l'appui, le regard qu'il pose sur son propre parcours illustre à merveille deux facteurs essentiels qui orientent le travail de tout scénographe : les lieux physiques au sein desquels il doit créer un « espace de représentation » et le rapport qu'il souhaite développer avec un public donné, qu'il soit spectateur de théâtre, amateur de concert rock (François a dessiné une scène pour Mylène Farmer!), ou limité à l'œil d'une caméra.

Comme son titre l'indique, *Limites, horizon, découvertes : mille plateaux*, le second volume des actes du colloque *Arts de la scène, scène des arts* (*Études théâtrales* n° 28-29), s'articule autour du thème du plateau. La première partie de l'ouvrage est presque entièrement consacrée aux discours de praticiens, qu'ils soient scénographes, metteurs en scène, architectes ou directeurs technique d'un théâtre. Elle se lit comme une succession de monographies, chacune portant sur une réalisation spécifique avec laquelle le lectorat québécois n'est sans doute pas familier. Dans ces conditions, et malgré l'ajout de 25 pages d'illustrations en fin d'ouvrage, dont certaines renvoient étrangement au volume 1, les propos perdent parfois de leur intérêt. Le lecteur attentif pourra en revanche glaner quelques perles, comme celle-ci tirée de l'intervention de Daniel Jeanneteau, « Une poétique des limbes » : « L'enjeu de la scénographie n'est donc pas la forme, le style, l'esthétique, ce n'est pas l'architecture ou l'image, mais le vivant : ce qu'il y a de vivant dans un volume, dans des proportions, et comment le creux d'un espace appelle la venue d'un corps, puis d'une parole » (p. 35).

Parce qu'elle se détache du singulier et qu'elle est plus synthétique, la deuxième partie de l'ouvrage est aussi plus substantielle. Huit auteurs abordent la notion de plateau, cherchant à en exprimer les limites et les ouvertures, les formes et les variantes, le passé et le futur. On lira notamment avec plaisir un trop court texte de l'architecte et professeur Xavier Fabre, qui propose quatre approches à partir desquelles penser le plateau : le jeu, la convention, le site et la ville. Soulignons

également la contribution de Joëlle Chambon qui, abordant le plateau théâtral dans sa transposition au cinéma, explore le chemin parcouru entre le « choix de l'impur », tel que formulé par le critique André Bazin, et le « vœu de chasteté » des adeptes du *Manifeste – Dogme 95*. On regrettera cependant que l'ensemble ne soit pas de la même étoffe.

\*\*\*

Le numéro double de *Théâtre/Public* (169-170) rassemble dix textes de création autour du thème « Ville intime », dont un du poète, essayiste et dramaturge Mohamed Kacimi et un de la montréalaise d'origine Marie Ouellet. En résidence d'écriture dans divers lycées parisiens, les auteurs ont été conviés à se joindre à titre d'observateur à des ateliers de théâtre, de vidéo, de multimédia ou de photographie animés par des artistes au profit des jeunes étudiants. Cette « classe pour résidence », suivant la formule d'Évelyne Panato, responsable du projet, se déroulait à l'occasion du vingtième anniversaire de la Maison du geste et de l'image. Un cédérom sur lequel les dix auteurs lisent des extraits de leurs œuvres accompagne le numéro double.

Pour sa 171<sup>e</sup> livraison, *Théâtre/Public*, devenu trimestriel depuis janvier 2004, propose un long parcours dans l'univers de Pierre Dufour, intellectuel français qui fut un temps lecteur à Madrid et conseiller culturel à Belgrade et à Budapest. Critique d'art et de littérature, il est également passionné de sémantique et d'histoire culturelle. Or voilà que la revue du Théâtre de Gennevilliers souhaitait depuis longtemps déjà publier un dossier autour du

thème de la mélancolie, un sujet qui se trouve au cœur de la réflexion de Dufour, un ancien collaborateur et ami de *Théâtre/Public*. L'équipe de rédaction lui a donc demandé une sélection de ses écrits pour constituer ce cahier, *Visages de la mélancolie*, qui se lit comme un

libre parcours : d'abord la conception ancienne – médicale et philosophique – de la notion, puis, de visages en visages, quelques-uns de ses avatars culturels et artistiques, jusqu'au théâtre fantasmatique de Samuel Beckett et à la "psychose" de Sarah Kane (p. 4).

Hormis quelques textes qui l'ont inspiré et un inédit d'Yves Hersant autour du *Cri* de Munch, l'ensemble du numéro est donc de la plume même de Dufour. Dans les faits, il est peu question de théâtre dans ces pages où l'article sur le peintre scandinave en côtoie d'autres sur Picasso, Borgès ou Baudelaire. Plus près de notre propos, on lira en marge de ce cahier trois articles consacrés à *4.48 psychose* de Sarah Kane que mettait récemment en scène Claude Régy aux Bouffes du Nord, dont un entretien avec le metteur en scène.

Écrire l'histoire du théâtre, que ce soit en France ou au Québec, c'est aussi, dans un mouvement inverse, reléguer à la marge. Celle qui intéresse Sylvie Chalaye, responsable de la 172<sup>e</sup> parution de *Théâtre/Public*, ne concerne pas une compagnie, un sous-genre théâtral ou un corpus donné, comme c'est généralement le cas chez ceux qui exhument le passé. Son intérêt se porte plutôt du côté des « Ombres de la rampe », c'est-à-dire de tous ces comédiens et comédiennes noir(e)s qui, depuis les avant-gardes des années 20 et même avant (comme chez Gémier, par exemple), ont accompagné et fait vivre le théâtre français. Pour peu connue

qu'elle soit, cette histoire n'en demeure pas moins fascinante car, à travers elle, c'est en fait tout une parcelle de l'histoire des mentalités qui se lit en filigrane, comme en témoigne la première partie du dossier, « Pleins feux sur les ombres oubliées », qui vaut à elle seule que l'on se procure le numéro.

Malgré cette présence centenaire d'acteurs noirs sur les scènes de France, force est d'admettre, avec l'ensemble des artistes de couleur qui interviennent dans le second temps du dossier, que la chose n'est toujours pas passée dans les mœurs. En effet, s'il est un leitmotiv qui se dégage des neuf entretiens et tables rondes réalisés par Chalaye avec divers acteurs et actrices, c'est qu'il est plus difficile pour eux de décrocher des rôles d'envergure, particulièrement dans le théâtre de répertoire, où choisir un noir pour incarner Ruy Blas, par exemple, est presque invariablement perçu comme un parti pris de mise en scène. Plus encore, la plupart des acteurs interviewés affirment courir le risque d'être cantonnés dans des emplois typés, comme celui du griot, du conteur ou du *black* des banlieues. On doit sans doute y voir le contrecoup de la sous-représentation des noirs dans les officines du pouvoir culturel que sont en France les directions de théâtre, comme le soulignent d'ailleurs les participants à la table ronde qui clôt cette seconde partie.

Pour finir, le troisième temps du dossier cherche à pousser la réflexion « au-delà de la couleur » (p. 59) en interrogeant les notions d'emploi, de rôle et de répertoire. Constitué pour l'essentiel d'interviews et de dialogues avec des acteurs, des metteurs en scène et des

directeurs de compagnies, il se dégage de cette dernière section la nette volonté de contrer la posture conservatrice qui consisterait à éviter le débat en affirmant, par exemple, que l'absence de rôle noir dans une pièce donnée justifie à elle seule une distribution entièrement blanche. En revanche, à la lecture des nombreuses interventions, il n'est pas clair que la posture inverse soit idéale, à savoir que la couleur de peau d'un acteur n'ait aucune incidence pour un metteur en scène, sinon d'être une simple variante d'un corps d'abord conçu comme matériau scénique. Dans une telle perspective, l'acteur ne risque-t-il pas de perdre une part de son individualité, voire de son identité?

Denis Bablet serait un personnage incontournable pour qui voudrait se pencher sur l'histoire et l'évolution de la discipline des études théâtrales francophones. C'est en 1953 qu'il entre au CNRS pour entreprendre ses études doctorales, une institution qu'il ne quittera qu'en 1991, après avoir dirigé pendant douze ans le célèbre Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle. Tout au long de sa carrière, il aura marqué de son empreinte le milieu de la recherche, publiant de nombreux ouvrages sur l'histoire de la mise en scène au XX<sup>e</sup> siècle, animant des débats publics ou encore transmettant son savoir à l'Université Paris III et au Centre d'études théâtrales de Louvain-la-Neuve en Belgique. On lui doit notamment la copaternité des *Voies de la création théâtrale*. Plus de dix ans après son décès, *Théâtre/Public* consacre son 173<sup>e</sup> dossier à celui qui, en pourfendeur du jargon savant et notamment de la sémiologie, croyait fermement que la recherche devait « trouver des lecteurs

parmi les étudiants et les gens de théâtre » (p. 19), c'est-à-dire ne pas se cantonner au cercle restreint des spécialistes.

Les textes réunis ici, qu'il s'agisse de témoignages, d'études qui s'inscrivent dans le prolongement de son œuvre ou qui tentent de la saisir dans sa globalité, donnent à voir un homme curieux au discours mesuré, grandement apprécié de ses collègues et étudiants. Bien documenté, attendrissant par moments, ce numéro ne manquera pas d'intéresser ceux qui ont connu Bablet et ceux, autrement plus nombreux, qui l'ont lu et accompagné à distance dans un parcours intellectuel dont la bibliographie sélective, en clôture de numéro, permet de saisir l'ampleur.

\*\*\*

Trois constats s'imposent en guise de conclusion à cette recension des revues théâtrales francophones parues l'an dernier. D'abord, on remarque une large proportion d'auteurs dont le discours est légitimé par une pratique artistique plus que par une affiliation universitaire. En effet, dans environ un numéro sur trois, la parole des praticiens compte pour plus de 50 p. 100 du contenu des dossiers dont nous venons de parler, articles et entretiens confondus<sup>1</sup>. On peut certes y voir le signe d'un dialogue fructueux. Il reste que la proportion peut surprendre. S'agit-il d'une tendance qui ira

1. Il est vrai que parfois les auteurs portent le double chapeau de praticien et d'universitaire; cependant, dans la plupart de ces cas, c'est pour parler de leur pratique qu'on les invite à prendre la plume.

s'affirmant ou est-ce un simple effet du hasard?

Ensuite, on remarquera la grande diversité thématique de toutes ces parutions : souvenirs du festival d'Avignon, numéros hommage (Jean-Pierre Ronfard, Denis Bablet), scénographie, nouvelles technologies... Les recoupements, s'il y en a, sont à faire dans le contenu même des articles plutôt que sur la foi des titres de dossiers. On constate alors combien les questions d'hybridité, notamment, ont toujours la faveur des revues théâtrales.

Soulignons enfin que l'intérêt pour l'histoire semble diminuer considérablement, le numéro 172 de *Théâtre/Public* et, à la rigueur, le 78-79 d'*Alternatives théâtrales* faisant ici figure d'exception. Dans les faits, la présence de l'histoire se résume généralement cette année à un article en ouverture de dossier, question de poser quelques balises avant d'ouvrir l'interrogation à des enjeux plus immédiatement contemporains.

Car contemporain est bien le maître mot qui unit ces trois constats, de la parole qu'on accorde volontiers aux artistes d'aujourd'hui jusqu'aux formes hybrides que l'on présente souvent comme les premières manifestations du théâtre de demain.

**Sylvain Schryburt**  
Université de Montréal