



L'idée d'un théâtre originnaire dans la théorie et la pratique dramatiques (XVII^e-XXI^e siècle)

Dossier coordonné par Éric Eigenmann et Lise Michel

Sommaire du volume

1. Lise Michel & Éric Eigenmann

« Saisir les origines du théâtre : enjeux d'une fascination »

2. Marc Vuillermoz

« Ce qui m'obligea à remonter à l'origine des choses... » :
contexte et enjeux du recours aux origines du théâtre dans la
réflexion aubignacienne

3. Clotilde Thouret

L'acteur romain peut-il défendre le théâtre au XVII^e siècle ?

4. Bénédicte Louvat-Molozay

L'« antiquité » du « Théâtre de Béziers » (1628-1657) :
construction et perpétuation d'une valeur fondatrice d'un
corpus

5. Marc Escola

« Ce théâtre n'est pas le nôtre. »
Rousseau et Diderot spectateurs de plein air

6. Daniel Maggetti

Fernand Chavannes, ou l'invention d'un théâtre vaudois

7. Natacha Allet

L'« athlète du cœur » et les mirages de l'origine (Artaud)

8. Catherine Brun

L'origine et l'artefact : usages du théâtre antique chez Michel
Vinaver

9. Michel Bertrand

Emmanuel Genvrin : constitution à l'Île de la Réunion d'un
théâtre des origines – sur l'absence des origines de ce théâtre

10. Martin Megevand

Formes chorales originales, poétiques de la reconstruction –
Les exemples de Césaire, Gatti, Weiss et Tillion

11. Patrick Suter

L'origine à venir. À propos du *Sang des promesses* de Wajdi
Mouawad

12. Marie-Hélène Boblet

Le paradoxe de la parole originaire (Valère Novarina)

13. Romain Jobez

La « couronne du roi posée de travers » : sur la notion
d'origine dans la pensée théâtrale de Walter Benjamin

14. Céline Candiard

Les guerres baroques : enjeux mythologiques de la mise en
scène des classiques

Les coordinateurs du numéro remercient Romain Bionda pour son aide dans la
relecture éditoriale du volume.

Saisir les origines du théâtre : enjeux d'une fascination

Créé en 2015 au Théâtre Vidy-Lausanne, le spectacle du metteur en scène suisse Guillaume Béguin *Le Théâtre sauvage* avait pour ambition, non sans réminiscence rousseauiste, de « revenir aux sources du théâtre. De revenir à ce jour au cours duquel un individu s'est posté devant son groupe, et, sous la forme d'une proto-cérémonie en train de s'inventer, a pour la première fois imité quelqu'un d'autre¹ ». Dans la continuité d'un spectacle qui, l'année précédente, renonçait au texte pour remonter « en amont de la parole, à l'origine de l'homme, de la culture et de la société² », le motif du retour aux origines surgissait à nouveau au cœur du projet créateur. Quelles origines cherchait-on exactement à rejouer ou à évoquer ? Celles de la pratique théâtrale ? de l'humanité ? de la société ? du langage même ? En postulant un lien entre ces différents aspects, le projet visait à restituer une forme d'essentialité du geste dramatique.

Ce motif n'est pas nouveau. L'idée qu'a existé un théâtre « originaire », incarnation à la fois historique et paradigmatique du drame, surgit à chaque époque de l'histoire du théâtre. Plus qu'une notion chronologique, elle vise une forme brute et souvent idéale. Elle informe à la fois les pratiques et les discours théoriques. La volonté de faire ressurgir des formes originelles est à la vérité, pour chaque époque, l'expression de la quête d'une « essence » de la théâtralité. La référence aux origines, dans le travail scénique, les poétiques et les théories du drame, est toujours pensée – et alléguée – comme *genèse*.

C'est à la question des usages théoriques et pratiques du recours aux origines du théâtre qu'est consacré le présent dossier. Dans une perspective transhistorique, du XVII^e siècle à nos jours, le volume interroge et met à l'épreuve quelques exemples de réflexions ou de réalisations scéniques qui se réclament – ou se réclament – d'une forme de retour ou de saisie des origines³. Les contributions réunies ici cherchent toutes à éclairer le lien entre l'imaginaire d'un théâtre originaire⁴ et les perspectives argumentatives, les contextes socio-historiques, épistémologiques

¹ Compagnie De Nuit comme de Jour (Guillaume Béguin), *Le Théâtre sauvage*, « Présentation », www.denuitcommejour.ch

² Id., *Le Baiser et la morsure*, « Présentation », dossier de presse « *Le Théâtre sauvage / Le Baiser et la morsure* », p. 3.

³ L'étude porte principalement sur les domaines français et francophone. Certaines des contributions s'étendent à l'Angleterre et à l'Allemagne.

⁴ D'abord attesté dans un sens local métaphorique, « originaire » réfère la plupart du temps, au XVII^e siècle, à l'extraction géographique ou à la naissance. Employé absolument, il porte déjà la triple valeur de source (préfixe *ur-*), de cause, et de raison (*archè*), comme le terme « origine » lui-même (« ce dont une chose vient et prend son principe », Furetière, 1690). On le trouve souvent – mais non exclusivement – dans un contexte biblique où il réfère à une origine d'avant la Chute, au même sens qu'« originel ». Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, ce sont toutefois plutôt les expressions « théâtre des origines » ou « théâtre de nos ancêtres » qui sont employées pour renvoyer à un premier théâtre fondateur, voire simplement les « origines du théâtre ». La notion de « théâtre originaire » bien qu'attestée plus tôt ne se généralise qu'à partir du XX^e siècle, en partie en un sens psychanalytique (voir Paul-Laurent ASSOUN,

ou esthétiques qui le sous-tendent. On peut, d'une façon très générale, distinguer deux grands types de recours aux origines du théâtre : le premier s'accompagne de la revendication d'une hyper-conscience historique, avec tous les effets de déférence ou de distance que supposent les démarches de réappropriation. Dans la pratique, les tentatives actuelles de restitutions plus ou moins libres de spectacles du XVII^e siècle « à l'ancienne » participent sans doute de cette manière⁵. Le second type met en avant la quête d'une forme ou d'un langage original, rapportée à l'idée d'une essence du théâtre, dans une temporalité vague sinon abolie : ainsi, par exemple, Georges Banu comprenait-il le dépouillement scénique et le dénuement que revendique Peter Brook⁶. Mais cette distinction ne dessine que des tendances⁷. Que l'origine du théâtre soit conçue comme forme première, passée ou primitive, comme source, jeunesse ou élément précurseur, un même constat s'est en effet imposé au cours des différentes enquêtes menées lors de cette réflexion collective⁸ : les projets de *retour* aux origines du genre, comme ceux qui prétendent retrouver, réactualiser ou réinventer ces origines, recouvrent toujours, à un degré ou un autre, une quête des éléments constitutifs essentiels des formes théâtrales, voire du principe même de leur originalité⁹. Inversement, la quête d'une essence s'exprime souvent en termes historiques. Invoquer les origines du théâtre, c'est mobiliser simultanément, à des degrés variables, l'antériorité, la causalité, et le principe du drame.

La question des reconfigurations que la littérature opère, en son sein, sur son propre passé, constitue un objet central d'études désormais classiques sur la « mémoire » des œuvres¹⁰, et sur les formes d'écriture de l'imaginaire des origines et de la fondation¹¹. L'idée que l'origine du théâtre

« L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Insistance* 1, 2006, n° 2, p. 27-37) qui n'est pas celui que nous lui donnons ici.

⁵ Les différentes démarches qui les sous-tendent sont analysées dans le présent recueil par Céline Candiard.

⁶ « Autour d'un espace libéré de la référence à des styles, ou à la tradition d'un répertoire, construire une relation ici et maintenant entre un acteur et un spectateur délivrés de la mémoire du théâtre, cela signifie pour Brook retrouver la force perdue d'un théâtre originaire ». (Georges BANU, *Brook*, Les Voix de la création théâtrale, Paris, édition du CNRS, 1985, p. 122).

⁷ À certains égards, et sur un corpus plus vaste, les deux pôles évoquent ceux que dessine Patrice PAVIS lorsque, transposant dans la mise en scène contemporaine la distinction que fait Jacques Derrida entre deux types de démarches interprétatives, il oppose un Claude Régy qui ne « déconstruit pas » les signes de la fiction théâtrale mais « cherche au fond une origine d'avant la parole et l'histoire » dans « une nostalgie de la parole pleine, poétique, universelle, naïvement humaniste » et d'autres comme Vitez, Marthaler ou Casdorf qui « travaillent au contraire le jeu de la répétition, de la citation et de l'ironie » (*La Mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, A. Colin, 2007, p. 168).

⁸ Les articles réunis ici sont issus du colloque *Le Fantôme d'un théâtre originaire dans la théorie et la pratique dramatique* qui s'est tenu à l'Université de Lausanne et à l'Université de Genève en octobre 2013.

⁹ C'est-à-dire de leur « génie » : voir Jacques DERRIDA, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003 [sur l'œuvre d'H. Cixous]. Voir aussi *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl* (Paris, PUF, 1990) où Derrida reconnaît que la réponse à la question même de l'origine – « Comment l'originarité d'un fondement peut-elle être une synthèse *a priori* ? » (p. 12) – constitue une « difficulté de méthode » (p. 31).

¹⁰ En plus des travaux de Georges DIDI-HUBERMAN, on pense en particulier aux ouvrages de Judith SCHLANGER, *La Mémoire des œuvres* [1992], Paris, Verdier, 2008, et *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010.

¹¹ John D. LYONS, *The tragedy of origins. Pierre Corneille and historical perspective*, Stanford, Stanford University Press, 1996 ; Christophe MARTIN, *Fictions de l'origine, 1650-1800*, Paris, Desjonquères, 2012 ; Philippe BOURDIN, « Du théâtre historique au théâtre politique : la régénération en débat (1748-1791) », *Parlement[s], Revue d'histoire politique* 3/2012 (n° HS 8), p. 53-65 ; Anne BOUVIER CAVORET (dir.), *Théâtre et mémoire*, Paris, Ophrys, 2002. Voir aussi la passionnante étude que Gilles SIOUFFI a consacrée à l'imaginaire de la fondation de (et dans) la langue française : *Le génie de la langue française. Étude sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'âge classique*, Paris, Champion, 2010.

en constitue aussi le fondement a ouvert, dans une perspective philosophique¹², à des interrogations radicales sur l'essence même des composantes du fait théâtral¹³. Les perspectives récentes de l'historiographie théâtrale, en interrogeant les enjeux et les moyens de la réflexion proprement disciplinaire sur l'histoire du théâtre¹⁴, invitent toutefois à penser plus spécifiquement, à nouveaux frais, le statut du recours au passé dans les discours *sur* le théâtre. Dans ce contexte, les (re)constructions historiographiques ou esthétiques de la genèse du théâtre, si elles ne constituent pas encore un champ d'étude très développé, ont néanmoins fait l'objet d'analyses particulièrement éclairantes ces dernières années : les plus significatives d'entre elles ont notamment montré comment les historiens et philosophes du XIX^e siècle avaient construit de toutes pièces les origines fantasmées du théâtre médiéval¹⁵, et comment le renouvellement de la pensée du théâtre lié à l'émergence de la mise en scène à partir de la fin de ce même XIX^e siècle a pu susciter le fantasme d'un théâtre grec qui comporterait tous les traits de notre modernité¹⁶. Dans le sillage de ces questionnements sur l'imaginaire de l'histoire du théâtre, la présente investigation souhaite poursuivre l'enquête sur une période plus large, de l'époque classique à nos jours, et sous un angle plus spécifique : à travers le fantasme d'un théâtre des origines, elle traque la permanence d'une pensée essentialisante du genre dramatique au cœur de démarches qui se définissent comme historiques ou du moins comme ancrées dans l'Histoire.

Les raisons qui motivent, dans la théorie et la pratique du théâtre, le recours aux origines, telles que les envisagent les différents articles réunis ici, se révèlent nombreuses. Elles présentent toutefois des points communs évidents. Le geste relève d'abord d'une démarche argumentative : si les commencements valent cause, raison et essence, alléguer les origines du théâtre, c'est faire usage d'une forme d'argument d'autorité¹⁷, notamment lorsque l'on cherche à défendre des positions esthétiques novatrices ou polémiques. C'est, en particulier, l'un des arguments les plus efficaces pour penser ou proposer une refondation du drame. Au-delà de sa fonction argumentative, l'idée d'un théâtre originaire, parce qu'elle porte en elle celle d'un jaillissement premier, d'un moment initial, entre en résonance avec l'idée d'une ré-initialisation et d'une réformation du théâtre, voire permet d'en penser le geste même. Le recours aux origines du théâtre coïncide en général avec un geste de fondation, de refondation ou d'innovation.

¹² Voir notamment Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « La scène de l'origine » et « Le théâtre antérieur » dans *Poétique de l'histoire*, Galilée, 2002.

¹³ Denis GUÉNOUN, « La scène est-elle primitive ? », dans *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin, 2009, p. 337-351.

¹⁴ Voir notamment Roxane MARTIN et Marina NORDERA [dir.], *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie*, Paris, Champion, 2011 ; M. DENIZOT, *L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*, *Revue d'Historiographie du Théâtre*, 1, sept. 2013 ; Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? » : http://www.diffusion.ens.fr/databis/diffusion/bonus/2006_06_10_mervant.pdf (publication en ligne, ENS, 2006). Voir aussi Luc FRAISSE, *Les fondements de l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 2002.

¹⁵ Marie BOUHAÏK-GIRONÈS, Véronique DOMINGUEZ, et Jelle KOOPMANS [dir.], *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, PUR, 2010 ; Michèle GALLY et Marie-Claude HUBERT, *Le Médiéval sur la scène contemporaine*, Presses Universitaires de Provence, 2014.

¹⁶ Voir Patricia VASSEUR-LEGANGNEUX, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004 et Bénédicte BOISSON, « L'assemblée idéale du théâtre grec antique », dans *L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*, *op. cit.*, p. 18-26. Voir aussi Florence FIX et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009.

¹⁷ C'est le cas *a fortiori* à l'époque classique où, comme le note Clotilde Thouret dans le présent volume, « les Anciens sont à la fois des modèles et des garants ».

La détermination des moments et des lieux considérés comme originaires varie au cours de l'histoire du théâtre selon les contextes socio-historiques et esthétiques, et selon les finalités des discours qui les invoquent. La distinction entre Histoire et fantasme de l'Histoire est, dans le cas des origines, difficile à établir. Aristote renvoyait déjà, pour fonder la distinction entre comédie et tragédie, à un débat qui aurait eu lieu entre Doriens et Mégariens. Au XVII^e siècle, comme le relèvent plusieurs contributions du présent volume, bien que le théâtre latin soit plus lu que le théâtre grec, c'est surtout ce dernier qui incarne un passé fondateur. « Utopie théâtrale¹⁸ », il semble de fait posséder une plasticité proportionnelle au défaut de connaissance directe que l'on peut en avoir. Chaque époque, voire chaque individu, repense en réalité à sa façon les origines grecques du théâtre. La plupart du temps, les auteurs et créateurs ne cherchent pas tant à revenir aux origines du théâtre grec qu'à s'en réclamer¹⁹. Dans sa contribution, Clotilde Thouret montre précisément comment, dans le contexte de la France et de l'Angleterre du début du XVII^e siècle, le théâtre antique est aussi bien allégué par les détracteurs que par les défenseurs du théâtre, et souligne à quel point la référence aux origines s'inscrit chez ces derniers dans un besoin de légitimation de la pratique. Dans la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, comme l'explique Marc Vuillermoz, la référence à la période de Sophocle sert aussi une défense du théâtre refondé de son époque. Origines réinventées, en grande partie : l'idée qu'il propose du théâtre antique, précise-t-il, ne repose pas sur une lecture attentive des sources disponibles, mais « sur une appropriation rapide de celles-ci, accompagnée d'un puissant effort d'imagination » : c'est en tant qu'« apôtre de l'ordre et de la rationalité » que d'Aubignac idéalise en effet un certain théâtre grec, par opposition à un autre, le « théâtre des turpitudes » des III^e et V^e siècles de notre ère. Marc Escola, rappelant quant à lui combien le « fantasme grec » du XVIII^e siècle est étroitement lié à l'image qu'en véhicule le *Théâtre des Grecs* du Père Brumoy, souligne aussi que la fonction de la référence au théâtre grec est d'abord, chez Diderot, un moyen d'en penser une réforme. Il montre à quel point, pour Diderot comme pour Rousseau, l'origine du drame n'est pensée comme grecque que pour autant que ce théâtre peut coïncider avec l'idée qu'ils se font de ce qu'est – et doit être – une véritable communauté. L'origine se déplace dès que le théâtre grec ne peut fournir le modèle de leurs aspirations. On sait que les origines que chante Nietzsche appartiennent à une époque sacrée pré-euripidéenne, elle-même héritière d'un âge d'or. Les dimensions dionysiaque et apollinienne en constitueraient une rémanence chez Eschyle et Sophocle. Geste critique, encore, que la fiction récurrente d'un théâtre des origines analysée par Natacha Allet chez Antonin Artaud, à l'encontre d'un certain théâtre psychologique. Dans sa quête d'un théâtre libéré de toute contrainte, permettant de rendre palpables les énergies primitives qui suscitent le drame, c'est au drame eschyléen, considéré comme pré-rationnel, que remonte Antonin Artaud. Mais il (re)viendra finalement à l'idée, comme l'explique Natacha Allet, que « le vrai théâtre date d'avant Eschyle ». Sur un autre mode, les échos d'un certain théâtre grec traversent encore, sur le plan de la structure comme des thèmes et des caractères, toute l'œuvre de Michel Vinaver : Catherine Brun montre ici qu'ils relèvent d'une forme de nostalgie d'un « âge d'or du théâtre », repérable dans le « discours d'une plénitude fictive perdue », qui correspond en

¹⁸ Selon l'expression qui fait le titre de l'ouvrage cité de P. Vasseur-Legangneux.

¹⁹ Jean-Luc NANCY note qu'il y a « comme une exemplarité inatteignable de la tragédie : nous pensons [...] pouvoir ou devoir tout rapporter à quelque chose d'elle : c'est-à-dire qu'il nous est nécessaire de penser qu'en elle se nouait le nœud élémentaire de l'existence [...]. Mais [...] ce nœud ne peut plus être noué pour nous [...] » (« Après la tragédie » [2002 / 2008], dans *Demande. Littérature et philosophie*, Galilée, 2015, p. 244-245). Une « provenance » ou un « être issu de » relèverait toujours à la fois « d'une coupure et [d'] une transmission » (p. 246).

réalité à la reconnaissance de certains traits – aspect communautaire, rapport entre la scène et le public – que Vinaver valorise lui-même dans son travail d'écriture²⁰.

La référence au théâtre du Moyen Âge est l'autre domaine majeur où se déploie le fantasme de l'origine. Les formes et pratiques dramatiques médiévales ont très tôt été associées à une liberté qu'aurait ensuite bridée l'aristotélisme renaissant. Beaucoup de dramaturges et de penseurs du théâtre ont voulu reconnaître l'essence du genre dans la distinction peu marquée entre les comédiens et les spectateurs, l'absence de coulisses et la co-présence de toute la communauté urbaine en un rassemblement populaire. Ces images sont plus ou moins fondées historiquement, mais on ne s'étonnera pas que l'idée d'un théâtre médiéval fondateur de la modernité théâtrale ait été inventé au cours du XIX^e siècle, avec l'avènement de la Seconde République²¹ en France. Ni qu'on ait voulu y lire aux XX^e et XXI^e siècles, à partir d'Edward Gordon Craig²², une forme d'exhibition de l'artificialité de la fiction théâtrale. Daniel Maggetti montre avec quel enthousiasme Fernand Chavannes, qui s'est voulu le fondateur d'un théâtre suisse romand authentique, s'est tourné en 1916 vers le théâtre médiéval et l'« art rustre des fabliaux » dans lequel il voyait un état pré-rationnel, caractérisé par le dépouillement et la simplicité. À propos du *Mystère d'Abraham*, créé en 1916, il montre que le projet de Chavannes naît en grande partie d'une insatisfaction par rapport au théâtre suisse de son temps, relégué au registre « campagnard ». Le titre, qui évoque *Le Sacrifice d'Abraham*, première tragédie en langue française, publiée en 1550, est du reste éloquent sur la fonction fondatrice que Chavannes prête à sa propre oeuvre.

Mais si l'identification des origines repose sur la reconnaissance de valeurs communes saisies au moment de leur émergence, alors tout moment de l'histoire du théâtre, y compris récente, peut être pensé comme originaire, s'il fait surgir des figures de précurseurs. À la même époque et dans les mêmes territoires, certaines formes seront originaires, d'autres non. Ainsi Alexandre Hardy, mort en 1632, est-il considéré pendant tout le XVII^e siècle comme un poète suranné et archaïque, tandis que Tristan L'Hermite, son cadet de trente ans seulement, mais dont la langue et la dramaturgie ramassée et fondée sur une nouvelle forme d'expression des passions ont constitué un tournant esthétique durable, incarne dans l'imaginaire critique de ces mêmes générations la jeunesse sacrée de la tragédie²³. Romain Jobez montre ici même le déplacement de l'origine opéré par Walter Benjamin à propos du théâtre allemand, des Lumières au *Trauerspiel*, dans lequel Benjamin identifie les traits constitutifs d'une véritable théâtralité. Certains dramaturges, du reste, ont considéré leur propre époque ou leur propre théâtre comme originaire, ou devant

²⁰ Si le théâtre grec a sans conteste été, des théâtres antiques, le plus pensé comme originaire, il faut remarquer – le fait est tout aussi significatif – que le tournant actuel des études théâtrales vers les arts de la scène invite certains historiens ou théoriciens du théâtre à lui substituer un autre théâtre antique originaire, le théâtre latin. C'est la démarche de Florence DUPONT : « Quand acceptera-t-on qu'un théâtre des origines, qui fut un théâtre du jeu, et rien qu'un théâtre du jeu, fasse irruption sur notre horizon intellectuel et bouscule bien des fausses évidences, bien des naïvetés historiques ? » (*L'Orateur sans visage : essai sur le théâtre romain et son masque*, Paris, P.U.F., 2000, introduction, p. 1) « Ce théâtre du jeu, qui est d'aujourd'hui, le théâtre de Tadeusz Kantor ou de Bob Wilson était déjà là, caché dans notre mémoire refoulée des scènes romaines, comme une alternative à l'idéologie majoritaire de la représentation. » (*ibid.*).

²¹ C'est ce que montre le volume dirigé en 2010 par M. BOUHAÏK-GIRONES, V. DOMINGUEZ et J. KOOPMANS, Voir ci-dessus note 15.

²² Voir Edward Gordon CRAIG, *De l'Art du théâtre* [1905/ trad. Française 1911], Circé, 1999, p. 140. Sur l'ambition bien plus radicale de Craig de « retrouver l'art perdu du théâtre », qui constitue l'objet de tout l'ouvrage, voir plus particulièrement *ibid.* p. 139-141 et p. 186-201. Voir aussi l'article de Didier PLASSARD « L'"art de monter et de voiler", ou le mythe des origines du théâtre selon E. G. Craig », *Puck : la marionnette et les autres arts*, 14, 2006, p. 83-92.

²³ Lise MICHEL, « Le passé présent : le "temps" de *Pyrame et Thisbé* dans l'imaginaire critique du XVII^e siècle », *Arrêt sur scène / Scene Focus* [revue en ligne], n°1, 2012.

l'être²⁴. Patrick Suter analyse notamment comment, chez Wajdi Mouawad, la fondation est en droit aussi bien tournée vers le passé que vers le futur.

La pensée de l'origine du théâtre est donc étroitement liée à une manière de penser le temps – temps historique mais aussi « régime d'historicité²⁵ » des œuvres – et la place de sa propre démarche esthétique dans l'Histoire. Selon les termes de Marc Vuillermoz, elle est étroitement dépendante de « la valeur accordée au temps : corrupteur ou tourné vers le progrès ». Mais elle est parfois aussi déliée d'une référence à un moment historique particulier. On la cherche dans un ailleurs culturel : l'Asie est pour Antonin Artaud le lieu d'un théâtre non (encore) contraint par la parole, le Japon, pour Claudel ou, comme le montre Daniel Maggetti, pour Chavannes, celui où la présence scénique n'est pas soumise au joug de l'action. Martin Mégevand souligne que, dans la pensée de Walter Benjamin, l'origine n'est pas un point fixe mais dynamique, qui s'apparente à l'originalité. « Sous le rapport du temps, l'origine jaillit dans le présent », écrit-il : « en cela, elle se distingue de l'archaïque, Benjamin dissociant la notion d'origine de l'idée d'un commencement. »

Ce geste de refondation du théâtre, à différentes époques et en différents lieux, s'inscrit parfois aussi dans une volonté plus large de refondation d'une société, ou de revendication d'une identité culturelle. Ce sont les origines de la cité, ses épisodes fondateurs, que rejoue chaque année lors des fêtes de l'Ascension le « Théâtre de Béziers » des années 1610-1650 étudié par Bénédicte Louvat-Molozay dans sa contribution. Commémorant certains épisodes de l'histoire locale, ce théâtre reproduit à volonté le scénario originel du rétablissement de l'ordre et célèbre l'« antiquité » de la ville de Béziers, qui passe « par la réactivation de formes répétées depuis toujours ». Michel Bertrand montre aussi comment le dramaturge Emmanuel Genvrin, en produisant des fictions dramatiques qui mettent en scène la naissance du théâtre à la Réunion, « interroge les origines de la civilisation réunionnaise en questionnant les origines de son théâtre ». Et c'est en partant du constat d'un déficit de fondation dans les civilisations contemporaines que Martin Mégevand cherche à identifier et à définir des dramaturgies « de la reconstruction ». Désolidarisant l'origine du commencement, au sens temporel, il voit une pensée de *l'originnaire* dans certaines œuvres qui surgissent « dans des moments d'effondrement historique où l'on ne parvient à nommer ce qui advient qu'à la condition de recourir à une forme esthétique alternative, radicalement nouvelle ».

À l'époque classique, les éléments du fait théâtral sur lesquels semble se focaliser l'idée d'une origine à ressusciter ou à prendre comme modèle relèvent plutôt des conditions de sa pratique, de son organisation dans la cité, de son but moral et des mythes qui le fondent. Par la suite, et notamment à partir du XX^e siècle, c'est dans le rapport au geste ainsi qu'au langage et à la parole que l'origine semble la plus radicalement pensée comme retour vers une forme d'authenticité. Selon Daniel Maggetti, la langue paysanne de Chavannes « préfigure, au théâtre, la conception ramuzienne d'une « langue-geste » vivante, en adéquation avec le substrat d'où elle est issue, donc avec l'usage parlé, et opposée à la « langue-signe » de l'institution scolaire ». Marie-Hélène Boblet souligne que « les adjectifs *rupestre* et *pariétal* par lesquels Novarina qualifie sa propre langue pointent une certaine primitivité », de même que les syntagmes « théâtre des oreilles » ou « théâtre des paroles ». Elle suggère que la pensée du langage mise en œuvre dans le théâtre de

²⁴ Les deux démarches sont sans doute solidaires. J.-L. Nancy estime que nous oscillons toujours entre deux postulats : celle de la « nostalgie d'un à-jamais-perdu qui sans doute jamais ne fut présent », et celle qui voudrait « faire surgir un absolument-à-venir qu'aucune espèce de présence ne pourrait précéder » (article cité, p. 239).

²⁵ François HARTOG, Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps, Paris, Seuil, 2003.

Novarina repose sur le fantasme d'une forme première, de « sensible audible, précédant même le théâtre mimétique ».

Sur le plan théorique, on le voit, les modalités de rapport au théâtre des origines sont diverses, selon que l'on cherche à en réactiver des structures, des thèmes, des figures ou des formes, à en raconter la naissance, à faire de son propre théâtre une origine, ou selon que l'on lie cette origine à soi par un rapport d'analogie, de causalité, ou d'antériorité. Si la plupart des cas envisagés dans ce volume rêvent de ressusciter, d'une manière ou d'une autre, ces origines, d'autres – comme Catherine Brun le montre à propos de Michel Vinaver – « travaille[nt] la distance » dans une « mise en regard *critique* d'autrefois et d'aujourd'hui ».

Qu'est-ce donc que le théâtre originaire ? un mythe ? un fantasme ? Du mythe, il partage le caractère narrativisable d'un récit des origines, la réapparition constante sous des formes et dans des versions différentes, la valeur fondatrice, et l'ambivalence par rapport à l'Histoire – mais non les invariants constitutifs, sans doute. Du fantasme, au sens que la psychanalyse a pu donner à ce terme, il possède le lien étroit avec l'imaginaire, la fonction critique, émancipatrice et créatrice, et la souplesse à se voir investi des aspirations, voire des désirs, de ceux qui sans cesse le réinventent – pas toujours le rapport à l'inconscient. Quoi qu'il en soit, le fait même que le recours à l'idée – appelons-la ainsi – d'un théâtre originaire soit à ce point récurrent doit aussi être perçu comme un symptôme de la manière particulière que nous avons de penser le théâtre. Le roman se réclame-t-il à ce point de ses antécédents historiques lorsqu'il explore de nouvelles formes ? Les historiens de l'art se tournent-ils vers les peintures rupestres pour chercher l'essence de l'art visuel ? Le fait est que dans les arts de la scène, le recours aux origines est un moteur de conceptualisation et d'invention particulièrement puissant. Le théâtre, au sens que chaque époque donne à ce terme, est sans aucun doute l'un des arts où la quête d'une essence générique a subsisté le plus longtemps, et continue à nourrir la création.

Lise MICHEL et Eric EIGENMANN

« Ce qui m'obligea à remonter à l'origine des choses... » :

Contexte et enjeux du recours aux origines du théâtre dans la réflexion aubignacienne

Toute la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac est traversée par une profonde nostalgie à l'égard du théâtre des origines : le premier chapitre, qui sert d'introduction à l'ouvrage, évoque les ruines des « superbes édifices » grecs et romains ; le dernier célèbre leur magnificence d'autrefois. Entre ces deux bornes, le traité fourmille de références au théâtre des anciens et à sa mystérieuse naissance. D'un chapitre à l'autre, les descriptions des spectacles grecs et latins alternent avec le retour régulier de la scène originelle : celle du bouc sacrifié par Icarius pour avoir mangé le raisin de la vigne sacrée léguée par Bacchus. La prolifération de références historiques est certes caractéristique du discours savant, mais elle a de quoi surprendre de la part d'un théoricien qui prétend que les règles de l'art dramatique « ne sont pas fondées en autorité, mais en raison », et « ne sont pas établies sur l'exemple, mais sur le Jugement naturel¹ ». Cette tension entre une pensée animée par une exigence de rationalité absolue (qui, en tant que telle, devrait s'affranchir de toute référence à l'histoire) et une perspective historicisante clairement affirmée est en fait globalement représentative de la réflexion théâtrale à l'âge classique, mais elle trouve dans la *Pratique du théâtre* une expression particulièrement marquée.

Nous chercherons donc à éclairer ce paradoxe en dégageant les raisons et les enjeux du recours constant au théâtre des origines. Mais auparavant, nous nous attacherons à définir à la fois le territoire de ce théâtre originel et la manière dont l'abbé envisage la notion même d'origine.

La saisie des origines

Pour faire surgir les acteurs et les spectateurs des premiers temps, d'Aubignac mobilise une foule impressionnante de témoignages anciens, de déclarations émanant d'autorités irrécusables. Dans les innombrables notes marginales qui accompagnent le texte de la *Pratique*, plus d'une quarantaine de théoriciens et de commentateurs antiques sont en effet cités², des plus célèbres (comme Aristote et Horace) aux plus obscurs (Festus, Rufinus et autre Demetrius de Phalère). Toutefois, comme l'a montré H. Baby dans son édition de la *Pratique*, cet étalage d'érudition ne procède pas d'une lecture attentive des textes de référence (et pour cause, puisque beaucoup d'entre eux ont été perdus), mais d'une appropriation abusive des données contenues dans quelques grandes sommes savantes, deux essentiellement : le *Banquet des Sophistes* d'Athénée et le *De Theatro ludisque scenicis* de Jules-César Boulenger. D'Aubignac en vient donc à répéter une

¹ Abbé D'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre* (1657), éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, p. 66.

² Voir les « Observations sur la Pratique du théâtre » rédigées par H. BABY à la fin de son édition, *ibid.*, p. 560.

histoire du théâtre des origines déjà canonisée, notamment en raison de la diffusion très large que connaît l'ouvrage d'Athénée au XVII^e siècle.

Or naturellement, cette histoire présente des zones d'ombres qui rendent parfois difficilement compréhensible l'évolution du théâtre. En pareil cas, la rigueur scientifique réclamerait un examen minutieux des sources et une prudente retenue dans les conclusions. Mais l'abbé adopte une tout autre méthode. Supposant que ce qui a été perdu par l'injure du temps peut être reconstitué grâce aux ressources d'un esprit rationnel, il se livre à un puissant effort d'imagination contrôlée. Aussi n'hésite-t-il pas à introduire le long développement sur l'évolution du chœur dans les premières comédies et tragédies par une formule aussi abrupte que significative : « Voici ce que je me suis imaginé là-dessus³ ». Pour « ramener au jour des choses enveloppées dans [l]es vieilles ténèbres⁴ » et combler les lacunes des ouvrages de ses prédécesseurs, d'Aubignac échafaude ainsi un enchaînement logique de causes premières qui sont peut-être imaginaires, mais conformes, selon lui, à l'esprit de l'histoire⁵ et susceptibles d'expliquer la situation dans laquelle se trouve le théâtre à son époque. Une telle démarche n'est pas nouvelle : elle se manifeste déjà dans l'Antiquité chez certains des premiers « historiens du théâtre⁶ » et ressortit à ce que l'on appelle l'*étiologie*, qui consiste à rendre compte des origines d'une pratique « non pas à partir de témoignages mais selon une forme de vraisemblance⁷ ». Or ce qu'il y a d'intéressant, c'est que la perspective étiologique met en relation les deux principaux sens – chronologique et causal – du mot « origine » : un sens premier, qui renvoie à l'idée de commencement, de phase initiale d'un phénomène appelé à se développer, et un sens second, apparu plus tard, qui fait de l'origine la cause d'un phénomène. Faire le récit des origines d'un peuple ou d'une pratique culturelle vise en effet à expliquer son devenir, à rendre compte de son état présent, que ce soit pour le glorifier, ou pour regretter sa splendeur perdue. C'est cette seconde attitude qu'adopte d'Aubignac dans son « Projet pour le Rétablissement du Théâtre français », ouvrage dont la mort de Richelieu a fait avorter la rédaction, et dans lequel l'abbé se proposait de dresser les causes de la décadence du théâtre et d'exposer les moyens pour le rétablir dans son antique magnificence. Dans le petit opuscule qui nous est parvenu⁸, d'Aubignac relève six tares qui affectent le théâtre de son époque ; chacune d'elle trouve une explication historique qui prend appui sur les conditions du théâtre à l'époque antique (au sens large). Dans la *Pratique*, comme dans le *Rétablissement*, les origines du théâtre fournissent ainsi à la fois un principe d'explication auquel il faut nécessairement recourir pour éclairer les imperfections du théâtre moderne, et un modèle à partir duquel bâtir une norme, ce qui fait que « jamais personne ne sera savant dans la Poésie dramatique que par le secours des Anciens⁹ » (ni l'historien, ni le poète).

Pour autant, d'Aubignac n'est pas figé dans une posture révérente et élégiaque à l'égard du théâtre antique, posture qui ferait de lui un contempteur amer des usages de son temps. Tout le distingue au contraire de ceux que les Modernes ne tarderont pas à combattre sous le nom d'« Anciens » dans la fameuse Querelle. L'essentiel des points de divergence entre les deux

³ *Ibid.*, p. 310.

⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁵ On remarque à ce propos que d'Aubignac prend avec l'histoire les mêmes libertés que celles qu'il concède aux dramaturges.

⁶ Pierre LETESSIER prend les exemples de Juvenal, de Virgile et Tite Live dans *Le Théâtre romain* (co-écrit avec Florence DUPONT), Paris, Armand Colin, 2001, p. 131-132.

⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁸ Cet opuscule est reproduit par H. BABY, en annexe de son édition de la *Pratique*.

⁹ Abbé D'AUBIGNAC, *op. cit.*, p. 61.

positions antagonistes concerne le rapport au temps et à l'histoire. Pour l'abbé d'Aubignac, le temps n'est pas un simple agent corrupteur qui nous éloignerait par degrés des merveilleux commencements. Il autorise au contraire également la distance critique, aussi nécessaire au docte qu'au poète, et permet d'opérer un tri salutaire parmi les productions des Anciens. Le passage suivant la description initiale des ruines des amphithéâtres est tout à fait représentatif de cette ambivalence du temps. L'abbé s'arrête d'abord sur son aspect destructeur : « Le torrent des siècles qui renverse toutes choses, qui les dissipe, les entraîne et les engloutit nous laisse à peine la connaissance de leur figure dans quelques vieux restes de bâtiments démolis¹⁰ ». Mais il ajoute aussitôt que « [l]a raison même a secondé la fureur du Temps, et s'est en quelque façon intéressée dans la ruine d'une partie des Spectacles anciens¹¹ », puis il dresse la liste des spectacles que les progrès de la civilisation ont conduit à éliminer peu à peu : les combats de gladiateurs ou de bêtes sauvages, contraires à l'esprit de l'Evangile, les courses de chariots et de bagues ainsi que les autres jeux du cirque. Le temps se trouve donc investi d'un pouvoir clarifiant et providentiel, qui, loin de nous couper de la source pure du théâtre, nous en rapproche. Par ailleurs, et c'est un autre aspect de la pensée moderniste de l'abbé, l'histoire n'est pas envisagée dans la *Pratique* sous l'angle d'un déroulement linéaire (qui serait celui d'une dégradation continue), elle est placée sous le double signe du cycle et du progrès¹², ce qui implique que l'on puisse renouer périodiquement avec l'art des Anciens, et même dépasser leur héritage. Or cette conception du temps et de l'histoire trouve son fondement, comme nous allons le voir, dans la manière dont l'abbé d'Aubignac envisage les origines du théâtre.

Alors que dans le discours savant ces origines se confondent souvent avec un moment antérieur et extérieur à l'histoire, un âge d'or de la vérité première impossible à situer temporellement, d'Aubignac, même s'il évoque à plusieurs reprises les rites ancestraux liés au culte de Bacchus, focalise l'essentiel de ses réflexions sur une période historique bien précise qui s'étend du V^e siècle avant J.-C. au V^e siècle de notre ère. Au sein de cette vaste période, il distingue un point d'orgue marquant l'apogée du théâtre, les années Sophocle¹³, mais aussi une époque d'absolue déchéance, celle du « théâtre des turpitudes » violemment dénoncé entre le III^e et le V^e siècle de l'ère chrétienne par les Pères de l'Église. Le théâtre des origines est donc placé sous le signe du devenir ; son histoire s'articule autour de deux moments clefs marquant respectivement l'apogée d'un art (un art qui n'avait cessé de progresser depuis ses balbutiements) et sa chute. Naturellement, dans la perspective étiologique qui est celle de d'Aubignac, ces deux moments prennent force d'exemplarité en incarnant les deux états opposés entre lesquels peut osciller le théâtre : un état idéal, dont la perfection réside dans la piété, la pureté morale et la maîtrise du *logos*, et un état inverse, dominé par l'obscène, le sacrilège et le spectaculaire dans son expression la plus basse. Cette conception historique et bipolaire du théâtre des origines, d'Aubignac la projette ensuite sur les périodes successives, ce qui lui permet d'envisager l'évolution de l'art dramatique selon un schéma cyclique où alternent moments glorieux et périodes de décadence.

¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹¹ *Id.*

¹² Sur cette conception « cyclo-progressive » de l'histoire, voir Emmanuelle MORTGAT-LONGUET, *Clio au Parnasse. Naissance de l'« histoire littéraire » française aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 2006, p. 170.

¹³ « [...] le théâtre s'étant élevé de son temps à une estime qui depuis n'a jamais été rétablie » (*Pratique...*, éd. cit., p.395).

Ainsi, sur le plan moral, le théâtre moderne, a d'abord traversé une période sombre où les « Satyres aigres et mordantes [...] tirèrent bientôt après elles le libertinage¹⁴ », inflexion corrigée au milieu du XVI^e siècle par les Confrères de la Passion (qui font d'abord construire l'Hôtel de Bourgogne pour y faire représenter des mystères). Mais après avoir connu une première rédemption sous l'action des confrères, le théâtre s'est à nouveau « corrompu [...] par la licence des Poètes et la mauvaise conduite des Acteurs¹⁵ », avant d'être à nouveau purifié grâce à l'action décisive de Richelieu. Enfin, à l'heure où il rédige sa *Dissertation sur la condamnation des théâtres* (publiée en 1666), d'Aubignac estime que

depuis quelques années notre Théâtre se laisse retomber peu à peu dans sa vieille corruption, et que les Farces impudentes, et les Comédies libertines, où l'on mêle bien des choses contraires au sentiment de la piété, et aux bonnes mœurs, ranimeront bientôt la justice de nos Rois, et y rappelleront la honte et les châtements¹⁶.

Quand il examine l'histoire du théâtre moderne sous l'angle de la poétique, l'abbé met en lumière une trajectoire semblable à la précédente :

Au Siècle de Ronsard, le Théâtre commença à se remettre en sa première vigueur ; Jodelle et Garnier, qui s'en rendirent les premiers Restaurateurs, observèrent assez raisonnablement cette règle du Temps [...] mais aussitôt le dérèglement se remit sur le Théâtre par l'ignorance des Poètes, qui tiraient vanité de faire beaucoup de Pièces, et qui peut-être en avaient besoin. Hardy [...] fut [...] sans doute [celui] qui tout d'un coup arrêta le progrès du Théâtre, donnant le mauvais exemple des désordres que nous y avons vu régner en notre temps¹⁷.

Puis, sous l'impulsion des doctes et des poètes de la seconde partie des années 1630, l'art dramatique s'est imposé une telle discipline qu'il a pu parvenir à son plus haut degré d'achèvement et connaître une véritable renaissance. Ce sentiment est d'ailleurs partagé par l'ensemble des théoriciens de l'époque Richelieu. Sarasin, par exemple, écrit dans son *Discours de la Tragédie* :

S'il me fallait donner des exemples, [...] notre théâtre m'en fournirait assez, sans que je fusse en peine d'en aller chercher parmi les ruines de la scène grecque. La tragédie n'est pas si vieille chez nous, qu'encore que nous la voyons dans sa perfection, nous ne l'ayons vue aussi dans son enfance, et que les mêmes poètes qui nous donnent des ouvrages très achevés, ne nous en aient donné de très défectueux¹⁸.

Peut-on exprimer plus clairement ce sentiment, partagé par une génération d'auteurs dramatiques et de théoriciens, d'avoir présidé à la naissance d'un nouveau théâtre originaire ?

Reste maintenant à dégager les raisons qui ont pu « obliger » d'Aubignac à « remonter à l'origine des choses¹⁹ ».

¹⁴ Abbé D'AUBIGNAC, *Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, N. Pepingue, 1666, p. 242.

¹⁵ *Ibid.*, p. 243.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ *Pratique ...*, éd. cit., p. 177.

¹⁸ Jean-François SARASIN, « Discours de la tragédie ou Remarques sur *L'Amour tyrannique* de Monsieur de Scudéry », Paris, Augustin Courbé, 1639, p. 4.; éd. H. Baby, [in] site « IDT – Les idées du théâtre » (www.idt.paris-sorbonne.fr).

¹⁹ *Pratique ...*, éd. cit., p. 265.

Fondements et enjeux

La référence à l'Antiquité correspond, chez d'Aubignac, à diverses stratégies visant à faire reconnaître la grandeur du théâtre de son époque et à légitimer le rôle qu'il y a joué. Mais il trouve tout d'abord une justification rhétorique.

L'étalage d'érudition est censé emporter l'adhésion du lecteur, en conférant au théoricien une autorité indiscutable dans le domaine du savoir. Or les passages les plus riches en références savantes sont précisément ceux où il est question des origines du théâtre. Mais en fait, cette stratégie s'avère assez hasardeuse. Comme l'a bien montré H. Baby dans son édition de la *Pratique*, d'Aubignac s'adresse à un double lecteur²⁰ : le poète (défini explicitement comme destinataire du traité) mais aussi le savant. Dans cette perspective, le récit circonstancié des origines du théâtre pourrait trouver à se justifier en admettant que d'Aubignac cherche tout à la fois à instruire le poète (supposé ignorant) et à instaurer avec ses pairs une manière de dialogue (touchant certains points sujets à dispute). Toutefois, l'abbé a bien conscience des difficultés inhérentes à une telle démarche : la charge d'érudition risque en effet tout autant de rebuter le poète de métier (qui cherchait dans la *Pratique* des conseils techniques touchant l'exercice de son art) que d'ennuyer le savant (indisposé par les inévitables rappels à l'usage du poète). D'où les précautions oratoires que d'Aubignac place de façon gênée en tête des chapitres qui contiennent les développements les plus circonstanciés sur le théâtre des Anciens :

[...] j'avertis ici mes Lecteurs que s'ils cherchent seulement ce que j'ai promis d'abord, je veux dire des préceptes qui concernent la pratique de cette Poésie, ils ne doivent pas se donner la peine de lire ce Chapitre, parce qu'il n'y a rien qui puisse y servir ; mais s'ils sont assez curieux pour vouloir savoir au vrai quelques circonstances notables qui regardent le progrès de la Tragédie, j'espère que ce Discours ne leur sera pas désagréable, étant même une dépendance du précédent²¹.

J'ai douté longtemps si je devais expliquer ici les diverses significations du mot de *Scène*, parce que les Savants n'y apprendront peut être rien de nouveau ; mais enfin étant bien assuré que les autres y trouveront quelque lumière pour l'intelligence de plusieurs choses concernant le Théâtre, j'ai pensé qu'il ne serait point mal à propos de le faire²².

Nous avons donc affaire à deux chapitres que les poètes et lecteurs mondains pourront se dispenser de lire, et à un autre que les savants pourront sauter, ces différentes dispenses étant paradoxalement accordées pour les mêmes raisons... Ces exemples montrent à la fois l'embarras de l'auteur de la *Pratique* face à un destinataire multiple et mal défini et, peut-être plus généralement les difficultés que rencontre la critique d'époque pour trouver le ton juste lorsqu'il s'agit d'intégrer les origines du théâtre à une réflexion sur l'art dramatique.

La perspective historique, qui ramène régulièrement d'Aubignac à la naissance de l'art dramatique, trouve également un fondement méthodologique. Tout d'abord, la connaissance de l'origine du théâtre est jugée indispensable dans la mesure où cette dernière est comprise, comme

²⁰ La question du destinataire de la *Pratique* est particulièrement complexe. Voir à ce sujet les analyses éclairantes d'H. BABY, *ibid.*, p. 494-514.

²¹ Abbé D'AUBIGNAC, *Pratique* ..., Livre troisième, chapitre III, *ibid.*, p. 283. Le précédent chapitre, auquel d'Aubignac fait allusion, est lui aussi chargé d'érudition et présente le développement le plus détaillé sur les origines mythiques du théâtre.

²² *Ibid.*, Livre troisième, chapitre VII, p. 355.

nous l'avons vu, dans sa double acception, chronologique et causale. Impossible, dans cette optique de comprendre le théâtre tel qu'on le pratique au XVII^e siècle, et notamment de corriger les « erreurs des Modernes » (véritable obsession de l'abbé), sans étudier les usages et les théories des Anciens. À ce propos, on peut repérer dans la démarche de d'Aubignac un schéma récurrent, qui vise à rendre compte, non pas d'une unité perdue, mais bien au contraire de distinctions originelles fondamentales, que les siècles nous ont fait perdre de vue. Ainsi, les deux premières causes de la décadence du théâtre énoncées dans le « Projet pour le Rétablissement du Théâtre français » – l'immoralité supposée du théâtre et l'infamie dont les comédiens ont été frappés – s'expliquent par le fait que les Modernes ont confondu ce que les Anciens distinguaient : le théâtre comme art de la parole et les jeux scéniques ; les comédiens et les histrions. Cette idée, qui veut que nous ayons oublié les distinctions salutaires des Anciens, sert de fondement aux larges incursions de l'auteur de la *Pratique* dans le théâtre des origines. Plus généralement – nous y reviendrons –, il s'agit de l'argument majeur brandi par d'Aubignac en faveur du théâtre tout au long de sa *Dissertation sur la condamnation des théâtres*. Par ailleurs, le théâtre originaire est jugé utile à connaître car son évolution constitue en quelque sorte un abrégé des périodes successives, elles aussi marquées par des phases de progrès, d'apogée et de décadence. Selon un principe exposé par les dramaturges eux-mêmes dans les préfaces de leurs tragédies, l'histoire ancienne est ainsi censée servir de miroir éclairant aux temps modernes. Néanmoins c'est sur un autre terrain que se situe le principal enjeu de la perspective historiciste de l'abbé d'Aubignac : celui de la lutte dans laquelle il s'est engagé pour défendre l'art dramatique dans le contexte de Querelle de la moralité du théâtre.

Sans entrer dans la subtilité des controverses, il convient de saisir pourquoi la question des origines du théâtre occupe une place prépondérante dans la Querelle. L'un des problèmes majeurs qui se pose aux moralistes religieux adversaires du théâtre réside dans le silence absolu des écritures saintes sur la question des spectacles. Faute de pouvoir se retrancher derrière l'autorité suprême des textes sacrés, ils vont donc chercher ailleurs leurs points d'appui, et principalement, voire exclusivement, chez les Pères de l'Église, qui manifestent, comme on le sait, une hostilité unanime et radicale à l'égard des spectacles. Les défenseurs du théâtre vont alors contre-attaquer en se saisissant eux aussi des écrits des Pères, à tel point que, au moment où la querelle connaît son deuxième temps fort (dans les années 1660-1670, autrement dit à peu près au moment où d'Aubignac publie ses ouvrages les plus importants sur le théâtre), les références patristiques constituent un des points d'affrontement principaux entre les deux parties. D'un côté, on tente de faire rejaillir la condamnation des Pères sur le théâtre du XVII^e siècle, de l'autre, on s'emploie à montrer que le théâtre moderne n'a rien à voir avec celui de l'époque paléochrétienne. Naturellement, d'Aubignac défend cette seconde position, mais il le fait habilement, en cherchant à mettre en lumière, comme nous l'avons vu, de subtiles distinctions dans le théâtre ancien. Il passe ainsi en revue un nombre impressionnant de textes patristiques pour identifier les véritables cibles des célèbres diatribes. Ces cibles, quelles sont-elles ? Non pas les comédiens, interprètes d'un texte porteur de beauté et de signification, mais les corps dansants et efféminés des mimes et des histrions. Non pas le théâtre héritier de l'époque grecque, mais sa hideuse défiguration véhiculée par les jeux scéniques. La redéfinition des spectacles des premiers siècles de l'ère chrétienne s'avère donc absolument nécessaire sur le plan stratégique.

Mais les adversaires et les défenseurs du théâtre ne pouvaient ignorer l'autre théâtre originel, le premier chronologiquement, celui des Athéniens du V^e siècle avant J.-C. À la différence de celui des premiers siècles de notre ère le théâtre grec suscite peu d'interprétations

divergentes : on reconnaît de part et d'autre son ancrage religieux (même si cette spécificité peut jouer en sa faveur ou contre lui), sa moralité et naturellement son excellence sur le plan esthétique. En revanche, ce qui diffère, c'est la manière de situer ce moment dans l'histoire du théâtre. Si la comparaison entre les tragédies du V^e siècle avant J.-C. et ce que l'on peut savoir des jeux scéniques du début de l'ère chrétienne invite à conclure à une dégénérescence du théâtre, le trajet qui s'effectue de l'un à l'autre n'est pas perçu de la même manière chez les uns et les autres. À l'instar de Senault, et un peu plus tard de Nicole, certains adversaires du théâtre voient dans le corpus grec une source relativement pure, dont le cours n'aurait cessé de se polluer au fil des siècles. Dans cette optique, le moment patristique ne serait qu'une étape dans un processus de corruption irréversible qui culminerait logiquement à l'époque moderne (époque où le théâtre est d'autant plus dangereux qu'il semble innocent). Or c'est dans un sens radicalement opposé que d'Aubignac et la plupart des défenseurs du théâtre envisagent les choses. Loin de constituer une simple étape dans un déroulement linéaire, les jeux scéniques des premiers siècles marquent bien plutôt, au terme de nombreux soubresauts, la fin d'un cycle ; un cycle considéré par l'auteur de la *Pratique* comme le principe même de l'évolution du théâtre au cours des siècles (et qui par conséquent se répète inmanquablement à l'époque moderne). On voit donc pourquoi la redéfinition des deux grands moments originels du théâtre et du rapport historique qui les unit revêt une telle importance chez d'Aubignac. Elle lui permet en effet tout à la fois de justifier le projet de rétablissement du théâtre que lui avait confié Richelieu, et de contrer les deux grandes thèses soutenues alternativement par les adversaires du théâtre : la thèse évolutionniste, qui saisit le théâtre dans son devenir et affirme que l'histoire du genre correspond à une dégénérescence continue, et la thèse essentialiste, qui condamne le théâtre pour des raisons structurelles et nie donc toute la dimension historique du genre.

Ainsi, de multiples raisons d'ordre stratégique peuvent expliquer l'omniprésence de la question des origines dans les écrits de l'abbé d'Aubignac. Mais à ces raisons liées au contexte théâtral de l'époque s'ajoutent peut-être des motivations plus personnelles. Au moment où il rédige la *Pratique*, d'Aubignac a conscience d'avoir connu grâce à Richelieu, à la fin des années 1630, une période exceptionnelle, aussi glorieuse pour l'art théâtral que pour lui-même (qui s'apprêtait, à devenir « Grand Maître des Théâtres et des jeux publics de France », si l'on en croit le « Projet pour le Rétablissement du théâtre²³ »). Il est donc bien naturel qu'il fasse de ce moment d'apogée un nouvel âge d'or ; nouvel âge d'or suivi à son tour d'une nouvelle phase de corruption (vigoureusement dénoncée dans la *Dissertation sur la condamnation des théâtres*). Du même coup, les années Richelieu correspondent à une nouvelle origine – celle du théâtre moderne – qui entretient avec la première (de l'époque grecque) de troublantes analogies. Le jeu des ressemblances est d'ailleurs poussé si loin que, dans le Rétablissement comme dans la *Pratique*, il est parfois difficile de comprendre si la période choisie par l'abbé pour servir de modèle est celle de Sophocle ou celle de Richelieu²⁴. Néanmoins, si la référence aux origines constitue un des

²³ *Ibid.*, p. 704.

²⁴ Les deux ouvrages contiennent en effet plusieurs passages ambigus dans lesquels les deux modèles de référence semblent se disputer la préséance. Ainsi, dans le chapitre introductif de la *Pratique*, l'abbé déclare que sous le ministère de Richelieu, « tout ce que l'Antiquité vit jamais de savant, d'ingénieux et de magnifique revint peu à peu sur notre Théâtre » (*ibid.*, p. 52). Par ailleurs, la phrase liminaire qui ouvre le Rétablissement pose clairement la période Richelieu comme le point de repère qui lui permettra de faire l'état des lieux du théâtre de son époque : « Les causes qui empêchent le Théâtre Français de continuer le progrès qu'il a commencé de faire depuis quelques années par les soins et les libéralités de feu Monsieur le Cardinal de Richelieu, se peuvent réduire à six chefs » (p. 698).

principaux points d'appui de la réflexion aubignacienne, on notera qu'elle est également très présente chez d'autres théoriciens de la même époque, comme La Mesnardière, et surtout Scudéry, engagé lui aussi, une vingtaine d'années avant d'Aubignac, dans la défense de l'art dramatique, alors que la Querelle sur la moralité du théâtre connaissait son premier épisode marquant²⁵.

Enfin, de façon plus générale, au-delà donc de la réflexion théâtrale de l'âge classique, la référence aux origines d'une pratique culturelle (et à son état de pureté supposé) constitue sans doute un des *topoi* les plus répandus de l'histoire littéraire et artistique, une histoire qui ne mobilise souvent le moment originel que pour l'associer à deux autres termes qui lui sont consubstantiels : la corruption et la renaissance²⁶.

Marc VUILLERMOZ

Enfin, d'Aubignac estime qu'un travail de moralisation et d'épuration du théâtre doit être entrepris, « jusqu'à temps qu'[il] soit aussi pur devant le peuple qu'il l'était devant M le Card. de Richelieu » (p. 699).

²⁵ Toute l'*Apologie du théâtre* repose sur une représentation idéalisée du théâtre antique, avec laquelle Scudéry entend éblouir ses lecteurs. Les formules d'annonce placées au début du traité sont éloquentes : « je ferai passer devant leur imagination [celle des lecteurs] les superbes habillements de pourpre et d'or, les masques enrichis de perles [...] et tout ce magnifique attirail [...] » (G. de SCUDERY, *Apologie du théâtre*, Paris, Courbé, 1639, p. 32) ; « Que le lecteur agrée donc que je tire le rideau, qui cache la face de la Scène, et que je lui fasse voir, sous le règne d'un Empereur, un Théâtre qui pouvait contenir cent mille hommes, couvert entièrement par rangs, de vases d'Agathe et de Chalcedoine » (p. 35).

²⁶ En témoigne par exemple un très récent ouvrage de Timothée PICARD sur l'imaginaire musical : *Age d'or, décadence, régénération – Un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

L'acteur romain peut-il défendre le théâtre au XVII^e siècle ?

Dans son *Apologie du théâtre* (1639), Scudéry dit s'appuyer sur trois autorités, la philosophie, la raison et l'histoire¹. Cette dernière est d'abord présente sous la forme de l'origine antique du théâtre, cette « source » qui doit justifier l'estime de la poésie dramatique en même temps qu'elle en garantit la noblesse et l'utilité :

Mais comme il y a des gens qui ne croient pas que les eaux puissent être pures, quand elles sont éloignées de leur source, tâchons de justifier la haute estime que notre siècle fait de la comédie, par celle des siècles passés ; et montrons qu'elle n'est pas née parmi les barbares, ni dans le luxe des Perses et des Mèdes, mais dans Athènes et dans Rome, au milieu de toutes les sectes des Philosophes, et fort proche du siècle d'or et d'innocence².

Thomas Heywood, un peu moins d'une trentaine d'années plus tôt en Angleterre, organise sa défense du théâtre intitulée *An Apologie for Actors* autour de trois sections : l'origine antique des acteurs, leur ancienne dignité et la finalité véritable de leur profession³. Au sein d'un régime poétique de l'imitation, dont les Anciens sont à la fois les modèles et les garants, le théâtre antique fonctionne donc à première vue comme une origine glorieuse et, partant, comme un atout imparable pour justifier un théâtre contesté dans son existence même, ou en quête d'institution et de légitimation⁴. La référence au passé correspond bien alors à une forme et à une pratique idéales, du moins pour les défenseurs du théâtre. En effet, la référence au théâtre des origines, c'est-à-dire au XVII^e siècle le théâtre de l'Antiquité, est également utilisée par les détracteurs, mais il est alors considéré comme une pratique hautement critiquable, qui fait argument pour condamner le théâtre en général. Le présupposé de l'argumentation, parfois explicité, est toutefois le même dans les deux camps : la naissance détermine l'essence.

Pour aller vite, on peut distinguer chez les théâtrophobes trois lignes argumentatives qui viennent perturber l'autorité d'une Antiquité légitimant le théâtre. La première est la reprise de la

¹ Georges de SCUDÉRY, *Apologie du théâtre*, « Préface », Paris, Augustin Courbé, 1639, n.p.

² *Ibid.*, p. 24. L'orthographe et la ponctuation des textes anciens cités sont modernisées, à l'exception des titres.

³ Thomas HEYWOOD, *An Apologie for Actors, containing thre brief Treatises. 1. Their Antiquity. 2. Their ancient Dignity. 3. The true use of their quality*, Londres, N. Okes, 1612.

⁴ La polémique sur la moralité et l'utilité du théâtre s'ouvre en Angleterre dans les années 1570 avant de s'étendre au reste de l'Europe, tout particulièrement en Italie, en France et en Espagne. Les attaques se poursuivent jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, qu'elles soient le fait de religieux, de philosophes et de moralistes. Les arguments pour et contre le théâtre relèvent de différents ordres (religieux, moral, politique, social et économique), et ces discours prennent des formes très diverses : traités polémiques, libelles, sermons, préfaces, prologues dramatiques, mémoires destinés au souverain ou aux autorités locales, chapitres de traités de théologie ou de philosophie morale, textes juridiques.

critique platonicienne, à la fois ontologique, anthropologique et morale⁵. La seconde est l'infamie des comédiens à Rome, et plus largement la violence et l'obscénité des spectacles romains ; ces derniers s'apparentent parfois à un véritable *snuff theatre* dans lequel les condamnés à mort subissent réellement le sort des victimes des tragédies⁶. La troisième, liée à la dimension religieuse de la controverse, est l'association entre le théâtre antique et le paganisme. Tertullien le premier avait stigmatisé le théâtre comme pratique idolâtre, son origine païenne lui conférant son caractère intrinsèquement diabolique. « Leur berceau fait leur souillure⁷ » : cette accusation sera reprise par une partie des pères de l'Église et des Conciles, avant de ressurgir sous la plume des adversaires du théâtre, dès la fin du XVI^e siècle et en particulier en Angleterre où l'accusation d'idolâtrie renvoie au catholicisme.

Le théâtre antique, en tant que théâtre originaire, apparaît donc comme un enjeu dans les controverses sur le théâtre. Pour les acteurs de la polémique, l'Antiquité constitue un espace culturel imaginaire qu'il s'agit de s'approprier. L'étude de cette appropriation est bien trop vaste pour l'espace d'un article et j'en réduirai donc le champ. Tout d'abord, je me contenterai des corpus français et anglais. Ensuite, je m'intéresserai aux débuts des controverses, c'est-à-dire la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e en Angleterre, et la première moitié du XVII^e en France⁸. Les commencements sont particulièrement intéressants car ils correspondent à des moments de fort besoin de légitimation ou d'institution des pratiques, et les origines du théâtre sont appelées à y jouer un rôle important. De fait, l'Antiquité sera moins mobilisée dans la suite des controverses. En outre, il n'y a pas encore à proprement parler d'opposition entre Anciens et Modernes : la position de moderne qui permet de mettre à distance le théâtre antique en revendiquant la moralisation et le raffinement des comédies modernes ne se diffusera que plus tard dans le siècle. Enfin, et c'est là la troisième restriction du champ de l'étude, je me pencherai avant tout sur les défenseurs : ils ont très peu retenu l'attention des critiques, alors même que leurs discours élaborent un théâtre originaire particulièrement inventif et qu'ils recourent au théâtre antique aussi efficacement que les détracteurs⁹.

⁵ Non seulement la *mimesis* dramatique, comme la *mimesis* poétique, est éloignée de deux degrés de la vérité mais elle contamine acteurs et spectateurs en les conduisant à reproduire et à éveiller en eux des passions mauvaises et aliénantes.

⁶ Un *snuff movie* est un film, généralement pornographique, qui comprend des scènes de torture et de meurtre, supposément réelles (la victime ne serait pas un acteur mais une personne vraiment assassinée). La réalité du phénomène est douteuse, mais l'idée a fait l'objet de fictions diverses ; le théâtre anglais joue aussi sur ce fantasme de spectateur : dans *The Spanish Tragedy* (1592) de Thomas Kyd ou *The Roman Actor* (1629) de Massinger, des personnages profitent d'un spectacle interne pour assassiner véritablement d'autres personnages-acteurs. Sur la mise en scène des exécutions romaines lors des jeux du cirque (et non sur la scène du théâtre), voir Kathleen M. COLEMAN, « Fatal Charades : Roman Executions Staged as Mythological Enactments », *The Journal of Roman Studies*, vol. 80, 1990, p. 44-73. Sur sa transposition fantasmée au théâtre voir Jody ENDERS, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, chap. 14, « Death by Drama », p. 182-195.

⁷ TERTULLIEN, *De Spectaculis*, § VII, dans *Œuvres de Tertullien*, t. II, trad. E. A. de Genoude, Paris, L. Vivès, 1852. Sur les liens entre le théâtre et l'idolâtrie dans la polémique sur le théâtre voir Michael O'CONNELL, *The Idolatrous Eye, Iconoclasm and Theater in Early Modern England*, New York, Oxford University Press, 2000. Sur cette question, je m'appuie également sur le mémoire de Master 2 de Marie-Hélène GOURSOLAS : *Le grief d'idolâtrie dans les textes de polémique contre le théâtre en France et en Angleterre (XVI^e-XVII^e siècles)* (dir. François Lecercle, Université Paris-Sorbonne, 2013).

⁸ La polémique est alors en France plus diffuse et moins fournie qu'en Angleterre, mais elle est néanmoins bien réelle, et ce, avant même l'entreprise d'institution du théâtre par le cardinal de Richelieu. Sur cette dernière, voir Déborah BLOCKER, *Instituer un « art ». Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009. Sur les débats qui précèdent, voir Ubaldo FLORIS, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, éd. L. Mulas, Rome, Bulzoni, 2008.

⁹ Il n'y a guère que quelques articles sur la défense du théâtre, et aucune étude générale, alors que les attaques ont suscité beaucoup de travaux ; pour ne citer que les plus connus : Henry PHILLIPS, *The Theatre and its Critics in*

L'usage polémique du théâtre antique par les adversaires du théâtre, que j'ai esquissé très succinctement plus haut, montre qu'ils possèdent cependant un double avantage dans le débat. Premièrement s'ajoute à la condamnation du théâtre *par* l'Antiquité, la condamnation du théâtre *dans* l'Antiquité, par les Pères de l'Église : ils peuvent donc attaquer sur deux fronts, dans le cadre du régime de l'imitation et hors de ce cadre. Deuxièmement, tant du côté du contenu des spectacles (prétendument violents, lascifs) que de l'association avec le paganisme (et donc avec le diable), la charge fantasmagorique du théâtre originaire des détracteurs est potentiellement bien plus forte que celle du théâtre originaire des défenseurs.

Ce dernier s'élabore évidemment en relation avec celui des adversaires, qu'il s'agisse de répondre à un texte en particulier ou aux objections habituellement formulées. La mobilisation polémique du théâtre antique se fait autour de quelques nœuds argumentatifs qui donnent en quelque sorte les coordonnées principales de ce théâtre des origines et qui constitueront les étapes de mon propos : le théâtre comme moyen d'instruction et d'amélioration morale, l'excellence du jeu des acteurs, l'estime des grands, et le théâtre comme auxiliaire politique et militaire. Ces coordonnées, qui répondent ou correspondent à des arguments des adversaires, ne forment pas forcément une image nette, ni ne construisent nécessairement une réalité cohérente : cela tient d'une part à la logique polémique, qui fonctionne plus par énumération et accumulation d'arguments que par construction de systèmes ; cela tient d'autre part à l'époque, qui ne fait pas de la cohérence systématique une exigence argumentative¹⁰.

De l'idolâtrie à l'instruction

Les adversaires du théâtre, en particulier en Angleterre, invoquent la fonction religieuse du théâtre – les spectacles dramatiques dédiés à Dionysos, le temple de Vénus surmontant le théâtre de Pompée – pour l'assimiler à une pratique idolâtre. Les défenseurs opposent à cet argument deux types de réponses. La première consiste à souligner la différence entre le théâtre d'alors et celui qui leur est contemporain, christianisé et moralisé. Cela permet de renvoyer les condamnations des Pères de l'Église à un passé révolu sans mettre en cause leur légitimité. L'argument sera souvent formulé en France dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, mais on le trouve déjà dans le petit traité de Mademoiselle de Beaulieu en 1603 et dans le « Projet de rétablissement du théâtre français » de d'Aubignac, écrit à la demande du cardinal de Richelieu et qu'il ajoutera à *La Pratique du théâtre* en 1657¹¹.

Seventeenth Century France, Londres-New York, Oxford University Press, 1980 ; Jonas BARISH, *The Anti-theatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981 ; Larry LEVINE, *Men in Women's Clothing : Anti-theatricality and Effeminization 1579-1642*, Cambridge University Press, 1994 ; Laurent THIROUIN, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997 ; Sylviane LEONI, *Le Poison et le remède. Théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie (1694-1758)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998.

¹⁰ John LYONS le relève par exemple à propos des règles poétiques, dans *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, p. 9-15.

¹¹ Mademoiselle de BEAULIEU, *La Première Atteinte contre ceux qui accusent les Comédies, par une Demoiselle Française*, Paris, Jean Richer, 1603, fol. 6-9 ; François Hédelin, Abbé d'AUBIGNAC, « Projet pour le rétablissement du théâtre français », dans *La Pratique du théâtre* [1657], éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001, p. 699. On sait peu de chose sur Mlle de Beaulieu : son traité a pour principale visée de défendre Isabella Andreini et la troupe des Gelosi de l'attaque d'un pasteur allemand, qui n'est pas nommé. Il s'agit très vraisemblablement du *Traité des jeux comiques et tragiques* (1600) de Daniel Tilenus. D'origine allemande, il arrive tôt en France et s'installe à Sedan, où il réside quand il publie son traité. Le duc de Bouillon en fera deux années plus tard le précepteur de son fils cadet, Henri, le futur Turenne. Nous devons à Marie-Thérèse Mourey d'avoir identifié ce premier traité français contre le théâtre.

La deuxième ligne de défense, qui consiste en la récupération du lien avec la religion païenne, est plus intéressante pour comprendre de quel théâtre des origines rêvent les défenseurs. Certains d'entre eux, comme Thomas Lodge et Thomas Heywood, interprètent en effet ce lien comme une preuve de l'estime où était le théâtre. Le premier précise en outre son idée en deux temps : d'une part, louer un être divin ne saurait être une activité condamnable ; d'autre part, la forme dramatique a ensuite évolué vers l'allégorie, les personnages des dieux et des satyres permettant la représentation des malheurs des grands et la dénonciation satirique des vices et des folies des contemporains¹². Dès ses origines païennes, le théâtre se proposait donc de servir à l'instruction des hommes, et non pas seulement à la dévotion ou au divertissement.

C'est aussi ce que sous-entend Scudéry quand il évoque la naissance du théâtre « dans Athènes et dans Rome, au milieu de toutes les sectes des Philosophes », en passant sous silence la dimension religieuse. Il poursuit en affirmant que les membres de l'Aréopage étaient encouragés à composer des tragédies, et que tous les philosophes grecs reconnaissaient l'utilité de la comédie :

Cela fait bien voir qu'il faut que la comédie ait une fin plus noble que celle de divertir, puisque ces ennemis déclarés de tous les plaisirs, non seulement permettent au sage de la voir, non seulement le lui conseillent, mais même lui commandent de l'aimer¹³.

Sur un mode facétieux et avec une visée néanmoins sérieuse, le prologueur Bruscombille allait déjà dans ce sens en faisant de l'un des sept Sages de la Grèce l'acteur de la toute première comédie¹⁴.

Heywood quant à lui, dès les premières pages de son traité, renchérit sur l'accusation des adversaires ; le théâtre des origines n'est pas seulement une pratique religieuse dédiée aux dieux, il est tout bonnement une activité de demi-dieux. L'acteur et dramaturge anglais date en effet le premier théâtre de l'âge d'or, puisqu'il fut institué à l'occasion des premières Olympiades : on y représentait à Hercule les exploits de son père Jupiter. Ces spectacles nourrirent son courage et son désir de l'égaliser, qui s'est illustré dans ses douze travaux. Toujours sur la scène, Hercule devint ensuite un exemple pour Thésée, et Thésée pour Achille. Puis vint Alexandre, devant qui Aristote fit représenter la destruction de Troie, et enfin Jules César, qui fut inspiré par la représentation des hauts faits d'Alexandre¹⁵. Se dessine ainsi une chaîne continue d'exploits, de conquêtes et de héros, auxquels le théâtre a contribué, voire dont il est à l'origine, et dont il perpétue la mémoire. Heywood suggère ensuite qu'il devrait être utilisé à des fins semblables par ses contemporains : un tel théâtre originaire non seulement confère à la pratique théâtrale sa dignité mais programme aussi sa fonction. Le traité reviendra à maintes reprises sur l'idée que la représentation vivante des actions peut influencer sur les conduites des hommes, qu'elle a la faculté de les encourager à la vertu et au courage militaire en particulier.

¹² THOMAS LODGE, *A Reply to Stephen Gosson's Schoole of Abuse*, Londres, 1579, p. 35-36 : « You see then that the first matter of tragedies was to give thanks and praises to God, and a grateful prayer of the country men for a happy harvest. And this, I hope, was not discommendable ; [...]. Yet not content with this, they presented the lives of satyrs, so that they might wisely, under the abuse of that name, discover the follies of many of their foolish fellow citizens. And those monsters were then, as our parasites are nowadays, such as with pleasure reprehended abuse. »

¹³ SCUDERY, *op. cit.*, p. 27-28.

¹⁴ Jean Gracieux, dit Nicolas Deslauriers ou BRUSCAMBILLE, « En faveur de la comédie », *Les Nouvelles et Plaisantes Imaginations* [1613], dans *Œuvres complètes*, éd. Hugh Roberts et Annette Tomarken, Champion, 2012, p. 455. Sur l'apologie du théâtre par Bruscombille, voir la section que les deux éditeurs consacrent à ce sujet dans leur introduction, p. 38-45.

¹⁵ HEYWOOD, *An Apologie for Actors*, éd. cit., B3 r^o.

Du meurtre tyrannique à l'excellence du jeu des acteurs

Dans la deuxième section de l'*Apologie for actors*, César, de spectateur, est devenu acteur, et même un excellent acteur. De son grand talent, une anecdote peut témoigner : un jour, sur son théâtre privé, il interprète *Hercule furieux* avec tant de passion qu'il tue le comédien qui joue Lychas, le messager qui apporte à Hercule la tunique empoisonnée par le sang du Centaure Nessus. César est tellement emporté par cette fureur et joue la folie à une telle perfection qu'il fait tourbillonner le comédien au-dessus de sa tête¹⁶. Le discours passe ensuite aux théâtres publics : c'était la coutume des empereurs que de choisir les plus aptes des condamnés à mort pour les tragédies, ainsi représentées avec plus de naturel (« *naturally performed* »). Mais l'Angleterre n'a pas le monopole du sang. Pour illustrer l'art des comédiens, qui doivent se « métamorphoser aux personnages qu'ils représentent », Scudéry donne l'exemple d'un illustre ancêtre, le grand Ésope, qui en jouant la fureur d'Atrée « tua d'un coup de sceptre un de ses valets qui passa fortuitement devant lui pour traverser le théâtre, tant il était hors de soi-même et tant il avait épousé la passion de ce roi qu'il représentait¹⁷ ».

On voit combien le sens des anecdotes peut être réversible dans un contexte polémique¹⁸ : des faits cités par les théâtrophobes comme des preuves de la perversion des spectacles se trouvent enrôlés dans un discours contraire ; il suffit de déplacer l'accent du récit, depuis les conséquences de la fureur (la mort d'un comédien) sur sa cause (la parfaite métamorphose de l'acteur principal). La supposée violence sanglante du spectacle, qui nourrit le fantasme de *snuff theatre*, se trouve ainsi reconvertie en preuve de l'excellence de l'art des comédiens, et même en justice d'État. On aura compris une autre finalité, sinon la finalité principale, de l'anecdote qui met en scène César : il s'agit de contrer l'argument historique et social des théâtrophobes, c'est-à-dire l'infamie des comédiens romains.

De l'infamie à la dignité et au sommet de l'État

Pour « récupérer » le comédien romain et l'intégrer au discours de défense, les apologistes élaborent une figure d'acteur honorée et appréciée des grands. Ils puisent à cette fin, de manière parfois partielle voire fallacieuse, dans les textes de Plutarque et de Cicéron, et dans les histoires de Dion Cassius et de Suétone. Le premier principe de l'argumentation tient dans une distinction, assez simple, entre les saltimbanques et les authentiques comédiens. Pour les partisans du théâtre, la dignité de la profession des véritables acteurs était parfaitement reconnue, quand l'infamie ne touchait qu'une partie de ceux qui se produisaient sur une scène : les histrions (Mlle de Beaulieu,

¹⁶ *Ibid.*, E3 v° : « Julius Cesar himself became an actor, being in shape, state voice, judgement, and all other occurrents, exterior and interior, excellent. [...] yet was Cesar so extremely carried away with the violence of his practiced fury, fashioned all his active spirits, that he slew him dead at his foot, and after swung him *terq, quaterq* (as the poetsays) about his head. » Heywood mélange visiblement *Hercules furens* avec *Hercules Cæteus* ; le récit est inspiré de la vie de Néron dans Suétone.

¹⁷ SCUDÉRY, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸ François LECERCLE y voit d'ailleurs une caractéristique de l'usage polémique de la forme dans son article « Décontextualisation et réversibilité : l'anecdote dans la polémique anglaise sur le théâtre (1570-1630) » (dans F. LECERCLE, S. MARCHAND et Z. SCHWEITZER [dir.], *Anecdotes dramatiques, de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2012, p. 109-124).

Antoine de la Barre), les « bateleurs » (Scudéry) « les mimes, pantomimes, sauteurs et bateleurs » (d'Aubignac), les « mimes, pantomimes, timeliques et autres triacleurs » (Bruscambille)¹⁹.

Sur ce chapitre, l'exemple du grand acteur romain Roscius, ami et familier de Cicéron, revient presque systématiquement. Si l'on en croit Mlle de Beaulieu, il fait honneur au Sénat en étant lui-même tribun²⁰. Son nom s'insère souvent dans une longue liste de comédiens qui ont été protégés par les grands, ou qui ont été liés d'amitié avec eux : Scipion Nasica et Ennius (Sidney), Alexandre et Theodorete (Heywood), Auguste et Pylade²¹. L'énumération s'achève le plus souvent sur la mention de princes ou d'empereurs qui n'ont pas dédaigné de se faire acteurs eux-mêmes (César, Caligula, Néron, Vitellus, Domitien, Commode, etc.). Ainsi procède Bruscambille, dans le prologue « En faveur de la scène » :

[...] plusieurs graves et honorables personnages [...] ont fait profession de notre exercice [celui de comédien], témoin Jules César tenant son Elius, pour montrer l'affection qu'il a jadis portée aux comédiens. [...] Ainsi que Néron qui ne dédaignait de monter sur les théâtres publics, pour représenter des jeux olympiques. De même faisait Octavius, ce tant généreux guerrier, et tant d'autres, comme Sophocle, Térence, Plutarque et Eschyle²².

Loin de condamner les comédiens, et à travers eux le théâtre, par une loi d'infamie qui ne touchait que les mimes et les bateleurs, Rome les célébrait officiellement et en faisait les compagnons des plus grands. Et rien ne montre mieux l'estime où était la scène que les exemples d'empereurs qui montaient eux-mêmes sur les planches : preuves vivantes que « le théâtre n'est pas seulement un art respectable, mais un art princier, qui a conquis le sommet de l'État », et qui permettent d'opérer un « renversement essentiellement rhétorique : le théâtre du pouvoir démontre le pouvoir du théâtre²³ ».

Dans cette perspective, il vaut la peine de s'arrêter sur deux explications circonstanciées de l'infamie, celle de Scudéry et celle de Guillot-Gorju, comédien renommé qui avait remplacé Gaultier-Garguille dans les farces de l'hôtel de Bourgogne. Chacun des deux auteurs élabore une petite fiction politico-juridique, qu'il extrapole à partir de l'idée du théâtre antique comme activité noble par excellence, séduisant les grands personnages de l'État et les plus grands souverains, au point de les conduire sur la scène. Le premier, avec l'*Apologie du théâtre*, avance que les arrêts contre les comédiens viennent de ce que « quelques méchants princes les avaient aimés [les comédiens] et que, condamnant leur mémoire, [le Sénat] croyait devoir condamner aussi tout ce qu'ils avaient approuvé²⁴ » : la condamnation est donc symbolique et politique, elle ne repose aucunement sur une prétendue immoralité de la pratique théâtrale.

¹⁹ Mlle de BEAULIEU, *op. cit.*, fol. 7v° ; Antoine DE LA BARRE, *Lettre apologétique ou defence contre le libelle du Pere Augustin touchant la comédie par le sieur ADLB*, s.l., 1640, dans Ubaldo FLORIS, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, éd. L. Mulas, Rome, Bulzoni, 2008, p. 225-235 ; SCUDÉRY, *op. cit.*, p. 74 ; d'AUBIGNAC, *op. cit.*, p. 699-700 ; BRUSCAMBILLE, *op. cit.*, p. 457 (« Triacleur : vendeur de thériaque. Il ne se dit qu'en mauvaise part des saltimbanques, et charlatans qui débitent la thériaque, ou autres drogues sur un théâtre », *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).

²⁰ Mlle de BEAULIEU, *op. cit.*, fol. 13 v°.

²¹ Sir Philip SIDNEY, *An Apologie for poetrie*, Londres, 1595, H2r° ; Heywood, *op. cit.*, E2r°.

²² BRUSCAMBILLE, « En faveur de la scène », *Les Nouvelles et Plaisantes Imaginations*, éd. cit., p. 504 ; Elius n'est pas identifié ; Octavius désigne Auguste.

²³ F. LECERCLE, *art. cit.*, p. 117.

²⁴ SCUDÉRY, *op. cit.*, p. 79 : « Ainsi l'on peut connaître facilement que ces ordonnances dont les ennemis de la comédie pensent la pouvoir battre en ruine, ne furent jamais faites contre elle. [...] Et certainement s'il est arrivé quelquefois que le Sénat ait prononcé des arrêts contre les comédiens, ce n'a pas été pour leurs crimes, ni pour les

L'explication de Guillot-Gorju est plus circonstanciée. Il commence par une courte discussion juridique qui restreint la portée de la loi : d'une part, la condamnation porte sur l'abus et non pas sur l'usage, et d'autre part, le mot de « comédien » ne se trouve pas dans les textes. Surtout, la loi s'explique par la raison d'État :

Mais qui pénétrera plus avant dans l'intention de la loi, on verra que c'est par un intérêt public et une raison d'État qu'on a été contraint de coucher en tels et tels termes cette loi. Les premiers Empereurs de Rome s'étaient trouvés assez souvent parmi les troupes de comédiens pour leur plaisir, et à leur exemple il n'y a point de doute que les enfants des meilleures et plus nobles familles eussent embrassé cette condition, si par le frein des lois on n'eût su dextrement arrêter la violence de cette inclination qui les y poussait, aussi bien qu'elle en pousserait encore beaucoup de notre temps qui au lieu de s'occuper aux grandes et héroïques actions, où leur noblesse les destine, les ferait passer leurs meilleures années dans la douceur de cette vie voluptueuse²⁵.

L'exemple des premiers Empereurs de Rome aurait pu susciter une foule de vocations parmi les plus nobles familles et détourner ainsi les jeunes gens des exploits auxquels ils étaient destinés. L'infamie visait donc à écarter l'aristocratie de la profession de comédien afin d'assurer la défense de l'empire, et non à condamner la profession comme telle. Il faut évidemment faire la part de ce que doit cette justification à la logique de l'éloge paradoxal, ainsi qu'à une éventuelle inspiration autobiographique : Guillot-Gorju, de son véritable nom Bertrand Hardouin de Saint-Jacques, avait fait des études de médecine avant de devenir comédien. Mais il ne faut pas pour autant négliger l'imaginaire du premier théâtre que construit cette petite fiction : celui d'un art qui aurait surpassé l'art militaire dans le cœur des jeunes gens, et qui aurait ainsi concurrencé le métier des armes et la gloire qu'on pouvait en attendre. Ce rapport de concurrence entre le théâtre et la guerre, qui fait fonds sur le parallèle classique des armes et des lettres, devient dans d'autres discours apologétiques un rapport d'assistance ou de collaboration.

Du lieu de débauche à l'auxiliaire politique et militaire

Ainsi Mlle de Beaulieu affirme-t-elle que « les Romains ont plus assujetti d'hommes par ces inventions [*i. e.* le théâtre] que par leurs armes », et en utilisant à contresens une réponse de l'acteur Pylade à Auguste (« il t'est nécessaire, ô César, que j'amuse le peuple »), elle fait du théâtre antique un adjuvant politique²⁶. Heywood, on l'a vu, donne lui aussi ce rôle d'auxiliaire militaire et politique à son théâtre originaire : la première fonction du théâtre, tant chronologiquement qu'axiologiquement, est d'affermir le courage des guerriers, de pousser les grands à conquérir la gloire, en particulier par les armes. Dans la continuité de cette argumentation, il ajoute que les sages et les princes de la Grèce avaient inclus l'apprentissage de la scène dans l'éducation des jeunes aristocrates : ces derniers étaient d'ailleurs les seuls à profiter de cette pratique, afin de les enhardir lors de leurs futures ambassades²⁷.

vices de leur profession, mais ç'a été seulement parce que quelques méchants princes les avaient aimés, et que condamnant leur mémoire, il croyait devoir condamner aussi tout ce qu'ils avaient approuvé. »

²⁵ Bertrand Hardouin de Saint-Jacques dit GUILLOT-GORJU, *Apologie de Guillot-Gorju, adressée à tous les beaux esprits*, Paris, Blageart, 1634, p. 6-7.

²⁶ Mlle de BEAULIEU, *op. cit.*, fol. 15r° et 14r°.

²⁷ HEYWOOD, *op. cit.*, C2v°-C3r°.

Pour percevoir toute la portée de cette alliance première entre le théâtre et la guerre, il importe de rappeler que certains adversaires l'accusent d'être une école de mollesse qui plonge le pays dans la déchéance et qui transforme la vaillance militaire en un penchant à se « vautrer dans le giron des femmes²⁸ ». Que le théâtre soit inévitablement un lieu de débauche, Gosson le prouve par l'origine : c'était déjà le cas en Grèce et à Rome. Pour la Grèce, il emprunte ainsi à Xénophon le récit d'une représentation de l'histoire de Bacchus et Ariane : la gestualité des acteurs est si lascive que les spectateurs quittent la représentation pour aller assouvir un désir irréprouvable²⁹. Pour Rome, et l'argument est plus probant, il revient sur l'enlèvement des Sabines ; celui-ci, on le sait, eut lieu dans un théâtre, lors de jeux auxquels Romulus avait convié les Sabins :

The first building of theatres was to ravish the Sabines, and that they were continued in whoredom ever after, Ovid confesseth in these words :

Scilicet ex illo solemnia more Theatra

Nunc quoque, formosis insidiosa manent.

As the first, so now, theatres are snares unto fair women. And as I told you long ago in my *School of Abuse*, our theatres and playhouses in London are as full of secret adultery as they were in Rome³⁰.

Le premier des théâtres fut donc construit pour enlever les Sabines et ces lieux ont continué depuis à être des agents de fornication : à Londres comme autrefois à Rome, l'adultère secret pullule dans les théâtres³¹. Le détail du texte reprend l'idée de la corruption originelle puisqu'il s'agit du premier théâtre, dans un sens à la fois abstrait et architectural (« *building* »). L'idée d'ensemble est d'ailleurs assez fidèle à Ovide qui, dans *L'Art d'aimer*, achève son récit sur la citation donnée par Gosson : « C'est assurément depuis cette histoire que les théâtres ordinaires / Sont pour les belles, aujourd'hui encore, des guet-apens » (v. 133-134). Avant Gosson, un autre adversaire du théâtre, John Northbrooke, avait déjà mobilisé ce récit fondateur de Rome pour montrer que le théâtre était intrinsèquement diabolique, comme lieu des transgressions sexuelles et origine d'une discorde destructrice entre les deux nations³².

On pourrait croire que l'épisode est si accablant qu'il est irrécupérable par la défense. Pourtant, Heywood va le reprendre à son compte, d'une manière tout à fait intéressante – et non

²⁸ « Wallowing into ladies' lap », c'est ainsi que Stephen GOSSON stigmatise les effets du théâtre (*The Schoole of Abuse*, Londres, T. Woodcocke, 1579, B8v^o-C1r^o) ; l'attitude d'Hamlet, qui pose sa tête sur les genoux d'Ophélie lors de la représentation de *La Souricière*, pourrait bien être une réponse provocatrice à cette critique, à quelques années de distance.

²⁹ GOSSON, *Playes Confuted in Five Actions*, Londres, Thomas Gosson, s.d. [1582], G4v^o-G5r^o ; ce deuxième traité de Gosson, qui succède à *The School of Abuse* et en durcit le ton, répond à la défense de Thomas Lodge évoquée plus haut (voir note 12) et suscitée justement par son premier traité.

³⁰ *Ibid.*, G6r^o ; « Le premier des théâtres fut construit pour l'enlèvement des Sabines, et ils sont depuis, et pour toujours, dévolus à la prostitution ; Ovide d'ailleurs l'avoue dans ses vers : *Scilicet ex illo solemnia more Theatra / Nunc quoque, formosis insidiosa manent*. Depuis l'origine et encore aujourd'hui, les théâtres sont des pièges pour les femmes honnêtes. Et comme je vous l'ai dit déjà dans mon traité *L'École des vices*, nos théâtres de Londres sont envahis par les adultères secrets comme ils l'étaient à Rome ».

³¹ La construction syntaxique souligne d'ailleurs la souillure héritée de l'origine : « as the first, so now... », « in London... as in Rome ».

³² John NORTHBROOKE, *Treatise where in Dicing, Dauncing, Vaine plaies or Enterludes... are reprooved by the authoritie of the worde of God and auncient Writers*, Londres, H. Bynneman, 1577, p. 60.

pas malhabile, comme le disent la plupart des critiques qui se sont penchés sur ce texte³³. Ces derniers, prompts à souligner la supériorité de l'argumentaire adverse, voient une maladresse dans le choix du comédien-poète actionnaire des *Admiral's Men* et qui recevait des commandes de la cour...

Heywood inverse en fait complètement la valeur de l'événement, grâce à son insertion dans la logique argumentative et en changeant l'élément significatif du récit. L'enlèvement des Sabines trouve sa place au début du premier livre du traité, dans le cadre de la démonstration des pouvoirs du théâtre, et en particulier de sa capacité à enflammer le cœur des soldats et des souverains. Ovide partageait déjà cette opinion, avance Heywood. Pour le montrer, il traduit d'abord l'intégralité du récit pris dans *L'Art d'aimer*, tout en s'arrêtant prudemment au vers 132. Puis, il le reformule, en resituant l'événement dans son contexte de fondation de la ville et du peuple romain, et en centrant l'épisode sur la construction du théâtre par Romulus, pour finalement conclure que depuis lors, les Romains, au sommet de leur gloire, ont toujours édifié des théâtres et des amphithéâtres³⁴.

Ce théâtre mythique est en fait apologétique à quatre titres. En premier lieu, il est une nouvelle preuve que le théâtre encourage la valeur et les exploits : cela découle d'une part, de l'insertion dans l'argumentation et d'autre part, du contenu même du récit, les spectateurs romains se transformant sur le champ en héros. En second lieu, l'épisode dit que le théâtre peut être un rouage essentiel d'une stratégie militaire. En troisième lieu, il confirme que *ab urbe condita*, les Romains construisent des théâtres. Enfin, et surtout, il montre que le théâtre contribue à la fondation de Rome, au sens où sans théâtre, il n'y aurait pas eu de Cité : le théâtre est digne, légitime, etc., non seulement parce qu'il *existe depuis les origines* de Rome, mais plus encore parce qu'il *est aux origines* de Rome. Voilà un théâtre originaire qui se confond avec les origines mythiques de la cité romaine – et donc avec celles de l'Angleterre, le passé romain étant alors perçu comme le passé du royaume, selon le principe de la *translatio imperii*.

De façon plus prudente mais aussi moins hardie, Scudéry mettra également à distance l'accusation de débauche en replaçant le théâtre au cœur de la Rome fantasmée des origines. La naissance de la tragédie en l'an 540, sous le consulat de Quintus Fabius, ainsi que l'affirme Tite-Live, est pour lui la preuve qu'elle n'est pas une invention de la débauche des premiers Césars, mais bien des premiers Romains, austères et vertueux, et qui en garantissent ainsi « l'innocence et la pureté³⁵ ».

À la question de savoir si l'acteur romain peut défendre le théâtre, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, en Angleterre et en France, on peut donc répondre par l'affirmative. Avec

³³ C'est le cas notamment de Jonas BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 117-118 ; et de Janet CLARE, « Banishing Ovid : Elizabethan Antitheatrical Polemic and its Replies », dans Donatella PALLOTTI et Paola PUGLIATTI (dir.), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Antico Régime*, Pise, ETS, 2008, p. 53-68.

³⁴ HEYWOOD, *op. cit.*, B4r^o-C1r^o.

³⁵ SCUDÉRY, *op. cit.*, p. 29-30 : « [...] je prétends fermer la bouche à ces ennemis de la comédie et de la vérité, qui tâchent de la faire passer dans la croyance de tout le monde pour une invention de la débauche des premiers Césars, elle qui fut pourtant établie par ces même dictateurs, que l'on allait prendre à la charrue pour les mettre à la tête d'une armée, à qui l'on ôtait le soc de la main pour leur donner le bâton de général, qui de tant de provinces conquises n'avaient en propre qu'un arpent de terre, dont les filles étaient mariées du trésor commun, et lesquels mouraient si pauvres qu'on faisait leurs funérailles même aux dépens du public. L'innocence et la pureté de ces généreux et premiers Romains témoigne assez celle de la comédie, car des hommes qui ne pouvaient souffrir les choses superflues, et qui se refusaient quasi les nécessaires, n'auraient eu garde d'établir les défendues. »

lui et à travers lui, le théâtre antique, théâtre des origines possédant éventuellement une dimension mythique, peut fournir une autorité morale, politique et poétique pour légitimer la pratique de la scène. Dans le même temps et avec des principes rhétoriques symétriques, il constitue aussi un atout majeur dans les mains des détracteurs. Dans le cadre partagé du régime de l'imitation, il apparaît en effet nécessaire aux deux camps, chacun lui donnant évidemment un visage radicalement différent.

Mais s'agit-il finalement de « fantasme » chez les défenseurs ? Peut-être pas. On assiste bien à l'élaboration d'un imaginaire des origines du théâtre, d'où découle sa nature et qui prouve sa dignité, sa pureté et son utilité. Mais la reconstitution plus ou moins imaginée du théâtre antique par les apologistes purge scrupuleusement la charge fantasmatique attachée au théâtre originaire des adversaires. Elle en normalise les pratiques, à la fois d'un point de vue moral, d'un point de vue social et d'un point de vue politique ; il n'y a plus de sang, plus de sexe, plus de diable ; en revanche, il y a toujours plus de pouvoir. Face à cette constellation de faits, d'anecdotes, de récits, d'autorités qui forment l'imaginaire d'un théâtre antique légitimant et anoblissant, on ne peut qu'être frappé par la façon dont les polémistes et les dramaturges ne cessent de multiplier les liens du théâtre, et de ses praticiens, avec le pouvoir – les hommes de pouvoir et les buts du pouvoir : la conquête militaire, la police des sujets. Bien loin d'être une pratique marginale, le théâtre se trouve ainsi, dès l'origine, parfaitement intégré à la république, à la société (par le biais des comédiens), à la vie politique (par sa fonction militaire et morale), à l'espace politique (par les constructions), et même à l'appareil d'État (par ses fréquentations).

Les textes polémiques en faveur du théâtre ne reviendront pas par la suite sur cette intégration politique, du moins jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Les textes dramatiques sont en revanche moins univoques à cet égard. Les tragédies qui ont pour protagoniste un acteur romain mettent elles aussi sur le devant de la scène ce lien avec le pouvoir – ce fantasme de pouvoir ? –, mais elles lui font perdre son caractère de preuve évidente de la légitimité du théâtre³⁶. Si Genest et Paris, le comédien de la tragédie de Massinger, formulent explicitement une apologie du théâtre, la représentation de leur pratique tend en revanche à la fragiliser : favoris de tyrans sanguinaires, poètes et interprètes de pièces aux effets douteux (visant à ridiculiser les chrétiens, suscitant des passions incontrôlées, sans efficace sur les vices qu'elles prétendent réformer...), ils ne sont pas sans dévoyer quelque peu l'art dramatique. Certes, à l'échelle de l'œuvre, les pièces récupèrent une dimension apologétique, que le théâtre soit l'instrument du salut ou celui du dévoilement du pouvoir destructeur des passions. Elles n'en dénoncent pas moins au passage une forme d'assujettissement du théâtre au pouvoir politique. Dans les textes dramatiques du premier XVII^e siècle, le théâtre originaire est alors moins fantasmé comme idéal qu'exploré comme modèle problématique – preuve que la scène théâtrale permet des nuances que la scène polémique, qui n'est pas pour autant dépourvue d'audaces, ne peut guère s'autoriser.

Clotilde THOURET

³⁶ LOPE DE VEGA, *Lo fingido verdadero*, 1608-1614, publ. 1620 ; MASSINGER, *The Roman Actor*, 1626, publ. 1629 ; Jean de ROTROU, *Le Véritable Saint-Genest*, 1644-1646, publ. 1647 ; Nicolas Mary, sieur DESFONTAINES, *L'Illustre Comédien, ou Le Martyre de saint Genest*, 1644, publ. 1645.

L' « antiquité » du Théâtre de Béziers (1628-1657)

Construction et perpétuation d'une valeur fondatrice d'un corpus

Mentionnée dans une brève note de l'*History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*¹ de Henry Carrington Lancaster, évoquée en quelques lignes par Raymond Lebègue, l'un des rares historiens du théâtre français qui s'est intéressé à la vie théâtrale en dehors de la capitale, dans un article de synthèse², la production théâtrale, exceptionnelle, de la ville de Béziers au XVII^e siècle a été généralement ignorée. Seuls font exception les chapitres qu'Emmanuel Le Roy Ladurie lui consacre dans *L'Argent, l'amour et la mort en pays d'oc*, les travaux de Philippe Gardy ainsi que quelques rares articles, dont ceux d'Etienne Fuzelier et de Marie-Hélène Arnaud³. Il faut reconnaître que la production biterroise présente une première difficulté à qui s'en approche : les deux tiers du corpus sont composés exclusivement en occitan, le tiers restant mêlant occitan et français ; une fois levés les obstacles linguistiques, une deuxième difficulté subsiste : celle de l'hétérogénéité et, pour commencer, de l'étrangeté du corpus, difficilement réductible à des formes et des traditions théâtrales identifiables et identifiées et qui s'élabore selon des modalités tout à fait spécifiques.

Ce qu'on appelle le « Théâtre de Béziers » ou « Théâtre des Caritats » est un ensemble formé de vingt-quatre pièces, représentées entre le milieu des années 1610 et les années 1650 et publié par un imprimeur-libraire de Béziers, Jean Martel. Un premier volume collectif sort de ses presses en 1628, puis un deuxième en 1644 et un troisième en 1657. Entre ces dates, quelques pièces sont publiées isolément, essentiellement dans les années 1630, certaines d'entre elles étant ensuite réimprimées en recueil. L'ensemble des œuvres présente un point commun : celui d'avoir été jouées le jeudi de l'Ascension, ce « bon dijous de May » qu'évoquent plusieurs prologues, à l'occasion de fêtes annuelles, les fêtes des Caritats ou Charités, ainsi nommées parce qu'on y distribuait du pain aux pauvres de la ville. Ces fêtes existaient bien avant le XVII^e siècle⁴, même si

¹ Henry Carrington LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1929, Part I, vol. I, p. 147, n. 2 (« I do not include the *Histoire de Pépésuc*, acted at Béziers at Ascension and written in honor of peace, for, as it is written largely in a Provençal dialect and seems to have been a masque rather than a play, it does not come within the scope of this book »).

² Raymond LEBÈGUE, « La vie dramatique en province au XVII^e siècle » [1958], dans *Études sur le théâtre français II*, Paris, Nizet, 1978, p. 81 (« À Béziers, dans la première moitié du XVII^e siècle, on célébrait chaque année par des pièces comiques en langue d'oc l'anniversaire d'une victoire légendaire sur les Germains »).

³ Emmanuel LE ROY LADURIE, *L'Argent, l'amour et la mort en pays d'oc*, Paris, Seuil, 1980 ; Philippe GARDY, « Les pièces du "Théâtre de Béziers" : description sommaire », *Le Théâtre de Béziers au XVII^e siècle. Musées de Beaux-Arts de Béziers. Catalogue de l'exposition 15 avril-17 mai 1983*, Béziers, CIDO, 1983, p. 39-51 et « Le "Théâtre de Béziers" ou "Teatre de Caritats" : état des connaissances, problèmes et perspectives de recherche », dans Carmen ALÉN GARABATO (dir.), *Béziers ville occitane ?*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2007, p. 69-90 ; Etienne FUZELIER, « Le Théâtre en Langue d'Oc au XVII^e siècle », dans Yves GIRAUD (dir.), *La vie théâtrale dans les provinces du Midi*, Tübingen, Gunter Narr / Paris, Jean-Michel Place, 1980, p. 101-120 et Marie-Hélène ARNAUD, « Le Théâtre de Béziers : les conditions sociales et linguistiques qui accompagnent quarante ans de création », *Revue des langues romanes*, LXXXI/1, 1975, p. 67-85.

⁴ Comme le rappelle Ph. GARDY (« Le "Théâtre de Béziers" ou "Teatre de Caritats" : état des connaissances, problèmes et perspectives de recherche », art. cité, p. 70-71), l'ancienneté des fêtes des Caritats est établie par deux textes : « une sorte de *planh*, daté de 1284, du troubadour biterrois Johan Esteve » qui évoque un massacre ayant eu

l'origine de l'aumône générale ou charité n'est pas établie avec certitude. Dans l'avis aux lecteurs du premier recueil, Jean Martel en fait la perpétuation et la réactivation d'un événement fondateur pour les Biterrois : aux alentours de 435, la ville aurait été délivrée des Vandales grâce à l'arrivée, par la mer, de chevaliers chrétiens dépêchés par le pape Sixte. La suite de l'histoire est racontée en ces termes :

Ces valeureux Chevaliers ayant quasi taillé tout en pieces remis la ville & les Chrestiens en liberté, apres avoir rendu solemnelles graces à Dieu, voulant que de ceste action tant recommandable il en fut fait memoire à la posterité, ils donnarent aux habitans un beau fyef qu'ils avoient à la ville pour estre employé tous les ans à faire une Charité generale aux povres au mesme jour auquel ils avoyent emporté une si heureuse & signalee victoire⁵.

À cette « charité générale aux pauvres » dont l'origine remonterait à la période des invasions barbares s'ajoute, lors de ces fêtes annuelles, la célébration de deux autres événements, l'un antérieur, l'autre postérieur au premier : l'un est lié à la figure de saint Aphrodise, évêque des premiers temps de la chrétienté, qui serait venu d'Égypte jusqu'à Béziers avec son chameau⁶ ; l'autre à celui que les Biterrois nomment Pépésuc, soit « pied lourd » ou « pesant », possible réfection d'un plus simple Père Peruc⁷, capitaine qui, au XIV^e siècle cette fois, aurait empêché la conquête de la ville par les Anglais. À ces trois moments de l'histoire ou plus justement de la légende de Béziers, dont deux forment au fond deux variantes d'un même événement traumatique, celui de la prise et de la libération de la ville, sont attachés trois figures tutélaires : la Galère, qui renvoie métonymiquement et symboliquement à la croisade dépêchée pour sauver Béziers des Vandales, le Chameau, mené par son conducteur, Papary, et enfin Pépésuc, confondu avec une statue mutilée de l'empereur Auguste datant de l'occupation romaine et précisément placée à l'entrée de la rue Française ou rue Franche, lieu d'où partit la résistance aux Anglais. Ces différentes figures ne sont pas seulement évoquées lors des fêtes de l'Ascension : si la statue de Pépésuc est simplement décorée et costumée pour l'occasion, le Chameau et la Galère défilent alors dans la cité biterroise et forment l'un des éléments essentiels du « Triomphe de Béziers » qu'évoquent les titres des recueils. Surtout Pépésuc et, dans une moindre mesure, le Chameau et Papary peuvent aussi, à l'occasion, devenir les personnages des pièces de théâtre qui forment le corpus.

Étroitement dépendant des circonstances dans lesquelles il est représenté, ce théâtre n'est donc qu'un des moments de la fête, et n'en est sans doute pas le moment le plus spectaculaire. La partie de la fête qui détient ce titre est très probablement le défilé de l'ensemble des corps de la ville qui accompagne la distribution de pain. Si elle n'est pas le clou du spectacle, la pièce de

lieu « lo dia / De Caritatz » (le jour des Caritats) ; un extrait du *Libre de memorias* de Jacme Mascaro qui « note, pour l'année 1387 [...] : *Item aquel an mezeis, lo jorn de l'Acensio, que s'apela las Caritatz a Bezès, ont se faria mot gran festa e jocx...* » (cette même année, le jour de l'Ascension, qu'on appelle à Béziers « les Charités », jour où se célébrait une très grande fête et des jeux...).

⁵ Jean MARTEL, *L'Antiquité du Triomphe de Besiers, au jour de l'Ascencion. Contenant les plus rares histoires qui ont esté représentées au susdit jour ses dernières Années*, Béziers, 1628 ; fac. similé édité par Ph. GARDY, Béziers, CIDO, 1981, p. 15.

⁶ Installé à Béziers, il est décapité par les autorités romaines, mais sa tête surgit hors du puits où on l'avait jetée et Aphrodise traverse Béziers en portant sa tête.

⁷ « PEPESUC, C'est une grosse statuë de pierre, qui est au bas de la ruë François, le commun tient par tradition que c'est la figure d'un vaillant Capitaine appelé Peire Peeruc, que du temps que les Anglois ravageoient la France, ayant prins Beziers, ce grand Cappitaine luy seul les empescha d'entrer dans la ruë » (Argument de l'*Histoire de Pepesuc faite sur les mouvemens des guerres...*, dans *L'Antiquité du Triomphe de Besiers...*, p. 1) ; Jacme Mascaro évoque également cette statue en 1348 en la nommant « P. Peruc » (*Libre de memorias* ; cité par Ph. Gardy, art. cité, p. 71).

théâtre offerte aux Biterrois est, en revanche, la seule partie qui puisse en être intégralement conservée. On comprend mieux le statut très particulier qui est réservé au théâtre dans les recueils de Jean Martel, ou plus justement dans les deux premiers recueils, comme en témoignent à la fois les titres retenus et le riche paratexte qui ouvre le premier. Le titre du premier recueil se présente sous cette forme :

*L'Antiquité du Triomphe de Besiers, au jour de l'Ascencion. Contenant les plus rares bistoires qui ont esté représentées au susdit jour ses dernieres Années*⁸

Le titre du deuxième recueil s'inscrit rigoureusement dans son prolongement :

*Seconde Partie du Triomphe de Beziers Au Jour de l'Ascension. Contenant la Colere ou Furiense Indignation de PEPESUC, & le Discours Funebre de son Ambassadeur, sur la Discontinuation des Ancienes Coustumes. OU sont adjoustées les plus rares Pieces qui ont esté représentées au susdit jour jusques à présent*⁹

La page liminaire du troisième recueil fait place, pour la première fois, à la formule de « Théâtre de Béziers » et indique surtout une relative autonomisation du corpus théâtral par rapport au contexte des représentations

*Le Theatre de Besiers. Ou recueil des plus belles Pastorales & autres Pieces historiées, qui ont esté représentées au jour de l'Assension en ladite Ville. Composée par divers Auteurs en langue vulgaire*¹⁰

Il indique également que ce théâtre a des auteurs (sur les vingt-quatre pièces, seules quatre peuvent être attribuées à un auteur précis, l'un d'entre eux, François Bonnet, étant explicitement désigné comme « avocat » dans le titre de l'une d'elles) et qu'il est composé en « langue vulgaire », c'est-à-dire en occitan, l'adjectif, courant en ce sens, n'ayant évidemment aucune connotation péjorative, particulièrement pas sous les presses d'un imprimeur biterrois, attaché à conserver et à publier les traditions, le prestige et la langue de son pays. Il s'agit là de l'une des très rares mentions du choix linguistique¹¹ que manifestent ces œuvres, choix qui n'est jamais justifié ni commenté, très probablement parce qu'il allait de soi : il paraît inenvisageable, en territoire occitanophone, que des pièces de théâtre destinées à l'ensemble de la population, représentées dans un cadre festif où la ville rejoue symboliquement les événements traumatiques passés et représente les menaces et les tensions présentes puissent être composées en français, c'est-à-dire

⁸ Jean MARTEL, Béziers, 1628.

⁹ Jean MARTEL, Béziers, 1644.

¹⁰ Jean MARTEL, Béziers, 1657.

¹¹ On peut le rapprocher néanmoins de la présentation d'« un petit ordinary / D'un mechant archipot confit en lou vulgary » (« un petit ordinaire, fait d'un méchant hachis confit en langue vulgaire », trad. Ph. GARDY) dans le prologue des *Amours de la Guimbarde* (1628), rime que l'on retrouve dans le prologue de l'*Histoire du mauvais traitement fait par ceux de Villeneuve à la ville de Beziers pendant la contagion* : « Desja pendent très ans, lou Teatre ordinari / A vous representa, sas actieus en bulgari... » (« Il y a déjà trois ans que le théâtre, habitué / À jouer devant vous ses actions en langue vulgaire », trad. Ph. GARDY, dans « Règles et enjeux des prologues dans le "Théâtre de Béziers" (1600-1660) », *Littératures classiques*, n°83, printemps 2014). Sur la question du choix linguistique pour la littérature de la période considérée, voir Jean-François COUROUAT, *Moun lengatge bèl. Les choix linguistiques minoritaires en France (1490-1660)*, Genève, Droz, 2008 et *Et non autrement. Marginalisation et résistance des langues de France (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2012.

dans une langue qui est encore exclusivement celle des élites. Même dans les pièces bilingues (un tiers seulement du corpus), le français est moins utilisé que l'occitan, et les usages linguistiques, très stables, ont partie liée avec la diglossie propre à ces territoires : le français est réservé aux personnages de condition sociale élevée ainsi qu'aux personnages allégoriques, dieux et créatures empruntés à l'Antiquité gréco-latine, c'est-à-dire à la tradition savante, l'occitan aux figures locales, qu'il s'agisse des figures tutélaires telles que Pépésuc ou le Chameau ou des nombreux bergers, aide-bergers, chambrières ou valets qui peuplent ce théâtre.

Revenons aux deux autres recueils. Le premier n'est, à la vérité, pas seulement une anthologie théâtrale, mais aussi et, matériellement, d'abord, un ouvrage historique, qui fournit une chronique de Béziers et donne les pièces en escorte. Dans un premier discours liminaire composé en français, comme l'ensemble du paratexte (titres, liste des acteurs, didascalies, ainsi que la moitié des prologues), et adressé « À Messieurs les habitants de la ville de Besiers », l'imprimeur Martel dit avoir voulu publier « le triomphe general que nous faisons le jour de l'Ascension », qui « fait revivre la gloire de nos ancestres ». Après quoi prend place un long paratexte, auquel seul s'applique, en toute rigueur, le titre général du recueil : « l'Antiquité du Triomphe de Béziers, au jour de l'Ascension », et dans lequel l'imprimeur rappelle les événements commémorés lors de « cette grande solemnité » que l'on célèbre à Béziers depuis « douze cens ans ». Ce « discours de l'origine du triomphe de la Feste de nostre ville de Besiers » est bien conçu comme un texte d'histoire et se fonde, en tant que tel, sur des preuves : en l'occurrence, deux extraits des Archives de la maison consulaire de Béziers rédigés en occitan médiéval¹². Or la brève chronique de Martel appartient à une famille : celle des écrits historiques qui, dans la lignée des *Recherches de la France* d'Etienne Pasquier publiées au tout début du siècle, mais aussi, plus localement, d'un *Panegyrique ou discours sur l'antiquité et excellence du Languedoc* composé par Jacques Cassan et également publié à Béziers, en 1617, livrent un récit des origines de la France, de ses différentes régions et de sa langue, ou plus justement de ses langues. C'est à cette famille que se rattacheront, quelques années plus tard, les travaux du castrais Pierre Borel (*le Trésor de recherches et antiquités gauloises et françoises*, 1655) ou ceux des toulousains Guillaume Catel (*Mémoires de l'histoire du Languedoc, curieusement et fidèlement recueillis de divers auteurs...*, 1633) Caseneuve (*Le Franc-Allen de la province de Languedoc établi et défendu*, 1645). Dans tous les cas, il s'agit pour ces érudits (botanistes, juristes, magistrats, médecins...) de rappeler l'ancienneté autant que la singularité irréductible des provinces méridionales et particulièrement du Languedoc, qui possèdent leurs traditions, leurs coutumes, leur système juridique propres, ce dont les États généraux du Languedoc témoignent chaque année. C'est d'ailleurs pour cette assemblée qu'est composé le « Panegyrique ou discours sur l'antiquité et l'excellence du Languedoc » de Jacques Cassan.

La singularité de l'ouvrage de Martel est qu'il est aussi une anthologie théâtrale : à la suite de la chronique prennent place huit pièces de théâtre, qui occupent en réalité les 9/10^e du volume. Mais dans le dispositif éditorial choisi par Jean Martel comme au sein du « Triomphe » lui-même, tel du moins qu'il est présenté par l'imprimeur-libraire, le statut du théâtre est ornemental : c'est

¹² Si ces pièces se trouvent bien dans les Archives de la ville, la véracité des faits qu'elles rapportent a été dès longtemps discutée : dans un article de 1836, Sabatier et Fabregat notent ainsi : « ce ne sont qu'erreurs matérielles, anachronismes grossiers, contes à dormir debout. Il fallait que le chroniqueur fût un bien pauvre clerc, ou qu'il comptât beaucoup sur la crédule ignorance de nos pères, pour écrire de pareilles sornettes. » (*Bulletin de la Société archéologique de Béziers*, n°1, 1836, p. 333). Plus encore, l'ancienneté de ces deux documents a été remise en question par Claude Achard (*Le Poulain de Pézenas (1615-1995). Les bêtes de toile de l'Hérault et de quelques autres contrées plus ou moins lointaines*, thèse de doctorat [non soutenue]) et par Philippe Gardy (art. cité), l'un et l'autre considérant qu'il pourrait s'agir de faux.

celui d'un « embellissement » qui « accompagne » avantageusement le « Triomphe ». La fin du « Discours aux habitants de Béziers » le dit explicitement :

& parce que ce Triomphe est tousjours embeli de quelques gentilleses historiées, je l'ai accompagné de quelques unes de celles qui ont esté représentées depuis ces dernieres années.

Formule que l'on retrouve, quasiment à l'identique, dans le long paratexte déjà évoqué. Décrivant les éléments qui composent le « Triomphe » tels que la Galère et les combats que se livrent des hommes habillés à la turque, J. Martel ajoute :

L'on y voit aussi divers chariots de triomphe en forme de theatre que l'on fait trainer par des cheveaux, sur lesquels la jeunesse va representant quelques gentilleses historiées & fort recreatives, desquelles j'ay fait choisis des plus belles, qu'ay mises en suite de ce discours de l'origine du triomphe de la Feste de nostre ville de Besiers.

L'adjectif « historié », également présent dans le titre du troisième recueil où il est couplé avec un autre nom de genre – « pastorales et autres pièces historiées » –, est un terme-clef du « Théâtre de Béziers », moins présent toutefois que le substantif « histoire » dont il dérive. Sous sa forme française ou occitane, ce dernier entre dans la composition de huit titres¹³, soit un tiers du corpus, depuis la toute première pièce, l'*Histoire de Pepesuc*, jusqu'à l'*Histoire mémorable sur le duel d'Isabels et de Cloris*, publiée en 1644, et s'applique à des œuvres de facture diverse, comme le sont ces deux-là. La seconde est la dramatisation d'une nouvelle française, l'*Histoire véritable du combat et duel assigné entre deux demoiselles sur la querelle de leurs amours*¹⁴, selon des procédures analogues à celles qui sont à l'œuvre dans la composition des tragi-comédies des premières décennies du siècle et mettant en œuvre des thèmes et des situations qui sont ceux de la tragi-comédie (rivalité amoureuse entre deux personnages féminins, conflit entre amour et amitié, combat singulier entre les rivales, qui se conclut par la mort de l'une d'elles). La première met en scène, aux côtés de Pépésuc, les personnages de Mégère et de la Paix, son antagoniste, ainsi que deux mercenaires, un soldat français et un soldat gascon, la pièce donnant à voir la répétition d'une même séquence dans laquelle Mégère vient annoncer la guerre et préparer les soldats et Pépésuc à combattre avant que la Paix n'apparaisse pour la démentir et rétablir le calme, qu'elle finit par imposer. En ce sens, elle est à la fois pièce allégorique et pièce d'actualité : les « mouvements de guerre » évoqués dans le titre complet de la pièce renvoient très probablement aux menaces de guerre consécutives aux préparatifs du mariage de Louis XIII avec Anne d'Autriche et à la révolte des nobles, entre 1614 et 1616¹⁵, date à laquelle la pièce est représentée pour la première fois ; mais au-delà de

¹³ *Histoire de Pepesuc faite sur les mouvemens des guerres* (1628) ; *Histoire de la rejouissance des chambrières de Beziers, sur le nouveau rejalissement d'eau, des tuyaux de la fontaine* (1628) ; *Histoire de dono Peirotouno* (1628) ; *Histoire du valet Guilbaume et de la chambrière Antoine* (1628) ; *Histoire du mauvais traitement fait par ceux de Villeneuve à la ville de Beziers pendant la contagion* (1632), *Histoire pastorale* (1633), *Historio de las Caritats de Besiès* (1635) ; *Histoire mémorable sur le duel d'Isabels et Cloris* (1644).

¹⁴ Éditée dans le deuxième volume des *Variétés historiques et littéraires* (éd. Edouard FOURNIER, Paris, P. Jannet, Bibliothèque elzévirienne, 1855-1863), cette nouvelle a été identifiée comme étant la source de la pièce biterroise par les érudits biterrois qui ont édité l'ensemble du corpus du « Théâtre de Béziers » dans le *Bulletin de la Société archéologique de Béziers* au milieu du XIX^e siècle. L'*Histoire mémorable sur le duel d'Isabels et de Cloris* se trouve dans le supplément à la 12^e livraison du *Bulletin* (1858).

¹⁵ Voir la présentation de la pièce dans l'édition du Théâtre de Béziers par la Société archéologique de Béziers, *Bulletin de la Société archéologique de Béziers*, vol. 5, 1846, p. 13-14.

l'explication conjoncturelle, c'est l'alternance de combats et d'accalmie qu'a connue la région et qu'elle connaîtra encore au moment de la Fronde qui fournit la matrice de la pièce¹⁶.

À l'évidence, le substantif « histoire » et les formes qui lui sont associées, comme le participe « historié », ont partie liée avec la question de l'originaire ou de la tradition telle qu'elle se joue dans le « Théâtre de Béziers ». Il semble que « histoire » soit devenu, pour les spectateurs biterrois, le terme même qui désigne la pièce de théâtre représentée lors des Caritats, comme l'indique, outre le paratexte déjà évoqué et les titres des premier et troisième recueils, une pièce à la fois métathéâtrale et autoréférentielle intitulée *l'Historio de las Caritats de Besièrs* représentée en 1635. On y voit deux jeunes filles qui, n'habitant pas Béziers, se rendent dans la capitale biterroise pour la fête des Caritats, où elles doivent retrouver leurs amoureux, deux jeunes cadets de la ville. L'acte III réunit les quatre personnages. Les jeunes gens installent les jeunes filles pour qu'elles puissent assister à la représentation théâtrale et, peut-on penser, au défilé des figures mobiles traditionnelles en leur proposant : « Mettan nous indacon per pla veïre la festo, / L'histoire, lou Camel, la Galero, lou resto¹⁷ ».

Qu'est-ce, dans ce contexte, qu'une « histoire » ? Comme désignation d'une pièce de théâtre, le terme n'est pas propre au corpus biterrois : Lancaster¹⁸ évoque, à la suite de Lanson, une pièce de collège intitulée *Histoire de saint Maurice* représentée dans les années 1620, et l'on peut penser que le cas n'est pas isolé ; au début du siècle, on publie à Rouen une *Histoire tragédienne, tirée de fureur et tyrannie de Nabuchodonosor*, une *Histoire et tragedie du mauvais riche, extraite de la Sainte Escriture et représentée par dix-huit personnages* et l'une des traductions françaises de *La Célestine* de Fernando de Rojas est affectée du titre *La Célestine ou Histoire tragicomique de Caliste et Melibee*¹⁹. À une période légèrement antérieure, « histoire » apparaît également dans des documents administratifs relatifs aux troupes de théâtre, comme terme générique pouvant entrer dans une série aux côtés de « tragédies », « comédies » et « farces²⁰ ». Par ailleurs, et le fait n'est pas sans importance, il entre dans la composition des titres de la majorité des pièces religieuses jouées dans l'actuel département du Var du XV^e au XVII^e siècle et dont Jacques Chocheyras a dressé la liste (on trouve ainsi une *Histoire de Joseph*, une *Histoire des Macchabées*, une *Histoire de saint Laurent...*) et semble désigner la pièce de théâtre en général, indépendamment de son sujet ou de sa forme – on a ainsi joué « une histoire » le 15 août 1608 à Draguignan ou en 1613 à Brignoles²¹ ; il est

¹⁶ La pièce est publiée une seconde fois dans le recueil de 1657, quatre ans après la fin de la Fronde et peut se lire, à cette date, à partir de ce référent plus contemporain.

¹⁷ « Installons-nous quelque part, pour bien voir la fête, / L'histoire, le Chameau, la Galère, le reste » (Jean MARTEL, *Historio de las Caritats de Besièrs. Représentée sur le Theatre des Practiciens le jour de l'Ascension de l'année mil six cens trente-cinq*, Béziers, 1635, p. 19). Commence alors la représentation d'une pastorale, interprétée par deux bergers, représentation interrompue faute de bergère. Les jeunes filles quittent la scène et... se font mordre par le Chameau, dont le discours occupe la quasi-totalité du quatrième et dernier acte.

¹⁸ Henri Garrigton LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature...*, Part I, vol. 1, *op. cit.*, p. 233.

¹⁹ Les pièces paraissent respectivement chez Abraham Cousturier, s.d. (mais probablement entre 1608 et 1614), Daniel Cousturier, c.a. 1613 et Charles Osmond, 1633. Voir Sybille CHEVALLIER MICKI, *Tragédies et théâtre rouennais 1566-1640. Scénographies de la cruauté*, thèse soutenue à l'université de Paris-Ouest Nanterre La Défense (2013).

²⁰ Dans les années 1550-1560, les comédiens Antoine Sene, Jacques Macron et Samuel Treslescat et leurs troupes ont sollicité l'autorisation de jouer auprès des autorités de la ville d'Amiens ; ils sont présentés dans les Délibérations échevinales comme « joueurs d'histoires, tragedies morales et farces », « joueurs de moralitez, histoires, farces et violles », « joueurs ou reciteurs d'histoires, tragedies et comedies » (cité par Katell LAVÉANT, *Un théâtre des frontières. La culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles*, Orléans, Paradigme, 2011, p. 427 et 428).

²¹ Jacques CHOCHÉYRAS, « Le théâtre religieux populaire en Provence », dans *La Vie théâtrale dans les provinces du Midi*, p. 96. C'est peut-être à cette tradition que se rattache le titre d'*Histoire pastorale sur la naissance de nostre seigneur Jesus-Christ* de saint André d'Embrun parue en 1644.

également bien représenté pour le théâtre religieux du Dauphiné²² et l'on peut gager qu'il en fut ainsi sur d'autres territoires²³. Pour le théâtre d'expression occitane en revanche, il semble fort peu utilisé en dehors du « Théâtre de Béziers » : aucune des pièces répertoriées par Jean Eygun²⁴ pour la période 1550-1800 ne porte ce titre et il n'est pas employé dans le théâtre carnavalesque provençal qui nous est parvenu, notamment le *Jardin deys Musos provensalos* (Aix, Estienne David, 1628) de Claude Brueys ou le théâtre de Gaspard Zerbin (*La Perlo dey musos et coumedies prouvensalos*) publié de façon posthume (Aix, Jean Roize, 1655), qui utilisent plutôt la dénomination « comédie » (à x personnages).

Le choix, régulier, que les auteurs du corpus biterrois font de la désignation « histoire » peut donc s'expliquer par l'identification, bien établie quoique ancienne, de ce terme et de l'œuvre dramatique, cette désignation ayant l'avantage de la généralité et de la souplesse et évitant le recours à des catégories plus précises et sans doute inadaptées, pour certaines à tout le moins, à la réalité de la production théâtrale locale. Mais il semble que l'« histoire » renvoie aussi, dans le « Théâtre de Béziers » plus peut-être qu'ailleurs, à la transformation en *histoire*, c'est-à-dire en matière propre à être racontée, en récit joué, des grands et petits événements qui ont fait et continuent à faire la chronique de Béziers. Une telle définition correspond, de fait, à une partie des pièces du corpus, à la fois à celles qui introduisent Pépésuc ou le Chameau²⁵ et à celles qui font écho à des événements qui se sont produits à Béziers. C'est le cas notamment de l'*Histoire de la rejouissance des chambrières de Beziers, sur le nouveau rejalisement d'eau, des tuyaux de la fontaine* (1628) et de l'*Histoire du mauvais traitement fait par ceux de Villeneuve à la ville de Beziers pendant la contagion* (1632) : le point de départ de la première est le fait, attesté, que la principale fontaine de la ville cessa de couler pendant plusieurs années ; la seconde fait état des tensions entre Béziers et la ville voisine de Villeneuve au cours d'une épidémie de peste. Dans les deux cas, le fonctionnement allégorique est rendu explicite par la présence, parmi les personnages, de celui de la Ville, qui vient prêter main forte aux personnages humains que sont, dans la première, les chambrières chargées, entre autres tâches, de l'approvisionnement en eau, et dans la seconde les deux amants empêchés de se retrouver par la situation de quarantaine imposée par la cité de Villeneuve.

Ce ne sont là, cependant, qu'une partie des œuvres du corpus. Un nombre tout à fait important de pièces (la moitié au moins) présente des dispositifs dramatiques en partie identifiables à ceux qui sont exploités dans le théâtre parisien contemporain ou légèrement antérieur, notamment des dispositifs pastoraux. À deux détails près, qui expliquent l'oscillation, dans le titre du troisième recueil, entre deux désignations génériques, « pastorales » et « pièces historiées », lesquelles ne renvoient pas, ou pas seulement, à deux types de pièces, mais à deux polarités ou désignations concurrentes des œuvres : d'une part la teneur importante en éléments

²² Ainsi pour les seuls Briançonnais cisalpin et Embrunais : le tableau chronologique fourni par J. CHOCHÉYRAS dans *Le Théâtre religieux en Dauphiné, du Moyen Âge au XVIII^e siècle (domaine français et provençal)*, Genève, Droz, 1975 donne quinze titres pour des représentations qui s'échelonnent entre 1470 et le XVIII^e siècle ; sur quinze, six, représentées entre la seconde moitié du XV^e siècle et le XVI^e siècle comportent le substantif « histoire ».

²³ Le fait est attesté également pour les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles (voir Katell LAVÉANT, *op. cit.*, « Répertoire des représentations », p. 417-484), même si cette désignation est peut-être davantage le fait des autorités et de l'administration que des auteurs eux-mêmes, mais la comparaison est rendue difficile par la disparition d'une partie très importante des textes représentés à cette période sur ce territoire.

²⁴ Jean EYGUN, *Repertori deu teatre occitan. 1550-1800*, Tèxtes occitans, 5, 2003.

²⁵ Le Chameau n'est présent comme personnage parlant que dans l'*Historio de las Caritats*, mais fait une apparition dans les *Plaintes d'un paysan sur le mauvais traitement qu'ils reçoivent [sic] des Soldats* (1628). Pépésuc est, de son côté, le protagoniste de l'*Histoire de Pepesuc* mais également de *La Colère, ou Furieuse Indignation de Pepesuc sur la discontinuation pendant quelques années, du Triomphe de Beziers au jour de l'Ascension*, précédée d'un *Discours funebre fait par l'Ambassadeur de Pepesuc sur la discontinuation des anciennes Coustumes* (1644).

référentiels, avec quelques personnages-clefs comme l'aide-berger ou le soldat, lequel n'est pas assimilable aux représentations littéraires du soldat et notamment au type du soldat fanfaron, ces deux personnages contribuant à inscrire très fortement les pièces dans l'ici et maintenant d'un territoire appauvri par les guerres de religion puis les affrontements politiques autour de la chute de Montmorency²⁶ ; d'autre part la superposition régulière, aux structures fictionnelles, de superstructures relevant du grand récit collectif biterrois. Ainsi dans ces pastorales où, à l'instar de la *Pastorale du berger Célidor et de Florimonde sa bergère* (1629), de l'*Histoire pastorale* (1633) ou de la *Pastorale del Bergé Silvestre ambé la Bergeyro Esquibo* (1650), les amours d'un couple de bergers constitué avant le début de la pièce sont contrariées par les « prétentions d'un étranger, soldat ou grand seigneur²⁷ », que les autres personnages finissent toujours par renvoyer chez lui pour mieux faire triompher l'entre-soi, un entre-soi social, culturel et bien sûr linguistique : on aura reconnu les structures de ces deux événements que commémorent les fêtes des Caritats, où les Vandales d'abord, les Anglais ensuite, ont été boutés hors de Béziers par des hommes sortis d'une Galère et par le géant Pépésuc. Si les paratextes du corpus n'explicitent jamais le fonctionnement d'un tel dispositif allégorique, on peut gager qu'ils y renvoient dans certains prologues, tels que celui qui ouvre la *Pastorale del Bergé Silvestre...*, représentée en 1650, en pleine Fronde :

Nonobstant lou malheur d'une guerre funeste
 Que tout lou monde hays tout autant que la peste,
 Un Poète, Messieurs de son art naturel
 Es curious de vous fa veze quicon de bel,
 Ma pregat de veni recita lou prologué
 D'une pichote actieu que cal que vey ce iogué
 Per conserva lounou de nostros caritat
 Et per n'oublida pas nostros antiquitat
 Malgré tant de malheur del bruch & del desastre
 On representara l'amour d'un iouvé pastre²⁸...

Que l'on confronte un tel prologue au dispositif fictionnel à l'œuvre dans la pièce, comme dans tant d'autres du corpus, et l'on ne pourra se contenter de penser que le divertissement théâtral a seulement pour fonction de faire oublier les malheurs de la guerre. Comme les fêtes dans lesquelles il s'incrit, il doit perpétuer le souvenir du passé, réel ou plus probablement mythique de la ville. Mais on peut encore penser que le dispositif fictionnel tel que nous l'avons décrit est aussi

²⁶ Ainsi les *Plaintes d'un Paysan...* (*L'Antiquité du Triomphe de Besiers...*, éd. cit., p. 174) montrent-elles un paysan à qui les soldats viennent d'ôter toute sa fortune, en l'occurrence un important cheptel. Détail puissamment pathétique, il décrit en ces termes la fin d'un agneau : « L'aignel ero nascut uno houreto davan, / Incaro tout merdous, comme un cioul d'un effan, / La vedillo penden, tout baignat d'aygualado, / Ly fan fa quatre tours al tour d'une flammado » (L'agneau était né à peine une heure auparavant, / Encore tout merdeux, comme le cul d'un enfant, / Le cordon pendant, tout trempé des eaux de sa mère, / Ils lui ont fait faire quatre tours de broche).

²⁷ Étienne FUZELIER, « Le Théâtre en Langue d'Oc au XVII^e siècle », art. cit., p. 103. Sur les spécificités du corpus pastoral biterrois, voir également Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, « Formes, modèles et invariants du corpus pastoral dans le "Théâtre de Béziers" : quelques hypothèses », dans *Amb un fil d'amistat. Mélanges offerts à Philippe Gardy par ses collègues, disciples et amis*, Toulouse, CELO, 2014.

²⁸ (Malgré les malheurs d'une guerre funeste, / Que tous les gens haïssent à l'égal de la peste, / Un poète, Messieurs, de son art naturel [*i.e.* « vulgaire » et local], / Est désireux de vous montrer quelque chose de beau, / M'a prié de venir réciter le prologue / D'une petite action qu'il faut jouer aujourd'hui / Pour conserver l'honneur de nos Charités / Et pour ne pas oublier nos antiquités, / Malgré tant de malheur, de bruit et de désastre, / On représentera l'amour d'un jeune berger...), Michalhe, *Pastorale del Bergé Silvestre ambé la Bergeyro Esquibo*, Jean MARTEL, Béziers, 1650, p. 3.

l'occasion de rejouer, dans une perspective que l'on pourrait qualifier de cathartique, les événements qui, contemporains ou anciens, reproduisent toujours le scénario d'une tentative de mise à mal des équilibres locaux et le rétablissement de l'ordre par l'expulsion des fauteurs de troubles.

Cette fonction, qui renoue avec celle qui fut longtemps assignée au théâtre, s'appuie-t-elle sur une tradition locale ou régionale ? Dans l'état actuel de nos connaissances, nous ne disposons d'aucune trace étayée d'une activité théâtrale à Béziers antérieure au théâtre des Caritats, sinon la simple évocation, par Jacme Mascaro au XIV^e siècle, des « jeux²⁹ » qui accompagnaient la célébration des Caritats, sans que l'on sache quelle forme purent prendre ces jeux. Il est donc difficile de considérer que les structures dramatiques, les dispositifs scénographiques ou les usages sociaux du « Théâtre de Béziers » sont la rémanence, par exemple, d'une tradition médiévale, attestée pour d'autres parties du territoire méridional, notamment provençal³⁰. Et c'est, de fait, vers la Provence que l'on chercherait volontiers des antécédents ou des points de convergence pour le corpus biterrois ; il est, ainsi, particulièrement tentant de rapprocher les pratiques théâtrales biterroises telles qu'elles ont été conservées et publiées par Jean Martel de la tradition aixoise illustrée par Brueys et Zerbin, dont la figure majeure se nomme non pas Pépésuc mais Caramentrant, soit Carnaval. On trouve trace de cette tradition carnavalesque à Toulouse également, mais sans qu'un théâtre de type carnavalesque y ait été conservé³¹. La question qui se pose, bien sûr, est celle de savoir si ces différentes traditions communiquaient, si elles étaient les mêmes, et si les auteurs du « Théâtre de Béziers » les connaissaient.

Le « Théâtre de Béziers » est-il donc un théâtre originaire ? Non, assurément, si l'on entend par là un théâtre expressément nourri et conçu en référence aux modèles grecs et latins : parfaitement maîtrisés, ceux-ci sont présents, mais toujours tenus à distance, moqués, et remplacés par des figures empruntées à une autre antiquité, l'antiquité locale, biterroise, comme il apparaît dans cette tirade du soldat gascon de l'*Histoire de Pepesuc*, que le héros biterrois a chargé de battre la campagne et de trouver des hommes pour peupler son armée :

De la part del grand Pepesuc,
Nevout de Mars, fil de Latonne,
Pus puissant qu'un Diabls quand tronne,
Masse quatorze bras de fer,
Lou Rodomon quero en Enfer,
Mange murailles, brise picques,
Seque tonnels, vuide barriques,
Mestre des gousses enrageats,
Gaigne Castels, saute fousats,
Garde cantous, ferme carreyres,
Grand empreniayre de chambrieyres :
El fa entendre à toutes gens,
Que pouyrrou pourta fournimens
De sana rendre à son armade,

²⁹ Voir *supra*, note 4.

³⁰ Voir Jacques CHOCHÉYRAS, *Le théâtre religieux en Dauphiné*, op. cit.

³¹ Sur ces corpus et sur la tradition carnavalesque en Provence, voir Philippe GARDY, « Naissances du théâtre en pays occitan : les célébrations carnavalesques », *Revue d'histoire du théâtre*, 1982, 1, p. 10-31 et « Une scène linguistique : le théâtre d'oc en Provence au XVIII^e siècle », *Lengas*, n°10, 1981, p. 63-84.

Pey que la guerre és declarade³².

Mais on ne saurait se contenter d'une telle réponse : en tant que pratique qui se réapproprie ou réinvente le théâtre comme célébration collective et représentation, sous la forme d'une mise en histoire, du passé et du présent de la cité, le « Théâtre de Béziers » a bien à voir avec une forme de théâtre originaire. L'hypothèse est d'autant plus soutenable qu'il s'inscrit très probablement dans une tradition, peut-être d'origine médiévale, dont les traces sont néanmoins perdues, tradition déjà profane ou qu'il laïcise, puisque rien, dans ce théâtre représenté le jour de l'Ascension, n'est de nature religieuse. Et ce n'est pas l'une des moindres énigmes que pose ce théâtre que cette collusion d'éléments religieux et d'éléments profanes, collusion peut-être fort ancienne et que les érudits locaux Fabregat et Sabatier analysaient, au début du XIX^e siècle, comme la perpétuation, sur cette ancienne colonie romaine, du culte de Bacchus attesté en Gaule narbonnaise :

... à part quelques formes introduites par le changement des mœurs et par des faits récents, il y a identité entre la solennité de *Caritachs* et l'antique fête de Bacchus. [...] En résumé, la fête de *Caritachs*, d'origine payenne, fut, par la suite des temps et le changement du culte, convertie en fête chrétienne, tout à la fois civile et religieuse. [...] Les hommages rendus à Bacchus se portèrent sur Pepezac, prétendu sauveur de la cité³³.

Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY

³² « De la part du grand Pépésuc / Neveu de Mars, fils de Latone, / Plus puissant qu'un diable qui gronde, / Et frappe avec quatorze bras de fer, / Rodomont venu des Enfers, / Mange-Murailles, Brise-Piques, / Sèche-Tonneaux, Vide-Barriques, / Maître-des-chiens-enragés, / Gagne-Châteaux, Saute-Fossés, / Garde-Coins, Ferme-Rues, / Grand-engrosseur-de-chambrières : / Celui-ci enjoint toute personne, / En mesure de porter fourniment / De rejoindre son armée / Car la guerre est déclarée ! » (trad. Aurélia LASSAQUE).

³³ Art. cit., p. 341 et 343.

« Ce théâtre n'est pas le nôtre »

Rousseau et Diderot spectateurs de plein air

10 octobre 2013,
À Denis Guénoun,
Qui sait qu'il n'y a pas de théâtre dans un fauteuil.

On doit à une dispute elle-même orageuse quelques-uns des textes les plus fulgurants sinon les plus aveuglants de la théorie dramatique. La dispute, c'est bien sûr celle de Diderot et Rousseau en 1757 ; quant aux textes, on peine à les dénombrer, tant sont nombreux de l'un à l'autre les reprises et échos polémiques – au péril parfois de la chronologie et au rebours souvent des dates de publication. Car Rousseau n'a pas attendu la *Lettre à d'Alembert* pour formuler ses opinions sur le théâtre : les lettres de Saint-Preux sur les scènes parisiennes datent de 1756, et Diderot a été l'un des premiers à en prendre connaissance, dans le temps même où il achevait *Le Fils naturel*. Si bien que les *Entretiens* sur ce *Fils naturel* pourraient bien devoir quelque chose au dialogue avec Rousseau, destinataire dès février 1757 de l'ensemble encore manuscrit. Quant à la *Lettre sur les spectacles*, elle est à lire comme une réponse à la théorie du drame nouveau élaborée par Diderot, tout autant sinon plus qu'à l'article « Genève » paru au tome VII de l'*Encyclopédie* et sous la signature du seul d'Alembert en octobre de la même année. Même adressée à un autre, la *Lettre* appelait une réplique de Diderot, qui ne la fit pas attendre : dès novembre 1758, il donnait un essai intitulé *De la poésie dramatique* avec le texte d'une comédie nouvelle : *Le Père de famille*.

Tout a commencé à vrai dire beaucoup plus tôt : au sortir d'une représentation de Molière ou d'une tragédie de Voltaire, sur un trottoir de la salle des Fossés-Saint-Germain, où les deux amis ont régulièrement refait la pièce – comme on refait le match. La circonstance est trop souvent négligée : Rousseau et Diderot ont été quinze ans en amont spectateurs des mêmes spectacles, également assidus et continûment insatisfaits ; il vaudrait la peine de se pencher sur le répertoire de ces spectacles fantômes – le court palmarès des pièces qui hantent au même titre la *Lettre à d'Alembert* et l'essai *De la Poésie dramatique*, au premier rang desquelles figure évidemment *Le Misanthrope*. En conflit sur presque tout, les deux théoriciens s'accordent au moins sur ce constat : le théâtre de leur temps est un art corrompu, et le siècle a accéléré sa dégénérescence. « Nous n'avons rien épargné pour corrompre le genre dramatique », déclare régulièrement Diderot, laissant à Rousseau le soin d'ajouter seulement : corrompu, le théâtre l'a toujours été, mais il est aujourd'hui pire que jamais. Telle est, sans surprise, la toute première fonction dévolue dans leurs textes respectifs à la référence antique – aux spectacles grecs comme théâtre originaire.

Il n'y a plus, à proprement parler, de spectacles publics. Quel rapport entre nos assemblées au théâtre dans les jours les plus nombreux, et celles du peuple d'Athènes ou de Rome ? (propos prêté à Dorval par Diderot dans le *Second Entretien sur Le Fils naturel*, 1757¹).

Non, peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes ! (Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758²).

Ce constat d'une dégénérescence de l'art théâtral associée à une corruption du goût revêt chez l'un et chez l'autre une signification bien différente, on s'en doute. Il s'accompagne chez Diderot de l'ambition d'une réforme que Rousseau croit résolument impossible : cette affaire-là devait suffire à les séparer définitivement. Ce « fantasme grec » est au demeurant celui de toute une génération, venue au *Théâtre des Grecs* par l'ouvrage du P. Brumoy (1730) ; et les années 1750 sont un peu partout celles d'un retour à l'Antique : on l'a souvent observé, et beaucoup étudié³.

On a moins souligné en revanche que, sous la plume de Rousseau comme de Diderot, la référence au « théâtre des Grecs » constitue moins un saut dans le temps qu'un déplacement dans l'espace, et même une sortie au grand air : le théâtre antique qu'ils convoquent est un théâtre ouvert, et tout s'y joue sous le ciel, devant le peuple assemblé. Les *Entretiens sur le Fils naturel* et la *Lettre à d'Alembert* sont sur ce point également éloquents.

Commençons par Diderot, et le second des *Entretiens sur le Fils Naturel*. Son plaidoyer pour une réforme architecturale qui donnerait à la scène moderne l'ouverture qui caractérise le théâtre antique en le rendant susceptible de représenter plusieurs actions simultanées, s'ancre dans une anecdote saisissante – le récit par Dorval d'une aventure survenue à Paris –, anecdote sans nul doute apocryphe mais révélatrice du statut des « salles de spectacles » contemporaines aux yeux du philosophe.

J'avais un ami un peu libertin. Il se fit une affaire sérieuse en province. Il fallut se dérober aux suites qu'elle pouvait avoir, en se réfugiant dans la capitale ; et il vint s'établir chez moi. Un jour de spectacle, comme je cherchais à désennuyer mon prisonnier, je lui proposai d'aller au spectacle. Je ne sais auquel des trois [*i.e.* les trois salles sous contrôle de l'État : l'Opéra, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne]. Cela est indifférent à mon histoire. Mon ami accepte. Je le conduis. Nous arrivons ; mais à l'aspect de ces gardes répandus, de ces petits guichets obscurs qui servent d'entrée, et de ce trou fermé d'une grille de fer, par lequel on distribue les billets, le jeune homme s'imagine qu'il est à **la porte d'une maison de force, et que l'on a obtenu un ordre pour l'y renfermer**. Comme il est brave, il s'arrête de pied ferme ; il met la main sur la garde de son épée ; et, tournant sur moi des yeux indignés, il

¹ Toutes nos citations des *Entretiens* et *De la Poésie dramatique* ainsi que la lettre à Mme Riccoboni de novembre 1758 renvoient à l'édition procurée par J. Goldzink, Paris, GF-Flammarion, 2005, p. 106 (p. 91-109 pour l'ensemble de nos citations du *Second Entretien*, dans une orthographe modernisée) ; les caractères gras sont partout de notre fait.

² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, p. 114-125 pour toutes nos citations (orth. originale).

³ Voir notamment Raymond TROUSSON, « Diderot et le théâtre antique », dans Anne-Marie CHOUILLET (dir.), *Denis Diderot 1713-1784. Colloque international (juillet 1984)*, Aux amateurs de livres, 1985 ; et l'article récent de Sophie MARCHAND, qui met à profit une abondante bibliographie : « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir dans la théorie diderotienne », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 47, 2012 : « Diderot et les spectacles », En ligne : [http://rde.revues.org/4917], 2012.

s'écrie, sur un ton mêlé de fureur et de mépris : « Ah ! mon ami ! ». Je le comprends. Je le rassurai ; et vous conviendrez que son erreur n'était pas déplacée....

La salle de théâtre comme « maison de force » : l'image doit, si l'on ose dire, nous arrêter, en même temps que la « grille de fer ». Elle a apparemment frappé les contemporains de Diderot : on la retrouve près de vingt ans plus tard dans l'article « Théâtre » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Louis de Jaucourt à la façon d'une notice archéologique tout entière consacrée à l'architecture du théâtre antique.

Comme le spectacle chez les anciens se donnait dans des occasions de fêtes et de triomphes, il demandait un théâtre immense et des cirques ouverts ; mais comme parmi les modernes, la foule des spectateurs est médiocre, leur théâtre a peu d'étendue et n'offre **qu'un édifice mesquin, dont les portes ressemblent parmi nous aux portes d'une prison où l'on a mis des gardes.**

L'image semble hanter Diderot au point qu'elle vient encore sous sa plume dans la célèbre lettre à Mme Riccoboni, datée du 27 novembre 1758 :

Tenez, mon amie, je n'ai pas été dix fois au spectacle depuis quinze ans. Le faux de tout ce qui s'y fait m'ennuie. [...]

Il y a quinze ans que nos théâtres étaient des lieux de tumulte [...]. Les têtes les plus froides s'échauffaient en y entrant, et les hommes sensés y partageaient plus ou moins le transport des fous. On entendait, d'un côté, *place aux dames* ; d'un autre côté, *haut les bras, monsieur l'abbé* ; ailleurs, *à bas le chapeau* ; de tous côtés, *paix là, paix la cabale*. On s'agitait, on se remuait, on se poussait ; **l'âme était mise hors d'elle-même**. Or, je ne connais pas de disposition plus favorable au poète. La pièce commençait avec peine, était souvent interrompue ; mais survenait-il un bel endroit ? c'était un fracas incroyable, les *bis* se redemandaient sans fin, on s'enthousiasmait de l'auteur, de l'acteur et de l'actrice. L'engouement passait du parterre à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges. On était arrivé avec chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse ; les uns allaient chez des filles, les autres se répandaient dans le monde ; c'était comme un orage qui allait se dissiper au loin, et dont le murmure durait encore longtemps après qu'il était écarté. Voilà le plaisir. Aujourd'hui on arrive froids, on écoute froids, on sort froids, et je ne sais où l'on va. **Ces fusiliers insolents préposés à droite et à gauche pour tempérer les transports de mon admiration**, de ma sensibilité et de ma joie, et qui font de nos théâtres des endroits plus tranquilles et plus décents que des temples, me choquent singulièrement.

Diderot voit comme des « fusiliers insolents » les soldats préposés au maintien de l'ordre – à l'instar du « dispositif policier » déployé de nos jours aux portes des stades de football. La mesure de police décidée dès la fin du XVII^e siècle semble être entrée en vigueur lentement dans les premières décennies du XVIII^e : « quinze ans » en amont, les salles parisiennes étaient le lieu de tous les enthousiasmes et de toutes les passions ; si la date est exacte, la salle dont Diderot garde le souvenir serait l'une de celles qu'il a fréquentées en 1743, lors de la première saison théâtrale partagée avec Rousseau. On ne s'étonnera donc pas que Jean-Jacques puisse recourir par deux fois à la même image au sein de la *Lettre sur les spectacles* – dans le développement central sur la moralité des comédiens et le statut d'une profession mercenaire, puis dans l'invitation paradoxale sur laquelle le Citoyen de Genève achève son réquisitoire, et où figure la déclaration déjà alléguée.

Leurs Spectacles [des Grecs] n'avoient rien de la mesquinerie de ceux d'aujourd'hui. **Leurs Théâtres n'étoient point élevés par l'intérêt & par l'avarice ; ils n'étoient point renfermés dans d'obscures prisons ;** leurs Acteurs n'avoient pas besoin de mettre à contribution les Spectateurs, ni de compter du coin de l'œil les gens qu'ils voyoient passer la porte, pour être sûrs de leur souper.

Ces grands & superbes Spectacles **donnés sous le Ciel, à la face de toute une nation,** n'offroient de toutes parts que des combats, des victoires, des prix, des objets capables d'inspirer aux Grecs une ardente émulation, & d'échauffer leurs cœurs de sentimens d'honneur & de gloire. C'est au milieu de cet imposant appareil, si propre à élever & remuer l'âme, que les Acteurs, animés du même zèle, partageoient, selon leurs talens, les honneurs rendus aux vainqueurs des jeux, souvent aux premiers hommes de la nation. [...]

Quoi ! ne faut-il donc aucun Spectacle dans une République ? Au contraire, il en faut beaucoup. C'est dans les Républiques qu'ils sont nés, c'est dans leur sein qu'on les voit briller avec un véritable air de fête. À quels peuples convient-il mieux de s'assembler souvent & de former entre eux les doux liens du plaisir & de la joie, qu'à ceux qui ont tant de raisons de s'aimer & de rester à jamais unis ? Nous avons déjà plusieurs de ces fêtes publiques ; ayons-en davantage encore, je n'en serai que plus charmé. Mais **n'adoptons point ces Spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs & immobiles dans le silence & l'inaction ; qui n'offrent aux yeux que cloisons, que pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude & de l'inégalité. Non, Peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes ! C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler & vous livrer au doux sentiment de votre bonheur.** Que vos plaisirs ne soient, efféminés ni mercenaires, que rien de ce qui sent la contrainte & l'intérêt ne les empoisonne, qu'ils soient libres & généreux comme vous ; que le soleil éclaire vos innocens Spectacles ; vous en formerez un vous-mêmes, le plus digne qu'il puisse éclairer.

Le peuple n'est heureux qu'au grand air, et l'on voudrait qu'il se plaise en prison ? Le passage est célèbre, tout comme la longue évocation de la fête républicaine qui lui fait immédiatement suite. On ne s'approche pas sans frémir de ces pages : on sait que leur interprétation constitue le point de départ de J. Starobinski dans *La Transparence et l'Obstacle* (1957 pour la première édition), mais aussi – selon une visée polémique qui appellerait en elle-même un long commentaire – le point d'aboutissement de J. Derrida dans *De la Grammatologie* (1967).

S'il est permis d'ajouter au(x) mot(s) de ces illustres interprètes, dont les ouvrages se regardent comme les deux chiens de faïence de notre modernité critique, on risquera cette proposition qui doit évidemment beaucoup aux patientes analyses du critique comme aux intuitions décisives du philosophe : la référence au théâtre grec comme « cirque ouvert » n'est pas destinée à faire entrer de l'air frais dans le théâtre français, ou à ouvrir les portes de ces « prisons » que sont les salles – elle est chez Diderot comme chez Rousseau une façon d'amener le *public* au grand jour. C'est moins l'air qui importe que la lumière. Pourquoi ? Parce qu'il faut que les spectateurs *se* voient : que chacun puisse s'éprouver, sous le ciel et au grand jour, comme acteur du spectacle en se voyant regardé par tous les autres. Telle est la première condition qui peut faire du public autre chose qu'un agrégat d'âmes « froides » : un *peuple*. Et un peuple n'est un peuple qu'à la face du ciel, s'il peut se donner à lui-même le spectacle de son libre assemblément, en s'éprouvant dès lors comme communauté – comme corps politique.

Ainsi formulée – *amener le public en pleine lumière, c'est lui permettre de se reconnaître comme peuple dans le moment de son assemblément* –, la proposition paraît forgée à partir du seul texte de Rousseau. Et pourtant : il semble que Diderot ne défende pas sur ce point une option bien différente ; il suffit de se rendre attentif à l'interpellation qui fait immédiatement suite au constat déjà rappelé.

Il n'y a plus, à proprement parler, de spectacles publics. Quel rapport entre nos assemblées au théâtre dans les jours les plus nombreux, et celles du peuple d'Athènes ou de Rome ? Les théâtres anciens recevaient jusqu'à quatre-vingt mille citoyens. [...]

Jugez de la force d'un grand concours de spectateurs, par ce que vous savez vous-même de l'action des hommes les uns sur les autres [...]. Quarante à cinquante mille hommes ne se contiennent pas par décence. Et s'il arrivait à un grand personnage de la République de verser une larme, **quel effet croyez-vous que sa douleur pût produire sur le reste des spectateurs** ? Y a-t-il rien de plus pathétique que la douleur d'un homme vénérable ?

Celui qui ne sent pas augmenter sa sensation par le plus grand nombre de ceux qui la partagent, a quelque vice secret ; il y a dans son caractère je ne sais quoi de solitaire qui me déplaît.

Mais si le concours d'un grand nombre d'hommes devait ajouter à l'émotion du spectateur, quelle influence ne devait-il point avoir sur les auteurs, sur les acteurs ? **Quelle différence, entre amuser tel jour, depuis telle heure, dans un petit endroit obscur, quelques centaines de personnes ; ou fixer l'attention d'une nation entière dans ses jours solennels**, occuper ses édifices les plus somptueux, et voir ces édifices environnés et remplis d'une multitude innombrable, dont l'amusement ou l'ennui va dépendre de notre talent ?

La question soulevée est bien celle de l'effet sur l'ensemble des spectateurs du spectacle donné par l'un d'entre eux – chacun étant susceptible de venir tour à tour sous le regard des autres. Cette contagion passionnelle serait évidemment très suspecte à Rousseau, et l'on ne peut se défendre de lire dans l'alinéa qui vise « le solitaire » une allusion directe au départ de Jean-Jacques, et comme un écho au mot de Constance à Dorval dans *Le Fils naturel* (IV, 3) : « Il n'y a que le méchant qui soit seul ». Il reste que la référence au théâtre antique, d'abord vouée à illustrer la « principale ressource » dont le « génie d'aujourd'hui [est] encore privé » – à savoir le « concours » d'un grand nombre de spectateurs – vient ici signaler que l'ouverture de l'espace théâtral est la condition d'une visibilité des spectateurs par eux-mêmes. Non sans tensions (on n'ose plus dire : sans paradoxe) dans la citation même, qui fait bon marché de la vraisemblance topographique : quelle apparence que quarante mille spectateurs puissent voir simultanément une même larme couler sur la joue d'un « grand personnage de la République » ?

Entrons maintenant sur les pas de Rousseau dans la fête républicaine. Si la fête n'est pas un spectacle aux yeux de Jean-Jacques, et si une République en a intrinsèquement besoin alors qu'elle serait irréversiblement corrompue d'accueillir une seule représentation théâtrale, c'est que les réjouissances populaires reposent sur la parfaite réversibilité des rôles entre regardants et regardés – tous se tiennent dans la même lumière, et le public y est à lui-même le spectacle :

Mais quels seront enfin les objets de ces Spectacles ? Qu'y montrera-t-on ? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où règne l'affluence, le bien-être y regne aussi. **Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le Peuple, & vous aurez une fête.** Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voye & s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.

On a beaucoup ironisé sur ce passage : un piquet couronné de fleurs, ce serait donc cela le spectacle de l'avenir ? Comme l'a signalé l'un des commentateurs les plus avisés de la pensée de Rousseau sur le théâtre⁴, c'est le *rien* qui doit ici nous importer : la fête ne donne rien d'autre à voir que l'attroupement en cercle de l'assemblée ; au centre, il n'y a rien — le piquet n'a pas d'autre fonction que de permettre de faire le cercle autour de lui, pour que chacun puisse se tenir sous le regard de chacun et de tous ; s'il n'y a pas de scène dans la contemplation de laquelle s'abîmer, s'il n'y a rien à voir, alors on peut *se* regarder : les spectateurs n'ont rien d'autre à contempler qu'eux-mêmes. Voilà pourquoi la cité n'a nul besoin d'acteurs : tous les citoyens y sont acteurs indifféremment, au même titre et tour à tour ; c'est cela que les réjouissances populaires donnent à voir : la fête naît de l'indistinction entre regardants et regardés, comme la démocratie tient dans l'indistinction des gouvernants et des gouvernés. Que chacun puisse se voir en chacun comme en son exact semblable, tous jouissant de la commune présence en s'éprouvant collectivement comme peuple : pour cela, il faut sortir sur la place publique et en pleine lumière. Le grand air et le plein jour : la fête n'a besoin de rien d'autre pour « briller ».

Cette évocation est à lire sous un autre éclairage encore, celui de l'acte contractuel dans le *Contrat social* (I, 6), comme J. Starobinski et J. Derrida après lui nous ont appris à le faire : « la joie publique nous offre l'aspect lyrique de la volonté générale, c'est l'aspect qu'elle prend en habit du dimanche », selon l'heureuse formule du premier⁵. « Faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous soient mieux unis » : le vœu de Rousseau au terme de la *Lettre à d'Alembert* dit à sa façon la double condition du citoyen après la conclusion du contrat, qui le fait à la fois « membre du Souverain » et « membre de l'État » — c'est le principe même de l'aliénation simultanée de toutes les volontés dans la volonté générale. L'évocation de la fête doit donc se lire comme une illustration de cet « acte par lequel un peuple est un peuple », lequel est « le vrai fondement de la société », en amont même de toute délibération politique (*Contrat social*, I, 5). L'être du peuple n'est pas une essence : cet être est le fait d'un *acte* — l'acte de s'assembler en pleine lumière pour se donner à lui-même le spectacle de son assemblément.

Mais comment expliquer alors que ce soit *sur ce point précis* que Rousseau s'oblige à couper le fil qui relie la fête républicaine au monde grec ? Là où on attendrait l'affirmation d'une continuité et la célébration d'une origine à laquelle la cité devrait sans cesse faire retour, Jean-Jacques va chercher dans le présent, « parmi nous », la possibilité d'un avenir :

Je n'ai pas besoin de renvoyer aux jeux des anciens Grecs : il en est de plus modernes, il en est d'existans encore, & je les trouve précisément parmi nous. Nous avons tous les ans des revues, des prix publics, des Rois de l'arquebuse, du canon, de la navigation. On ne peut trop multiplier des établissemens si utiles & si agréables ; on ne peut trop avoir de semblables Rois. Pourquoi ne ferions-nous pas, pour nous rendre dispos & robustes, ce que nous faisons pour nous exercer aux armes ? La République a-t-elle moins besoin d'ouvriers que de soldats ? Pourquoi, sur le modèle des prix militaires, ne fonderions-nous pas d'autres prix de Gymnastique, pour la lutte, pour la course, pour le disque, pour

⁴ Cf. Denis GUENOUN : l'analyse qu'il donne de ces pages de Rousseau dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?* (Belval, Circé, 1998) et dans *Livraison et délivrance* (Paris, Belin, 2009), ainsi que dans *L'Enlèvement de la politique* (Belval, Circé, 2002), a nourri sinon inspiré les présentes réflexions.

⁵ Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau : La Transparence et l'Obstacle*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1971 ; rééd. coll. « Tel », 1976, p. 120.

divers exercices du corps ? Pourquoi n'animerions-nous pas nos Bateliers par des joutes sur le Lac ? Y auroit-il au monde un plus brillant spectacle que de voir sur ce vaste & superbe bassin, des centaines de bateaux, élégamment équipés, partir à la fois au signal donné, pour aller enlever un drapeau arboré au but, puis servir de cortège au vainqueur revenant en triomphe recevoir le prix mérité.

Il y faut encore un piquet : le « drapeau arboré » au milieu du lac n'a pas d'autre fonction que de permettre aux participants de la régates de se déployer en un cercle où ils seront tour à tour regardants et regardés. Qu'importe qu'il n'y ait qu'un vainqueur : il ne fera pas d'autre trajet que celui de la course puis du cortège. Pourquoi Jean-Jacques nous donne-t-il ce tableau-là au lieu d'une référence au théâtre grec comme fête pleinement civique ?

La première réponse est celle que suggère J. Starobinski : la lumière qui brille sur le lac, c'est celle d'un souvenir d'enfance, et elle éclipse tous les soleils de la Grèce ; l'ultime page de la *Lettre sur les spectacles* offre dans une dernière note de bas de page cette longue confidence qui aurait mieux sa place dans les *Confessions*, où on la chercherait en vain :

Je me souviens d'avoir été frappé dans mon enfance d'un spectacle assez simple, & dont pourtant l'impression m'est toujours restée, malgré le tems & la diversité des objets. Le Régiment de St. Gervais avoit fait l'exercice, &, selon la coutume, on avoit soupé par compagnies ; **la plupart de ceux qui les composoient se rassemblèrent après le soupé dans la place de St. Gervais**, & se mirent à danser tous ensemble, officiers & soldats, **autour de la fontaine**, sur le bassin de laquelle étoient montés les Tambours, les Fifres, & ceux qui portoient **les flambeaux**. Une danse de gens égayés par un long repas sembleroit n'offrir **rien de fort intéressant à voir** ; cependant, l'accord de cinq ou six cents hommes en uniforme, se tenant tous par la main, & formant une longue bande qui serpentoit en cadence & sans confusion, avec mille tours & retours, mille espèces d'évolutions figurées, le choix des airs qui les animoient, le bruit des tambours, l'éclat des flambeaux, un certain appareil militaire au sein du plaisir, tout cela formoit une sensation très-vive qu'on ne pouvoit supporter de sang-froid. Il étoit tard, les femmes étoient couchées, toutes se relevèrent. Bientôt les fenêtres furent pleines de spectatrices qui donnoient un nouveau zèle aux acteurs ; elles ne purent tenir long-tems à leurs fenêtres, elles descendirent ; les maîtresses venoient voir leurs maris, les servantes apportoit du vin, les enfans mêmes éveillés par le bruit accoururent demi-vêtus entre les pères & les mères. La danse fut suspendue ; ce ne furent qu'embrassemens, ris, santés, caresses. Il résulta de tout cela un attendrissement général que je ne saurois peindre, mais que, dans l'allégresse universelle, on éprouve assez naturellement au milieu de tout ce qui nous est cher. Mon père, en m'embrassant, fut saisi d'un tressaillement que je crois sentir & partager encore. Jean-Jacques, me disoit-il, aime ton pays. Vois-tu ces bons Genevois ; ils sont tous amis, ils sont tous frères ; la joie & la concorde règne au milieu d'eux. Tu es Genevois : tu verras un jour d'autres peuples ; mais, quand tu voyagerois autant que ton père, tu ne trouveras jamais leur pareil.

On voulut recommencer la danse, il n'y eut plus moyen : on ne savoit plus ce qu'on faisoit, toutes les têtes étoient tournées d'une ivresse plus douce que celle du vin. Après avoir resté quelque tems encore à rire & à causer sur la place, il fallut se séparer, chacun se retira paisiblement avec sa famille ; & voilà comment ces aimables & prudentes femmes ramenèrent leurs maris, non pas en troublant leurs plaisirs, mais en allant les partager. Je sens bien que ce Spectacle dont je fus si touché seroit sans attrait pour mille autres : il faut des yeux faits pour le voir, & un cœur fait pour le sentir. Non, il n'y a de pure joie que la joie publique, & les vrais sentimens de la Nature ne règnent que sur le peuple. Ah ! Dignité, fille

de l'orgueil & mère de l'ennui, jamais tes tristes esclaves eurent-ils un pareil moment en leur vie ?

Un fantasme originaire peut en chasser un autre : pour décrire le passage de l'attroupement à la concorde publique⁶, dans le cercle formé autour du bassin de la fontaine, le souvenir personnel se substitue à la référence grecque, le passé le plus récent à la plus haute antiquité et le fait particulier à la mémoire des œuvres. Le déplacement dans le temps est aussi inutile que le voyage ethnographique : difficile de ne pas lire dans cette note elle-même spectaculaire le fantasme d'un retour vers la cité maternelle, formulé par celui qui signe du seul titre de « Citoyen de Genève » la lettre adressée « à M. d'Alembert, de l'Académie française, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, de la Société Royale de Londres, de l'Académie des Belles-Lettres de Suède et de l'Institut de Bologne ».

« Terminons ces nombreuses digressions. Grâce au Ciel, voici la dernière » : une plus longue analyse montrerait que les dernières pages de la *Lettre*, dans l'intervalle qui sépare l'évocation des joutes sur le lac de la description (en note) des réjouissances de Saint-Gervais, sont construites sur une série d'oppositions et une manière de chiasme, où la référence aux fêtes lacédémoniennes permet à Rousseau d'être « rappelé » à Genève par la voix de Sparte pour ramener sur les bords du Léman le souvenir des spectacles anciens, et dire alors avec les mots de Sparte la possibilité d'un spectacle authentiquement républicain.

Mais peut-être faut-il avancer une hypothèse différente pour expliquer l'éclipse des « jeux des anciens Grecs » au point précis de la démonstration où l'exemple de la fête civique antique serait le plus probant. Hypothèse moins biographique que politique : « l'acte par lequel un peuple est un peuple » requiert une autre condition que la réunion en pleine lumière — une condition que la référence au théâtre antique ne permet en aucun cas d'énoncer mais que le souvenir « des jeux et des fêtes de [l]a jeunesse » du Citoyen de Genève peut venir expliciter. Si le *theatron* grec, qui nomme originellement les gradins où le peuple vient s'asseoir, ne peut pas être rappelé ici, c'est que pour se donner à lui-même le spectacle de son assemblément, le peuple doit *rester debout* ; l'acte par lequel un peuple est un peuple tient tout simplement dans le fait de se tenir debout tous ensemble, de se dresser solidairement — de se lever comme un seul homme — pour que chacun puisse faire face à chacun et à tous, dans la lumière et à visage découvert. En d'autres termes, un peuple n'est un peuple qu'en tant qu'il se montre capable d'un *soulèvement*, lequel n'est rien d'autre que le moment politique de son institution, soit : le spectacle même de la constitution *du* public en *un* peuple.

Est-ce forcer le sens du texte que d'énoncer cette seconde condition de l'instauration du peuple comme corps politique ? « Il faut des yeux pour le voir et un cœur fait pour le sentir ». Il n'est en tous cas pas indifférent que la scène de Saint-Gervais ait besoin de montrer un peuple en armes, ayant aboli toute hiérarchie militaire : difficile de nommer autrement que « fraternisation » cette scène où le peuple désarmé et la troupe sous les armes vont à la rencontre l'un de l'autre pour s'unir spontanément.

⁶ L'*Encyclopédie* donne les mots de *troupe*, *bande* et *compagnie* comme synonymes, en introduisant les distinctions suivantes que la note de Rousseau illustre diversement : « Plusieurs personnes jointes pour aller ensemble font la *troupe*. Plusieurs personnes séparées des autres pour se suivre et ne se point quitter, font la *bande*. Plusieurs personnes réunies par l'occupation, l'emploi ou l'intérêt, font la *compagnie*. »

Et Diderot ? Il faudrait là encore plus de temps pour montrer que dans le *Second Entretien*, la référence au théâtre antique s'interrompt au même point de la démonstration que dans le cheminement de Rousseau : se substitue alors à la réflexion archéologique une courte échappée utopique, qui essaime là encore dans une note de bas de page. Pour Diderot comme pour bien d'autres philosophes des Lumières (dont Jean-Jacques), l'utopie a un nom : Lampédouse – qui aura donc nommé longtemps un élan utopique avant de signifier, depuis le 3 octobre 2013 et pour tous les Européens que nous sommes, le naufrage d'une illusion :

J'étais chagrin quand j'allais au spectacle et que je comparais l'utilité des théâtres avec le peu de soin qu'on prend à former les troupes. Alors je m'écriais : « Ah ! mes amis, si nous allons jamais à la Lampédouse* fonder, loin de la terre, au milieu des flots de la mer, un petit peuple d'heureux ! ce seront là nos prédicateurs ; et nous les choisirons, sans doute, selon l'importance de leur ministère. Tous les peuples ont leurs sabbats, et nous aurons aussi les nôtres. Dans ces jours solennels, on représentera une belle tragédie, qui apprenne aux hommes à redouter les passions, une bonne comédie, qui les instruisse de leurs devoirs, et qui leur en inspire le goût ».

L'évocation est suivie d'une courte note de Diderot, très hétérogène au propos et dans laquelle on a voulu lire une nouvelle allusion polémique à la vie de Rousseau : l'île de Lampédouse, rappelle l'auteur des *Entretiens*, est surtout connue pour avoir hébergé « frère Clément », qui avait divisé la « petite église » en deux chapelles pour les consacrer « l'une à Mahomet et l'autre à la Sainte-Vierge » : « Voyait-il arriver un vaisseau chrétien, il allumait la lampe de la Vierge. Si le vaisseau était mahométan, vite il soufflait la lampe de la Vierge, et il allumait pour Mahomet. »

Que dit ici l'utopie sinon le désir d'un spectacle pleinement civique où chaque citoyen est susceptible d'être élu au sein du peuple des spectateurs pour se prêter à son tour au regard des autres, sinon le rêve d'un espace scénique circulaire élargi aux dimensions de l'île, sans plus de distinction entre regardants et regardés ? Mais dans le texte du *Second Entretien*, il faut regarder encore ailleurs : comme chez Rousseau, ce qui vient interrompre la remontée vers un théâtre originaire, c'est encore l'irruption du temps personnel — le simple souvenir d'un passé qui n'est historique qu'à l'échelle de l'individu.

Il est temps de lever le rideau, en revenant pour la troisième fois sur notre citation initiale (la treizième revient — c'est encore la première) :

Il n'y a plus, à proprement parler, de spectacles publics. Quel rapport entre nos assemblées au théâtre dans les jours les plus nombreux, et celles du peuple d'Athènes ou de Rome ? Les théâtres anciens recevaient jusqu'à quatre-vingt mille citoyens. [...]
Jugez de la force d'un grand concours de spectateurs, par ce que vous savez vous-même de l'action des hommes les uns sur les autres, **et de la communication des passions dans les émeutes populaires**. Quarante à cinquante mille hommes ne se contiennent pas par décence. [...]

Pour comprendre ce que peut être un public de théâtre, il faut savoir ce dont un peuple est capable : il faut avoir au moins une idée de ce que peut être une « émeute » ou un soulèvement populaire — au lendemain de la Révolution, l'essentiel des débats sur l'institution de fêtes

républicaines consistera à se demander si la réciproque est également vraie : si d'avoir vu le peuple soulevé autorise à imaginer un théâtre authentiquement populaire⁷.

Si les « spectacles publics » doivent montrer « l'acte par lequel un peuple est un peuple », le théâtre antique ne peut servir de modèle : le peuple y est certes en pleine lumière, mais il est assis – et pour tout dire d'une formule, ou plutôt d'une question elle-même abyssale lancée naguère par D. Guénoun : « A-t-on jamais vu un peuple dans des fauteuils⁸ ? » ; j'ajouterai : pas même sur les gradins d'un stade, lorsque le public fait la *ola*, version dégradée, ou spectaculaire au sens de G. Debord cette fois, du soulèvement populaire.

Redescendons du ciel grec aux salles parisiennes : retombons au parterre (c'est la faute à Rousseau). Faudra-t-il donner des sièges au peuple français ? Telle est la question qui agite les théoriciens à compter de ces mêmes années 1757-1758, où l'on débat de la possibilité d'installer des sièges au parterre – décision finalement prise en 1782, lors de l'installation de la Comédie française dans l'actuel Odéon. Le copieux article signé par Marmontel à l'entrée « Parterre » de l'*Encyclopédie* (t. XI : 1765) et repris dans ses *Éléments de littérature* (1787) porte témoignage de la vigueur comme de la profondeur de la dispute. En faisant l'éloge de la station debout, le théoricien s'attache d'abord aux effets quasi physiologiques de la position du public, pour en révéler les enjeux finalement politiques.

On croit avoir remarqué qu'au *parterre* où l'on est debout, tout est saisi avec plus de chaleur ; que l'inquiétude, la surprise, l'émotion du ridicule et du pathétique, tout est plus vif et plus rapidement senti. [...] Ce que l'émotion d'une multitude assemblée et pressée ajoute à l'émotion particulière ne peut se calculer : qu'on se figure cinq ou six cent miroirs se renvoyant l'un à l'autre la lumière qu'ils réfléchissent, ou cinq cents échos le même son ; c'est l'image d'un public ému par le ridicule ou le pathétique. C'est là surtout que l'exemple est contagieux et puissant. On rit d'abord de l'impression que fait l'objet risible, on reçoit de même l'impression que fait l'objet attendrissant ; mais, de plus, on rit de voir rire, on pleure aussi de voir pleurer ; et l'effet de ces émotions répétées va bien souvent jusqu'à la convulsion du rire, jusqu'à l'étouffement de la douleur. Or c'est surtout dans le *parterre*, et dans le *parterre* debout, que cette espèce d'électricité est soudaine, forte, et rapide⁹.

Cette contagion des affects ne peut pas être sans conséquences sur le jugement ; elle constitue pour Marmontel bien avant Habermas la condition d'apparition de « l'opinion publique » :

Si le *parterre* ne réduisait pas l'opinion publique à l'unité en la ramenant à la sienne, il y aurait le plus souvent autant de jugement divers qu'il y a de loges au spectacle, et de longtemps le succès d'une pièce ne serait unanimement ni absolument décidé.

⁷ Voir Mona OZOUF, *La Fête révolutionnaire : 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, notamment au chapitre « La fête et l'espace », la section intitulée « L'espace sans qualités » ; il vaudrait la peine de suivre les développements du rêve d'un théâtre populaire *de plein air* depuis les textes de Mirabeau, Robespierre ou Chénier jusqu'au célèbre article de Roland Barthes sur les nuits d'Avignon (« Avignon, l'hiver », 1954, *Écrits sur le Théâtre*, Paris, Seuil, 2002), en passant par Michelet, Romain Rolland (*Le Théâtre du peuple*, « Le Théâtre nouveau I : les précurseurs, Rousseau, Diderot... », Cahiers de la Quinzaine, 1903) et, bien sûr, Jean Vilar.

⁸ Denis GUENOUN, *Livraison et délivrance*, éd. cit., p. 101.

⁹ Jean-François MARMONTEL, *Éléments de littérature*, Éd. S. Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 246 *sq.*

Il ne faut pas, ajoute le théoricien, que « la démocratie du parterre dégénère en aristocratie » : laisser le peuple debout au parterre, c'est éviter que le public se morcelle en coteries et que l'opinion se divise¹⁰ ; c'est au fond la meilleure garantie que le public et le peuple ne se trouveront pas opposés l'un à l'autre, et que l'on peut toujours s'en remettre, au sein de « cette espèce de république qui compose nos spectacles », au *libre* « applaudissement » – le terme se dit ici au singulier.

C'est du parterre, et d'un parterre libre, que part l'applaudissement ; et l'applaudissement est l'âme de l'émulation, l'explosion du sentiment, la sanction publique des jugements intimes et comme le signal que se donnent toutes les âmes pour jouir à la fois, et pour redoubler l'intérêt de leurs jouissances par cette communication mutuelle et rapide de leur commune émotion. Dans un spectacle où l'on n'applaudit pas, les âmes seront isolées et le goût toujours indécis.

S'il s'agit de renouer le lien sans cesse défait entre l'art dramatique et l'assemblée des citoyens, on ne se contentera donc pas d'en appeler aux fêtes civiques des Grecs ; il ne suffira pas non plus d'ouvrir les portes des théâtres pour sortir en plein air : on n'oubliera pas de démonter les fauteuils.

Marc ESCOLA

¹⁰ Signalons que l'essentiel de l'article, de bout en bout passionnant, porte sur la composition sociologique respective du « parterre » et des « loges », plus complexe qu'une simple opposition de classes sociales ; mais aussi que dans les *Éléments de littérature* l'article offre un alinéa supplémentaire, postérieur à 1782 et à l'installation de sièges au parterre de l'Odéon, où Marmontel revient en partie sur son évaluation des bienfaits de la station debout.

Fernand Chavannes, ou l'invention d'un théâtre vaudois

Au début de mars 1916, l'église de Pully, alors encore un village vigneron à proximité de Lausanne, accueille une représentation qui, sur le moment, est attendue avec un mélange de curiosité et de scepticisme, et qui apparaît, *a posteriori*, comme un événement fondateur dans l'histoire du théâtre de Suisse romande. Il s'agit du *Mystère d'Abraham*, première réalisation scénique d'un auteur âgé de près de cinquante ans, Fernand Chavannes. Membre d'une famille de la bonne bourgeoisie vaudoise, né en 1868, Chavannes a fait des études de lettres, achevées en Allemagne par un doctorat. Il a enseigné quelques années au Gymnase classique de Lausanne, où il a eu comme élève C. F. Ramuz, puis a choisi, dès 1898, de laisser mûrir ses aspirations littéraires, tout en apprenant le métier d'arboriculteur, qu'il exerce activement à partir de 1905, lorsqu'il revient s'établir à Pully. Auparavant, pendant dix ans, il séjourne souvent à Paris, où il effectue ce qu'on pourrait appeler son éducation théâtrale, en fréquentant assidûment le théâtre d'Antoine et celui de l'Œuvre.

L'histoire littéraire a volontiers traité Chavannes en le plaçant dans le sillage et comme sous l'éclairage de Ramuz, dont il a été un ami proche ; d'où des commentaires très orientés, axés sur la mise en parallèle du disciple jouant les tâcherons hésitants, et du maître trouvant du premier coup les bonnes formules, y compris au théâtre (pensons à l'*Histoire du soldat*). Plutôt que de reconduire une comparaison peu probante, j'aimerais, en examinant le chemin que Chavannes a suivi pour parvenir à la réalisation du *Mystère d'Abraham*, montrer en quoi il est symptomatique de la quête d'une littérature originale et originelle, qui touche en Suisse romande toute une génération désireuse non seulement de s'exprimer, mais de le faire en adéquation avec un contexte culturel et identitaire particulier.

La principale source qui permet de suivre le mûrissement de l'esthétique de Chavannes, ce sont les quelques cahiers du *Journal* qu'il a tenu entre 1903 et 1909, publiés en 1970 par Doris Jakubec dans un numéro de la revue *Études de lettres*. Témoignant de ses questionnements, de ses lectures, de ses convictions, les notes de Chavannes balisent la mise en place des principes qui seront à la base du *Mystère d'Abraham*.

Si le but de Chavannes est de parvenir à écrire des pièces répondant à ses goûts personnels, le *Journal* relaie aussi la quête collective d'une forme théâtrale qui saurait exprimer les spécificités de la culture romande, dont le décalage avec la culture française est rituellement souligné. Le constat de départ de Chavannes est le même que celui de plusieurs de ses compatriotes : pour de multiples raisons, la Suisse romande n'a pas encore vu naître son théâtre ; il s'agit donc de doter son peuple d'une forme dramatique et d'une expression scénique bien à lui, qui le rassembleraient à l'instar d'une fête partagée (on devine le poids de la référence rousseauiste)... Derrière les considérations de Chavannes, c'est donc bien le fantasme de l'expression originelle qui se profile, mais d'une expression originelle encore à venir et à inventer.

Le *Journal* conjugue les remarques historiques, par les avis que le diariste donne sur les spectacles dont il est le spectateur, les réflexions plus théoriques, par la tentative de définir l'essence même du théâtre, enfin les prises de position d'un dramaturge en plein processus de création.

Les lacunes que Chavannes déplore dans le domaine théâtral ne sont qu'une facette du manque général qui affecte la Suisse romande, celle-ci n'ayant jusque-là pas encore inspiré, selon lui, d'œuvres artistiques de qualité :

[...] la poésie et la peinture que tu as inspirées, ont été timides et incolores et comme figées loin de la vie – Ta pâleur et ta mollesse se reflètent dans les œuvres de tes enfants, qui ne sont que d'éternelles berceuses – (1904, p. 214)¹

D'où la nécessité, urgente, d'une réaction : il faut devenir des bâtisseurs. Mais qu'est-ce que la littérature de qualité ? Chavannes arpente le terrain de son art de prédilection en dessinant les contours du « bon » théâtre par la négative : le *Journal* additionne les critiques et les rejets, manifestant une claire volonté de rompre avec les références et les règles du théâtre contemporain². Ce dernier est essoufflé. À l'échelle romande, Chavannes dénonce l'inadéquation des réalisations auxquelles il assiste, qu'il s'agisse des pièces importées appartenant au registre classique ou naturaliste, ou des créations régionalistes de ses compatriotes. Parmi celles-ci se trouvent celles de René Morax, que Chavannes fréquente ; elles se jouent au Théâtre du Jorat à Mézières, ouvert en 1908, et relèvent de l'adaptation du théâtre naturaliste à la situation d'une région périphérique. Mais c'est surtout contre les scènes lausannoises que le diariste fulmine. Le 7 avril 1908, il sort « furieux et dégoûté » d'une représentation d'*Andromaque* qu'il commente ainsi : « La barbarie des cabotins n'a pas de bornes – Ce réalisme ampoulé était ignoble ! Dans quelle époque nous vivons ! » (p. 265). Un mois plus tard, le 7 mai, c'est cependant la première création de Morax, la pièce d'inauguration de la « grange sublime », qui le laisse perplexe :

Répétition générale d'*Henriette* à Mézières – Le ton du dialogue m'a déplu – Et en tout un réalisme, je ne dirai pas trop brutal (ça m'est égal) mais trop brute, pas assez élaboré – Une sève qui peut donner des bourgeons et des feuilles, mais pas la saveur du fruit [...].
Le réalisme du style m'a produit le même agacement [...] (p. 276-277).

Un même sentiment d'insatisfaction l'habite une quinzaine de jours plus tard, à l'issue de la représentation d'une autre célèbre production de Morax :

Je suis allé à Mézières [...] entendre *La Dîme* – Frappé de l'hésitation qui se trahit dans plusieurs parties de la pièce – Il ne savait pas très bien ce qu'il voulait dire [...]. Il faudrait [pour ce public populaire] un art en dehors, à gestes violents, à action vive, à voix haute, en plein soleil (24 mai 1908, p. 281).

¹ Les références entre parenthèses renvoient au *Journal* de CHAVANNES publié dans *Études de lettres*, 3-4, 1970. Nous les faisons précéder de la date de la note citée.

² Signalons, sur ce plan déjà, une claire convergence avec le discours de RAMUZ sur le roman, qui s'exprime selon des lignes de refus similaires, notamment dans sa « Réponse » à l'enquête sur « l'évolution actuelle du roman » lancée en 1910 par André BILLY, réponse parue, avant d'être insérée en 1911 dans la plaquette éditée par le critique, dans *L'Écho bibliographique du boulevard*, le 15 juin 1910 (voir C. F. RAMUZ, *Articles et chroniques*, t. 1, *Œuvres complètes*, t. XI, Genève, Slatkine, 2008, p. 405-406).

Ni le théâtre urbain et bourgeois, ni les tentatives « campagnardes » n'emportent l'adhésion de Chavannes. Le futur écrivain est ennemi des emprunts inadaptés et des formes mal greffées, dont il perçoit les retombées néfastes jusque dans les pièces rurales, qui pèchent dès lors par manque de naturel. C'est pourquoi il essaie de dépasser la convention et remonte le temps pour revenir aux sources de la culture française, qui à ses yeux coïncident avec le Moyen Âge. Chavannes perçoit la Renaissance comme une coupure suite à laquelle, par l'imposition de règles normatives, la veine populaire a commencé à se tarir dans le domaine artistique, amorçant un mouvement que le Grand Siècle a achevé :

Art pur [celui du Moyen Âge], avant l'éloquence, avant la raison, avant les règles !... Art qui pousse, verdoie et fleurit c. la plante... piétiné par la Renaissance brutale... La Renaissance perpétuée par les professeurs, pédants, cuistres de toutes guises. [...] Et qu'avons-nous à faire avec Racine ? La beauté, ils *définissent* la beauté ! ... On sait Boileau, honte d'une littérature, et on ne sait pas Rutebœf ! [...]

La Renaissance a apporté : la rhétorique / dialectique /, la logique, l'idée de droit ; là où il y avait auparavant : la musique, (le sentiment), l'inspiration, la force balancée par la charité – (début 1904, p. 222-223).

Aux yeux de Chavannes, le Moyen Âge – « Non pas l'horrible moyen-âge romantique, oripeaux et pittoresque ; mais le vrai, le naturaliste / réaliste/, souple et ardent » – serait même « l'époque la plus artiste après le siècle de Périclès !... où tout était art » (début 1905, p. 221). Cette vision, guettée par le schématisme et non dénuée d'une tendance à l'idéalisation, le pousse à chercher des modèles dans la littérature médiévale. *Le Jeu d'Adam* retient son attention à la fois par sa tonalité – « que ces scènes sont belles, pleines de vérité, de simplicité, – de vérité surtout » (21 mars 1908, p. 252) – et par sa structure, en particulier par l'alternance entre des scènes et le chœur :

Ce soir repris le *Jeu d'Adam* – Un des avantages des chœurs est de permettre aux protagonistes une mimique qui peut être superbe et de belles scènes muettes [...].

Il y a de la rhétorique dans cette chose, une belle rhétorique, mais il y en a – De la déclamation, non ! (30 mars 1908, p. 259)

D'autres textes du même genre enthousiasment Chavannes : avant tout *Le Jeu de Robin et Marion*, « excellent par le détail, la justesse et le naturel » (26 avril 1908, p. 273), puis « *Le Jeu de la Feuillée* – Comme *Robin et Marion*, à la fois naturel et inattendu » (dimanche 3 mai 1908, p. 275). En comparaison, les auteurs du répertoire canonique révèlent plus clairement encore leur insuffisance :

Racine est décidément pauvre de don – Toute sa raison et sa science de composition ne parvient pas à dissimuler cette pauvreté – Ennuyeux (26 avril 1908, p. 273).

L'admiration de Chavannes va aussi à « la farce de *Maître Pierre Pathelin* – Un vrai chef-d'œuvre », dont le contenu et le style sont également actuels, juge-t-il : « Très proche de nous par le réalisme, et aussi par la forme, ce petit vers à enjambements aussi libres que dans Mallarmé » (7 avril 1908, p. 265).

Pour refonder le théâtre et redécouvrir son essence, sa pulsation primitive, sa vérité, il faut donc se détourner des modèles légitimés par la tradition et se débarrasser de leur charge de

scories. En faisant table rase, en s'approchant de l'essentiel par la voie du dépouillement, et en remontant à la simplicité médiévale, on retrouverait, intacte, la force première de l'expression scénique. D'après Chavannes, le Moyen Âge est le garant d'une authenticité originelle issue, comme naturellement, du peuple : sa vision reconduit celle d'une large part de l'école romantique, mais y intègre cependant de la méfiance vis-à-vis de ce qui, proclamé « populaire », émane en réalité des élites cultivées, et renforce la hiérarchie des valeurs bourgeoise. De telles mises en garde sont fréquentes au sein des *Cahiers vandois*, autour desquels Chavannes gravite. Ainsi, dans un article paru dans la revue en juillet 1914, Edmond Gilliard tient des propos particulièrement explicites :

Il ne faut pas confondre ce qui est du peuple avec ce qu'on juge utile pour le peuple ; ce que le peuple produit avec ce qu'on juge profitable qu'il absorbe. On appelle littérature populaire, chez nous, le plus souvent la littérature même qui est la plus hostile au libre instinct populaire, la littérature d'éducation et d'édification populaire. [...] On déclare populaire ce qui est propre à entretenir dans le peuple le respect des idées bourgeoises³.

Est-ce à des productions semblablement édulcorées, ou mal orientées, que Chavannes assimile les pièces de Morax qu'il va voir à Mézières ? Il stigmatise en tout cas le courant comique de la « vaudoiserie », dont les pièces sont autant de mauvaises caricatures ne rendant pas justice au peuple du canton :

Tristesse ! Tu oublies, ou plutôt tu ne connais pas la verve ironique de mes paysans, qui ne les quitte pas même dans les moments les plus solennels, et qui a un tour si original ! Mais tout ce qui existe de littérature populaire dans ce pays, a cet accent sérieusement comique, je veux bien, comique tout de même. Il n'y en a pas de plus foncièrement propre à mon peuple. Ah ! il n'est pas facile à saisir, comme tout ce qui est vraiment original ! (« Mon Pays me parle », début 1904, p. 215)

En lieu et place de ce populaire qui tombe dans le folklorique et la facilité, Chavannes recherche la concision, voire la stylisation : « Retrancher, retrancher sans faiblesse tout ce qui est *de curiosité* » (mars 1904, p. 230), se donne-t-il pour règle.

Capital pour la culture française, bien qu'elle l'ait oublié, le Moyen Âge l'est davantage encore, selon l'écrivain, à l'échelle de la Suisse romande : le pays y plonge ses racines. Cette lecture se fonde sur des arguments historiques. N'ayant jamais appartenu au royaume de France, la Suisse romande aurait échappé aux modèles de la civilisation de cour, sur laquelle prend appui le classicisme du Grand Siècle ; ce décalage aurait encore été accentué par l'influence du protestantisme et par l'intégration d'éléments culturels helvétiques. D'où la revendication d'une filiation à soi : la généalogie artistique et littéraire des Romands diverge de celle de leurs voisins d'outre-Jura – du moins ceux de l'époque contemporaine –, qui a commencé à la Renaissance :

Ma tradition, je la touche, je la suis des doigts, je sais ce qui l'a interrompue et où ses fils se renouent dans l'ombre ; je sais où se trouve mon idéal de beauté et où gît la forme de mon esprit – [...]

³ Edmond GILLIARD, « Le Pays de Juste Olivier » [1914], repris dans *Œuvres complètes*, Genève, Trois Collines, 1965, p. 49.

Je savais que c'était en France seulement qu'il pouvait se trouver, et j'étais rebuté par son XVI^e s. romanisant, par son XVII^e classique, par son XVIII^e aristocratique et faussement antique (!?), par son XIX^e révolutionnaire... Shakespeare, Calderón, m'apparaissent plus proches [...] et je ne comprenais pas d'où ils venaient, où ils me guidaient... au grand Moyen Âge, au XIII^e, au XIV^e, au XV^e s. français ! (1904, p. 221)

S'il a pour ainsi dire disparu du canon littéraire français, ce fonds archaïque est réactivé dans toutes les productions romandes de qualité :

Nous y [au peuple et au Moyen Âge] revenons, instinctivement, inconsciemment, chaque fois que nous sommes originaux : Juste Olivier – Notre tradition populaire [...], nos conteurs populaires en découlent directement – C'est le fil qu'il faut garder dans la main – (début 1904, p. 222)

Nos contes populaires, osés et crus, sont des fabliaux ; nos représentations dramatiques, nos légendes... (mars 1904, p. 225)

C'est donc définitivement « l'art rustre des fabliaux » que Chavannes se propose comme modèle : « tout ce qui est antérieur, et supérieur, à la logique, à l'analyse, à la rhétorique, au ratiocinement des mots » (mars 1904, p. 228). Cette aspiration à rejoindre des auteurs d'un passé antérieur à la tradition classique se combine chez lui avec une autre découverte, plus surprenante, qui jouera un rôle certain dans sa conception scénique : celle du théâtre japonais. La révélation a lieu à Lausanne en octobre 1908 :

Autre impression : J'ai vu Hanoko, une actrice japonaise – Un art aussi minutieux et aussi senti – Quelle vérité ! On croirait voir une chambre ouverte et la vie vraie, et cependant c'est de l'art, un art qui fait se succéder la grâce (la danse), le doux, le terrible, avec une simplicité incomparable de moyens – (1^{er} octobre 1908, p. 285).

De son vrai nom Hisa Ōta, l'actrice japonaise Hanako (1868–1945) est connue notamment par la série de masques et par des bustes qu'Auguste Rodin a faits d'elle après l'avoir rencontrée à Marseille lors de l'Exposition coloniale de 1906. La fascination dont témoigne le travail du célèbre sculpteur est partagée par le public de l'Europe entière. En tournée au Kursaal de Lausanne au début d'octobre 1908, Hanako y est accueillie triomphalement, d'après les comptes rendus. Ébloui, Chavannes retourne applaudir l'actrice le 9 octobre ; la soirée attire plus de spectateurs encore, du fait qu'une autre artiste vedette, la Loïe Fuller, s'y produit également. Le diariste commente longuement le spectacle, dont il goûte la puissance d'aimantation dégagée par le jeu des corps et par la mimique, non par le langage ; la succession des scènes lui paraît aussi du meilleur effet :

Goûté surtout *Otaké* que je voyais pour la 2^{de} fois – Charmante alternance de scènes gaies et graves, de babils et de silences [...].

Joué avec un sens parfait de ces contrastes, se donnant de l'aise dans les scènes longues, ne craignant pas d'y mettre mille petits traits, et admirablement sobre dans les scènes brèves et fortes –

[...] Déjà dans la pièce qui avait précédé, et qui était beaucoup moins bien faite, la même opposition entre les scènes de préparation, de conversations naturelles et sans gestes, et le

drame proprement dit, rapide, presque sans paroles, tout en geste, en pantomime. (9 octobre 1908, p. 292)

Tout comme *Le Jeu d'Adam*, le théâtre japonais met au premier plan la plasticité, et ne se soucie guère de l'intrigue, ou du moins de sa vraisemblance : il corrobore la définition que Chavannes a consignée dans son journal en janvier 1906, et qui dessine l'horizon de sa recherche scénique :

Le sujet est indifférent ; les idées, les sentiments, les sensations sont indifférents...

– Quelle est la matière du théâtre ?

– Ce sont les corps humains qu'il fait agir, gesticuler, danser, chanter, parler – Ce qui importe donc, c'est la vision des corps – (2 janvier 1906, p. 244-245)

Les souhaits de Chavannes font écho aux tentatives de Dullin, de Copeau, de Pitoëff, qui comme lui refusent le théâtre bourgeois. Copeau en particulier invoque les mêmes références que le Vaudois, idéalisant comme lui le Moyen Âge et son tréteau de farce, puis le Siècle d'Or espagnol et ses origines avec Lope de Rueda. On retrouve également chez lui le discours sur le retour à une pureté originelle du théâtre perdue, dont le rêve est porté, tout comme chez Dullin, par la recherche d'un espace nu, résistant au décorativisme. Il faudra plusieurs années à Chavannes pour réussir à achever et à montrer une pièce répondant à ses vœux. Ce sera donc, en 1916, *Le Mystère d'Abraham*, monté par lui-même, des membres de sa famille et des amis appartenant à la société de Belles-Lettres ; le texte sera publié la même année dans les *Cahiers vaudois*, auxquels Chavannes avait donné, en 1915, des nouvelles, sous le titre *Bonheur de mourir, bonheur de vivre*. La représentation se déroule entièrement dans le chœur blanchi à la chaux de l'église de Pully, sans décors et sans artifice. La mise en scène se résume à la composition des tableaux et à la manière de regrouper les personnages en jouant tantôt sur des correspondances, tantôt sur des antinomies : Chavannes mise sur des effets plastiques et sur une dimension statique qu'amplifient les costumes créés pour l'occasion par le peintre Jean-Louis Gampert.

À l'arrière-plan du *Mystère*, une note du journal datée du vendredi saint de 1908 :

Idee d'un drame, en quelques scènes simples précédées d'une lecture, coupées de chants de psaumes et cantiques, avec orgue – En somme le drame religieux protestant – Pourquoi pas ?

Il faudrait qu'il y ait le caractère moral du protestantisme – Cela encore pourquoi pas ?

Pas très loin du *Jeu d'Adam* (p. 270).

Outre le fait qu'elle se rattache au canon médiéval, dès le titre qui reprend le terme connoté de « mystère », la pièce possède donc un autre aspect « originel », à cause de son inscription dans la mouvance protestante. L'adhésion d'une partie importante du pays romand à la confession réformée est désignée, surtout depuis le début du XIX^e siècle, comme l'acte de naissance d'une communauté culturelle spécifique. Qui plus est, le premier grand drame protestant n'est autre que l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, joué à Lausanne en 1550 : en reprenant la matière, Chavannes ne fait pas seulement un clin d'œil intertextuel, mais avoue son intention de mettre ses pas dans ceux du Réformateur pour « repartir à neuf ».

Le Mystère d'Abraham comporte cinq parties ; chacune d'entre elles est précédée de la lecture du texte biblique de la Genèse correspondant aux tableaux qui vont suivre, et qui retracent l'itinéraire accidenté d'Abraham, de la promesse de Dieu à sa réalisation incarnée par une postérité « comme la poussière de la terre », en passant par l'épisode d'Agar, par la naissance

tardive d'Isaac, par la scène du sacrifice. L'introduction du personnage du Lecteur (assumé lors des premières représentations par le pasteur de Pully) est une nouveauté au théâtre. Les didascalies indiquent de manière précise les mouvements et les gestes des personnages ; ceux-ci, figurants compris, entrent en cortège dans l'église au son de l'orgue, au début de la pièce, et s'asseyent dans le chœur où ils restent visibles pendant toute la représentation, ne se levant que lorsqu'ils sont impliqués dans ce qui est montré : « Alors qu'ils n'interviendront qu'à la fin de la pièce, les descendants d'Abraham [...] suivent l'action et réagissent visiblement aux errements de leur ancêtre⁴. »

Chavannes ne prend pas de libertés avec le texte biblique : il le suit à la lettre, et le personnage d'Abraham, aux prises avec la foi et en proie au doute, reste nimbé d'irrationnalité. La dimension religieuse et l'élan métaphysique sont rendus perceptibles par la figure de l'Ange, messenger qui relie le monde visible et les sphères invisibles, l'ici-bas et l'au-delà, le temps humain et l'éternité. Sans être située géographiquement, la réalité dans laquelle les personnages sont enracinés est agricole et vaudoise : d'où un rapprochement, voire une interpénétration, de l'univers biblique des patriarches et de la sagesse paysanne locale, dans les séquences comiques comme dans celles « d'un étonnant lyrisme ludique⁵ ». À travers ce double retour aux sources – populaires et culturelles – Chavannes montre, par l'exemple, qu'il partage un point de vue que Ramuz exposera plus tard, à savoir la primauté du « fonds biblique » dans la construction identitaire romande, et le constat d'une parenté axée sur la permanence de la « civilisation pastorale » :

[...] « nos » Antiquités à nous sont la gréco-romaine aussi, bien entendu, mais à laquelle l'Antiquité biblique est venue se surajouter.

[...] Quoique plus éloignés encore de nous dans le temps, ils se sont trouvés singulièrement rapprochés de nous par leur vie, Abraham, Noé, Jacob et Joseph, à cause de leurs troupeaux et parce qu'il y avait déjà des glaneurs dans les champs [...]⁶.

Comme pour Ramuz, pour Chavannes aussi ces personnages, « Abram qui est devenu Abraham, Saraï qui est devenue Sarah, Noé, et puis son fils qui marche à reculons pour ne pas voir sa nudité », « sort[ent] du fond des âges et en même temps [sont] dans le [s]ien, tout pareils aux paysans qui [viennent] au marché, étant cultivateurs comme eux et vigneron comme eux, ayant comme eux des bœufs et des moutons⁷ ». Dans *Le Mystère d'Abraham*, cette proximité est rendue sensible grâce au langage que Chavannes prête à ses personnages, mais aussi grâce aux costumes, comme le souligne un compte rendu de Benjamin Grivel :

D'une part, un langage d'une simplicité biblique, sobrement lyrique aux moments d'épanouissement du sentiment ; d'autre part, un langage d'un ton en deçà, ramené vers la vie quotidienne, adouci de familiarité, volontiers sentencieux, narquois même, et bien de chez nous [...]. Ainsi le ton biblique, oriental, de l'histoire d'Abraham, se trouve raccordé au ton de la vie quotidienne et rustique.

⁴ Joël AGUET, « Le théâtre et ses auteurs de 1900 à 1939 », dans Roger FRANCILLON (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. II, Lausanne, Payot, 1997, p. 328.

⁵ *Ibid.*, p. 327.

⁶ C. F. RAMUZ, *Questions*, repris dans *Essais*, t. 2, *Œuvres complètes*, t. XVI, Genève, Slatkine, 2009, pp. 354-355.

⁷ C. F. RAMUZ, *Découverte du monde*, repris dans *Écrits autobiographiques*, *Œuvres complètes*, t. XVIII, Genève, Slatkine, 2011, p. 517.

[...] Cette adaptation du sujet au pays, cet art du dégradé et du rompu dans le ton, [...] nous les retrouvons dans la figuration et les costumes. [...] Et ici encore, on retrouve cette note de transition, cet accent familier et local qui raccordent le tableau à son cadre. Ainsi la robe à rayures de Sarah, qui rappelle certaine forme ancienne et traditionnelle de robe paysanne, ainsi et surtout le costume des serviteurs [...] – la blouse de nos paysans et de nos vignerons⁸.

Pour Doris Jakubec⁹, à ce jour la critique la plus autorisée de Chavannes, l'unité du *Mystère d'Abraham* repose surtout sur une poétique influencée par la Bible, qui aboutit à une prose rythmée prenant la forme de versets fortement resserrés. Le dramaturge joue des symétries, des parallélismes et des antithèses¹⁰, en s'appuyant sur de fréquentes reprises de termes pour prolonger la phrase et lui conférer un effet incantatoire. Il réalise par là son aspiration à cette écriture musicale dont il admire les réussites au Moyen Âge :

Cependant les motets, rondels – C'est là, à l'origine, que se trouve le principe commun de la musique et de la poésie – C'est ce caractère musical [...] que j'admire dans la poésie du Moyen Âge et voudrais renouveler... (29 mars 1908, p. 258)

Intermédiaire entre la poésie et la prose, le verset peut épouser des tons divers, et Chavannes puise dans ses ressources : tantôt fleuri et tendre, tantôt ironique, il convient aussi bien aux serviteurs qu'à l'Ange ou à Agar. Un tel emploi de cette forme admirablement souple se rapproche de celui que l'on observe chez Ramuz dans les « morceaux » de la période de la Grande Guerre ; en creusant l'analogie, on peut se demander si l'exploitation de la langue paysanne, dans *Le Mystère d'Abraham*, ne découle pas du même souci d'authenticité et de refus des normes dictées par l'Académie française que Ramuz dénoncera à la fin des années 1920 dans sa « Lettre à Bernard Grasset ». La pratique de Chavannes préfigure ainsi, au théâtre, la conception ramuzienne d'une « langue-geste » vivante, en adéquation avec le substrat d'où elle est issue, donc avec l'usage parlé, et opposée à la « langue-signe » de l'institution scolaire. Les deux écrivains communient ainsi dans la vision d'une littérature vaudoise foncièrement étrangère à la littérature de cour, émanation de la réalité sociale, historique et culturelle d'une région paysanne marquée par le protestantisme.

Le Mystère d'Abraham a connu une bonne réception, si l'on tient compte des circonstances de la guerre et des conditions particulières de sa réalisation. Par la suite, Chavannes va poursuivre une carrière théâtrale en dents de scie, jalonnée par quelques réussites – grâce notamment à sa collaboration avec Copeau et avec les Pitoëff –, mais comportant aussi de nombreux projets avortés. Sa pièce de 1916 restera néanmoins comme un moment charnière dans l'histoire littéraire romande. En manifestant le désir de pureté de Chavannes et sa relecture fantasmée des origines médiévales, elle met en évidence les défis, les points forts et les limites propres au théâtre, à son histoire et à sa pratique, dans un contexte traversé d'aspirations, à la fois personnelles et

⁸ Benjamin GRIVEL, « Autour du *Mystère d'Abraham* », *La Semaine littéraire*, 18 mars 1916, p. 140.

⁹ Voir Doris JAKUBEC, « Postface », dans Fernand CHAVANNES, *Théâtre*, Lausanne, La Bibliothèque romande, 1973, p. 233-243.

¹⁰ La conscience de la nécessité de jouer sur les contrastes est présente à plusieurs reprises dans le Journal déjà : « Songer davantage aux oppositions de lumière et d'ombre, et aux contrastes de couleur – Watteau – Ce serait le principe de composition du drame avec cantiques – » (samedi saint 1908, p. 270).

collectives, dont la puissance influence en profondeur les créations individuelles. En 1936, peu après le décès de Chavannes, Ramuz lui rendra un hommage ému, mettant en évidence à la fois l'audace du *Mystère*, sa réussite, liée à sa puissance d'*actualisation*, et l'isolement de son auteur, qui en est en quelque sorte le corollaire :

Chavannes avait réussi à établir une complète harmonie entre le sujet de sa pièce, le ton de sa pièce, l'ordonnance de sa pièce, et les vieilles traditions protestantes qui étaient encore vivantes [...]. Il avait trouvé un accord entre les gens du pays, leurs gestes, leur accent, leur allure et les histoires du Vieux Testament dont ils avaient été nourris et à quoi ils devaient leur noblesse. [...] on était à Pully de nos jours tout ensemble et au fond des siècles ; on assistait à une espèce de réconciliation des temps.

Et le public l'avait senti [...] ; mais nous sommes un pays où tout retombe, et, une fois le geste fait, il n'y a plus personne pour le reprendre [...].

C'est ainsi que Chavannes est resté solitaire toute sa vie et par là désarmé¹¹.

Constatant que les « décisions irrévocables des circonstances et du milieu » ont été « extrêmement contraires à Chavannes¹² », Ramuz termine son évocation en espérant que la postérité lui rendra justice. Hélas, la « modification de l'esprit public » que l'écrivain appelle de ses vœux pour que l'originalité de son ami soit reconnue semble encore à venir, même si sa contribution scelle la place de Chavannes parmi les figures fondatrices du théâtre romand.

Daniel MAGGETTI

¹¹ C. F. RAMUZ, « Fernand Chavannes » [1936], repris dans *Articles et chroniques*, t. 4, *Œuvres complètes*, t. XIV, Genève, Slatkine, 2009, pp. 55-56.

¹² *Ibid.*, p. 57.

L' « athlète du cœur »

et les mirages de l'origine (Artaud)

« Et je peux avec l'hiéroglyphe d'un souffle retrouver une idée du théâtre sacré », affirme Antonin Artaud en 1935 au sujet du travail de l'acteur, invoquant le souvenir idéalisé d'un théâtre auquel il désire se retremper¹. Sans cesse il se retourne, dans les années trente, sur un passé plus ou moins reculé, soucieux de faire un sort à ce qu'il appelle la « décadence² » du théâtre, liée à ses yeux au déclin de la culture occidentale. Ses diverses références sont le plus souvent antérieures au point de bascule de la Renaissance ou à celui, qu'il situe au IV^e siècle avant J.-C., où l'on a cessé de croire aux mythes dont la « vie souterraine et magique » aurait « fait fermenter le drame eschyléen³ ». Rêvant à un « vrai » théâtre il remonte ainsi l'échelle du temps jusqu'au berceau de la tragédie, voire en-deçà, évoquant les jeux antiques aussi bien que les cultes à mystères, ou se déporte dans un ailleurs culturel, y puisant aux sources d'un savoir traditionnel. À la recherche de formes originaires susceptibles de remédier à la crise qu'il déplore, son théâtre entend réactualiser les grands mythes du passé, ces « réservoirs d'énergies⁴ », réactiver les « magnifiques Fables qui racontent le premier partage sexuel et le premier carnage d'essences⁵ », en déployant sur scène des « symboles-types⁶ ». Par une autre voie, moins arpentée, qui retiendra seule ici mon attention⁷, il prétend soumettre le texte, « comme dans les Mystères du Moyen Âge », à un « ordre venu de très loin, des sources mêmes de la langue », où « l'idiome primitif » se confondait avec « le pouvoir organique de la respiration⁸ ». Dans « Un athlétisme affectif » en particulier, le souffle comme hiéroglyphe éclipse l'imagerie des vieux mythes ; et c'est à sa matérialité plus subtile, comme à ses potentialités, que j'ai voulu m'attacher, la performance physiologique de l'acteur gagnant en importance au fil de l'œuvre. Artaud s'attèle en effet dès 1946 à un second Théâtre de la cruauté, destiné à refondre l'anatomie humaine, et se recentre sur le corps et sa dépense vocale. La mémoire qu'il ravive de son « Athlétisme affectif » incite à suivre les aléas de cette série qui du souffle passe par le cœur et la voix.

Les lecteurs d'Artaud ont davantage insisté, dans le sillage de Maurice Blanchot ou de Jacques Derrida, sur la question de la pensée ou de l'expression que sur celle du sentiment. Mais l'impouvoir que déplore le poète dans ses textes initiaux et sur lequel il construit son œuvre concerne l'affectivité aussi bien que la parole et la pensée – il y évoque, entre autres, une « affectivité toute noire⁹ » – et la métaphysique de la Chair qu'il conçoit en fonction de son propre néant a trait au nerf, à la sensibilité. Le paradigme du cœur qui s'entrelace d'emblée dans son idée du théâtre à celui du souffle resurgira lui aussi à Rodez (1943-1946), comme en témoigne la petite mythologie de ses « filles de cœur », ces femmes réelles qui l'aident au fil des *Cahiers* à se

¹ Antonin ARTAUD, « Un athlétisme affectif », dans *Le Théâtre et son double*, dans *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 589.

² Antonin ARTAUD, « Lettre à l'Intransigeant », dans *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1964 et 1979, p. 27.

³ Antonin ARTAUD, « L'éternelle trahison des blancs », dans *Œuvres, op.cit.*, p. 682.

⁴ Antonin ARTAUD, Lettre à J. Paulhan (janvier 1936), dans *Œuvres, op.cit.*, p. 662.

⁵ Antonin ARTAUD, « Le Théâtre et la peste », dans *Œuvres, op.cit.*, p. 518.

⁶ *Ibid.* p. 521.

⁷ Sur la manière dont le théâtre d'Artaud vise à se ressourcer dans le mythe, sans se détourner de son temps, je me permets de renvoyer à mon article intitulé « Myth and Legend in Antonin Artaud's Theater » (*Yale French Studies, Myth and Modernity*, n°111, edited by Dan Edelstein and Bettina Lerner, New-York, 2007, p. 143-156). Ce théâtre de la mise en scène, avec son langage spécifique, entre en tension avec le théâtre invisible de l'acteur, discrètement évoqué dans certains textes plus tardifs du *Théâtre et son double*, que je privilégie ici.

⁸ Antonin ARTAUD, « Premier contact avec la Révolution mexicaine », dans *Messages révolutionnaires*, dans *Œuvres, op.cit.*, p. 708.

⁹ Antonin ARTAUD, Lettre à George Soulié de Morant (17 février 1932), dans *Œuvres, op. cit.*, p. 338.

refaire un corps et qu'il associe à ses glossolalies, des suites rythmiques de syllabes expectorées – syllabes « émotives¹⁰ ». Aussi interrogerai-je sous l'angle des passions la portée critique de cet appel lancé dans les années trente à un retour aux sources¹¹ : quel type d'émotion première « l'athlète du cœur », par son travail postural et rythmique, doit-il ranimer ? La métaphore de l'« athlète » qui renvoie à l'aube de l'ancienne Grèce me permettra quant à elle de spécifier cet art de l'acteur, à l'affût des énergies primordiales. Si elle disparaît du vocabulaire d'Artaud après les affres de son internement (1937-1946), après la guerre, son effacement pourrait être lui-même symptomatique : le poète s'efforce de rompre dès 1945 avec la métaphysique, l'esprit – sa quête effrénée des traces d'une culture primitive au Mexique, puis en Irlande où il s'identifie au Christ de l'Apocalypse, l'ayant conduit à l'asile. Rejetant dans un même geste Dieu, la sexualité, la grammaire et le mythe, il nie désormais toute espèce d'antériorité. Mais alors qu'il pourfend l'idée même d'origine¹² et débarrasse ses réflexions sur l'acteur de leur veine ésotérique, Artaud semble rêver encore à un théâtre originaire. J'entends suivre ici l'évolution de sa pensée, dans ses retournements et sa tension constante, me demandant quel « personnage d'homme¹³ » l'acteur cruel vise à faire advenir.

L'athlétisme de l'acteur

Dans « Un athlétisme affectif », Artaud théorise l'art de l'acteur ; il prétend lui fournir une technique du souffle qui serve à son travail mais aussi à la préparation de son métier. « Au théâtre poésie et science doivent désormais s'identifier¹⁴ », clame-t-il. Suivant de près ce texte et l'illustrant sous la forme d'un poème en prose, *Le Théâtre de Séraphin* retrace à la première personne l'imagination d'un cri, sa course insoupçonnée, de sa gestation en amont à sa résonance en aval. Ces essais sont relativement obscurs, en raison de leur ésotérisme. On a déploré leur vertigineux syncrétisme¹⁵ – qu'Artaud revendique, lui qui n'hésite pas à assimiler Bergson, à cette époque, à une sorte de mage. S'intéressant à l'« homme total¹⁶ », relié à l'univers, il associe délibérément, dans un esprit de synthèse, le yoga tantrique, la kabbale, le tao, la médecine spagyrique, le soufisme – non sans y mêler un peu de psychanalyse, à laquelle son thérapeute le docteur Allendy, un passionné de Paracelse, l'a initié ; il a pu lire sa thèse sur *L'Alchimie et la Médecine*¹⁷, y puiser des images. Son intérêt pour le rythme par ailleurs n'est pas isolé : acteur trois ans au Théâtre de l'Atelier de Dullin, Artaud est aussi l'ami de René Daumal, qui se montre attentif aux travaux de Jacques Dalcroze et aux rapports du souffle avec l'émotion, dans la genèse du poème¹⁸.

En quoi consiste, avant tout, cet athlétisme du cœur ou de l'âme ? Artaud compare l'acteur à un « athlète physique », en précisant toutefois « qu'à l'organisme de l'athlète correspond un

¹⁰ Antonin ARTAUD, *Cabiers de Rodez* [sept. - nov. 1945], dans *Œuvres complètes* XVIII, Paris, Gallimard, 1983, p. 261.

¹¹ Je renvoie ici à l'ouvrage fondateur de Monique BORIE, dont ma perspective veille à se distinguer : *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989.

¹² ARTAUD associe en 1945 « l'esprit du commencement » avec « l'esprit chrétien », comme le relève J. DERRIDA dans « La clôture de la représentation » (*L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 364). Il s'en prend au « pur esprit comme origine des choses et [à] dieu comme pur esprit » (« Chiote à l'esprit » (1947), dans *Œuvres*, op. cit., p. 1504). Son rejet s'étend à toutes les formes du spirituel et à l'héritage du père-mère.

¹³ Antonin ARTAUD, « Pendant les 3 ans que je passai à Rodez... », dans *Œuvres*, op. cit., p. 1180.

¹⁴ Antonin ARTAUD, « Un athlétisme affectif », dans *Œuvres*, op. cit., p. 589.

¹⁵ Pierre PASQUIER, « Athlétisme affectif et ascèse blanche chez Antonin Artaud », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, vol. 34, n°3, 1987, p. 237-248.

¹⁶ Antonin ARTAUD, « Le Théâtre de la Cruauté : second manifeste », dans *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 580.

¹⁷ René-Félix ALLENDY, *L'Alchimie et la Médecine. Etude sur les théories hermétiques dans l'histoire de la médecine*, Paris, Bibliothèque Chacornac, 1912.

¹⁸ René DAUMAL, « Clavicules d'un grand jeu poétique » [1930], dans *L'Évidence absurde*, Paris, Gallimard, 1972, p. 57-80.

organisme affectif » qui est « comme le double de l'autre » ; l'acteur à ses dires est un « athlète du cœur » et la « sphère affective » lui « appartient en propre¹⁹ ». Comme l'y invite la polysémie du mot « cœur », Artaud lie intimement souffle et affectivité. Convaincu de la matérialité de l'âme qu'il est possible de « physiologiquement réduire », selon lui, à « un écheveau de vibrations²⁰ », il avance que « toute émotion a des bases organiques²¹ ». Il ajoute qu'on peut pénétrer dans le sentiment par le souffle et modeler sur son corps une « sorte de musculature affective », liée à des appuis, des « localisations physiques des sentiments²² » – le plexus étant par exemple le point d'émanation de la colère ou de l'héroïsme. L'acteur est alors invité à façonner cette espèce de « Double », de spectre fluide, comparable, lit-on, au « Kha des Embaumés de l'Égypte », jusqu'à lui imposer « l'image de sa sensibilité ». Il doit pour cela s'initier aux « temps du souffle », dont Artaud esquisse le système en invoquant la Kabbale ; ce sont eux qui donnent au « cœur humain sa forme » et leur « sexe » aux mouvements de l'âme²³. Chaque souffle, à le suivre, comprend trois temps – inspiration, expiration et rétention – et leur combinaison produit une infinité d'états respiratoires, comme le jeu des couleurs primaires se déploie en un spectre aux innombrables nuances²⁴. Ainsi muni d'une technique et des prémisses d'une grammaire affective, l'acteur est en mesure de « cultiv[er] son émotion » dans son corps, d'augmenter la « densité » et « le volume de son sentiment » et par le biais de cette maîtrise, de cette « prise de possession organique », d'affecter le spectateur²⁵. L'athlétisme que rêve Artaud apparaît donc comme un véritable travail de forge ; et l'image centrale du « Kha », fluide ou « spectre *plastique*²⁶ », qu'il a pu voir librement associée dans la thèse d'Allendy à la « force vitale » ou au « pneuma », voire au « spiritus²⁷ », se situe ici à l'intersection de l'acteur et du spectateur ; elle les réunit, opère leur communion, « souffle par souffle et temps par temps²⁸ », par mimétisme magique.

¹⁹ Antonin ARTAUD, « Un athlétisme affectif », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 584.

²⁰ *Ibid.*, p. 585.

²¹ *Ibid.*, p. 589.

²² *Ibid.*, p. 584.

²³ *Ibid.*, p. 585.

²⁴ En associant les trois temps du souffle (mâle/expansif/positif, femelle/attractif/négatif et androgyne/équilibré/neutre) aux « trois principes » qui seraient, selon le Grand Arcane, « à la base de toute création », Artaud confère à l'acteur une dimension métaphysique, il le montre aux prises avec les forces premières de la vie (*ibid.*, p. 586). Les vieilles notions du masculin et du féminin, par ailleurs, comme l'allusion à « l'état de Sattwa » joignant le « manifesté au non-manifesté » (*ibid.*, p. 587), disent bien que le souffle à ses yeux ne se limite pas à sa manifestation pulmonaire, mais rejoint l'énergie, le flux primitif de la vie qu'il s'agit de modeler. On remarquera qu'Artaud expose dans *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* une cosmogonie du souffle, qu'il détaille sur le double plan cosmique et corporel. Il décrit dans l'organisme humain une sorte de vitalité errante, chaotique, qui entre en conflit avec « les principes intelligents de la tête » visant à la canaliser, lui donner forme, principes qui « rechargent » à leur tour « le souffle pulmonaire » : « Nul ne pourra prétendre que les poumons qui redonnent la vie ne soient sous le commandement d'un souffle venu de la tête », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 410.

²⁵ *Un athlétisme affectif*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 588-589.

²⁶ *Ibid.*, p. 585. Je souligne.

²⁷ Allendy y affirme notamment que la force vitale est « une sorte de fluide par lequel l'esprit p[eut] agir sur le corps », que « ce corps fluide » dont la notion est « très répandue puisque les Égyptiens le désignaient sous le nom de 'Khaba' ou Double » est « formé d'une matière très subtile » servant « de support à une énergie qui, ou bien se dégage du corps humain, ou bien s'y absorbe ». Il ajoute que sa substance est « capable non seulement de faire contracter un muscle, mais, avec le temps, quand elle est convenablement dirigée par la volonté, d'opérer quelques transformations matérielles du corps », *L'Alchimie et la Médecine. Étude sur les théories hermétiques dans l'histoire de la médecine*, *op. cit.*, p. 30-31. Parlant de l'« éther », Allendy écrit encore que cet « agent universel représente une masse plastique, extrêmement subtile, capable de prendre une forme sous l'influence d'une idée, d'une volonté et de conserver cette forme, comme il s'organise autour de l'âme pour constituer son double fluide » (*Ibid.*, p. 37). Enfin, il remarque que « les Égyptiens croyaient que chaque corps humain renferme un double, sorte de copie fluide de l'être qui l'anime et qu'il quitte après la mort », que « ce double avait la propriété de s'extérioriser partiellement » si bien qu'« une bonne partie de la médecine égyptienne consistait à agir sur ce double extériorisé, au moyen de différentes pratiques purement magiques » (*Ibid.*, p. 72-73). Allendy retrouve cette notion au Moyen Âge, sous le nom de « corps astral » ou de « spiritus », et jusqu'à Paracelse pour qui l'« esprit vital » « lutte contre le déséquilibre du tempérament » (*Ibid.*, p. 112).

²⁸ « Un athlétisme affectif », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 589.

L'athlète et sa cible : des figures aux « attitudes de l'âme »

Pour mieux cerner cette technique de l'acteur, j'interrogerai la métaphore de l'« athlète » qui donne son titre à l'essai, en procédant par confrontation. J'entends souligner ainsi deux aspects essentiels de cette étrange science : le rapport que le souffle entretient avec la posture et avec l'émotion d'une part, celui qui le lie à l'imagination, à l'ascèse de l'autre. Car deux univers jouxtent cet art théâtral – la rhétorique et la mystique – qui permettent d'éclairer sous un nouveau jour certains enjeux de l'aspiration à un retour aux sources.

La figure de l'athlète renvoie aux temps originaires des jeux qui étaient aussi des cérémonies sacrées. Artaud a lu, pour écrire *Héliogabale* en 1934, un traité de la gymnastique, écrit par un orateur et biographe romain de langue grecque, Philostrate (II^e siècle). L'auteur d'une *Vie d'Apollonius de Tyane* l'a ainsi familiarisé avec « les surprises de la lutte » ou « du pancrace », qu'il évoque à son tour²⁹. Les athlètes ou agonistes sont en effet des lutteurs, et ils constituent à ce titre une image privilégiée et récurrente pour qualifier les rhéteurs, ces athlètes du langage visant à l'efficacité persuasive. On songera ici que la figure de rhétorique, en grec, se dit « skhèma », mot qui désigne d'abord la posture, l'attitude du corps et témoigne d'une continuité entre le « langage du corps, les poses de l'athlète, du danseur ou de l'orateur » et les « poses oratoires qu'adopte le langage³⁰ ». Dans *La Rhétorique ou l'art de parler* (1675) que cite et admire J.-J. Rousseau³¹, Bernard Lamy déploie cette analogie de l'éloquence comme lutte. À le suivre, en effet, « le corps sait se tourner, et se disposer adroitement pour repousser les injures », mais « l'âme peut aussi se défendre » et « toutes les figures qu'elle emploie dans le discours quand elle est émue font le même effet que les postures du corps », si bien que « les figures du discours peuvent vaincre ou fléchir les esprits³² ». Si les figures rhétoriques, à ses yeux, sont des « tours » que « la passion fait prendre³³ », le rythme et la voix trahissent aussi des affections de l'âme et sont susceptibles d'en faire naître. À chaque impression sensible activant un mouvement dans les esprits animaux, les faisant couler dans les muscles, serait liée une passion³⁴. Les rêveries de Lamy sur la cadence et le ton, sur les organes de la voix – pareils à une « orgue naturelle³⁵ » – et la sympathie trouvent divers échos dans la pensée d'Artaud : celui-ci revient, à propos d'une adaptation de Sénèque, sur sa « technique physiologique » à même de « transformer la voix humaine », d'en « régler le diapason [...] au point de la faire chanter comme un orgue vrai », de « fa[ire] tressaillir les entrailles et bondir l'âme à l'intérieur du corps » du spectateur³⁶.

La visée du poète, dans « Un athlétisme affectif » ou *Le Théâtre de Séraphin*, est toutefois différente et l'accent qu'il donne à sa démonstration l'est aussi. Il s'agit pour lui de construire une grammaire, non des figures mais du souffle. Ses expérimentations théâtrales, indissociables d'une critique du langage articulé, se situent en-deçà du discours, à ses origines physiques et affectives – « tout près d'un grand cri, d'une source de voix humaine³⁷ ». Et c'est le sentiment lui-même qui apparaît sous sa plume comme une forme de posture. Dans ses *Souvenirs pour demain*, Jean-Louis Barrault évoque avec simplicité la technique que lui a enseignée Artaud : en « dispos[ant] d'une

²⁹ *Ibid.*, p. 585.

³⁰ Maria Silvana CELENTANO, Pierre CHIRON, Marie-Pierre NOËL (dir.), *Skhèma/Figura. Formes et figures chez les Anciens : rhétorique, philosophie, littérature*, Paris, Ed. Rue d'Ulm/ENS, 2004, p. 10 (en particulier).

³¹ Cf. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues* [1781] (éd. Jean Starobinski), Paris, Gallimard, folio essais, 1990.

³² Bernard LAMY, *La Rhétorique ou l'art de parler* (éd. Benoît Timmermans), Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 1998, p. 188.

³³ *Ibid.*, p. 190.

³⁴ *Ibid.*, p. 337-338.

³⁵ *Ibid.*, p. 239.

³⁶ Antonin ARTAUD, « Une Médée sans feu » (1936), dans *Œuvres, op. cit.*, p. 713.

³⁷ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre de Séraphin*, dans *Le Théâtre et son double, op. cit.*, p. 598.

alchimie respiratoire », écrit-il notamment, nous pourrions « arriver à nous mettre dans des états déterminés » ; l'« art de la respiration » touche à la « science du comportement humain, c'est-à-dire du théâtre³⁸ ». Se mettre dans des états déterminés, travailler à connaître, à atteindre une disposition affective, forger artificiellement, par la pratique du souffle, une « attitude de l'âme », tel est l'art de l'acteur. Artaud déplore significativement une forme d'« usure » de la « sensibilité³⁹ » collective, dans ces mêmes années, et se montre attentif au caractère éphémère des passions. Alors même qu'il stigmatise les « effusions romantiques », il laisse entendre par exemple qu'elles ont

représenté la partie périssable peut-être, mais en tout cas existante d'une *attitude de l'âme*, qui eut son heure, mais qui est morte tout entière avec le bagage d'expressions qui tendaient à la formuler. [...] c'est plus qu'une forme et plus qu'une écorce qui est emporté dans ce désastre où quelque chose qui avait en soi tous les attributs et la similitude absolue de la vie ne se retrouvera plus jamais semblable à soi-même [...]⁴⁰.

De ce désastre, les romantiques seraient en partie responsables, ayant simplifié à l'excès « une levée complexe d'impressions » tenant « le champ entier de l'intellect et de l'âme⁴¹ », pour n'en conserver que la part émotionnelle la plus instinctive et fugace. Mais la « profonde humanité » d'Eschyle ou Shakespeare se serait elle aussi perdue avec « le sens de la physique » de leur théâtre, « cette gesticulation précise qui se modifie avec les époques et qui actualise les sentiments⁴² ». Ainsi de grandes émotions disparaissent quand vient la lassitude ou l'oubli des formes qui les sauvegardent. Il incombe tout naturellement à l'acteur de faire vivre – ou revivre – des passions « capables de dominer le temps⁴³ ».

Or il apparaît que sur ce plan aussi, et non pas seulement sur celui du langage, le recours à l'idée d'un théâtre originaire prend une valeur critique, de mise à distance d'un certain théâtre contemporain. Aux dires d'Artaud, en effet, le « système des souffles » n'est pas « fait pour les passions médianes » : les exercices respiratoires sans cesse réitérés ne préparent pas, en d'autres termes, « à une déclaration d'amour adultère », mais prédisposent à une « qualité subtile de cris », à des « revendications désespérées de l'âme⁴⁴ ». L'athlète du cœur est chargé de retrouver ou d'actualiser, non les sentiments quotidiens, particularisés et analysables, qui se déploient sur la scène de son temps, mais des émotions « métaphysiques », susceptibles de manifester une « véritable énergie psychologique », d'ébranler le spectateur et de rejoindre les « fureurs collectives de l'homme⁴⁵ ». Sans doute est-ce contre le théâtre de boulevard et ce qu'il appelle, plus largement, le théâtre psychologique, qu'il entend renouer avec la « tradition héroïque du théâtre » que seuls détenaient encore, dans les années vingt, certains tragédiens raillés de la Comédie-Française, dont les « gestes outrés » témoignaient, certes en toute inconscience, de la « survivance instinctive d'une magie⁴⁶ ». Parmi les émotions essentielles qu'il désigne reviennent la terreur d'une part – ou l'angoisse, la peur du vide, la stupeur – et de l'autre, la colère ou la cruauté, la fureur, la révolte. Ajustée sur les temps du souffle, sa partition affective, épurée, oscille entre les pôles de ces passions extrêmes et réversibles, où le moi vacille. *Le Théâtre de Séraphin*, qui propose une expérience poétique de l'« Athlétisme », s'ouvre à ce titre de manière significative :

³⁸ Jean-Louis BARRAULT, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p. 108.

³⁹ Antonin ARTAUD, « Le théâtre et la cruauté », dans *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 555.

⁴⁰ Antonin ARTAUD, « Sur quelques problèmes d'actualité », dans *Œuvres complètes* VIII, Paris, Gallimard, 1971 et 1980, p. 13. Je souligne.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Antonin ARTAUD, « Lettres sur le langage », dans *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 570.

⁴³ Antonin ARTAUD, « L'anarchie sociale de l'art », dans *Messages révolutionnaires*, op. cit., p. 732.

⁴⁴ Antonin ARTAUD, « Un athlétisme affectif », dans *Œuvres*, op. cit., p. 587.

⁴⁵ Antonin ARTAUD, « L'anarchie sociale de l'art », dans *Messages révolutionnaires*, op. cit., p. 732.

⁴⁶ Et cette inconscience fait la différence précisément entre ces tragédiens et les danseurs balinais. Cf. « Le théâtre d'après-guerre à Paris », dans *Messages révolutionnaires*, dans *Œuvres complètes* VIII, op. cit., p. 172.

NEUTRE / FEMININ / MASCULIN / Je veux essayer un féminin terrible. Le cri de la révolte qu'on piétine, de l'angoisse armée en guerre, et de la revendication. / C'est comme la plainte d'un abîme qu'on ouvre : la terre blessée crie, mais des voix s'élèvent, profondes comme le trou de l'abîme, et qui sont le trou de l'abîme qui crie⁴⁷.

Alors qu'il figure à grand renfort d'images le trajet de ce cri poussé en rêve, sa puissance sonore, Artaud évoque l'« aboiement d'un fabuleux molosse », un « énorme barrissement⁴⁸ ». Et l'on peut songer ici, comme en un lointain souvenir, aux *vores* tragiques auxquelles recourt le théâtre romain, celui de Sénèque notamment⁴⁹ : la voix du *dolor* – un gémissement plaintif – et celle du *furor* – un aboiement enragé –, qui ne sont pas celles d'une *persona*⁵⁰, y marquent musicalement les étapes de l'action héroïque, se relançant l'une l'autre, jusqu'au *nefas*, le crime qui projette le héros dans l'éternité mythologique.

On aura compris que l'usage méthodique du souffle vise moins à exprimer les émotions qu'à les créer. « À la poursuite de sa sensibilité⁵¹ », l'acteur selon Artaud peut retrouver un sentiment qu'il n'a pas⁵². Cela revient à opérer ici la même distinction que Florence Dupont effectue entre l'orateur et l'acteur romain, cet « orateur sans visage » dont les émotions, désindividualisées, suscitent l'empathie du public : « La *persona* n'a pas d'*ethos*, elle n'est qu'un *pathos*⁵³ » ; elle est une « expression sans identité⁵⁴ ». À la différence de l'orateur qui parle à Rome en son nom propre et n'est pas par nature suspect de tromperie, l'acteur en effet ne prête rien de lui-même à son personnage : il ne met pas en forme ses propres mouvements de l'âme, il les produit artificiellement, grâce à la vocalisation en particulier. On notera enfin que Jean-Louis Barrault, dans son évocation de l'enseignement d'Artaud, veillait à distinguer entre deux respirations, l'être étant double : l'une « inconsciente » règle « la vie biologique, le 'soi' », tandis que l'autre, « consciente, celle du *Personnage*, [...] établit le contact avec les Autres⁵⁵ ».

Ascèse, mystique et création

La mise à distance critique de ce qu'Artaud englobe dans le théâtre psychologique s'impose avec encore plus d'évidence si l'on envisage sous un autre angle les connotations de son titre, « Un Athlétisme affectif ». La métaphore de la lutte est courante pour désigner les athlètes de la foi ou de la spiritualité ancienne⁵⁶ – dont le combat, solitaire, est intériorisé. Cette perspective de

⁴⁷ *Le Théâtre de Séraphin*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 595.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 597. Je souligne.

⁴⁹ Cf. Florence DUPONT et Pierre LETESSIER, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, 2011, en particulier les chapitres sur « La tragédie romaine » (p. 78-105) et « Sénèque » (p. 195-236).

⁵⁰ La *persona* désigne le masque tragique et le rôle – masque dont les traits présentent une passion unique, définissant le héros durant toute la pièce. Ainsi « l'acteur portant une *persona* de Médée ou d'Atrée, ne représente pas le personnage de Médée ou d'Atrée », mais « le cré[e] par son jeu, c'est-à-dire sa voix » (*Ibid.*, p. 90). L'enjeu de la tragédie romaine serait d'amener les personnages à faire coïncider leur *vox* et leur *persona*.

⁵¹ « Le théâtre et la peste », dans *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 516.

⁵² « Un athlétisme affectif », dans *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 587.

⁵³ F. DUPONT et P. LETESSIER, *Le théâtre romain*, op. cit., p. 90.

⁵⁴ F. DUPONT, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, « Collège international de philosophie », 2000, p.156.

⁵⁵ Jean-Louis BARRAULT, *Souvenirs pour demain*, op. cit., p. 108. Je souligne.

⁵⁶ On notera ici que Michel Foucault distingue nettement entre l'athlète de la spiritualité ancienne – un « athlète de l'événement » –, et l'athlète chrétien – un « athlète de lui-même » –. Il rappelle aussi l'hypothèse controversée qui place les exercices spirituels dans la continuité de pratiques chamaniques, essentiellement magiques et somatiques. Cf. Michel FOUCAULT, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Seuil/Gallimard, 2001, p. 301-308 et p. 399-400.

l'ascèse⁵⁷ entre donc en tension avec la visée expressive de l'art oratoire et théâtral, prise en compte jusqu'ici. Elle s'accorde néanmoins avec les références ésotériques que sollicite ouvertement Artaud, celle de la kabbale ou du yoga tantrique par exemple. Alors qu'il évoque son idée du théâtre sacré, la « vieille tradition mythique du théâtre » qu'il qualifie, dans une lettre contemporaine, de « thérapeutique⁵⁸ », le poète dramaturge renvoie moins en réalité à un modèle de théâtre qu'à un vieux fonds occulte auquel il l'associe, une vision unitaire et magique du monde⁵⁹.

Sa technique des souffles exige un effort tout à la fois physique et spirituel. Silencieux et pour une large part invisible, si bien qu'un poème en prose est seul susceptible de le faire apparaître, le travail de l'acteur comprend un jeu de la volonté, entre tension et relâchement, la visualisation de points et une prise de conscience des organes et des « muscles frôlés par l'affectivité⁶⁰ ». L'acteur « creuse sa personnalité⁶¹ ». Sondé intégralement par ses sentiments et comparé dans son bouleversement à un pestiféré⁶², il atteint selon toute vraisemblance des états-limites. Ses exercices relèvent de l'épreuve, voire du martyre : « Le secret est d'exacerber ces appuis *comme une musculature que l'on écorche*. / Le reste est achevé par des cris⁶³. » Artaud parle de manière délibérée de la « culture répétée des souffles », conférant à ce terme son double sens propre et figuré. Cette culture de soi, par laquelle l'athlète « remont[e] par échelons les stades » de la vie implique un labour et une transformation⁶⁴, et l'on peut imaginer que l'acteur traverse une série de morts jusqu'à la mutation finale, selon la métaphore alchimique privilégiée par J.-L. Barrault⁶⁵. Le trajet du souffle à travers les organes qui a fait naître l'« image » d'un cri, dans *Le Théâtre de Séraphin*, celui du guerrier médusé qui tombe, s'achève ainsi par une forme d'acmé, de révélation ou d'illumination⁶⁶ – l'éveil d'un « double de sources », le « souvenir d'un langage dont le théâtre a perdu le secret⁶⁷ ».

Si le mot d'« ascèse » n'apparaît pas dans les essais voués aux exercices de souffle de l'acteur, il survient toutefois dans un autre contexte, étonnamment proche. Artaud a consacré toute une série de textes à Balthus – qui a réalisé pour lui les décors des *Cenci*. Or il reconnaît dans cette figure de double, à l'époque précisément de son « Athlétisme », une « âme d'ascète », et ce dans la façon même dont le peintre « use de la couleur » :

Cette « *ascèse* », il la pratique lorsqu'il peint. Il réfrène sa sensualité secrète comme il repousse la tentation de se livrer à l'ivresse artificielle et facile de la couleur. Il atteint ainsi à une ivresse plus sombre qui fait chanter les objets dans leur propre lumière. Il arrive à prêter vie à des objets dans une lumière qu'il a faite sienne. [...]. Et la caractéristique de cette luminosité est avant tout d'être *invisible*⁶⁸. [...] Dans ce domaine, Balthus est infiniment plus savant que Goya [...], que tous *les grands lutteurs* d'une peinture qui des ténèbres remonte plan par plan à la clarté. [...]

⁵⁷ L'ascèse au sens large est un « exercice de soi sur soi », *ibid.*, p.301.

⁵⁸ Antonin ARTAUD, Projet de lettre (14 décembre 1935), dans *Œuvres complètes* VIII, *op. cit.*, p. 300.

⁵⁹ Monique BORIE le relevait déjà, dans *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, *op. cit.*, p. 114, note 2.

⁶⁰ Antonin ARTAUD, « Un athlétisme affectif », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 588.

⁶¹ *Ibid.*, p. 587.

⁶² Antonin ARTAUD, « Le théâtre et la peste », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 516.

⁶³ Antonin ARTAUD, « Un athlétisme affectif », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 589. Je souligne.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 587. Je souligne.

⁶⁵ On se rappelle que la peste, comme le théâtre, est assimilée par Artaud à une « crise » qui se dénoue par la mort ou « une extrême purification » (« Le théâtre et la peste », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 521).

⁶⁶ Au verso d'une page du manuscrit des *Cenci* figure cette note datant probablement du début de 1935, suivant Paule THEVENIN, de « l'époque où Artaud explorait la kabbale, travail dont il se servira dans 'Un athlétisme affectif' » : « C'est le cœur de l'homme qui est le pont entre le JE et Dieu. Le mystère de Dieu est caché en lui. / Dans la vie du Mystique, / les 2 facultés *cœur et esprit* doivent toujours être en activité, les 2 sont nécessaires pour la vie totale », dans *Œuvres complètes* vol. VIII, *op. cit.*, p. 78 et note p. 345.

⁶⁷ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre de Séraphin*, *op. cit.*, p. 596 et 598.

⁶⁸ Artaud souligne cet adjectif.

[...]

Toute sa peinture, *au rythme d'un souffle humain*, est imprégnée d'une vaste harmonie respiratoire qui va du souffle précipité de la colère au souffle lent et large de l'agonie⁶⁹.

Le geste du peintre, renouant ici avec une « mystérieuse tradition », « ésotérique et magique⁷⁰ », opère une révélation, par-delà les apparences. Soutenu par une pratique réglée, une expérience intime faite de subtils renoncements, il témoigne lui aussi d'une science affective – et rejoint un rythme spirituel, proprement cosmique. On comprend dès lors que l'ascèse, dans le travail de l'acteur, est liée à la virtualité du cri, la retenue devant les tentations de la couleur pouvant être transposée dans le registre sonore. L'athlète qui ravale son cri, au plus loin de l'effusion spontanée, gagne en intensité et en ampleur, en magnétisme – la virtualité assurant la recharge énergétique, la virulence inouïe du sentiment⁷¹. Il reste que la discipline créatrice à laquelle s'astreint l'acteur ne se concilie pas aisément avec les évolutions d'ensemble que préconise le Théâtre de la Cruauté, cet art de l'espace, où la gestuelle et les cris composent, avec l'éclairage, les éléments du décor, un langage proprement scénique. On peut douter que le travail invisible de l'athlète de l'âme s'ajuste, dans la pratique, au temps de la représentation collective. *Le Théâtre de Séraphin* s'achève d'ailleurs sur les mêmes paragraphes qu'« Un Athlétisme affectif » – réintroduisant *in extremis* le public et le spectacle, comme pour rétablir un oubli⁷².

Renversements et survivances

À partir de 1946, suite à de longues années d'internement et à la violence des traitements subis, Artaud rêve à un second Théâtre de la cruauté – un théâtre d'acteur, « sans spectateurs, ni scènes⁷³ » – dans des textes poétiques épars. Son discours évoque le corps en voie de se refaire, insiste sur le souffle et le cri par lesquels il peut « se prendre dans les bas-fonds » de l'organisme et s'exhausser⁷⁴, passer d'un état à un autre, mais il ne porte plus de trace de la figure de l'athlète. La catastrophe de la guerre qui coïncide avec sa crise intime a pu l'amener à se défier de cette image devenue suspecte, à l'écarter. Mais j'incline à lire sa réserve dans la continuité du rejet qu'il oppose dorénavant à l'idée d'origine et à ses divers modes – l'esprit Dieu, la sexualité, les mythes ou les ésotérismes, la métaphysique. Artaud s'en prend en particulier au yoga du souffle, dans deux petits textes illustrant bien le retournement qu'il vise. Il y remplace les points d'émanation des sentiments, qui relevaient dans son « Athlétisme affectif » d'un système symbolique préétabli, par ceux de la douleur :

Prendre conscience d'un geste ou d'un état inconscient, ce n'est pas savoir comment il joue dans le système ou l'être de l'organisme général, mais *comment il souffre* [...]⁷⁵.

⁶⁹ Antonin ARTAUD, « La jeune peinture française et la tradition » dans *Messages révolutionnaires*, *op. cit.*, p. 715-6. Je souligne.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 714.

⁷¹ « C'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque », Antonin ARTAUD, « Un athlétisme affectif » dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 589. On peut songer aussi à cet exemple fameux, provenant de « Le théâtre et la peste » : « En face de la fureur de l'assassin qui s'épuise, celle de l'acteur tragique demeure dans un cercle pur et fermé. La fureur de l'assassin a accompli un acte, elle se décharge et perd le contact d'avec la force qui l'inspire, mais ne l'alimentera plus désormais. Elle a pris une forme, celle de l'acteur, qui se nie à mesure qu'elle se dégage, se fond dans l'universalité », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 517.

⁷² Cf. Antonin ARTAUD, « Un athlétisme affectif » et *Le Théâtre de Séraphin*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 589 et p. 598-599.

⁷³ Antonin ARTAUD, [Le corps humain], dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1519.

⁷⁴ Antonin ARTAUD, « Le théâtre et la science », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1547.

⁷⁵ Antonin ARTAUD, « Sur la yoga », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1084.

Artaud ne mise plus sur une grammaire affective, ses conventions, et ne croit plus en « la transcendance du souffle et de l'esprit ». Il met en avant le mérite et l'épreuve, l'expérience réellement vécue – qui se mesure à l'aune de la souffrance : le « clou de la douleur », selon son expression, en dit davantage « sur nous-mêmes » que les recherches du yoga sur le « principe de la vie⁷⁶ ». Il se débat ici avec l'antériorité et la préséance de l'idée, de l'esprit sur le corps, avec l'influence aussi qu'il a subie dans son « Athlétisme affectif ». À le suivre, la « science » du yoga s'érige sur un rapt, elle vit de l'« expérience subtilisée aux corps de tous les suppliciés du monde⁷⁷ ». Son antécédence, usurpée, est dépossédante. L'acteur qui « renifle », « souffle », « hulule », doit reprendre son bien à « cette conscience d'un brahmanisme obscène⁷⁸ ».

Le fantasme d'un théâtre originaire, comme les images de l'alchimie ou de la kabbale, n'en continuent pas moins d'affleurer sous la plume d'Artaud. L'ambivalence de l'insurgé, visant désormais à une « révolution physiologique entière⁷⁹ », est déroutante. Dans certains de ses récits, il arrive qu'un théâtre idéal ait existé par le passé, une « mécanique naturaliste étrange⁸⁰ », mais ce théâtre aux contours nébuleux, aux allures de songe, ressemble à s'y méprendre à celui qu'il appelle de ses vœux. La fiction récurrente d'un théâtre des origines participe à l'évidence, ici encore, d'un geste critique : elle marque le refus d'un certain théâtre psychologique, voire du théâtre en général dont elle enjambe effrontément l'histoire – « le vrai théâtre date d'avant Eschyle⁸¹ », lit-on par exemple. Selon d'autres légendes façonnées par Artaud-Mômo, revenu de Rodez comme du royaume des morts, ce théâtre originaire est toutefois grevé lui-même par une défaillance. Autrefois, « un jour au temps des Mystères orphiques ou d'Eleusis », quelque chose aurait manqué d'exister ; et cela – cette « technique qui *faillit* avoir lieu⁸² », cette « opération d'ordre moins magique que scientifique / et que le théâtre n'a fait que *frôler*⁸³ » – il s'agit justement de le faire advenir. Artaud rivalise ainsi avec l'origine dont il désigne les limites, comme pour la supplanter. Ses réécritures imaginaires de l'histoire sont donc l'indice plus largement de sa lutte contre l'antériorité aliénante⁸⁴ ; et sa nostalgie, réelle ou feinte, s'y renverse en assaut.

Tandis qu'il conteste aux mythes leur caractère originaire et les fustige comme autant de formes ossifiées, d'« archétypes de la douleur rêvée⁸⁵ », Artaud se forge simultanément sa propre mythologie. C'est à Rodez en 1945, alors qu'il cherche à débouter toute métaphysique, qu'apparaissent les figures de ses « filles de cœur à naître », ces femmes réelles et aimées, mortes le plus souvent, dont il décline les noms dans *Suppôts et supplications* : « Yvonne, / Catherine, / Neneka, / Cécile, / Ana / et / la petite Anie⁸⁶ ». Appartenant à la virtualité de l'incrédé, aux limbes, elles participent activement, aux côtés de leur père incestueux, à la fabrique de son corps. Elles s'apparentent, dans l'espace des *Cahiers* où il se livre une « guerre INTERNE⁸⁷ », à des espèces de Walkyries qui luttent, s'insurgent avec lui contre la loi divine de l'être et de l'esprit, au

⁷⁶ Antonin ARTAUD, « L'homme et sa douleur », dans *Suppôts et supplications*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1260.

⁷⁷ Antonin ARTAUD, « Sur la yoga », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1084-1085.

⁷⁸ Antonin ARTAUD, « Trois textes écrits pour être lus à la Galerie Pierre », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1543.

⁷⁹ Antonin ARTAUD, « Le théâtre et la science », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1548.

⁸⁰ Antonin ARTAUD, [« Le corps humain »], dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1517.

⁸¹ *Ibid.*, p. 1518.

⁸² Antonin ARTAUD, « Aliéner l'acteur », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1521. Je souligne.

⁸³ Antonin ARTAUD, « Le théâtre et la science », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1545. Je souligne.

⁸⁴ Artaud identifie en lui dès ses premiers textes une forme de défaillance, d'impouvoir, et l'associe à l'intervention d'une puissance mauvaise qui le devance, le prive de ses mots, de sa pensée et de sa vie. Derrida a bien souligné les « rapt » dont le jeune poète se sent la proie, en mettant en lumière le mécanisme du « furtif » (« La parole soufflée », dans *L'écriture et la différence, op. cit.*, p. 253-292). Dans le contexte de Rodez qui est celui d'un effondrement intime, la figure de l'entrave fait retour, s'amplifie et se généralise : nous sommes envoûtés ou possédés aux dires du poète, aliénés à l'ordre social, anatomique, à nos croyances. Artaud s'en prend à toute forme d'antériorité, chronologique et ontologique, et cherche à naître de lui-même, de ses œuvres, perpétuellement.

⁸⁵ Antonin ARTAUD, *Œuvres, op. cit.*, p. 1055.

⁸⁶ Antonin ARTAUD, *Œuvres, op. cit.*, p. 1237.

⁸⁷ Antonin ARTAUD, *Cahiers de Rodez* (sept. – nov. 1945), dans *Œuvres complètes XVIII*, Paris, Gallimard, 1983, p. 221.

nom « de la loi de la poésie et de l'amour⁸⁸ ». Elles traquent partout l'idée, accueillent la voix dans sa poussée et travaillent le timbre, la tonalité affective : « Il y a l'attitude intérieure du cœur à laquelle ma fille participe⁸⁹ ». Elles se prolongent en glossolalies, ces suites scandées, toujours proférées de « syllabes émotives⁹⁰ » qui désamorcent la signification, à coups de reprises et de variations, miment la genèse du sens en multipliant ses virtualités, à même la matérialité de la lettre. Le fil du cœur retrouve ainsi celui du souffle, débarrassé toutefois de sa charge occulte, de sa spiritualité, pour inventer un autre langage, fait de heurts, qui accueille la négativité, la dissonance et délivre une parole qui n'est pas « hors du cœur, hors de l'affre et du sanglot cœur⁹¹ ».

Le souffle, plus essentiel que jamais à cette période tardive, est expulsé, lancé au dehors et littéralisé, l'expiration y équivalant à une agonie. Il préside à toute l'œuvre, graphique et vocale, du poète ; le théâtre dont la scène épouse les limites de l'organisme est près de se confondre avec la performance poétique. Abandonnant la métaphore de l'athlète, Artaud ne renonce pas à son désir d'explorer le corps humain, ses potentialités, à son dessein de le transformer, « par le halètement rythmique prononcé et méthodique de l'appel⁹² ». À la suite d'une lecture à la galerie Pierre, il dira avoir « comme *frôlé l'ouverture* de son ton de cœur⁹³ ». Les « excoriations musculaires cruelles », les « commotions de la sensibilité enterrée » constituent à le suivre le vrai théâtre qui « donne tout / à ce qui n'existe pas⁹⁴ ». La « vieille question philosophique » qu'il soulève, comme l'a relevé Jean-Michel Rey avec justesse⁹⁵, est celle de savoir ce « que peut un corps » ; Artaud se demande jusqu'où peut conduire sa mise en branle, ce qu'elle peut susciter. C'est à partir des possibilités inconnues de l'organisme physique qu'il entreprend de recomposer l'anatomie humaine, sur un mode qui ne soit ni celui de l'Incarnation ni celui de l'engendrement sexué. Revenant sur *Le Théâtre et son double* et son œuvre passée, ses mésinterprétations, Artaud déclare qu'il « *désaxe* » la « raison d'être » du « langage de la grammaire » et invente, ce faisant, une nouvelle manière de « souffler son corps, *perpétuellement* », « comme hors apparences, hors notions et hors monde, dans un cri corporel pur⁹⁶ » : l'incessant travail du souffle, par sa violence dévastatrice et sa plasticité créatrice, assure ainsi le passage d'un corps à un autre.

Artaud pour finir revendiquera plus d'une fois son « Athlétisme affectif », dans ses dernières années, et en proposera *a posteriori* une relecture subjective. Son œuvre dès Rodez témoigne d'un rétrécissement sur son drame intime, quand bien même elle s'efforce de généraliser son propos, de s'universaliser ; les tensions présentes dans l'essai initial laissent pourtant augurer un tel infléchissement. En 1947, le poète affirme de façon significative avoir cherché dans ce texte non à « former un acteur », mais à « former un personnage d'homme », à « recomposer [s]on organisme d'homme sur un plan au-dessus non du théâtre, mais de la vie jusqu'ici et depuis toujours engoncée dans une fausse conscience⁹⁷ ». Il est remarquable qu'il réintroduise la notion de « personnage », alors qu'il insiste sur la physicalité de l'effort théâtral et n'évoque jamais l'âme qu'associée au sexe ou à l'excrément, à l'obscène. Ce personnage qu'il rêve de se forger, non pas d'idiot ou d'avare, mais d'homme, est sans doute une variation du « spectre plastique » des années trente, dépouillé toutefois de son substrat métaphysique. Il ne préexiste en aucune manière à l'acte théâtral, il en résulte idéalement. Animé, exhaussé sur le plan de l'œuvre,

⁸⁸ Antonin ARTAUD, *Cahiers de Rodez* (déc. 1945 – janv. 1946), dans *Œuvres complètes XIX*, Paris, Gallimard, 1984, p. 209.

⁸⁹ Antonin ARTAUD, *Cahiers de Rodez* (juillet – août 1945), dans *Œuvres complètes XVII*, Paris, Gallimard, 1982, p. 226.

⁹⁰ Antonin ARTAUD, *Cahiers de Rodez* (sept. – nov. 1945), dans *Œuvres complètes XVIII*, *op. cit.*, p. 261.

⁹¹ Antonin ARTAUD, Lettre de Rodez à Henri Parisot (20 septembre 1945) dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1012.

⁹² Antonin ARTAUD, « Aliéner l'acteur », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1521.

⁹³ Antonin ARTAUD, « Le théâtre et la science », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1548.

⁹⁴ Antonin ARTAUD, « Aliéner l'acteur », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1522.

⁹⁵ Jean-Michel REY, « Une anatomie inachevée », dans Guillaume FAU (dir.), *Antonin Artaud*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2006-2007, p. 27.

⁹⁶ Antonin ARTAUD, Lettre à Arthur Adamov (26 octobre 1947), dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1631.

⁹⁷ Antonin ARTAUD, « Pendant les 3 ans que je passai à Rodez... », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1180.

il possède la stature d'un héros mythique, de celui qui « risqu[e] humanité⁹⁸ ». Pour désigner « ce qui est théâtre ou poésie », Artaud suppose enfin « qu'arrive quelque chose comme un corps ou personnage encore incréé (mettons), mais déjà *volonté*, et qui tient lieu et place d'*état*, la psychologie étant évincée⁹⁹ ». On assiste en somme à une littéralisation de l'émotion elle-même, qu'il faut entendre dans son sens dynamique et concret, comme si la charge critique du théâtre passait désormais par une remontée étymologique dans les strates de la langue.

Natacha ALLET

⁹⁸ Antonin ARTAUD, « Aliéner l'acteur », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1521.

⁹⁹ Antonin ARTAUD, Lettre au docteur Delmas [vers mai 1947], dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1621.

L'origine et l'artefact :

Usages du théâtre antique chez Michel Vinaver

L'œuvre de Michel Vinaver, souvent présentée comme un théâtre du quotidien, de l'immanence, ne se laisse pourtant pas circonscrire dans l'ici et le maintenant arpentés par ses lecteurs-spectateurs. Nombre de ses pièces, de ses *Chœurs pour Antigone* (1957) jusqu'aux *Troyennes* (2002), ont notamment¹ puisé aux sources de l'héritage dramatique grec avec lequel elles semblent s'écrire en dialogue. Il s'agira pourtant moins ici de parcourir cet ensemble pour y repérer des traces de cet héritage ou analyser les modalités de ses réécritures, que de s'interroger sur la nature, les enjeux et les fonctions de ce qui passe d'abord pour un retour au théâtre grec antique. Ou, pour le dire autrement, de tenter d'approcher une énigme, que le dramaturge situe à l'origine de sa pièce *Iphigénie-Hôtel* : « qu'attendons-nous des ruines que nous allons visiter² ? »

Les plus anciens documents conservés dans le fonds confié par l'auteur à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) manifestent la précocité de sa passion pour la « littérature mythique », que les textes rassemblés dans les deux volumes de ses *Écrits sur le théâtre* et qui nous serviront de corpus de référence confirment : passion confondue pour « la mythologie grecque, [...] l'origine du théâtre en Grèce » et, plus largement, « pour les états naissants, pour tout ce qui est originel³ ».

Dès 1938 (il est à ce moment élève en classe de 6^e), il prononce une « Conférence sur la Mythologie grecque ». En 1946, alors qu'il est étudiant à la *Wesleyan University*, dans le Connecticut, les cours de Norman O. Brown lui font découvrir « l'origine de la tragédie grecque⁴ ». Mais d'emblée, cette « origine » ne vaut qu'en tant qu'elle permet de situer la « littérature actuelle », et de la situer dans ce que Vinaver appellera par la suite un « entre-deux ». C'est le sens de l'exposé qu'il réalise alors : « L'Épopée, note-t-il, est le chant du désordre humain. La tragédie est au contraire la consécration d'un ordre établi. La littérature actuelle, qui n'est plus épique, et qui n'est pas encore tragique, est à la recherche de thèmes ordonnateurs ». Titre – décalé – de l'exposé : « Vers la naissance de la tragédie⁵ ».

Neuf ans plus tard, il y reviendra, autrement, tant le goût des mythes et l'attraction du théâtre grec antique tendent chez lui à se rejoindre, à travers deux articles publiés dans *Critique*⁶

¹ Sur le dialogisme dans l'œuvre de Michel Vinaver, nous renvoyons à l'ouvrage d'Éric EIGENMANN, *La Parole empruntée. Sarrante, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme*, Paris, L'Arche, 1996.

² La formule, présente dans la « Note » qui accompagnait la première édition d'*Iphigénie-Hôtel* en 1960, ne fut pas reprise dans ses éditions ultérieures. Voir *Théâtre Populaire*, n° 39, 3^e trimestre 1960, p. 106.

³ Michel VINAVER, « Entretien avec Jean-Loup Rivière », *À voix nue*, France Culture, février-mars 1988 ; transcription publiée en introduction à *Les Voisins*, Répertoire du Théâtre Populaire Romand, Canevas éditeur, 1989 ; repris dans *Écrits sur le théâtre* 2, L'Arche, 1998, p. 113.

⁴ Michel VINAVER, *À voix nue*, Entretien avec Caroline Broué, France Culture, 1^{er} juillet 2013.

⁵ Michel VINAVER, « Vers la naissance de la tragédie » [1946, Fonds Michel Vinaver / Archives IMEC].

⁶ Michel VINAVER, « Les mythes de la Grèce ancienne : une marche d'approche », *Critique*, n° 94, mars 1955, p. 195-214 et « Les mythes de la Grèce ancienne : une marche d'approche II », *Critique*, n° 95, avril 1955, p. 304-321.

supposés rendre compte d'un ouvrage de ce même professeur, Norman O. Brown, sur la *Théogonie* d'Hésiode. Chez Hésiode, le touche le contrepoint de deux voix, l'une exaltant « l'espoir d'un monde [ayant] enfin trouvé son ordonnance », l'autre exhalant « l'angoisse d'un monde en pleine dislocation ». Il y voit l'emblème de ceux qui luttent « contre les “temps mêlés” » et, « pour nous », une « résonance » maintenue⁷. In fine, Brown fait retour, pour confirmer la nécessité de prendre en considération « notre lien affectif avec l'objet de la recherche », d'admettre que « la démarche savante » ne se distingue pas « d'une connaissance passionnelle au deuxième degré » :

Nier que la *Théogonie* nous concerne directement, poursuit Vinaver, serait s'engager dans la voie de l'impuissance : la masse des faits qu'on serait amené, au mieux, à découvrir, constituerait un assemblage dérisoire d'informations éparses. Dès lors, il nous reste à assumer, au cours de notre lecture, la charge de notre pesanteur. La prise de connaissance de l'objet ira de pair avec la prise de connaissance de notre lien avec lui [...] ⁸.

Que le théâtre, « forme littéraire majeure », n'ait « pas connu d'interruption depuis l'origine de la chose écrite » lui semble une raison supplémentaire de s'y tenir⁹.

Pourtant, le premier contact de Vinaver auteur avec la tragédie antique est circonstanciel et provoqué. C'est parce qu'en juin 1957 le directeur général de la Jeunesse et des Sports, Gaston Roux, fait connaître à Gabriel Monnet sa décision d'interdire la représentation des *Coréens*, la première pièce de Vinaver créée à l'automne précédent par Roger Planchon à Lyon, dans le cadre des Stages nationaux d'art dramatique¹⁰, que Monnet commande à Vinaver une adaptation de l'*Antigone* de Sophocle. Une fois encore, il s'agit de « mettr[e] l'accent sur la contemporanéité de l'œuvre¹¹ » – souhait auquel Vinaver accèdera en choisissant de ne rien changer à la traduction de Paul Mazon¹², et « de substituer aux chœurs de Sophocle des chœurs qui feraient la jonction entre l'actualité du Ve siècle avant J.-C. et celle de 1957¹³ ».

Dès ce moment donc priment la « prise de connaissance » et la mise en évidence d'un *lien*, d'une *jointure*, d'une *résonance* entre les œuvres de l'antiquité grecque et le présent du lecteur d'Hésiode ou de l'auteur (dramatique), sans lesquels l'« assemblage [...] d'informations éparses », le respect de prétendues authenticités seraient « dérisoires ». Les ruines, ces morceaux de passé, ne valent que par et pour le présent. Importe moins l'identité des sources que le mouvement dans leur direction.

De ce « mouvement vers¹⁴ » relèvent indiscutablement les listes de « clés ou équivalences¹⁵ », plutôt copieuses, que Vinaver s'attache à produire dans ses notes et

⁷ Michel VINAVER, « Les mythes de la Grèce ancienne : une marche d'approche II », *op. cit.*, p. 314.

⁸ *Ibid.*, p. 319-320.

⁹ Michel VINAVER, « Le théâtre entre deux chaises : objet de spectacle, objet de lecture » (1984), repris dans *Écrits sur le théâtre 2*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰ Voir Michelle HENRY, dans *Écrits sur le théâtre 1*, éd. Michelle Henry, L'Arche, 1998, p. 28-29 et la thèse de Simon CHEMAMA, *Le Théâtre de l'immanence. Du poétique au politique dans l'œuvre de Michel Vinaver*, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 – Rutgers University, décembre 2012, p. 395.

¹¹ Michelle HENRY, dans *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 29.

¹² SOPHOCLE, *Antigone*, Traduction de Paul Mazon, Les Belles Lettres, 1950.

¹³ Michelle HENRY, dans *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴ Dans sa « Méthode d'approche du texte théâtral », Vinaver appellera « mouvement-vers » l'une des figures textuelles « fondamentales » s'appliquant à une réplique ou partie de réplique (Michel VINAVER, *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, « Répliques », mars 1993 ; Actes Sud/Léméac, Babel, 2000, p. 902).

¹⁵ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 198.

commentaires. Dans le mémoire sur ses travaux qu'il rédige en vue d'une Habilitation à Diriger des Recherches en 1986, il synthétise les indications d'emprunts au substrat mythique disséminées ailleurs¹⁶. Pour ne retenir que les éléments renvoyant au théâtre originaire, rappelons qu'*Œdipe à Colone* est supposé structurer *Les Huissiers* (1958), qu'*Iphigénie-Hôtel* (1960) se déroule dans un hôtel de Mycènes, en mai 1958, dans l'ombre des Atrides, que l'une des deux trames de *Par-dessus bord* (1972) reproduit la structure des pièces d'Aristophane¹⁷, que les chœurs sont essentiels non seulement dans les adaptations d'*Antigone* (1957) et des *Troyennes* (2002) signalées, mais aussi dans *Les Huissiers* et *Par-dessus bord...* Des événements sont mis en « concordance¹⁸ », certains personnages sont présentés comme des « avatars » de ceux de Sophocle¹⁹, et Vinaver souligne la prégnance de thèmes « d'une fécondité [...] inépuisable », comme celui de l'objecteur dans *Antigone*²⁰, de l'enquête, de la souillure et de la purification, de l'appartenance et du bannissement dans *Œdipe roi*²¹, leur « coïncidence évidente avec nos préoccupations²² » contemporaines. Il remarque que la liste de ces « correspondances » n'est pas exhaustive et qu'« on pourra[it] en trouver d'autres », au point que « rien » n'échapperait aux « résonance[s] symbolique[s] », « mises en rapport » et autres « conjonctions²³ ». Il n'en insiste pas moins pour que le lecteur-spectateur voie là plus qu'une « carrière de matériaux » ou de « structures » : une « source de sens²⁴ ».

Insistance suspecte ? C'est ce que semble penser Jean-Loup Rivière qui dit ses doutes à Michel Vinaver : « Plus vous parlez de la présence des Grecs, moins j'y crois... Moins j'y crois, c'est-à-dire plus ça m'apparaît comme une chose absolument fantasmatique, imaginaire²⁵... ». Piqué, Vinaver refuse que « le théâtre grec » finisse dans le tiroir des « échafaudages fantasmatique²⁶ ». Dix-sept ans plus tard, alors que les deux interlocuteurs poursuivent leur dialogue à l'invitation de Jean-Marie Thomasseau, la question resurgit : « Vous souvenez-vous, interroge Rivière, il y a dix-sept ans, nous avons eu, non pas une dissension, mais un échange, sur le fait que je ne croyais pas à vos "Grecs". Vous m'aviez repris en disant que je vous parlais de vos échafaudages fantasmatiques. » La réponse de Vinaver est lapidaire : « Votre réplique à mon attachement à la filiation aux Grecs était provocatrice²⁷ ».

¹⁶ Michel VINAVER, « Mémoire sur mes travaux », *Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 59-80 (voir surtout les p. 67-70).

¹⁷ Notons toutefois que les versions qu'en propose Vinaver évoluent : « l'Offense, le Combat, l'Agon (sacrifice), la Contre-Offense, le Banquet, le Mariage », dans son « Auto-interrogatoire » (*Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 308), « prologue, parodos, agon, sacrifice, mariage, festin, exodos » dans son « Mémoire sur [ses] travaux » (*Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 68).

¹⁸ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 255.

¹⁹ « les personnages [des *Huissiers*] sont les avatars de ceux de la tragédie de Sophocle : Paidoux = Œdipe, Créal = Créon, Letaize = Thésée, Mme Tigon = Antigone, Mlle Simène = Ismène, Niepce = Polynice » (*Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 67-68). Ce à quoi Anne Ubersfeld objecte qu'« Appeler Tigon la fidèle secrétaire d'un ministre plus ou moins irresponsable n'en fait pas une Antigone pour autant – et [que] Créal son adversaire cynique n'est pas Créon » (Anne UBERSFELD, *Vinaver dramaturge*, Librairie Théâtrale, 1989, p. 82-83).

²⁰ Michel VINAVER, « Antigone à Serre-Ponçon » (1957), repris dans *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 38.

²¹ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 140, 256. Voir également Guy NEVERS (pseudonyme renvoyant à un collectif piloté par Vinaver), *Les Français vus par les Français*, Éditions Bernard Barrault et Eugénie SA, 1985, p. 313-314, et Michel VINAVER, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de théâtre*, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, p. 354.

²² Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 38.

²³ Michel VINAVER, *ibid.*, p. 198-199.

²⁴ Michel VINAVER, *ibid.*, p. 255.

²⁵ Entretien avec Jean-Loup RIVIERE, « À voix nue », 1988, repris dans *Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 114.

²⁶ *Id.*, p. 128.

²⁷ Entretien avec Jean-Loup RIVIERE, « Le théâtre comme objet fractal », *Europe*, n° 924, avril 2006, p. 126.

Et pourtant, il relie lui-même la « référence éblouie et nostalgique à un passé où les choses n'étaient pas comme elles sont maintenant » aux difficultés du « théâtre d'aujourd'hui » :

Rien d'étonnant à ce que nous soyons saisis d'envie, à la simple évocation des temps originels où il en allait autrement. L'Âge d'Or du théâtre, ce sont les quelques années privilégiées où celui-ci émergeait, comme d'un cocon, des cérémonies d'initiation dans la Grèce archaïque, s'instituait en tant que fonction vitale de la démocratie elle-même naissante, cimentait la communauté des hommes dans le cadre de la Cité, aidait à résorber les conflits et les tensions par son effet purgeant. L'Âge d'Or du théâtre, c'est le temps où le problème ne se posait pas du rapport entre la scène et le public ; celui-ci adhérerait d'emblée au langage qu'il entendait, aux personnages qui lui étaient montrés, aux gestes, pensées et sentiments exprimés, aux histoires racontées : tout cela appartenait au fond commun, était sien, ne pouvait être récusé²⁸.

Ce faisant, il déploie la désignation « Âge d'Or du théâtre » en même temps qu'il en révèle le caractère projectif. Il poursuit d'ailleurs :

Ainsi, du moins, sommes-nous tentés de reconstituer – peut-être abusivement – ce moment premier, pour mieux fonder le contraste entre [ce] vers quoi tendent nos désirs profonds et nos efforts – et l'état [...] dont nous souffrons aujourd'hui²⁹.

Tout se passe alors comme si « nous » – c'est-à-dire lui, Vinaver, et, par contiguïté temporelle et culturelle, nous, ses contemporains – avons besoin du mythe de cet « Âge d'Or du théâtre », du mythe de cette plénitude pour mieux cerner et percevoir la nature de notre présent. Dans le même temps, passé et présent perdent alors leur étanchéité supposée puisque, si le présent se voudrait passé, le passé convoité par le présent n'existe qu'au présent de sa nostalgie. Vinaver ne l'ignore pas. C'est en connaissance de cause qu'il reprend à son compte le discours d'une plénitude fictive perdue.

En témoignent certaines de ses analyses, dans le volume consacré aux *Écritures dramatiques* qu'il a dirigé. De *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt, il note qu'elle « met en tension le “creux” d'aujourd'hui avec le “plein” d'autrefois³⁰ » et, à propos de la dramaturgie de Kroetz dans *Travail à domicile*, qu'elle

consisterait à concevoir des situations proches par leur nature de celles sur lesquelles s'est fondée la tragédie (une faute est commise, qui entraîne une souillure, celle-ci doit être lavée, au besoin par le meurtre, mais celui-ci appelle vengeance, etc.) et à se laisser manifester, au niveau de l'écriture, le décalage entre le « plein » de ces situations (au moins dans ce qui subsiste de notre héritage culturel, de notre imaginaire collectif) et la façon dont elles peuvent s'être vidées, en fait, de tout contenu³¹.

La conscience de la dégradation et de la perte se fonde donc sur une double séparation : perte de

²⁸ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 94.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Michel VINAVER, *Écritures dramatiques*, op. cit., p. 322.

³¹ *Id.*, p. 151.

la plénitude dorée, et caractère hypothétique de cette même plénitude. Ce que résume l'un des derniers vers de *The Waste Land*, ce poème d'Eliot que Vinaver dit habiter autant qu'il en est habité depuis qu'il l'a découvert et traduit en 1946-1947³² : « *These fragments I have shored against my ruins* » – « De ces fragments j'ai étayé mes ruines³³ ».

L'étayage, on le voit, est fragile, mais n'en a pas moins besoin de ruines – réelles, supposées ou imaginées – pour exister. Il lui est nécessaire de postuler un « soubassement³⁴ », pour le déclarer désormais manquant. Ce faisant, il semble devoir tomber sous le coup des critiques que Florence Dupont adresse à la *doxa* qui, en construisant la tragédie antique comme universalité et comme texte préfère la valeur d'usage symbolique d'un artefact à la vérité historique d'œuvres prenant également sens par et pour la performance théâtrale³⁵. De fait, le théâtre grec auquel se réfère Vinaver est un théâtre d'« œuvres dramatiques³⁶ », autant dire de textes, un théâtre « éthique » incarnant sur la scène des conflits de valeurs³⁷, là où Florence Dupont et Patricia Vasseur-Legangneux révèlent aussi « un théâtre de conventions spectaculaires à effets saisissants³⁸ » et, après Nicole Loraux³⁹, des cités sans institutions, des chœurs sans citoyens⁴⁰, des « liens de division⁴¹ ».

Reste que, contrairement au discours doxique, Vinaver ne succombe pas à l'illusion d'une transparence du théâtre des origines. Il sait la part des projections, manipulations et autres altérations. Le « passé que nous croyons capturer, note-t-il, n'est jamais qu'un vain reflet, qu'une divertissante déformation du présent⁴² ». « L'unicité, [...] l'éternité, [...] l'innocence, [...] la résurrection » sont pour lui autant de « tentations » identifiées⁴³. Il n'est pas de « retrouvailles » qui soient authentiques, pas de « récurrence parfaite⁴⁴ ». Il exècre l'exotisme et les « amateurs de fumet du passé⁴⁵ ». Il ménage la part de « l'usure », de la « dégradation qui s'enclenche dès l'origine des gens et des choses, [...] de l'installation de la mort dans chaque parcelle de vie⁴⁶ ». Il signale des solutions de continuité entre cet autrefois – fût-il imaginaire – et sa grande affaire théâtrale depuis sa première pièce : aujourd'hui⁴⁷. Tout, ou presque, manque désormais ; les certitudes qui fondaient l'ordre du monde font défaut, parmi lesquelles : « un ordre existe ou peut exister, les causes produisent des effets, cet enchaînement est intelligible, les événements font

³² Michel VINAVER, Propos introductif à sa traduction de « *The Waste Land* », *Poésie*, n° 31, 4^e trimestre 1984, p. 4. La traduction suit dans le même numéro (p. 6-19).

³³ Vers que Vinaver cite dans l'une de ses lettres à Camus, le 16 février 1950 (voir Albert CAMUS, Michel VINAVER, *S'engager ? Correspondance (1946-1957)*, S. Chemama éd., L'Arche, 2012, p. 38-39).

³⁴ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 220.

³⁵ Sur ce point, voir la lumineuse mise au point de Florence DUPONT en ouverture de *L'Insignifiance tragique* (Le Promeneur, 2001, chap. 1, p. 11-25).

³⁶ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 101.

³⁷ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 47.

³⁸ Patricia VASSEUR-LEGANGNEUX, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2004, p. 19.

³⁹ Voir notamment Nicole LORAUX, *La Cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Pavot, « Critique de la politique », 1997, et *La Voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, collection NRF essais, 1999.

⁴⁰ Florence DUPONT, « La tragédie grecque : une invention moderne », Préface à Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne*, op. cit., p. 11.

⁴¹ Nicole LORAUX, *La Cité divisée*, op. cit., p. 93-123.

⁴² Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 197.

⁴³ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁴ Michel VINAVER, « Les mythes de la Grèce ancienne : une marche d'approche », *Critique*, n° 94, op. cit., p. 199.

⁴⁵ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 37.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 218-219.

⁴⁷ Rappelons que la première pièce de VINAVER s'intitule *Aujourd'hui ou les Coréens* (Paris, Gallimard, 1956).

sens, entre le futur et le passé l'instant présent fait jonction⁴⁸ ». Sans ces certitudes, sans cet ordre, pas de perturbation possible. Ni ébranlement⁴⁹, ni dénouement⁵⁰. La « dissolution des structures [...] provoque [...] une faim inassouissable pour les [...] images que nous n'avons plus la capacité de secréter, mais que nous croyons pouvoir "voler aux autres" et nous incorporer⁵¹ ». L'homme contemporain est un être séparé. « Échange faussé. Déperdition d'énergie⁵² » : le « courant » peine « à circuler⁵³ ».

C'est précisément cette distance que Vinaver va s'attacher à penser, poursuivant ainsi la réflexion amorcée par Barthes en conclusion de son article sur « Le théâtre grec » dans *l'Histoire des spectacles* :

Ce théâtre nous concerne non par son exotisme, mais par sa vérité, non seulement par son esthétique, mais par son ordre. Et cette vérité elle-même ne peut être qu'une fonction, le rapport qui joint notre regard moderne à une société très ancienne : ce théâtre nous concerne par sa distance⁵⁴.

Ce que Vitez, premier metteur en scène d'*Iphigénie-Hôtel*, dira autrement :

Les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses. [...] Le dépoussiérage, c'est la restauration. Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps⁵⁵.

Cette distance, ces fractures sont d'emblée manifestes pour Vinaver. Dès 1956-1957, alors qu'il travaille sur l'écriture de nouveaux chœurs pour *Antigone* et s'interroge sur les raisons de sa *présence* maintenue, il rappelle que « presque toute l'histoire du théâtre nous sépare d'*Antigone* » et que cette présence « n'est pas donnée », en dépit d'indiscutables fulgurances formelles et d'une fécondité thématique inépuisable⁵⁶. Déjà, il postule « un acte de création au deuxième degré » par lequel les œuvres du passé sont réintégrées à notre présent :

Les œuvres du passé n'existent que dans le regard que nous portons sur elles. En les regardant, nous nous les approprions et les altérons. Nous les utilisons pour notre besoin au même titre que nous utilisons, de première source, nos perceptions, les images et les réflexions qui nous viennent⁵⁷.

⁴⁸ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 220.

⁴⁹ « Ce qui fonde la tragédie, c'est une adhésion du corps social à un ordre des choses qui le transcende, et ce qui la déclenche, c'est un événement excessif qui met le dit ordre en question. Autant dire que la tragédie est aujourd'hui hors de notre champ » (*Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p.125).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 163 ; *Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 82.

⁵¹ *Ibid.*, p. 213.

⁵² *Ibid.*, p. 94.

⁵³ *Ibid.*, p. 197.

⁵⁴ Roland BARTHES, « Le théâtre grec », *Histoire des spectacles*, Paris, 1965, Gallimard, p. 513-536 ; repris dans *Écrits sur le théâtre*, J.-L. Rivière éd., Paris, Seuil, 2002, p. 306-329 (ici p. 329).

⁵⁵ Antoine VITEZ, échange avec Danielle KAISERGRUBER, « Théorie/Pratique théâtrale », *Dialectiques*, n° 14, 1976, repris dans Danièle SALLENAVE et Georges BANU (dir.), *Le Théâtre des idées*, Gallimard, 1991, p. 188-191.

⁵⁶ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 37-39.

⁵⁷ *Ibid.*

Si ce qui sépare le passé du présent est donc crucial, semblent surtout importer à ce moment le mouvement d'incorporation, la translation-transformation du passé dans et par le présent. L'accent est mis sur l'*adaptation*. Ce que Vinaver traduit dans ses commentaires par « actualisation » : substitution aux intentions originelles partiellement abolies des « nôtres⁵⁸ ».

Reste que la pratique de l'adaptation, telle qu'il l'évoque alors à propos d'*Antigone*, propose autre chose qu'une actualisation :

Le problème d'adaptation, tel que je me le suis posé, a consisté à respecter le mouvement et la tonalité de la tragédie, à décharger le texte d'une partie de son « exotisme » sans esquisser la moindre transposition, et à substituer aux chœurs chantés des « interludes » parlés, visant à ouvrir un accès direct et en même temps « critique » à la pièce, pour le spectateur contemporain⁵⁹.

Il y aurait alors moins incorporation que juxtaposition de la tragédie antique – certes partiellement délestée de son exotisme – et d'interludes parlés contemporains, mise en regard *critique* d'autrefois et d'aujourd'hui.

C'est ce mouvement de confrontation et de mise en tension critiques que l'œuvre et la pensée de Vinaver vont déployer pour continuer à explorer leurs propres possibles. Dans les textes rassemblés dans les *Écrits sur le théâtre*, il est surtout sensible à partir des années 1970. L'écriture de *Par-dessus bord* (1969) d'abord, puis le retour opéré sur *Iphigénie-Hôtel* que Vitez s'apprête à créer (1976) en témoignent. Émerge la notion clé d'« ironie », que Vinaver invite à percevoir non comme un discours surplombant, un discours de savoir, mais comme une manière d'*informer*, d'*irriguer*, de *mettre en relation*⁶⁰. L'ironie, précise-t-il dans ses « Notes pour la mise en scène d'*Iphigénie-Hôtel* », « est ce qui permet d'exprimer en même temps un rapport et l'incongruité de ce rapport, une équivalence et en même temps la distance entre les deux termes de l'équivalence⁶¹ ». « Rapport ironique⁶² », « lien ironique⁶³ », « jointure ironique⁶⁴ » sont les nouvelles désignations de la mise en regard critique. Ils « veu[lent] exactement dire : “est et n'est pas”, “n'est pas et pourtant est”⁶⁵ ». La différence importe désormais autant que la concordance⁶⁶, la variation que le thème⁶⁷. Vinaver, après Braque qu'il cite dès 1963⁶⁸, creuse la révélation capitale de l'« entre-deux ». En ce sens, on pourrait dire de la conception vinavérienne de l'ironie qu'elle est, selon les termes de Pierre Schoentjes, plus « suspensive » que « disjonctive⁶⁹ ».

⁵⁸ Michel VINAVER, « De l'adaptation », *Bref* [revue du TNP], mars 1959, repris dans *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 279.

⁶¹ *Ibid.*, p. 204.

⁶² *Ibid.*, p. 203, 204, 310.

⁶³ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 2*, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁴ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 249, 313.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁶ Dans *Les Huissiers*, vingt-trois ans après, Vinaver invite à « rechercher ce qui [...] “répète” *Œdipe à Colone*, et ce qui s'en sépare par une poussée de “différence” » (*Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 255).

⁶⁷ Voir notamment *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 289-290.

⁶⁸ En ouverture de sa présentation d'*Iphigénie-Hôtel* pour sa première édition, chez Gallimard, en 1963 (repris dans *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 178).

⁶⁹ Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Seuil, « Points essais », 2001, p. 287, cité dans Marianne NOUJAÏM, *Le Théâtre de Michel Vinaver – Du dialogisme à la polyphonie*, L'Harmattan, 2012, p. 390.

Encore faudrait-il insister sur le caractère paradoxalement tonique de cette suspension, sur sa dynamique, voire sa balistique. Si le théâtre originaire importe à Vinaver, c'est par ce qu'il ménage de mouvement et d'avancée, par ce qu'il impulse, pas par ce qu'il fossilise ou embaume. Vinaver choisit d'ailleurs d'intituler « Navette mythique⁷⁰ » la section de son « Mémoire sur [ses] travaux » qu'il consacre aux va-et-vient « entre l'actualité (ce territoire indistinct, morcelé, sans repères) et l'ordre du monde tel qu'il est dit dans les mythes anciens » – « navette », c'est-à-dire à la fois instrument actif et mobile du tissage, et opérateur de déplacement. S'il n'y a pas, selon Vinaver, « d'aide directe à attendre de ce va-et-vient », rien « n'empêche, toutes précautions prises », de « s'alimenter » aux « débris » de mémoire des origines et « de les utiliser dans nos efforts pour aménager le territoire⁷¹ ». Une fois encore, c'est la valeur d'usage de cette culture du passé qui est mise en avant.

Que permet donc le théâtre dit « originaire » à l'œuvre de Vinaver ? Que lui apporte-t-il, au-delà de la beauté de ses formes, de la fécondité de ses thèmes et d'une conscience de la perte ? Dans quelle mesure la « création au second degré », que constitue toute relecture contemporaine de ce théâtre, permet-elle une création au troisième degré, une prise inédite sur le présent ?

D'après Vinaver, les premiers bénéfices se situeraient au niveau de la genèse même de l'œuvre théâtrale. « Respecter méticuleusement » la trame d'*Œdipe à Colone* pour l'écriture des *Huissiers* lui aurait permis de « conjurer le risque de décousu » inhérent à une écriture sans recul, engrangeant l'après-midi dans les journaux la matière qui devait être dégorgée le matin suivant⁷². S'« accord[er] à Aristophane » aurait conjuré « le dévalement dans le chaos⁷³ ». Paradoxalement, cela lui aurait octroyé des libertés supplémentaires, comme si l'enfermement « dans une structure totalement contraignante » autorisait, « à l'intérieur », le chahut le plus licencieux qui soit⁷⁴. Surtout, Aristophane aurait été la « caution » culturelle dont Vinaver avait besoin pour accepter de « faire dans l'énorme, dans le foisonnant, dans le débraillé, dans le scatologique », pour lever l'autocensure⁷⁵.

Adjuvant de la création, le théâtre originaire vaut aussi comme modèle de *relation* du spectateur au spectacle. Il faut ici citer la présentation des *Coréens* par Vinaver (1956) :

Il n'est pas indifférent que le théâtre grec ait eu pour origine les rites d'initiation au moyen desquels, dans les sociétés tribales, le passage se faisait de l'enfance à l'âge d'homme, de l'hiver au printemps, *d'une situation à une autre*⁷⁶.

Trente ans plus tard, dans son « Mémoire sur [ses] travaux », il confirme cette « généalogie » décisive, éclairant tant le fonctionnement des tragédies antiques que le sens de ses propres entreprises théâtrales⁷⁷. L'expulsion et la réintégration, soustraites à leur ancrage rituel, cessent également de valoir comme veines thématiques pour se faire opérateurs de *déplacement*. Il s'agit de ménager un *passage* « d'une situation à une autre », du passé à un « présent neuf » – Vernant et

⁷⁰ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 67-71.

⁷¹ *Ibid.*, p. 71.

⁷² Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 249.

⁷³ *Ibid.*, p. 311.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 310.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 311.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁷ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 2*, op. cit., p. 67.

Vidal-Naquet auraient dit de l'ancienne culture mythique liée à un ordre incompréhensible du monde, à la rationalité et la responsabilité d'une Cité nouvelle.

Dans les rites initiatiques, l'opération se déroulait en « trois temps » : expulsion de l'enfant de la tribu, épreuve, restauration dans la communauté « en tant qu'homme⁷⁸ ». Ces trois temps de la cérémonie, Vinaver « les retrouve à toutes les étapes de l'évolution », jusqu'à la « constitution du théâtre athénien », dont la fonction lui semble être de

perpétue[r] celle des rites de passage : expulser les spectateurs de leur passé — les mettre hors de soi — et les réintégrer dans un présent neuf⁷⁹.

Cette expulsion, cette « mise hors de soi », bien qu'il ne les nomme pas *catharsis*, Vinaver les assimile à un « soulèvement des émotions constitutives de la vie psychique⁸⁰ » et rappelle que la tragédie n'avait pas alors d'autre « objet que de “vider” le spectateur de sa substance afin de le renouveler⁸¹ ». Loin donc de ménager un retour du même ou un retour au même, une telle purgation⁸² constitue pour Vinaver un agent « révolutionnaire ».

Le théâtre originel, précise-t-il, était révolutionnaire, en ce sens que la fonction qu'il remplissait était d'ouvrir les spectateurs à des idées et à des sentiments nouveaux, de « faire bouger » les structures mentales et sociales⁸³.

Il était « politique » de prétendre « changer la vie », c'est-à-dire de vouloir « agir comme un agent de fermentation, un moyen d'exploration de [la] réalité à venir, une façon de réinventer [les] rapports au monde et à la société⁸⁴ ».

Aujourd'hui, estime Vinaver, « l'objectif demeure, aussi obscurément soit-il visé ». S'il reste trop souvent imperceptible, c'est que la fonction dramatique a « littéralement culbuté, dans la mesure où le théâtre a cessé de donner au spectateur le moyen de sa libération (de sa “révolution”), pour l'asseoir, au contraire, dans la bonne conscience de son état⁸⁵ ». Au lieu d'être tiré de sa passivité, ébranlé dans son confort et remis en question dans ses rapports au quotidien⁸⁶, le spectateur souscrit à un ordre du monde littéralement *conservateur* : « qui le protège des dangers auxquels il vient d'assister, qui le *conserv*e⁸⁷ ».

Reste que l'horizon demeure, de « “faire bouger” les spectateurs⁸⁸ », « de les libérer du présent qui les enferme⁸⁹ », « de les faire déboucher sur une image inattendue d'eux-mêmes⁹⁰ »,

⁷⁸ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 154.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁸¹ *Id.*

⁸² Rappelons que Vinaver évoque également « l'effet purgeant » du théâtre de l'Âge d'or (*Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., p. 94).

⁸³ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 105.

« de leur ouvrir un champ neuf de vision et d'action⁹¹ » et, partant, « d'agir sur l'histoire⁹² ». Mais une telle *révolution-variation* n'est envisageable qu'avec l'acquiescement du public et ne fait jamais que ménager le déplacement de celui-ci « d'une adhésion à une autre adhésion⁹³ ». C'est dire que la *participation* du public présuppose à la fois un ancrage dans une tradition forte, et un sentiment de reconnaissance : pas d'ébranlement qui ne prenne appui sur une rassurance.

Pragmatique, Vinaver invite alors à renouer le fil des échanges et à rechercher ce qui « relie » le « nouveau grand usage » brechtien, « qui consiste à réfléchir à neuf dans chaque situation nouvelle⁹⁴ », à l'ancien usage, qu'incarnent, après les Grecs, Stanislavski et ses disciples⁹⁵. Pour lui, c'est le « soulèvement des émotions », « obligeant à la participation et ouvrant la voie à l'évidence immédiate, [qui] est à même de susciter [le] mouvement de l'homme entier – [...] du public entier ». Sa « recherche, note-t-il, constituait [encore], il n'y a pas longtemps, l'unique justification de ceux qui font du théâtre⁹⁶ ». Il ne renonce pas au « plaisir de devenir, par la représentation, plus libre, plus neuf⁹⁷ », et voit dans la contingence le moyen de renouveler le « pouvoir libérant » du théâtre. La libération – il n'est plus question, en 1980, de « révolution » – s'opèrera désormais « par l'évidence que rien n'est joué une fois pour toutes, que le champ du possible ne se ferme pas, que la réalité ne cesse pas de se créer multiples⁹⁸ ».

De sorte que Vinaver apparaît moins comme un *héritier* que comme un *usager* d'un théâtre originaire qu'il sait réinventé, facilitateur d'écriture et libérateur des possibles du spectateur. Les temps perdus ne valent qu'au présent de leur invocation. Ils disent – ironiquement – aujourd'hui autant qu'hier : aussi bien les appétits maintenus que les soubassements effondrés. Mais cet usage relève de la revitalisation plus que de la domestication, de l'échange plus que de l'instrumentalisation. L'origine reste foyer de fulgurances.

Catherine BRUN

⁹¹ *Ibid.*, p. 69.

⁹² *Ibid.*, p. 105.

⁹³ *Id.*

⁹⁴ Vinaver reprend ici (*Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 71-72) des termes (« nouveau grand usage ») cités par Barthes dans sa « Note sur *Aujourd'hui* » (1956, repris in Roland BARTHES, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 190). Voir également Bertolt BRECHT, *Celui qui dit oui celui qui dit non*, in *Théâtre complet 2*, L'Arche, 1974, p. 207-208.

⁹⁵ Voir Michel VINAVER, « Stanislavski et Brecht » (1958), *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 65-76 (ici p. 72).

⁹⁶ Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 130.

Emmanuel Genvrin : constitution à l'île de la Réunion d'un théâtre des origines sur l'absence des origines de ce théâtre

L'île de la Réunion demeura longtemps une île-volcan inhabitée. En 1646, puis en 1654, enfin en 1663, diverses tentatives de peuplement, en nombre chaque fois limité, furent effectuées. L'hétérogénéité caractérisant les origines des premiers occupants de l'île pose la question de l'identité nationale d'un territoire qui fut toujours rattaché à la France¹ sans que ce lien institutionnel ne s'avère fondateur d'une identification aux valeurs de « la mère-patrie ». Au travers des mythes, des contes, des fables et de l'ensemble des formes simples du récit, le théâtre réunionnais questionne depuis plusieurs décennies les fondements d'une hypothétique identité réunionnaise. Considérant qu'en posant en ces termes les données du problème, ce théâtre insulaire ne peut proposer que des fictions dramatisées, Emmanuel Genvrin interroge les origines de la civilisation réunionnaise en questionnant les origines de son théâtre et en suscitant des fictions dramatiques de ce récit des origines. Jouant de l'ensemble des ressources que lui offre une palette historiquement vierge, il situe la naissance d'un théâtre interethnique durant la période révolutionnaire : « Les historiens diront qu'il y a peu de chances que "Zamore et Mirza" ait été connu à la Réunion. Encore moins que des acteurs de couleur aient participé à un tel projet² ». Mais l'histoire qu'invente le dramaturge est néanmoins inscrite au cœur même de l'Histoire qu'a vécue l'île sous une forme plus atone, plus grise, moins théâtrale : « La Réunion de la fin du XVIII^e était jeune, métissée, relativement prospère. Les idées révolutionnaires y étaient répandues. Sous des noms différents les Villeneuve, d'Haricourt, Périclès, Excelsior, Carême... etc... ont existé [...] »³.

Revenant aux origines de l'île, et jouant de la ligne horizontale tracée par le fil du temps, Genvrin situe dans *Runrock* l'action dramatique de la pièce non dans le passé, mais dans un futur lointain. En 2050, un volcan surgit de la mer suscite l'émergence d'une île vierge dont la superficie est estimée à 250 km². Cette irruption inscrite dans un spectacle conçu de manière spéculaire relate conjointement la naissance du théâtre. Plus récemment, *Maraina*⁴ a retracé l'arrivée des premiers habitants sur l'îlot encore désert en 1646, douze émigrants provenant de Fort-Dauphin qui s'installèrent sur le site actuel de la ville de Saint-Paul et n'y demeurèrent que quelques années. Mais, ce faisant, l'œuvre redéploie la texture musicale de la pièce précédente, substituant la structure de l'opéra à la coloration rock de l'utopie dramatique. *Maraina* mêle des chants et des musiques malgaches, chinois et indiens aux diverses formes musicales réunionnaises actuelles, héritage métissé des anciens chants d'esclaves.

Afin de rendre compte de ce discours théâtral inventant sans cesse un théâtre originel pour conférer dans et par ce théâtre une origine à la Réunion qu'il sait dans les faits n'avoir pas existé, il conviendra dans un premier temps d'interroger les modalités de cette représentation, qui procède par la re-présentation d'images en fonction du décryptage qu'en offrent les référents

¹ Les Anglais se rendirent maîtres de l'île, appelée à cette époque « l'île Bonaparte », durant une courte période, de 1810 à 1814. Perdue par la France à la suite de la bataille de la Redoute, en juillet 1810, l'île, redevenue « l'île Bourbon », lui fut restituée lors du traité de Paris le 30 mai 1814. Mauritius et Rodrigues, en revanche, demeurèrent britanniques.

² Emmanuel GENVRIN, *Études*, « Préface », La Possession, Éditions Théâtre Volland, 1988, p. 4.

³ *Id.*

⁴ L'opéra a été créé en 2005 à l'île de la Réunion. Il a été enregistré le 28 juin 2009 au théâtre Silvia Monfort de Paris par César Paes.

insulaire. Puis il faudra étudier comment les ancrages historiques et géographiques avérés procèdent à la configuration dramatique d'un récit des origines grâce à un discours théâtral novateur. Enfin, il importera d'observer comment la quête de la matière s'effectue dans un espace de liberté au sein duquel naît pièce après pièce, représentation après représentation, un théâtre authentiquement apte à inventer dramatiquement une identité réunionnaise.

Commencer

Le 8 décembre 1979, Emmanuel Genvrin, métropolitain résidant depuis peu sur l'île de la Réunion, fait représenter par les comédiens du Théâtre Volland, troupe qu'il a récemment créée, un *Ubu roi* réunionnais. La pièce possède pour matrice le texte de Jarry, amplifié par de nombreux emprunts aux divers *Ubu* de Jarry et replacé dans le contexte créole de la Réunion. Ubu, Jarry, Volland ; l'apparition de cette compagnie dans le paysage culturel local se place résolument sous l'égide de la pataphysique⁵. Or, ce choix, Genvrin ne le présente pas comme personnel, mais comme dicté par l'identité de cette île qu'il a fait sienne : « Nous connaissions l'histoire et nous avons pris son nom [celui de Volland] en nous disant que les Caraïbes ou les Antilles étaient plutôt surréalistes et l'île de la Réunion, pataphysique⁶ ». Commencer n'implique donc dans un premier temps pour le théâtre Volland aucune recherche des origines, ni de celles de l'histoire du territoire, ni de celles de son parcours culturel. Commencer consiste à prendre date, à effectuer une photographie de la situation locale prévalant *hic et nunc* et à lui offrir une transposition théâtrale en puisant dans le répertoire littéraire français. Il est vrai qu'en cette fin des années 1970 tout demeure à inventer dans un espace qui semble dénué de toute spécificité et dont l'existence paraît rythmée par les événements qui se déroulent en métropole. Emmanuel Genvrin, dans un article intitulé « Histoire du théâtre à l'île de la Réunion », démontre qu'aucune évolution notable n'est perceptible sur le plan théâtral entre la situation qui prévalait au XVIII^e siècle et celle qui perdure au moment de la fondation de la troupe Volland :

Le répertoire est celui de la métropole avec les retards d'usage, comédies légères et proverbes, œuvres lyriques jouées par des acteurs du cru. [...] L'île se trouve dans le circuit des tournées françaises en Afrique [...]. Les troupes souvent prestigieuses de la décentralisation française se produisent dans des cinémas et leur venue est gérée par la préfecture. On trouve encore la venue de spectacles privés, des opérettes pour la plupart en coproduction avec l'île Maurice⁷.

Selon lui, cette situation est la conséquence de l'immobilisme qui caractérise l'île depuis l'origine de son peuplement : « L'histoire du théâtre [est] un reflet de l'histoire tout court, notamment économique et sociale [...] »⁸.

Commencer par *Ubu roi* consiste donc à introduire un désordre salvateur à l'intérieur de l'ordre ronronnant qui prévaut sur l'île. Jarry, en son temps, suscita un scandale mémorable lors de la création de sa pièce. C'est ce même phénomène que désire provoquer Genvrin en reprenant l'œuvre de son illustre prédécesseur. Il se montre très attentif à respecter les consignes figurant dans les textes de présentation du drame en cinq actes qu'avait rédigées le dramaturge. Jarry ayant

⁵ Alfred Jarry définit ainsi ce qu'il dénomme la pataphysique : « *La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité.* » (Alfred JARRY, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, [1911], p. 492). Le collège de pataphysique, fondé en 1948 dans le sillage de Jarry, s'est assigné pour mission de procéder à des « recherches savantes et inutiles ».

⁶ Emmanuel GENVRIN, « L'Exemplaire et édifiante aventure du Théâtre Volland à l'île de la Réunion », Paris, *Cassandra/Hors champ*, n° 79, 22/09/2009, p. 60.

⁷ Emmanuel GENVRIN, « Histoire du théâtre à l'île de la Réunion », *Dire*, numéro spécial, Bujumbura, décembre 1992, p. 13 et p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

insisté sur le fait que « devant un grand public, différemment, n'importe quel décor artiste est bon, la foule comprenant non de soi, mais d'autorité⁹ », Genvrin précise que « le rideau est ainsi constitué par 100 m² de goni lavé à l'eau de Javel et cousus ensemble, sur la scène des caisses récupérées chez les commerçants [...]»¹⁰. Jarry ayant préconisé que « l'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un *masque* l'enfermant, l'effigie du PERSONNAGE [...]»¹¹, Genvrin impose le port de masques gigantesques à ses acteurs. Jarry ayant spécifié que durant la représentation « divers pianos et timbales exécut[e]nt les thèmes d'Ubu derrière la coulisse¹² », Genvrin prône « [...] une certaine recherche musicale s'adaptant aux scènes [...] à partir d'instruments de percussion¹³ ». Le seul point sur lequel le metteur en scène réunionnais contrevient aux recommandations du dramaturge parisien réside dans le choix du lieu pour les représentations, Jarry notant : « [...] les collines suffisent, avec quelques arbres pour l'ombre¹⁴ », quand Genvrin, non sans fierté, souligne : « Le premier vrai théâtre sera construit au Tampon en 1979 : la troupe Vollard en assurera l'inauguration avec un "Ubu roi" remarqué¹⁵ ». Néanmoins, en soi l'inversion est jarryque, puisque, quand l'un désire s'extirper du lieu clos que constitue le théâtre parisien pour se transporter dans un cadre campagnard, l'autre se réjouit que le théâtre, qui le plus souvent est joué en plein air, puisse enfin bénéficier d'un édifice pérenne. Mais quand, quinze ans plus tard, Genvrin fera représenter *Votez Ubu colonial*, création originale d'après Jarry et Vollard, il indiquera dans la didascalie liminaire de son texte « L'action se joue "Chez Marcelle"¹⁶ » exauçant ainsi facétieusement le souhait émis par le créateur d'Ubu.

Le choix d'*Ubu roi* comme pièce inaugurant l'activité de la troupe, celui de Vollard comme patronyme de cette troupe contiennent l'ensemble des éléments que Genvrin considère comme fondateurs du théâtre sur l'île de la Réunion. Pourtant, l'esthétique jarryque participe d'un théâtre de la rupture qui implique bien évidemment l'existence d'une situation antérieure de laquelle l'on désire s'affranchir. Or cette perspective ne saurait être celle que s'assigne le Théâtre Vollard, car il n'y a rien qui puisse être subverti, ridiculisé, anéanti, puisque précisément il n'existe rien à subvertir, ridiculiser, anéantir sur le plan théâtral. Mais, s'il se veut pionnier, Genvrin ne se considère pas pour autant comme un primitif défricheur d'espaces vierges. Et à ce titre, en adaptant *Ubu roi* au contexte spécifique de l'île de la Réunion, il retrouve le geste créateur de Jarry édifiant sa pièce sur les vestiges d'un théâtre antérieur. Nous le savons, le dramaturge français parodie Molière et Racine, et surtout opère de nombreux emprunts au *Macbeth* de Shakespeare dans son drame en cinq actes. Or, en adaptant *Ubu roi*, Genvrin est en quête des structures fondatrices du théâtre occidental. Procédant obliquement, il recherche, à l'intérieur de l'hypertexte qu'il représente, l'hypotexte qui irrigue l'œuvre de référence. Et, dans cette optique, le théâtre de Shakespeare constitue un socle apte à permettre l'érection d'une œuvre puisant ses racines au plus profond de l'Histoire et ainsi à susciter l'émergence d'un discours conférant une histoire à l'île de la Réunion. En 1980, Genvrin adapte *Une tempête* d'Aimé Césaire¹⁷. S'il choisit cette pièce, c'est parce qu'il perçoit une parenté entre la littérature nègre, fondatrice de l'identité antillaise propre au théâtre de l'écrivain martiniquais, et la revendication identitaire, qui se fait jour à l'intérieur de la théâtralité réunionnaise. Analysant la pièce de Césaire, Romuald Fonkua note : « Les trois personnages de la pièce, Caliban, Prospero et Ariel vivent un drame. Ils ne peuvent se

⁹ Alfred JARRY, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Oeuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, [1896], p. 239.

¹⁰ Emmanuel GENVRIN, « *Ubu roi* d'Alfred Jarry. Sa réincarnation à la Réunion », *Campus*, n° 3, décembre 1979.

¹¹ Alfred JARRY, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *art. cit.*, p. 240.

¹² Alfred JARRY, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* », *Oeuvres, op. cit.*, p. 239.

¹³ Emmanuel GENVRIN, « *Ubu roi* d'Alfred Jarry. Sa réincarnation à la Réunion », *Campus*, n° 3, Saint-Denis de la Réunion, décembre 1979.

¹⁴ Alfred JARRY, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *art. cit.*, p. 241.

¹⁵ Emmanuel GENVRIN, « Histoire du théâtre à l'île de la Réunion », *art. cit.*, p. 17.

¹⁶ Emmanuel GENVRIN, *Votez Ubu colonial*, Saint-Denis de la Réunion, Grand Océan, 1994, p. 27.

¹⁷ Il s'agit, en l'occurrence d'une référence shakespearienne au second degré, puisque la pièce de Césaire constitue une réécriture antillaise du drame de Shakespeare, *La Tempête*.

séparer, puisqu'ils appartiennent tous à la même terre, au même pays, et nourrissent pour celui-ci des aspirations semblables, malgré leurs différences raciales¹⁸ ». À la Réunion, île inhabitée avant l'arrivée des premiers occupants français, plus encore qu'à la Martinique, l'osmose entre des populations hétérogènes, que leur niveau socio-économique organise hiérarchiquement, s'avère nécessaire si l'on désire leur assurer un devenir harmonieux. Or, cette finalité que Genvrin assignait à son spectacle ne fut pas perçue par les autorités culturelles de l'île qui ne retinrent que les brûlots constitués par certaines des répliques de Caliban : « Nous avons décidé de monter *Tempête*, d'après Shakespeare et Aimé Césaire. Le directeur de l'époque de la MJC du Tampon m'a présenté une version du texte où il avait souligné toutes les répliques que nous ne devions pas dire. Il y avait notamment le célèbre "tu m'a appris le langage et je l'ai retourné contre toi", révolte du Noir ayant fréquenté l'école du Blanc¹⁹ ». Afin de justifier la censure qu'ainsi il opérait, le responsable culturel précisa à l'intention de Genvrin : « Vous ne pouvez pas dire ça ! La Réunion ce n'est pas la Martinique²⁰ ». Et celui-ci de s'amuser : « Mais cette citation n'est pas de Césaire mais de Shakespeare. Je me retrouvais donc devant un directeur de théâtre qui censurait Shakespeare, y voyant une sorte de slogan maoïste²¹... ».

Ainsi, au travers des textes de Jarry et de Césaire qu'il adapte au contexte spécifique de la Réunion, Genvrin place Shakespeare au centre de ses pièces, car il perçoit l'auteur dramatique élisabéthain comme le véritable trait d'union qui relie le théâtre à la Réunion. Mais, chaque fois, la source qui irrigue sa création théâtrale est dissimulée derrière des réécritures, qui conjointement occultent et exhibent la matrice de leur texte. Ecrire d'après et sur un texte exogène, tel sera pour Genvrin l'acte fondateur de son écriture propre.

Commencements

Avant de s'établir à la Réunion et de créer le Théâtre Volland, Emmanuel Genvrin participa dans le cadre d'une troupe universitaire à l'adaptation et à la mise en scène de *La Paix*, spectacle créé d'après Aristophane. Il y interprétait le rôle de Trygée. Le texte de cette réécriture de la comédie antique ne fut pas publié, mais il est remarquable que Genvrin en fasse mention dans sa bibliographie. Et, de fait, si l'on prend en compte l'importance qu'il confère ainsi à cette pièce au regard de sa création ultérieure, certains des aspects qui caractérisent sa théâtralité trouvent indéniablement leur origine dans l'œuvre d'Aristophane. En premier lieu, l'aspiration à la concorde qui anime les habitants d'un territoire confrontés tout au long de leur histoire aux soubresauts de conflits tant internes qu'exportés par la mère-patrie. Mais aussi une dénonciation constante de la démagogie, d'une parole sournoise, manipulatrice, visant à s'attribuer un pouvoir sans limite en dupant autrui et en mettant à profit sa crédulité pour déployer à son encontre une extrême férocité, exercice dans lequel Ubu apparaît comme une moderne résurgence des modèles forgés par Aristophane. Mais encore un goût du spectacle, des machines, des artifices, des masques, des manifestations festives, des adresses au public effectuées par des choreutes ayant ôté leur masque... La définition que propose Victor-Henry Debidour de la structure des comédies d'Aristophane pourrait sans modifications majeures s'appliquer au théâtre de Genvrin : il « n'a pas d'intrigue à développer, mais une *donnée* à exploiter, pas d'actes mais des *mouvements*, pas de dénouement mais un *bouquet* final en guise d'adieu²² ».

Ainsi, partant de Jarry, puis de Césaire, afin de mieux retrouver Shakespeare, pour enfin remonter jusqu'à Aristophane, Genvrin confère une identité au théâtre réunionnais en recourant

¹⁸ Romuald FONKUA, *Aimé Césaire*, Paris, Perrin, 2010, p. 340.

¹⁹ Emmanuel GENVRIN, in Laurent BARBOTIN, « Emmanuel Genvrin ou la culture "en milieu hostile" », *Quotidien du dimanche*, n° 347, 18 septembre 1994, p. 6.

²⁰ Emmanuel GENVRIN, « L'Exemplaire et édifiante aventure du Théâtre Volland à l'île de la Réunion », *art. cit.*, p. 61.

²¹ Emmanuel GENVRIN, in Laurent BARBOTIN, « Emmanuel Genvrin ou la culture en milieu hostile », *art. cit.*, p. 6.

²² Victor-Henry DEBIDOUR, *Aristophane*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1979, p. 28.

à des langages qu'il considère comme fondateurs chacun à leur époque, en adoptant des esthétiques qu'il juge essentielles pour l'expression de la théâtralité occidentale : le théâtre pataphysique, le théâtre de la négritude, le théâtre élisabéthain et la comédie antique. Le corpus défini, les pièces de référence transposées dans le contexte spécifique de la Réunion, les représentations ayant donné tant par leur efficience propre que par l'accueil reçu auprès du public toute satisfaction, Genvrin peut alors se livrer à l'écriture de ses propres textes. D'emblée, l'émergence de la forme théâtrale s'inscrit au plus profond de l'histoire et de la légende. *Marie Desseembre*, créée en décembre 1981, tisse ainsi conjointement les fils de l'histoire et de la légende, de l'histoire ancienne et de l'histoire actuelle, de l'histoire qui provient de la métropole et de l'histoire qui s'écrit à la Réunion. Le 20 décembre 1848, une jeune esclave, Marie-Mirandine, meurt en mettant au monde l'enfant qu'elle a conçue avec le fils de son maître. Ce même 20 décembre 1848, Sarda Garriga promulgue le décret abolissant l'esclavage à l'île de la Réunion. Le 20 décembre 1981, « Marie Desseembre descend du ciel. Les comédiens blancs et noirs la portent en triomphe²³ ». Et « le 20 décembre 1981 lors d'une grande fête populaire sur le Barachois, les comédiens ont mis en scène une reconstitution du débarquement de Sarda Garriga²⁴ ». Donc, *Marie Desseembre*, lors de sa création, « [...] avait été en phase avec l'explosion de liberté qui succéda aux élections de 1981²⁵ ». Oubliant en apparence les modèles qui présidèrent à ce tournant que constitua pour lui l'écriture de sa première pièce, Genvrin s'immergea au plus profond de la matière locale que lui offrait la conjonction d'un épisode historique majeur et d'une légende ayant valeur de mythe que chacun sur l'île conservait en mémoire.

La pièce, fondatrice d'un théâtre authentiquement réunionnais, écrivait et faisait représenter chaque soir sur scène l'histoire de la Réunion, une histoire occultée car dans les faits méprisée par le théâtre français métropolitain. L'interaction que désirait susciter Genvrin entre l'imaginaire du théâtre et la réalité de l'Histoire fut emblématisée par l'arrivée sur scène à la fin de l'acte II du personnage de Sarda Garriga et par l'invitation faite au public de venir lui serrer la main et de lui remettre un franc afin de participer à l'érection de sa statue. Le passé s'estompant au profit du présent, le théâtre au bénéfice du devoir de mémoire, Marec harangue la foule en lui démontrant que l'île préfère honorer les esclavagistes plutôt que ceux qui ont œuvré pour l'abolition de l'esclavage :

En effet zot la remarqué devant la préfecture nana le grand statue de Mahé de Labourdonnais, l'homme que la organisé l'esclavage ici même et à l'île Maurice tandis que sat la aboli la rien qu'un p'tit galet ek trois mots écrits dessus là-bas su le barachois Saint-Denis. Si zoy lé d'accord i fo change ça²⁶.

Genvrin, qui inaugurait de la sorte l'abolition de la frontière traditionnelle prévalant entre la scène et la salle en requérant la participation active du public au spectacle, fut pris à son propre jeu, car ne tenant aucun compte de l'interprétation outrancièrement mécanique adopté par le comédien incarnant le commissaire de la république, chacun tint à se rendre sur le plateau pour serrer la main du grand homme : « Nous nous voulions ironiques et provocateurs mais le public l'a pris au premier degré et chaque soir la scène s'est étirée en longueur, les parents et leurs enfants se faisant un devoir de serrer avec respect la main du "libérateur"²⁷ ».

Toutefois il inventait, en créant cette pièce, les linéaments de la théâtralité qui caractérisera l'ensemble de ses spectacles postérieurs. Certes, le principe de la confrontation des langues, les maîtres parlant le français et les esclaves le créole, est emprunté aux pièces de Vollard et avait été expérimenté dans *Ubu roi* ; certes, l'insertion des chants, des danses et de la musique avait déjà été utilisée lors des représentations de *La Paix* et de *Tempête* ; certes, le recours à l'Histoire comme

²³ Emmanuel GENVRIN, *Marie Desseembre*, La Possession, Éditions Théâtre Vollard, 1987, p. 45.

²⁴ *Ibid.*, « Préface », p. 4.

²⁵ *Ibid.*, p. 3.

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁷ « Préface », in *ibid.*, p. 3.

moteur de l'action dramatique, le mélange du drame et de la farce au sein de l'oeuvre trahit l'influence qu'exerce l'œuvre de Shakespeare sur la conception et la composition de sa pièce ; il n'en demeure pas moins que ces références à un théâtre, que Genvrin définit comme l'origine de son propre théâtre, le conduisent à créer un théâtre authentiquement originel pour l'île de la Réunion. Au fil des répétitions puis des représentations, l'œuvre singulière devient un texte collectif qui entérine l'acte de naissance du Théâtre Vollard : « *Marie Desseembre*, c'est les débuts de Vollard, le choix d'un théâtre collectif, un théâtre de groupe. Il n'y a pas de rôles principaux, c'est quelque chose d'inhérent à une troupe qui démarre, ce phénomène de "bande" où la bonne humeur l'emporte²⁸ ». Le succès remporté par la pièce auprès du public est considérable, à tel point que Genvrin doit refuser les reprises du spectacle qui lui sont régulièrement demandées : « [...] il nous fallait asseoir un répertoire nouveau car pour les jeunes compagnies le succès est autant mortel que l'échec et nous risquions de devenir la troupe "d'une seule pièce"²⁹ ». Et, de fait, si sur cette matrice s'élaborèrent durablement les œuvres postérieures du Théâtre Vollard, *Marie Desseembre* conserva toujours cette saveur inhérente aux textes fondateurs, au point qu'à chaque fois que le troupe fut en danger de disparaître, elle reforma son unité en jouant de nouveau cette pièce.

Spectacle après spectacle, Genvrin réécrivit l'histoire de l'île, rappelant les grands événements oubliés, ressuscitant des figures occultées, plaçant chaque fois le peuple au centre de l'action dramatique, bref, oeuvrant au service d'un devoir de mémoire restitué sous la forme d'une saga riche en couleurs, à tel point qu'au fil du temps, l'émergence de son théâtre put être confondue avec la résurgence d'une histoire mêlant étroitement le passé et le présent. Dans *Runrock* il associe même les trois axes constitutifs de l'appréhension du temps. Prenant prétexte d'un événement s'étant déroulé au présent – « En mars 1986 grâce à une forte coulée de lave à la "pointe de la Table" la Réunion s'agrandissait d'une dizaine d'hectares³⁰ », il établit le lien qui relie ce phénomène récent aux origines lointaines de l'île – « La naissance (c'est ainsi qu'est née la Réunion) ou l'agrandissement des terres provoque la fascination³¹ » - et il transpose théâtralement le récit fondateur attendu sous la forme d'une utopie futuriste – « Sur Runrock, volcan surgi de la mer en 2050 au sud de la Réunion [...] »³². Inversant les données chronologiques, le passé le plus ancien étant restitué sous la forme d'un futur lointain, Genvrin manifeste de façon ostensible son refus de céder à la tentation qui consisterait à écrire des « scènes historiques », sur le modèle de celles produites au XIX^e siècle par un certain théâtre français, afin d'œuvrer à l'instruction d'une population locale singulièrement acculturée. Il n'en demeure pas moins qu'en ancrant profondément l'action de ces pièces dans la réalité réunionnaise, il s'est affranchi des codes constitutifs du théâtre qu'à ses débuts il tenait pour originaires de son propre théâtre. À commencer bien évidemment par cette consigne qu'énonce Jarry au terme de son « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* » : « Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part³³ ».

Comment c'est ?

Mais Jarry précise dans sa « Présentation d'*Ubu roi* » : « Nulle part est partout, et le pays où l'on se trouve, d'abord. C'est pour cette raison qu'*Ubu* parle français³⁴ ». La première mise en scène du Théâtre Vollard se présentait effectivement comme une adaptation du texte originel, conservant la vocation universelle que lui avait assignée son créateur, mais que Genvrin avait inscrite dans le

²⁸ Emmanuel GENVRIN, « *Marie Desseembre* : Vollard fait un retour aux sources », *Témoignages*, 8 janvier 1988.

²⁹ Emmanuel GENVRIN, « Préface », in *Marie Desseembre*, op. cit., p. 3.

³⁰ Emmanuel GENVRIN, « Préface », in *Runrock*, La Possession, Éditions Théâtre Vollard, 1988, p. 3.

³¹ *Id.*

³² Emmanuel Genvrin, *Runrock*, p. 9.

³³ Alfred JARRY, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* », in *Œuvres*, p. 244.

³⁴ Alfred Jarry, « Présentation d'*Ubu roi* », in *Œuvres*, [1896], p. 245.

contexte spécifique de la Réunion. En procédant de la sorte, il semblait manifester le désir d'ancrer au sein d'une réalité nettement définie sur les plans historique et géographique une œuvre qui ne possédait pas pour dessein bien évidemment d'évoquer la Réunion. Dans les faits, son approche paraît plus complexe. En constituant un décor avec des gonis et des caisses d'importation, en faisant jouer ses comédiens masqués et en utilisant la musique comme un langage à part entière, Genvrin fait représenter devant le public réunionnais un *Ubu roi* décontextualisé. Mais conformément à ce nulle part qui est le pays où l'on se trouve, il réécrit la fin de la pièce en recourant à « [...] un jeu de mots dans le style jarryque : "l'île où les masques règnent" (homophonie de Mascareignes, nom donné à l'archipel formé par les îles Maurice, Rodrigues et de la Réunion)³⁵ ». Et c'est pour cette raison qu'Ubu parle créole !

En 1994, Genvrin revient à l'origine de son théâtre en mettant de nouveau en scène le personnage d'Ubu. Mais, fort de l'expérience acquise, il ne propose pas une nouvelle version d'*Ubu roi*. Il procède à une réécriture opérant par contamination en empruntant sa structure dramatique au drame de Jarry et ses motifs à des textes d'Ambroise Vollard, *La Politique coloniale du père Ubu* et *Les Problèmes coloniaux à la SDN*. Ubu, Jarry, Vollard, Genvrin, la structure originelle est reconstituée, mais la trame narrative de la pièce est profondément immergée dans le contexte politique du début des années 90. Ce nouvel avatar du personnage se vante au début de l'acte I de ses récents exploits militaires – « Ma botter l'cul band' Serbes et band' Bosniaques³⁶ ! » –, puis à la fin de l'acte IV, convaincu de forfaiture et sur le point d'être arrêté, il annonce qu'il repart pour de nouvelles aventures guerrières – « On m'attend pour un grand safari technique... au Rwanda³⁷ ! ». En outre, comme il avait pris soin auparavant de situer chacune de ses pièces dans un lieu emblématique de l'histoire de la Réunion – *L'Esclavage des Nègres* est joué dans la salle des Étuves ; *Lépervenche - Chemin de fer* se déroule sur le site de la Grande chaloupe ; *Colandie* dans la cour d'une usine à sucre désaffectée... –, cette fois, comme l'indique la didascalie liminaire, « l'action se joue "Chez Marcelle", table d'hôte quelque part dans les îles³⁸ », dans les faits dans un « établissement de la ruelle chinois [Sic] à Saint-Denis³⁹ ». Ainsi, lorsque Genvrin eut acquis la certitude d'avoir conféré à son théâtre une identité véritable, il éprouva la nécessité de revenir aux sources mêmes de ce théâtre. Il ne s'interroge pas sur les origines du théâtre, sur la constitution, l'expression et l'efficacité de ce langage, de ce processus, de ce genre ; il interroge la validité que conservent des textes qui irriguent sa création depuis son origine. En 1979, parallèlement aux représentations d'*Ubu roi*, il avait présenté une exposition afin de faire « découvrir au public réunionnais l'*Ubu colonial* paru dans l'Almanach de 1901, illustré par Bonnard avec des légendes en créole et les chansons *Tatane* et *Soucouille pas trop fort Madeleine*, soulignant le lien entre Jarry le dramaturge et Vollard l'amateur d'art [...]»⁴⁰. En 1994, lors de la publication de l'ouvrage contenant le texte de *Votez Ubu colonial*, il insère à sa suite *L'Almanach du XX^e siècle (Ubu colonial)* ainsi que deux pièces d'Ambroise Vollard. Il affirme ainsi que l'émergence de son théâtre étant tardive, sa nature propre ne peut être qu'intertextuelle. Il ne saurait créer *ex nihilo*, il ne peut écrire qu'au sein d'un univers déjà saturé de textes. Les pièces fondatrices de son théâtre ne constituent pas à ses yeux des œuvres appartenant à un contexte géographique étroitement circonscrit et à un passé définitivement révolu, mais se révèlent devenir sous sa plume des œuvres vivantes qu'il s'approprie pour les transporter en un lieu et dans un temps qui lui sont propres.

Désirant présenter un spectacle dans le cadre des commémorations du bicentenaire de la Révolution Française, Genvrin exhume le manuscrit de *L'Esclavage des Noirs ou l'heureux naufrage* d'Olympe de Gouges. Si, rapportée au contexte spécifique de la Réunion, la pièce présente quelque intérêt, en elle-même elle ne possède qu'une valeur littéraire des plus médiocres.

³⁵ Agnès ANTOIR, « Préface. De Jarry à Vollard, de Vollard à Jarry », in Emmanuel GENVRIN, *Votez Ubu colonial*, op. cit., p. 10.

³⁶ Emmanuel GENVRIN, *Votez Ubu colonial*, op. cit., p. 34.

³⁷ *Ibid.*, p. 106.

³⁸ *Ibid.*, p. 27.

³⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁰ Agnès ANTOIR, art. cit., p. 10.

Toutefois, après avoir effectué quelques rares suppressions et de menues transformations à l'intérieur du texte, il décide de faire représenter par le Théâtre Vollard sous le titre *L'Esclavage des Nègres* cette œuvre du XVIII^e siècle. Mais, tout en demeurant texte, la pièce deviendra pré-texte d'un autre texte et prétexte à un autre texte. Concevant son spectacle sous la forme d'un diptyque, il fait précéder son adaptation de l'œuvre d'Olympe de Gouges par un drame inédit, *Études*, qui relate la création du Théâtre Égalité sur l'île de la Réunion lors de la période révolutionnaire. La dramaturgie de cette "ouverture", qui représente le caractère novateur du choix de la pièce effectué par un metteur en scène ouvert aux idées nouvelles provenant de la métropole, le cadre conflictuel des répétitions durant lesquelles les comédiens expriment leurs interprétations divergentes sur le contenu du texte, ainsi que la peinture suggestive des réactions manifestées par les autorités politiques de l'île craignant l'influence des idées d'Olympe de Gouges sur le public, métamorphose paradoxalement la valeur de l'œuvre originelle en lui restituant son identité première, qui résidait précisément dans la transgression qu'elle désirait opérer à l'intérieur du système idéologique ayant alors cours en France.

Nous le constatons, Genvrin n'affirme pas : « c'est ainsi », mais questionne : « comment est-ce ? ». Aussi le texte original constitue-t-il pour lui une véritable interrogation à laquelle il va s'efforcer d'apporter une réponse en assignant à son propre texte la fonction de « continuation » selon le sens dévolu au terme par Gérard Genette⁴¹. Il s'inscrit donc dans la perspective de « l'œuvre ouverte » définie par Umberto Eco et, plus précisément, dans le sillage de « l'œuvre inachevée » dont Michel Butor décrit ainsi le mécanisme :

On peut donc, à première vue, interpréter l'œuvre ouverte comme l'intersection de deux formes, l'une en plein, l'autre en creux, celle-ci pouvant être également en expansion, le plein révélant un fragment de ce qui l'interrompt⁴².

De ce fait, le texte de la pièce reproduit dans les pages de l'ouvrage ne doit être considéré que comme l'une des versions possibles de ce texte, puisque, représentation après représentation, reprise après reprise, il évolue, s'altère, se modifie. La participation du public est requise. Il apporte une contribution active lors des représentations, chantant, dansant, buvant, mangeant, et se trouve parfois à l'origine de ces transformations, qui s'opèrent spontanément au présent, mais qui peuvent aussi influencer sur les changements opérés ultérieurement. Afin de rendre la moins étanche possible la séparation que le théâtre institue entre la scène et la salle, Genvrin dramatise ces interventions des spectateurs lors des représentations. Dans *Runrock*, recourant à la stratégie du théâtre dans le théâtre, le personnage dénommé LaLoi, qui est acteur dans le récit-cadre, est convié à devenir comédien et à jouer son propre rôle dans les scènes encadrées :

PAYEN

Il y a la scène où vous nous faites tous prisonniers. Il faut que vous montiez sur le plateau⁴³.

Jouant de cette connivence établie avec son public depuis la fondation du Théâtre Vollard, Genvrin fait fictivement nommer le héros de sa pièce par les spectateurs, dont bien évidemment la mémoire ne saurait être prise en défaut :

Papin - À c't'heure, nous peut plus appelle à lu Belbel, i faut donne à lu un nouveau nom, un nom d'la guerre ! (Ils consultent le public.)

[...]

Rougail, près d'un spectateur — Monsieur propose "Ubu" !

⁴¹ « La continuation est donc une imitation plus contrainte que l'apocryphe autonome, et plus précisément une imitation à sujet imposé. », Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 183.

⁴² Michel BUTOR, « La Critique et l'invention », in *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 113.

⁴³ Emmanuel GENVRIN, *Runrock*, *op. cit.*, p. 66.

Tous - Bravo, capitaine Ubu !
Belbel - Merdre !
Tous - Ubu, Ubu⁴⁴ !...

Belbel, employé du restaurant « Chez Marcelle », devient métaleptiquement Ubu, et surtout anaphoriquement le héros de la première pièce créée par Genvrin. La fascination qu'exerce sur le dramaturge l'origine de son propre théâtre le conduit à réécrire sous la forme d'une « continuation » ostensible l'œuvre initiale. En effet, une dizaine de créations originales se sont insérées entre les deux états du *Ubu* réécrit par Genvrin, qui toutes retraçaient les grandes heures de l'île. En injectant plus expressément qu'il ne l'avait fait dans son *Ubu roi* des références précises aux situations socio-politiques prévalant tant sur le plan local que dans le domaine international, l'écrivain semble appliquer à la lettre la préconisation prônée par Butor à propos du « texte inachevé » : « [...] l'activité poétique, l'"inspiration" manifeste la réalité même comme inachevée⁴⁵ ». Or, dès *Ubu roi*, ce fut le constat de cet inachèvement du monde, que reflétait l'inachèvement par essence de la pièce d'Alfred Jarry, qui le conduisit à poser l'acte fondateur de son théâtre, en sachant pertinemment qu'il ne pouvait se suffire à lui-même et qu'il lui faudrait revenir régulièrement vers ce point de départ afin sans cesse de le déplacer et de le transformer.

Les deux derniers spectacles créés par le Théâtre Vollard sont des opéras. Lors de la création en 2005 de *Maraina*, le premier d'entre eux, Genvrin insista à maintes reprises sur le désir d'un retour aux origines qui gouvernait son projet. Il existe une tradition ancienne, à Maurice comme à la Réunion, de l'opérette et de l'opéra. Alors que ces genres tombaient en désuétude sur l'île de la Réunion, déjà en 1982 Genvrin avait monté un *Orfeo* d'après Monteverdi. Mais plus profondément, l'opéra de 2005 s'inscrit dans la veine ouverte par *Marie Desseembre* : « [...] cette histoire de métissage et de naissance, d'enfant "bâtard" renvoie au mythe des origines de la Réunion, de son peuplement par les premiers Français et leurs compagnes malgaches, les grand-mères de la plupart des Réunionnais »⁴⁶. Les deux œuvres relatent des événements fondateurs de l'identité réunionnaise en écrivant le récit d'une histoire pathétique qui s'était déroulée dans les marges de l'Histoire nationale. Toutes deux font appel à un orchestre et à des chœurs pour conférer une teneur dramatique à la simplicité de leur trame narrative. Replaçant par contraste les événements dans leur contexte historique, *Maraina* se présente néanmoins comme une réécriture de *Runrock*, car l'opéra comme la comédie retracent la première tentative de peuplement de l'île sous la gouverne de Louis Payen, qui pour l'occasion retrouve ici son véritable prénom. Cette histoire des origines située dans le passé élimine les artifices clinquants qui conféraient une coloration futuriste au décor et aux costumes de *Runrock*. Cette fois, la scénographie est dépouillée et les costumes constellent le plateau nu de taches de couleur. Genvrin présente l'ensemble de ses choix comme un désir de revenir à l'élémentaire, de fonder sa nouvelle approche du théâtre sur les fondements mêmes de l'opéra : « Le mythe et la tragédie sont les sources de l'opéra. Les origines de la Réunion s'y prêtent avec leur part de mystère⁴⁷ ».

Si génériquement la substitution de l'opéra au théâtre constitue une rupture ; dans les faits, il ne s'agit que d'une inversion entre la répartition de la part dévolue au chant et à la musique d'une part et au texte d'autre part. En effet, comme le souligne Genvrin lui-même : « [...] je faisais de l'épique... J'ai trouvé mon bonheur dans l'écriture de livrets d'opéra, qui sont fondamentalement de l'ordre du mythe, de l'épique⁴⁸ ». Paradoxalement, l'écriture d'un opéra contraint à un retour vers l'essentiel, l'essence du théâtre, le mot, qui se doit d'être choisi avec une attention toute particulière : « Je me suis donc mis à écrire des livrets. Ça oblige à une dynamique

⁴⁴ Emmanuel GENVRIN, *Votez Ubu colonial*, op. cit., p. 37.

⁴⁵ Michel BUTOR, *art.cit.*, p. 113.

⁴⁶ Agnès ANTOIR, « Introduction », livret-programme de *Maraina*, Sainte Clotilde, Théâtre Vollard, 2005, p. 3.

⁴⁷ « Jean-Luc Trulès, Emmanuel Genvrin, Entretien », in *ibid.*, p. 12.

⁴⁸ Emmanuel GENVRIN, « L'Exemplaire et édifiante aventure du Théâtre Vollard à l'île de la Réunion », p. 65.

d'écriture, à aller à l'essentiel. [...] Quand on voit un livret écrit, on est étonné de sa minceur : chanter un mot prend trois fois plus de temps que le dire au théâtre. [...] C'est comme retourner à l'essence du théâtre⁴⁹ ». Et le théâtre originaire propre à Genvrin de nourrir cette partition réduite à l'épure. Le décor de l'île, le conflit entre les maîtres et les esclaves opposant les nouveaux occupants, offrent une amplification à certains des motifs déjà développés dans *Tempête*. Le souffle de Shakespeare traverse cette œuvre qui associe au sein d'une texture dominée par la tonalité du pathétique les registres du drame, du mythe, de l'épopée et du récit historique. Enfin, « nulle part [étant] partout, et le pays où l'on se trouve, d'abord », Genvrin parvient, grâce à cet opéra qui associe des habitants de la Réunion, de Maurice et de Madagascar, à créer cette « île où les masques règnent », ces Mascareignes devenues le temps d'un spectacle une seule et même île. L'éternel retour vers ses origines qu'effectue inlassablement le théâtre de Genvrin procède donc au travers d'un mouvement continu qui chaque fois déplace insensiblement son point de départ.

Michel BERTRAND

⁴⁹ *Id.*

Formes chorales originales, poétiques de la reconstruction

Les exemples de Césaire, Gatti, Weiss et Tillion

Il n'y a aucun témoignage de la culture qui ne soit aussi un témoignage de la barbarie.

Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, thèse VII, 1940

À la manière insistante d'un lieu commun, le chœur de théâtre est régulièrement considéré comme une forme archaïque qui selon les traditions les plus autorisées de l'esthétique, se situerait de manière univoque à la source du théâtre occidental. Il serait donc un objet privilégié pour qui souhaiterait examiner la façon dont la théorie a pensé le rapport du théâtre aux « origines » et au fantasme d'un théâtre cathartique et ritualisé, proche d'une antériorité sacrée qu'on associe à une origine du théâtre occidental, d'autant plus fascinante qu'elle serait irréversiblement éloignée de notre modernité. Mais force est de constater que la forme chorale, qui peut en effet conserver cette « couleur des origines » aux yeux des spectateurs de théâtre aujourd'hui, fournit à bien des auteurs des moyens de renouveler leur manière de s'exprimer au théâtre. Il faut d'emblée considérer que la forme chorale est indissociablement l'héritière d'une lointaine tradition qui résonne en elle et le support de manières extrêmement modernes de distribuer les voix.

C'est au cours de la guerre franco-prussienne de 1870-1871 – ce n'est pas un hasard – que Nietzsche entreprit de modifier le sens à accorder au mot « naissance » en bousculant l'hypothèse archéologique qui demeurerait dans l'horizon de la philologie allemande de son temps : *La Naissance de la tragédie* inaugure une approche philosophique accueillante au rêve, à l'anachronisme, à l'intuition, et délibérément détournée des méthodes en vigueur dans sa discipline.

Walter Benjamin fera de même cinquante ans plus tard, au sortir du premier conflit mondial, avec *L'Origine du drame baroque allemand*, déconstruisant pour sa part le concept d'origine en vigueur chez les philologues (*Ur-Text*) à la suite de Nietzsche qui déconstruisait l'idée de naissance (*Geburt*). À l'instar de son prédécesseur, il prend à la fois pour objet l'homme de son temps et celui du passé. C'est pour enraciner sa réflexion dans le présent que, dans la préface épistémocritique de son travail, il propose de renouveler la critique esthétique au nom d'une pensée de l'origine qu'il détourne sensiblement de l'idée de l'*originnaire* vers celle de l'*original*, notion qui associe la *restauration* d'une forme passée et l'*inachèvement* de cette forme dans son utilisation présente, du fait qu'elle est prise dans un processus de transformation historique – autrement dit dans son historicité –. C'est dans ce sens que je reprends ce qualificatif dans le titre du présent article.

Benjamin expose sa conception de l'origine par ces mots :

L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle

entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine [...] demande à être reconnue d'une part comme une *restauration*, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là-même *inachevé*, toujours ouvert. Chaque fois que l'origine se manifeste, on voit se définir la figure dans laquelle une idée ne cesse de se confronter au monde historique, jusqu'à ce qu'elle se trouve achevée dans la totalité de son histoire¹.

Pour la resituer dans son contexte, cette citation est une proposition de méthode mise en place pour tenter de saisir le sens du drame baroque allemand du XVII^e siècle considéré depuis les années 1920. Le recours au concept d'origine par Benjamin est d'abord motivé par un souci de *lutte contre l'oubli* : la mentalité des années 1920 conduit selon lui à une disqualification de la culture. L'entreprise de Benjamin est de l'ordre de la résistance à un esprit du temps qui tend à l'effacement : contre cet esprit d'oubli, il s'agit d'inventer une méthode.

Cette méthode, inspirée de Goethe, a été maintes fois commentée². Benjamin la conçoit pour la distinguer de deux approches dominantes dans le domaine de l'esthétique : les méthodes empirico-inductive et hypothético-déductive, qu'il révoque toutes deux parce qu'elles pèchent par excès. La méthode inductive se trouve disqualifiée pour excès d'empirisme (c'est la tentation du collectionneur de formes qui conduit fatalement à la dispersion), la méthode déductive, pour excès de confiance dans la valeur universelle et intemporelle des grandes catégories génériques (drame, tragédie, comédie), qui risque de conduire à une liquidation de l'Histoire. La « méthode » qu'invente Benjamin, privilégie l'œuvre d'art comme phénomène, restitue au sujet percevant sa place et sa pertinence, et installe l'idée au cœur du questionnement esthétique.

L'origine, selon Benjamin, est un concept doté de deux attributs principaux, la perturbation et le jaillissement, qui dénotent la rupture dans une continuité. Comparée, dans l'espace, au tourbillon dans un courant, elle est ce qui, se manifestant, perturbe un flux. Sous le rapport du temps, l'origine jaillit dans le présent : en cela, elle se distingue de l'archaïque, Benjamin dissociant la notion d'origine de l'idée d'un commencement.

Ursprung : la langue allemande associe au préfixe *Ur*, qui indique le primitif, *Sprung*, qui désigne le jaillissement. Bien adaptée à la conception benjaminienne du temps historique, qui est ce qui du passé fait irruption dans le présent, l'origine selon Benjamin se distingue de l'essence – anhistorique – et de la substance – qui existe *a priori*, indépendamment de la perception par un sujet qui l'observe. L'origine selon Benjamin relève de l'historicité. Toutefois, et c'est là tout l'intérêt pour nous de sa conception de l'origine, le philosophe ambitionne de créer un concept *à la fois* historique et transcendant l'histoire. De la sorte, déterminer l'*Ursprung* d'un phénomène artistique, c'est à la fois situer ce phénomène dans ses conditions historiques d'émergence et le sortir du musée des formes pour en saisir ce qui le constitue dans son originalité. C'est l'envisager en le confrontant au présent : en somme, c'est le considérer comme un phénomène à la fois actuel et historiquement situé.

Comme le drame baroque allemand selon Benjamin, cette forme-sens qu'est la forme chorale n'est rattachable à aucun genre prédéterminé. En outre, il serait vain de tenter de la

¹ Walter BENJAMIN, *L'Origine du drame baroque allemand* [1928], trad. Sybille MULLER et André HIRT, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.

² Voir notamment les travaux de John D. PIZER parmi lesquels un article déjà ancien mais toujours éclairant intitulé « Goethe's Urphänomen and Benjamin's Ursprung : a reconsideration », *Seminar, Journal of Germanic Studies*, university of Toronto Press, n°25 (1989), p. 205-222 ainsi que *Toward a Theory of Radical Origin : Essays on Modern German Thought*, University of Nebraska Press, 1995. Voir aussi Stéphane MOSES, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Le Seuil, collection « La couleur des idées », 1992, rééd revue et augmentée, Gallimard « folio » 2006.

cartographe, tant ses occurrences sont multiples et dispersées dans la modernité. En revanche, il est possible de l'envisager sous l'angle de l'origine telle que Benjamin la conçoit, ce tourbillon qui dévie accidentellement le cours de l'Histoire comme le maelström des conflits qui, de 1870 aux Indépendances, ont scandé l'histoire occidentale. De fait, on peut repérer, dans le paysage théâtral français de la seconde moitié du XX^e siècle qui est un lieu privilégié d'observation, la formation d'agrégats singuliers qui relèvent des formes chorales émergeant à ces moments où, indiscutablement, l'on constate que « le monde s'effondre » : les temps de conflits.

Le tourbillon combine l'attraction vers le fond et la force centrifuge. Il connote positivement l'étourdissement heureux, négativement le risque d'engloutissement. Il s'associe aisément au hiatus, à la rupture dans un flux continu : à l'accidentel. Il est apte à qualifier à la fois les formes que peuvent prendre les effondrements historiques ou psychiques et l'étourdissement esthétique qui est le moment de la déprise, du dessaisissement, du processus que Giorgio Agamben nomme désubjectivation, qui s'apparente à l'effet dionysiaque postulé par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*.

Une relation directe, autre qu'analogique, peut être établie entre la figure du tourbillon – effondrement historique ou psychique et désubjectivation – qui illustre l'origine, et la forme chorale. La réflexion que Jacques Derrida consacre à ce parent étymologique probable du chœur grec qu'est la *khôra* nous mettra sur la piste des effets de sens propres au mot *khôros* pour décrire des phénomènes esthétiques ici rapportés au théâtre. On proposera ensuite de décliner des opérations³ dont les usages du *khôros* portent la trace dans la modernité théâtrale. Ces opérations consistent dans les façons de faire face aux formes modernes de l'effondrement social et psychique. En effet, il est une catégorie d'écrivains – Peter Weiss, Germaine Tillion, Aimé Césaire, Armand Gatti, sont de ceux-là, et c'est dans leurs œuvres que je puiserai des exemples – qui sans se satisfaire d'un simple enregistrement sismographique du réel, ont recours à des formes théâtrales entées sur l'origine au sens décrit plus haut, pour répondre à des formes majeures d'effondrement auxquelles il s'agit pour eux de faire face. Je propose de nommer leurs entreprises des *dramaturgies de la reconstruction*.

Le déficit de fondation

L'époque moderne a pu être à maintes reprises et dans les champs principaux des Sciences humaines caractérisée par un déficit de fondation. Sociologie : Jean Baudrillard déclare en 1976 qu'« il ne reste rien sur quoi se fonder. Il ne nous reste plus que la violence théorique⁴ ». Philosophie de la culture : Hannah Arendt élabore autour des causes de la crise qu'elle diagnostique un ouvrage où elle cite en épigraphe les *Feuillets d'Hypnos*, contribuant à donner à la formule de René Char sa célébrité : « notre héritage n'est précédé d'aucun testament ». Philosophie du droit : au milieu des années 1990, Mireille Delmas-Marty examine les mutations de l'action juridique (la notion de culpabilité est remplacée par celle de dangerosité, celle de punition par la normalisation ou la mise à l'écart, les juges ont recours à des sources très diversifiées et nouvelles, comme le droit à la santé) qui témoignent d'un bouleversement radical de la pyramide traditionnelle des sources du droit⁵. Littérature et arts, enfin ; dans la séance

³ Il s'agit d'opérations de l'esprit dont les traces sont repérables dans une œuvre littéraire ou artistique.

⁴ Jean BAUDRILLARD, *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p.13.

⁵ Mireille DELMAS-MARTY, *Pour un droit commun*, Paris, Le Seuil, 1994.

d'introduction du magistral séminaire qu'elle consacre aux conditions de possibilité de la révolte aujourd'hui, Julia Kristeva affirme :

Les artistes n'ont plus de socle. Le sol s'effondre, la fondation n'est plus. Nous sommes affrontés à la destruction de notre fondation. Quelque chose de notre socle tombe en ruines. [...] La réponse en cours est infime, mais c'est tout de même un signe de vie, une promesse timide, angoissée et néanmoins existante⁶.

Le constat selon lequel les zones d'effondrement psychique, social, politique, et de civilisation abondent depuis le siècle dernier est si partagé qu'il justifie un travail s'attachant à observer les façons de résister, les promesses de vitalité et de ressaisie, fussent-elles dérisoirement qualifiées de « soubresauts ». La littérature dite de témoignage et celle relevant des études postcoloniales constituent un champ d'application privilégié de cette recherche, et c'est à la croisée de ces deux champs que je situerai mon propos. Devant la faillite du système colonial, autant que devant la brutalité d'autres formes des violences historiques, il est en effet des écrivains qui tentent de mobiliser les forces de leur esprit pour penser la catastrophe et trouver la façon d'y répondre, à l'instar de William Butler Yeats qui écrit dans *The Second Coming* (titre traduit en français par *La Seconde Venue*, autrement dit la Parousie) :

Things fall apart, the center cannot hold
Mere anarchy is loosed upon the world⁷

Ces vers célèbres sont extraits d'une rêverie poétique autour du texte de *L'Apocalypse* de Saint Jean que Yeats contextualise par rapport à la catastrophe de la Première Guerre mondiale. La formule du premier hémistiche connaîtra une grande fortune dont témoigne sa reprise par le Nigérien Chinua Achebe qui intitula *Things fall apart* son roman le plus célèbre, traduit en français sous le titre *Le Monde s'effondre*⁸.

« Les choses s'effondrent, le centre ne peut tenir » : on ne peut déterminer à la lecture si c'est parce que le monde s'effondre que le centre ne tient pas ou si c'est l'inverse. Ce que pose la césure qui partage le décasyllabe de Yeats, c'est la juxtaposition de l'effondrement du monde et de la faillite du centre à tenir : les deux phénomènes sont concomitants et Yeats se garde d'explicitier le type de relation logique qui reliait les deux termes.

Ce poème, écrit dans le contexte de la Première Guerre mondiale, dit la certitude que du cœur du chaos actuel bientôt adviendra la « Seconde Venue ». Cette pensée messianique est ensuite illustrée par l'image allégorique (fugitive et « troublant la vue » avant le retour de l'obscurité) d'un Esprit du monde incarné dans une *manticore*, figure monstrueuse de lion à tête d'homme, qui se dirige vers Bethléem. Cette figure allégorise la *mantique*, la parole prophétique.

Dans le contexte du poème, les vers de Yeats ne constituent pas un constat passif de la catastrophe où est le monde. Si le poète manifeste une sorte de nouvelle explication orphique de la terre pout des temps de catastrophe, c'est pour appuyer une *opération de pensée* par laquelle il se

⁶ Julia KRISTEVA, *Sens et non sens de la révolte, Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1995, p. 26.

⁷ William Butler YEATS, *The Second Coming*, publié dans le recueil *Michael Robartes and the Dancer*, Churchtown, Dundrum, The Chuala Press, 1920 ; disponible en ligne : <http://www.theotherpages.org/poems/yeats02.html>.

⁸ Chinua ACHEBE, *Things fall apart*, London, Heinemann Publishers, 1958 ; trad. française Michel LIGNY, *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence africaine, 1966 ; retraduit en 2014 par Pierre GIRARD sous le titre *Tout s'effondre* aux éditions Actes Sud.

place à l'échelle du monde entier. Cette opération de pensée, il faut tenter de la qualifier : il s'agit d'une tentative d'appriivoiser le réel en nommant la catastrophe (« le monde s'effondre ») ; puis, au lieu d'énumérer les causes de cette situation, le poème passe à la *monstration* d'une figure qui allégorise la prophétie, et par une inversion des signes conventionnels du messianisme, multiplie les signes du malheur à venir.

En effet, le constat de la catastrophe s'écrit selon une codification culturelle des plus archaïques – celle, biblique, de l'écriture allégorique, prophétique et messianique de l'*Apocalypse* –, que le poète détourne à son usage propre. Le poème se conclut sur l'affirmation d'une « révélation » qui dote le poète d'un savoir nouveau : « Je sais maintenant que vingt siècles d'un sommeil de pierre tournent au cauchemar ». Yeats a recours au lexique de la transcendance emprunté à la Bible, qu'il place au service d'un savoir singulièrement commun, proche de celui, encore plus célèbre, de « l'horreur du monde » qu'évoquait Kurtz à la fin du roman de Conrad *Au cœur des Ténèbres*. La tâche qui incombe au poète serait de nommer la catastrophe mais aussi de fournir aux hommes des *outils* pour la mettre à distance ou la dominer psychiquement.

Ce que contient *La Seconde Venue*, c'est donc d'abord une démonstration de confiance dans les pouvoirs de nomination de la parole. Mais ce que le poème de Yeats nous permet aussi de comprendre, c'est que pour dire la catastrophe du monde en tant qu'elle est radicalement inédite et en tant qu'elle replonge le monde dans une forme de chaos, il ne suffit plus d'« être absolument moderne » comme le dénonçait déjà ironiquement Rimbaud. Il ne faut pas inventer des formes radicalement nouvelles d'expression, il faut puiser au conservatoire des formes anciennes, opérer une remontée vers les formes les plus originaires d'expression que la culture met à la disposition de l'écrivain pour se mettre au diapason de la catastrophe traversée. En somme, ne pas sauter dans l'inconnu, mais au contraire, se replier sur un savoir ancien, sur des formes anciennes, et les remodeler.

Ce poème de Yeats ainsi compris pourrait servir de boussole pour décrire ce qui se passe dans un certain nombre d'œuvres théâtrales majeures du siècle dernier qui se sont constituées *dans et contre* les effondrements historiques : on songe ici à celles de Césaire, alimentées à Eschyle et Shakespeare, mais aussi bien, à *L'Instruction* de Peter Weiss conçue à partir de *L'Enfer* de Dante, sur un mode très mineur à l'opérette composée par Germaine Tillon à Ravensbrück, ou à Gatti inventant les formes modernes d'un théâtre participatif populaire qui renoue avec le savoir talmudique. Empruntant à cette forme exemplairement « originaire » du théâtre qu'est le chœur dont ils réinventent l'usage sous la forme dispersée de la choralité, ces œuvres témoignent toutes de la nécessité où se trouvent leurs auteurs de renoncer aux manières d'écrire de leur temps pour tenter de trouver la réponse formelle à une catastrophe historique et existentielle perçue comme absolument inédite, cherchant ainsi la *réplique verbale* adéquate aux séismes ressentis, en leur opposant les puissances fragiles mais réelles d'une parole appuyée sur les formes les plus anciennes du théâtre.

C'est en ce sens que peut s'éclairer le premier verset de la première tragédie d'Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient* (1946-1956), dites par une figure chorale nommée l'Écho :

Bien sûr qu'il va mourir le Rebelle. Oh, il n'y aura pas de drapeau même noir, pas de coup de canon, pas de cérémonial. Ça sera très simple, quelque chose qui de l'ordre évident ne déplacera rien, mais qui fait que les coraux au fond de la mer, les oiseaux au fond du ciel, les étoiles au fond des yeux des femmes, tressailliront le temps d'une larme ou d'un battement de paupière.

Saisir, par la forme la plus ancienne du théâtre occidental qu'est la tragédie, le presque imperceptible écho de l'événement catastrophique de la mort du Rebelle dans le monde : tel est le propos annoncé de la tragédie.

Que Césaire ait choisi de recourir à la forme chorale pour le dire n'est pas fortuit : le chœur est particulièrement propre à dire l'originaire. Comme l'indique son ancêtre étymologique, *kehoros*, cette forme est essentiellement contradictoire dans ses fonctions : porteur d'une force cathartique et émotionnelle, le chœur sert aussi à briser l'illusion scénique et à mettre le spectateur à distance. Cette forme complexe, oscillant énonciativement entre le je et le nous, est fondamentalement constituée de forces contradictoires qui permettent à celui qui l'emploie de reculer les limites de ce qui peut se dire.

De khôra à khoros

Soit un article, fondamental sur la question de la traduction des métaphores du grec vers le français, paru dans un recueil de mélanges offerts à Jacques Derrida. Il est de Nicole Loraux et s'intitule « La métaphore sans métaphore ». L'helléniste s'y penche sur la langue du chœur grec. À l'issue d'un plaidoyer contre l'élucidation des métaphores, appuyé sur *L'Orestie* d'Eschyle, elle qualifie le chœur, qui n'est « ni acteur ni spectateur, ni dehors ni dedans » d'« instance mobile bien propre à désarrimer les tables d'opposition les plus solidement ancrées... », à l'image de *phren*, mot clé des chœurs de *l'Agamemnon*, improprement traduit en français par *diaphragme* :

[...] entre sensible et intelligible, *phren* est le lieu d'une fondamentale indécision, à la fois organe qui sent et que l'on sent, et instance de compréhension, *phren* peut aspirer à la justice sans rien perdre de sa matérialité organique. [...] L'intérieur de l'homme connaît la justice mais, dans le bruyant silence du corps, souffre au rythme du cœur qui s'emballe⁹.

Phren livrerait donc une clé de fonctionnement du chœur grec, dont la langue et le rythme ne s'adressent ni aux sens ni à l'esprit – les deux mots devraient être laissés de côté –, mais à la synthèse perceptive bergsonienne.

C'est pour cette raison qu'il est préférable de ne pas tenter d'élucider les métaphores, et qu'il est loisible de relier *kehoros* – le chœur dans la tragédie grecque – avec la *khôra* sur laquelle Jacques Derrida médite un livre durant à la faveur de sa lecture du *Timée* de Platon¹⁰. Non-lieu originaire, chaudron, creuset, lieu maternel et matriciel, *khôra*, comme *phren*, résiste à toute traduction univoque, et même à l'explication par la métaphore, qui se fonde sur les systèmes d'oppositions qui constituent et conditionnent des réflexes de pensée établis par la rationalité moderne. Le dialogue entre Nicole Loraux et Jacques Derrida se justifie par l'étymologie : *kehoros* et *khôra* pourraient avoir pour origine semblable l'espace, ouvert pour *kehoros*, délimité pour *khôra*, en vertu de la base indo-européenne commune *gher*, qui signifie encendre, enclore un espace. Par dérivation, *kehoros* désigne d'abord l'espace infini, celui qui résiste à toute pensée de limitation et d'organisation : *kebaos*, notre moderne chaos, remonterait à la même base étymologique¹¹.

⁹ Nicole LORAUX, « La métaphore sans métaphore », *Revue philosophique* n°2/1990, pp. 248-268. Passage cité p. 251.

¹⁰ Jacques DERRIDA, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.

¹¹ Selon une recherche non publiée du sémioticien et helléniste Michel COSTANTINI (université Paris 8, septembre 2013) : « *χορός* est rapporté à la racine indo-européenne **ǵ^h* er-/**ǵ^h* or/**ǵ^h* r (degré 0), “encendre”. Le premier emploi attesté de *χορός* (dans *L'Iliade*) désigne un emplacement, une place, ce qui nous rapproche bien de *khôra*

Telle est l'action qu'exerce *keboros* sur l'esprit : celle qui oblige à prendre ses distances à l'égard des catégories bien établies par l'esthétique héritée de Hegel : épique / lyrique, action / situation, monologue / dialogue, au motif que ces catégories ne suffisent pas à dire la singularité du chœur, instance plurielle, à la fois épique et lyrique, résistant au dialogue autant qu'au monologue, apte à conduire le texte dramatique vers la poésie.

Si l'on cherche à saisir la force et la singularité d'œuvres nées sur le territoire des catastrophes historiques, sans doute faut-il se défier des réflexes classificatoires appris et travailler à déconstruire, à inventer sa méthode hors des catégories classiques de la critique théâtrale. Mais pour appréhender ce qui dans les œuvres procède des manières de surmonter un effondrement, il ne suffit pas de déconstruire : encore faut-il poser des hypothèses sur ce qui s'y construit. Pour cela, on empruntera à la phénoménologie la notion d'*opération*, et on s'attachera à nommer celles qui, dans les œuvres issues de moments d'effondrement, consistent à les surmonter.

Une attention à ce qui, dans et par ces œuvres, s'élabore contre les menaces d'effondrement psychique, social, culturel, nous semble fidèle au postulat de Benjamin : il s'agit d'examiner des phénomènes esthétiques à la fois dans leur contexte historique et dans leur devenir, jusqu'au présent.

Quatre opérations

Il y a parmi les œuvres littéraires du XX^e siècle des objets singuliers qu'il n'est guère satisfaisant de classer parmi des genres prédéfinis, où ce qui s'exprime procède directement d'une catastrophe historique : *Le Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion (1943), *Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire (1943, pour l'écriture de la première version, 1956 pour la version pour la scène), *L'Instruction* de Peter Weiss (1966), *Rwanda 94* du Goupov (1999), les entreprises démesurées d'Armand Gatti, sont aussi de celles-là. Ces œuvres de la seconde moitié du siècle dernier peuvent certes être rapportées à des genres préexistants, théâtre documentaire, opérette, tragédie, création collective. Pourtant, une parenté plus forte que celle du genre les rassemble sous un paradigme commun qu'on propose de nommer *dramaturgie de la reconstruction*, dans la mesure où ce qui s'y énonce est qualifiable dans les termes d'une tentative de réappropriation symbolique de soi et du monde.

À observer les œuvres dans leur contexte de production, on distingue au moins – la liste n'est certainement pas close – quatre opérations relevant de ce processus de reconstruction. À l'instar de nœuds borroméens, elles sont indissociables dans la pratique mais distinctes à l'observation. On discernera ainsi l'opération qui consiste à *nommer (ou inscrire)* ; celle qui s'attache à *remonter* ; celle qui cherche à *revitaliser (ou redynamiser)* ; celle enfin, qui œuvre à *faire front*, par affrontement ou par confrontation. Ces opérations entrent dans une dynamique particulière qui concourt à la singularité de ces dramaturgies, indépendamment du genre auquel elles peuvent être rattachées.

On n'affirmera pas que ces opérations sont inhérentes à l'usage de la forme chorale, qui est le point commun des œuvres que nous proposons d'examiner rapidement ici. Il s'agit plutôt de constater que la dimension chorale propre à ces œuvres donne une visibilité toute particulière à ces opérations. La raison en est que la dimension chorale les rend particulièrement analysables

(l'espace limité, rapporté par Bailly à la base kha- être ouvert, qui donne aussi Khaos, chaos). Les deux termes en question auraient donc pour base commune *g^h er-, au degré o, donc *g^h or-. »

dans les termes de l'*Ursprung* : les auteurs ont recours à une forme inusitée, archaïque, parfois citationnelle, qui par sa présence infléchit ou subvertit le sens des œuvres qu'ils composent. La forme chorale relève à la fois *et indissociablement* de l'épique et du lyrique, de la parole individuelle et de l'expression du destin collectif, de la musique et de la poésie, du nouménal et du phénoménal. Forme ambivalente à l'extrême, elle est un équivalent dans l'ordre formel du « tourbillon originaire » évoqué par Benjamin, de sorte que par cette forme peuvent se manifester esthétiquement des urgences vitales de l'être face à la menace de l'effondrement, face à la perte de la fondation, quand même l'acte de dire « je » ne va plus de soi. Enfin, et surtout, le moment choral dans des pièces qui ne le sont pas intégralement est invariablement, dans le cas de celles ici examinées, celui d'une redistribution des données de la représentation : répartition particulière de la parole, frontalité du rapport de la scène à la salle (à la condition qu'il y ait une salle...), immobilisation du drame pour faire place à une forme de cérémonie placée au service d'une entreprise idéologique (acte de mémoire, délivrance d'un message politique) ou esthétique. Étant donné sa richesse exemplaire à cet égard, on accordera une attention toute spéciale à la première tragédie d'Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, chef d'œuvre encore un peu délaissé aujourd'hui par la critique, où la plupart de ces opérations apparaissent de manière très visible.

Nommer

Dans le contexte d'œuvres théâtrales prenant pour objet la figuration d'événements ayant trait aux extrêmes violences de l'Histoire – esclavage, colonisation, crimes de masse – la question de l'irreprésentable a longtemps constitué la voie d'accès sinon unique, en tout cas très largement dominante, de la critique. Mais dans cette hâte à souligner les apories de ces entreprises mémorielles, il semble qu'ait manqué une attention précise à l'acte de nommer : les réticences ou difficultés à exprimer l'innommable, dont témoignent bien des œuvres doivent être soigneusement distinguées des questions relatives à l'irreprésentable. *Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire me semble illustrer exemplairement la richesse et la complexité de cette question.

De quoi Césaire nous entretient-il dans *Et les chiens se taisaient*, sous le rapport de la difficulté à dire ? De trois choses au moins.

D'abord, de l'ensemble des violences historiques liées à la séquence coloniale, de la traite jusqu'à la lutte pour l'indépendance. Mais ce rappel du passé est donné à la fois littéralement, dans le but de rétablir une vérité historique refoulée des manuels scolaires et des récits officiels de la Nation, et dans un sens allégorique. La pièce est construite en effet autour de la figure d'un *héros-victime* ; la première de ses multiples versions est achevée en 1943, au moment où les Antilles vichystes se trouvent sous la férule de l'amiral Robert : le Rebelle était alors Toussaint Louverture, et Césaire a gommé cette référence dans les versions suivantes. La pièce publiée fournit une version innommée du héros, mais le propos reste identique : il s'agit allégoriquement d'une célébration ouverte de l'acte de révolte historique.

Ensuite, Césaire nous entretient de la situation présente que vivent les colonisés, au moment où l'enjeu n'est plus l'esclavage mais la *mobilisation* : il s'agit alors de puiser dans l'œuvre des enseignements sur la façon d'agir aujourd'hui, pour les colonisés (il écrit la première version de sa tragédie à Fort de France durant la Seconde Guerre mondiale). Le Rebelle est la figure exemplaire d'un drame qui concerne chaque être humain aujourd'hui, et qui est celui de la révolte. À la base de ce drame, qui relève du genre épictétique, se trouve un souci de réhabilitation, ou de

restauration des Noirs dans leur dignité d'hommes : cette restauration passe par de nombreuses procédures de qualification verbale si importantes qu'elles ont rendu nécessaire un magistral dispositif choral. Toutes les figures chorales convergent en effet vers celle du Rebelle dont elles illustrent et commentent verbalement les attitudes, d'une manière laudative directe ou déguisée.

Enfin, le dramaturge y exprime aussi, rarement, une vision de l'avenir, dans une visée discrètement anagogique, évoquant *ce à quoi il faut croire* – la construction solidaire d'un avenir meilleur, le dépassement espéré des inégalités, la société sans classes et sans races –. L'œuvre délivre donc un message qui relève de la croyance et de l'idéologie, et se trouve formulé dans les termes de l'utopie du bonheur, contrastant fortement, par la douceur, avec l'évocation concomitante des violences de l'Histoire qui en contredisent brutalement les manifestations.

La lutte contre l'innommable dont il s'agit dans cette tragédie se situe donc aux trois époques (passé, présent, avenir) que couvre l'aventure du Rebelle : l'innommable du passé colonial qu'il faut dire ; celui du présent d'un sujet traumatisé qui peine à s'inscrire ; celui de l'avenir incertain des peuples noirs. C'est tout cela que l'immense entreprise de *Et les chiens se taisaient* entreprend de dire, et c'est en cela qu'il peut faire figure d'*analogon* des dramaturgies de la reconstruction.

Dire l'innommé de l'histoire coloniale

Dans cette tragédie où Césaire retrace l'histoire des violences coloniales, le Rebelle n'a pas de nom propre. Aux multiples figures chorales qui l'entourent sont attribués des noms fonctionnels (la récitante, le chœur) métaphoriques (voix tentatrice) ou relationnels (la mère, l'amante), qui les privent délibérément de substance. Favorisée par le dispositif choral, la parole circule entre ces instances, librement, contradictoirement, enveloppant d'un nimbe lyrique le récit de l'acte par lequel le Rebelle a scellé son destin : le meurtre de son maître, l'incendie de la plantation, la capture et la condamnation à mort.

Or la fonction de ce nimbe de paroles n'est pas seulement de constituer un cadre collectif où prend place le récit du drame d'un sujet révolté. Le tissage des voix, leur indifférenciation aussi, permettent également d'exposer la *force de qualification* propre à la parole. Le Rebelle est nommé par diverses voix (« imminent seigneur ») et d'esclave, se trouve ainsi établi par le chœur dans sa royauté (« Il est Roi... il n'en a pas le titre mais bien sûr qu'il est Roi¹²... »). Tous les propos tenus par le Rebelle se trouvent cernés par un commentaire choral et lyrique, qui ont proportionnellement autant d'importance que le récit du drame lui-même. Par la vertu de ce dispositif, tous les actes historiques évoqués dans la pièce, de la traite à la révolte sont pris en charge par des voix plurielles, démultipliées, polyphoniques.

Ces voix forment un contre récit à l'*épos* colonial officiel tel que l'histoire de France le transmettait encore à des générations de Français à l'époque où Césaire écrivit sa tragédie. Ce contre récit intégralement choral donne à entendre de manière polyphonique le refus du récit de protestation de l'histoire monologique, incarnée par la voix de l'Administrateur :

Et nous leur aurions volé cette terre ?
Ah ! non ! ce n'est pas la même chose
nous l'avons prise !

¹² Aimé CÉSAIRE, *Et les chiens se taisaient*, tragédie, Paris, Présence Africaine, [1956] 2008, p. 90.

À qui ?

À personne !

Dieu nous l'a donnée...

Et de fait, est-ce que Dieu pouvait tolérer qu'au milieu du remous de l'énergie universelle, se prostrât cet énorme repos, ce tassement prodigieux, si j'ose dire ce provoquant avachissement.

Oui nous l'avons prise

Oh ! pas pour nous ! pour tous !

Pour la restituer, inopportune stagnation, à l'universel¹³.

C'est contre cette écriture univoque et officielle de l'histoire sous la III^e République – pour le dire vite, contre celle illustrée par Lavis –, qui consiste à justifier l'entreprise coloniale par une théologie du salut ou par une justification républicaine, que Césaire fait s'élever la collectivité des voix qui accompagnent le Rebelle.

Si le projet des *Chiens se taisaient* est en prise sur une « origine » du théâtre, c'est d'abord par la choralité qui partage les voix. Celles-ci se constituent en *kehora*, en un chaudron de sens où se mêlent les temporalités, l'histoire tragique et l'utopie, l'intime et le collectif, le je et le nous, le lyrique et l'épique. De *kehora* émanent les conditions de possibilités d'une requalification de l'*épos* du Rebelle, dans le contexte du grand cérémonial syncrétique d'un hommage funèbre.

Le théâtre césairien ne se départira jamais de la forme du cérémonial – c'est précisément là que se situe la dimension *originale*, au sens de Benjamin, de son théâtre –, du fait que cette forme est bien adaptée à son projet politique et poétique qui est fondamentalement celui de la création de valeur. Dans le moment, solennel ou bouffon, en tout cas *officiel* de la cérémonie, Césaire redonne de la valeur à ceux qui en ont été privés par l'Histoire. Cette opération passe par le rétablissement du lien culturel entre l'Afrique et les Antilles.

Ce qui relie entre eux tous les dominés, c'est en effet la perte du nom original, qui emblématise la perte du lien avec l'origine culturelle africaine. S'il ne préconise pas d'aller au rebours de l'histoire – à l'instar des écrivains primitivistes –, il travaille à revaloriser et à rétablir symboliquement le lien qui a été coupé par la colonisation. C'est le sens qu'il convient de donner aux scènes nombreuses de danse, de fête, de cérémonie, qui sont l'occasion d'un mélange des temporalités et des espaces. Ainsi par exemple du portrait de la révolte du Rebelle, évoqué selon les termes d'une séance d'initiation traditionnelle africaine :

C'est le jour de l'épreuve

Le rebelle est nu. Le bouclier de paille tressée est à sa main gauche...

Il s'arrête, il rampe... il s'immobilise un genou en terre... le torse est renversé comme une muraille, la sagaie est levée¹⁴...

S'il est loisible de parler de désir à l'œuvre dans le théâtre césairien, c'est de celui de la *refondation*, sur des bases neuves, d'un vivre ensemble hors de ce que Christophe nomme « la raque de l'histoire » :

Je ne sais quel gré ce peuple me saura

mais je sais qu'il lui fallait autre chose qu'un commencement

¹³ Aimé CÉSAIRE, *ibid.*, p. 10.

¹⁴ Aimé CÉSAIRE, *ibid.*, p. 83.

quelque chose comme une naissance.
Que de mon sang oui, que de mon sang
je fonde ce peuple¹⁵.

Ce désir de refondation expressément qualifié de naissance (en référence possible au mouvement de la *Harlem Renaissance*), passe par la réactivation imaginaire d'une histoire fondatrice prise en charge par de multiples voix dispersées à l'extrême, tantôt harmonieuses, tantôt dissonantes, et offrant une alternative à l'histoire monologique et officielle. C'est pourquoi le théâtre césairien n'est pas étroitement logocentrique : il se trouve partagé entre *logos* et *eikon*, entre profération poétique et scènes de danse : la méditation politique s'y trouve toujours accompagnée d'un *grand cérémonial* choral.

• • •

Ouvrant le texte vers le poème et la polyphonie, défaisant les assignations identitaires, la forme chorale serait donc particulièrement apte à porter le projet d'une saisie formelle de « l'innommable » des catastrophes. Deux exemples supplémentaires devraient permettre de saisir ce tropisme de la nomination qui caractérise bien des formes de théâtre participatif politiquement engagé, depuis le milieu des années 1980 qui voient justement se développer, à la suite du moment de la décolonisation, le moment des *études mémorielles* qui prennent d'abord pour objet principal d'étude l'extermination des Juifs d'Europe, pour s'étendre ensuite aux autres moments de violence de l'histoire du XX^e siècle. Dans les deux cas que je présenterai ici, c'est par un détour vers des formes originaires de nomination, l'une prise dans un complexe canevas symbolique, l'autre très simple et dépouillée, que s'opère l'acte de mémoire que prétendent effectuer les auteurs.

Exemplaire de l'usage polyphonique du chœur, l'étrange mais difficilement contournable œuvre d'Armand Gatti intitulée *Le Chant d'amour des alphabets d'Auschwitz* se présente ouvertement comme une méditation sur l'acte de nommer. Exactement contemporaine des débuts des travaux sur la mémoire culturelle en France et en Allemagne dont on sait que le point de départ fut l'*Historikerstreit*, la « querelle des historiens » sur l'extermination des Juifs d'Europe (1985), elle fut composée en 1988 et représentée en février 1993 sous la forme d'un parcours théâtral de dix heures dans sept lieux différents de Seine Saint Denis. On observera qu'avec Charlotte Delbo et Liliane Atlan, Gatti est le seul auteur français dont les œuvres sont étudiées dans l'ouvrage collectif *Staging the Holocaust*, un classique des *Genocide Studies*, ce qui justifie qu'il en soit fait état ici¹⁶.

Dans cette inclassable pièce chorale, des « alphabets » remplacent les personnages, les actes deviennent des « chapitres » indépendants les uns des autres, au service d'une lecture « talmudique » de l'événement. L'argument en est la rencontre de dix « personnages » nommés alphabets qui se rassemblent pour faire la mémoire de la vie endurée à Auschwitz. Les alphabets tentent d'inscrire des faits qui s'y déroulèrent durant les 1059 jours – la sélection, les tentatives d'évasion, les tortures, les expériences, le rôle de la musique etc. –. Les alphabets disent qu'ils tentent d'écrire, racontent par bribes des histoires singulières, mises en miroir avec la Bible, la

¹⁵ Aimé CESAIRE, *ibid.*, p. 61-62.

¹⁶ Dorothy KNOWLES, "Armand Gatti and the silence of the 1059 days of Auschwitz", in Claude SCHUMACHER (ed.) *Staging the Holocaust*, Cambridge Studies in Modern Theater, Cambridge Univ Press, 1998.

Kabbale, la Torah. À l'impossibilité de représenter l'extermination il est ici répondu par des éclats de témoignages et par un appel au déchiffrement symbolique, dans un déchaînement de références culturelles et historiques dominées par les livres saints :

Les Trois Livres ont été brûlés à Auschwitz avec ceux qui y croyaient – et ceux qui n'y croyaient pas. Les mondes qui auraient dû naître de leur fumée sont restés sans nom. Ils sont devenus l'innommable – et plus inadmissible encore, aujourd'hui, l'Innommé¹⁷.

L'acte de nommer est une manière de répondre à l'anéantissement de la culture : pour réaliser ce projet, la forme chorale permet de produire une polyphonie de références culturelles. Dans l'œuvre monumentale et obscure de Gatti, toute action disparaît au profit de l'élaboration d'un contrefeu choral à la barbarie qui est constitué de multiples références culturelles et symboliques difficilement déchiffrables. La lisibilité problématique de cette œuvre explique qu'elle demeure dans les marges du canon littéraire. Elle demeure néanmoins un mode d'inscription du phénomène nommé Auschwitz.

L'entreprise de Gatti est explicitement reliée, dans la note de présentation des *Œuvres complètes*, aux Livres prophétiques de la Bible :

Ce devait être une pièce sur Job. Son fumier et sa révolte (contre Dieu). Mais Job n'existe pas sans le Livre qui le dit. Et le Livre de Job (comme tous les livres prophétiques, comme la Torah, comme les Écrits) a été brûlé à Auschwitz « avec ceux qui y croyaient et ceux qui n'y croyaient pas ». Où chercher Job alors, sinon dans la fumée (du crématoire) et dans les cendres dispersées : dans « l'Innommable¹⁸ » ?

S'il y a de l'originaire, c'est ici dans deux sens possibles. D'abord, le projet est qualifié, dans la note liminaire, de retour « au tohu bohu initial » et à « l'avant de tout langage¹⁹ ». Mais surtout, c'est dans la dimension anti-aristotélicienne de l'entreprise que demeure sa force originaire. Sapant toutes les coordonnées traditionnelles du théâtre, l'œuvre cède l'initiative aux mots et aux énonciateurs, laissant l'acte de dire l'emporter sur le dit. C'est dans la seule dimension de la performativité qu'elle prend, et même qu'elle *peut prendre* du sens : *Le Chant d'amour des alphabets d'Auschwitz* est une œuvre chorale lâchée dans le tissu urbain d'une partie populaire de la banlieue parisienne, dispersée sur plusieurs lieux, une école à Drancy, l'hôpital psychiatrique Ville Evrard, deux bibliothèques municipales, un centre culturel et l'université Paris 8. Le dit importe moins ici que l'acte de nomination et l'acte de dire. Durant le moment de la représentation, démultiplié par les sept lieux distincts où elle s'est déroulée, c'est une sortie du temps du travail que cette opération impose. Avec cette œuvre, on entre dans ce temps du sacré que définit Bataille²⁰, qui met entre parenthèse le quotidien à la manière d'un happening concerté. Soudaine, éruptive, délocalisée, l'œuvre épouse ce « tourbillon » originaire évoqué par Benjamin, révoquant les personnages, annulant la scène, se réduisant à une activité de nomination : « De A à Z, Auschwitz, lui aussi, parcourt à sa façon l'Alphabet²¹ », affirme Gatti.

¹⁷ Armand GATTI, *Le Chant d'amour des alphabets d'Auschwitz*, dans *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Verdier, 1991, p. 1053.

¹⁸ Armand GATTI, *ibid.*, p. 1015.

¹⁹ Armand GATTI, *id.*

²⁰ Voir Georges BATAILLE, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Paris, Skira, 1955.

²¹ Armand GATTI, *ibid.*, p. 1020.

Tournant résolument le dos à toute tentative de représentation de l'extermination, l'auteur rend à sa manière hommage aux victimes, dans un propos qui est explicitement rapporté à un trouble originaire auquel le mot Auschwitz, selon Gatti, nous reconduirait nécessairement : le « trouble du jour et de la nuit, l'angoisse atavique du deuxième verset de la Genèse, le tohu-bohu vide, écrasé sous l'esprit de Dieu, et l'esprit (encore, ou déjà éteint) de l'homme absent. »

Cette tentative chorale correspond-elle à un désir de retour à un théâtre originaire ? Située dans la lignée des expériences de création collective des décennies précédentes mais en prise directe sur les préoccupations du présent, elle a sans aucun doute été rendue possible par des entreprises très connues et unanimement saluées comme l'*Orghast* de Peter Brook, performance dans une langue inventée par Ted Hughes, ou la trilogie grecque d'Andrei Serban représentée en grec ancien à la MaMa. Dans tous ces cas, c'est d'une réinvention radicale de l'art du théâtre hors des catégories aristotéliennes qu'il s'agit, sous l'effet des avancées du *Performance Art* américain et européen de la décennie précédente. C'est aussi de l'invention d'une langue nouvelle qu'il s'agit, incompréhensible pour les auditeurs. Il faudrait donc parler ici d'une lignée d'un théâtre moderne en prise sur l'originaire, dont la généalogie demeure à établir, qui remonte au moins aux expériences et théories d'Artaud, référence majeure des inventeurs de création collective. Gatti ne se singularise donc guère par l'importance accordée à un texte indéchiffrable dont il réaffirme la centralité et qu'à sa manière il sacralise. Mais là où il se distingue, c'est dans l'importance qu'il accorde à l'acte de nommer dans une entreprise artistique qui se consacre à la mémoire d'une catastrophe historique. Le paradoxe est que cette entreprise de nomination passe par un dispositif symbolique d'une opacité décourageante.

L'importance accordée à la nomination se retrouve, à la fin de la décennie, dans l'une des œuvres majeures de la décennie qui est *Rwanda 94* du Groupov, œuvre magistrale faisant la mémoire du génocide rwandais sous la forme d'une enquête journalistique menée sur ses causes et son déroulement. Mais à l'inverse du travail de Gatti, l'acte de nommer s'y traduit par une cérémonie très sobre à la mémoire des disparus de Bisesero sur laquelle se clôt le spectacle. L'acte de nomination se trouve réduit à son expression la plus simple dans une cérémonie chorale de simple rappel des noms, les énonciateurs belges et rwandais étant face au public, accompagnés de musiciens situés sur le côté de la scène. Cette scène finale, intitulée *La Cantate de Bisesero*²² est un hommage aux victimes d'un massacre qui fit 60 000 victimes en quatre jours à Kibuye, du 27 au 30 juin 1994. *Rwanda 94* s'achève ainsi sur une litanie de noms psalmodiés par le chœur des acteurs placés face au public. L'immense dispositif de fiction dramatique et de spectacle épique qui précédait a disparu, pour laisser la place à une cérémonie sans apprêt. Le cérémonial choral consiste à offrir, dans l'acte d'énonciation, une apparence d'inhumation aux morts privés de sépulture.

L'opération consistant à nommer pour inscrire symboliquement les noms des victimes tient de l'esthétique de la lamentation religieuse. Nommer, ici, c'est indiquer symboliquement la possibilité de rétablissement d'un ordre qu'une catastrophe a détruit ; c'est refaire à l'envers le chemin qui a conduit à la disparition des corps et à leur indistinction en les renommant individuellement. Le Groupov renoue ici avec une fonction ancienne du chœur grec, celle que l'on trouve à l'œuvre à l'exodos de l'*Antigone* de Sophocle par ces mots du coryphée répliquant

²² *Rwanda 94*, spectacle fleuve du collectif belge GROUPOV présenté au public de 1999 à 2004. Œuvre publiée aux Éditions théâtrales, collection « Passages francophones », sous le titre *Rwanda 94*, Paris, 2000.

aux lamentations de Créon : « Le présent attend des actes²³ » ; il convient d'enterrer les morts. Telle est la leçon anthropologique de cette cérémonie funèbre, exemplaire de la force performative de l'opération de nomination, qui consiste à pallier les défaillances du fonctionnement social.

« Au théâtre, tout est suspect sauf le corps²⁴ », déclarait Louis Jovet. Faut-il rappeler que toute cérémonie au théâtre n'est qu'une imitation de rituel, que toute performativité est imitée, et partant démonétisée par rapport au monde réel ? Pour cette raison, *Rwanda 94* pourrait bien manquer l'objectif annoncé en sous-titre : « tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants ». Mais comme celle de Gatti, elle est symptomatique d'une époque où la nomination est l'une des modalités d'expression possibles du travail de la mémoire dans les pratiques artistiques politiquement engagées, sous l'effet direct des recherches de la psychanalyse dans ce domaine²⁵. Surtout, *Rwanda 94* a incontestablement fait œuvre de *remontrance* politique, à l'instar du travail de Césaire. Chez tous ces auteurs, l'opération de nomination transforme le drame en une cérémonie chorale, renouant avec la force cultique du chœur antique, auquel Jacques Delcuvellerie fait explicitement référence.

Remontrer et faire front

Rwanda 94 et *Le Chant d'amour des alphabets d'Auschwitz* sont exemplaires de l'acte de *remontrer* aux deux sens possibles de ce verbe. La performance du *chant d'amour* à l'échelle du département de la Seine saint Denis, de Montreuil à Saint Denis est un acte de remontrance adressé à la ville de Paris par le conseil municipal de la ville de Montreuil, qui commande cette performance à Gatti en réaction à l'absence de commémoration officielle du cinquantenaire de la rafle du Vel d'hiv.

Rwanda 94 remontre au spectateur les traces, les fragments, les signes et les simulacres, proposant certes des interprétations de l'événement, mais sans l'emprisonner dans un système clos de signification. En outre, l'œuvre fait ouvertement remontrance aux puissances politiques et médiatiques occidentales.

Ces deux traits se retrouvent dans *L'Instruction* de Peter Weiss, œuvre de théâtre documentaire constituée des minutes du procès de Francfort qui confronta victimes et bourreaux d'Auschwitz. Avec cette pièce, Peter Weiss déclare élaborer

[...] une *Divine Comédie* des temps modernes, « un théâtre du monde » qui serait en quelque sorte une anti-divine comédie, libre de toute métaphysique, et consacrée aux victimes comme aux bourreaux de notre temps, le paradis étant celui des bourreaux qui après leurs crimes continuent de vivre éternellement impunis, l'enfer celui des victimes qui *n'obtiendront jamais réparation* de leurs souffrances²⁶.

²³ SOPHOCLE, *Antigone*, in *Tragédies*, traduction Paul MAZON, Les Belles Lettres, 1962, rééd. Paris, Gallimard, coll. Folio n°360, 1973, avec préface de Pierre VIDAL NAQUET, p. 139.

²⁴ Louis JOUVET, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 2002, p. 162.

²⁵ Après l'ouvrage d'Alexandre et Margarete MITSCHERLICH, *Le Deuil impossible, les fondements du comportement collectif* [1967], Paris, Payot, 2005, on peut citer le séminaire que Jacques LACAN consacre au Réel, au Symbolique et à l'Imaginaire (séminaire RSI), en 1974 1975.

²⁶ Peter WEISS, cité par Denis BABLET dans « *L'Instruction* de Peter Weiss », in *Les Voies de la création théâtrale* n°2, Paris, CNRS éd., 1970, p. 158. Je souligne.

L'Instruction ne démontre rien : l'œuvre montre. Montage et collage ont pour effet de souligner la force des échanges et de procéder à une reconstruction des minutes du procès par diverses manipulations qui se rapportent toutes à deux gestes fondamentaux, la condensation et le déplacement. Cette recomposition conduit à des effets de sens très concrets, Weiss mettant l'accent sur des cas et situations précisément détaillés. Ainsi, il remontre le procès de Francfort, sans chercher à le représenter. L'esthétique de *L'Instruction* est placée au service d'une éthique de l'accusation. Weiss accuse les traits des bourreaux et ceux des victimes, au moment même du déroulement du vrai procès, alors que la presse allemande se faisait l'écho de la mansuétude des juges à l'égard des accusés, et s'attachait – à gauche, principalement – à dénoncer leurs plaidoyers en faveur de la prescription. Weiss dans sa pièce souligne l'irréparable de ce qui est mis devant la justice des hommes, dont il *accuse* la défaillance.

La dimension chorale de la pièce donne à l'œuvre de Weiss la force frontale d'une réponse concrète au déni de justice. Il s'agit de frapper les mémoires, de faire une œuvre *inoublable*. L'opération de remonter est à la fois éthique et esthétique. Elle ne vise ni la réconciliation, ni l'apaisement : elle est en place pour lutter contre l'oubli, et se combine heureusement avec l'opération qui consiste à *faire front*.

La pièce de Peter Weiss a été créée quasi simultanément sur seize scènes européennes différentes, fédérant parmi les plus grands metteurs en scène de l'époque, parmi lesquels Ingmar Bergman en Suède, Erwin Piscator en Italie, Gabriel Garran en France. Que les spectateurs aient été garants ou non d'une promesse de mémoire, que l'œuvre ait été réparatrice ou non, demeure une certitude : elle a été conçue pour faire front et même, en l'occurrence, front commun.

L'acte de faire front se saisit selon deux modalités qu'on propose de nommer l'affrontement et la confrontation pour désigner les versants respectivement subjectif et objectif de cette opération qui suppose la conflictualité. Confronter, ou se confronter, suppose le face à face contradictoire avec une altérité. Affronter, ou s'affronter à, est tolérant à l'idée d'une lutte intérieure : on affronte ses démons, son identité vacillante. Ce faisant, on peut rencontrer la nécessité de parler aussi au nom d'autrui : Aimé Césaire, devient le porte-parole des sans voix pour faire face à l'effondrement psychique qui le guette jusqu'à la tentation de suicide qui fait suite à l'écriture du *Cahier d'un retour au pays natal*. Pour Césaire, la reconstruction de soi et celle du monde, l'affrontement et la confrontation, sont indissociables : c'est dans sa tragédie *Et les chiens se taisaient* qu'il met en pleine lumière la singularité d'un processus qui demeure aux limites de la conscience.

Et les chiens se taisaient, dont il a déjà été largement fait état ici, fera à nouveau office d'œuvre de référence pour cette opération. L'œuvre expose et décrit la révolte comme une séquence répétitive incarnée par la gestuelle du Rebelle, à plusieurs reprises au cours de la pièce : reptation, redressement, passage à l'équilibre, chute en arrière, reprise de la reptation, *ad libitum*. Cette séquence est suffisamment complexe pour inclure un fantasme d'abandon mélancolique et sa contrepartie dynamique. Incarnée dans un personnage, la séquence de la révolte est également interprétable en termes de processus analytique : passage par l'anxiété, le silence, incapacité de parler, puis déblocage de la parole, anamnèse, régression à l'enfance, projections de fantasmes tour à tour rassurants et angoissants, présence obsédante et démultipliée des figures féminines. Mais ce drame intérieur est sublimé en drame historique de tout un peuple soumis à l'esclavage : c'est la coïncidence des deux passions, historique et psychique, qui constitue le cœur de la tragédie du Rebelle et qui fait de cette pièce le chef d'œuvre d'Aimé Césaire. Dans cette œuvre s'exposent exemplairement les deux versants du *faire front* : l'expérience intérieure permet de dire

le destin de toute une collectivité. La solution formelle inventée par Césaire pour ouvrir cette expérience aux dimensions mythiques d'une aventure collective est le dispositif choral qui transforme la pièce en poème, et défait les catégories classiques du drame.

Revitaliser

Dans la pièce de Césaire, *Le Rebelle* s'effondre et se redresse à de multiples reprises, aidé par les voix chorales qui accompagnent sa passion. Ainsi soutenu, il peut halluciner une mort glorieuse et cosmique, émancipée du cul-de-basse-fosse, le sinistre « barathre des épouvantements » où il croupit : « (*à ce moment le Rebelle se redresse*) [...] *aiè, je marche dans des piquants d'étoiles. Je marche... j'assume... J'embrasse*²⁷... ».

La mort du Rebelle est exemplaire de l'entreprise de *revitalisation* à l'œuvre dans la pièce. Dans une tonalité antihéroïque, et avec une petite œuvre totalement dépourvue de prétention ou d'ambition littéraire, c'est de la même opération qu'il s'agit dans l'opérette que Germaine Tillion nomme *Le Verfügbar aux enfers*, pièce sous-titrée « Une opérette à Ravensbrück ». L'auteure en explique sobrement l'intention par ces mots :

J'ai écrit une opérette, une chose comique, car je pense que le rire, même dans les situations les plus tragiques, est un élément revivifiant²⁸.

Si cette œuvre est singulière, c'est qu'elle ne peut être comprise en dehors des conditions de son énonciation initiale, et ceci selon deux moments distincts : celui de sa composition et celui de son exécution. Déportée à Ravensbrück, Germaine Tillion y fut affectée au tri des vêtements. Elle prit la décision de composer son opérette, l'anecdote est connue, dissimulée dans un grand carton d'emballage, et entreprit ensuite de la faire apprendre par ses codétenues qui, les témoignages à ce sujet semblent concorder, ont fredonné les mélodies et « sous-joué » des parties de l'opérette, comme « sous le manteau ».

Preuve de la vive mémoire et de l'éducation musicale de Germaine Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers* est une opérette tramée sur un propos très simple : un savant zoologue, qui fait office de présentateur, détaille sous les yeux du public et en présence de deux chœurs de détenues les caractéristiques d'un étrange animal nommé le *Verfügbar* (allemand pour « disponible », le mot était utilisé pour désigner les personnes corvéables dans le camp de Ravensbrück). Aux chœurs des détenues revient de chanter des airs d'opérette et des chansons composées par Tillion et ses camarades de déportation.

Les trois actes, écrits en dix jours, constituent un document de première main sur la vie du camp, sur les humiliations subies par les femmes, sur les catégories en vigueur dans le camp. Mais outre que l'œuvre constitue un témoignage exceptionnel, c'est dans ses conditions d'exécution et dans son intention que réside toute son originalité et qu'elle accède aux qualités d'une sorte de chef d'œuvre honteux, que Germaine Tillion a longtemps refusé de publier.

Le Verfügbar aux Enfers terminé, Germaine Tillion le fait circuler sous le manteau parmi ses codétenues, qui le lisent, en retiennent des passages, en apprennent par cœur et fredonnent tel ou tel morceau. Jamais la pièce n'a été jouée au sens strict et achevé du terme, dans le camp de

²⁷ Aimé CÉSAIRE, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence africaine [1956], rééd. 2008, p. 118.

²⁸ Germaine TILLION, *Une opérette à Ravensbrück : le Verfügbar aux Enfers*, Paris, Seuil coll. Points, 2007, préface, p. 11.

Ravensbrück. Mais ayant circulé de main en main, des semaines durant, elle a créé une forme de lien vital entre les détenues.

Le destin de cette pièce, dépourvue de toute ambition littéraire et œuvre d'une immense envergure humaine, fut de ne pas être joué dans le camp, mais d'exister comme objet symbolique que l'on a fait circuler, que l'on s'est récité, autour duquel on a parlé, et qui a permis de se remémorer un fonds culturel commun, selon un procédé, bien documenté dans l'histoire des camps, de résistance par la culture²⁹. Les deux chœurs prévus dans le texte de la pièce existent ainsi réellement dans sa performance quotidienne. Le cahier mis en circulation appartient autant à Tillion qu'au groupe tout entier auquel il est adressé et au sein duquel il prend sens. Cet objet talisman exemplifie l'opération de revitalisation – l'adjectif « revivifiant » qu'emploie Tillion est, par son étymologie, bien ajusté à son intention – qui procède d'une attitude de résistance et contient l'amorce d'une reconstruction psychique sur les lieux mêmes de l'entreprise de destruction. Par le moyen de cette circulation, les détenues redeviennent résistantes ; par le rire qu'il est censé déclencher chez elles, elles se redynamisent. L'aventure de ce livre objet, les circonstances de sa production et de son exécution, fournissent une illustration possible de la force revitalisante de la littérature.

L'histoire de cette œuvre est caractéristique d'un usage possible de la littérature dans des circonstances existentielles et historiques extrêmes. Claude Mouchard montre une sensibilité forte à cette problématique des conditions très particulières d'énonciation de la littérature de témoignage :

Les œuvres témoignages furent, *dès l'instant où elles se formèrent* sur le fond de cette décomposition, des actes de reconstruction, si désespérés qu'ils aient pu être. Nous le sentons bien en les lisant, en les écoutant. Ils impliquent du regard, de l'écoute – une attention enfin, dont nos lectures et nos propos ne sont qu'une réalisation imparfaite [...] ils ont en eux – comme une menace irréductible – les traces d'une volonté destructrice qui comportait de maîtriser ou de détruire [...] tout appel à un ailleurs ou à un avenir.

Mouchard ajoute ce point fondamental :

C'est sur un fond de destruction que les témoignages et les œuvres se sont formés ou projetés, hallucinatoirement parfois. Ils demeurent comme des liens, des vrilles aériennes ne sachant à quoi (au-delà de la mort de leurs auteurs) s'attacher. Et nous sommes là, nous – quiconque³⁰.

Cet « appel à un ailleurs ou à un avenir » s'effectue dans l'acte qui consiste à tenter de fonder ou refonder, dans l'ici et maintenant du camp, une manière de vivre ensemble. Tel fut l'accomplissement de Germaine Tillion. Elle a trouvé dans le théâtre le moyen d'en tenter l'expérience : elle a puisé dans sa mémoire, mélodies, chansonnettes, vers de mirliton, placés et recyclés dans ses chœurs. Dans ces circonstances extrêmes, elle a fait un usage joyeux, radicalement non pathétique, d'un outil qui lui a permis de chanter les limites, les impossibilités et les possibilités du vivre ensemble : la forme chorale. En 1976, René Kaës affirmait que « [l]a grande affaire qui mobilise tous les sujets d'un groupe est la passion de ne faire qu'un », et il

²⁹ Sur cette façon de résister par la récitation de poèmes, voir Jorge SEMPRUN, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, 1994 ; Ruth KLÜGER, *Refus de témoigner*, Paris, V. Hamy, 1997 ; Armand GATTI, *La Parole errante*, Paris, Verdier, 1999.

³⁰ Claude MOUCHARD, *Qui si je criais... ?*, Paris, Laurence Teper, 2007, p. 78. Je souligne.

ajoute que selon lui « [l]a communauté est le rêve profond du groupe³¹. » Un an plus tôt, Didier Anzieu affirmait sur ce qu'il nommait pour sa part « l'illusion groupale » :

L'illusion groupale répond à un désir de sécurité, de préservation de l'unité moiïque menacée ; pour cela elle remplace l'identité de l'individu par une identité de groupe : à la menace visant le narcissisme individuel, elle répond en instaurant un narcissisme groupal³².

Par ce recours à l'invention d'une petite œuvre délibérément légère, Germaine Tillion a pu, dans *l'hic et nunc* du camp, cimenter l'unité d'un groupe des femmes menacées dans leur intégrité physique et psychique par les conditions de vie du camp, et revitaliser par la force de l'humour les individualités menacées. Dès lors, cette œuvre qu'on feuillette, revêt tout à coup l'importance émouvante d'une œuvre témoin de la résistance à un drame, et pourvue d'une valeur anthropologique. Elle confirme à sa manière tranquille et forte l'hypothèse ontologique que poursuit inlassablement Jean-Luc Nancy selon laquelle il n'est d'être concevable qu'en tant qu'*être-avec* : l'idée d'un théâtre originaire trouve peut-être sa plus belle illustration dans cette récitation clandestine et murmurée, hors de portée des surveillantes, de chansonnettes remises dans les mémoires de quelques poignées de détenues de Ravensbrück, discrètement rassemblées non pas pour faire de l'art, mais simplement pour continuer de *tenir ensemble*.

• • • •

Dans les limites de cet article, il n'était guère possible de présenter le détail des opérations qui entrent dans le processus de reconstruction. *Nommer* gagnera à être rapproché de l'acte d'inscription dont parle éloquemment Jean-Claude Mathieu dans son dernier ouvrage, *Écrire inscrire* – et qui relie son intérêt pour l'inscription à un traumatisme remontant à son enfance³³. *Remontrer*, qui a été rapproché ici des questions de la réparation et de la revendication, pourrait être exploré en direction de la monstration et de l'*acting out* de la psychanalyse, exploité par les théoriciens de la postmémoire³⁴. Enfin ces opérations devront être examinées de manière systématique sous l'angle de la performativité de la parole, condition pour étendre l'exploration à d'autres genres littéraires que le théâtre.

Dans les cas singuliers brièvement présentés, le sujet a trouvé par l'écriture la force de transformer son drame en parcours exemplaire : ce sont les trajectoires de Germaine Tillion, d'Aimé Césaire, de Peter Weiss, préoccupés autant – et peut-être davantage – par le *tenir ensemble* que par le si fameux *vivre ensemble* qu'affectionnent tant de théoriciens du théâtre.

Penser les opérations qui ont lieu dans l'acte d'écrire – en l'occurrence d'écrire pour reconstruire –, c'est se placer aux points stratégiques de l'énonciation : c'est inclure la dimension de l'inconscient et de la conscience du sujet écrivain (nommer, revitaliser), c'est aussi se placer en aval, considérer l'œuvre achevée et ses effets, dans le moment décisif d'un affrontement avec l'extérieur (remontrer, faire front). C'est concevoir le travail d'écriture comme une forme de l'extase au sens, que Georges Bataille emprunte aux mystiques, d'une sortie de soi pour objectiver

³¹ René KAËS, *L'appareil psychique groupal*, Paris, Dunod, [1976] 2000, p. 102.

³² Didier ANZIEU, *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod, 1975, p. 83.

³³ Jean-Claude MATHIEU, *Écrire, inscrire, images d'inscriptions, mirages d'écriture*, Paris, José Corti, 2010, p. 10.

³⁴ Marianne HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, New York, Columbia University Press, 2012.

et maîtriser ce qui relève du pulsionnel. C'est rappeler que la littérature, issue de fantasmes et de rêveries privés, ne peut exister sans l'effort qui consiste à élaborer les conditions de possibilité du partage d'une expérience qui ne vaut d'être transmise que si elle s'effectue aux limites de la pensée.

La présente tentative consistait à penser la question de l'originnaire dans ses rapports avec les formes théâtrales : croiser au départ la pensée de l'origine proposée par Benjamin dans le sillage de Nietzsche et la réflexion de Jacques Derrida sur *khora* permettait de décrocher l'origine du commencement, pour désigner un phénomène à la fois historique et transcendant l'histoire : il y a *de l'original*, dans des œuvres singulières, dans des moments d'effondrement historique où l'on ne parvient à nommer ce qui advient qu'à la condition de recourir à une forme esthétique alternative, radicalement nouvelle (et non pas neuve), propre à « désarrimer les tables d'opposition » du régime de la pensée ordinaire. Telle est la forme chorale : une des traductions esthétiques possibles de cet affleurement du tourbillon originnaire qui s'approche au plus près du réel. Pour ces « résistants psychiques » que sont Aimé Césaire, Armand Gatti, Peter Weiss, Germaine Tillon et bien d'autres, le recours à la forme chorale fut une solution esthétique choisie face à l'effondrement, pour esquisser le mouvement vital de reconstruction de soi et du monde.

Martin MEGEVAND

L'origine à venir

À propos du *Sang des promesses* de Wajdi Mouawad

« Rendez-vous à l'aube¹ »

Dans *Le Sang des promesses*, l'*incipit* aussi bien que l'*explicit* résonnent vers l'origine, qui relie en écho les bornes du quatuor² – tout en les maintenant *ouvertes*. Dans le théâtre nô, c'est par un pont qu'entrent et sortent les personnages, quittant et rejoignant le monde des esprits, la scène carrée communiquant avec un autre monde³ ; dans l'espace théâtral médiéval, les extrémités de la scène – le paradis et l'enfer – mènent chacune vers un au-delà⁴, le paradis correspondant sur le plan théologique à la restauration de la pureté originelle du jardin d'Éden ; dans le théâtre grec, toute issue tragique entraîne un retour vers le désordre originaire, la fin résonnant en écho à une origine que la cité croyait avoir dépassée. Dès la première réplique de *Littoral*, Wilfrid tente de raconter comment son « histoire » a « commencé » trois jours plus tôt « de façon remarquable⁵ », et il y parvient en débutant par une scène érotique qui évoque les récits de genèse (quand, comme au Japon, les dieux s'accouplent pour engendrer le monde) : « J'étais au lit avec une déesse dont le nom m'échappe, Athéna ou Hélène et ça n'a pas d'importance⁶ ». À l'autre extrémité, à la fin de *Ciels*, le vagin de Dolorosa se dilate : « Dolorosa » l'infanticide « accouche dans la peinture », et « un enfant naît⁷ ». Mais cette naissance ouvre à une temporalité qui n'appartient plus au *Sang des promesses* : le vagin de Dolorosa guide vers un « autre monde » au-delà du temps de la diégèse – vers une temporalité en quelque sorte indiquée de façon eschatologique, qui correspond non à un « au-delà » traditionnel, mais à un devenir autre de *notre* monde dans sa quatrième phase de globalisation accélérée⁸, dans un dépassement possible de ses antagonismes⁹.

¹ L, p. 11. Les quatre pièces du *Sang des promesses* : *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* sont abrégées par leurs initiales. Je les cite selon la dernière édition, qui date de 2009 (Montréal-Arles, Leméac – Actes Sud, « Babel »). L'« aube » est l'origine d'un jour nouveau, mais aussi d'une nouvelle ère dans les interrelations entre les individus et entre les groupes, sur laquelle va se pencher cet article.

² C'est bien de « quatuor », et non de « tétralogie », dont parle Wajdi Mouawad à propos du *Sang des promesses* (C, p. 9), laissant entendre que ce sont des harmoniques ou des échos qui relient les pièces entre elles, et non l'habituelle continuation du récit (ici absente).

³ Armen GODEL, *La Maison Kizuki et autres rencontres théâtrales*, Genève, MētisPresses, « Le métier à tisser », 2010, p. 43.

⁴ Elie KONIGSON, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, p. 281.

⁵ L, p. 14.

⁶ *Ibid.*

⁷ C, p. 114.

⁸ Sur les différentes phases de la « globalisation » depuis la « découverte » de l'« Amérique » en 1492, cf. Ottmar ETTE, *Transarea. Globalisierungsgeschichte*, Berlin/Boston, De Gruyter, « Mimesis. Romanische Literaturen der Welt », 2012, p. 8-26.

⁹ Antagonismes qui, comme le rappelle entre autres Ottmar ETTE (*ibid.*, p. 27), apparaissent de façon exemplaire dans la thèse bien connue de Samuel P. HUNTINGTON sur le « clash des civilisations », que *Le Sang des promesses* tente à bien des égards de dépasser.

Pour être ainsi mise en lumière à l'ouverture et à la clôture, l'origine n'en demeure pas moins trouble dans *Le Sang des promesses*. L'éjaculation initiale de Wilfrid, contenant la semence de l'engendrement, coïncide avec son exact opposé, non avec la petite, mais la grande mort :

[...] j'ai joui en même temps que le téléphone avec l'impression de décharger de trois sonneries ; alors sans prendre la peine ni de réfléchir ni de me retirer, sexe à sexe, j'ai décroché ! [...] et ce coup-là, juste au moment de l'éjaculation, m'annonçant la mort de mon père, si ce n'est pas le destin, qu'est-ce que c'est bordel¹⁰ ?

L'origine mêle les contraires, appartient au chaos, à l'indéterminé, à ce qui est mélangé, ambivalent et ambigu, et le commencement peut coïncider avec la fin. « Ma mère est morte en me mettant au monde¹¹ », dit Wilfrid, et il en ira de même d'Aimé, la mère de Loup, dans *Forêts*¹².

Évoquée au début et à la fin du *Sang des promesses*, et même si l'espace théâtral devient *in extremis* lieu d'origine (par l'enfant qui naît de Dolorosa, dont le destin est incertain avec une telle mère), l'origine n'appartient cependant pas au *Sang des promesses*, ou ne lui appartient que marginalement (comme point de fuite, ou plutôt : comme point enfui, ou enfoui). Il n'y a nulle certitude au départ : « Mettons que je m'appelle Wilfrid¹³ », dit celui dont le nom ne correspond peut-être pas à son nom d'origine et peut aussi bien n'avoir été inventé qu'à l'instant. En tout cas, Wilfrid ne connaît ni celui qui l'a engendré (qu'il ne « reconnaît » que pour la forme, sans être « capable » de l'identifier¹⁴), ni la mère disparue à sa naissance – la naissance le séparant précisément de l'origine.

Ainsi, dans *Le Sang des promesses*, l'origine est l'actant principal, placé en exergue dès la préface de *Littoral* (« De l'origine de l'écriture¹⁵ ») ; mais c'est en absente qu'elle agit. Absente, elle constitue le véritable « destinataire » (au sens de Greimas¹⁶) de la quête, plus profondément que les personnages qui, comme le père (ou le chevalier Guiromelan) dans *Littoral*, Nawal dans *Incendies*, Douglas Dupontel dans *Forêts*, invitent les « sujets » (Wilfrid, Jeanne et Loup) à partir à sa recherche. Et certes, ces personnages sont médiateurs ; mais, sans certains indices indiquant un effet à distance de l'origine (des origines), ils ne pourraient rien obtenir de ceux qui accepteront de se mettre en quête. C'est que l'origine transparait, des années plus tard, dans la violence de ses effets, de manière oblique. Voilée, c'est elle qui déclenche le discours de l'oncle Émile lorsque celui-ci, sans d'abord donner la moindre explication, considère comme « un scandale, un scandale ! » le projet de Wilfrid apparemment adéquat d'enterrer son père au côté de sa mère¹⁷. Effectivement, cette émotion qui submerge l'oncle Émile est un indice de quelque chose qui a eu lieu à l'origine (qui, longtemps après encore, s'oppose à ce qu'il tienne un discours posé ou apaisé), et qui correspond à la décision, qu'il impute au père de Wilfrid, d'« assassiner » la mère de ce dernier en l'obligeant à garder son enfant¹⁸. Voilée, c'est également l'origine qui entraîne le mutisme de Nawal dans *Incendies*, et c'est elle, en dernière analyse, qui déclenche la quête de

¹⁰ L, p. 14.

¹¹ L, p. 29.

¹² F, p. 38.

¹³ L, p. 13.

¹⁴ L, p. 15, 23 & 24.

¹⁵ L, p. 7. Je souligne.

¹⁶ Anne UBERSFELD, « Le modèle actantiel au théâtre », *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, « Essentiel », 1982, p. 53-107.

¹⁷ L, p. 35.

¹⁸ L, p. 45.

Jeanne. Dans *Incendies*, le silence est au départ de l'histoire, seulement interrompu par cette ultime phrase de Nawal : « Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux¹⁹ ». Il est le dernier mot de la pièce, quand Simon demande à Jeanne de lui « faire encore entendre son silence²⁰ ». Sans doute est-ce parce que ce silence est l'écho de l'origine, de l'origine inavouable (même si elle aura été révélée par Chamseddine) –, tellement inavouable qu'elle rend muet Simon qui l'a entendue.

Si elle est le « destinataire » de la quête, l'origine en constitue également l'« objet », les personnages étant entraînés à la rechercher, parfois contre leur gré. Elle est le graal, la coupe essentielle contenant un secret qui, lors du cortège au cours duquel il est présenté, est accompagné d'une « lance » dont sortait « une goutte de sang²¹ » (non sans rappeler la rencontre originelle du pénis dans le vase utérin) ; et, dès *Littoral*, tout *Le Sang des promesses* est placé sous l'emblème du graal, du fait de la présence du chevalier Guromelan. C'est vers la tombe où repose sa mère que Wilfrid entend ramener son père pour l'enterrer à ses côtés, comme si la tombe allait ainsi retrouver le lit de l'origine. Et, à la fin, lorsqu'il n'aura pu l'enterrer au pays de l'origine, c'est à la mère originelle qu'il le confiera : à la mer. À l'homophonie française entre « mère » et « mer » répond l'idéogramme 海 (la mer, *kai* en japonais en lecture « kun »), dans lequel la clé de la mère (母), est liée à la clé de l'eau (氵).

Quant à cette quête des origines, elle s'effectuera elle-même en réinvestissant non seulement les histoires du théâtre originaire européen (le théâtre grec), mais aussi – en partie – leur dramaturgie, dans laquelle la reconnaissance (l'*anagnôrisis*) forme un ressort fondamental²². Mais si, dans les pièces du *Sang des promesses*, les reconnaissances jouent également un rôle capital, elles n'entraînent pas, comme dans le cas d'Œdipe et dans nombre de tragédies, un passage du bonheur au malheur. La reconnaissance portera bien plutôt sur la nature de l'humanité et des sociétés dans lesquelles vivent les personnages, et sur la possibilité d'un avenir commun, par-delà les divisions et les conflits entre groupes sociaux²³.

J'ai dit que l'origine était absente du *Sang des promesses*, bien qu'elle soit placée à la source des histoires – le « sang » en découlant et menant vers des « promesses » situées au moins en partie par-delà les histoires contées dans chacune des pièces. Et, comme thème, elle est effectivement située en dehors des histoires, du moins jusqu'aux révélations finales (et encore : elle n'est alors que racontée, et appartient de ce fait au passé, bien qu'elle se répercute dans les bouleversements du présent). Cependant, sur le plan théâtral, l'origine fait irruption dans ce qui en est le plus éloigné, c'est-à-dire dans l'extrême contemporain, ce temps où retentissent les sonneries des téléphones portables (*Incendies*, *Forêts*) et où crépitent les ordinateurs (*Ciels*), médias essentiels de l'actuelle phase de la mondialisation. En effet, contrairement à ce que laisse supposer l'actuel triomphe du théâtre postdramatique diagnostiqué par Hans-Thies Lehmann²⁴, ce sont les *muthoi* des origines du

¹⁹ I, p. 24, 37 & 63.

²⁰ I, p. 93.

²¹ CHRETIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal*, in *Romans*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche. Classiques modernes », 1994, p. 937-1211, v. 3136, p. 1036.

²² Cf. ARISTOTE, *Poétique*, Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tsvetan Todorov, Paris, Seuil, « Poétique », 2011, 11, 16 & 18.

²³ Sur cette question, cf. également Patrick SUTER, « Vers une transculturalité mondialisée. Wajdi Mouawad : *Le Sang des promesses*, marges et frontières », in Patrick SUTER, Nadine BORDESSOULE-GILLIERON & Corinne FOURNIER KISS, *Regards sur l'interculturalité. Un parcours interdisciplinaire*, Genève, MētisPresses, 2016, p. 235-255.

²⁴ Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 (1999).

théâtre européen (du théâtre grec), à l'origine du « drame », qui surgissent comme des revenants sous les yeux des spectateurs.

Les mythes sont clairement nommés ou évoqués. Le père de Wilfrid, mort, n'est pas laissé « blanchir au soleil », parce que « les oiseaux » lui « mangeraient les yeux²⁵ », rappelant le sort réservé à Polynice dans *Antigone*, pièce qui est évoquée quelques répliques plus loin par Joséphine :

Wazâân, l'aveugle, m'a dit que je sauvais une mémoire. Il m'a appelée par un nom que je n'avais jamais entendu. Il m'a dit : « Bonne route, Antigone ! » Je lui ai fait entendre que je m'appelais Joséphine, mais il n'a rien voulu savoir²⁶ !

De même, dans *Littoral*, la voix de Simone évoque « la croisée des chemins », qui rappelle bien sûr l'épisode où Œdipe, à un carrefour, assassine par mégarde son père, Laïos, le roi de Thèbes. De même, dans *Incendies*, lorsque Chamseddine révèle à Simon l'absolument inavouable, l'origine indicible et monstrueuse (« Tu comprends bien : il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée par son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère, de sa sœur²⁷ »), la ressemblance avec l'histoire d'Œdipe est patente ; et, tout en rappelant l'origine du théâtre occidental, elle évoque surtout cette régression au plus ancien, à l'archaïque même, lorsqu'Œdipe est placé dans l'ignorance de la loi qui, plus tard, en réprimant l'inceste et le parricide, permettra à la société de se développer. De même, dans *Forêts*, la fosse de la forêt rappellera le Minotaure ; de même encore, Dolorosa, trois fois infanticide, rappellera Médée – ces deux histoires évoquant à leur tour les temps archaïques, comme le rappelle Chamseddine après sa révélation : « Tu entends ma voix, Sarwane ? On dirait la voix des siècles anciens²⁸ ».

Et cependant, précise Chamseddine :

Mais non, Sarwane, c'est d'aujourd'hui que date ma voix. Et les étoiles se sont tues en moi une seconde, elles ont fait silence lorsque tu as prononcé le nom de Nihad Narmanni tout à l'heure. Et je vois que les étoiles font silence à leur tour en toi. En toi le silence, Sarwane, celui des étoiles et celui de ta mère. En toi²⁹.

Cette reprise de Chamseddine, ce renoncement à l'interprétation du récit comme « la voix des siècles anciens », situe l'origine « aujourd'hui ».

Entraînant le « silence », l'origine n'en est pourtant pas moins absente, dans la mesure où c'est l'histoire d'une disparue, de Nawal défunte, qui est racontée. L'éloignement par rapport à l'origine est d'autant plus important que cette histoire est racontée au fils qui voulait « cogner » son « cadavre » lors de la répartition de l'héritage³⁰, et qui était ainsi très éloigné de sa mère (de celle qui est à l'origine de sa vie). Mais il n'en reste pas moins que cette précision de Chamseddine (« Mais non, c'est d'aujourd'hui que date ma voix ») suggère que *Le Sang des promesses* ne se contente pas d'un retour aux sources, aux origines.

Au contraire, ces pièces reprennent la matière de l'origine, mais en la retravaillant. Le rappel d'Antigone évoque certes le début de la communauté, et ce sont souvent les sépultures qui, sur le plan archéologique, attestent l'existence des premières communautés

²⁵ *L*, p. 117.

²⁶ *L*, p. 118-119.

²⁷ *I*, p. 124.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *I*, p. 29.

humaines. Mais si l'« on dirait la voix des siècles anciens », il s'est accompli de très importants déplacements entre le théâtre des origines (le théâtre grec) et le théâtre d'*aujourd'hui* (*Le Sang des promesses*, où les personnages sont en quête d'origines multiples).

Deux points me semblent à cet égard décisifs.

Le premier est d'ordre dramaturgique. Il correspond au fait que, si les pièces du *Sang des promesses* évoquent les tragédies anciennes, elles ne procèdent pas (ou en tout cas pas uniquement) d'une dramaturgie aristotélicienne. Les effets de distanciation sont nombreux, « cinéma dans le théâtre » de *Littoral*, métalepses ou passages intempestifs entre les plans imaginaire et réel³¹, comme dans ce dialogue entre le chevalier et le père :

LE CHEVALIER. Qu'est-ce qu'on fait ?

LE PÈRE. Qu'est-ce que tu veux faire ? Moi je suis mort et toi tu n'existes pas³² !

En général, des marques sont laissées pour rappeler que, bien que bouleversantes, les histoires sont construites, fabriquées. Il y a « aveu de théâtre³³ », comme dans cette réplique entre Joséphine et le père :

JOSÉPHINE. Monsieur...

LE PÈRE. Oui, mademoiselle ?

JOSÉPHINE. Voulez-vous être mon père pour quelques instants ?

LE PÈRE. Très volontiers, mademoiselle³⁴.

Le deuxième point découle du premier, et a trait au travail de transformation exercé sur les textes sources, soit sur les grands mythes anciens – qu'ils appartiennent au monde grec, au monde chrétien, ou encore au cycle du graal. Ces déplacements interviennent exemplairement dans *Littoral*. Les jeunes veulent « raconter ce qui s'est passé, chacun son histoire³⁵ », et se demandent comment « raconter » ces histoires « devant du monde³⁶ » ; or, en tant que spectateurs, nous n'assisterons pas à ce récit collectif qui, tel qu'il est formulé par Simone, peut évoquer un projet théâtral autobiographique de type postdramatique³⁷ :

SIMONE. En attendant, trouvons comment raconter nos histoires devant du monde.

AMÉ. Comment.

SIMONE. Voici une grande place. On arrive, on s'avance et on raconte. Essayons.

AMÉ. Comment ?

SIMONE. Imagine que nous sommes devant du monde.

AMÉ. Il n'y a personne.

³¹ « Au cinéma » dit Genette (mais ce pourrait aussi être le cas au théâtre), « il peut y avoir des perturbations de niveaux, quand un acteur endosse son propre rôle comme s'il était fictionnel » : Gérard GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, Poétique, 2004, p. 73.

³² *L*, p. 110.

³³ André STEIGER, *L'Aveu de théâtre*, Orbe, Campiche, Théâtre en camPoche. Hors-jeu, 2008, p. 15-17.

³⁴ *L*, p. 129.

³⁵ *L*, p. 101.

³⁶ *L*, p. 96.

³⁷ Sur les liens entre théâtre postdramatique et théâtre autobiographique, cf. Louis Patrick LEROUX, « Théâtre autobiographique : quelques notions^a », *Jeu : revue de théâtre*, n° 111, (2) 2004, p. 75-85, p. 85. <http://id.erudit.org/iderudit/25505ac>. Dans *Le Théâtre postdramatique* (*op. cit.*, p. 157 *sq.*), Hans-Thies LEHMANN insiste sur l'irruption du « réel » dans le cadre de la représentation comme l'une des caractéristiques du « postdramatique ».

SABBÉ. Imagine.

WILFRID. Oui : imagine, imagine, ce n'est pas compliqué ! Prends-moi : je regarde le cadavre de mon père et j'imagine qu'il parle.

LE PÈRE. Tu t'appelles Amé, n'est-ce pas³⁸ ?

Certes, ce projet peut être compris comme une mise en abyme de la pièce à laquelle nous assistons, où les « histoires » des jeunes sont bien racontées - avec cette différence que ces récits ne surviennent pas sur le mode volontaire, mais plutôt, de même que la « réponse » dont parle Wazâân à Simone, « du côté d'où » on les « attendrait le moins³⁹ ». C'est par association d'idées que Hakim en arrive à raconter une scène de torture d'autant plus insupportable qu'elle est livrée sans aucun préambule et de façon incohérente (Hakim riant des atrocités subies par un « ami ») :

HAKIM. Ça me fait penser à l'histoire d'un ami qui est mort d'une façon horrible. Il avait été capturé par l'ennemi avec sa petite fille de huit ans, ils l'ont foutu à poil, lui ont graissé le trou du cul et l'ont assis sur un long pal en bois. Ils l'ont enculé lentement, si lentement avec le bout du pal que, bien malgré lui, il s'est mis à bander, excité à se faire péter les couilles... (*Il rit.*) Alors, ils ont hissé le corps de sa fillette, ils lui ont écarté les jambes et ils te l'ont empalée sur la bitte de son père ! Comme elle gigotait comme une damnée en hurlant, son père, lui, glissait le long du pal en râlant. À la fin, un des soldats, pris de pitié, leur a tiré une balle dans la tête au moment où il éjaculait dans le cul de sa petite fille⁴⁰.

Et c'est en répondant à une question de Simone qu'Amé en vient à raconter comment il a « tué son père », un soir, « à la croisée des chemins », en plagiant certes (mais involontairement) la vie d'Œdipe :

AMÉ. [...] Arrivé à la croisée des chemins, j'ai vu un homme encagoulé ; il a fait un pas vers moi, en levant un bras. J'ai tiré. Je me suis lancé, couteau à la main, dans la gorge, puis dans le flanc et pour finir trois coups au cœur ! [...] Arrivé au village, on a couru vers moi, vite, vite, on a couru vers moi pour me raconter, me dire, que le corps de mon père venait tout juste d'être retrouvé par un berger qui rentrait avec ses moutons. Le corps était là. J'ai reconnu mes gestes, mes coups et j'ai regardé, et j'ai compris⁴¹ !

Ainsi, alors que les rappels des mythes anciens paraissent presque transparents aux yeux du spectateur un tant soit peu cultivé, il n'en va pas de même pour les « jeunes » de *Littoral*, dont les noms à consonance arabe aussi bien que la jeunesse marquée par la guerre laissent supposer qu'ils n'ont pas eu accès à la culture grecque ni à ces histoires. S'ils en vivent des *remakes*, c'est dans l'ignorance du texte original. Ils se livrent à un travail non de réécriture, mais de redistribution de la matière mythique originale, c'est-à-dire de « bricolage » « sauvage » à partir de certains « mythèmes » – comme exemplifiant les thèses célèbres de Lévi-Strauss, pour lequel l'une des propriétés majeures du mythe réside dans ses possibles transformations⁴².

³⁸ L, p. 96.

³⁹ L, p. 74.

⁴⁰ L, p. 80-81.

⁴¹ L, p. 98.

⁴² Claude LEVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, « Presses Pocket Agora », 1962, p. 30 *sq.*

Dans *Le Sang des promesses*, donc, les débris de mythe ne renvoient à l'origine du théâtre occidental et des mythes grecs que pour le spectateur connaissant la culture grecque et judéo-chrétienne. En revanche, le travail involontaire sur d'anciens mythèmes auquel se livrent les « jeunes » est original et trouve sa source dans « leur vie » ainsi que dans le présent, sans références au passé. Si ces mythèmes constituent pour le spectateur des *topoi*, *Le Sang des promesses* en propose de nouvelles dispositions et de nouvelles interprétations, élaborant une mythologie originale – dont on peut tout de suite préciser qu'elle a pour horizon non une société ou une « culture » particulière, mais l'humanité tout entière qui, à l'intérieur de l'actuel mouvement de la mondialisation, et par-delà la clôture du *Sang des promesses*, est amenée à se découvrir elle-même, ou à se reconnaître par-delà sa diversité. Or, en littérature comparée, ce sont les variations proposées par les nouvelles versions par rapport aux anciennes qui sont significatives.

L'une des différences les plus importantes porte sur une réécriture de la scène fondatrice du christianisme, c'est-à-dire de la Cène, où est instaurée l'Eucharistie :

SABBÉ. Vous savez comment on appelle ceux qui mangent le même pain ?

WILFRID. Comment ?

SABBÉ. Des « Copains ».

*Sabbé rit*⁴³.

Le mot « copains » évoque bien sûr le mot « chrétiens », avec lequel il entretient une relation paronomastique, et la définition que Sabbé lui attribue correspond à l'étymologie (« copain », tout comme « compagnon », provenant du latin *cum* + *pānis*⁴⁴). Cependant, s'il est d'usage de parler des « compagnons du Christ » pour désigner les apôtres, « copain », formé sur le même étymon mais par dérivation non savante, évoque le contexte profane et populaire. En revenant à l'étymologie de « copains », Sabbé remet donc à la fois deux frontières en question : celle qui distingue le monde sacré du monde profane, et celle séparant les chrétiens des autres communautés⁴⁵. Sabbé propose donc une communion étendue à l'humanité tout entière. Et certes, le christianisme s'est pensé comme universel et « catholique » ; mais, ici, cette catholicité n'est nullement projective, et il ne s'agit pas d'« aller dans le monde entier » – ainsi que l'enjoint l'Évangile⁴⁶ – à partir de la région du monde où est apparu Jésus⁴⁷. Ce que Sabbé suggère, c'est une communion étendue à toute

⁴³ L, p. 100.

⁴⁴ O. BLOCH & W. v. WARTBURG, *Dictionnaire étymologique*, Paris, PUF, 1991, entrées « Copain » et « Compagnon ».

⁴⁵ En général, les religions produisent des frontières, comme l'a rappelé Jean-Louis SCHLEGEL (« Territoires des religions », *Murs et frontières*, *Hermès*, n° 63, p. 35-42). Il reste une trace d'une telle frontière dans la liturgie byzantine de saint Jean Chrysostome, puisqu'au moment où va être célébrée l'eucharistie, juste avant le Credo, l'exclamation du diacre (« Les portes, les portes ! ») provient d'une époque révolue où seuls les fidèles initiés au mystère pouvaient assister à l'eucharistie, les catéchumènes étant renvoyés et les portes fermées derrière eux (cf. *Liturgicon. Missel byzantin à l'usage des fidèles*, par Mgr. Néophytos EDELBY, Beyrouth, Liban, 1990, p. 443).

⁴⁶ Mc 16, 15.

⁴⁷ Les dérives de ce mouvement projectif de l'Occident à travers la colonisation ont été remises en cause par Édouard GLISSANT dans *Poétique de la relation* (Paris, Gallimard, 1990), et de nombreux critiques ont fait remarquer que la prétention à l'« universalité » de l'Occident a souvent été, de fait, liée à une attitude ethnocentriste. Cela dit, sur un plan théologique, l'injonction de l'Évangile à « aller dans le monde entier » n'implique nullement une exclusion par rapport aux « autres », mais plutôt une ouverture et un élargissement de la communauté – ni une assimilation des « autres » à « nous », mais une acculturation vers les cultures locales. Dans ce sens, la suggestion de Sabbé n'est pas contradictoire avec un christianisme orthodoxe et peut au contraire en paraître comme un accomplissement sociétal (bien que non confessionnel).

personne mangeant le pain avec d'autres, sans qu'elle ait besoin de sortir de son groupe pour entrer dans la nouvelle communauté des « fidèles », et sans nulle référence à des groupes d'origine ou à des communautés religieuses qui se distingueraient des autres par un « nous » (par exemple les chrétiens, ou les musulmans) par opposition à des « autres⁴⁸ ». Nul baptême ici pour faire partie de la communauté, nul rite de passage : la condition suffisante est le partage du pain, qui n'est entouré de nulle aura particulière, de nulle ritualisation. Partant, si quelque chose devient sacré, c'est ici le profane. Tout pain, et non seulement le pain eucharistique et consacré, devient pain de communion ; l'appartenance religieuse n'est plus une condition de la communion ; mais celle-ci a lieu, et le partage du pain par les copains (par le groupe de jeunes) a succédé à l'exact contraire de la communion : à la guerre.

La « matière judéo-chrétienne » (comme on parle de « matière de Bretagne ») est retravaillée d'une autre façon encore dans *Littoral*. L'impossibilité d'enterrer le père évoque certes le mythe d'Antigone, n'était que le frère d'Antigone laisse place au père de Wilfrid. Or ce père évoque à son tour le Père de l'Évangile qui veille sur ses brebis⁴⁹, qui renvoie lui-même au livre d'Ézéchiel (« Comme un pasteur s'occupe de son troupeau, quand il est au milieu de ses brebis éparpillées, je m'occuperai de mes brebis⁵⁰ »). Dans *Littoral*, le père est effectivement le « gardeur de troupeaux⁵¹ ». Et lorsque Joséphine s'adresse à lui, dans ce passage déjà cité :

JOSÉPHINE. Monsieur...

LE PÈRE. Oui, Mademoiselle ?

JOSÉPHINE. Voulez-vous être mon père pour quelques instants⁵² ?

le père accepte (« Très volontiers, mademoiselle⁵³ »), devenant immédiatement le père tout à fait personnel de Joséphine, auquel elle s'adresse en disant « maman et toi⁵⁴ », et qui n'agit plus comme celui de Wilfrid :

LE PÈRE. Qui est ce jeune homme, Joséphine ?

JOSÉPHINE. C'est Wilfrid. Il lave le corps de son père. Il va l'enterrer ici.

LE PÈRE. Bonjour, Wilfrid.

WILFRID. Bonjour, Monsieur.

LE PÈRE. Je suis désolé pour votre père. Je vous remercie de bien avoir voulu que je devienne son père pour quelques instants⁵⁵.

Ainsi, un père tout à fait personnel est échangé pour devenir le père d'une autre, rappelant bien sûr le « Notre père ». Mais ici, le père n'est pas celui du Fils qui révèle et glorifie le Père, et qui, dans un processus de kénose, va mourir. C'est au contraire un père qui est

⁴⁸ Cette distinction entre « nous » et les « autres » est essentielle dans le processus de création des frontières entre les groupes sociaux. Cf. l'article fondateur de Fredrick BARTH, « Les groupes ethniques et leurs frontières » (1969), in Philippe POUTIGNAT & Jocelyne STREIFF-FENART, *Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, « Le sociologue », 1995 (1969), p. 203-249, p. 207.

⁴⁹ Jn 10, 26-27.

⁵⁰ Ez 34, 12.

⁵¹ *L*, p. 143.

⁵² *L*, p. 129.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *L*, p. 130.

mort, et accepte d'être mort, qui se retire. Et si une communauté se fonde autour de sa sépulture, cette dernière n'est pas liée à une terre que d'aucuns pourraient revendiquer pour leur (caveau familial ou tribal), mais à la mer universelle qui relie toutes les parties du monde, d'où toute vie est sortie – et qui est le « sexe du monde⁵⁶ ». Cette communauté qui se fonde, c'est celle de Wilfrid et de Joséphine, alors que le père, qui est mort et s'est retiré, permet aux jeunes de s'aimer :

JOSÉPHINE. Devant lui [= ton père] [...] donne-moi un signe de vie et embrasse-moi. Tu es là à laver le corps de ton père, plongé dans les effluves de la mort depuis si longtemps ! Laisse le mort et embrasse-moi, Wilfrid, embrasse-moi !

« Laisser les morts », c'est bien sûr l'injonction du Christ à celui qui hésite à le suivre⁵⁷; mais ici, le père est terrestre et bientôt marin, se retirant comme la marée. Les « signes » ne sont plus ceux que réclamaient les contemporains de Jésus, attestant d'un autre monde. Le père meurt, quand c'est le fils dans l'Évangile. Et ce n'est pas pour laisser la place à un monde profane, mais au contraire pour permettre à la vie tout entière d'apparaître sacrée. Le baiser de Wilfrid à Joséphine devient source de vie, origine neuve, venant se substituer à tous les morts dont elle gardait mémoire en récitant leurs noms.

Ainsi, dans *Le Sang des promesses*, la matrice mythique (la matrice qui engendre les mythes) est comme rendue à son origine, non par un retour aux sources anciennes philologiquement respectées, mais parce que la voici apte à recombinaison des séquences mythiques originelles et à en envisager de nouvelles variantes – sans du reste nécessairement abolir d'autres versions antérieures, le retrait du père pouvant par exemple évoquer le « retrait de Dieu » (le « tsimtsoum ») qui, selon la Kabbale, permet l'apparition du monde⁵⁸. C'est par un travail de variation sur ces histoires originelles, et en se les échangeant, c'est-à-dire en se les racontant ou en découvrant celles des autres, que les personnages cheminent vers la découverte d'une origine nouvelle, qui n'appartient pas au passé, mais à l'avenir – cette origine future étant suggérée encore dans l'accouchement de Dolorosa à la clôture (non close) du quatuor. Et si, à la fin de *Ciels*, cette origine laisse place à un avenir très incertain, placé sous la menace d'une récurrence de Dolorosa-Médée, dans *Littoral*, les personnages découvrent dans le retrait du père l'occasion qui leur permet de devenir des *sujets*, c'est-à-dire de devenir eux-mêmes lieux d'origine. Ils sont désormais adultes, en paix avec les morts, les ayant respectés, mais non fétichisés – et sans en être inquiétés. Un horizon s'est ouvert que ne hantent plus les fantômes (des parents ou des vieilles histoires).

Mais cette origine à venir, ou découverte par les personnages à la fin de la quête, encore faut-il préciser en quoi elle est nouvelle. Dans *Incendies*, on le sait, ce que découvrent Jeanne et Simon, c'est une origine mêlée, qu'évoque Nawal, la mère, dans sa dernière lettre :

Il faut casser le fil,
Jeanne, Simon,
Où commence votre histoire ?

⁵⁶ L, p. 132.

⁵⁷ Lc 9, 59.

⁵⁸ Cf. Marc-Alain OUAKNIN, *Tsimtsoum. Introduction à la méditation hébraïque*, Paris, Albin Michel, « Spiritualités vivantes 105. Série Judaïsme », 1998, p. 9-10.

À votre naissance
 Alors elle commence dans l'horreur.
 À la naissance de votre père ?
 Alors c'est une grande histoire d'amour.
 Mais en remontant plus loin,
 Peut-être que l'on découvrira que cette histoire d'amour
 Prend sa source dans le sang, le viol,
 Et qu'à son tour,
 Le sanguinaire et le violeur
 Tient son origine dans l'amour⁵⁹.

Le fil qui est ici cassé, c'est celui des tragédies qui se succèdent selon la loi du talion, dont a parlé le médecin d'*Incendies* en retraçant l'absurde enchaînement :

Il y a deux jours, les miliciens ont pendu trois adolescents réfugiés qui se sont aventurés en dehors des camps. Pourquoi les miliciens ont-ils pendu les trois adolescents ? Parce que deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village de Kfar Samira. Pourquoi ces deux types ont-ils violé cette fille ? Parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés. Pourquoi les miliciens l'ont-ils lapidée ? [...] Il y a certainement une raison, ma mémoire s'arrête là, [...] mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps [...] ⁶⁰.

L'enchaînement de ces crimes procède de l'opposition de groupes vis-à-vis d'autres groupes, le dialogue entre les uns et les autres étant remplacé par des massacres commis réciproquement. Or ce que découvrent Jeanne et Simon, c'est que les différences qu'érigent les groupes entre eux n'ont pas de fondement, toute l'humanité étant née à la fois d'histoires opposées, les « bien nés » ne se distinguant pas des « mal nés ». De même, à la fin, Nihad-Abou Tarek est confronté à l'erreur qui lui a permis d'opposer l'ennemi aux siens, l'ennemi qu'il a torturé ne se révélant autre que sa mère. Confronté à l'origine de sa vie, le voici désormais de la même famille que Simon et Jeanne, « tous trois », comme le dit une didascalie, se retrouvant « ensemble dans la même pièce⁶¹ ». Or « être ensemble dans la même pièce », n'est-ce pas être également ensemble dans la même humanité ? Tout se passe en effet comme si l'origine commune que se découvrent les personnages d'*Incendies* n'était guère différente de celle qu'a identifiée la génétique contemporaine, qui postule que toute l'humanité est née en Afrique – permettant d'invalidier, par là même, les théories racistes du XIXe siècle et toutes les ségrégations qu'elles ont instituées⁶².

Mais, à ce point, nous n'avons encore trouvé que l'un des éléments de l'origine. Le deuxième est indiqué par Nawal qui poursuit :

Alors,
 Lorsque l'on vous demandera votre histoire,
 Dites que votre histoire, son *origine*,
 Remonte au jour où une jeune fille

⁵⁹ *I*, p. 131-132.

⁶⁰ *I*, p. 61.

⁶¹ *I*, p. 125.

⁶² Cf. Alicia SANCHEZ-MAZAS, « Les origines de la diversité humaine », in Patrick SUTER *et alii*, *op. cit.*, p. 75-89.

Revint à son village natal pour y graver le nom de sa grand-mère Nazira sur sa tombe⁶³.

C'est que cette origine génétique commune ne serait rien sans l'écriture, qui est associée dans *Incendies* à la « pensée⁶⁴ ». Or que permet l'écriture dans *Le Sang des promesses*, ou plutôt l'écriture du *Sang des promesses* ? Tout d'abord de constituer une histoire commune à toute l'humanité, les individus isolés découvrant soudain que « leur » origine est liée à l'histoire d'autres êtres et d'autres peuples ; mais d'inventer aussi des mythes nouveaux, où, comme dans *Incendies*, ce n'est plus *Œdipe Roi*, le parricide qui constitue la faute essentielle, mais l'atteinte à une femme, à la mère. Ainsi, à la découverte d'une histoire génétique commune à quoi mène *Incendies* est associé le point d'origine d'une culture commune à venir, où les histoires des uns et des autres cesseront d'être perçues contradictoirement et apparaîtront au contraire complémentaires. Tel est, en particulier, l'histoire de *Forêts*, où Loup la sauvage découvre d'une part que son histoire canadienne est liée à l'histoire comprenant tant celle des Juifs persécutés que celle des chrétiens d'Europe, ou celle de sa grand-mère honnie, et d'autre part que cette histoire réécrite, où les « mythèmes » ont été échangés entre les individus et les groupes culturels, est infiniment plus riche et structurante que l'histoire partielle qu'elle se connaissait. L'origine commune, c'est donc celle des histoires non seulement partagées, mais désormais inséparables les unes les autres, qui se mettent à s'entretisser – le tissage étant appelé à se poursuivre au-delà de la pièce, les acteurs et les spectateurs étant désormais « dans la même pièce » – c'est-à-dire dans le même monde globalisé où la juxtaposition des civilisations prises dans un « clash » a laissé place à l'entretissage des histoires singulières empruntées à diverses aires et à diverses temporalités. Le vagin de Dolorosa ouvre sur la possibilité de cet entretissage, qui aura lieu aussi bien dans les trois premières pièces du quatuor (la fin pouvant aussi bien correspondre au début, à l'origine des autres histoires à partir de *Littoral*), que dans le monde réel, à venir au-delà de la diégèse des pièces. Et c'est en m'autorisant de cette poétique que je me suis permis, à mon tour, de la prolonger en quelques passages de cet article, en rapprochant *Le Sang des promesses* d'éléments culturels appartenant à des aires ou à des temporalités qu'il n'évoque pas (par exemple le Japon), mais qui ne lui sont pas pour autant « étrangers », et avec lesquels il peut entrer en résonance.

Patrick SUTER

⁶³ *I*, p. 132. Je souligne.

⁶⁴ Cf. *I*, p. 104.

Le paradoxe de la parole originaire

(Valère Novarina)

Autant l'avouer : jamais Valère Novarina n'utilise de l'expression théâtre « originaire » pour parler de son œuvre. Néanmoins, les adjectifs « rupestre » et « pariétal » par lesquels il la qualifie pointent une certaine primitivité, de même que les syntagmes « théâtre des oreilles » ou « théâtre des paroles » – qui s'imposent à partir de la *Lettre aux acteurs* en 1979¹. Ces dénominations suggèrent la source en même temps que la destination de l'œuvre, indiquent le fantasme d'une pratique antérieure au théâtre mimétique et à la représentation dramatique, s'autorisent d'une réhabilitation du sensible audible, sacrifiant l'*opsis* au babil. L'œuvre, écrite à partir de l'ouïe pour être entendue, se fonde paradoxalement sur un certain nombre de soustractions qui pourraient tenir lieu d'un retour vers l'origine.

La réflexion théorique – menée à travers *Pour Louis de Funès* (1986), *Le Théâtre des paroles* (1989), *Pendant la matière* (1991), *Devant la parole* (1999) jusqu'à *Lumières du corps* (2006) et *L'Envers de l'esprit* (2009) – s'élabore à partir d'une succession de négations temporelles ou de périphrases verbales (« ne plus », « avoir cessé de ») qui retracent une histoire dépassée du théâtre plus qu'elles ne traquent l'origine enfouie de la théâtralité. Mais cette évocation d'un modèle historiquement attesté et contesté engage la convocation d'un *idéal-type*, pourrait-on dire, c'est-à-dire prescriptif plus que descriptif, qui indique une exigence. Cet idéal-type, que je repérerai au fil d'une lecture cursive des textes théoriques, relève peut-être moins du « fantasme d'un théâtre originaire » que d'une pensée de la préséance de l'origine, pensée à mettre en œuvre sur le plateau. Elle convoque non pas la mise en ordre et en forme de l'écriture dramatique mais au contraire le passage de la forme au chaos, les noces « matière-nelles » du langage et de la matière, et l'aventure inaugurale du drame de la vie.

Le passage de la forme au chaos

Valère Novarina ne fait explicitement référence à aucun grand genre dramatique occidental qui serait un modèle premier et en aurait l'autorité. Il va d'une part chercher son inspiration parmi les genres *mineurs* de l'opérette ou du cirque, dévalorisés jusqu'aux Avant-gardes historiques et récemment requalifiés par l'étiquette « spectacle vivant », ou parmi les pratiques venues d'ailleurs, comme le Nô. D'autre part, il dit ce vers quoi il tend, non pas donc l'origine mais la fin de son travail : fin au sens où s'esquisse l'horizon d'une tâche plus que ne s'affiche un but effectivement et pratiquement atteignable. Il répond à une attente qui n'est pas celle de l'accomplissement

¹ Dans *Le Drame dans la langue française*, journal qui accompagne la rédaction de *La Lutte des morts* de juillet 1973 à décembre 1974, Valère Novarina décide de « Plus du tout écrire en francon » et reprend le programme de la *Lettre* qui commence par cette phrase : « J'écris par les oreilles ». La *Lettre aux acteurs* fut distribuée par l'auteur aux comédiens après qu'il eut été exclu par le metteur en scène, Jean-Pierre Sarrazac, des répétitions de *L'Atelier volant*.

scénique d'une histoire exposée mais celle de la manifestation primitive d'une image ou du langage. Ce qui fait du moment théâtral le moment d'une célébration collective, d'une expérience de guet partagée :

Le spectateur et l'acteur [...] ici ensemble, dans l'instant suspendus [...] guettent, vont partager un surgissement. Je cherche depuis toujours ce théâtre, cette écriture, cette peinture à la source. Je cherche le langage à l'état natif².

Si « à l'état natif, à la source » peuvent valoir pour des substituts lexicaux d' « originaire », il faut comprendre dans quel système d'opposition fait sens le « surgissement » qui fait communier acteurs et spectateurs dans un instant de suspens, et rappeler brièvement à quelles conventions classiques il réplique. Valère Novarina, en se débarrassant de l'héritage, ne fait pas seulement fi du passé comme toutes les avant-gardes offensives qui s'inventent en rupture radicale avec ce qui les a précédées. Il s'agit pour lui de refouler la forme, de repasser par l'expérience originaire de l'informe et du chaos. Ne resteront sur le plateau, « lieu d'une table rase³ », que des éléments irréductibles à la décomposition et à la défiguration, particules élémentaires d'un théâtre-performance qui nous invite à nous rejoindre en « désécrivait » notre histoire, bien étranger au théâtre-spectacle. « Le théâtre est un lieu de perdition où nous refaisons l'expérience effrayante du chaos où nous sommes décomposés⁴ ».

Cette définition aphoristique extraite de *Lumières du corps* n'en exprime pas un état objectif mais propose du théâtre une vision qui le soustrait à la catégorie du dramatique. L'action perd sa qualité et sa finalité dramatiques, le drame ainsi défini préfère au règne de la *mimesis* et à l'élucidation sémantique l'immanence physique du jeu. C'est l'épreuve originaire du chaos, antérieur à toute organisation et à toute structuration, qui rend possible la convocation des acteurs et des spectateurs par la « fête » des corps et de la parole. Rendue au chaos, la scène peut accueillir un « savoir du corps que nous avons oublié⁵ ». « Théâtre rupestre ou pariétal », « théâtre des paroles » ou « théâtre des oreilles » sont donc autant de désignations qui déplacent le centre de gravité du drame, délivrent le verbe de la construction de l'intrigue, laquelle fait les premiers frais de la déconstruction novarinienne.

Sans utiliser la métaphore polémique de Florence Dupont ni faire d'Aristote un vampire, Novarina bouscule la *Poétique* au profit d'un théâtre chanté, dansé, irréductible au texte comme à la fable, et réfractaire à la sacralisation contemporaine du metteur en scène⁶, ironiquement appelé « metteur qui monte » :

Tous ces metteurs qui montent, ces satanés fourcheurs qui remettent des couches du dessus par-dessus les couches du fond, de c'bricabron d'theatruscule d'accumulation d'dépôts des restes des anciennes représentations des postures des anciens hommes, assez, glose de glose, vite, vive la fin de c'théâtre⁷.

² Valère NOVARINA, *Devant la parole*, Paris, POL, 1999, p. 75.

³ Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, Paris, POL, 2006, fragment 120, p. 67.

⁴ *Id.*

⁵ Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, *op. cit.*, fragment 23, p. 16.

⁶ Voir Florence DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion-Aubier, 2007. Texte, fable et mise en scène, selon Florence Dupont, ont réduit public et dramaturge à n'être quasi plus que les lecteurs d'une histoire.

⁷ Valère NOVARINA, « Lettre aux acteurs », *Théâtre des paroles*, Paris, POL, 1989, p. 19.

À la glose toujours seconde, Novarina préfère le geste initial et inaugural de l'acte poétique, de la création naissante.

Le deuxième objet récusé est l'organicité dramatique attendue de la pièce de théâtre entendue comme « bel animal ». La mise en forme ou mise en ordre plie à une logique et à une téléologie un ensemble d'éléments qui sont, originairement, des noyaux épars d'énergie. Le « surgissement » du langage dans l'instant s'oppose donc à la construction logique et chronologique du drame, depuis l'exposition jusqu'au dénouement. Il favorise les épisodes qui, « surgissant », font légitimement dévier l'axe de l'action et contrarient l'économie antique ou l'épargne classique au profit de la dépense énergétique. Le théâtre novarinien, lui, a pour mandat d'être un lieu où *dé-représenter*, « où réapprendre comme le langage respire » avec « encore le goût de la terre dans notre bouche lorsque nous parlons⁸ ». Rendu à l'ébranlement an-organique de forces déchaînées, « le drame est alors un entrechoquement d'actions, de courses, de traversées sur scène⁹ » ; il se compare à l'opérette qui « s'obtient par sauts, coupes, épures brusques, par érosion : demeurent les restes durs, les arêtes rythmiques, les croisements de force, la structure, les émouvants restes humains¹⁰ ».

Ce théâtre délibérément chaotique, expressément an-organique, se voue donc à l'expansion et à la dépense ; il n'expose pas, il explose. Les titres *L'Espace furieux* (1997), *L'Origine rouge* (2000), *Le vrai sang* (2011) disent la violence irruptive qui remplace le conflit : voilà le drame, au sens de Peter Szondi, définitivement révoqué. Du moins, comme le note Bernadette Bost, depuis *L'Atelier volant* « encore respectueux des objectifs du drame en tant qu'"événement interhumain dans sa présence"¹¹ ».

Les noces du langage et de la matière

La seule action rémanente est donc violente : c'est celle de la table rase en acte, de la dé-présentation, de « l'insoumission à l'image humaine¹² », de l'éradication des fondements du drame intersubjectif et délibératif. Cette action ne nous renvoie pas à une origine du théâtre, qui par définition nous échappe en tant qu'elle est, comme l'écrit Jacques Derrida, à la fois pré-temporelle et toujours déjà « entamée¹³ ». Cette origine d'une extériorité absolue, on ne peut ni la trouver ni la prouver. Mais on peut l'éprouver dans le phénomène qui en rendrait le mieux compte, celui de l'apparaître. L'apparaître est à l'agir ce qu'est l'avènement à l'événement. Rien de représentatif. Mais ce qui tient lieu de la représentation qui n'a pas lieu, c'est l'accident de la vie dans l'instant de la scène. Voilà pourquoi le théâtre novarinien se définit comme un « théâtre où l'action serait seulement d'apparaître¹⁴ », dont « la scène est au présent d'apparition¹⁵ ».

⁸ Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, *op. cit.*, fragment 131, p. 75.

⁹ Olivier DUBOUCLEZ, *Valère Novarina, La Physique du drame*, Les Presses du réel, coll. L'espace littéraire, 2005, p. 24.

¹⁰ Valère NOVARINA, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 43. Sauts dont Dominique Pinon dans *L'Origine rouge* (2000) ou *La Scène* (2003) offre l'exemple.

¹¹ Bernadette BOST, « Du corps inouï au verbe impensé », dans Louis DIEUZAYDE (dir.), *Le Théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, Publications de l'Université de Provence, 2004, p. 17.

¹² Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, fragment 37, *op. cit.*, p. 22.

¹³ « L'origine est toujours entamée. [...] La présence, pour être présence et présence à soi, a toujours déjà commencé à se représenter, a toujours déjà été entamée. » (Jacques DERRIDA, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967, coll. Points-Essais, p. 365-366).

¹⁴ Valère NOVARINA, *Pendant la matière*, POL, 1991, fragment 208, p. 52.

¹⁵ *Ibid.*, V, p. 7. Olivier DUBOUCLEZ note dans *La Physique du drame* qu'il y a chez Novarina « deux concepts réformés de l'action » : « l'un, l'*agitation*, produit de son intensification, l'autre, la pure *apparition*, produit de sa volatilisation »

Ce terme d'apparition rappelle évidemment l'esthétique du Nô à la stylisation duquel Novarina se réfère depuis *Devant la parole* : « La pâte théâtrale humaine a disparu. Reste le trait, l'élan, la gravure, le tranchant du geste. [...] Des verbes tombent. Comme dans le nô : pas de personnages mais des vêtements habités¹⁶. » Le trait, comme le rappelle François Cheng, n'est pas la ligne ni la forme, mais la force du souffle et l'énergie. Stylisé, il rend équivalents geste verbal et geste corporel, il les apparie dans « les noces du langage et de la matière » :

Le grand modèle est le nô où l'on apporte à la place d'un mot l'effigie d'un arbre, où le vol déployé d'un éventail tient lieu de réponse à une danse - où l'émotion de toute une scène se concentre dans une couleur. Les noces du langage et de la matière ont lieu devant nous¹⁷.

Or ces noces font aussi penser à la mythologie biblique de notre horizon culturel. Dans la Genèse, le monde physique est créé par étapes, selon un processus de séparation structurante :

Premiers/ Dieu crée ciel et terre/ terre vide solitude/noir au-dessus des fonds [...] Dieu dit Lumière/ et lumière il y a / Dieu sépare la lumière et le noir [...] Dieu dit voûte au milieu des eaux/ pour séparer les eaux des eaux¹⁸.

La Genèse présente donc successivement le tohu-bohu initial et la différenciation œuvrante, qui fait apparaître les espaces distincts. Quand Dieu fabrique ensuite les bêtes sauvages, « il les fait défiler devant l'adam / pour entendre le nom qu'il leur donne / Chaque être vivant reçoit son nom de l'adam ». Adam est donc invité à nommer les êtres, à les articuler dans un système signifiant qui achève le processus de séparation/création et les noces du langage et de la matière.

Sur ce modèle mythique et originaire, le langage du théâtre novarinien dispose du pouvoir inchoatif du Verbe, qui a l'initiative et la puissance de réveiller/révéler le monde créé. Dans *Le Fen*, en 1994, texte qui accompagne les photographies de Thérèse Joly, Novarina écrit :

Le langage est d'origine. Il n'est pas quelque chose qu'on aurait gagné sur les bêtes à force d'évoluer, mais quelque chose qui va plus loin que toutes les choses parce qu'il rejoint leur apparition. [...] Le langage n'a rien à décrire puisqu'il commence : il n'y a rien qui soit plus au secret de la matière que le mystère verbal¹⁹.

Le langage, donc, commence et commande. Il est l'origine du monde comme du théâtre, qui est, selon Antonin Artaud, « en réalité la genèse de la Création²⁰ ». Pour ce qui est de l'espace, c'est au premier jour de la *Genèse* que la voûte du ciel, le séparant de la terre, abolit le chaos et structure le cosmos. Quant au temps, il est organisé par le premier geste verbal qui en interrompt le flux :

(*op. cit.*, p. 25). L'agitation suggère le désordre initial, le mélange dont rien n'a encore émergé, tandis que l'apparition souligne ce qui s'en extrait, y advient.

¹⁶ Valère NOVARINA, *Devant la parole*, « Opérette réversible », *op. cit.*, p. 44.

¹⁷ Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, fragment 165, *op. cit.*, p. 92. Voir l'article de Didier PLASSARD, « De la neige amassée dans une coupe d'argent », dans Alain BERSSET (dir.), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Corti, 2001.

¹⁸ *Genèse*, 1, 1-6, trad. Frédéric Boyer et Jean L'Hour, La Bible, Paris, Bayard, 2001.

¹⁹ *Le Fen*, texte de Valère NOVARINA et photographies de Thérèse JOLY, Saint-Just la Pendue, Chirat et éditions Comp'act, 1994.

²⁰ Lettre d'Antonin Artaud à Paule Thévenin, 24 février 1948, dans Antonin ARTAUD, *Œuvres Complètes*, vol XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 147.

« Au commencement, on ne pensait encore qu'en pulsations, en battements de chiffres. On a compté avant d'avoir eu la parole. Tout au début, il n'y a pas un mot, plus un mot, plus un mot, mais immédiatement la forêt de tout²¹ ». « Tout au début », à l'origine donc, le tout indifférencié de la forêt ; puis « au commencement » le décompte et la différenciation par la pulsation, le battement, le bâton. Or en sacralisant le sens et le symbole, le théâtre occidental a négligé qu'à l'origine, ce qu'opère la parole, c'est cet écart qui crée la « battue du temps²² », comme le dit à Sosie Jean Singulier : « Ecoute comme la parole commence toujours, avant de parler, par frapper avec des bâtons²³ ».

Le drame de la présence

Ressusciter le geste rythmique de marquer, c'est ainsi répéter le geste initial de structuration et de séparation que le théâtre des oreilles confie au dialogue, en redéfinissant bien évidemment sa fonction. Après l'organicité du bel animal, l'intrigue et le drame intersubjectif, le dialogue est le quatrième point de la reformation du théâtre novarinien : « Le dialogue dialogue pas. Il ne lie ni ne réunit. [...] Il inaugure une lutte et conduit les parleurs au séparement des voix²⁴ ». Comme le bâton ou le mot qui effectue la battue du temps, le dialogue produit l'écart nécessaire à l'advenue du drame, à la scansion du temps : « Le dialogue est divinatoire comme la rime : égaré et martelant l'espace, divisé, il cherche le lieu du drame²⁵ ». Le théâtre des oreilles, du son et du rythme, en deçà du signe et du sens, substitue donc au discours symbolique et au dialogue dramatique des « morceaux de sons rythmés, des *ut*, des slogans, des rengaines stupides, des va-et-vient, des *ut*²⁶ ». Il se fantasme comme un lieu d'assomption de la parole, dédié à la parole qui « sort de nous comme notre origine : c'est de la parole que nous sommes issus, elle est notre chair, notre issue, la chair où nous sommes pris, celle dont nous sommes tissés²⁷ ». La parole du théâtre novarinien, à la fois origine et fin, source et issue, est parole constituante : ni fixable, ni assignable, elle participe d'une énergie à l'œuvre, d'un travail.

Ce théâtre de l'oralité est à entendre comme un théâtre de l'auralité, nimbé de l'aura magique ou sacrée du théâtre archaïque : il fait quelque chose, il agit sur le corps et sur l'âme. Il applique une « critique du rythme » au sens de Henri Meschonnic, puisqu'il sacrifie l'*opsis* au babil et le sens linguistique à l'intuition *linguistique*. Le rythme « originaire », du moins antérieur au signe, remonte en deçà de la signification et du discours :

Le rythme ne se pose pas après, ne se superpose pas, comme une structure après ou comme un ornement, quelque chose qui arrive à la matière informe : il est premier. Il est au plus profond de la naissance de tout. Il fonde le langage, il engendre la pensée, il naît le mouvement²⁸.

²¹ Valère NOVARINA, *Pendant la matière*, *op. cit.*, fragment 51, p. 19.

²² Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, *op. cit.*, fragment 16, p. 13.

²³ Valère NOVARINA, *L'Espace furieux*, Paris, POL, 2006, p. 120.

²⁴ Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, *op. cit.*, fragment 222, p. 124.

²⁵ Valère NOVARINA, *Pendant la matière*, *op. cit.*, fragment 129, p. 38.

²⁶ Valère NOVARINA, *Le Théâtre des paroles*, « Entrée dans le théâtre des oreilles », Paris, POL, 2007, p. 103.

²⁷ Valère NOVARINA, *Pendant la matière*, *op. cit.* fragment 125, p. 37.

²⁸ Valère NOVARINA, *L'Envers de l'esprit*, Paris, POL, 2009, p. 95.

De même, renoncer au drame permet de célébrer le jeu du corps de l'acteur, fait de matière physique lancée dans l'espace. L'acteur peut ainsi se ressourcer dans « son corps profond, du dessous sans nom, sa machine à rythme²⁹ ». Novarina appelle languisme cette maladie qui sauvera le théâtre, comme la peste, finalement, par le désir d'une parole qui parle aux oreilles, d'une « voix dans le ventre, une voix dedans³⁰ », par la remontée à la source de cette parole. Il serait plus juste d'évoquer le fantasme d'une traversée de la matière, plus efficiente et opératoire que celui d'une origine préséante qui excède l'Histoire.

Le théâtre des paroles/des oreilles dit le surgissement, fait advenir du mouvement sans intention ni vectorisation, multiplie des gestes qui ne sont jamais cumulatifs dans un ensemble totalisable et clos, mais attestent *in vivo* de ce qui n'est plus réductible. Le désossement du drame, la défiguration de l'homme, la « dé-présentation » sont autant d'opérations qui cherchent la plus petite unité indécomposable, celle qui crée l'écart nécessaire à l'apparition : la pulsation rythmique du souffle dans la parole ou la danse, des pirouettes, des sauts, des sons, des rythmes, « l'atome d'action indécomposable³¹ ». À une langue pure de toute supplémentarité – qui bat le temps d'un babil ou du souffle – correspond un agir pur de toute supplémentarité. Soit ce que Jean Dubuffet appelle « la grande danse primordiale de l'univers, la danse-mère qui précède l'être, [...] celle qui magnifie notre vie si magnifiquement dramatique³² ». Si *Le Drame de la Vie* présente « l'expansion amorphe » et le « dérèglement originaire de l'action humaine³³ », c'est que le théâtre des oreilles, pas plus que le théâtre de la cruauté, n'est « une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation », écrit Derrida à propos du théâtre de la cruauté³⁴.

Or le drame novarinien consacre « l'irreprésentable du présent vivant³⁵ ». Dans cette mesure,

la non-représentation est donc représentation originaire, si représentation signifie aussi déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace. Espacement, c'est-à-dire production d'un espace qu'aucune parole ne saurait résumer ou comprendre [...] espace clos de la représentation originaire, de l'archi-manifestation de la force ou de la vie³⁶.

Cette expérimentation requiert un acteur en charge et en pouvoir de rendre sensibles la vie, l'occupation et l'animation de l'espace, qui connaisse l'origine physique, pneumatique de sa pratique, qui « montre soudain comme la parole opère l'espace, comme elle a accouché un jour de dimensions du monde en face de nous : comme elle a appelé ce qui apparaît³⁷ ». Il est l'officiant

²⁹ Valère NOVARINA, *Le Théâtre des paroles*, « Lettre aux acteurs », *op. cit.*, p. 30.

³⁰ Valère NOVARINA, *Le Théâtre des paroles*, « Entrée dans le théâtre des oreilles », *op. cit.*, p. 101.

³¹ O. DUBOUCLEZ, *op. cit.*, p. 26.

³² Jean DUBUFFET, deuxième préface rédigée pour le projet d'édition du *Drame de la vie* aux éditions Denoël en 1983. Pas plus que le projet lui-même, ce texte ne vit le jour sous forme publiée.

³³ O. DUBOUCLEZ, *op. cit.*, p. 20.

³⁴ J. DERRIDA, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 343.

³⁵ *Ibid.*, p. 346.

³⁶ *Ibid.*, p. 348-349.

³⁷ Valère NOVARINA, *Lumières du corps*, fragment 245, p. 136.

d'un don fait au spectateur, à qui sont rendus « son corps enfoui, la passion archéologique et la connaissance de son architecture soufflée³⁸ ».

L'affranchissement opéré par Novarina privilégie le bourdonnement des paroles à l'oreille, le son et le rythme au mépris de la littérature, du discours et du symbolique. Le drame, le dialogue, la fable sont pour ce théâtre des notions aussi périmées que l'étaient pour le Nouveau Roman l'intrigue, la psychologie et le personnage. Par la décomposition du bel animal aristotélécien s'élabore une nouvelle genèse « pendant la matière » et « devant la parole », celle d'un théâtre qui invente sa propre organicité. Fantasmant une traversée du temps plus qu'une origine, le drame de la vie ne remonte pas tant un courant qu'il ne le renverse, pour réagencer une « utopie, uchronie, [...] une île imaginaire du temps, [...] un autre temps qui a jailli dans le monde et qui fait un trou dedans³⁹ ». En témoigne la réécriture à l'infini, déploiement à partir d'une matrice d'un processus lui-même vital qui consiste à prendre l'œuvre-mère, matrice originaire, et à la diviser jusqu'à l'indécomposable reste : ainsi du *Repas* tiré de *La Chair de l'homme*, comme *L'Inquiétude* et *L'Animal du temps* le sont du *Discours aux animaux*...

Marie-Hélène BOBLET

³⁸ *Ibid.*, fragment 105, p. 63.

³⁹ Valère NOVARINA, *Le Théâtre des paroles*, « Entrée dans le théâtre des oreilles », *op. cit.*, p. 113.

La « couronne du roi posée de travers » :

Sur la notion d'origine dans la pensée théâtrale de Walter Benjamin

Réfléchir sur la notion d'origine du théâtre à partir de la pensée de Walter Benjamin est tâche ardue, surtout si l'on considère que l'œuvre de ce dernier est demeurée inachevée et fragmentaire. Généralement, ses exégètes cherchent à en dégager la cohérence théorique sans nécessairement faire le lien avec les objets d'étude nombreux et variés auxquels Benjamin a pu consacrer sa réflexion (Baudelaire, Proust, les passages parisiens, l'histoire de la photographie, etc.). Ainsi, dans le cas précis de *l'Origine du drame baroque allemand (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, c'est la « Préface épistémocritique », d'une redoutable abstraction, qui retient avant tout l'attention des commentateurs de l'ouvrage. Bien que Benjamin y donne une définition du concept d'origine, lui-même conseillait de l'étudier après avoir lu le reste de son livre¹. Or ce n'est pas le parcours qu'en firent ses premiers lecteurs qui se recrutèrent dans le milieu universitaire. En effet, *l'Origine du drame baroque allemand*, avant sa parution en 1928, avait été soumis comme thèse d'habilitation à l'université de Francfort. L'un de ses rapporteurs s'exprima d'ailleurs de façon très critique sur ce travail académique, déplorant notamment le niveau d'abstraction de sa méthode et l'obscurité de ses concepts, ce qui contraignit Benjamin dès la fin de l'été 1925 à renoncer définitivement à toute carrière universitaire, avec les conséquences que l'on connaît pour la suite de son existence². Pourtant, l'un des mérites éclatants quoique souvent ignoré de *l'Origine du drame baroque allemand* consiste dans la réhabilitation d'un genre théâtral alors tombé dans l'oubli et constitué par un corpus d'une quinzaine de pièces à peine, écrites par des auteurs de langue allemande vivant au XVII^e siècle en Silésie. Au reste, la traduction française du vocable original *Trauerspiel* par le « drame baroque allemand » rend insuffisamment justice à sa spécificité.

Or, dès la préface de son livre, Benjamin s'inscrit en faux contre « le caractère prétendument non-scénique de ce théâtre³ » injustement considéré selon lui comme « une caricature de la tragédie antique⁴. » Il met ainsi en avant « le théâtral qui s'exprime [...] avec une force particulière » dans des pièces centrées sur des « actions violentes⁵ » qu'« un goût éclairé » ne pouvait que rejeter en raison de leur caractère de prime abord « déconcertant », voire « barbare⁶ ».

La critique littéraire positiviste du XIX^e siècle avait en effet condamné le *Trauerspiel* pour son irrégularité en lui opposant le modèle originel de la tragédie grecque dont elle voyait le

¹ Voir Gérard RAULET, *Walter Benjamin*, Paris, Ellipses, 2000, p. 23.

² Voir Burkhardt LINDNER, « Habilitationsakte Benjamin », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 53/54, 1984, p. 147-165.

³ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand* [1928], trad. Sybille MULLER, Paris, Flammarion, 2000, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶ *Idem.*

prolongement dans le classicisme allemand et, plus généralement, le théâtre des Lumières. Chacun s'accordera aujourd'hui à considérer cette conception de l'historiographie théâtrale comme dépassée ; elle explique cependant que la lecture de l'ouvrage de Benjamin se soit arrêtée uniquement sur la partie théorique, alors que c'est au cœur de l'objet concret de son étude que se lit véritablement l'intérêt qu'il portait à la notion d'origine. Car la compréhension de ce concept et de ses implications philosophiques, y compris dans le champ théâtral, passe nécessairement par une relecture de *l'Origine du drame baroque allemand* à partir de son objet premier, d'autant plus que celui-ci, dans sa singularité, entretient un rapport privilégié à la temporalité historique. En retour, la réflexion de Benjamin sur le théâtre permet d'éclairer la portée théorique de sa philosophie de l'histoire. Enfin, plus directement, c'est l'origine même de *l'Origine du drame baroque allemand* qui ouvre un chemin d'accès privilégié à la pensée théâtrale de son auteur.

Dans les premiers mois de l'année 1915, Benjamin se rend à Genève en compagnie de sa future femme Dora Pollack pour rendre visite à son ami d'enfance Herbert Blumenthal qui s'était exilé en Suisse au début de la Première Guerre Mondiale⁷. Il assiste alors très probablement à une représentation du *Cid* donnée à la Comédie de Genève, installée depuis janvier 1913 dans le théâtre construit à l'initiative de son directeur et fondateur Ernest Fournier et qu'elle occupe encore aujourd'hui. Benjamin revient en 1938 sur cette représentation dans le contexte de ses « Conversations avec Brecht » alors que le metteur en scène a fui au Danemark le régime nazi :

Brecht parle du théâtre épique ; il mentionne le théâtre d'enfants, où les fautes de jeu, fonctionnant tels des effets de distanciation, donnent des traits épiques à la représentation. Avec le cabotinage, selon lui, peuvent se produire des choses semblables. Il me vient à l'esprit la mise en scène genevoise du *Cid* où, voyant la couronne du roi posée de travers, j'eus la première inspiration de ce que, neuf ans plus tard, j'ai couché sur le papier dans le livre sur le *Truandspieß*⁸.

Le critique du *Journal de Genève* confirme l'impression apparemment médiocre laissée par la mise en scène du *Cid* dans le souvenir de Benjamin. S'il salue les « heureuses innovations [...] apportées à la simplification du décor » dans le style du Vieux-Colombier (et Jacques Copeau viendra d'ailleurs travailler au printemps 1916 à la Comédie de Genève), il est plus réservé quant aux acteurs, regrettant un « certain petit bonnet [...] presque ridicule » porté par l'interprète du rôle-titre à qui il souhaiterait « des jambes plus musclées⁹. » Par ailleurs, il estime que le comédien jouant le roi de Castille « n'a pas paru très à son aise : le répertoire tragique n'est point son fait¹⁰. » Malgré tout, ces maladresses prennent un sens *a posteriori* dans la pensée théâtrale de Benjamin puisqu'il les rapproche du *gestus* brechtien : la couronne maladroitement posée de travers sur la tête de l'acteur Desormes procède d'une mise à distance involontaire du personnage dans la façon de le jouer, ce qui remet ainsi en cause sa royale dignité. Or le questionnement de la souveraineté par l'intermédiaire de la représentation théâtrale est précisément l'objet des pièces étudiées dans *l'Origine du drame baroque allemand*¹¹. Dans ces dernières, les personnages principaux apparaissent en effet soit sous les traits de martyrs dépouillés des attributs de leur pouvoir monarchique, soit sous ceux de tyrans en proie aux plus violents affects. Ainsi, dans les deux cas, l'apparition en scène du

⁷ Voir Momme BRODERSEN, *Spinne im eigenen Netz : Walter Benjamin*, Bühl-Moos, Elster-Verlag, 1990, p. 108.

⁸ Walter BENJAMIN, « Conversations avec Brecht », *Essais sur Brecht* (trad. Philippe IVERNEL), Paris, La Fabrique, 2003, p. 197.

⁹ « Spectacles et concerts », *Le Journal de Genève*, 6 février 1915, p. 3.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Voir Romain JOBEZ, *Le Théâtre baroque allemand et français. Le droit dans la littérature*, Paris, Garnier, 2010.

souverain témoigne de sa « régression vers l'état de simple créature¹². » Le roi baroque est donc « seigneur des créatures, mais il reste créature¹³. » Au contraire du héros de la tragédie grecque qui parvient à s'élever en lui-même en affrontant les dieux, le protagoniste du *Trauerspiel* s'avère être un « héros non tragique ». Benjamin emploie ce terme dans le contexte de sa réflexion sur la dramaturgie brechtienne en laquelle il voit l'illustration la plus récente de la « recherche d'un héros non tragique¹⁴ ». À partir de cette dramaturgie, il reconsidère l'histoire du théâtre comme « un discret sentier de contrebande par lequel vint jusqu'à nous, en coupant à travers le massif sublime mais infécond du classicisme, l'héritage du drame médiéval et baroque¹⁵. » Benjamin voit dans le théâtre brechtien la résurgence d'une forme originaire fondée sur la distance au personnage qui formait l'essence du *Trauerspiel*. Il propose donc une histoire alternative du théâtre allemand qui ne commencerait pas avec les Lumières, auxquelles il reproche notamment d'idéaliser le personnage à travers la figure du héros tragique.

En considérant que le théâtre allemand du XVIII^e siècle est une exception historique, Benjamin rejette le modèle dramaturgique que Peter Szondi définira plus tard par le terme de « drame absolu » et qui consiste en la résolution d'un conflit interpersonnel à travers le dialogue dans un système de représentation clos sur lui-même¹⁶. Ce rejet l'amène en retour à mettre en avant dans sa pensée théâtrale le modèle épique de Brecht. Il en trouve d'ailleurs paradoxalement les prémices dans le théâtre français du XVII^e siècle :

La scène classique des Français ménageait parmi les acteurs une place aux personnes de condition, qui avaient leur fauteuil sur cette scène ouverte. Ce dispositif nous semble, à nous, déplacé. Conformément au concept de drame auquel le théâtre nous a habitués, il nous semblerait pareillement déplacé de voir un tiers assister aux événements scéniques sans participer, comme un observateur lucide, « pensant »¹⁷.

Au moment de la rédaction de *l'Origine du drame baroque allemand*, Benjamin s'intéresse particulièrement aux contemporains français des dramaturges silésiens qu'il étudie, comme en témoigne une lettre adressée à Hugo von Hofmannsthal : « Je songe parfois à un travail sur la tragédie française qui serait l'homologue de mon livre sur le *Trauerspiel*. À l'origine j'avais eu l'idée de développer dans cet ouvrage le contraste que font l'un avec l'autre le *Trauerspiel* allemand et français¹⁸. » Dans cette perspective, on peut légitimement parler d'une origine française de son ouvrage, laquelle s'explique en réaction à l'historiographie théâtrale dominante à son époque qui ignore largement l'existence du *Trauerspiel*¹⁹. Les universitaires qui se sont opposés à la pensée de Benjamin considèrent en effet que l'histoire du théâtre allemand commence avec la constitution à l'époque des Lumières d'une littérature nationale qui s'attaque au modèle encore largement répandu dans l'Europe du début du XVIII^e siècle de la dramaturgie classique représenté par des

¹² Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 81.

¹³ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴ Walter BENJAMIN, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? [1] », *Essais sur Brecht*, op. cit., p. 23 sq.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ Voir Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne* [1956], trad. Sybille MULLER, Belval, Circé, 2006.

¹⁷ Walter BENJAMIN, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? [2] », *Essais sur Brecht*, op. cit., p. 40.

¹⁸ Walter BENJAMIN, Lettre à Hugo von Hofmannsthal du 5 juin 1927, *Correspondance* (trad. Guy PETITDEMANGE), tome 1, Paris, Aubier, 1978, p. 406.

¹⁹ Romain JOBEZ, « Ursprung des französischen Trauerspiels – Französischer Ursprung des Trauerspielbuchs? », dans Claude HAAS, Daniel WEIDNER [dir.], *Benjamins Trauerspiel : Theorie – Lektüren – Nachleben*, Berlin, Kadmos, 2014, p. 158-171.

auteurs comme Corneille et Racine. Ainsi, Benjamin établit un parallèle implicite entre l'oubli par l'histoire du théâtre du *Trauerspiel* et le rejet de la tragédie du Grand Siècle par les dramaturges allemands des Lumières. Tandis que Corneille est la cible des critiques de Lessing dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, Racine est l'objet d'une réception complexe et contradictoire chez Schiller. En effet, les considérations de Schiller sur l'esthétique de la tragédie contrastent avec sa traduction de *Phèdre* en vers blancs. À travers elle, il cherche à atténuer l'effet produit par le théâtre français tel qu'il l'analyse dans l'essai *Sur le pathétique* :

Le ton glacial de la déclamation étouffe toute vraie nature, et la *déceance* adulée par les tragédiens français leur rend totalement impossible le dessin de l'humanité dans sa vérité. [...] Il nous est difficile de croire du héros d'une tragédie française qu'il *souffre* car il s'épanche comme le plus calme des hommes et l'incessante prise en compte de l'impression qu'il fait sur les autres ne lui permet jamais de laisser libre la nature en lui²⁰.

Dans ses travaux sur les versions allemandes des pièces de Racine, Alexander Nebrig a montré les difficultés rencontrées par les traducteurs pour rendre le ton propre à la haute tragédie et qui relève de la « tristesse majestueuse » dont parle le dramaturge dans la préface de sa *Bérénice*²¹. Sur le plan pratique, Schiller ne saisit pas que l'expression de cette tristesse passe justement par la déclamation propre à l'alexandrin. Cependant, il exclut à son tour ce « ton glacial de la déclamation » de son esthétique de la tragédie parce qu'il relève selon lui d'un pathétique auquel il manque le sublime en raison de la passivité du héros racinien. L'incompréhension dont fait preuve Schiller à l'égard de Racine débouche selon Nebrig sur la réécriture de *Phèdre* en drame plus destiné à la lecture (*Lesedrama*) qu'à la performance théâtrale. Mais cette incompréhension est également symptomatique d'un double glissement théorique : d'une part, elle procède de la dissociation, à partir du XVIII^e siècle, de la poétique de la tragédie et de la philosophie du tragique, telle que l'a observée Peter Szondi²² ; de l'autre, elle témoigne d'un rejet en dehors de l'esthétique du théâtre de la notion de tristesse – qu'il convient par ailleurs de distinguer de celle de tragique. Le maintien de cette distinction s'avère en effet fondamental pour nous, car elle permet de comprendre la conception de la pensée théâtrale benjaminienne qui considère que Racine partage avec les dramaturges silésiens la même vision du monde empreinte de tristesse et étrangère à la temporalité tragique telle que la définit l'idéalisme allemand.

À Marc Sagnol revient le mérite d'avoir montré avec son ouvrage portant justement le titre de *Tragique et tristesse* l'importance de ces deux notions concurrentes en fournissant avec elles une clé herméneutique essentielle de l'*Origine du drame baroque allemand*²³. Pour Benjamin, un théâtre véritablement originaire entretient un rapport à la temporalité différent de celui de la progression historique dans laquelle s'inscrit habituellement la conception de l'historiographie théâtrale apparentée à une philosophie du tragique idéaliste. Afin de comprendre l'idée d'origine dans sa pensée théâtrale, il est donc nécessaire de s'intéresser à la signification des deux notions de tragique et de tristesse, telle que l'expose un paratexte du livre de Benjamin resté inédit de son

²⁰ Friedrich SCHILLER, « Sur le pathétique » [1793], *Textes esthétiques* (trad. Nicolas Briand), Paris, Vrin, 1998, p. 152.

²¹ Voir Alexander NEBRIG, *Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung*, Göttingen, Wallstein, 2007.

²² Voir Peter SZONDI, *Essai sur le tragique* [1961], (trad. Jean-Louis BESSON et alii), Belval, Circé, 2003.

²³ Voir Marc SAGNOL, *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, Paris, Cerf, 2003.

vivant : l'essai intitulé « *Trauerspiel* et tragédie²⁴ ». L'auteur y mène une réflexion philosophique sur le temps et son rapport à l'histoire, laquelle relève dans sa perception empirique d'une temporalité « non remplie ». Benjamin oppose en effet à cette dernière le caractère de finitude du temps mécanique tel qu'il peut être mesuré par une horloge et qu'il définit comme « forme relativement vide dont il n'y a aucun sens à penser le remplissement²⁵. » Seule une expérience métaphysique permet de saisir pleinement la temporalité historique, laquelle ne saurait être « rassemblée par aucun événement empirique²⁶. » Afin d'expliquer cette gradation philosophique dans l'échelle de la temporalité, Benjamin a recours au théâtre : « *Trauerspiel* et tragédie se distinguent par la différence de leur position vis-à-vis du temps historique. Dans la tragédie le héros meurt parce que nul n'est capable de vivre dans le temps rempli²⁷. » En revanche, tout autre est la qualité du *Trauerspiel* puisque son temps « n'est pas rempli, et pourtant il est fini. Il est non-individuel sans être d'une universalité historique. [...] L'universalité de son temps est spectrale, non mythique²⁸. » Sagnol précise cette différence temporelle en expliquant que « le *Trauerspiel* décrit le mouvement inverse de la tragédie²⁹. » En effet, selon son analyse de la pensée benjaminienne, « la tragédie signifie l'émergence de l'histoire à partir du mythe » alors que « l'histoire succombe et devient nature » dans le *Trauerspiel*³⁰. Par ailleurs, l'*Origine du drame baroque allemand* précise à son tour le caractère de finitude du temps propre à cette dernière forme théâtrale, laquelle repose sur « le spectacle sans cesse renouvelé de l'ascension et de la chute des princes » représentant « l'aspect naturel, essentiellement constant, du cours de l'histoire³¹. » Dès lors, sans possibilité de rédemption, hanté par les spectres des martyrs assassinés par les tyrans qui leur succèdent, le monde du *Trauerspiel* est celui de la tristesse (*Trauer*) où l'on ne peut avoir prise sur les événements historiques. Ce sentiment est consubstantiel à ce genre de théâtre : « Le nom de ce dernier signale déjà que son contenu éveille la tristesse chez le spectateur³². » Il s'agit donc d'un jeu (*Spiel*) « où la tristesse trouve son compte³³ ». Le *Trauerspiel* est donc plus proche du cours naturel de l'histoire, plus originaire que la tragédie dans son rapport déceptif à la temporalité, puisqu'il n'offre pas de possibilité de rédemption métaphysique à l'exemple de l'accomplissement du destin du héros, tel que l'analyse la philosophie du tragique développée par l'idéalisme allemand.

Par rapport à son essai sur « *Trauerspiel* et tragédie », Benjamin introduit dans l'*Origine du drame baroque allemand* le concept d'histoire-nature (*Naturgeschichte*), lequel marque une évolution de la définition du temps historique non rempli³⁴. Il représente en effet une matérialisation de l'histoire suivant un cours naturel dont la maîtrise échappe aux hommes et qui nourrit la thématique du *Trauerspiel*, lequel est caractérisé par la « destruction de l'éthos historique³⁵ », soit la capacité à donner un sens aux actions du héros de la tragédie. Le *Trauerspiel* a donc recours à « une métaphore qui assimile les faits historiques à des événements naturels³⁶. » En outre, on

²⁴ Walter BENJAMIN, « *Trauerspiel* et tragédie » (trad. Philippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY) *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 255-259.

²⁵ *Ibid.*, p. 256.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 258.

²⁹ Marc SAGNOL, *Tragique et tristesse*, op. cit., p. 181.

³⁰ *Ibid.*, p. 181 sq.

³¹ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 89.

³² *Ibid.*, p. 126.

³³ *Idem.*

³⁴ Voir Marc SAGNOL, *Tragique et tristesse*, op. cit., p. 180 sqq.

³⁵ Voir Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 89 sqq.

³⁶ *Ibid.*, p. 91.

retrouve le concept d'histoire-nature ailleurs dans la pensée de Benjamin, et notamment au sein du projet des *Passages parisiens*, où il caractérise l'expérience fondamentale de la Modernité³⁷.

C'est donc au sein de ces multiples ramifications philosophiques que prend place la notion d'origine telle que l'expose Benjamin dans la « Préface épistémocritique » de son *Origine du drame baroque allemand*. Cette dernière relève d'une vaste réflexion sur la connaissance restée à l'état fragmentaire, aux implications dépassant largement le cadre de leur objet d'étude initial. En effet, contre l'idéalisme allemand représenté par le kantisme, Benjamin défend une théorie des idées inspirée de Platon et de la monadologie leibnizienne³⁸. Dans le contexte plus restreint des études littéraires, l'auteur développe également une théorie des genres lui permettant de définir de manière dialectique leur caractère historique³⁹. À travers son origine, « catégorie tout à fait historique, [qui] n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses⁴⁰ », le genre d'une œuvre s'inscrit dans la temporalité tout en se détachant de celle-ci :

Ce sont précisément les œuvres significatives qui se situent en dehors des limites du genre, pour autant qu'elles ne l'inaugurent pas ou bien qu'elles le représentent quasi idéalement. Une œuvre significative : ou bien elle est le fondement du genre, ou bien elle en est la négation, et quand elle est parfaite, elle est les deux à la fois⁴¹.

Un genre particulier comme le *Trauerspiel*, défini comme « œuvre significative », entretient donc un rapport étroit à la temporalité, notamment à travers l'histoire-nature dont il est issu et sur laquelle il offre un point de vue privilégié. Ainsi, à partir de ce dernier concept, le *Trauerspiel* devient une idée originelle du théâtre dans la théorie de la connaissance benjaminienne. Elle s'organise de manière dialectique en permettant de penser à son tour l'idée même d'origine du théâtre comme à la fois ancrée dans la temporalité historique et porteuse d'une réflexion sur cette dernière.

Si l'on veut bien suivre Benjamin dans sa démarche philosophique en prenant pour point de départ son travail sur le *Trauerspiel*, on voit que sa pensée permet de libérer le genre théâtral du déterminisme historique. En effet, l'origine en elle-même « n'émerge pas des faits constatés, mais [...] touche à leur pré- et post-histoire⁴². » Or ce positionnement temporel du concept d'origine renvoie de nouveau à l'histoire-nature : « La pré- et post-histoire [...] n'est pas une histoire pure, mais une histoire naturelle⁴³. » Dès lors, dans la relation à la temporalité historique, la tragédie est seconde par rapport à l'histoire-nature du *Trauerspiel*. Jean-Michel Palmier explique de la façon suivante leur articulation : « Le *Trauerspiel* est un concept historique (ou philosophico-historique) avant d'être un concept dramatique ; le *Trauerspiel* présente le cas normal, la règle dont la tragédie constitue l'exception⁴⁴. » Ce qui se conçoit ici d'un point de vue philosophique trouve une application concrète dans le domaine de la poétique théâtrale et nous invite à reconsidérer l'histoire de la tragédie, ce qui du reste est le cas dans de nombreuses études parues ces dernières

³⁷ Voir Marc SAGNOL, *Tragique et tristesse*, op. cit., p. 223 sqq.

³⁸ Voir Jean-Michel PALMIER, *Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 439 sqq.

³⁹ Voir John PIZER, « History, Genre and 'Ursprung' in Benjamin's Early Aesthetics », *The German Quarterly*, 60, 1987, p. 68-87.

⁴⁰ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 43.

⁴¹ *Ibid.*, p. 42.

⁴² *Ibid.*, p. 44.

⁴³ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴ Jean-Michel PALMIER, *Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu*, op. cit., p. 168.

années sur le sujet⁴⁵. Comme on l'a dit, et comme l'a montré Marc Sagnol, Benjamin procède à une distinction fondamentale entre la tristesse (*Trauer*) et le tragique. En passant par la philosophie de l'histoire benjaminienne, nous avons vu que cette première catégorie esthétique était prédominante et qu'elle déterminait l'origine même de l'idée de théâtre qui se caractérise par le rapport naturel qu'il entretient avec la temporalité historique. On trouve une illustration convaincante de la théorie de Benjamin dans la tragédie classique du XVII^e siècle et, plus précisément, dans les pièces de Racine, si nous appliquons ces idées à ce corpus.

Parmi les œuvres raciniennes, *Bérénice* doit retenir particulièrement notre attention. Roland Barthes considère la pièce comme « un *éloignement* de la tragédie » car dominant en elle « le silence et la durée⁴⁶. » Il défend donc une vision apparemment paradoxale de cette tragédie classique où « se rassemblent toutes les images d'une vie soumise à la puissance la plus anti-tragique qu'il soit : la permanence (solitude, ennui, soupir, errance, exil, éternité, servitude ou domination sans joie)⁴⁷. » Cette appréciation par Barthes de *Bérénice* trouve une justification génétique exposée dans les travaux de Bénédicte Louvat et Georges Forestier : la tragédie régulière est fille de la pastorale⁴⁸. Elle en adopte le ton élégiaque ainsi que l'a précisément démontré Marie-Claude Châtelain dans le cas de *Bérénice* où Racine, en reprenant des passages entiers des *Héroïdes* d'Ovide, fait de l'héroïne une nouvelle Didon qui s'adresse à Titus en successeur d'Énée⁴⁹. Par rapport à la pastorale, dont le nœud de l'intrigue repose sur « un oxymore, celui des amants séparés quelques heures après s'être unis⁵⁰ », selon l'expression de Bénédicte Louvat au sujet de *La Sophonisbe* de Mairet et de sa relation à *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, la pièce de Racine se fige sur le moment de la séparation. Or il s'agit, dans cette « tragédie de l'aphasie⁵¹ », telle que Barthes qualifie *Bérénice*, d'en arriver à la rupture définitive en prononçant les mots qui concluent la séparation. Cependant, la déploration élégiaque de l'amour impossible et déjà perdu recule d'autant plus cet instant fatidique dans lequel Lucien Goldmann voit un trait fondamental de pièces de Racine : « les tragédies raciniennes d'*Andromaque* à *Phèdre* se jouent en un seul instant : celui où l'homme devient réellement tragique par le *refus* du monde et de la vie⁵². »

Goldmann formule son analyse dans le cadre de l'étude de la « vision tragique » de Pascal qu'il trouve illustrée dans la tragédie racinienne. Pour Marc Sagnol, cette notion est apparentée à celle de la *Trauer* dans la pensée théâtrale de Benjamin car elle relève de « la conscience de la tristesse de la vie réelle⁵³. » Par ailleurs, Marc Sagnol met en évidence un autre rapprochement possible entre l'*Origine du drame baroque* et l'ouvrage de Goldmann, *Le Dieu caché*, qui se trouve dans la référence commune aux *Pensées* pascaliennes. Elle amène, toujours d'après Sagnol, à la « prise de conscience que le monde est un *Trauerspiel* [qui] conduit à un refus tragique du monde et au refuge dans le monologue⁵⁴. » Si la déploration trouvant son expression dans la « tristesse

⁴⁵ Voir notamment Florence DUPONT, *Aristote, ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

⁴⁶ Roland BARTHES, *Sur Racine* [1963], dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Seuil, 2002, p. 133.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Voir Bénédicte LOUVAT, « Au carrefour des genres : l'élaboration du modèle tragique français dans les années 1630-1640 », *La Licorne*, 82, 2008, p. 63-74. Voir également Georges FORESTIER, *Passions classiques et règles tragiques : essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.

⁴⁹ Voir Marie-Claire CHATELAIN, « *Bérénice* : Élégie ovidienne et tragédie racinienne », dans Jean-Pierre LANDRY, Olivier LEPLATRE [dir.], *Présence de Racine*, Lyon, Jacques André, 2000, p. 95-107.

⁵⁰ Bénédicte LOUVAT, « Introduction », dans Jean MAIRET, *Théâtre complet*, tome I, Paris, Champion, 2004, p. 59.

⁵¹ Roland BARTHES, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 131.

⁵² Lucien GOLDMANN, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et le théâtre de Racine* [1955], Paris, Gallimard, 1975, p. 351.

⁵³ Marc SAGNOL, *Tragique et tristesse*, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 212.

majestueuse» est de l'ordre de la *Trauer*, le mutisme et les aposiopèses de Titus relèvent du tragique car ce personnage est pour Goldmann «pleinement conscient de la réalité, de ses problèmes, de ses exigences, et de l'impossibilité des les concilier⁵⁵.» Ainsi, le «caractère anti-tragique⁵⁶» de *Bérénice* observé par Barthes rapproche la tragédie classique du *Trauerspiel* dans une vision du monde partagée. En revanche, tous deux se séparent en parcourant un chemin opposé sur le «sentier de contrebande⁵⁷» de l'historiographie théâtrale renouvelée. Alors que la tragédie classique est issue de la pastorale, le *Trauerspiel* y retourne. En effet, pour Benjamin, «ce n'est pas l'antithèse de la nature et de l'histoire, mais la sécularisation radicale des faits historiques qui a le dernier mot dans cette fuite hors du monde de l'époque baroque» représentée par la pastorale⁵⁸. Cette dernière développe l'idéal d'un «paradis intemporel⁵⁹» en réponse à la prise de conscience de la finitude de l'histoire-nature dans le *Trauerspiel* qui s'apparente, selon l'expression de Barthes, à la «permanence⁶⁰» de *Bérénice*.

Dans l'ordre théâtral originaire, la tragédie commence là où le *Trauerspiel* s'achève. Mais ce commencement est paradoxal puisqu'il aboutit au silence du héros tragique. Ce dernier prend en effet conscience de la tristesse du monde, puis médite silencieusement sur la solitude de la condition humaine. Dans *L'Origine du drame baroque allemand*, Benjamin reprend cette dernière idée de *L'Étoile de la rédemption* (1921) de Franz Rosenzweig⁶¹. Par la suite, en rapprochant ces deux penseurs juifs dans son ouvrage *Le langage et la mort*, Giorgio Agamben reviendra sur les enjeux éthico-philosophiques de la parole et de son défaut dans la tragédie grecque⁶². Ces considérations renvoient à la posture critique fondamentale du théâtre originaire que, selon nous, Schiller n'a pas comprise dans son appréciation esthétique de la tragédie classique. Il témoigne une nouvelle fois de son incompréhension à l'égard de celle-ci dans son essai «Sur l'art tragique» :

Toutes les fois que le narrateur met en avant sa propre personne, il en résulte un arrêt dans l'action et donc inévitablement aussi dans notre affect participant ; ceci a même lieu lorsque le poète dramatique s'oublie dans le dialogue et met dans la bouche des personnages parlants des considérations que seul un froid spectateur aurait pu livrer. Pas une, sans doute, de nos plus récentes tragédies ne devrait échapper à ce défaut, mais seules les tragédies françaises en ont fait une règle⁶³.

Il est intéressant de constater que Schiller formule ses objections à l'encontre de la dramaturgie classique à partir de termes préfigurant le théâtre épique (l'attitude d'un «narrateur [qui] met en avant sa propre personne» est adoptée par «le poète dramatique [qui] s'oublie dans le dialogue» et s'adresse ainsi à «un froid spectateur»). Ce faisant, il condamne l'idée d'un «héros non tragique» sur laquelle Benjamin voulait construire son histoire alternative du théâtre qui lie donc *Trauerspiel* et tragédie classique à l'œuvre de Brecht. Or ces différents genres théâtraux entretiennent une même relation originelle, sans possibilité de rédemption métaphysique

⁵⁵ Lucien GOLDMANN, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 377.

⁵⁶ Roland BARTHES, *Sur Racine*, op. cit., p. 133.

⁵⁷ Walter BENJAMIN, «Qu'est-ce que le théâtre épique ? [1]», op. cit., p. 23 sq.

⁵⁸ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 94.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Roland BARTHES, *Sur Racine*, op. cit., p. 133.

⁶¹ Voir Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 113 sqq. Comp. avec Marc SAGNOI, *Tragique et tristesse*, op. cit., p. 114 sqq.

⁶² Voir Giorgio AGAMBEN, *Le langage et la mort*, (trad. Marilène RAIOLA), Paris, Bourgois, 1997, p. 157.

⁶³ Friedrich SCHILLER, «Sur l'art tragique» [1792], *Textes esthétiques*, op. cit., p. 120.

inhérente à l'intrigue, à la temporalité historique qui est justement le propre de la conception d'un théâtre originaire dans la pensée benjaminienne.

La posture critique adoptée par une forme théâtrale originaire face à l'histoire ne saurait bien sûr être dissociée de la question de la représentation, laquelle nourrit une grande part de la réflexion menée par Benjamin dans l'ensemble de son œuvre. Dans le cas précis de l'*Origine du drame baroque allemand*, le fonctionnement allégorique du *Trauerspiel* permet de saisir la qualité particulière de sa temporalité empreinte de tristesse (*Trauer*) : « L'histoire, dans sa moralité exemplaire et ses catastrophes, n'était considérée que comme un moment matériel de l'emblématique⁶⁴. » Aux proliférantes métaphores qui signifient à l'infini l'ascension et la chute des monarques s'ajoutent les figures allégoriques des intermèdes choraux qui dépeignent l'incessant combat des vices et des vertus, matérialisant en fin de compte le cours de l'histoire-nature tel qu'il est représenté dans les pièces des auteurs silésiens étudiées par Benjamin⁶⁵. La métaphorique du *Trauerspiel* permet donc de saisir la temporalité historique à partir de son origine, laquelle « ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin⁶⁶. » Une telle forme de représentation de l'histoire trouve d'autres concrétisations dans les multiples ramifications de la pensée benjaminienne, notamment sous les traits de l'« image dialectique » telle qu'elle est définie dans son ouvrage inachevé sur les *Passages parisiens*⁶⁷. Cette dernière, en sa qualité de « relation de l'Autrefois avec le Maintenant », fonctionne comme une « image » illustrant « la dialectique à l'arrêt⁶⁸ » de la temporalité historique dont on trouve par ailleurs un autre exemple dans l'analyse de la dramaturgie brechtienne par Benjamin : « L'état des choses que décèle le théâtre épique n'est autre que la dialectique en arrêt⁶⁹. » Aussi la distanciation permet-elle au spectateur de faire la relation entre le présent d'où il regarde la représentation théâtrale et l'époque que celle-ci lui montre alors représentée. Nombreux sont donc les éléments permettant de saisir au sein même de plusieurs types de représentation fonctionnant de manière allégorique la posture critique face à l'histoire telle que Benjamin se plaît à la concevoir. Mais tenter d'en rassembler les multiples fragments épars dans son œuvre reviendrait à effectuer un travail d'allégoricien allant bien au-delà des simples modalités théâtrales de la notion même d'origine.

En revanche, si l'on reste dans le domaine de la représentation théâtrale, on peut constater que la pensée allégorique de Benjamin trouve une illustration concrète dans l'*Origine du drame baroque allemand*. Il y rattache en effet précisément le déchiffrement de l'allégorie au divertissement pascalien, au sens où il offre une échappatoire à la mélancolie ressentie par le prince dans la contemplation d'un monde empreint de tristesse : « L'allégorie est [...] l'unique et grandiose divertissement qui s'offre au mélancolique⁷⁰. » Cette formulation fait du reste écho à ses analyses ultérieures de la poésie baudelairienne : « Le génie de Baudelaire, qui trouve sa nourriture dans la mélancolie, est un génie allégorique⁷¹. » Au-delà des différences de contexte historique, il existe donc une attitude particulière face à la représentation allégorique faite à la fois de distance critique

⁶⁴ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 183.

⁶⁵ Voir Romain JOBEZ, « Le *Trauerspiel* contre la tragédie religieuse : Andreas Gryphius, lecteur critique de Corneille », dans Myriam DUFOUR-MAITRE [dir.], *Pratiques de Corneille*, Rouen, PUHR, 2012, p. 293-304.

⁶⁶ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 43.

⁶⁷ Voir Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages* [posthume, fragments rédigés entre 1927 et 1940 ; première parution 1982], trad. Jean LACOSTE, Paris, Cerf, 1989, p. 479.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ Walter BENJAMIN : « Qu'est-ce que le théâtre épique ? [1] », art. cit., p. 32.

⁷⁰ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 199.

⁷¹ Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, op. cit., p. 42.

et d'adhésion empathique. Dans son *Petit organon pour le théâtre*, Brecht développe une idée similaire. Revenant sur l'histoire du théâtre, il affirme que celui-ci « n'a pas besoin d'autre passeport que le divertissement⁷² ». Seul ce dernier détermine en effet la qualité d'un théâtre constitué de « représentations fort diverses d'événements humains significatifs⁷³ » dont la thématique varie en fonction de leur contexte de création. Pour autant, la cohérence de la fable prime sur les inévitables distorsions entre la réalité sociale de ce contexte et l'époque représentée : « Il suffisait qu'on eût l'illusion – créée par toutes sortes de moyens poétiques et dramatiques – que chaque histoire suivait un cours inéluctable⁷⁴. » Brecht reconnaît donc au spectateur la capacité toujours actuelle de pouvoir volontairement renoncer à l'exercice de son sens critique, en demeurant cependant conscient de la distance existante entre lui et la représentation : « Nous aussi fermons les yeux sur de telles discordances, lorsque nous avons l'occasion de profiter en parasites soit des lavages d'âme de Sophocle, soit des sacrifices de Racine, soit des frénésies shakespeariennes⁷⁵ ». Une telle formulation rappelle en fin de compte que la relation entre théâtre et histoire ne saurait être autrement pensée que dans un double mouvement de distanciation et d'empathie, qui, à défaut d'en percevoir les secrets d'origine, permet de saisir à travers la représentation la constante réactualisation de la question originaire, dont Benjamin a fait l'une de ses préoccupations intellectuelles majeures.

Romain JOBEZ

⁷² Bertolt BRECHT, *Petit organon pour le théâtre* [1948], trad. Bernard LORTHOLARY, dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 355.

⁷³ *Ibid.*, p. 357.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Id.*

Les guerres baroques :

enjeux mythologiques de la mise en scène des classiques

Si la notion de « théâtre originaire » évoque en premier lieu les théâtres de l'Antiquité, elle peut plus largement renvoyer à tout théâtre pensé comme l'illustre ancêtre, la référence dominante et fondatrice d'une pratique ou d'une approche théorique du théâtre. C'est ainsi que le théâtre français du XVII^e siècle, et en particulier les œuvres de Corneille, Molière et Racine, ont aujourd'hui dans l'imaginaire collectif français le statut d'un théâtre originel : comptant parmi les premiers exemples d'un théâtre de prestige, écrit pour des troupes professionnelles, soutenu financièrement par le pouvoir politique et couronné d'un large succès auprès du public, les pièces du XVII^e siècle sont nos premiers « classiques », au sens où elles constituent les éléments les plus anciens – et donc les plus précieux – de notre répertoire dramatique.

En cela, elles sont un repère essentiel pour les théoriciens et les chercheurs : c'est à ce répertoire classique et à ses principes esthétiques que l'on mesurera toutes les expériences théâtrales des siècles suivants. Mais elles représentent aussi un enjeu majeur pour les praticiens du théâtre : se confronter à ces monuments fondateurs est un passage obligé, attendu et délicat, dans la carrière d'un metteur en scène. En montant un classique, ce dernier se voit automatiquement soumis à un double jugement : le public le compare à ses devanciers les plus illustres et les plus récents ; et surtout, il le confronte à la représentation mentale qu'il se fait de ce théâtre et de la manière dont il doit se jouer. Parce que chacun se sent quelque peu propriétaire des monuments du répertoire national, dont l'école et des lectures lui ont donné une certaine idée, le metteur en scène a alors rarement affaire à une perception vierge.

Les metteurs en scène se réclamant des codes de jeu dits « baroques » se heurtent plus encore que les autres à cette difficulté, car ils ne se bornent pas à proposer une interprétation de plus des pièces du répertoire : ils prétendent en donner à entendre les accents d'origine. Or, à la différence de leurs inspirateurs musiciens et chefs d'orchestre, qui depuis le milieu du XX^e siècle ont proposé une véritable redécouverte de la musique oubliée de Lully ou Rameau avec des instruments et des techniques d'interprétation d'époque, ces metteurs en scène s'attaquent à des œuvres qui n'ont jamais vraiment cessé d'être jouées depuis leur création¹. De ce fait, ils ont beaucoup plus de difficultés à s'imposer, tant auprès de la critique que du public. S'il est aujourd'hui pratiquement inenvisageable, en concert, de jouer Marin Marais autrement qu'avec des instruments anciens et dans le style préconisé par les traités de musique du XVII^e siècle, l'usage des codes de jeu et des principes de déclamation baroques ne constitue qu'une option très minoritaire de mise en scène, reconnue comme acceptable par la profession du spectacle vivant depuis moins d'une dizaine d'années. Difficilement séparables des grandes propositions artistiques qu'ils ont suscitées, les classiques du théâtre résistent ainsi à ces codes qui sont

¹ C'est ce que fait remarquer Philippe BEAUSSANT dans son ouvrage *Vous avez dit classique ? Sur la mise en scène de la tragédie*, Paris, Acte Sud, 1991, p. 49-52.

présentés comme « d'origine » mais que les spectateurs et les autres artistes perçoivent comme nouveaux.

Cette discordance nourrit le soupçon et le sens critique, de manière particulièrement marquée, à l'égard de ces choix de mise en scène. Il est vrai que les sources, s'agissant de la déclamation et de la gestuelle théâtrales, sont problématiques : dans *La Parole baroque*², Eugène Green s'appuie pour la majeure partie sur des témoignages plus tardifs, du XVIII^e siècle, ou indirects, comme les traités de chant ou l'iconographie. Mais on remarque aussi que les chercheurs et plus largement les connaisseurs sont beaucoup plus prompts à dénoncer les hypothétiques erreurs de déclamation ou extrapolations gestuelles d'un Green ou d'un Lazar qu'à déplorer la présence d'instruments non historiques dans les orchestres de William Christie ou de Vincent Dumestre. C'est bien le signe que les enjeux, d'un domaine à l'autre, diffèrent : personne aujourd'hui ne ressent le besoin de remettre en question les fondements historiques de la pratique musicale baroque, parce que le territoire qu'elle occupe était pour ainsi dire avant elle une *terra incognita* qui n'appartenait à personne ; tandis que le théâtre du XVII^e siècle, dont la mise en scène baroque prétend retrouver les codes de représentation, appartient déjà à tout le monde et fait l'objet, depuis plusieurs siècles, d'innombrables mythologies, auxquelles le mouvement baroque vient ajouter les siennes³. C'est à ces mythologies, souvent contradictoires, du théâtre du XVII^e siècle que ma réflexion se consacrera ici, en tâchant de montrer le rôle parfois invisible qu'elles jouent dans les débats esthétiques sur la mise en scène des classiques.

Un théâtre « archéologique » ?

Parmi ces mythologies, la plus apparente est sans doute celle de certains metteurs en scène se réclamant de la notion de « baroque » : tout d'abord, parce qu'ils lui donnent une traduction scénique directe ; mais aussi, et surtout, parce qu'ils revendiquent parfois explicitement l'ambition de produire de véritables reconstitutions des spectacles anciens. C'est ainsi qu'on peut lire, sur le site Internet de la compagnie La Fabrique à Théâtre de Jean-Denis Monory :

Visages blancs, gestuelle chorégraphiée, déclamation chantée, costumes chatoyants, lumière des bougies et musique vivante sur instruments anciens sont les révélateurs des textes du Grand Siècle. Ce genre « nouveau » confère au texte une puissance étonnante. Cet art théâtral, âgé de quatre siècles, restitue aux mots leur puissance et leur valeur originelle⁴...

Ainsi, tout en revendiquant la « nouveauté » de la démarche baroquante, Monory prétend faire revivre un « art théâtral âgé de quatre siècles » et restituer aux textes « leur valeur originelle ». Le fantasme du théâtre originaire est ici le fantasme d'une reconstitution qui permettrait de susciter de nouveau, à l'identique, chez les spectateurs contemporains, les émotions du public du XVII^e siècle. Si certaines compagnies n'hésitent pas à revendiquer une telle ambition, c'est avant tout

² Eugène GREEN, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

³ De manière amusante, on observe aujourd'hui un phénomène similaire dans le domaine musical avec la musique du XIX^e siècle : lorsque le chef d'orchestre Sir Roger Norrington, au début des années 2000, fit jouer Beethoven à partir des dernières recherches historiques sur le métronome utilisé par le compositeur, le résultat suscita des critiques très vives, en raison justement de son décalage avec les traditions d'interprétation de l'œuvre. Il est plus difficile de faire accepter les principes de l'interprétation historique lorsqu'on les applique à Beethoven plutôt qu'à Lully, parce que Beethoven n'a jamais cessé d'être joué.

⁴ Article consultable en ligne : <http://www.lafabriqueatheatre.com/théâtre-baroque/>

parce qu'elle trouve un large écho auprès du public : le rêve d'un théâtre qui donnerait un accès direct aux spectacles « d'origine » de Molière ou Racine, avant d'être une ambition de metteur en scène, est un fantasme de spectateur. C'est pourquoi il est largement entretenu par les diffuseurs de ces spectacles, qui en font leur principal argument commercial, et relayé par la presse, qui trouve là un moyen de créer l'événement. C'est ainsi que l'article du *Monde* rendant compte des premières représentations du *Bourgeois gentilhomme* mis en scène par Benjamin Lazar évoquait une pièce « [recréée] telle qu'en 1670, avec la musique de Lully et les ballets, dans la prononciation de l'époque et à la lueur des chandelles⁵ ».

Devant ces déclarations naïves, certains détracteurs de ces mises en scène ont beau jeu de se montrer sceptiques, voire railleurs, en affirmant comme François Regnault qu'« à la différence de la musique, où existent encore les instruments d'époque et les partitions, il n'y a aucune manière de retrouver les voix d'acteurs, leurs diction⁶ », ou encore qu'on ne saurait faire au théâtre l'équivalent de la musique baroque « puisqu'on n'a pas de corps baroques conservés, à moins de résurrection⁷ ». À strictement parler, nul ne saurait sérieusement contester qu'une stricte reconstitution est impossible, les témoignages dont nous disposons étant très incomplets. Et quand bien même cette reconstitution serait techniquement envisageable, rien ne garantit que les spectateurs des XX^e et XXI^e siècles seraient en mesure de la recevoir. Comme l'écrit un autre sceptique, Christophe Deshoulières, spécialiste de mise en scène d'opéras baroques,

Même si nous éclairons la scène à la bougie, nos yeux habitués à l'électricité ne verront pas ce que voyaient nos ancêtres au théâtre. L'archéologie du théâtre baroque suppose encore une transposition moderne pour faire exister artistiquement sa problématique⁸.

Le terme d'« archéologie », régulièrement appliqué à l'entreprise de mise en scène baroque par ses détracteurs⁹, est significatif : il exclut implicitement cette démarche du champ artistique en l'assignant à une tentative d'historien, et sous-entend par là même son fatal et éternel inachèvement.

Cependant, ce reproche d'une mise en scène « archéologique » est bien souvent un mauvais procès. Si certaines compagnies et surtout certains diffuseurs insistent sur cette idée – commercialement efficace – d'un théâtre « d'origine », qui retrouverait les pièces telles qu'elles ont été créées au XVII^e siècle, plusieurs de ses représentants les plus célèbres s'en défendent avec énergie à toute occasion. C'est ainsi que Pierre-Alain Clerc, qui se consacre depuis de nombreuses années à la déclamation du XVII^e siècle, avoue son malaise devant les notions de reconstitution ou de restitution, faisant valoir qu'« on ne restitue pas l'éphémère¹⁰ ». De la même manière, Benjamin Lazar répond aux chercheurs d'*Agôn* qui l'interrogent sur sa démarche :

⁵ Marie-Aude ROUX, « Le Bourgeois gentilhomme avec ballets et musique », *Le Monde*, 28 octobre 2004.

⁶ Cité par Mathilde LA BARDONNIE dans un article paru dans *Libération* le 28 septembre 1999, « Racine en vers et contre tous. Eugène Green propose une version baroque de *Mithridate* ».

⁷ François REGNAULT, « Que me parlez-vous de la musique ? Polémique autour de la représentation des classiques », *Théâtre-solstices, Ecrits sur le théâtre*, vol. 2, Arles, Actes Sud, 2002, p. 169.

⁸ Christophe DESHOULIERES, *L'Opéra baroque et la scène moderne, essai de synthèse dramaturgique*, Paris, Fayard, 2000, p. 480.

⁹ Voir aussi Patrice PAVIS, *La Mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 212.

¹⁰ Pierre-Alain CLERC, « Peut-on restituer une comédie de Molière ? », p. 220 des actes du colloque *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e s.*, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, juin 2010, n° 4. Article consultable en ligne sur http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annales04.pdf.

Le terme de reconstitution, ou d'archéologie, donne immédiatement l'impression que l'on cherche à reconstituer un vase préexistant en en recollant les morceaux, alors que notre démarche est en réalité beaucoup plus créative¹¹.

Si l'entreprise comporte incontestablement une composante historique essentielle, il s'agit moins pour de nombreux tenants du théâtre baroque de reconstituer des spectacles à l'identique que d'explorer les conditions physiques, culturelles et spirituelles de la pratique des théâtres anciens, dans l'ambition d'une création nouvelle. Ils ne revendiquent pas pour leurs travaux une fidélité à un produit fini, mais à une certaine idée du théâtre du XVII^e siècle.

Fantasmes « baroques » contre fantasmes « classiques »

Il n'est pas étonnant, à ce titre, qu'Eugène Green consacre la première partie de *La Parole baroque* à l'explicitation de cette idée : celle, tout d'abord, que ce théâtre s'inscrit tout entier, y compris celui de Racine, dans le grand mouvement du baroque européen, qui s'étendrait de la fin de la Renaissance (aux alentours de 1580) à la création de la Comédie-Française un siècle plus tard ; que l'esthétique traditionnellement désignée comme classique et opposée à l'esthétique baroque n'en serait donc en réalité qu'une forme particulière, qui sous la contrainte se serait donné une expression plus atténuée et plus abstraite ; et que cette esthétique baroque se définit avant tout par un état de tension, de paradoxe, d'oxymore, entre deux mouvements contradictoires (le monde et Dieu, la folie et le bon sens, la vie et la mort, les traditions et la modernité, le caché et l'apparent).

Ce faisant, Eugène Green donne à ce théâtre un substrat intellectuel et spirituel qui permet d'informer sa démarche de mise en scène ; surtout, il replace le théâtre dont il parle dans un contexte plus large, celui de l'ensemble de l'Europe mais aussi des autres arts que le théâtre (musique, peinture, architecture), ce qui tend à relativiser sa spécificité à la fois générique et nationale. De la même manière, une dizaine d'années plus tôt, Philippe Beaussant avait décrit le classicisme comme une sorte de baroque à la française, qui se serait simplement efforcé d'atténuer les contrastes et les manifestations de l'émotivité¹² ; il avait aussi appelé de ses vœux une mise en scène théâtrale qui prendrait modèle sur les musiciens baroques pour proposer à son tour une « interprétation historique » des pièces¹³. Il y a donc, derrière la démarche même de la mise en scène baroque, une dissolution de la notion de classicisme dans une conception élargie du baroque, venue de la sphère musicale : en effet, la notion musicale de « baroque », contrairement à la notion littéraire telle que la définit par exemple Jean Rousset¹⁴, ne prend pas fin dans les années 1660 mais englobe tout le XVII^e siècle et s'étend même jusqu'à la mort de

¹¹ Entretien consultable en ligne sur <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1181>. Voir aussi l'entretien de Benjamin LAZAR publié par *Res Musica* en avril 2008, où il précise entre autres : « Parler de reconstitution pour désigner ce travail me semble inexact. On reconstitue un vase brisé dont a gardé les pièces éparses. Mais dans le cadre qui nous intéresse, il n'y a pas que reconstitution, il y a aussi création. Le principe de ce travail est simple : il consiste à dire que le texte ou la partition ne sont que la trace d'une pratique et qu'il est donc intéressant de s'intéresser au contexte de création, à commencer par les techniques de l'acteur utilisées à l'époque. Mais à partir de la lecture des traités de l'art de l'acteur, de l'art des machineries ou de l'éclairage, mille spectacles sont possibles pour une même œuvre » (entretien consultable en ligne sur <http://www.resmusica.com/2008/04/09/benjamin-lazar-une-vision-ludique-de-lenchantement-baroque/>)

¹² Philippe BEAUSSANT, *Vous avez dit baroque ?*, Paris, Actes Sud, 1988, p. 109.

¹³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴ Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1953, p. 233.

Jean-Philippe Rameau. En l'appliquant au répertoire théâtral français le plus célèbre, Beaussant ou Green s'attaquent donc à un véritable monument. La nouveauté de ces mises en scène ne repose pas seulement sur la manière de jouer ce théâtre, mais aussi sur la manière de le concevoir.

La proposition, évidemment, ne manqua pas de soulever l'hostilité. François Regnault lui consacre, dès la fin des années 1990, un article impétueux intitulé « Que me parlez vous de la musique ? Polémique autour de la représentation des classiques », où il reproche notamment à Eugène Green une négation de la spécificité française, qu'il compare au mépris d'une Margaret Thatcher¹⁵, et où il accuse Beaussant de plaquer sur Racine des « fantasmes » et des « projection[s] subreptice[s] »¹⁶ – reproches qui, de la part d'un professeur de psychanalyse comme Regnault, sont particulièrement lourds de sous-entendus. Il leur oppose l'idée d'un « théâtre d'essence supérieure », qui « a été illustré par au moins deux génies extraordinaires, Corneille et Racine », et qui n'aurait « de force esthétique, psychologique, érotique, morale et politique que si on refuse de le confondre avec ce qui se faisait avant comme avec ce qui s'est fait après »¹⁷. Cette réaction fait écho à celle de Marc Fumaroli quelques années plus tôt face à la vogue de la notion de « baroque » dans les arts ; il avait notamment décrit, dans sa préface à *Baroque et classicisme* de Victor-Lucien Tapié, l'extension de la notion de baroque au théâtre français du XVII^e siècle comme une annexion conceptuelle de la conquérante Allemagne, animée de « sentiments nationalistes »¹⁸. Dans ces réactions véhémentes, Fumaroli et Regnault défendent et réaffirment l'exception française du théâtre classique, en l'appuyant sur l'argument de l'évidence : pour eux, les tragédies de Corneille et de Racine seraient la manifestation significative d'une sorte de « miracle français », comparable au « miracle grec » de Renan en cela qu'il constituerait un phénomène unique, concentré sur une durée très réduite et représentant à lui seul un modèle absolu de l'esthétique nationale.

Il est tentant, devant ces discours, de leur retourner le reproche (décidément fréquent, s'agissant de cette question) de défendre un fantasme : car il y a bien là, au fondement de ce combat contre le baroque au nom de l'exception française, le fantasme originaire d'un théâtre classique qui serait à la fois radicalement original, chronologiquement isolé et parfaitement représentatif d'un génie français éternel. Eugène Green a beau jeu, à son tour, de donner de la position de ses adversaires une description particulièrement sarcastique, faisant apparaître leur refus du baroque comme la crainte d'une dangereuse épidémie venue du reste de l'Europe :

La résistance a pris la forme d'un anti-corps glorieux, éternel ennemi du baroque, qui a trouvé dans ce moment privilégié, et dans l'organisme français, son expression la plus parfaite : LE CLASSICISME. Cet enfant a eu, il est vrai, un accouchement difficile sous Henri IV, mais il s'est nourri, sous Louis XIII, de bon goût, de raison, et de mesure, de sorte que, malgré les efforts pernicioeux du parti de l'étranger, le bébé a triomphé de la préciosité, du galimatias, de l'outrance, pour devenir, sous les rayons lumineux et protecteurs du Roi-soleil, un petit Hercule invincible. Ainsi, faisant fuir la maladie la queue entre les pattes, le classicisme a instauré une idylle de bonheur qui faisait rêver l'Europe entière, et qui a duré jusqu'aux orages de la fin du XVIII^e siècle¹⁹.

¹⁵ François REGNAULT, « Que me parlez-vous de la musique ? Polémique autour de la représentation des classiques », *art. cit.*, p. 163.

¹⁶ *Ibid.*, p. 139 et 141.

¹⁷ *Ibid.*, p. 164.

¹⁸ Marc FUMAROLI, préface à Victor-Lucien TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris, Pluriel, 2000, p. 12-13.

¹⁹ Eugène GREEN, *op. cit.*, p. 34.

Il est remarquable de voir que dans cette querelle, la posture de la raillerie et la dénonciation du fantasme soient à peu près également partagées par tous les partis. Cela est significatif d'un débat dont les termes reposent très largement sur des visions générales contradictoires, lesquelles se construisent d'abord en fonction des sensibilités particulières. Que le théâtre français du XVII^e siècle ait été classique, à l'exclusion de toute autre esthétique contemporaine, ou n'ait été qu'un courant du baroque, cela dépend avant tout de la manière dont on veut le voir, et cela est d'autant moins démontrable de manière définitive qu'il s'agit dans les deux cas de notions construites *a posteriori*, qui n'avaient pas d'existence dans la pensée que ce théâtre pouvait avoir de lui-même. Les deux notions sont en effet bien postérieures au théâtre dont il est question, puisqu'elles datent toutes deux du XVIII^e siècle. En revanche, si la plume voltairienne décrivait déjà le classicisme comme la quintessence du génie littéraire français²⁰, la critique d'art de la même époque attachait à la notion de baroque des connotations très négatives d'irrégularité, de bizarrerie et de complication inutile. C'est seulement dans la seconde moitié du XX^e siècle que les théoriciens et surtout les musiciens ont repris le terme à leur compte en le débarrassant de son sémantisme dépréciatif et en l'érigeant en une esthétique unifiée. Il n'est donc guère surprenant, en fin de compte, que les principaux arguments que les défenseurs du classicisme et les tenants du baroque ont à s'opposer soient de l'ordre du discrédit réciproque.

Fantasmes et légitimité artistique

Est-ce à dire qu'il faille se contenter de les renvoyer dos à dos en les déclarant tous deux fantasmatiques ? Non, d'abord parce que le fondement mythologique d'une conception n'est pas suffisant pour la rejeter ; ensuite parce qu'on observe que la situation n'est pas tout à fait symétrique.

Certes, Eugène Green et ses continuateurs placent au principe intellectuel de leur travail l'idée d'une esthétique baroque unifiée, dont nous avons vu qu'elle avait été construite *a posteriori* ; mais d'une part, cela ne suffit pas à invalider l'utilisation des sources qui existent, même si elles sont le plus souvent indirectes, sur la codification spécifique du jeu des acteurs au XVII^e siècle ; et d'autre part, cette idée sert avant tout à donner forme à un projet théâtral, à une combinaison de principes esthétiques qui structurent une démarche artistique. Il est très significatif que les premières pages de *La Parole baroque* présentent l'ouvrage comme « un fragment d'autobiographie » et l'ouvrent sur des confidences personnelles, l'évocation du cheminement culturel et du « monde intérieur » de l'auteur²¹. La proposition de Green est avant tout d'ordre artistique, et entre la recherche historique et l'ambition artistique, c'est la seconde qui prime sans ambiguïté. Il avait ainsi déclaré lors d'un entretien accordé à *Altamusica* en 2003 :

Si la reconstitution est à 100 % fidèle à celle de l'Hôtel de Bourgogne mais qu'elle ne touche pas le public, qu'elle est simplement un exercice archéologique, alors elle n'est intéressante que pour des universitaires. Si c'est à 100 % faux mais que le public est ému, c'est alors tout à fait valable comme démarche artistique. Je ne prétends pas détenir l'exacte interprétation, et je présente mon travail comme une démarche d'abord artistique²².

²⁰ VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, Berlin, de Francheville, 1751, chapitre XXXII « Des Beaux-arts ».

²¹ Pour tout ce qui est évoqué dans ce paragraphe, voir Eugène GREEN, *op. cit.*, p. 11-15.

²² Entretien consultable en ligne :

<http://www.altamusica.com/entretiens/document.php?action=MoreDocument&DocRef=1677&DossierRef=1431>

La revendication est absolument similaire à celle du chef d'orchestre baroque Nikolaus Harnoncourt lorsqu'il déclare « préférer une restitution entièrement erronée historiquement, mais musicalement vivante²³ ». C'est également le sens des réticences exprimées par Benjamin Lazar à l'égard de la notion de reconstitution. Plutôt qu'une illusion historique, la conception baroque du théâtre du XVII^e siècle serait donc un ancêtre rêvé, une inspiration idéalisée, un préalable de l'imaginaire à une pratique artistique ancrée dans le présent. Elle serait en cela comparable à l'habitude des Anciens de réécrire leur histoire ou leur mythologie en fonction du sens qu'ils voulaient donner à une pratique ou à une institution. Tandis que les démarches donnant la priorité au respect des sources historiques, comme celle de Pierre-Alain Clerc, peinent à se faire une place dans le champ professionnel du spectacle vivant et restent largement tributaires de l'institution universitaire²⁴, la postérité féconde des propositions de Green sur les scènes françaises, ainsi que la poursuite de ses activités de création dans le domaine cinématographique, disent assez la nature avant tout créatrice de son approche ; de même, les spectacles de Benjamin Lazar, qui s'aventurent bien au-delà du répertoire français d'Ancien Régime, de l'opéra argentin (*Cachavaz* d'Oscar Strasnoy et Copi) au spectacle multimédia (*Ursule 1.1*), confirment une approche d'homme de théâtre, et non pas d'historien.

Il en va un peu différemment de la défense d'une conception « classique » du théâtre français du XVII^e siècle. Certes, elle peut aisément s'identifier, dans le cas d'un auteur comme François Regnault, qui collabora étroitement avec Patrice Chéreau et surtout Brigitte Jaques-Wajeman, à une conviction d'homme de plateau, constituée à l'appui de pratiques théâtrales existantes ; mais que cette conviction doive servir, sous prétexte d'honorer de grands metteurs en scène de la modernité comme Planchon, Vitez, Anne Delbée ou Grüber, à interdire *a priori* une démarche artistique possible, voilà qui semble relever davantage d'une posture de crispation et de repli que d'un véritable principe artistique. Si le terme de « fantasme » est généralement prononcé, s'agissant de ce débat, sur le mode du reproche et du dénigrement, comme il a lieu de l'être par exemple dans la sphère scientifique, on peut cependant envisager d'admettre qu'il existe, dans la sphère artistique, des fantasmes légitimes, ou plutôt légitimés par leur fécondité – on peut alors parler de « vision ». Si un fantasme permet de faire advenir au moins quelques spectacles efficaces, émouvants, bien accueillis par les spectateurs ; s'il rend possible une nouvelle lecture, enrichie, des pièces du répertoire ; s'il inspire des démarches artistiques multiples, parfois conflictuelles, dont les résultats ne se ressemblent pas, alors on ne peut que souhaiter la multiplication à venir de tels fantasmes, qu'ils se réclament du baroque ou du classicisme.

Céline CANDIARD

²³ Nikolaus HARNONCOURT, *Le Discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 17.

²⁴ C'est dans le cadre du travail de recherche collective sur la déclamation et la gestuelle baroques initié par Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY à l'Université Paul Valéry Montpellier, notamment à partir de l'école thématique « Les sons de la déclamation théâtrale au XVII^e siècle » (8-12 juillet 2013), qu'a pris forme le projet de mise en scène de *L'École des femmes* à partir des sources du XVII^e siècle. La création de cette mise en scène, la première de Pierre-Alain CLERC, a eu lieu en octobre 2015 avec une distribution de comédiens amateurs, pour la plupart étudiants.