



HAL
open science

La voix des revenants dans l'oeuvre de Patrick Kermann : étude d'une écriture contemporaine dans son rapports à la scène

Beatrice Dernis

► **To cite this version:**

Beatrice Dernis. La voix des revenants dans l'oeuvre de Patrick Kermann : étude d'une écriture contemporaine dans son rapports à la scène. Littératures. Université de Grenoble, 2011. Français. NNT : 2011GRENL027 . tel-01558456

HAL Id: tel-01558456

<https://theses.hal.science/tel-01558456>

Submitted on 7 Jul 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ STENDHAL – GRENOBLE 3

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité Arts du spectacle

Présentée par

BÉATRICE DERNIS

Thèse dirigée par le Professeur Luc BOUCRIS

Equipe de recherche TRAVERSES 19-21 (EA 3748)

Ecole Doctorale n° 50 LLSH (Langues, Littératures et Sciences Humaines)

LA VOIX DES REVENANTS
DANS L'ŒUVRE DE PATRICK KERMANN

Étude d'une écriture contemporaine
dans son rapport à la scène

Thèse soutenue publiquement le 9 décembre 2011

JURY :

Madame Bernadette BOST, Professeur émérite, Université Lumière - Lyon 2.

Monsieur Luc BOUCRIS, Professeur émérite, Université Stendhal - Grenoble 3.

Madame Geneviève JOLLY, Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg.

Madame Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Directeur de recherche au CNRS.

Monsieur Daniel LANÇON, Professeur, Université Stendhal - Grenoble 3.

LA VOIX DES REVENANTS DANS L'ŒUVRE DE PATRICK KERMANN

Etude d'une écriture contemporaine dans son rapport à la scène

Résumé : L'étude de l'œuvre de Patrick Kermann permet de dresser les contours d'un théâtre où la parole des morts met en péril la mimésis et devient un véritable pari sur l'absence. Les différentes voix donnent une présence aux disparus, constituant la charpente du drame à travers un matériau sonore très dense, discontinu et hétérogène. La composition rythmique ouvre sur une polyphonie de voix qui génère un appel désespéré des morts n'ayant pas trouvé de place parmi les vivants. Une première partie traite de la dramaturgie de l'après où les disparus reviennent pour dire leur désastre intime et la barbarie du monde. Une deuxième partie déplace l'analyse sous l'angle de la dramaturgie sonore et examine comment la partition textuelle fait résonner la langue privilégiant une réception auditive qui n'est pas sans mettre en question la position du lecteur et, plus encore peut-être, celle du spectateur. Ainsi, ces voix abandonnées rencontrent-elles des metteurs en scène qui les accueillent en leur proposant des espaces singuliers faits pour répondre au trouble que crée l'écoute des corps absents.

Mots-clés : Absence, apparition, revenant, dibbouk, deuil, poème dramatique, langue, rythme, voix, adresse, rhapsodie, choralité, personnage, figure, dramaturgie, mise en scène, shoah, génocide, barbarie.

GHOSTS' VOICES IN PATRICK KERMANN'S WORK

Study of contemporary writing in its relations with the stage

Abstract : The study of Patrick Kermann's work makes it possible to draw up the contours of a drama in which the words of the dead endanger the mimesis and become a real wager on absence. The different voices give presence to the departed, forming the framework of the drama through very condensed, intermittent and heterogeneous sound material. The rhythmic composition opens up on a polyphony of voices which produces a desperate appeal from the dead who have found no place among the living. A first part deals with the dramatic effects of what follows, when those who disappeared come back to relate their intimate disaster and the barbarity of the world. A second part moves the analysis to the angle of sonorous dramatic art and examines the way in which the textual score causes the language to resound, privileging auditory reception, which is not without questioning the reader's position and, perhaps, even more, that of the spectator. Thus it is that these abandoned voices meet producers who greet them with offers of unexpected areas intended to be an answer to the confusion resulting from listening to absent bodies.

Keywords : Absence, appearance, ghost, dibbouk, bereavement, dramatic poem, language, rhythm, voice, address, rhapsody, chorality, character, figure, dramaturgy, play direction, shoah, genocide, barbarism.

Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma vive gratitude à mon directeur de recherche, Monsieur le Professeur Luc Boucris qui, avec vigilance et bienveillance, m'a apporté un soutien sans faille pendant ma recherche et a rendu possible la réalisation de ce travail.

Je remercie également, sans pouvoir toutefois citer nominalement chacun :

Pascale Climent-Delteil pour la relecture de ce travail et pour ses précieux conseils.

La section théâtre de l'Université Paul-Valéry Montpellier III. Toute ma reconnaissance à Joëlle Chambon, Philippe Goudard, Gérard Lieber et Didier Plassard.

Les membres du Jury : Bernadette Bost, Geneviève Jolly, Daniel Lançon, Marie-Madeleine Mervant-Roux.

Les auteurs, dramaturges, metteurs en scène et comédiens qui m'ont accordé leur confiance et ont nourri ma réflexion à travers des discussions enjouées et enthousiastes autour de Patrick Kermann. Remerciements chaleureux à Katerini Antonakaki, Claude Bokhobza, Pascale Henry, Emmanuel Jorand-Briquet, Michel Jacquelin, Solange Oswald, Sacha Saille, Eva Vallejo.

Je voudrais aussi exprimer toute ma reconnaissance à Bernard Sacard, Christine Hastoy, Sonia Hennequin pour l'association Arthèmes qui nous a permis de découvrir de nombreux auteurs contemporains lors de résidences au centre national des écritures du spectacle à la Chartreuse à Villeneuve-lez-Avignon. Toute ma gratitude à Framboise responsable de la bibliothèque, à Coco pour sa cuisine et son accueil généreux à la Chartreuse.

Je remercie vivement Frédéric Sacard pour m'avoir accordé sa confiance en me remettant le dernier manuscrit de Kermann.

Remerciements à mes amis : Dany Abbou, Nathalie Baby-Simonnet, Elisabeth et Daniel Bousquet, Olivier et Valérie Chambon, Pascale Climent-Delteil, Réjane Frette-Damicourt, Chantal Gossel, Sonia et Franck Rouesnel, Christine Lagrange, Jean-Claude Kilburg, Alain Nyczka, Edwige et Eric Penso, Marie-Line Pollini, Lydia Stranner et Sophie Talon. Qu'ils veuillent bien trouver ici un témoignage de ma profonde amitié.

Merci à Didier Garnier pour son regard de photographe. Je lui suis gré de son accompagnement et de sa voix rassurante tout au long de mon cheminement dans ce travail.

Merci à ma fille Laure pour sa présence attentive et son écoute affectueuse.

SOMMAIRE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCTION | 7 |
| Première partie. DRAMATURGIE DE L'APRÈS | 16 |
| Chapitre 1. L'exil des morts | 17 |
| Chapitre 2. Dramaturgie des voix (<i>The Great Disaster</i>) | 48 |
| Chapitre 3. La communauté des morts (<i>La Mastication des morts</i>) | 73 |
| Chapitre 4. Dramaturgie des apparitions (<i>De Quelques choses vues la nuit – Les Tristes champs d'asphodèles</i>) | 129 |
| Chapitre 5. La choralité des morts (<i>Thrène – Leçons de ténèbres</i>) | 189 |
| Deuxième partie. DRAMATURGIE SONORE | 225 |
| Chapitre 1. Du poème sonore (<i>La Blessure de l'ange – Seuils</i>) | 226 |
| Chapitre 2. Dictateurs de l'au-delà (<i>Du Diktat – A – Merci</i>) | 246 |
| Chapitre 3. La mise en scène du son (<i>Prédelle</i>) | 269 |
| Chapitre 4. Les musicalités de la voix (<i>Vertiges</i>) | 296 |
| Chapitre 5. Dramaturgie des appelants (<i>Le Jardin des reliques</i>) | 320 |
| CONCLUSION | 367 |
| INDEX DES NOMS | 371 |
| BIBLIOGRAPHIE | 373 |
| ANNEXES | 390 |
| TABLE DES MATIÈRES | 458 |
| TABLE DES ILLUSTRATIONS | 462 |

**LA VOIX DES REVENANTS
DANS L'ŒUVRE DE PATRICK KERMANN**

**Étude d'une écriture contemporaine
dans son rapport à la scène**



fig. 1 Jardin du grand cloître
La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon

INTRODUCTION

Le théâtre se trouve sur la rive du Styx (du côté des vivants). Ceux qui sont déjà morts s'assemblent sur l'autre rive, suppliant qu'on les reconnaisse. Qu'ont-ils donc à dire ? Leurs bouches sont béantes...

Howard Barker ¹

Les disparus de Fukushima sont désormais voués au silence, alors qu'au moment de la catastrophe au Japon les médias affichaient avec excès la mort des êtres touchés par le désastre. C'est dans ce paradoxe d'une mort survisible atteignant des proportions spectaculaires que maintenant l'effacement des défunts est à son comble. Les spectres de Fukushima continuent d'errer sur cette île dévastée et à interpeller les vivants, et réciproquement les survivants appellent les disparus. C'est ce qu'illustre la photographie prise sur le vif d'un Japonais en quête de ses proches : on y voit un homme âgé sur une bicyclette, au guidon de laquelle sont suspendus des fragments de papiers. Sur ces feuillets sont inscrits les noms des membres de sa famille anéantis par le séisme, ces mots calligraphiés restent la seule trace visible de leur identité.

Cet exemple particulier renvoie certainement à un questionnement plus universel sur le deuil qui n'a pas trouvé de consolation et sur la présence des disparus pour les vivants. Cette question est devenue une nécessité majeure pour le théâtre, qui, en rendant hommage aux morts, tente de répondre à l'éternelle interrogation devant notre finitude et à l'étrange paradoxe qu'est la conversation avec l'absent, puisque, face au silence de l'autre, elle nous conduit avant tout à parler de nous-mêmes.

Sans doute, en ouvrant notre réflexion au thème de la présence des morts au théâtre, trouvons-nous un écho singulier dans le théâtre de Kantor qui, par son geste artistique, a cherché les lignes de passage du monde des morts au monde des vivants, ce qu'il appelle les « gués » :

Le théâtre – je le prétends toujours – est l'endroit qui dévoile comme quelques gués secrets à travers les fleuves, les traces, les “passages de l'autre côté” de notre vie. ²

¹ Howard Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, trad. E. Angel-Perez et V. Khamphommala, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2008, p. 30.

Ce sont ces passages, situés à la lisière, qui permettent de donner voix à la parole ensevelie de ceux qui n'ont pas survécu, ou d'inventer une parole d'outre-tombe qui puisse desceller les lèvres du défunt. La traversée du gué qui, pour rendre visite aux morts, s'inscrit dès lors comme l'exigence du retour du disparu qui franchit le seuil pour retrouver les vivants après une longue absence. La démarche de Kantor, celle d'un théâtre « de l'autre côté », s'affirme dans la mise en scène, en 1944, de la pièce de Wyspianski *Le Retour d'Ulysse* : l'action mythique du drame est située dans une pauvre chambre d'un appartement privé, dévastée par la guerre. Ulysse devient un criminel de guerre et un traître, poursuivi par les dieux. Selon Wyspianski, Ulysse ne peut retourner à Ithaque car la résurrection du passé est impossible. Or, dans sa mise en scène, Kantor fait d'Ulysse un revenant, sous les traits d'un soldat allemand de retour de Stalingrad. Pour Kantor, Ulysse ne revient pas seulement de la guerre de Troie mais bien du séjour des morts, ainsi que l'expose Monique Borie dans son essai *Le fantôme ou le théâtre qui doute* :

Kantor se souvient que dans ses notes de l'époque du Théâtre clandestin, en 1944, à propos du *Retour d'Ulysse* de Wyspianski, il écrivait : « Ulysse doit vraiment retourner », pour ajouter plus de trente ans après : « Le sens de cette phrase m'engage jusqu'à aujourd'hui ». Pourquoi ? Parce qu'« elle désignait, ni plus ni moins et seulement, la nécessité de trouver le *passage* du monde de *l'au-delà* au nôtre ici ». ³

Cet exemple significatif vient ouvrir notre champ de réflexion sur le retour des morts dans l'écriture de Patrick Kermann. La quête du dramaturge, sur l'échange entre les défunts et les vivants, est en effet issue du théâtre kantorien. Par son exigence, ce choix permet de questionner le théâtre, où l'enjeu est de piéger la mort, et de le confronter avec elle, comme un dépassement possible de notre finitude. La question de la langue des morts, toujours en travail chez Kermann, viendra ainsi interroger le type d'écriture, qui s'écarte des voies traditionnelles pour privilégier une dramaturgie rétrospective et de remémoration où les voix préexistent à l'histoire, comme l'affirme l'auteur :

² Tadeusz Kantor, « Appendice aux notes du metteur en scène sur *La classe morte* : “Theatrum mortis” », in *T. Kantor, t. 1*, dir. Denis Bablet, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle / Les voies de la création théâtrale », vol. 11, 1983, p. 178-179.

³ Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, coll. « Théâtre / Le Temps du théâtre », Arles, 1997, p. 256.

Je n'aime pas les sujets, les situations, les thèmes, les problématiques d'une pièce. J'aime les voix issues de la nuit des temps qui nous parlent de notre temps et nos nuits. ⁴

Quelles sont ces voix issues de la nuit des temps ? Au sein même de l'écriture dramatique, Kermann cherche à franchir le seuil et à accéder à l'autre côté, cet « autre côté » que décrit Blanchot :

L'autre côté, que Rilke appelle aussi « le pur rapport », est alors la pureté du rapport, le fait d'être, dans ce rapport, hors de soi, dans la chose même et non dans une représentation de la chose. La mort serait, en ce sens, l'équivalent de ce qui a été appelé l'intentionnalité. Par la mort, « nous regardons au-dehors avec un grand regard d'animal ». Par la mort, les yeux se retournent, et, ce retournement, c'est l'autre côté, et l'autre côté c'est le fait de vivre non plus détourné, mais retourné, introduit dans l'intimité de la conversation, mais, par la conscience, établi hors d'elle, jeté dans l'extase de ce mouvement. ⁵

Ainsi, toute l'œuvre de Kermann est une quête irrésistible vers le point limite de la mort, le passage du visible à l'invisible. Cette nécessité intrinsèque ouvre le geste d'écriture à la conversion d'un sujet confronté à la ruine de l'être et du monde. Kermann s'est engagé à traverser « l'autre côté », à défier les frontières du visible pour explorer celles, plus obscures, de la nuit, et, comme le dit Blanchot, « accéder à l'autre côté, ce serait donc entrer dans la liberté de ce qui est libre de limites »⁶.

L'ouverture des limites déclenchée par le saut dans l'abîme du mourir permet d'approcher des zones d'ombre et donne lieu à une écriture de l'extrême qui ose se « retourner », ce que Kermann énonce ainsi :

J'aime le sens dérobé, j'aime l'opacité qui ne s'éclaire que plus tard, beaucoup plus tard. Ou jamais. ⁷

L'opacité de sens apparaît dans tous les textes de Kermann, à l'exception du premier, *Naufrage*, écrit en 1992 en collaboration avec Jean-Claude Rousseau. Dans cette pièce, que l'auteur considérait comme l'un de ses plus grands échecs, la fable est encore constitutive du drame, qui met en scène une famille réunie au pied d'un phare, la trame est réaliste et les personnages existent encore. C'est aussi l'une des seules œuvres où figurent dans les didascalies une référence à un lieu précis, ainsi que des éléments de mise en scène :

Côté cour les éléments d'un phare.

⁴ Patrick Kermann, « Théâtre », texte inédit dont une copie nous a été confiée par Sacha Saille, acteur du Groupe Merci (voir Annexe 1).

⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « Folio – Essais », Paris, 1995, p. 172-173.

⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁷ Patrick Kermann, « Théâtre », *op. cit.*

Centre scène une baignoire.

*Côté jardin à l'arrière-plan un fil à linge.*⁸

Les autres pièces de Kermann – et ce sont elles qui seront l'objet de notre étude – déstructurent la fable pour laisser place à des figures anonymes qui n'existent que par leur voix, des « voix issues de la nuit des temps » qui viennent dire le « dévoilement de l'inhumanité, du mal »⁹.

L'enjeu pour Kermann est de creuser le mal qui envahit l'homme, et l'ombre d'Auschwitz est toujours présente dans ses écrits. La parole intime est reliée à l'Histoire, le microcosme dialogue avec la dimension tragique du macrocosme. Dans un court récit personnel intitulé *PK a une bourse*, accompagnant des vœux de nouvel an à son ami Sacha Saille, Kermann évoquait avec un humour sarcastique le trajet fictif pour se rendre à Auschwitz :

Je vais chercher une nouvelle bouteille d'anisette et là je me dis : si j'allais à Auschwitz, voilà, c'est quand même la moindre des choses quand on a une année sabbatique, et depuis le temps que j'écris là-dessus je devrais y aller [...]. Et puis je me renseigne et j'avais raison, pas de problèmes : Berlin – Katowice – Auschwitz, liaisons quotidiennes assurées même le dimanche et jours de fête, restauration ambulante à bord, 1^e et 2^e classe, départ 09h56 quai 5, ça fera 97DM, je paye et n'ai plus qu'à attendre le lendemain.¹⁰

Même si le topos concentrationnaire n'est pas nommément indiqué, il est pourtant au cœur de l'œuvre de Kermann. C'est sur ce point de bascule entre l'inacceptable et son dire que le dramaturge invente un autre langage pour la scène, à la fois novateur, déviant et hybride. L'aspect hybride, mêlant fragments poétiques, narratifs, épiques et mythiques, a pour conséquence immédiate de battre en brèche les certitudes du lecteur-spectateur qui doit renoncer à ses attentes esthétiques, culturelles et morales. Ce dernier peut se sentir perdu au point de renoncer à recevoir le texte, ou bien être interpellé par la mosaïque textuelle qui ouvre sur des voies multiples de sens. L'écriture expérimentale et subversive oblige le théâtre à se réinventer dans ses modes de représentation. Elle est énigmatique et conduit le lecteur-spectateur à se laisser porter par une langue poétique et musicale où le sens circule souterrainement. Les textes kermanniens résistent à la compréhension, ils demandent que nous allions vers eux et les accueillions. Kermann a

⁸ Patrick Kermann, *Naufrage* (en collaboration avec Jean-Claude Rousseau), tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 1992, p. 2.

⁹ Patrick Kermann, « Théâtre », *op. cit.*

¹⁰ Ce texte, *PK a une bourse*, nous a été communiqué par Sacha Saille, qui, pour des raisons de confidentialité relative à la vie privée de Patrick Kermann, nous a demandé de ne pas le publier dans son intégralité. Il ne figure donc pas dans nos annexes.

véritablement fondé une langue qu'il déploie, il interroge l'origine de la parole pour retrouver le mouvement du monde passé et actuel à travers des questionnements ontologiques. Cette recherche creuse la langue dans une dimension rythmique inquiétante, saisissant le lecteur-spectateur dans une tension constante entre ravissement et effroi car la parole théâtrale dit l'extrême, elle s'inscrit comme une traversée du tombeau et de la douleur. Chaque pièce est un thrène, un chant endeuillé qui rend hommage à la communauté des morts. En ce sens, l'écriture de Kermann trouve un écho singulier dans la pensée de Cioran lorsqu'il dit :

Je voudrais m'enterrer dans les pleurs des hommes, faire de chaque larme une tombe.¹¹

Le dramaturge tisse des liens entre le deuil du monde et le deuil intime. Le dernier texte inachevé, *Le Jardin des reliques*, écrit juste avant son suicide, devient une véritable thanatographie du langage, qui met en scène la mise à mort de l'humain dans notre monde. Par le maelström des voix, essentiel à l'organisation du drame, Kermann crée la résurgence des morts, donnant une présence aux êtres de l'après.

Les voix, davantage qu'une thématique, sont une pulsion dramaturgique organisant de l'intérieur des pièces les modifications du drame. Ce sont certainement les inflexions des voix des défunts qui orientent et construisent l'œuvre et permettent de faire advenir une résurrection du mort, pour des retrouvailles fragiles et éphémères qui touchent les limites du langage puisque, comme l'énonce Barker :

Rien de ce que les vivants *disent* de la mort ne peut se rapporter à la mort telle que les mourants en feront l'expérience. Rien de ce que les morts *savent* de la mort ne peut être communiqué aux vivants. Au-dessus de cet abîme effarant la tragédie jette un frêle pont d'imagination.¹²

La difficulté de faire parler les morts sans les trahir crée une contrainte pour la composition dramatique mais ouvre paradoxalement sur un champ très riche où l'écriture exploite tous les possibles, absorbant l'entrecroisement de langues, de flux continus de paroles ou de ruptures dans le discours. La parole du mort offre un paysage sensible toujours tiraillé entre le dire et le silence, où le revenant retrouve une posture autre par rapport au langage, à la fois neuve et archaïque. Il détient un langage intérieur, obscur, difficile, qui impose une écoute singulière des vivants.

¹¹ Emil-Michel Cioran, *Le Crépuscule des pensées*, trad. M. Patureau-Nedelco, L'Herne, Paris, 1991, p. 187.

¹² Howard Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, op. cit., p. 10.

Au cours de notre étude, nous nous attacherons donc à explorer les variétés des dispositifs dramaturgiques. L'écriture scénique des œuvres de Kermann fera également l'objet de notre travail de recherche. Nous analyserons la diversité des mises en scène qui ont été proposées et nous nous intéresserons plus particulièrement à la question d'un lieu singulier, la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, que Kermann a traversé et où il a très souvent séjourné en résidences pour se consacrer à l'écriture.

La Chartreuse du Val de Bénédicte de Villeneuve-lez-Avignon devient en 1973 un centre culturel de rencontres, puis, en 1990, le Centre national des écritures du spectacle. Dès lors, ce lieu s'apparente à un véritable laboratoire d'écriture contemporaine. Il accueille de nombreux auteurs, metteurs en scène, chorégraphes et musiciens. A l'abri de l'agitation extérieure, les auteurs en résidence se consacrent au travail solitaire, comme le faisaient les moines bénédictins. C'est dans cet espace imprégné de la mémoire des chartreux, voués au silence et à la méditation, que le dramaturge a su donner voix aux figures de l'au-delà, c'est là que le relief sonore des textes s'impose dans toute son intensité vibratoire. La prolifération de la parole, d'une langue très orale, à l'affût des moindres soubresauts du son et des voix dans la graphie des œuvres, contraste fortement avec le silence du lieu monacal, et pourtant cet accord qui fait figure d'oxymore répond à l'étroite conjugaison, dans les pièces de Kermann, de l'aphasie et de l'articulation du dire. Ces mouvements entre silence et parole entrent en résonance avec l'entité du chartreux, prisonnier du silence, reclus dans sa cellule. Encore visibles aujourd'hui, les passe-plats, ces interstices dans la porte de chaque cellule monastique où était déposée la nourriture, illustrent bien la posture du religieux, sur le seuil, en attente. Ces espaces troués, minces entrebâillements entre le dehors et le dedans, sont la métaphore de bouches béantes à l'affût de l'autre mais toujours sur le point de disparaître.

Les anciennes cellules des chartreux sont aménagées aujourd'hui pour offrir un espace à la réflexion, les auteurs en résidence s'y retirent pour écrire. Beaucoup d'entre eux ont laissé des traces dans ce lieu, qui privilégie aussi l'échange d'idées, de paroles, de textes. Des textes édités ou des tapuscrits proposent alors des écritures expérimentales et nouvelles, pour faire chanter la langue, la faire vibrer et résonner entre les hauts murs qui se dressent dans le cloître de la Chartreuse. De nombreux projets de création sont nés ici, notamment ceux de Didier-Georges Gabily, à travers des échanges avec d'autres résidents qui ont nourri son imagination et son travail. Écoutons ses paroles extraites du préambule à *TDM3* :

Dans les jardins de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, nous parlons. Ils sont deux avec moi. Un homme, une femme. Soleil brûlant, vin rosé, frais.

Ils sont deux et l'homme me parle de quelque chose, d'un projet qu'il a de faire quelque chose avec le *Mépris*, le roman de Moravia, le film de Godard. Il me demande si cela m'intéresserait de faire quelque chose avec le *Mépris*. [...]

Et le reste a fini par suivre, évidemment ; à cause de Christian et Claire Ingrid, à cause de Moravia, de Godard, d'Ulysse, et aussi, peut-être, du rosé frais de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon ; et sans doute, encore plus sûrement, du monde, dont on parlait exagérément, tel qu'il va, déréglé, peu avenant, avec ses multiples figures annonciatrices, elles aussi, déréglées, peu avenantes (telles qu'apparaissent par exemple certaines figures du *Mépris*), déréglées, donc peu avenantes malgré le fard et les manières – et ô combien annonciatrices surtout, aujourd'hui, du travail du texte.¹³

Dans un texte assez bref de ses *Notes de travail*, intitulé précisément « Pour la Chartreuse » et où il expose l'enjeu de son théâtre et son exigence éthique pour dire le monde, Gably souligne le lien étroit entre ce lieu élu et l'écriture textuelle et scénique :

ON AIMERAIT PARLER ICI D'UNE COMMUNAUTÉ des textes, des idées, et (pourquoi pas ?) des hommes chargés de la (re)constituer. [...] On en revient alors à ce qui nous fonde comme groupe de théâtre, à cette façon (aussi) de regarder, d'envisager le monde, et de vouloir à toute force le faire parler, qu'il parle aussi par nos (nombreuses) bouches ; tel qu'il nous apparaît, dissocié, trivial-violent, souvent lyrique par défaut ; tels que nous sommes : du monde, dissociés, triviaux-violents, souvent lyriques par défaut. Ce serait assez peu. Juste ce qui, radicalement, se prive de toutes les munitions dramaturgiques pour essayer de s'atteler à ce qui ne se nomme pas sans mal, qu'il faut nommer pourtant : la guerre, partout, là-bas, ici-bas, pas encore ici-là. [...]

Aussi, à cause des murs de la Chartreuse et des jardins alentour. Un lieu. Pour le silence d'Hölderlin. Pour le bruit des voix et le mouvement d'acteurs-chanteurs qui, parlant, chantant, se mouvant, en reviedraient alors au silence, au lieu, à l'inespéré.¹⁴

Le geste de Kermann s'inscrit dans la même démarche. La rencontre des deux dramaturges à la Chartreuse a été un événement essentiel pour l'écriture kermannienne, qui poursuit l'engagement artistique entamé par Gably. Comme lui, Kermann donne la parole aux corps meurtris et assassinés, aux cadavres de la modernité issus des nombreuses guerres depuis 1945, tels que les évoque Gably dans son journal :

Nous marchons sur des cadavres et continuons à tenter d'agir et de penser comme si nous n'étions pas ces marcheurs piétinant les cadavres de plus d'un demi-siècle de catastrophes, de défaites et

¹³ Didier-Georges Gably, « Quelque chose avec le Mépris », préambule de *TDM 3 - Théâtre du mépris 3*, Actes Sud, coll. « Papiers », Arles, 1996, p 5.

¹⁴ Didier-Georges Gably, *Notes de travail*, , Actes Sud, coll. « Théâtre / Le temps du théâtre », Arles, 2003, p. 64-65.

d'abdications en tout genre. Aujourd'hui les cadavres peuplent jusqu'à nos propres rues. Cadavres de société libérale avancée-en-état-de-décomposition-avancé.¹⁵

L'intrusion du cadavre, de sa parole au théâtre, va mettre à mal la fable, engageant le théâtre dans un déploiement de la parole qui cherche à redonner une présence aux corps meurtris et oubliés. En célébrant le culte des morts, Kermann choisit d'abandonner la représentation mimétique pour se tourner vers l'expérience de la figuration de l'absence.

Le dernier geste d'écriture de Patrick Kermann à la Chartreuse inscrit la voix de la disparition en laissant la trace de ces mots : « J'aime les corps et l'espace traversés, transpercés, troués »¹⁶. Les metteurs en scène ont tenté d'y répondre, en s'emparant de la matière de la langue de Kermann, en se donnant comme gageure de défier la scène et de proposer des espaces autres qui privilégient l'écoute, le sonore et le corps vibrant de parole, où les zones d'ombre traversent le spectateur, comme l'affirme Claude Régy :

Ce qui m'importe c'est de retrouver la nappe souterraine qui a, en fait, suscité l'écriture... Et cette nappe qui a précédé l'écriture, on essaye tout simplement qu'elle puisse se répandre dans l'imaginaire des spectateurs, dans leur sensibilité, pour que ce soient eux, en fait, qui fassent le spectacle.¹⁷

Pour entrer dans l'étude des voix de revenants dans le théâtre de Patrick Kermann, nous ferons appel à un corpus qui regroupe la totalité des pièces écrites. Certaines œuvres ont déjà fait l'objet de publications, d'autres sont restées des tapuscrits et des textes inachevés. Notre intention est de mettre en relief le champ de l'écriture de Kermann à travers l'observation privilégiée de la voix des revenants.

Afin d'éviter toute vision parcellaire, pour nourrir et élargir le propos, nous avons cherché à apporter un premier éclairage sur la parole des morts au théâtre, à travers quelques œuvres significatives. Nous quitterons de ce fait le domaine strictement moderne et contemporain pour signaler les quelques précurseurs du théâtre des revenants.

Notre travail s'articule selon deux axes principaux, intitulés, respectivement, « Dramaturgie de l'après » et « Dramaturgie sonore ». Le chapitre introductif de la première partie, « L'exil des morts », examinera tout d'abord le champ anthropologique,

¹⁵ Didier-Georges Gabily, *A tout va. Journal (1993-1996)*, Actes Sud, coll. « Littérature », Arles, 2002, p. 46.

¹⁶ Patrick Kermann, « Théâtre », *op. cit.*

¹⁷ Claude Régy, cité in Jean Chollet, « Claude Régy, militant de l'obscur », in *Théâtre aujourd'hui*, n°10, *L'ère de la mise en scène*, ouvrage collectif, CNDP / SCEREN, Paris, 2005, p. 177.

cette approche sur la question de la mort et des rapports aux défunts dans nos sociétés nous permettant d'appréhender l'exploration majeure du questionnement sur la place donnée aux morts dans le théâtre contemporain.

Nous en viendrons ensuite à l'étude de la problématique des voix des revenants chez Patrick Kermann, précisant en quoi la voix est en effet le vecteur agissant du drame. Notre méthode d'analyse obéit à la logique suivante : partir de la dramaturgie des textes pour aller vers les enjeux scéniques. Nous avons voulu être particulièrement attentive à la posture d'accueil du spectateur qui vient écouter les voix sépulcrales et visiter les vies révolues. Nous élargirons le champ théâtral au champ des arts plastiques, où l'œuvre de Kermann entre en écho d'une manière singulière avec les installations de l'artiste Christian Boltanski.

Pour prolonger et approfondir ces premières investigations, nous étudierons dans une seconde partie la dramaturgie sonore, où l'écriture de Kermann, à partir de *La Blessure de l'ange*, devient un espace de transit pour les voix. Plus encore : elle est lieu d'échange, de croisements et d'extrême liberté, un matériau textuel très dense qui est à explorer et à interroger pour en faire émerger le sens. Nous alimenterons notre réflexion par l'analyse de différentes créations scéniques des œuvres, où les metteurs en scène dessinent l'espace en résonance avec la partition textuelle.

Ainsi, le théâtre des voix des revenants chez Patrick Kermann nous engage dans un périple, celui de la découverte de textes dramatiques dont le flux vibratoire, bruissant et mouvant, nous invite à suivre ses clivages et ses dérives. Mais avant d'écouter les voix appelantes et le chant d'outre-tombe, cette pensée de Barker nous prépare à franchir le seuil :

Entrer dans l'espace en silence. Y entrer en pensant à la mort. Faire de la mort le seul sujet même lorsque le rire dévoile l'ambiguïté de nos passions. *Admettre la mort.*¹⁸

¹⁸ Howard Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, op. cit., p. 16.

Première partie

DRAMATURGIE DE L'APRÈS

Chapitre 1

L'exil des morts

1. Escamotage de la mort

La mort est un vide qui se creuse brusquement en pleine continuation d'être ; l'existant, rendu soudain invisible comme par l'effet d'une prodigieuse occultation, s'abîme en un clin d'œil dans la trappe du non-être.¹⁹

Vladimir Jankélévitch, dans son livre *La mort*, a saisi le cas-limite, l'expérience aigüe de la mort. La question récurrente qui traverse la pensée du philosophe est « pourquoi la mort de quelqu'un est-elle toujours une sorte de scandale ? ».

L'instant ultime qui vient frapper l'être dans son intégrité éveille chez le vivant confronté à cet événement un sentiment d'effroi et d'indicible. Le vivant est déconcerté face au non-être qui s'impose à lui car « la mort étant le non-être total de tout notre être est aussi impensable que l'être et plus encore, puisqu'elle présuppose la totalité de l'existence pour en penser l'annihilation »²⁰.

Face au néant, l'homme est voué à une réflexion sans matière et à une aporie. C'est précisément devant le constat d'un corps qui perd toute intégrité, d'une forme qui se défigure et se désubstantialise, que l'homme est privé de pensée et corrélativement de langage. La vue du cadavre comme spectre de l'amorphe déclenche un arrêt du dire chez le spectateur de la mort. L'impensable de la mort crée chez l'homme un impossible de la voix ou le choix d'un langage biaisé qui se tient sur le pourtour du dire. Jankélévitch l'affirme en ces termes :

le mot-tabou de la mort n'est-il pas entre tous la monosyllabe imprononçable, innommable, inavouable, qu'un homme moyen adapté à l'entre-deux se doit d'envelopper pudiquement dans les circonvolutions bienséantes et bien pensantes.²¹

¹⁹ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1977, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

²¹ *Ibid.*, p. 221.

C'est par le recours aux figures de l'euphémisme ou de la périphrase, à travers les expressions comme « il est parti », « il a passé », « il nous a quittés », que l'on évoque la mort, comme le précise encore Jankélévitch :

C'est l'euphémisme qui nous évite ainsi le mot néfaste, qui escamote pour les oreilles pudibondes la scabreuse monosyllabe.²²

De nombreux euphémismes sont en effet utilisés pour évoquer pudiquement la mort. Lorsque la mort ne fait plus de doute, sans être encore advenue, on dira « c'est la fin ». L'expression « c'est fini » sera employée une fois franchie la frontière de la vie. Le terme de cadavre est rarement usité, il renvoie trop abruptement à l'état de mort. Les termes de « corps », « restes », « dépouille » sont plutôt utilisés. La pudeur langagière à l'égard de la mort s'accompagne d'une pudeur spatiale. En effet, lorsqu'il s'agit d'annoncer la mort d'une personne à l'un des proches, le témoin du décès se place le plus souvent sur le seuil d'une porte. Nous avons l'exemple de la présence du gendarme sur le pas de la porte, venant dire l'impensable à la famille. C'est donc dans le sas que la parole de la mort est prononcée. Une distance s'impose entre le messager de la mort et le récepteur. L'espace du dedans n'est pas franchi par les membres de la communauté extérieure, à la fois par pudeur mais aussi par impuissance du langage à énoncer la mort à autrui. La posture du témoin, placé sur le seuil pour révéler la mort, est liée à une part d'inconvenance, tous les mots et bruits extérieurs semblent indécents pour le mort, seuls les bruits naturels des pas des chevaux du corbillard étaient tolérés autrefois. L'évocation du mort est un "dire entre", à la lisière, car dévoiler le secret de la mort c'est toucher à l'intimité constitutive du sujet, c'est faire le saut de ce qui est latent – "l'homme est mortel" – au manifeste. L'homme confronté à la mort se situe dans une tension entre ce qui est retenu et ce qui devient visible, c'est-à-dire le cadavre :

Le visible ne s'est pas magiquement volatilisé dans l'invisible : invisible, le mort ne l'est pas à proprement parler devenu, puisque cette chose innommable qu'il laisse après lui et qu'on appelle un cadavre est du moins parfaitement visible.²³

C'est par la mise à nu de la plus grande intimité, d'un corps statique et voué à la décomposition, que l'être est privé de langage, traqué par une parole indicible qui n'ose énoncer l'inavouable. La répulsion devant la dépouille convoque l'homme dans un espace du secret : le dévoilement au regard d'autrui du corps sans vie paraît répugnant

²² *Ibid.*, p. 60-61.

²³ *Ibid.*, p. 249.

et obscène. Selon Jankélévitch, l'effroi devant le corps informe est lié à la négation d'être et de sens :

[...] la dépouille est visible, mais elle ne mérite pas d'être vue ; ni elle n'est faite, rigoureusement parlant, pour être vue ; car si la chair a une signification, la charogne ne signifie plus rien ; la charogne est littéralement non-sens ; aussi le vivant s'en détourne-t-il avec horreur ; et nous jetons un voile sur ce visage désormais inutile, sur ces traits qui étaient faits pour exprimer des sentiments et qui sont à jamais impassibles, muets et inexpressifs.²⁴

Le refus de la visibilité du corps cadavérique est conjointement associé à l'interdiction de la parole, qui devient à son tour une parole blasphématoire et sacrilège face au corps inanimé parmi les vivants. *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck, nous conduit directement au cœur de notre sujet. A l'acte IV, Pelléas est tué d'un coup d'épée par Golaud. A la fin de l'acte IV, il meurt dans l'espace du secret auprès de Mélisande. Les didascalies le précisent ainsi : « Golaud se précipite sur eux l'épée à la main, et frappe Pelléas, qui tombe au bord de la fontaine. Mélisande fuit épouvantée. »²⁵

Plus loin, à l'acte V, les servantes dans la salle basse du château évoquent la mort de Pelléas avec la plus grande retenue :

TROISIÈME SERVANTE : C'est comme le bon seigneur Pelléas... où est-il ? – Personne ne le sait...

LA VIEILLE SERVANTE : Si, si ; tout le monde le sait... Mais personne n'ose en parler... On ne parle pas de ceci... on ne parle pas de cela... on ne parle plus de rien... on ne dit plus la vérité...²⁶

Après la disparition de Pelléas, Mélisande s'éteint à son tour, se retire du monde dans le silence. Ainsi l'évoque le personnage Arkel : « Je n'ai rien entendu... Si vite, si vite... Tout à coup... Elle s'en va sans rien dire... »²⁷. La pudeur et la mort discrète de Mélisande saisissent ceux qui l'entourent comme à leur insu. Le silence de Mélisande déstabilise les témoins de sa mort et révèlent une sorte de démission de leur part. Dans la chambre sur la mer où est étendue Mélisande, se trouvent Arkel, roi d'Allemonde, le médecin, Golaud et les servantes, comme l'indique la didascalie : « La chambre est envahie, peu à peu, par les servantes du château, qui se rangent en silence le long des murs et attendent »²⁸. La conversation continue à l'instant où Mélisande rend l'âme et l'entourage n'a pu accompagner la morte dans son dernier soupir car, comme l'affirme

²⁴ *Id.*

²⁵ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Labor, Bruxelles, 1992, p. 89.

²⁶ *Ibid.*, p. 62-63.

²⁷ *Ibid.*, p. 69.

²⁸ *Ibid.*, p.68.

Jankélévitch, « le mourant lui-même, personne ne l'accompagne ; personne ne lui fait escorte tandis qu'il accomplit le pas solitaire. »²⁹

La pudeur à l'égard de la mort apparaît également dans d'autres pièces de Maurice Maeterlinck, notamment *L'Intruse* et *Intérieur*. L'événement que constitue la mort n'est pas montré directement, il se déroule dans un espace invisible qui est le hors-scène. Dans *L'Intruse*, il s'agit de la chambre de la malade ; elle est figurée par une porte qui est le seuil entre le monde des vivants et celui des morts et elle est indiquée dans la didascalie liminaire :

Une salle assez sombre en un vieux château. Une porte à droite, une porte à gauche et une petite porte masquée, dans un angle. Au fond, des fenêtres à vitraux où domine le vert, et une porte vitrée s'ouvrant sur une terrasse. Une grande horloge flamande dans un coin. Une lampe allumée.³⁰

De plus, la voix de la mourante n'est pas perceptible, elle est seulement soulignée par celle de l'aïeul, qui révèle le silence de l'autre côté, dans la chambre : « On n'entend aucun bruit dans sa chambre »³¹. La discrétion de la mort se poursuit jusqu'à la fin de la pièce, où les didascalies finales précisent le mouvement pudique et silencieux de la sœur de charité qui vient annoncer la mort de la mère :

A ce moment, on entend courir à pas précipités et sourds, dans la chambre de gauche. – Ensuite, un silence de mort. – Ils écoutent dans une muette terreur, jusqu'à ce que la porte de cette chambre s'ouvre lentement, la clarté de la pièce voisine s'irru dans la salle, et la Sœur de Charité paraît sur le seuil, en ses vêtements noirs, et s'incline en faisant le signe de la croix, pour annoncer la mort de la femme. Ils comprennent, et, après un moment d'indécision et d'effroi, entrent en silence dans la chambre mortuaire, tandis que l'oncle, sur le pas de la porte, s'efface poliment pour laisser passer les trois jeunes filles. L'aveugle, resté seul, se lève et s'agit à tâtons autour de la table, dans les ténèbres.³²

En résonance à la pièce *L'Intruse*, *Intérieur* montre également la mort qui est mise à l'écart du monde des vivants et des proches du défunt. La mort est esquissée de façon très elliptique, à travers la réplique du vieillard : « On l'a trouvée ainsi... Elle flottait sur le fleuve et ses mains étaient jointes... »³³. Plus loin, Marthe évoque la posture du corps défunt : « Je l'ai couchée moi-même sur le brancard. Elle a l'air de dormir... J'ai eu bien de la peine ; ses cheveux ne voulaient pas m'obéir »³⁴.

²⁹ Vladimir Jankélévitch, *La Mort, op. cit.*, p. 22.

³⁰ Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*, Slatkine, Genève, 2005, p. 63.

³¹ *Ibid.*, p. 105.

³² *Ibid.*, p. 116.

³³ Maurice Maeterlinck, *Intérieur*, Slatkine, Genève, 2005, p. 123.

³⁴ *Ibid.*, p. 138.

Le corps mortuaire n'est jamais montré publiquement. Tout se joue dans l'entre-deux, derrière les fenêtres ou sur le seuil des portes. Ainsi, toujours dans *Intérieur*, le cortège funèbre arrive par le côté de la maison où se trouvent les portes, c'est-à-dire le côté opposé à celui qui est offert à la vue des spectateurs :

La foule s'est rapprochée des fenêtres. Marthe et Marie se lèvent d'abord à demi, puis se rapprochent aussi, étroitement enlacées. On voit le vieillard s'avancer dans la salle. Les deux sœurs de la morte se lèvent; la mère se lève également, après avoir assis, avec soin, l'enfant dans le fauteuil qu'elle vient d'abandonner; de sorte que, du dehors, on voit dormir le petit, la tête un peu penchée, au centre de la pièce.³⁵

Plus loin, les didascalies mettent en valeur l'effacement de la visibilité de la mort et les témoins sont placés sur le seuil de la porte :

Le vieillard se lève aussi; et sans se retourner, montre du doigt la porte qui se trouve derrière lui. La mère, le père et les deux jeunes filles se jettent sur cette porte, que le père ne parvient pas à ouvrir immédiatement. Le vieillard veut empêcher la mère de sortir.³⁶

L'Intruse et *Intérieur* de Maeterlinck s'inscrivent dans la période qui voit l'avènement du théâtre symboliste, questionnant déjà la posture du vivant à l'égard du mort. Ces exemples nous ont permis de mettre en lumière la pudeur qui entoure la mort et la place du seuil qui est réservée aux morts.

Le déni de la mort dans notre société est de plus en plus manifeste. De nombreux travaux d'historiens montrent que nous assistons à un écart de la mort par rapport aux vivants. Philippe Ariès en particulier, dans son essai *L'homme devant la mort*, s'attache à analyser les attitudes et changements de l'homme en face de la mort. Il évoque à plusieurs reprises l'interdit contemporain qui frappe la mort et il utilise la métaphore de « mort ensauvagée » pour mettre en lumière le masque de la communauté face à une réalité innommable.

L'«ensauvagement» de la mort a un étroit rapport avec la disparition du temps communautaire. L'homme contemporain en effet cherche à faire disparaître la mort du champ social. Le mourant n'est plus accompagné par la communauté et les rites d'antan. La mort est de moins en moins un événement collectif. Le lieu traditionnel du trépas qu'était la chambre mortuaire permettait à chaque membre de la communauté de

³⁵ *Ibid.*, p. 143.

³⁶ *Ibid.*, p. 145-146.

tenir une place singulière auprès du mourant. Dans le jeu de rôles bien distribués, chacun participait à l'ouverture de la cérémonie du mort : la famille assistait le mourant, écoutait les derniers mots de celui-ci ; le prêtre confessait et donnait l'extrême-onction. De plus, les voisins visitaient le mort, consolait la famille et prévenaient l'entourage. La mort individuelle était annoncée publiquement par le glas qui sonnait. De ce fait, l'espace habité par le mort devenait aussi visible de l'extérieur, par des signes précis adressés à tous : clôture des volets, tentures sur les murs, drap mortuaire. Ainsi, la communauté rendait hommage au défunt par une mise en scène et un aménagement de l'espace intime du trépassé qui ressemblait à une véritable scénographie. Les miroirs et les surfaces brillantes étaient voilés afin de se protéger de l'âme errante qui aurait pu s'y poser et hanter les vivants.

Au-delà de la protection de l'espace du dedans comme volonté de circonscrire la mort dans un lieu délimité, favorable au recueillement des vivants auprès du défunt, les rituels funéraires étaient tout aussi importants. Le rituel de la toilette du défunt était l'un de ceux-ci. Il avait une fonction de purification auprès des vivants, puisqu'il permettait d'éloigner de l'entourage l'impureté du cadavre. Par un rituel très précis, la toilette du mort était réalisée par une personne très proche, membre de la famille le plus souvent. Aujourd'hui, ce sont les professionnels du funéraire qui se chargent de la toilette mortuaire ; le geste qui était accompli par un des intimes du défunt est de nos jours devenu anonyme et impersonnel puisqu'il est effectué par un tiers n'appartenant pas à la communauté familiale. Le rite de la toilette funéraire s'est même subverti en un rite d'"esthétisation" du mort, avec le développement, qui se définit par l'ensemble des interventions physiologiques et esthétiques retardant les effets de la thanatomorphose. Ces méthodes artificielles de conservation assurent une bonne asepsie du corps mais elles s'inscrivent surtout en tant que volonté de résistance du corps à sa destruction organique.

La pratique de la thanatopraxie est à la fois une stratégie défensive pour le vivant et un souhait de garder le corps du défunt intact, comme la copie conforme d'un être vivant. Cela permet de rendre la mort plus acceptable en offrant une dépouille ayant retrouvé des traits faussement vivants, transfigurant le mort en un cadavre d'apparat. Il semble en effet que les vivants refusent de plus en plus de regarder le défunt dans son processus de décomposition. La volonté de prolonger l'apparence vivante des traits de la personne est un défi, une gageure lancée à la mort et au défunt qui a faussé compagnie aux vivants, ainsi que l'affirme Jankélévitch :

Pour nous cacher à nous-mêmes l'escroquerie de la mort, nous nous plaignons à embellir le visage cadavérique et à lui rendre un culte.³⁷

Ainsi, la thanatopraxie déjoue les signes apparents du cadavre, elle les détourne et cherche à prolonger une identité, à le définir comme sujet au-delà de la mort. De plus, le culte de l'apparence – maquillage, coiffure, accoutrement – contribue à la volonté de retrouver une figuration plastique, esthétique et personnelle de la dépouille. Le corps, de ce fait, n'est plus perçu comme cadavre mais comme une entité avec les signes distinctifs d'une personnalité. La thanatopraxie fait partie de nos jours des nombreux rites funéraires qui accentuent davantage le rejet du mort. La multiplication des gestes et des techniques artificielles renvoie à une chosification du corps.

La démission des vivants face au mort est de plus en plus manifeste aujourd'hui. Le mort en effet se retrouve seul à l'hôpital : l'agonisant devient un intrus pour la société, une charge qui est un obstacle pour le monde des vivants. La mort cesse d'être un événement public, elle se cache d'autrui et devient clandestine.

L'accompagnement du mort n'a plus lieu d'être dans un monde happé par le mouvement de la consommation immédiate. Ainsi, la mort cachée, sans témoin, fait désormais partie des principes ancrés dans la société moderne. Nous sommes passés de la chambre intime du mourant à l'espace public qu'est l'hôpital. Le malade est retiré de la famille et le spectacle de l'agonie est rejeté, considéré comme une impudeur sociale. La mort, comme partie la plus intime du sujet, est transportée dans le lieu le plus anonyme qu'est l'espace public de l'hôpital.

La mort privée est désormais une mort institutionnalisée. De plus, nous pouvons constater une désolidarisation des vivants auprès des défunts. Le devenir des rites funéraires est en voie de disparition : la mort est en effet vécue comme une indécence pour la société contemporaine, et celle-ci a perdu ce savoir collectif autour du deuil. Nous ne savons plus parler de la mort et trouver le geste juste pour accompagner le défunt. En ce sens, l'homme moderne ne sait plus apprivoiser la mort. La mise à l'écart du mort hors du champ social correspond à une forme de dé-liaison des survivants par rapport aux morts, qui se révèle à plusieurs niveaux. Le deuil n'est plus visible au sein de la communauté. Autrefois, il s'imposait ouvertement au travers de l'endeuillement, marqué par les signes extérieurs tels que le port d'un voile de crêpe noir chez les femmes, d'un brassard noir chez les hommes. Par ailleurs, l'émotion de l'endeuillé est

³⁷ Vladimir Jankélévitch, *La Mort, op. cit.*, p. 249.

aujourd'hui cachée : la perte des repères spatiaux et le cheminement progressif du mort de la sphère intime à la sphère publique n'est plus aussi visible. La disparition de la veillée mortuaire au domicile du défunt, des obsèques à l'église et du cortège funèbre jusqu'au cimetière accentue la démission des vivants face aux morts. Dans toutes les sociétés, la prise en charge collective de la mort est la règle. C'est ainsi que l'affirme Edgar Morin dans ces propos :

Il n'existe pratiquement aucun groupe archaïque, aussi « primitif » soit-il, qui abandonne ses morts ou qui les abandonne sans rites³⁸

Aujourd'hui, l'escamotage des rites funéraires efface l'inscription sociale de la mort. L'exclusion de la mort au sein de la communauté est due aussi à la multiplication de lieux divers qui permettent d'accueillir le mort. Les salles de rassemblement mises en place dans les centres funéraires et les crématoriums en font partie. Ecarter le mort du domicile familial fait vaciller l'équilibre individuel et social des vivants.

Cette mise à l'écart du mort était déjà un sujet de questionnement au XVIII^e siècle. Une longue campagne pour l'éloignement des cimetières hors des villes avait eu lieu et la répulsion à l'égard des morts s'intensifia à la fin de l'année 1779 où, comme le précise Philippe Ariès, on décida de fermer le cimetière des Innocents à Paris lorsque « [...] des infiltrations d'air venant d'une grande fosse commune des Innocents envahirent les caves des trois maisons voisines de la rue de la Lingerie »³⁹. Ce constat de la putréfaction au sein de la communauté publique déclenche une réaction de la part des autorités qui décident de fermer les cimetières de Paris « [...] en commençant par les Innocents en 1780, puis le cimetière de la Chaussée d'Antin (Saint-Roch) et de la rue Saint-Joseph (Saint-Eustache), de Saint-Sulpice en 1781, de l'île Saint-Louis en 1782 »⁴⁰.

Le rejet des morts à la périphérie des villes pose la question essentielle de la place des morts au milieu des vivants. D'après notre analyse antérieure, les morts n'ont pas de place stable, d'assise auprès des vivants. C'est ainsi que le souligne Jankélévitch :

³⁸ Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, Seuil, Paris, 1970, p. 35. L'auteur ajoute cette annotation : « Par commodité, nous disons le plus souvent archaïque plutôt que primitif, en ce qui concerne les civilisations les moins évoluées que l'on connaisse. La véritable humanité primitive s'est constituée à l'intérieur de ce que nous appelons le "no man's land anthropologique" ».

³⁹ Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, vol. 2 : *La mort ensauvagée*, Seuil, Paris, 1977, p. 204.

⁴⁰ *Id.*

La mort est un exil qui ne cessera jamais. Elle est un exil par manière de parler. Celui qui meurt “quelque part” émigre ensuite “nulle part”. La mort est un “mouvement” qui ne va nulle part comme elle est un “devenir” qui ne devient rien.⁴¹

L'exil dont parle Jankélévitch se retrouve dans le non-lieu accordé aux morts dans la société contemporaine. Nous assistons en effet à un brouillage sur la distribution des lieux. Le mort n'est plus du domaine des vivants mais n'a pas encore trouvé de statut définitif dans un autre monde.

Comment considérer le corps mort de cet entre-deux ? Comme l'affirme Jankélévitch, la mort fait partie du clivage, du seuil :

la contradiction du Partout et du Nulle part est en effet l'utopie par excellence, l'utopie qui est atopie, c'est-à-dire absurdité aigüe, et qui détruit toute “topographie”. [...] La mort, faut-il le redire ?, appartient à deux mondes : à ce bas-monde en tant que phénomène localisable ou événement d'état civil, à l'“autre” monde en tant que le défunt est instantanément perdu corps et âme, presque perdu (mais pas tout à fait), perdu pour toujours et pour tous les survivants. Par rapport à l'espace comme par rapport au temps, la mort est située au point de tangence de l'en-deçà et de l'au-delà.⁴²

L'« atopie » du mort et la difficulté de situer le mort dans un espace circonscrit a incité les hommes à créer des sépultures, des stèles à la mémoire des disparus. La pierre tombale en effet relève certainement d'un besoin de figurer le corps absent et de lui attribuer une place ancrée dans une topographie. L'usage de la pierre tombale s'est étendue et personnalisé. Cependant, au cours des siècles, nous pouvons noter une réduction de la sépulture. Autrefois, le cimetière inscrivait la présence du défunt par la taille imposante de la chapelle ou du tombeau, rendant visible la condition sociale du défunt selon la place et la forme de la sépulture. Aujourd'hui, la hiérarchie sociale inscrite jusque dans la mort n'est plus aussi visible. L'ampleur que prend de nos jours la pratique de la crémation participe à ce phénomène de dissimulation du corps du défunt. Nous assistons au développement de la crémation et à la disparition du statuaire, au profit du colombarium plus discret, où l'identité du mort est inscrite pudiquement. Corrélativement à l'effacement progressif des tombeaux autrefois si majestueux, l'atopie du mort s'accroît et le déni de la mort s'inscrit dans le devenir de l'homme contemporain.

⁴¹ Vladimir Jankélévitch, *La Mort, op. cit.*, p. 246.

⁴² *Ibid.*, p. 253-254.

2. Atopie du mort et *dibbouk*

L'impossibilité de se figurer ce que sont et où sont nos proches morts, comme cette même impossibilité de se représenter soi-même à l'état de non-être et de cadavre, ouvre non seulement sur l'ambiguïté d'une topographie de la mort mais aussi sur l'indistinction d'une forme possible après la mort.

L'indétermination tant figurative que topographique est étroitement liée au passage de plus en plus significatif d'une mort individuelle à une mort anonyme. Paul Ricœur, dans son livre *Vivant jusqu'à la mort*, évoque à travers une longue réflexion sur le mourir la question du devenir des morts et celle de sa propre mort :

Quelqu'un a disparu. Une question surgit et ressurgit obstinément : existe-t-il encore ? et où ? en quel ailleurs ? sous quelle forme invisible à nos yeux ? visible autrement ? Cette question lie la mort au mort, aux morts. C'est une question de vivants, peut-être de bien-portants dirai-je plus loin. La question Quelle sorte d'êtres sont les morts ? est si insistante que même dans nos sociétés sécularisées nous ne savons pas quoi faire des morts, c'est-à-dire des cadavres. Nous ne les jetons pas aux ordures comme des déchets domestiques, que physiquement ils sont pourtant. L'imaginaire procède par glissement et généralisation : mon mort, nos morts, les morts. Généralisation par dissipation des différences : l'aimé à le tiers. Les morts comme tiers disparus, les défunts.⁴³

A travers l'accumulation du monosyllabe "mort", le philosophe décline les déterminants possessifs *mon / nos* et substitue à ceux-ci l'article défini *les*, pour mettre en lumière le glissement progressif de la posture de l'homme à l'égard des morts. Par la transition du possessif au déterminant défini *les*, la connotation affective s'efface et fait osciller la place accordée aux morts par les vivants. La mort personnelle (« mon mort, nos morts ») souligne le passage du mort incarnant encore la trace d'un sujet à celui d'un mort anonyme, à un mort participant au devenir d'un sujet désintégré qui se mêle à une masse informe au sein de la communauté.

La mort individuelle aspirée par la mort collective s'impose de plus en plus dans l'imaginaire du vivant. Comme l'affirme Paul Ricœur, « on ne se débarrasse pas des morts, on n'en a jamais fini avec eux »⁴⁴. Les morts viennent hanter la mémoire des vivants. N'ayant plus de lieu, de "ci-gît", de forme distincte, ils cohabitent difficilement avec les vivants et leur place dans le monde est fragile et incertaine.

⁴³ Paul Ricœur, *Vivant jusqu'à la mort* suivi de *Fragments*, Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2007, p. 36-37. Cet ouvrage est la publication post-mortem de fragments manuscrits dans lesquels le philosophe avait commencé d'élaborer une méditation autour de la mort.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

L'atopie du mort et sa posture dans l'intervalle, comme « au point de tangence de l'en-deçà et de l'au-delà », ainsi que le dit Ricœur, crée une présence troublante auprès des vivants. Cette présence hétérogène de l'informe qu'est le mort renvoie au *dibbouk*. En hébreu, le mot “dibbouk” signifie “union”. Dans la tradition juive, c'est l'âme du mort qui s'installe dans un être vivant :

le dibbouk désigne l'attachement d'un esprit malin, ou d'une mauvaise personne défunte, au corps du vivant. Le dibbouk représente la cohabitation d'une entité avec quelqu'un, qui s'exprime par sa bouche, tout en suscitant détresse et trouble spirituel. Bien que la croyance en ait été communément répandue, le terme de dibbouk n'apparaît qu'au XVIII^e siècle dans les communautés d'Europe orientale. [...] La croyance que certaines âmes défunes ne pouvant trouver le repos dans l'au-delà s'attachaient à des vivants était courante au Moyen-Âge, aussi bien dans le judaïsme que dans le christianisme.⁴⁵

La présence des morts parmi les vivants est une thématique récurrente dans de nombreuses œuvres théâtrales. Loin de vouloir rendre compte de l'exhaustivité du *dibbouk* dans l'histoire du théâtre, nous nous en tiendrons à le considérer à travers des exemples précis et significatifs, afin de construire un type d'approche qui permette de le penser et de l'inscrire chemin faisant dans l'étude des voix des revenants dans l'œuvre de Kermann.

C'est surtout la littérature yiddish qui regorge d'histoires de *dibbouks*. Parmi les plus connues, on retiendra l'œuvre théâtrale *Le Dibbouk*, de Shlomo An-Ski. L'âme errante est celle de Khonen, mort subitement quand il apprend que son aimée Léa va en épouser un autre. En effet, le père de Léa a refusé de lui donner sa fille, malgré une ancienne promesse faite au père de Khonen, préférant un gendre plus riche. Avant qu'elle ne soit à un autre, Khonen possède donc Léa le jour de ses noces en devenant son *dibbouk*. A plusieurs reprises, l'évocation du *dibbouk* est précisée. C'est d'abord à travers la voix du messager, à l'acte II, dans la scène 4 entre Léa et le messager :

LÉA – Oh ! parle, parle encore !

LE MESSAGER – Et puis... Et puis il y a aussi des âmes qui errent sans pouvoir se reposer. Elles entreront dans un corps, un corps d'adulte, un corps qui a déjà son âme. Et ainsi elles y seront *dibbouk*. C'est par ce moyen qu'elles épuiseront leur vie sur la terre, et se purifieront.⁴⁶

Plus loin, à la scène 6, le *dibbouk* est évoqué par la voix de Fradé, la grand'mère de Léa, qui rappelle la présence du mort n'ayant pas eu de sépulture :

⁴⁵ *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, dir. Geoffrey Wogoder, Editions du Cerf, Paris, 1996, p. 277.

⁴⁶ Shlomo An-Ski, *Le Dibbouk*, trad. Xavier Maurel, Le Bruit des Autres, Limoges, 2004, p. 60.

FRADÉ – Oh ! mon enfant, mon enfant, tu me fais peur ! Sa mort, sa mort fut bien étrange... Non, non, ne pleure pas, mon enfant, ma petite fille, ne pleure pas. D'accord, d'accord, tu peux l'inviter, fais-le venir, je prends tout sur moi, la faute et le péché, mais ne pleure pas. Mais... j'ignore où est sa tombe. Elle est, elle est... Il a été enterré à l'écart, tu comprends, et puis on ne peut pas demander, alors...

LÉA – Moi, je sais où elle est.

FRADÉ – Comment, tu le sais ? Et comment le sais-tu ?

LÉA – Je l'ai vue, j'ai vu sa tombe en songe. Et lui aussi, lui aussi je l'ai vu. Il m'a tout raconté, toute sa peine, et son chagrin, et sa douleur... C'est lui, c'est lui qui m'a demandé de le faire venir à ma noce. Oh oui, je l'ai vu, je l'ai vu bien souvent...⁴⁷

Enfin, le *dibbouk* prend possession du corps et de la voix de Léa. Plusieurs exemples significatifs apparaissent. Ainsi, dans la dernière scène de l'acte II :

LÉA – Ô vous, saints, très saints fiancés martyrs, protégez-moi ! Venez à mon secours ! Emmenez-moi ! (*Sa voix s'altère soudain, jusqu'à devenir celle de Khonen.*) Ah, ah ! Vous avez cru m'enterrer, et vous débarrasser de moi, mais je reviens... Je reviens vers elle, celle qui m'était promise, je reviens, et je ne la quitterai pas... (*A Nakhman.*) Bourreau, Khameliouk, cosaque !

NAKHMAN – Elle est folle ! Elle est folle !

LE MESSAGER – C'est un *dibbouk* qui parle. Un *dibbouk* a pris le corps de la jeune fille.⁴⁸

L'incarnation du *dibbouk* dans le corps de Léa est soulignée à travers l'écriture didascalique à partir de l'acte III. La voix du *dibbouk* se superpose à celle de Léa, le corps vivant de la jeune fille et du fiancé qui lui était promis ne font plus qu'un :

LÉA (VOIX DE KHONEN) – Le chemin qui n'est pas nouveau est pour moi trop étroit.

RABBI AZRIEL – Il y eut jadis un ange qui disait cela, et qui n'est jamais remonté de l'abîme ! *Dibbouk*, pourquoi avoir pris possession de ce corps ? Que lui veux-tu ?

LÉA (VOIX DE KHONEN) – La jeune fille m'était promise !

RABBI AZRIEL – La Loi dit qu'un mort n'a aucun droit à revenir parmi les vivants !

LÉA (VOIX DE KHONEN) – Je ne suis pas un mort.⁴⁹

Les voix se détachent l'une de l'autre, la « Voix de Khonen » devient une voix singulière, détachée du corps de Léa, les didascalies montrent ce changement en séparant les répliques de Léa de celle de Khonen :

VOIX DE KHONEN – [...] J'ai bataillé contre les puissances suprêmes, et celles du milieu, et c'est seulement contre les forces d'en-bas que j'ai dû lâcher, lâcher sur toi ma prise d'amour, car la flamme

⁴⁷ *Ibid.*, p. 63-64.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

m'a brûlé le dedans. Oui, j'ai quitté ton corps, mais je suis revenu, maintenant. Je suis là, n'aie pas peur, ma Léa, je suis revenu dans ton âme.

LÉA – Oui, oui, reviens à moi, reviens dans mon âme, car tu es mon époux et tu es mon fiancé. Et tu es l'enfant inengendré que je porterai mort dans le berceau de mon cœur. Je connais les berceuses à endormir le sommeil des morts. (*Elle chantonne.*) Oh ! mon époux, mon époux, ne me laisse pas seule dans une âme vierge et veuve, car ils veulent me marier à un étranger...

VOIX DE KHONEN – N'aie nulle crainte, car j'ai quitté ton corps, mais je suis dans ton âme !⁵⁰

Une autre version du *dibbouk* apparaît dans le récit d'Hanna Krall, intitulé *Le dibbouk*. La nouvelle relate l'histoire d'un homme juif qui a perdu son enfant dans le ghetto de Varsovie. Pendant la guerre, il se remarie en France et part pour l'Amérique où il a un autre fils. Ce dernier fils, Adam S., vit avec le sentiment qu'il porte son frère mort dans son corps :

« Pourquoi mon intérêt pour la Pologne ? écrivait-il dans sa lettre sur ordinateur. C'est à cause du *dibbouk* : mon demi-frère, fils du premier mariage de mon père, né avant la guerre et portant mon prénom, et qui s'était perdu quelque part dans le ghetto. Il m'habite depuis bien longtemps, depuis mon enfance, mes années d'études... »⁵¹

Adam S., le protagoniste de la nouvelle, considère le *dibbouk* comme son sous-locataire :

De temps en temps, son sous-locataire lui parlait. Adam S. ne le comprenait pas, car le *dibbouk* parlait en polonais. Il se mit à apprendre cette langue : il voulait comprendre ce que lui disait son petit frère.⁵²

Un peu plus loin dans le récit, la présence du frère mort devient de plus en plus intense, elle réveille une douleur profonde liée à la peur du petit garçon enfermé dans le ghetto de Varsovie :

[...] j'ai éclaté en sanglots. Je n'avais encore jamais pleuré, dans ma vie d'adulte. J'écoutais ces pleurs et je savais que ce n'était pas ma voix. C'était la voix d'un enfant. Un enfant pleurait en moi. Les pleurs se sont amplifiés et je me suis mis à crier. L'enfant s'est mis à crier. C'est lui qui criait. Je savais que quelque chose lui faisait peur car c'était des cris d'effroi. Il était effrayé, fou de colère, il se démenait, agitait mes poings. De temps à autre, il se calmait, succombant à la fatigue, puis tout reprenait de plus belle. C'était un enfant fou de peur et d'épuisement...⁵³

⁵⁰ *Ibid.*, p. 128-129.

⁵¹ Hanna Krall, *Le Dibbouk*, in *Preuves d'existence*, trad. Margot Carlier, Autrement, coll. « Littératures », Paris, 1998, p. 5-6.

⁵² *Ibid.*, p. 6.

⁵³ *Ibid.*, p. 7-8.

Un autre exemple intéressant du *dibbouk* dans la littérature contemporaine est celui de *Purifiés*, de Sarah Kane⁵⁴. C'est la fable d'un garçon, Graham, qui se suicide par overdose. Sa sœur Grace cherche à devenir homme pour l'intégrer en elle. Dans cette pièce, on assiste d'abord à un procédé de dédoublement de Grace en Graham, tandis que conjointement survient le retour de Graham en figure spectrale.

Le frère de Grace est présent dans plusieurs scènes. A sa première apparition, à la scène 5, la didascalie précise : « *Graham est assis au bout du lit. Il lui sourit* ». Suit le dialogue entre Graham et Grace :

[...]

GRACE

Ne me quitte plus jamais.

GRAHAM

Non.

GRACE

Jure-le.

GRAHAM

Sur ma vie.

Une pause. Ils se regardent en silence.

GRAHAM

On dirait moi. En plus ressemblant.

GRACE

Apprends-moi

GRAHAM danse – une danse d'amour pour GRACE.

GRACE danse à ses côtés, en copiant ses mouvements.

Peu à peu, elle saisit ce qu'il y a de masculin dans ses mouvements, ses expressions. A la fin, elle n'a plus besoin de l'imiter – elle est son reflet parfait, tandis qu'ils dansent exactement synchrones.

Quand elle parle, sa voix ressemble davantage à celle de GRAHAM.⁵⁵

Plus loin, la scène 18 parachève l'union de Graham et de Grace, puisque le processus d'identification amorcé à la scène 5 trouve son aboutissement dans l'acte chirurgical, opéré par l'inquiétant Tinker : Grace sacrifie ses seins et se fait coudre un pénis :

⁵⁴ Le titre original de la pièce, *Cleansed*, renvoie à trois acceptions de "purifier" : démaquiller, nettoyer, mais aussi épurer. *Cleansed* renvoie certainement aux purifications ethniques de la seconde guerre mondiale. La première représentation de *Cleansed* a lieu en 1998 au Royal Court Theatre Downstairs de Londres. En France, *Purifiés* est mis en scène par Hubert Colas au Théâtre des Bernardines de Marseille en 2001, puis en 2002 la pièce est montée au Festival d'Avignon dans une mise en scène de Warlikowski.

⁵⁵ Sarah Kane, *Purifiés*, trad. Evelyne Pieiller, L'Arche, Paris, 1999, p. 35-36.

La Salle Blanche.

GRACE gît inconsciente sur le lit.

Elle est nue à l'exception d'une bande d'étoffe sur l'entrejambe et la poitrine, et de la tache de sang qui remplace ses seins.

[...]

TINKER

Joli garçon

Comme ton frère.

J'espère que tu –

C'est ce que tu voulais.

GRACE touche les organes génitaux qu'on lui a cousus.

GRACE

S-S-

TINKER

Tu aimes ?

GRACE

S-

TINKER

Tu vas t'habituer à lui.

Je ne peux plus t'appeler Grace.

Ce sera... Graham. Je vais t'appeler Graham.⁵⁶

Par le travestissement, la réunification souhaitée par Grace en « Graham dehors comme Graham dedans » est accomplie. A la scène 20, on n'entendra plus la voix de Grace, d'une part, et celle de Graham, d'autre part, mais une seule voix et entité Grace/Graham :

GRACE/GRAHAM

Un corps parfait.

Il fumait comme un sapeur mais c'était un danseur de rêve, tu peux pas savoir.

Ils l'ont quand même fait ?

Mort.

Brûlé.

Un tas de viande carbonisée, dépouillée de ses vêtements.

Retour à la vie.

Pourquoi tu ne dis jamais rien ?

Qui m'aimait

Moi

Le son d'une voix ou d'un sourire qu'on saisit au détour d'un miroir Salopard comment oses-tu m'abandonner comme ça.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 81-82.

Je le sentais.

Là. Dedans. Là.⁵⁷

La fin de *Purifiés* montre que le *dibbouk* du frère défunt trouve sa place dans le corps de Grace. Le corps et l'âme sont réconciliés. L'unification des parts féminine et masculine exprimée dans les mots « un corps parfait » renvoie à la figure originelle, asexuée, qui dissoud la scission masculin / féminin. La réconciliation des contraires apparaissait déjà dans la pièce citée précédemment, *Le dibbouk* d'An-Ski, où les corps de Léa et de Khonen ne font plus qu'un.

Au-delà de ces quelques exemples, *Le dibbouk* de Shlomo An-Ski, *Preuves d'existence* d'Hanna Krall et *Purifiés* de Sarah Kane, nous voudrions ici prolonger la réflexion sur le *dibbouk* en nous penchant sur deux autres textes dramatiques issus du théâtre naturaliste : *Les Revenants* d'Ibsen⁵⁸, et *Le Pélican* de Strindberg.

Dans *Les Revenants*, la présence du père est troublante, les membres de la famille ne savent pas où se trouve sa sépulture. L'âme errante du père prend possession du corps du fils vivant, Oswald Alving, elle vient ainsi briser et tourmenter sa vie et l'intégrité de son être. A l'acte I, le retour du fils prodigue, Oswald, suscite l'étonnement de la mère et du pasteur Manders. Oswald est le double du père, réincarné jusque dans sa gestuelle, en particulier à travers sa façon de fumer la pipe :

MANDERS. Quand Oswald est apparu sur le pas de la porte, la pipe à la bouche, j'ai cru un instant voir son père en chair et en os.

OSVALD. Vraiment ?

Mme ALVING. Comment pouvez-vous dire cela ? Oswald ne ressemble qu'à moi.

MANDERS. Oui ; mais il a un trait aux coins de la bouche, quelque chose aux lèvres, qui rappelle M. Alving – surtout lorsqu'il fume.⁵⁹

Plus loin, à l'acte II, Oswald explique à sa mère la possession du père défunt et la blessure intérieure qui le traverse :

Mme ALVING (*essayant de se lever*). Tu n'es pas malade, Oswald !

⁵⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁸ *Les Revenants* est publié en décembre 1881 et déclenche aussitôt un scandale. En raison de son thème, la syphilis héréditaire, la pièce est refusée par les principaux théâtres scandinaves. Elle sera finalement créée le 2 août 1883 à Helsingborg (Suède) par la compagnie August Lindberg, qui la présentera ensuite à Stockholm et à Christiania. En France, elle est montée en 1890 par le Théâtre Libre, dans une mise en scène d'André Antoine. Il s'agit là de la première mise en scène d'une pièce d'Ibsen en France. Elle est par la suite montée par Georges Pitoëff (1922) et par Julien Bertheau (1942).

⁵⁹ Henrik Ibsen, *Les Revenants*, trad. Terje Sinding, in *Les douze dernières pièces*, vol. I, Imprimerie Nationale, coll. « Le Spectateur français », Paris, 2003, p. 302.

OSVALD (*la retenant de nouveau*). Reste assise, maman. Ecoute-moi tranquillement. Je ne suis pas vraiment malade ; pas ce qu'on entend généralement par malade. (*Se prenant la tête des deux mains.*) Maman, je suis intellectuellement brisé, – détruit, – je ne pourrai plus jamais travailler !

[...]

OSVALD. [...] Ça a commencé avec des maux de tête extrêmement violents – surtout à la nuque, il me semble. Comme si on me serrait le crâne dans un étau.⁶⁰

Par la suite, Oswald révèle à sa mère ce que le médecin a perçu comme un mal irrémédiable :

OSVALD. A la fin il a dit : depuis votre naissance, il y a quelque chose de vermoulu en vous ; – c'est l'expression qu'il a employée : vermoulu.

Mme ALVING (*intriguée*). Que voulait-il dire ?

OSVALD. Je ne l'ai pas compris non plus ; je lui ai demandé des explications plus précises. Alors ce vieux cynique m'a dit – (*Serrant les poings.*) Oh – !

Mme ALVING. Qu'a-t-il dit ?

OSVALD. Il a dit : les péchés des pères retombent sur les enfants.⁶¹

La présence du père mort venant habiter le vivant se retrouve aussi dans *Le Pélican* de Strindberg. Le dibbouk du père se manifeste à travers les souffles invisibles qui envahissent la maison. A l'ouverture de la pièce, la mère semble entendre le spectre du père dans l'entrebâillement des portes. Comme c'est le cas dans les pièces de Maeterlinck, le mort dans *Le Pélican* est placé sur le seuil, à la lisière entre le dehors et le dedans :

LA MÈRE : Ferme la porte, je te prie.

MARGRET : Vous êtes seule ?

LA MÈRE : Ferme la porte, je te prie... (*Avec un geste de la main :*) Qui est-ce qui joue du piano ?

MARGRET : Sale temps, ce soir : le vent, la pluie...

LA MÈRE : Ferme la porte, je t'en prie... Je ne peux plus supporter cette odeur de phénol et de sapin.⁶²

Le leitmotiv « Ferme la porte » manifeste une volonté tenace de se protéger du défunt. La mère tente de repousser l'âme du mort qui pourrait venir souiller et habiter la

⁶⁰ *Ibid.*, p. 337-338.

⁶¹ *Ibid.*, p. 339.

⁶² August Strindberg, *Le Pélican*, trad. Arthur Adamov, in *Théâtre complet*, vol. 6, L'Arche, Paris, 1986, p. 137.

maison. L'obsession de la contagion du mort est réitérée plus loin, le défunt vient alors prendre place dans le monde extérieur, ici les champs :

LA MÈRE : [...] Je n'oublierai pas cette soirée, la première que nous avons passée chez toi : nous étions assis à la table, apprêtée comme pour une fête et nous avons entendu, du côté des terrains maraîchers, des cris horribles, qui semblaient venir d'une prison, ou d'un asile de fous... T'en souviens-tu ? C'était lui ; il errait à travers le champ de tabac, dans la nuit, sous la pluie, hurlant son chagrin, appelant sa femme et son enfant. ⁶³

[...]

LA MÈRE : [...] C'est lui, encore lui, dans le champ de tabac ! Il n'est donc pas mort ? ⁶⁴

Le *dibbouk*, dans la pièce de Strindberg, étend sa présence spectrale dans le monde des vivants, il envahit l'espace intime de la mère, hante le dedans et le dehors.

A travers tous ces exemples, nous voyons que le théâtre offre un espace aux morts pour dialoguer avec les vivants. La parole accordée aux morts concerne déjà le théâtre grec ou romain. Dans son essai *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Monique Borie souligne que le modèle de la voix désincarnée appartient à une longue tradition théâtrale, remontant à la tragédie grecque :

C'est un même mot, eidôlon, qui, dans la tragédie grecque, désigne l'apparition du fantôme et celle du dieu. Le mort qui revient comme le dieu qui se montre peuvent se donner à voir sur la scène mais aussi dans les rêves. Ainsi l'eidôlon archaïque s'inscrit sous ses trois formes au cœur de l'univers tragique : le fantôme, l'apparition d'origine surnaturelle et l'image du rêve. ⁶⁵

Nous ne retiendrons que l'exemple suivant, celui d'*Hécube* d'Euripide, afin de mettre en lumière la réflexion proposée par Monique Borie. Dans *Hécube*, le prologue s'ouvre avec l'apparition du fantôme solitaire de Polydore, ombre errante près du rivage. La prosopopée donne une présence active au disparu.

POLYDORE

Je viens des cavernes des morts et des portes de l'ombre où Hadès a mis sa demeure loin du séjour des autres dieux. [...]

Priam tomba près de l'autel bâti des dieux,
égorgé par la main sanglante du fils d'Achille.

Notre hôte aussitôt me tua sans pitié, car il en voulait à mon or,
et, pour le mettre en sûreté dans sa maison, il jeta mon corps à la mer.

Tantôt j'échoue sur un rivage, tantôt me roule le ressac.

⁶³ *Ibid.*, p. 149 (acte II).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 166 (acte III).

⁶⁵ Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, *op. cit.*, p. 25.

Je suis le jouet des marées, privé de larmes et privé d'un tombeau.
Pour m'élancer vers ma mère chérie, vers Hécube, j'ai déserté mon corps,
et voici deux jours que j'erre dans le vent⁶⁶

Le fils d'Hécube s'est montré à sa mère en rêve, il se retire à son arrivée. La faiblesse physique et l'effroi de la mère révèlent l'intensité de la présence du fils défunt. L'état de fragilité d'Hécube est souligné par la didascalie :

Le fantôme disparaît. Hécube sort de la baraque, soutenue par une servante. Elle appelle les autres captives.

HÉCUBE

Venez, mes filles, amener la vieille devant le logis.
Conduisez, soutenez celle qui est esclave,
Troyennes, comme vous, mais qui fut votre reine.
Venez me prendre, me porter, m'aider, soutenir mon corps affaibli.
Et moi, appuyant ma main à la béquille de ton coude plié, je ferai moins lents mes genoux.

O lumière de Zeus, ô ténébreuse Nuit,
pourquoi ces terreurs, ces fantômes,
qui m'agitent dans l'ombre ? O Terre sacrée,
mère des songes aux ailes noires,
laisse-moi conjurer le phantasme nocturne
où m'apparut mon fils, alors qu'il est en Thrace sain et sauf,
et Polyxène aussi, ma fille chérie, effrayante révélation !⁶⁷

Le *dibbouk* lié à la mort d'un proche, celui du fils défunt dans la pièce d'Euripide ou du frère défunt dans *Purifiés* de Sarah Kane, menace les vivants et revient les habiter afin d'exprimer sa douleur.

⁶⁶ Euripide, *Hécube*, in *Tragédies complètes I*, éd. Marie Delcourt-Curvers, Gallimard, coll. « Folio – Classique », Paris, 1982, p. 407-409.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 408-409.

3. Anonymat des disparus

Outre le *dibbouk*, comme figure d'une mort individuelle, l'histoire du théâtre occidental accueille aussi les figures de la mort collective, représentant les génocides de notre temps.

Nous mettrons particulièrement l'accent sur l'espace concentrationnaire d'Auschwitz. Les cadavres génocidaires s'inscrivent comme un motif récurrent dans le théâtre des XX^e et XXI^e siècles : ils correspondent aux défunts qui demeurent sans sépulture. L'expérience limite de la mort en masse a donné lieu à des morts exclus de toute topographie identifiable. Ainsi, l'explique Paul Ricœur :

Oui, j'aurais tendance à croire que la mort personnifiée, agissante et destructrice, surgit dans l'imaginaire au point où les morts déjà morts et les moribonds qui vont être morts deviennent eux-mêmes indistincts.

C'est le cas dans les grandes épidémies – de peste, de choléra... – et ce fut celui des camps de concentration, dans cette situation extrême où le survivant provisoire est environné, cerné, submergé par la masse indistincte des *morts* et des moribonds et habité par le sentiment de la très grande probabilité de sa mort prochaine, de l'imminence de cette mort. Alors, il s'imagine, il se perçoit comme faisant déjà partie de cette *masse indistincte* des morts et des moribonds. J'insiste sur l'effet de masse et l'effet d'indistinction. Il n'est effectif que dans les situations limites que j'ai dites : épidémies, extermination.⁶⁸

La « masse indistincte des morts » renvoie aux disparus des camps de concentration et à une perte radicale de la reconnaissance du semblable. Le mort devient une figure anonyme, vidée de toute représentabilité. Le cadavre défiguré, réduit aux cendres de l'humain qui se désintègre, ne trouve plus de place parmi les vivants. Dépossédés de toute sépulture car n'étant même plus des résidus d'hommes, les morts multipliés, éradiqués de toute identité, sont voués à une mort errante, inconsolée des vivants.

L'homme des camps encore vivant est déjà un cadavre en devenir, il est du côté du trépas. C'est ce qu'affirme Robert Antelme, dans *L'espèce humaine* :

Quand on a vu arrivant à Buchenwald les premiers rayés qui portaient des pierres ou qui tiraient une charrette à laquelle ils étaient attachés par une corde, leurs crânes rasés sous le soleil d'août, on ne s'attendait pas à ce qu'ils parlent. On attendait autre chose, peut-être un mugissement ou un piaillage⁶⁹

⁶⁸ Paul Ricœur, *Vivant jusqu'à la mort*, op. cit., p. 53-54.

⁶⁹ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Gallimard, coll. « tel », Paris, 2009, p. 106.

Confronté à une expérience limite, le prisonnier des camps ne perçoit plus son *alter ego* comme un homme appartenant à l'humain mais comme un être transfiguré, ayant perdu toute apparence humaine, jusqu'à la voix. La défiguration est due à l'épuisement physique et moral, comme l'affirme Paul Ricœur :

L'agonisant, bouche de la mort. Raconter, c'est raconter la mort. L'indistinction essentielle : les moribonds, les « cadavres ambulants » [...] Rôle de la *contagion* qui d'un vivant fait un moribond et du même trait un mort.⁷⁰

Le motif récurrent des morts confondus dans une masse indistincte et écartés d'une reconnaissance d'une mort identifiable est exploité dans une adaptation de Didier-Georges Gabily, *Cercueils de Zinc*⁷¹ de Svetlana Alexievitch. Les propos de Gabily mettent en lumière la douleur de la séparation des mères face à des corps anonymes dispersés dans le mouvement collectif de la mort dans un monde en état de guerre :

Des hommes et des femmes. Des hommes jeunes pour la plupart (voire presque des enfants). Des femmes plus âgées. Mères et fils. Et le chant de la séparation et de la mort auquel répond le chant de la mutilation et de la mort. La mutilation n'est pas seulement physique (même si elle l'est, souvent terriblement), la mort n'est pas seulement physique (même si celle-là obsède la pensée tout autant que le corps apeuré, mortel). La séparation n'est pas seulement physique : quelque chose d'essentiel s'y joue qui a trait au mensonge général de l'Etat Soviétique. [...] Et la séparation dure dans la mort puisqu'aucune des veuves ne peut voir le corps mortifié du fils – le cercueil est clos, zingué. On enterre un disparu invisible, une absence coupable. Aucun lieu dans le cimetière n'est réservé à ceux qui sont tombés, là-bas. La dispersion est de mise. L'amnésie est de règle.⁷²

L'amoncellement des corps inertes des jeunes soldats renvoie à la « mort en masse » évoquée antérieurement par Ricœur. La non-reconnaissance du corps intime par les proches crée en eux une blessure irrévocable et laisse définitivement place à un deuil non consolé. Le rituel du deuil est écarté et l'absence du geste d'accompagnement funéraire provoque chez les mères une présence qui est celle de l'absence éternelle du corps perdu. Cette absence ouvre sur le *dibbouk*, la figure spectrale venant hanter les vivants. C'est ainsi que l'exprime Giorgio Agamben, à travers ces propos :

⁷⁰ Paul Ricœur, *Vivant jusqu'à la mort*, *op. cit.*, p. 55.

⁷¹ *Cercueils de Zinc* est construit à partir des témoignages de mères de soldats russes partis sur le front. En 1992-1993, l'ensemble du Groupe T'Chan (une trentaine d'acteurs), dirigé par Georges Gabily, est accueilli au Théâtre de la Bastille et au Festival d'Avignon pour deux créations : *Cercueils de Zinc*, d'après le recueil de témoignages sur la guerre d'Afghanistan de Svetlana Alexievitch, et *Enfonçures*, oratorio-matériau sur la guerre du Golfe.

⁷² Didier-Georges Gabily, *Notes de travail*, Actes Sud, coll. « Théâtre / Le temps du théâtre », Arles, 2003, p. 6.

A chaque instant, la mesure de l'oubli et de la ruine, le gaspillage ontologique que nous portons inscrit en nous, excèdent largement la piété de nos souvenirs et de notre conscience. Mais le chaos informe de ce qui a été oublié n'est ni inerte ni inefficace – au contraire, il agit en nous comme une force tout aussi grande que celle de la masse des souvenirs conscients, même si c'est de manière différente. Il y a une force et une opération de l'oublié qui ne peuvent être mesurées en terme de mémoire consciente ou accumulées comme savoir, et dont la présence détermine la valeur de tout savoir et de toute conscience. Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable.⁷³

Le « chaos informe » évoqué par le philosophe fait référence à l'ensemble des morts disparus n'ayant pas laissé de traces possibles d'identification. L'« inoubliable » convoquant l'absence obsédante d'une mort anonyme interpelle le théâtre. De nombreux auteurs dramatiques, en effet, tentent de donner la parole aux disparus. Les voix perdues des morts enfouies dans un non-lieu déclenchent et font naître une profonde inquiétude, une interrogation sans cesse renouvelée et la plupart du temps aporétique. Le poids de l'intranquillité face aux morts et la difficulté de les situer dans un espace-temps précis renforcent la quête des disparus.

Le don aux morts fait dès lors retour sur la scène sontemporaine. Comme l'affirme Didier-Georges Gabily :

On s'est remis à espérer un peu du théâtre. Le théâtre est aussi affaire de ravissements. Et d'exhumation. Le reste, on ne sait pas. On cherche parmi les ossements, les lambeaux [...] ⁷⁴

Le terme « exhumation » employé par Gabily est utilisé dans ses sens propre et figuré, il exprime le fait de retirer le cadavre de la terre, de la sépulture, mais aussi de le tirer de l'oubli. De ce fait, le théâtre chercherait à redonner aux morts une présence parmi les vivants et, par métaphore, à ouvrir le « cercueil de zinc ». En cela, il permet de mettre en lumière une mémoire enfouie et de faire circuler les défunts parmi les vivants. Ainsi, le théâtre donne aux morts une assise, un lieu de paroles ouvert dans l'instant de la représentation théâtrale. Donner la parole aux disparus, aux absents ou à ceux qui n'ont pas pu parler, c'est aussi la gageure du théâtre : raviver la cendre, jusqu'à l'expérience-limite de l'extrême, ce qui est une nécessité incontournable aujourd'hui, comme le rappelle Vladimir Jankélévitch :

L'oubli serait ici une grave insulte à ceux qui sont morts dans les camps, et dont la cendre est mêlée pour toujours à la terre ; ce serait un manque de sérieux et de dignité, une honteuse frivolité. ⁷⁵

⁷³ Giorgio Agamben, *Le Temps qui reste*, trad. Judith Revel, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », Paris, 2004, p. 72-73.

⁷⁴ Didier-Georges Gabily, « Désordre liminaire », in *Violences*, Actes Sud, coll. « Papiers », Arles, 1991, p. 9.

4. Don aux morts dans le théâtre contemporain

Le geste artistique tente de recueillir les cendres des disparus et de les faire renaître par la parole théâtrale. Le lieu de survivance au-delà du trépas permettrait aussi de donner aux morts un sursis. Ce sursis qui leur est accordé est celui de la voix des revenants, rescapés et témoins. De surcroît, la voix donnée aux disparus est une manière de se réconcilier avec le *dibbouk* et d'offrir aux défunts une forme de dignité et de fidélité. Ainsi le précise Jankélévitch :

Dans l'universelle amnistie morale, les fusillés, les massacrés n'ont plus que nous pour penser à eux. Si nous cessions d'y penser, nous achèverions de les exterminer, et ils seraient anéantis définitivement. Les morts dépendent entièrement de notre fidélité.⁷⁶

Comme nous l'avons analysé plus haut, la fidélité à l'égard des morts s'est amenuisée au cours des siècles, de par la perte des rites funéraires et l'escamotage de la mort. Le théâtre traverse les frontières, il va de l'autre côté, celui du trépas, et entreprend le travail de l'après et du deuil.

Ce travail de l'après est confronté au paysage de cendres sur lequel reposent nombre de disparus. Paradoxalement, l'énergie créatrice du théâtre contemporain naîtrait du désastre du monde et engendrerait des formes dramatiques nouvelles. Ainsi que l'analyse le philosophe Georges Didi-Huberman :

Les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie. La vie commence par une naissance, une œuvre peut commencer sous l'empire de la destruction : règne de cendres, recours au deuil, retour de fantômes, nécessaire pari sur l'absence.⁷⁷

Le paysage de cendres traverse le territoire du théâtre contemporain et de très nombreux dramaturges font appel au désastre génocidaire comme matériau d'écriture. Nous avons l'exemple singulier des pièces de Beckett. *Fin de partie* est traversée de ce désastre, comme le montrent les propos de Hamm :

HAMM. – J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. [...] Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Epouvanté. Il n'avait vu que des cendres. (*Un temps.*) Lui seul avait été épargné. (*Un temps.*) Oublié. (*Un temps.*) Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare.⁷⁸

⁷⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'Imprescriptible*, Seuil, Paris, 1986, p. 63.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 59-60.

⁷⁷ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreintes, hantise*, Editions de Minuit, Paris, 2001, p. 9.

⁷⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Editions de Minuit, Paris, 1957, p. 63.

L'héritage de Beckett se poursuit dans le champ théâtral actuel. Le paysage dévasté parcourt de nombreuses pièces. Nous nous attacherons à quelques exemples avant d'aborder l'œuvre de Patrick Kermann. C'est surtout le théâtre d'Edward Bond qui interroge, dans *Les Pièces de guerre*⁷⁹, un espace anéanti, post-atomique, détruit par l'arme nucléaire. Ce qui intéresse Bond, c'est de comprendre l'humain dans l'Histoire : « Nous sommes tous – même ceux qui sont nés plus tard – des survivants de Babi Yar, d'Auschwitz et d'Hiroshima »⁸⁰.

Les propos d'Edward Bond sont précisés dans une lettre à David Tuaillon, où le dramaturge rapporte les paroles d'un officier qui s'était rendu à Hiroshima peu après le bombardement. Celui-ci avait été invité pour une rencontre avec les acteurs au moment de la création des *Pièces de guerre* par le Royal Theatre :

Vous vous souvenez des photos du bâtiment à la coupole de verre ? – lui ai-je demandé. Il a répondu oui et qu'il était allé dans ce bâtiment. J'ai dit : Décrivez ce que vous avez fait à ce moment-là. Il a dit : Eh bien ce bâtiment était. J'ai dit : Non, décrivez ce que vous avez vu. Vous avez passé la porte et ensuite ? Il a dit : J'ai passé la porte. J'ai commencé à monter l'escalier. Et ensuite ? Il s'est arrêté et s'est mis à pleurer. Je lui ai demandé : Que vous êtes-vous rappelé qui vous a fait pleurer ? Il a dit : Le bruit du verre sur les marches qui se brisait sous mes pieds. J'ai immédiatement repensé aux gens, fuyant la ville, qui n'empruntaient pas les routes même celles qui restaient utilisables. Ils marchaient droit devant eux, comme des aveugles, montant sur tous les tas ou déblais qui pouvaient se dresser sur leur passage – et ainsi ils firent toute une série de passages par-dessus les ruines, comme on se fraye un chemin dans l'herbe – les vivants étaient devenus des fantômes qui passaient tout.⁸¹

Dans *Rouge noir et ignorant*, le fantôme est incarné dans la figure du Monstre. Il est véritablement un mort-vivant, un fœtus mort-né déjà de taille adulte. Écoutons les paroles de la mère :

LA MÈRE

[...]

2

Je n'ai ni vu ni entendu ces choses

J'étais assise seule dans ma chambre

⁷⁹ La trilogie *Les Pièces de guerre* est un moment crucial de l'œuvre d'Edward Bond. Ces trois pièces, *Rouge noir et ignorant*, *La Furie des nantis* et *Grande Paix*, composées successivement sur environ un an et assemblées en un cycle homogène, marquent un point d'aboutissement de sa dramaturgie et lui ouvrent des perspectives nouvelles, à la fois poétiques et théoriques. C'est en octobre 1983 à Casteldeccia, en Sicile, où Bond a été invité pour un *master class* à l'université de Palerme, qu'il commence incidemment à les concevoir. *Rouge, noir et ignorant* a été mis en scène par Alain Françon en 1994 au Festival d'Avignon.

⁸⁰ Edward Bond, *La Trame cachée : notes sur le théâtre et l'Etat*, trad. G. Bas, J. Hankins et S. Magois, L'Arche, Paris, 2003, p. 259.

⁸¹ Edward Bond, « Lettre inédite à David Tuaillon (03/07/2005) », citée in *Pièces de guerre I et II*, CNDP, Paris, 2006, p. 41.

Ce matin-là l'enfant avait remué dans mon ventre comme s'il avait voulu s'enfuir du monde
A travers les murs de mon ventre il avait senti la frayeur du monde
A cet instant ma tête était penchée tandis que j'écoutais
J'étais si préoccupée que je n'entendis pas les explosions et sans m'en rendre compte j'entraî dans la
mort
Les spasmes de mon corps écrasaient l'enfant
Ma chair s'ouvrit en éclatant et le jeta dans la fournaise qui brûlait ma maison ⁸²

Le monstre né du désastre a une forme humaine mais il est défiguré, calciné, il révèle ce qui reste de l'humain après la destruction. Il vient raconter ce que le monde autour de lui a vécu. Il devient le témoin, le rescapé des cendres, et sa voix posthume porte un regard lucide sur l'humanité. Il donne à entendre et à voir au lecteur-spectateur les faits d'un monde en perdition :

LE MONSTRE

1

Quand les temps sont au mal il devrait être humain de faire le bien
Mais quand les temps sont au mal on ne peut plus faire le bien
Quand il y a trop peu pour tous – donner à l'un c'est prendre à l'autre
Dix enfants nus sont agglutinés sous un seul drap
Les parents tirent le drap pour le tendre afin de couvrir tous les enfants
Le drap est déchiré en lambeaux emporté au loin par le vent
Ceux qui voudraient changer le monde par bienveillance devraient apprendre
Là où la bienveillance est la plus nécessaire elle ne peut plus être accordée ⁸³

Le monstre a une parole de sage à l'égard des hommes, il révèle les exécutions barbares des hommes et sa présence troublante, celle d'une figure calcinée dans un collège, permet de confronter la contradiction humaine, oscillant entre une souffrance d'outre-mort et une trivialité quotidienne. C'est ainsi la scène où l'on entend deux paroles s'enchevêtrer, celle du monstre et celle du professeur :

LE MONSTRE

[...]

Une balle m'a traversé le cerveau de part en part

Un PROFESSEUR entre.

LE PROFESSEUR. Pourquoi êtes-vous assis dans les toilettes ? ⁸⁴

⁸² Edward Bond, *Rouge noir et ignorant*, in *Les Pièces de guerre I*, trad. Michel Vittoz, L'Arche, Paris, 1994, p. 8.

⁸³ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

Le monstre carbonisé, cheveux hérissés comme des clous, fait écho aux témoignages des survivants de l'apocalypse nucléaire :

Je marchais dans la rue quand il y a eu cette formidable lumière couleur argent et rouge qui m'a propulsé à dix mètres. Quand je suis revenu à moi, j'étais devenu un monstre. Mes oreilles étaient déchirées, mon visage brûlé. Au bout de deux ou trois heures, ma peau s'est décollée et s'est mise à pendre comme un vêtement trop grand. J'ai commencé à errer comme un fantôme.⁸⁵

Le théâtre de Bond, à travers *Les Pièces de guerre*, place le revenant dans une matérialisation visuelle. Il choisit en effet de donner chair à ces rescapés de la terreur en faisant surgir une figure hétérogène qui est celle du Monstre.

Le paysage de cendres s'inscrit également dans les œuvres de Sarah Kane. Nous nous attacherons aux deux œuvres *Purifiés* et *Anéantis*. L'action de *Purifiés* se situe sur le campus d'une université, comme cela est précisé dans la didascalie liminaire : « Dans l'enceinte de l'université. Il neige »⁸⁶. L'espace ouvert se décline progressivement vers un espace fermé qui amène les personnages (Grace, Graham) à la destruction. Chaque scène en effet se déroule dans une salle différenciée de l'université. Les didascalies le précisent à l'ouverture de chaque scène :

SCÈNE 1 Dans l'enceinte de l'université

SCÈNE 2 ROD et CARL sont assis sur une pelouse dans l'enceinte de l'université

SCÈNE 3 La Salle Blanche – le sanatorium de l'université

SCÈNE 4 La Salle Rouge – la salle de sports de l'université

SCÈNE 5 La Salle Blanche

SCÈNE 6 La Salle Noire – les douches du gymnase de l'université reconverties en peep-show

SCÈNE 7 La Salle Ronde – la bibliothèque de l'université

SCÈNE 8 Une flaque de boue en lisière de l'université

SCÈNE 9 La Salle Noire

SCÈNE 10 La Salle Rouge

SCÈNE 11 La Salle Noire

SCÈNE 12 La Salle Blanche

SCÈNE 13 La flaque de boue en lisière de l'université

SCÈNE 14 La Salle Noire

SCÈNE 15 La Salle Ronde

SCÈNE 16 La flaque de boue en lisière de l'université

SCÈNE 17 La Salle Ronde

SCÈNE 18 La Salle Blanche

⁸⁵ Témoignage de Sunao Tsoi, « L'Hibakusha (L'irradié) », in Edward Bond, *Pièces de guerre I et II*, op. cit., p. 37. Ce témoignage a été publié dans *Le Nouvel Observateur*, n° 2125 (27 juillet 2005).

⁸⁶ Sarah Kane, *Purifiés*, op. cit., p. 17.

SCÈNE 19 La Salle Noire

SCÈNE 20 La flaque de boue en lisière de l'université⁸⁷

Les didascalies précisent l'espace, et l'appellation donnée à chaque salle fait de chacune d'elles un lieu de torture très cliniquement aménagé, le campus universitaire devient ainsi un lieu concentrationnaire. C'est dans ces espaces fermés que Tinker, un médecin dealer et tortionnaire, fait subir une série de mutilations mentales et physiques à ses patients. Ce personnage, véritable créature des ténèbres, met à l'épreuve la promesse d'amour mutuel entre Carl et Rod. Nous assistons à une véritable défiguration du corps, soulignée par l'omniprésence des didascalies :

SCÈNE 4 [...] TINKER sort une grande paire de ciseaux et coupe la langue de CARL.

SCÈNE 13 [...] TINKER observe. Il plaque CARL au sol et lui coupe les pieds.

SCÈNE 16 [...] TINKER coupe la gorge de ROD.⁸⁸

Outre les successives mises à l'épreuve physiques et mutilations corporelles infligées à Carl et Rod, Tinker procède à un véritable travestissement du corps de Grace, sur qui il pratique une ablation des seins et une greffe de pénis, ainsi que nous l'avons évoqué antérieurement. Tous les gestes et procédés de la mise à mort, du sacrifice des corps, mettent en scène l'extrême. A travers les scènes récurrentes de violence, *Purifiés* renvoie à la question du mal. Cette violence qui souvent dérange, heurte le lecteur-spectateur, est davantage de l'ordre de la métaphore que du signe réaliste. Son enjeu artistique cherche à aborder les limites du représentable. Le non-représentable, à travers ces scènes de torture corporelle, renvoie certainement à la situation extrême dans les camps concentrationnaires qu'évoque Myriam Revault d'Allonnes dans son essai *Fragile humanité* :

Le système concentrationnaire travaille à la destruction de ces repères identificatoires (de l'être-affecté) jusque dans la reconnaissance de soi, jusqu'à tenter d'abolir l'attestation de soi-même, autrement dit la structure de l'ipsité.⁸⁹

Tinker nous donne l'exemple du bourreau qui est voué à cette haine de soi et de l'autre. Il représente un tortionnaire niant son semblable et montre le franchissement des limites qui engendre la terreur.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 17 à 87.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 33, 65 et 76.

⁸⁹ Myriam Revault d'Allonnes, *Fragile humanité*, Aubier, coll. « Alto », Paris, 2002, p. 157-158.

Un autre exemple de figure incarnant le mal est celle du soldat dans *Anéantis* de Sarah Kane. La structure de la pièce est scindée en deux : la première moitié est de nature intime : Ian, un journaliste, et Cate entrent dans une chambre d'hôtel à Leeds. Leur relation amoureuse est depuis longtemps terminée. Ian viole Cate. Un soldat surgit dans la chambre. La didascalie donne la précision suivante, à la scène 2 : « On frappe deux coups à la porte de la chambre »⁹⁰. Plus loin, à la scène 3, la didascalie souligne : « L'hôtel a été frappé par un mortier. Un des murs est éventré et tout est couvert d'une poussière qui continue de flotter dans l'air »⁹¹.

Par la voie d'un acte terroriste violent, non situé précisément, la chambre d'hôtel se transforme brutalement en une zone de guerre, non identifiée. La barbarie terroriste est mise en lien avec ce qui constitue le cœur de la pièce : la relation intime entre Ian et Cate. La violence privée et la violence du politique apparaissent de même nature : des crimes contre l'humain. La dramaturge a su rassembler dans cette pièce le désastre intime, l'anéantissement intérieur des êtres, Ian et Cate, et le désastre de la guerre en Bosnie. Sarah Kane procède à un brouillage des référents spatiaux, qui mettent en péril la mimésis : les frontières du dedans et du dehors sont transgressées, le lieu clos et l'espace extérieur s'entrechoquent. Sans lien logique, l'intime entre les êtres s'ouvre à l'univers tout entier. Le point de vue du lecteur-spectateur est ainsi désamorcé et celui-ci doit construire lui-même le lien entre le viol dans la chambre et ce qui se passe en Bosnie. L'assemblage des scènes n'obéit pas à une logique de l'action mais, comme pour *Purifiés*, à la logique d'une fantasmagorie de la terreur en spirale. Le soldat et Ian évoluent dans une transgression et une souillure de plus en plus excessives. La barbarie de leur acte dévoile la dégradation et l'abjection de l'humanité, particulièrement dans le rapport homme/femme :

LE SOLDAT

[...]

J'ai brisé le cou d'une femme. J'ai enfoncé un poignard entre ses cuisses, au cinquième coup, je lui ai pété la colonne vertébrale.⁹²

Cette pièce nous convie dans une barbarie militarisée. Le soldat, en effet, abusera de Ian en le soumettant à un sacrifice corporel comme Ian l'a lui-même infligé à Cate :

⁹⁰ Sarah Kane, *Anéantis*, trad. Lucien Marchal, L'Arche, Paris, 1998, p. 5.

⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

⁹² *Ibid.*, p. 65.

LE SOLDAT

Et maintenant t'es d'accord avec tout ce que je dis.

Il embrasse IAN très tendrement sur les lèvres.

Ils se dévisagent.

Tu sens comme elle. Les mêmes cigarettes.

Il se lève et retourne IAN d'une seule main.

Il tient le revolver sur la tempe de IAN avec l'autre.

Il baisse le pantalon de IAN, défait le sien et le viole, les yeux fermés, en respirant l'odeur de ses cheveux.

Le soldat éclate en larmes.⁹³

Le dernier geste de Ian, à la fin d'*Anéantis*, montre la prolifération du mal passé à l'extrême dans un acte d'anthropophagie. Les didascalies disent la chute de Ian, sa destruction ultime :

IAN pleurant de grosses larmes de sang. Il serre contre lui le corps du soldat pour se réconforter.

[...]

IAN arrache la croix du plancher, défonce les lames du parquet et sort le corps du bébé.

Il le mange.⁹⁴

Comme nous l'avons analysé à travers les œuvres de Samuel Beckett, Edward Bond et Sarah Kane, il apparaît que la question des restes, des traces, interroge le geste théâtral contemporain. L'énergie créatrice serait issue d'un monde dévasté. Autrement dit, comme l'affirme l'artiste Claudio Parmiggiani, « l'œuvre est un "souffle" (*alito*) porté "en-dedans de la boue" (*dentro il fango*) »⁹⁵.

Comme le peintre, les dramaturges sont confrontés à un travail d'anamnèse ; ils tentent d'exhumer et de faire remonter ce qui est enfoui dans ce qu'il y a de plus extrême : les cendres de l'humanité. Le paysage théâtral est traversé par la matière de l'absence, de la désintégration de tout être. Ainsi le précise Georges Didi-Huberman :

L'empreinte procède de la trace : elle demande d'être pensée par-delà toute métaphysique, toute absolutisation de l'absence. Elle nous oblige à penser la destruction avec son reste, à renoncer aux puretés du néant. Les cendres d'Auschwitz ou d'Hiroshima forment ce reste immense, ce monde gris – transmis photographiquement dans les livres d'histoire – devant lequel nous ne pouvons plus dire

⁹³ *Ibid.*, p. 68-69.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 83-84.

⁹⁵ Claudio Parmiggiani, cité in Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, *op. cit.*, p. 94. Claudio Parmiggiani est un plasticien contemporain qui a créé une série d'œuvres intitulée *Delocazione*, que Didi-Huberman définit comme « une longue série d'expérimentations sur les processus d'empreinte et le retrait des choses, sur les matières de cendre et sur l'œuvre du feu » (*Ibid.*, p. 29).

qu'« il n'y a plus rien ». La survivance des cendres et celle des images : tel est le terreau, le sol de nos hantises présentes.⁹⁶

Le questionnement de la « survivance des cendres » fait état d'une poétique de l'après-catastrophe. Le créateur prend ainsi en charge l'espace dévasté et cherche à dépasser la matière de l'absence. C'est donc ici la question de l'irreprésentable qui se pose : il cesse d'être la limite de la création et en devient le centre ou l'objet, il prend une sorte d'évidence éthique. Ainsi, le geste artistique cherchera à inventer une écriture autre, celle du désastre. La quête sera double, elle tient en deux questions essentielles : comment trouver un langage qui permette de raconter la mise à mort de l'humain sans choquer les vivants ni trahir les disparus ? Comment garder une fidélité humble dans le dialogue des vivants avec les morts ?

L'esthétique qui en résulte convoque le principe de l'irreprésentable. En effet, la volonté de dépasser la finitude de l'inavouable met en péril la question de la représentation : le théâtre de l'"après" s'inscrit dans un au-delà de la mimésis qui fait vaciller le principe de la catharsis et du retour à l'ordre car l'événement à la limite ne saurait être réduit à un engendrement causal. Il s'agira de dépasser l'inadéquation des modes de représentation issus ou hérités du passé, face à l'horreur du mal génocidaire. Autrement dit, la représentation mimétique de l'événement est injustifiable et la transformation de l'expérience vécue en image et en langage est toujours menacée. Ainsi, les dramaturges s'exposent à un défi artistique qui est celui d'inventer de nouveaux modes d'expression pour réussir à sortir de l'impasse représentationnelle. Leur requête éthique, leur volonté de devenir des passeurs des « survivants des cendres » les conduit à chercher une poétique de l'après en multipliant les voix, les sources de paroles, et en matérialisant un dispositif sonore dans l'espace textuel.

Ces nouvelles formes d'écriture ouvrent le champ des possibles pour les metteurs en scène, qui accueillent ces dramaturgies singulières à la fois comme une résistance à la scène et, paradoxalement, comme un appel vers le plateau. L'hétérogénéité du tissu textuel permettra ainsi de proposer au spectateur une autre forme d'écoute, le conviant à une nouvelle posture : recueillir la parole des disparus et participer au travail du deuil des morts anonymes.

Dans la première partie de notre objet d'étude, nous nous interrogeons sur la dramaturgie de l'après dans l'œuvre de Patrick Kermann et tentons d'explorer les

⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, op.cit.*, p. 55.

différentes mises en scène proposées qui ont mis en lumière ses textes. Chemin faisant, nous nous attacherons à l'étude des œuvres suivantes : *The Great Disaster*, *La Mastication des morts*, *De Quelques choses vues la nuit*, *Les Tristes champs d'asphodèles*, *Thrène*, et *Leçons de ténèbres*.

Chapitre 2

Dramaturgie des voix

(The Great Disaster)

1. Les imaginaires de la voix

Patrick Kermann a écrit *The Great disaster* en 1993, c'est l'un de ses premiers textes. La fable est celle du voyage d'un émigré italien à la conquête du Nouveau Monde. Giovanni Pastore raconte son histoire en un long monologue. Il dit sans interruption son enfance campagnarde dans les montagnes du Frioul et son errance sur les routes de l'Europe. Giovanni Pastore embarque pour les Etats-Unis comme passager clandestin sur le Titanic et devient plongeur dans les soutes du paquebot, il nettoie quotidiennement les « 3.177 cuillères / comptées chaque soir / par le boss himself / une par une »⁹⁷ destinées aux passagers de première classe. Lorsque le Titanic sombre, il n'est pas comptabilisé parmi les disparus car il est clandestin. Ainsi, il sera oublié et restera éternellement dans les cales du navire à ressasser son existence.

L'œuvre dramatique est composée de dix séquences dont la plupart s'ouvrent sur la lancinante anaphore « moi, Giovanni Pastore ». L'identité troublante de Giovanni Pastore se révèle à travers un tissage de voix qui abolit les frontières spatiales et temporelles. En effet, le clandestin italien est à la fois un naufragé du Titanic et un homme qui connaît l'existence de la guerre de 14-18 ainsi que de la seconde guerre mondiale.

des milliers et des milliers de soldats dans la boue
des jambes éclatées tripes à l'air
poumons abîmés
tranchées regorgeant de cadavres
vite vite on referme
et en 45 quand ils sont revenus de là-bas
quelques-uns
squelettiques

⁹⁷ Patrick Kermann, *The Great disaster*, Lansman, Carnières/Morlanwelz, 1999, p. 27.

le visage émacié
numéro tatoué sur le bras
avec des yeux vides d'avoir vu ce que personne n'aurait imaginé voir
l'horreur et pire que la mort
la fin d'une époque⁹⁸

La traversée du Titanic devient un enchevêtrement de voix qui se croisent, se mêlent et permettent de faire entendre les disparus qui n'ont jamais eu la parole : ce sont les démunis de l'entrepont du navire, voués à recueillir les restes des passagers de la haute société et à laver les ustensiles précieusement dérisoires des repas mondains :

moi Giovanni Pastore ai choisi les petites cuillères
faut pas croire que c'est rien
les cuillères
plus de 2.000 couverts sur tout le bateau
moi n'ai que les petites cuillères
Pierre lui fait les cuillères à café
en plus des pinces à escargots
il a souvent fini avant moi
les autres je les connais pas
même jamais vus
chacun son coin
3.177 cuillères
comptées chaque soir
par le boss himself
une par une
s'il en manque une
viré
c'est pour ça qu'il n'y a plus de hublots⁹⁹

Les voix se font vecteur d'une mémoire des êtres qui n'acceptent pas de mourir. Elles permettent à Kermann de renouer le dialogue avec les morts et de donner la parole aux disparus en quête de destinataires. C'est ainsi que Giovanni Pastore reçoit la voix de la Mamma, voix prophétique qui préfigure le naufrage du paquebot :

ne me voyais pas sur la mer
et encore les bouchons ça flotte
on les récupérait dans le bassin
en douce
car la Mamma ne voulait pas que je m'en approche suite à la Nonna qui s'est noyée

⁹⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 26-27.

[...]

Giovanni assieds-toi là et écoute

écoute car cette histoire je ne la raconterai pas deux fois

et elle me l'a racontée

et depuis j'ai lu plein de livres

mais aucune histoire ne dépasse en horreur celle de la Nonna

retrouvée le matin gonflée comme une outre dans la fontaine de la place

[...]

je n'allais quand même pas écouter une vieille

qui radotait à longueur de journée assise sur le pas de la porte

elle ne voyait plus rien alors elle voulait prédire l'avenir

ne t'approche pas de l'eau Gianni ¹⁰⁰

Outre la voix prophétique de la Mamma, d'autres voix parcourent *The Great disaster*. Ce sont celles que Giovanni a entendues au cours de son enfance, qui résonnent, enfouies dans l'épave du Titanic. Elles sont transcrites en discours indirect ou indirect libre, comme celles du curé et de la mère de Giovanni :

- Giovanni a une mémoire phénoménale disait le curé à la Mamma si seulement il voulait se donner un peu de peine il retient tout mais pas ce qu'il devrait
- Giovanni écoute monsieur le curé c'est pour ton bien tu ne vas pas garder les brebis toute ta vie là-haut dans les montagnes avec ta mémoire tu peux devenir autre chose secrétaire de mairie ou banquier mais tu remplis ta tête de choses inutiles ¹⁰¹

Se font aussi entendre les voix collectives du paquebot. Elles renvoient à la vie mondaine des passagers, sur les ponts supérieurs :

et hop champagne encore

- permettez mademoiselle je vous assure c'est ce qui se fait de mieux dans les champagnes aucune trace au réveil n'est-ce pas Charles

bien sûr Charles est toujours d'accord

- un dernier verre the last avant l'extinction des feux profitons-en dans deux jours nous serons à New-York vous n'allez pas me refuser ce plaisir mademoiselle ici pour le maiden voyage comme disent les anglais ¹⁰²

En rupture avec ces voix impersonnelles, résonne celle, intime et secrète, de Cecilia, la femme que Giovanni a aimée. Elle appartient au registre épistolaire et parle à travers les mots d'une lettre d'amour. De nouveau, les barrières temporelles sont abolies : le destinataire de la missive est ramené par sa lecture dans le passé, au moment

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 39-40 et 43.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁰² *Ibid.*, p. 8.

où Cecilia écrit, et il demeure également dans le présent, à l'instant où se déroule l'acte de lire. Écoutons la voix de Cecilia, recréée par la lecture de Giovanni :

Milano le 17 mars 1912

Dear Giovanni

c'est bien moi

Dear Giovanni

elle l'écrit qu'une fois mais je recommence

Si loin déjà et si près ma bouche a encore le goût salé de ta sueur collés nos corps dansent et tes mains m'enserrent ne me quitte pas [...] Giovanni ne pars pas encore la mort n'est rien dans mes bras je te veux tout entier en moi plus fort encore mon sexe béant t'attend viens te lover dans la moiteur de mes cuisses ton dos ruisselle de désir et mon corps crie ton absence il bouge encore et toujours plus profond Giovanni viens en moi ta

Cecilia¹⁰³

L'insertion de la lettre dans *The Great disaster* réactive la voix donnée aux disparus. Par nature, la lettre s'adresse à un absent rendu présent, elle met en œuvre une illusion de présence et de dialogue avec celui qui n'est pas là. Giovanni est déjà de l'autre côté du trépas, déjà absent au moment où il relate l'histoire. Ainsi, à travers les mots de l'aimée, c'est moins la voix Cecilia que le lecteur-spectateur entend, qu'une adresse à l'éternel absent. La lettre opère un double mouvement, elle tient à distance le destinataire tout en disant la proximité. La tension entre présence et absence renvoie à la temporalité épistolaire, qui est celle de l'acte de lecture de Giovanni. L'intimité créée entre Giovanni et Cecilia n'est qu'une intimité imaginaire, la simultanéité du contact n'est jamais réalisée que sous la forme d'un simulacre. Giovanni, destinataire de la lettre, entend le timbre familier de la voix de Cecilia ; de ce fait, l'image sonore s'exerçant de façon mémorielle réactive la présence physique de l'aimée, crée le leurre d'une proximité des corps et d'une fusion charnelle. L'échange épistolaire ouvre sur un espace-temps parallèle, un temps à l'unisson où le scripteur de la lettre et son destinataire sont réconciliés corps et âme. Cette union imaginaire entre les amants met en relief la solitude de Giovanni : une désolation de l'absent. Giovanni découvre trop tardivement le désir de Cecilia envers lui, ainsi que l'expriment les commentaires qu'il émet après la lecture de la lettre :

plus de vingt ans elle a attendu avant de me dire tout ça

et elle m'en dit des choses

à bien réfléchir

¹⁰³ *Ibid.*, p. 35.

quand on marchait dans les prés et qu'elle me tendait sa main
elle n'était pas vraiment froide
et elle me la laissait un peu jusqu'au tournant avant sa grande maison
bon ça je l'avais deviné
mais après tant de temps
je ne pensais pas
pas à ce point ¹⁰⁴

Le désir entre Cecilia et Giovanni ouvre sur une impasse : le décalage temporel instauré par l'acte épistolaire montre que l'auteur de la lettre et son destinataire se meuvent à contre-courant l'un de l'autre. La lettre souligne l'intense solitude de Giovanni, disparu clandestin et destinataire éternellement absent, qui fait résonner du fond du paquebot les voix solitaires d'un amour resté dans le non-dit. La submersion du navire n'abolit pas les voix ; au contraire, elle creuse, accentue leur présence, fait vibrer un chant intime et collectif du fond de la mer, comme une litanie universelle qui voudrait briser la difficulté de dire et qui libèrerait les voix de ceux qui ont été exclus et exploités par les classes dirigeantes :

quand tous les rats avaient quitté le navire
j'ai pu chanter
et je n'étais pas le seul
tous les travailleurs se sont levés
les émigrants enfermés dans l'entrepont sont montés
alors tout le chœur des gueux des forces de la terre s'est mis à chanter
et de leurs canots de riches ils ont entendu une voix sortir du fond de la mer ¹⁰⁵

The Great disaster offre un foisonnement de voix multipliant les points de vue et les adresses. Ces voix qui sont incluses dans un matériau rythmique avivent la présence des disparus du Titanic. Elles ont besoin d'une écoute juste et attentive des metteurs en scène pour retrouver cette présence. Quel sera leur devenir scénique ? Comment donner sens au trajet de ces voix, du texte au plateau, du plateau jusqu'à l'auditeur-spectateur ?

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 45.

2. Musée de la morgue et trace sonore

Solange Oswald a créé *The Great disaster* en juillet 2000 à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon. Ce fut un hommage à Patrick Kermann, durant « Les Contemporaines » de cette même année. La démarche scénique choisie par la metteuse en scène refuse toute forme de réalisme : l'ancrage temporel précis, l'année 1912, marquée par le naufrage du Titanic, est écarté. L'acte théâtral répond au geste artistique contemporain défini par le philosophe Giorgio Agamben dans son ouvrage intitulé *Qu'est-ce que le contemporain ?* :

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*.¹⁰⁶

Ce qui intéresse Solange Oswald se situe sur un plan plus universel, celui de la quête d'identité et de la recherche de la trace. C'est en effet à partir des fragments épars de la vie de l'émigré italien que l'écriture scénique adviendra. Le parti pris de la mise en scène s'oriente autour des installations de hauts-parleurs permettant de convoquer plusieurs voix : celles de la mère de Giovanni Pastore, de Cecilia son amour de jeunesse, de Thomas Andrews ingénieur et directeur des chantiers navals, celles des participants à la croisière et des membres de l'équipage.

L'acteur Sacha Saille de la compagnie Merci incarnant Giovanni Pastore est debout sur une plate-forme de 4m², immobile, semblable à une statue. Les hauts-parleurs sont accrochés sur lui en plusieurs endroits de sa personne. Le spectateur entrera dans l'une des salles du cloître de la Chartreuse, comme s'il pénétrait dans un musée hors du temps, pour voir un corps fossilisé. Semblable à une sculpture, dans la forme d'un iceberg à plusieurs facettes, ce corps se mettra à parler et à ressasser son existence dans la grande solitude des mers.

Un guide convoque tout d'abord les spectateurs et les conduit dans le cloître pour découvrir le corps de Giovanni Pastore. Après avoir ouvert la salle du musée, il procède à un geste très précis : l'acteur, debout, est alors enveloppé dans une housse de matière plastique, de celles utilisées pour les cadavres à la morgue, et le guide en ouvre, une après l'autre, les fermetures éclair puis débarrasse précautionneusement le corps de sa

¹⁰⁶ Giorgio Agamben *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », Paris, 2008, p. 11.

membrane artificielle. Le geste d'ouverture de l'enveloppe plastique vise à mettre à nu la partie la plus enfouie de Giovanni Pastore. Le spectateur assiste à une sorte d'autopsie : visuelle dans un premier temps, par le déballage de la dépouille mortelle, puis sonore, lorsque se font entendre les voix enregistrées évoquant les bribes de l'existence de Giovanni Pastore avant et après le naufrage du Titanic.

Toutes les voix provenant des hauts-parleurs sont celles qui retracent la vie de l'émigré italien, de l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Chaque boîte sonore expose progressivement l'intimité de cet homme, par la médiation des voix enregistrées. En alternance avec ces voix convoquées, Giovanni parle par la voix de l'acteur lui-même, se souvenant de son désir pour Cecilia :

et moi Giovanni je savais quel jour Cecilia avait mis sa robe rouge à pois
et qu'elle avait une tresse quand avions aperçu un lapin blanc près du buisson d'aubépines
et que sa peau sentait la vanille
et que sa main n'était pas froide dans la mienne
et que le 28 septembre elle m'a dit
- Giovanni je pars loin très loin ce fut une merveilleuse histoire Giovanni je ne t'oublierai jamais
me souviens des rires et des larmes sur son visage
me souviens de tout
n'y peux rien ¹⁰⁷

Le va-et-vient entre les voix provenant des hauts-parleurs et la voix de l'acteur demande de la part de celui-ci un travail très exigeant. Il doit en effet trouver un parcours très précis et parfaitement rythmé parmi les voix enregistrées. L'alternance des voix ne permet pas de temps d'arrêt ; celles-ci recréent en un seul mouvement la fable intime de Giovanni Pastore, divisée entre la mémoire de son enfance et celle plus récente de sa vie de plongeur sur le Titanic. Chaque diffuseur sonore donne une présence aux revenants du paquebot et aux êtres proches de Giovanni, et c'est paradoxalement par l'absence physique des corps que le spectateur accueille dans la pudeur et l'intimité ces voix de l'au-delà, comme des restes retrouvés en mer. En cela, il n'est plus seulement un visiteur d'un corps statique, celui de Giovanni Pastore mort, mais il participe activement à recréer les fragments épars de l'identité de l'émigré italien, dans l'espace intime du cloître de la Chartreuse.

¹⁰⁷ Patrick Kermann, *The Great disaster, op. cit.*, p. 15.

Le geste de l'ouverture des fermetures éclair symbolise le passage de la frontière vers l'intime de Giovanni Pastore. Les différentes fermetures placées sur l'enveloppe plastique correspondent aux différents seuils à franchir pour entrer dans la sphère privée de cet homme. Le spectateur participe à ce processus gestuel, par lequel il effectue un trajet mental allant de la découverte du dehors, l'enveloppe recouvrant le corps, à celle du dedans : la vie passée de Giovanni Pastore, son enfance dans les montagnes du Frioul. C'est précisément à travers la tension entre intérieur et extérieur que l'identité de Giovanni Pastore sera révélée.

Ce passage à l'intime s'effectue également par la participation active des différents sens du spectateur. Les sens visuel et auditif sont sollicités mais le champ olfactif lui aussi est interpellé. La barrière de la sensation olfactive est transgressée : le spectateur qui entre dans le cloître de la Chartreuse à Villeneuve-lez- Avignon s'imprègne de l'odeur des pierres mais aussi, plus indirectement, de celle de la mort. La housse de plastique blanc recouvrant l'acteur est la métonymie spatiale de la morgue, le lieu où l'on accueille les cadavres. C'est symboliquement le plastique blanc qui permet de déclencher et de réactiver l'odeur de la mort. Le spectateur est convoqué dans l'espace le plus intime de Giovanni Pastore car il franchit une zone olfactive. L'odorat est souvent mis à l'écart dans la tradition artistique. Dans *l'Esthétique*, Hegel met en valeur le primat et la vocation hautement artistique de l'ouïe et de la vue, alors que l'odorat est considéré comme un sens inférieur, impropre à la jouissance artistique, « parce que les objets ne s'adressent à lui que par l'effet d'une décomposition chimique et qu'autant qu'ils se dissolvent dans l'air »¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Hegel, *Esthétique III. Le Système des arts particuliers*, Le livre de poche, Paris, 1997, p. 17.

3. Ouverture de l'intime

Dans la mise en scène proposée par Solange Oswald, c'est par le geste d'ouverture de la fermeture éclair de la housse de plastique recouvrant la dépouille de Giovanni Pastore que le secret de l'émigré italien est dévoilé au public.

L'enveloppe plastique, comme le vêtement pour l'être vivant, marque les limites qui protègent l'intimité de la personne. Le tissu en effet, depuis la naissance jusqu'à la mort, reste symboliquement l'élément transitionnel entre le dedans et le dehors, entre sphère intime et sphère publique. Emmailloté et langé, l'enfant est dès sa naissance protégé du dehors, le tissu sert alors d'écran, voile l'innocence du corps et le convoque dans une pudeur en cachant la part la plus intime et fragile du sujet. De même, le corps du défunt sera recouvert d'un linceul : le voile mortuaire déposé sur la dépouille inerte crée le seuil, le passage entre le monde des vivants et celui des morts, il préserve le corps, désormais sans défense, de toute intrusion extérieure dans son intimité, par le geste ou le regard.

Le dispositif scénique créé par Solange Oswald invite le spectateur à pénétrer dans un espace inhabituel qui ressemble à un musée obituaire. Le corps du gisant enveloppé de la membrane plastique, qui dans un musée est habituellement dans une posture horizontale, comme le sont les corps momifiés dans les cercueils de verre, se trouve ici subverti puisque l'acteur enveloppé de la membrane plastique est dans une position verticale. Au-delà de ce que cette posture a de transgressif par rapport aux rites mortuaires, elle offre surtout la possibilité de faire participer le spectateur à une visite de la morgue. La vue d'un cadavre à la morgue n'est normalement accessible qu'à des êtres proches du défunt ; ici, l'accès intime du lieu devient public, l'espace fermé s'ouvre à la communauté des spectateurs. Le défi théâtral est d'inscrire paradoxalement l'espace secret de la morgue dans un espace scénique visible au spectateur.

Le choix de la membrane plastique comme une seconde peau donne une dimension plus intense à la confession intime de Giovanni Pastore : l'aveu de son amour pour Cecilia, de son désir latent, n'advient qu'à travers le jeu entre la voix de l'acteur et les voix sonores enregistrées diffusées aux alentours de la dépouille. Dès lors, le spectateur débusque l'intime de cet homme au-delà de tout voyeurisme, il devient ainsi témoin de l'errance maritime de Giovanni Pastore depuis son départ des montagnes frioulanes. L'enveloppe plastique comme métaphore de la morgue permet

d'évoquer la question de l'identité de l'émigré italien. La mise en scène de Solange Oswald met en lumière le statut intime à travers un double mouvement à la fois ontologique et esthétique.

Sur le plan ontologique, c'est la reconstitution d'un sujet traversé par une blessure intrinsèque, par une fracture entre son passé en Italie et la découverte d'un nouveau monde, l'Europe, les Etats-Unis. La tentative de reconstruction du sujet divisé entre ses origines et l'ailleurs passe par une quête sociale, pour accéder à une identité et une stabilité personnelles.

Quant au plan esthétique, l'espace choisi – le cloître de la Chartreuse – crée une poésie de l'intime. La lumière singulière émanant du lieu habité autrefois par les moines donne une dimension sacrée aux espaces intérieurs du cloître et l'obscurité qui accueille le spectateur-visiteur dans la salle où est joué *The Great disaster* rappelle l'atmosphère des veillées funèbres. Le lieu sélectionné pour mettre en scène la parole de Giovanni Pastore avive et déclenche une expérience sensitive très intense. La proximité du spectateur et de l'acteur dans la petite salle du cloître renvoie à un autre espace, celui du confessionnal : le spectateur en effet se trouve dans un écoute très pudique de l'intime de Giovanni Pastore, il tend l'oreille pour recevoir les paroles les plus ténues, des bribes de vie, des fragments de la mémoire profonde de l'émigré italien.

Dans une démarche très proche de celle de Solange Oswald, le geste artistique de Christian Boltanski s'inscrit comme un travail du deuil en acte. L'artiste, né à Paris en 1944, a centré sa pratique artistique autour de la mémoire. A partir de la création *Essai de reconstitution*, en 1970-1971, Boltanski entre dans une dimension funéraire de l'art. Son projet s'articule autour de la quête de l'intime et de la trace : il présente des objets personnels, reconstitués en pâte à modeler, sous forme de vitrines. Ces fragments déposés dans des espaces fermés se rapprochent des reliques. Ce sont en effet des restes, des morceaux reconstitués de son passé personnel ou réinventé. Dans ses entretiens avec Catherine Grenier, Boltanski précise les enjeux artistiques de l'*Essai de reconstitution* :

Je montrais des œuvres nouvelles, les Reconstitutions d'objets faites en pâte à modeler. Avec cette plastiline, j'avais refait de mémoire les objets de mon passé. Dans cette pièce, comme dans mon premier petit livre, il y avait l'idée de refabriquer mon passé, un projet complètement impossible et ridicule. L'exposition était constituée d'une quarantaine d'objets placés dans des tiroirs métalliques. Mon projet initial était de construire une sorte de mur avec des tiroirs métalliques qu'on tire, comme un mur de morgue. Mais pour les raisons économiques, parce que je ne pouvais pas les réaliser moi-même,

j'ai finalement posé deux meubles au centre de la pièce, dont j'ai accroché les tiroirs en ligne sur le mur.¹⁰⁹

Comme le précise le créateur, les *Reconstitutions d'objets* sont des répliques des jouets de son enfance. Chaque étiquette dactylographiée insérée sur chaque tiroir précise le contenu : avions, bouillottes, bouts de tissus, pièges... Ce qui est intéressant dans le geste de Christian Boltanski, c'est la dialectique constante entre le dehors et le dedans, entre ce qui est montré et ce qui est caché, entre le public et le privé.

Le contraste délibéré entre l'aspect froid et aseptisé de la boîte métallique et les objets fragiles et précaires créés en pâte à modeler désoriente le spectateur dans sa perception cognitive :

Les reconstitutions sont des objets expressionnistes mais les tiroirs que j'ai utilisés sont des objets de morgue qui rappellent Donald Judd, c'est extrêmement froid, c'est métallique.¹¹⁰

Les objets chargés de la mémoire affective de l'artiste enfant amène le spectateur à suivre un parcours mental inhabituel : le métal de la boîte crée une protection, un écran par rapport à l'intimité du créateur. Ce qui pourrait provoquer un sentiment de répulsion, du fait de l'aspect froid du métal, déclenche paradoxalement un geste d'attirance chez le spectateur : pour débusquer l'intime, il est amené à avoir un contact tactile en ouvrant le tiroir. Le geste d'ouverture se manifeste comme un acte transgressif où la frontière de la sphère privée est franchie ; le spectateur découvre des bribes de vie de l'artiste, les secrets de son enfance.

Le même geste d'attirance/répulsion se retrouve dans *The Great disaster* créé par Solange Oswald. Le dispositif proposé, celui de l'enveloppe plastique recouvrant le corps de l'acteur, déclenche un sentiment ambivalent mêlé d'effroi et de plaisir : effroi devant la découverte d'un cadavre, le corps fossilisé du disparu du Titanic, et plaisir de découvrir l'expérience riche et étrange de Giovanni Pastore.

Dans le même esprit, Christian Boltanski a inventé d'autres installations intitulées *Vitrines de références*. Les vitrines de Boltanski sont des boîtes en bois peint, sous plexiglas, contenant photos, cheveux, bribes de vêtements de l'artiste, entassement de boulettes de terre. Tous ces fragments épars sont à la fois cachés et montrés, visibles à cause de la transparence de la vitre et protégés par celle-ci. Ces vitrines rappellent les reliquaires de verre que nous trouvons dans la tradition catholique, contenant soit des

¹⁰⁹ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 39-40.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

corps de saints momifiés, soit des fragments d'ossements, ou encore des morceaux d'étoffe leur ayant appartenu. Proches des reliques, nous avons également l'installation *Les lits* : ce sont de grands tombeaux rectangulaires contenant un lit dissimulé par un grillage ou une plaque de verre dépoli. Le brouillage du verre dissimule l'espace d'une chambre mortuaire où le spectateur est amené à pénétrer progressivement en regardant à travers les trous béants du grillage.

C'est par le même procédé de tension incessante entre le dehors et le dedans, entre le montré et le caché, que Solange Oswald met en scène l'intimité de Giovanni Pastore. Les découpes de l'identité sont mises à nu par le processus de dévoilement du corps immobile de l'acteur incarnant Giovanni et par le jeu entre la voix énoncée directement par l'acteur et celles filtrées par l'enregistrement. Par ailleurs, la métonymie spatiale de l'enveloppe plastique évoquant la morgue crée une théâtralité singulière pour la mise en scène du revenant : elle déclenche chez le spectateur la sensation de la présence du revenant du Titanic et réveille le champ des sensations visuelles, auditives et olfactives en réinvestissant le regard d'une emprise du sensible sur la raison.

Le choix d'exhumer le défunt Giovanni Pastore par un acte théâtral subversif, la mise en scène de la morgue, réussit à donner un sens nouveau à la mort et au pathos. Le spectateur accueille le disparu du Titanic au-delà d'une identification première avec le personnage, il découvre une poétique de l'intime qui passe par le sensible et développe ainsi sa faculté d'empathie. Le geste de Solange Oswald, qui invente un espace autre et élit la morgue dans un lieu sacré, le cloître de la Chartreuse, permet d'investir un espace "illégal", hors de l'institution des lieux publics. Cela interroge le spectateur et développe chez lui une perception sensible critique qui questionne aussi les espaces de prise de parole théâtrale.

4. Disparus et poétique du seuil

Ce choix d'un lieu singulier pour la mise en spectacle de l'œuvre est une autre similitude du geste artistique entre Solange Oswald et Christian Boltanski, particulièrement évident dans l'exposition *Leçons de Ténèbres* que l'artiste a montée en 1986 à la chapelle de l'hôpital de la Salpêtrière à Paris. Les entretiens entre Catherine Grenier et Christian Boltanski explicitent précisément les raisons de ce choix :

C.G. : le fait que tu aies eu cette expérience à la Salpêtrière plutôt que dans un grand hangar ou un bâtiment industriel est-il important ?

C.B. : la Salpêtrière a sûrement été déterminante pour moi. D'abord, mon père était mort auparavant dans cet hôpital. J'ai donc d'abord refusé d'y travailler à cause de cela. Ensuite, j'ai décidé de le faire, à cause de la qualité du lieu. C'est un endroit très surprenant et, ce qui est très beau, un lieu ambigu : les malades qui vont y prier, ou les infirmières qui traversent, remarquent à peine des expositions [...] Il faut vraiment faire un travail qui s'intègre, et dont celui qui traverse vite l'espace ne peut pas savoir s'il s'agit d'une décoration pour une fête religieuse ou d'une œuvre. En tout cas, c'est vraiment là où, pour moi, les choses se sont passées, où je suis devenu un artiste de l'espace. Je pense que si j'ai amené, avec quelques autres, quelque chose de nouveau dans l'art, c'est le fait de prendre en compte le lieu entièrement et de concevoir une exposition comme une seule œuvre. Le principe n'est plus de regarder une œuvre après l'autre, c'est d'être à l'intérieur de quelque chose où les œuvres se parlent tellement qu'elles ne constituent plus qu'une seule entité.

A la Salpêtrière il y avait beaucoup d'œuvres mais l'exposition était dans le noir et toutes les pièces se mélangeaient pour ne faire qu'une.¹¹¹

De même que Solange Oswald élit de préférence des lieux non-théâtraux, Christian Boltanski a une prédilection pour des espaces non-muséaux. Ainsi, le choix d'un lieu de culte au sein-même d'un hôpital toujours en activité relève d'un dispositif immersif créant une approche pluri-sensorielle : le champs visuel et le champ olfactif du spectateur sont interpellés, plaçant le spectateur dans un état de plus forte réceptivité à l'émotion artistique.

Le site choisi pour *Leçons de Ténèbres* permet de célébrer le souvenir – notamment, pour Boltanski, celui de son père décédé deux ans plus tôt – à travers une installation murale photographique réalisée à partir de portraits d'élèves de 1973 du CES de Lentillières à Dijon¹¹². Les photos, où pour la première fois Boltanski concilie

¹¹¹ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris, 2007, p. 129-130.

¹¹² Ce travail avec des portraits d'enfants sera poursuivi plus tard, à partir de photographies prises par l'artiste, avec les enfants de Berlin (1975) puis les Ecoliers d'Oiron (1993-2000).

la couleur et le noir et blanc, sont accrochées aux murs de la chapelle (fig. 2). Elles sont éclairées uniquement par des guirlandes de petites lampes de bureau, qui font partie du vocabulaire de base de l'artiste. Cet éclairage discret rappelle les petites bougies allumées dans les lieux de culte, il concourt ainsi au caractère religieux de l'installation, où les portraits d'enfants avec les statues en marbre des saints et le Christ sur la Croix. L'ambiance confinée qui incite le spectateur à se recueillir devant ces photographies semblables à des icônes. C'est donc une conception liturgique de l'œuvre qui organise le parcours du visiteur. La dimension religieuse s'attache à la célébration de l'humain, en particulier à travers la métonymie du visage : l'aura des visages photographiés redonne une présence fragile des corps absents. *Leçons de ténèbres* est une œuvre douloureuse et commémorative, qui opère un travail de deuil, à la fois singulier et universel.

Le geste artistique de Boltanski, depuis *Leçons de ténèbres*, s'affirme de plus en plus vers une nouvelle conception de l'exposition conçue comme un cheminement involutif vers la source de l'émotion : le spectateur devient un visiteur itinérant à la rencontre de fragments de mémoires qui mettent en scène une masse de visages présentée selon différents dispositifs. Ainsi est conçue l'exposition intitulée *Dernières années*, qui a eu lieu en 1998 au Musée d'Art Moderne de Paris, réunissant des installations antérieures de l'artiste. Le spectateur suit ainsi un chemin où se croisent plusieurs installations, son parcours lui permet de franchir différents seuils qui déclenchent progressivement une participation empathique. Dans un premier temps, il entre dans une grande salle du rez-de-chaussée pour l'installation *Menschlich* (1996), qui comporte 1500 photographies d'êtres humains anonymes. Ensuite, le visiteur passe un second seuil pour pénétrer dans une autre salle où se trouvent *Les registres de Grand Hornu* (1997), composée de plusieurs boîtes métalliques évoquant les souvenirs des enfants ayant travaillé dans les usines en Belgique. Puis un autre dispositif met en scène des *Portants* : ce sont des photographies en noir et blanc recouvertes de tissu, présentées un peu comme les isolements précaires des bureaux de votes. Enfin, le spectateur s'oriente vers le sous-sol du musée, la partie la plus enfouie, pour découvrir *La Réserve du Musée des Enfants* : Christian Boltanski a tapissé les murs d'une salle entière de vêtements usagés et poussiéreux. Dès 1988, l'artiste a en effet choisi d'utiliser un nouveau

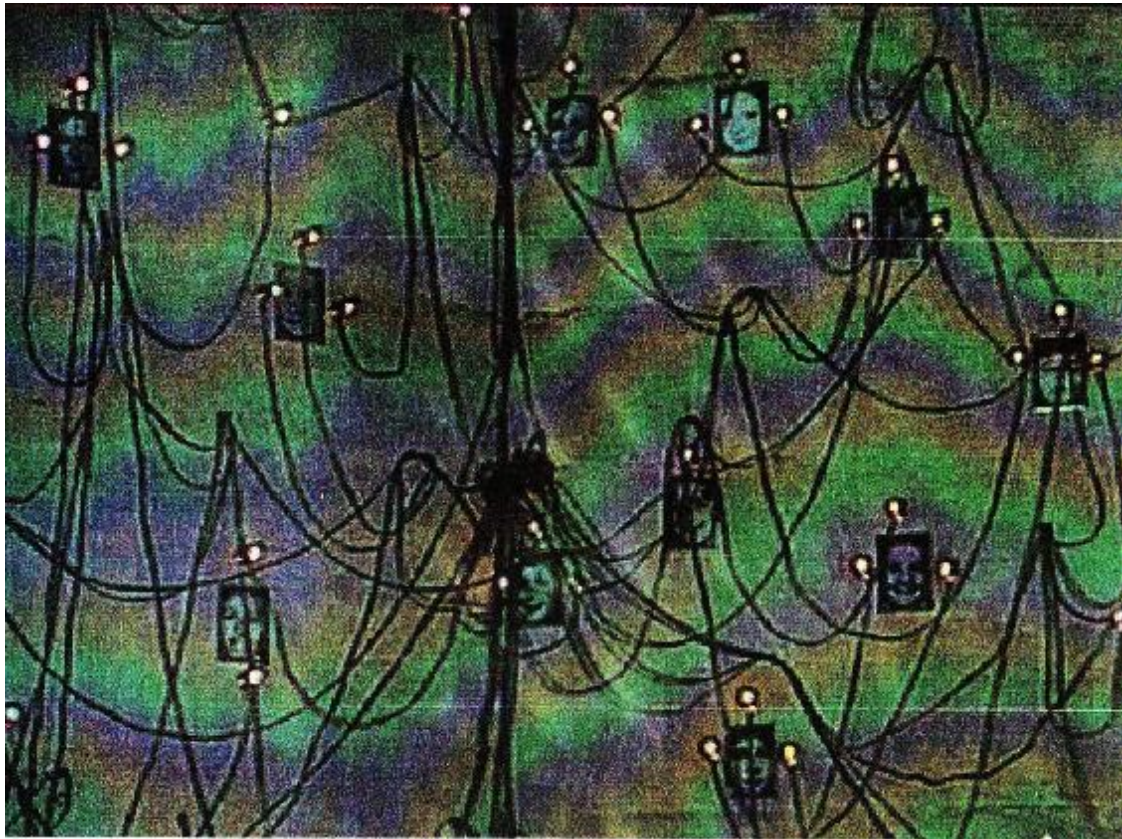


fig. 2 *Leçons de ténèbres*, installation de Christian Boltanski
Chapelle de l'hôpital de la Salpêtrière, Paris, 1986

matériau, le vêtement. Que ce soit dans *Réserve* (1990) ou dans *Canada* (1988), ces installations font explicitement allusion aux entrepôts dans lesquels les nazis réunissaient les effets des personnes déportées. Écoutons les propos de l'artiste à ce sujet :

Les vêtements sont apparus dans mon travail comme une chose assez évidente, j'ai établi une relation entre vêtement, photographie et corps mort. Mon travail porte toujours sur la relation entre le nombre et l'individu : chacun est unique, et en même temps le nombre est gigantesque. Les vêtements sont une façon pour moi de représenter beaucoup, beaucoup de gens. Comme les photographies. Quand j'ai fait la première pièce dans mon atelier, honnêtement je ne crois pas que j'ai pensé aux vêtements de la Shoah. Pourtant c'est une chose absolument évidente, mais je ne pense pas avoir eu cette idée au départ. J'y ai pensé assez vite et la pièce *Canada* y fait référence par son titre, qui a un double sens : l'œuvre a été créée au Canada, mais « Canada » est aussi le nom que l'on donnait dans les camps au lieu où l'on mettait tout ce qui était volé aux déportés. Les déportés l'appelaient comme ça parce qu'avant la guerre le Canada était considéré comme le lieu du bonheur et de la richesse, et que, dans le camp, ce lieu était celui où étaient entassées les richesses.¹¹³

Les amas de vêtements inscrivent une grande présence de par l'absence même des personnes portant ces vêtements. C'est par la matière même, le tissu, et le métissage des vêtements superposés que la présence des disparus advient. Le spectateur est impliqué physiquement à la fois par les sens visuel et olfactif. Des vêtements entassés se dégagent une odeur d'humidité, de grenier ou de lieux souterrains. L'identification métonymique du vêtement à l'homme, affirmée par les lambeaux de vêtements comme autant de dépouilles, rappelle au spectateur l'amoncellement d'objets et de corps de l'univers concentrationnaire.

La participation sensitive est activée à travers les passages successifs en différents lieux et la multiplication des odeurs. C'est par exemple, pour l'exposition *Leçons de ténèbres*, le passage de l'odeur d'éther des couloirs de l'hôpital à celle de la chapelle de la Salpêtrière - senteurs de vieille pierre et d'encens - puis enfin à l'odeur des vêtements entassés. Le spectateur franchit, de surcroît, des espaces thermiquement différenciés, de la chaleur artificielle de l'hôpital à la fraîcheur de la chapelle.

Les différentes installations proposées par Christian Boltanski, tout comme la mise en scène par Solange Oswald du corps mortuaire dans son enveloppe de matière plastique, sont conçues en vue de déclencher une ouverture de tous les sens chez le spectateur. La dimension sensitive, de ce fait, développe chez lui un nouveau mode

¹¹³ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 158-159.

réceptif du geste artistique, gouverné par l'affect et qui gomme les frontières entre les sphères du sensible et de la raison.

Le spectateur développe ainsi une faculté nouvelle, l'empathie. Le terme "empathie" est issu de l'allemand *einfihlung*, proposé à la fin du XIX^e siècle pour décrire un type de rapport entre celui qui regarde et l'objet de son regard :

L'empathie se caractérise par deux composantes primaires :

- 1) Une réponse affective envers autrui qui implique parfois, mais pas toujours, un partage de son état émotionnel.
- 2) La capacité cognitive de prendre la perspective subjective de l'autre personne ¹¹⁴

La disposition empathique de l'artiste Christian Boltanski développe ce même processus chez le spectateur. L'artiste, dont l'enfance a été marquée par la Shoah ¹¹⁵, cherche dans ces créations à convoquer ce passé tout en l'intégrant au présent. Il s'en explique en ces termes :

[...] en même temps, j'avais demandé qu'on prenne des vêtements vraiment récents, très reconnaissables, pour qu'il n'y ait pas de lien trop direct avec la Shoah. Et à chaque fois que j'installe des vêtements, je fais attention à toujours faire apparaître un T-shirt avec un motif très actuel, qui montre que ce ne sont pas des vêtements historiques. ¹¹⁶

A travers ces propos, Boltanski définit clairement son projet artistique : il cherche en effet à participer de façon intime à l'expérience des disparus des camps de concentration, tout en refusant le principe d'identification. Le choix de vêtements actuels permet de créer une distance entre le sujet et l'objet regardé, par laquelle s'établit la « perspective subjective » propre à l'empathie : le spectateur ne s'identifie pas aux victimes dont il contemple les restes mais il partage, momentanément, les perceptions, la souffrance, qui ont été les leurs. Les vêtements, véritables dépouilles, exercent cependant une violence sur le spectateur car, amoncelés dans la démesure, ils gardent les formes anonymes des disparus.

A travers ces installations, Christian Boltanski cherche aussi à dépasser son traumatisme d'enfant de la Shoah. Est mise en jeu, ici, la notion de résilience, définie par Boris Cyrulnik dans son livre *Un Merveilleux malheur* :

¹¹⁴ Alain Berthoz, Gerard Jorland, *L'Empathie*, Odile Jacob, Paris, 2004, p. 57.

¹¹⁵ De 1942 à 1944, le père de Christian Boltanski, médecin d'origine juive, a vécu caché sous le plancher de l'appartement familial pour échapper aux rafles nazies. C'est dans ce climat de danger et de peur que l'artiste est né et a vécu les deux premières années de sa vie.

¹¹⁶ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, op. cit., p. 159.

On s'est toujours émerveillé devant ces enfants qui ont su sortir d'épreuves immenses et se faire une vie d'homme malgré tout. Le malheur n'est jamais pur, pas plus que le bonheur. Un mot permet d'organiser une autre manière de comprendre le mystère de ceux qui s'en sont sortis. C'est celui de la résilience, qui désigne la capacité à réussir, à vivre, à se développer en dépit de l'adversité.¹¹⁷

C'est en effet en reliant des fragments de vêtements trouvés dans des greniers ou achetés aux marchés aux puces à des vêtements plus récents que Christian Boltanski propose un travail commémoratif des victimes de la Shoah, tout en prenant une distance par rapport à l'événement traumatique. La présence de vêtements actuels réintègre le passé dans une dynamique du présent. C'est précisément par l'affectivité démultipliée du spectateur – convocation de tous les sens : visuel, olfactif et tactile – qu'il parvient à recréer une qualité de présence. Cette présence pleine et entière du spectateur permet de dépasser l'approche purement esthétique de l'œuvre et l'engage dans un travail actif de deuil : deuil des parents, deuil de l'enfance et deuil de tous les disparus anonymes.

Le travail de deuil toujours à l'œuvre chez Christian Boltanski et chez Patrick Kermann est partie intégrante de la poétique du secret, qui touche à la sphère intime de l'être. La mise en scène de *The Great disaster* de Solange Oswald permet d'offrir au texte dramatique une écoute particulière du spectateur : à travers l'espace métaphorique de la morgue, elle tend vers une pluri-sensorialité de la réception de l'œuvre, semblable en cela à l'approche recherchée par Boltanski.

5. Echos de revenants

C'est avec une ouverture très différente à la polyphonie des voix revenantes du texte de Kermann qu'en janvier 2004 Anne-Laure Liégeois monte *The Great disaster* au Festin, Centre National Dramatique de Montluçon. Sa mise en scène, plus réaliste dans l'évocation des disparus du Titanic, joue sur l'écho, sonore et mémoriel.

Le parti pris est celui d'un jeu en simultané de deux acteurs différents, Sacha Saille et Olivier Dutilloy, jouant la même histoire, celle de Giovanni Pastore (fig. 3). Le même texte dans un temps identique est joué dans deux espaces différents, à proximité l'un de l'autre. Le spectateur entend ainsi comme en écho l'acteur de la salle d'à côté. Deux souffles de revenants pénètrent l'espace à l'unisson.

¹¹⁷ Boris Cyrulnik, *Un Merveilleux malheur*, Odile Jacob, 1999, p. 7.

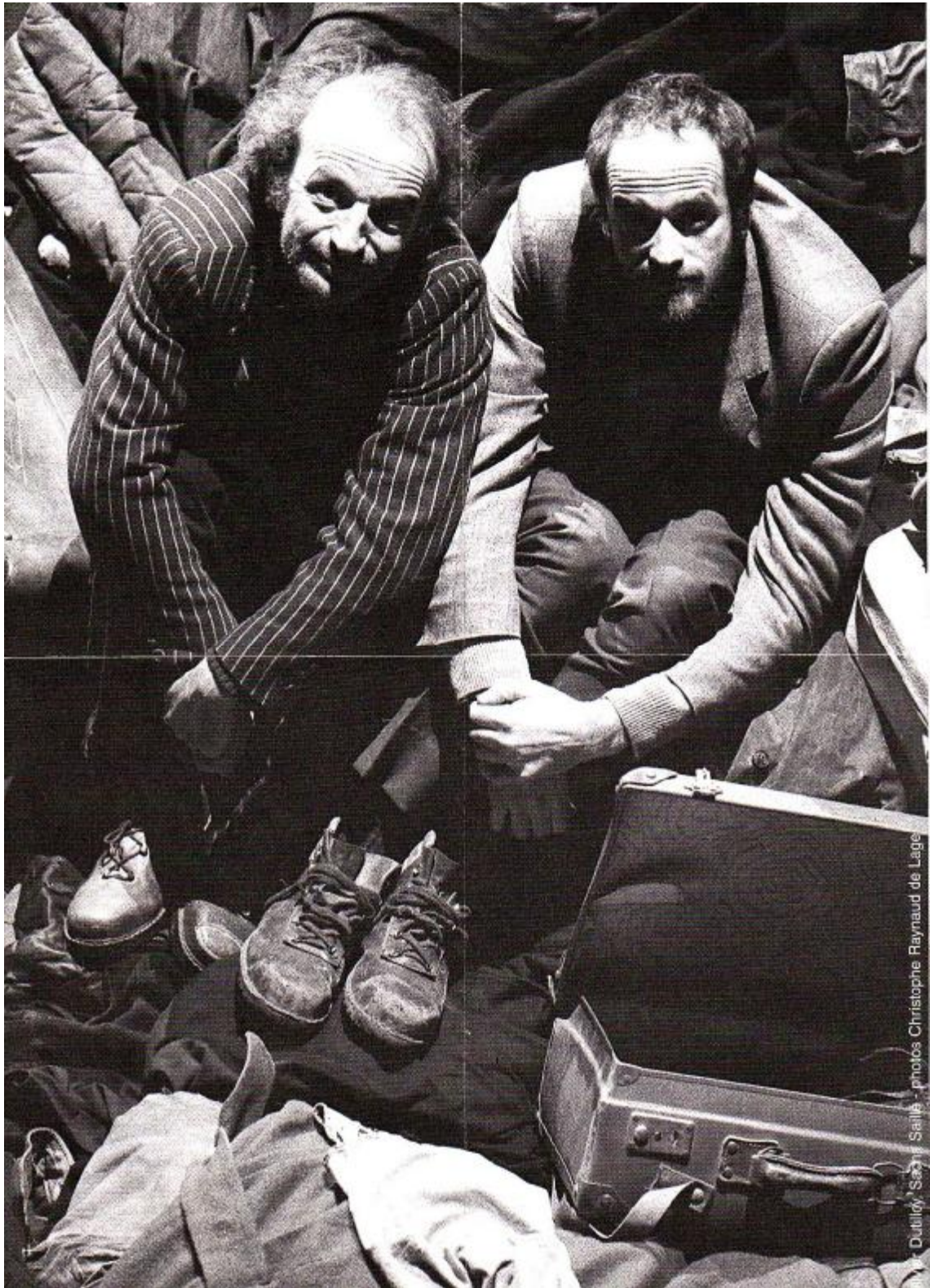


fig. 3 *The Great disaster*

Sacha Saille et Olivier Dutilloy dans la mise en scène d'Anne-Laure Liégeois – 2004

Nous pouvons nous interroger sur le choix du dédoublement d'acteurs. En quoi cela peut-il ouvrir le sens du texte dramatique de Patrick Kermann ?

Le jeu simultané des deux acteurs permet de jouer sur la tension entre la présence et l'absence, la dissimulation du corps de l'acteur de l'autre côté de la salle ne laissant apparaître qu'une voix lointaine, comme venant d'outre-tombe. Le spectateur est ainsi sans cesse en tension, pris entre la voix sonore incarnée par un corps présent physiquement et une voix détachée de l'empreinte corporelle. Le double mouvement présence/absence donne une ouverture sur l'au-delà. Le spectateur interpellé par cette voix sourde, spectrale, qui résonne derrière les parois des murs du Festin, a le sentiment d'entendre encore la voix de Giovanni Pastore, naufragé du Titanic abandonné au fond du paquebot.

Le spectateur est appelé à venir voir la représentation de *The Great disaster* le lendemain, dans l'autre salle. Ce déplacement d'un lieu à un autre, habités tous deux par des acteurs différents, développe un regard critique sur les deux représentations et le spectateur compare les deux propositions de jeu des acteurs qui passent du côté de l'invisible et se transfigurent en revenant du Titanic.

L'acteur Sacha Saille est plus sombre, étrié dans les vêtements trop serrés de l'émigré italien, vêtu d'une veste rayée noir et blanc et d'un pull-over à col roulé. Son jeu s'oriente plus vers l'intériorité d'un personnage en quête de sa vie profonde ; son rythme élocutoire est plus lent, plus proche d'une litanie. Par des ruptures de jeu intéressantes, il enchevêtre la fable intime de Giovanni Pastore et celle de la société mondaine du Titanic.

Olivier Dutilloy est plus proche des vivants, sa posture d'acteur très mobile convoque le spectateur dans une proximité active, le cherchant toujours du regard comme pour réactiver sa présence éphémère du côté des vivants. Il est vêtu d'un costume plus contemporain, neutre, proche de ceux que l'on pourrait trouver parmi les spectateurs : pull à col en V, pantalon uni, ses vêtements sont plus amples et donnent une liberté de mouvements qui lui permet de se déplacer agilement, de passer de la position assise sur un tabouret à une position debout. Il évolue sans cesse sur un amas de vêtements et de valises, échoués de la traversée tragique du Titanic. Olivier Dutilloy raconte avec élan les instants sensuels auprès de Cecilia sa fiancée.

Et c'est toujours dans un mouvement dynamique qu'il parcourt l'espace scénique en demi-cercle pour raconter le parcours aventureux de Giovanni Pastore, l'errance de

l'émigré sur les routes d'Europe, Cherbourg, Aigues-Mortes, Hambourg et le départ vers les Etats-Unis.

Exceptée la singularité d'un spectacle joué par deux acteurs dans deux espaces différents mais dans une temporalité identique, le dispositif scénique choisi par Anne-Laure Liégeois est beaucoup plus réaliste que celui proposé par Solange Oswald. Le choix est celui de la figuration mimétique, le décor cherche à ancrer la fable intime de Giovanni Pastore dans un contexte référentiel qui renvoie à l'actualité de l'émigration et particulièrement aux clandestins réfugiés à Sangatte, prêts à tout pour atteindre l'Angleterre, comme Giovanni Pastore qui a quitté l'Italie et accepte l'humiliation du patron Gatti pour partir aux Etats-Unis :

Gatti c'est le patron
un de chez nous
pas des montagnes non
Milano
la ville
a bien réussi
restaurant à la carte sur le Titanic
pas sur n'importe quel paquebot non
le Titanic
Gatti m'a dit à Cherbourg
d'homme à homme
- Giovanni je te prends ça ne sera pas facile mais je crois que tu peux arriver à quelque chose surtout là-
bas où tout est à faire je le sens je sens en toi une volonté
une volonté de puissance il a ajouté
vrai
et Gatti il savait très bien
qui faisait quoi
où comment
et quand
et pas approximativement
non
Gatti aurait pu dire
- voilà j'en avais tant et tant
car Monsieur Gatti s'en est tiré lui
paraît même qu'il tient une pizzeria dans la X^e Avenue
valait mieux mourir directeur ¹¹⁸

¹¹⁸ Patrick Kermann, *The Great disaster, op. cit.*, p. 13.

L'espace scénique renvoie à un environnement référentiel précis. Le décor en effet est un amas de vêtements : vestes, pantalons, chemises, couvertures, autant de fragments de tissus évoquant des biens personnels des disparus du Titanic (fig. 4). De ces lambeaux d'habits entassés maladroitement résonnent les voix enregistrées des êtres proches de Giovanni Pastore ainsi que celles du personnel et des passagers du navire. Outre le tas de vêtements encombrant le plateau, des valises, sacs, malles, sont superposés tels des bagages dans une soute de bateau. Ces éléments précis invitent le spectateur à imaginer le contexte et proposent une reconstitution figurative du voyage et de l'errance de Giovanni. Enfin, une immense bassine en fer contenant des centaines de petites cuillères envahissent l'espace scénique, évoquant, telles un pléonasme du texte, la litanie des cuillères qui revient comme un ressassement perpétuel dans la pensée du naufragé :

moi Giovanni Pastore ai choisi les petites cuillères
faut pas croire que c'est rien
les cuillères
plus de 2.000 couverts sur tout le bateau
moi n'ai que les petites cuillères
Pierre lui fait les cuillères à café
en plus des pinces à escargots
[...]
et voilà
ça fait 6 cuillères
rien que pour le dessert
 $x 2 = 12$
sans compter celles des autres plats
en moyenne 27 par couple
ai calculé
par service on fait 87 couverts
donc à chaque service je lave 3.177 - (87 x 27)
soit 828 cuillères propres
c'est comme ça
et encore heureux que les troisièmes classe ne viennent pas ¹¹⁹

Les autres objets présents sur scène sont une gamelle de chantier et un magnétophone que l'acteur allume au moment où il commence à manger. Le spectateur

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 26 et 28-29.



fig. 4 *The Great disaster*

Sacha Saille et Olivier Dutilloy dans la mise en scène d'Anne-Laure Liégeois - 2004

peut alors entendre *Una lacrima sul viso*, une chanson très populaire en Italie dans les années 60.

Anne Laure Liégeois a choisi aussi un autre lieu pour représenter *The Great disaster*. C'est en effet au lavoir du carreau Wendel à Petite Rosselle, en Lorraine, que sera à nouveau joué le texte dramatique de Patrick Kermann, en 2005.

Ce qui est intéressant et oriente le regard du spectateur, c'est la volonté de réinscrire le texte contemporain dans un espace minier, le carreau Wendel. Le fonçage du puits Wendel commence en 1866, cent vingt ans plus tard le carreau s'éteint et renaît sous une autre forme : celle d'un musée de la mine.

La démarche artistique d'Anne-Laure Liégeois vise à transformer l'espace minier en un lieu de théâtre. Ainsi elle crée un dispositif précaire dans un lieu industriel. Le spectateur, assis en demi-cercle face à l'acteur, va à la rencontre d'un lieu enfoui : le gisement houiller lorrain, ainsi qu'un autre lieu souterrain, celui des entrailles du paquebot du Titanic. En redonnant naissance à la mine par l'acte théâtral, le geste artistique ravive la présence des mineurs, des corps disparus sous le charbon, et en même temps il réinscrit dans le présent les naufragés anonymes du Titanic. Il déclenche ainsi un travail autour de la mémoire collective, celle du puits minier ayant fait vivre plus de cinq mille mineurs à travers la mémoire intime de Giovanni Pastore, qui résonne dans les veines de la mine.

La voix de l'acteur est habitée de la présence fantomatique des mineurs, elle retentit comme sortie d'un gisement très profond et cela donne au corps de l'acteur une présence autre, ancestrale. Les propos de Luc Boucris mettent en lumière le choix de l'espace minier et le rapport singulier qui s'établit avec le spectateur :

Quoi qu'il arrive, dans l'instant où nous entrons en relation avec lui, l'espace imprime sa couleur sur notre rapport au monde. Mais il est des espaces qui réveillent « l'expérience perceptive » et d'autres qui l'assoupissent, il est des espaces qui avivent la présence et d'autres qui la restreignent.¹²⁰

Tous les sens du spectateur, en effet, sont interpellés : la vue, l'ouïe, l'odorat et le toucher. L'éveil des sens chez le spectateur est activé par l'odeur des vêtements usagés imprégnés du sel de la mer, les bruits assourdissants des petites cuillères, les voix mêlées des différentes classes sociales se trouvant sur le Titanic, qui parcourent l'épave du bateau et se mélangent aux voix féminines de l'enfance de Giovanni Pastore.

¹²⁰ Luc Boucris, *La Scénographie, Guy-Claude François à l'œuvre*, L'Entretemps, coll. « Ex Machina », Montpellier, 2009, p. 120.

Parallèlement à ces voix des disparus du Titanic résonnent, comme très lointaines, celles des mineurs qui ont péri dans le puits Wendel. Ce qui crée un lien signifiant entre la fable réinventée du Titanic, *The Great disaster*, et l'espace minier c'est l'obscurité du lieu. L'espace souterrain renvoie à l'espace inférieur du Titanic, sans hublot et sans lumière. C'est précisément dans ce lieu enfoui, situé sous la ligne de flottaison, que voyageaient les plus démunis des passagers, ceux de troisième classe. C'est là que Giovanni Pastore exerçait son activité de plongeur, c'est de cet espace très profond que jaillit la voix du revenant.

L'eau est un autre lien entre le paquebot et l'univers de la mine. Le lavoir, espace choisi par Anne-Laure Liégeois, servait à laver et trier le charbon, et lors de leur fermeture, les mines ont été entièrement remplies d'eau.

Le site minier apporte une dimension intéressante au texte de Patrick Kermann. La métaphore de la mine pour le fond du paquebot le Titanic crée une poétique de l'espace. L'évocation de l'eau et du puits de mine stimule le regard et tous les sens du spectateur. Elle permet de jouer sur la tension entre le montré et le caché : la transparence de l'eau du lavoir et celle de la mer, le fond obscur de la mine et les profondeurs sombres de l'océan.

Au terme de ce parcours, nous pouvons avoir l'impression que l'éventail des choix de mises en scène de *The Great disaster* de Patrick Kermann est extrêmement ouvert. Les deux mises en scènes, celle de Solange Oswald et celle d'Anne-Laure Liégeois, s'attachent à la mémoire intime de Giovanni Pastore. La quête de l'identité est abordée différemment. La question de l'intime en effet est dévoilée d'une manière plus abstraite chez Solange Oswald. Le principe scénographique de la métaphore de la morgue, ouvre le sens de l'écriture des revenants chez Patrick Kermann. Le traitement scénique des adresses au public entre le jeu direct de l'acteur et les voix enregistrées des hauts-parleurs donne une dimension tout à fait juste à la voix des disparus. Chez Anne-Laure Liégeois, en revanche, le parti pris de la figuration mimétique, du décor plus réaliste, renvoie à la fois au fait historique du naufrage du Titanic en 1912, et la mise en jeu proposée par l'acteur aborde indirectement la condition des immigrés, particulièrement celle des réfugiés de Sangatte perdant leur dignité d'êtres humains pour pouvoir émigrer vers l'Angleterre.

Chapitre 3

La communauté des morts

(La Mastication des morts)

En 1999 Patrick Kermann écrit *La Mastication des morts*, sous-titrée *Oratorio in progress*, qui, à la différence de *The Great disaster*, n'a aucun ancrage réaliste. La pièce présente une communauté de défunts, dans un cimetière, qui relatent des bribes de leur vie passée. L'écriture hybride de cette œuvre dramatique a donné lieu à différentes mises en scène singulières et subversives, à l'écart du théâtre de divertissement et consumériste.

Nous nous attacherons essentiellement à la mise en scène proposée en 1999 par Solange Oswald au grand cloître de la Chartreuse à Villeneuve-lez-Avignon. Plusieurs lectures ont eu lieu, notamment au Panta Théâtre, sous la direction de Guy Delamotte, et au *Festival des écritures contemporaines* à Caen en 1999. A l'étranger, une mise en espace a été adaptée en Italie, lors du festival *Intercity* à Florence en septembre 1999, et en Belgique une mise en scène a été proposée par Jean Marchant au Théâtre des 4 mains à Beauvechain en 2005. Plus récemment, Eva Vallejo, de la compagnie L'interlude, a monté la pièce au Théâtre du Nord en octobre 2006, puis au Théâtre du Rond-point à Paris et au Théâtre d'O à Montpellier en 2007.

1. Les défunts aux voix multiples

Analysons à présent comment le texte de Patrick Kermann fait parler les morts, comment le choix d'une écriture « rhapsodique »¹²¹ parvient à donner voix aux figures spectrales. Le terme promu par Jean-Pierre Sarrazac évoque cette couture des pulsions dramatiques, épiques et lyriques, souvent juxtaposées dans les écritures contemporaines.

¹²¹ Le concept de rhapsodie a été initié et développé par Jean-Pierre Sarrazac dans *L'Avenir du drame*, au début des années 80, et explicité ainsi dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* : « La rhapsodie correspond au geste du rhapsode, de l'«auteur-rhapsode» qui, selon le sens étymologique littéral – rhaptein – signifie “coudre” –, coud ou ajuste des chants. La figure emblématique du rhapsode s'apparente également à celle du “couseur de lais” médiéval – assemblant ce qu'il a préalablement déchiré et dépiçant aussitôt ce qu'il vient de lier » (*Lexique du drame moderne et contemporain*, dir. Jean-Pierre Sarrazac, Circé/Poche, Belval, 2005, p. 183).

Le théâtre contemporain se caractériserait plutôt, selon lui, par ce goût pour l'hybridation, ce refus de la forme harmonieuse et pure du « bel animal » héritée de la poétique d'Aristote. Kermann déclare à propos de *La mastication des morts* : « C'est une histoire sans histoire [...] Enfin, comment dire, j'essaie dans mes textes de ne pas raconter d'histoire »¹²². Le propos est repris par le chœur des *Leçons de ténèbres* : « comme au temps d'avant / au tout tout temps des histoires à dormir tout son saoul [...] fini ce temps des histoires »¹²³. Ailleurs, comme dans *Prédelle, divertissement orphique*, l'abandon de l'histoire s'affirme sur le mode de l'auto-dérision : « Je connais l'auteur j'ai déjà joué dans ses pièces je peux vous assurer que les histoires c'est pas son fort »¹²⁴.

Le travail d'écriture de *La Mastication des morts* participe activement à la déconstruction de la forme dramatique. L'ouverture du champ théâtral au fragmentaire est très présente dans l'ensemble de l'œuvre. En effet, le texte est façonné de *solis* appartenant à différents genres : récit, réflexion philosophique, poème ou modes lyriques, épique, argumentatif. Lors d'un entretien à la Chartreuse le 10 juillet 1999, Patrick Kermann déclarait à propos de *La Mastication des morts* :

Le texte repose sur des microformes de telle sorte que c'est l'accumulation qui fait sens. Chaque texte isolé ne fait pas sens : le problème est de trouver la temporalité à cette histoire, qui au fond, est d'abord une combinatoire.¹²⁵

Les « microformes » apparaissent en effet dans le texte dramatique comme un assemblage de fragments qui constitue la chronique villageoise de Moret-sur-Raguse, lieu inventé de toute pièce. Cette chronique s'étend sur plus d'un siècle, de 1865 à 1997. La vie du petit village est révélée à travers des événements personnels de chaque habitant : histoires d'amour, conflits familiaux, infanticides, crimes. Les habitants du cimetière, qui peuplaient jadis le village, font entendre leurs voix dérobées au silence.

L'espace du texte est ouvert, il est en effet possible d'entrer dans la lecture d'un fragment sans que la compréhension globale en soit affectée : chaque histoire d'un habitant constitue une unité à part entière. Le lecteur est libre de choisir un défunt, il fait

¹²² Patrick Kermann, dans l'émission radiophonique *L'Entrée des artistes*, de Jean-Paul Merlin, réalisée par Dominique Thiel et diffusée sur France Culture le 9 juillet 1999.

¹²³ Patrick Kermann, *Leçons de ténèbres*, L'Inventaire, Paris, 1999, p. 68-69.

¹²⁴ Patrick Kermann, *Prédelle. Divertissement orphique*, tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, 2000, p. 11.

¹²⁵ Patrick Kermann, in « Tout est fragment énigme et cruel hasard », texte établi par André Dupuy d'après une conversation avec l'auteur les 27 janvier et 24 février 2000, in *Journal de bord*, n°6, avril-juillet 2000, Théâtre de la Digue, Toulouse.

alors son propre itinéraire de lecture et, au cœur de cette bourgade purement symbolique, il peut pénétrer dans l'histoire intime et secrète d'un individu sans nécessaire référence à celle des autres défunts. Il peut ainsi choisir d'écouter ou de se détourner de certaines paroles qui toucheraient trop impudiquement à ses blessures personnelles. Cependant, si nous lisons l'ensemble de l'œuvre, des liens familiaux, affectifs, peuvent apparaître entre les habitants de Moret-sur-Raguse : au-delà des noms récurrents (Bigot, Lemoine, Grangeon, Grillot, Dupont, Lespinasse, Blandin, et autres), il est intéressant de retrouver des résonances entre chaque défunt, soit dans leur patronyme, soit dans la similitude des traumatismes de leur vie intime. Il est en effet question, dans *La Mastication des morts*, de la vie, de la rancune, des désirs non assouvis de chacun. Les aveux font réagir le lecteur mais aussi les revenants eux-mêmes : ils s'interpellent, se querellent. Ainsi, parmi ceux qui voudraient s'exprimer, il en est qui se voient interrompus, comme Raymond Isorges :

Raymond Isorges

1922 - 1975

- J'ai une communication à faire, s'il vous plaît, j'ai une communication à faire.

- *Ta gueule, Raymond !*¹²⁶

Il en est d'autres qui souhaitent être entendus car ils n'ont pu l'être de leur vivant, comme ce père, Raoul Riboux, s'adressant à son fils à qui il n'a jamais vraiment dit l'essentiel :

Raoul Riboux

1903 - 1951

Fils, je suis parti et je ne t'ai pas tout dit, fils.

Je ne t'ai rien dit.

Je ne t'ai pas dit ce qu'un père ne dit pas à son fils.

Ecoute-moi, fils.¹²⁷

D'autres encore se retrouvent dans une sépulture commune et discutent entre eux, dans leur caveau de famille, tels François et Françoise Vrille :

François et Françoise Vrille

1893 - 1980

- ma biquette

- mon biquet

¹²⁶ Patrick Kermann, *La Mastication des morts*, Lansman, Carrières-Morlanwelz, 1999, p. 93.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 88.

- ça va
- et toi
- pas trop froid
- jamais avec toi ma biquette ¹²⁸

Les voix données aux défunts de Moret-sur Raguse s'inscrivent dans la langue singulière de chacun. Certaines interventions sont longues, d'une à deux pages, d'autres se présentent comme de simples boutades.

Quelles sont les petites formes d'écriture en présence et en co-existence qui donnent voix à la communauté des défunts ?

Le choix d'une écriture des morts se déploie à travers un métissage de textes qui joue avec les différentes formes littéraires et types de discours. Kermann exploite en effet tous les registres : ironie corrosive, sarcasme, parodie de jargon campagnard, pastiche de rubrique chronologique. D'une tombe à l'autre, la langue change de ton et de son. Ce qui se raconte chez Kermann se loge d'abord dans le dit et dans la voix. La langue, le rythme, les sons constituent plus que l'histoire, la matière même de *La Mastication des morts*. La pièce dessine une mosaïque aux dire hétérogènes, aux vocabulaires et tonalités variés, qui permet de franchir la limite du langage des vivants et d'instaurer un dialogue au seuil de la vie et de la mort.

Considérons les différentes formes exploitées dans le texte. Les discours narratifs et descriptifs cohabitent dans l'ensemble de l'œuvre dramatique. C'est l'exemple du deuxième texte d'Alphonsine Rouart, faisant le portrait de Léon qui fut son mari :

Alphonsine Rouart
née Grangeon

1878 - 1904

ah le Léon jouait au brenoux au bourg lui l'argagneur bavachant et bombeur toujours chez la mère Yvonne mingrelin moustacheux un vrai corniflot pas rêtu pour un liard jamais je l'avais caliborné tant les blagasseurs c'est-y-bon pour les canfourniaux des cabreux qui hulent à la lune et le Léon avec son visage terneux et le crâne grisâtré carcaillon qu'il passait de plus avec sa caterve de huit vaches et sa branderaie qui donnait du bois pour trois mois [...] ah le Léon jamais m'agréra je m'assurgeais quand la mère m'en donna visée cet empuriné cette dégueulure hirsutée qui couratte à gauche et à droite jamais je prendrai un tel mâle branloqueur un toujours fêteux qui s'écrampe à la tâche non jamais il me hontoyerait et me ficherait haireuse m'arquepoussais-je contre la mère mais j'avais beau babouiner j'ai dû corbiller et le quinze de juillet c'était la noce que j'ai cru m'acorer avec ce ciel chabouillé et comme si on me condoléançait de ce Léon tout gletté dans son costume mais ce fut un banquet charmeux avec

¹²⁸ *Ibid.*, p. 24.

la zinzine on t'y entendait le crincrinement des violons et l'échignement des museurs et tout le bourg s'en venait ginchailler et croûtonner les pâtés et le cochon du copain Marcel ¹²⁹

Ce récit rend compte de l'oralité et de la langue rurale très marquée. La parole d'Alphonsine Rouart est proche d'une langue innocente et non normée. La syntaxe est souvent déviante. L'absence de ponctuation crée un rythme accéléré, celui d'une logorrhée, qui témoigne d'un ressassement du dire. La langue est ainsi celle d'un « corps rythmique »¹³⁰ exprimant le mouvement d'une pulsion intime qui dévoile à la fois la répulsion et l'attachement dans ce mariage forcé avec Léon, l'ivrogne du village. L'espace sonore est organisé selon un ordre rythmique qui multiplie les assonances et les allitérations. Chaque mot est martelé, ciselé et traversé par des phonèmes qui se font écho entre eux. Le frappé accentuel très expressif marqué par les dialectales des mots rapproche la défunte Alphonsine de la terre, sa voix a la résonance d'un langage archaïque laissant transparaître comme des sillons creusés en lui. La langue très vivante et charnelle d'Alphonsine entre en rupture avec celle du sonnet d'Eric Brun, qui est d'un registre soutenu et lyrique :

Eric Brun

1865 - 1939

Et ainsi s'achève ma route.

Rien ne me retient au monde :

Il est sale, pourri et immonde.

Cette pauvre vie me dégoûte.

Bien peu de joies m'égayèrent :

Rires, plaisirs et bonheurs

Unaniment me fuirent et mon cœur

Ne fut plein que de larmes amères.

Gagnant mon pain avec des rimes,

Il m'a fallu que la sottise

Triviale et vile je supprime.

Ignoré par le peuple bête,

Cette épitaphe me pérennise :

Ici gît Eric Brun poète. ¹³¹

¹²⁹ *Ibid.*, p. 21-22.

¹³⁰ L'expression est employée par Kermann dans l'entretien avec André Dupuy (« Tout est fragment énigme et cruel hasard », *op. cit.*).

¹³¹ Patrick Kermann, *La Mastication des morts*, *op. cit.*, p. 46-47.

Toujours dans le même registre lyrique, c'est la voix de Fernande Boutard qui résonne depuis sa tombe, sous la forme brève et concise du haïku, comme un seul souffle parvenant jusqu'au monde des vivants :

Boutard Fernande

1901 - 1907

La grenouille fait ploc
Sous le cerisier en fleurs
Mon cœur a lâché ¹³²

C'est par le choix de la métaphore que la mort est évoquée, la parole poétique crée un éclat de beauté et vient briser l'idée d'irréparable à travers le déploiement des corolles des fleurs de cerisiers. Par ailleurs, de nombreux aphorismes viennent ainsi exprimer une rupture dans l'ensemble du texte dramatique. Avec ses temps brefs, l'espace sonore autorise des instants où le lecteur, comme le défunt, peuvent reprendre leur souffle, sur un mode fréquemment teinté d'humour :

Sophie Larguit

1936 - 1989

je ne suis pas morte je repose nuance ¹³³

**Mélanie Vrille
née Reboul**

1891 - 1964

J'ai semé les bonnes pensées, j'ai quand même trépassé ¹³⁴

Noëlle Ronchon

1921 - 1974

je n'avais aucun talent désolée ¹³⁵

Christian Garuy

1907 - 1969

Moret-sur-Raguse à son bon pasteur

Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes, vanitas vanitatum, et omnia vanitas, mais bon, si c'était à refaire, ma foi, je choiserais bien un autre boulot. ¹³⁶

¹³² *Ibid.*, p. 99.

¹³³ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 78.

Georges Triboulet

1934 - 1978

j'ai vécu comme un porc mais je ne regrette rien ¹³⁷

Robert Delput

1892 - 1941

Son départ fut pour moi un glaive de douleur si bien que je la suivis de peu. ¹³⁸

Vigne Justin

1913 - 1976

Fais pas la tête, Emile, on ne meurt qu'une fois. ¹³⁹

D'autre part, dans le même registre d'écriture nous avons des épitaphes comme celle-ci :

**Gisèle Delput
épouse Triboulet**

1934 - 1987

Ci je gis, Gisèle Delput, qui fit le bonheur de son époux et de ses trois amants. ¹⁴⁰

Ces épitaphes rédigées en une phrase concise et brute sont aussi transgressives et elles détournent avec humour les propos de l'inscription funéraire, le plus souvent formels et stéréotypés. Ainsi, l'autoportrait de Jean-René Blandin :

Jean René Blandin

1897 - 1953

Ci-gît Jean-René Blandin, garagiste de son vivant, qui au sortir d'une enfance heureuse quitta son bourg pour suivre les drapeaux tricolores dans les chemins embourbés de l'est de notre patrie. Son apprentissage dans le métier des armes ne fut que victoires et son avancement au rang de lieutenant fut juste triomphe [...].

Ce fut en la cinquante-sixième année de son âge, l'an 1953, le quatre juillet que la deux-chevaux d'Auguste Richet dont il vérifiait les freins sur la route de Landon s'engouffra sous un semi-remorque à cinq heures du soir et qu'après deux jours de douce agonie, il s'éteignit dans l'affliction de sa famille.

Germaine Ronchon, sa tendre épouse,

François et Fabrice,

Florence et Fabienne, ses enfants chéris,

son frère Yvan Blandin dit Papagenito,

¹³⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 91.

*ont élevé à la mémoire de leur mari, père et frère
ce monument de leurs regrets.*

Voilà l'épithaphe qu'elle aurait dû me faire graver, la salope.¹⁴¹

En lien avec les épitaphes comme forme d'écriture incisive, le syllogisme prend le relais :

Parfait Letourneux

1936 - 1984

Parfait Letourneux est un homme
tous les hommes sont mortels
donc Parfait Letourneux est mortel
implacable logique
syllogisme inexorable
mais quand même¹⁴²

Le raisonnement déductif rigoureux du syllogisme ne suppose aucune trace implicite du discours, la démonstration logique inscrit le mort dans un mouvement presque scientifique, incontournable pour la raison. L'expression « mais quand même » crée une chute des propos linéairement inscrits dans le processus de démonstration, un renversement en une note finale ironique qui ouvre le syllogisme vers une contre-démonstration implicite.

En parallèle avec le syllogisme, la mort est énoncée à travers un discours objectif très bref, qui provoque une distance et une lucidité à l'égard de celle-ci, la parole est de l'ordre du constat :

Hervé de Lespinasse

1943 - 1965

Etudiant en deuxième année de sciences éco à la fac de Tours, j'ai péri tragiquement dans un accident alpin.¹⁴³

[...]

Nadin Henriette

1912 - 1956

Je suis née un 18 mai, je suis morte le 18 mars, comme quoi !?¹⁴⁴

En rupture avec la parole distanciée à l'égard de la mort, le dialogue entre les membres d'une même famille convoque celle-ci dans un discours chargé d'affectivité.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 55-56.

¹⁴² *Ibid.*, p. 29.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

Pour la première fois, Kermann a recours à la voix dialogique pour faire parler les morts. Écoutons la voix de Géraldine Goutard :

Géraldine Goutard

17 mars - 10 juillet 1969

Lundi 25 avril 1969.

Moi : Ouin, ouin, ouin.

Père (*entrant dans la chambre*) : Encore par terre ! (*Il me relève et me cogne la tête contre l'armoire*)
Ca t'apprendra ! (*Il me recouche dans le berceau, de sa poche il sort un bout de ficelle avec lequel il m'attache solidement*) Voilà, comme ça elle tombera plus ! (*Il sort*)

Moi : Ouin, ouin, ouin.

Vendredi 12 juin 1969.

Moi : Ouin, ouin, ouin.

Père (*entre dans la salle de bain*) : Petite salope. (*il me prend par le cou, me sort de l'eau et me frappe la tête contre le lavabo. Entre la mère*)

Mère : Pas si fort, Gilles.

(*Il me laisse tomber dans ma baignoire rose*)

Moi : Ouin, ouin, ouin.

Dimanche 10 juillet 1969.

Moi : Ouin, ouin, ouin.

Mère (*vient de ma chambre, un chiffon à la main*) :

Connasse. (*Elle me soulève par le pied droit et me jette contre le coin droit de la table basse ; ma fontanelle saigne*)

Moi : Ouin, ouin, ouin.

Père (*sort trempé et nu de la salle de bain*) : Pisseuse. (*Il me saisit la jambe gauche et me laisse tomber sur le coin gauche de la table basse ; une gelée blanche sort de ma fontanelle ouverte*)

Moi : Ouin, ouin, ouin.

Père et mère (*ils me saisissent chacun par une jambe et me balancent contre le téléviseur ; c'est Jour du Seigneur ; il implose ; je meurs*) Pas trop tôt. (*Le père retourne dans la salle de bain et la mère termine son ménage*)¹⁴⁵

Dans cet extrait, Patrick Kermann semble revenir au dialogue théâtral conventionnel avec le respect des noms des personnages Père, Mère, Moi, entrecoupés de didascalies, pour la plupart d'entre elles gestuelles. L'écriture est hybride, elle enchevêtre deux types de discours : le texte théâtral et le journal intime instauré par la présence récurrente des jours précis de la semaine et des mois d'avril à juillet. Ce qui est étonnant, c'est le contraste entre l'humour de la forme adoptée et la violence du récit. C'est par l'entrelacement des deux formes d'écriture que la violence familiale est mise

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 74-75.

en scène. La voix dialogique dénonce l'infanticide. La douleur physique et morale de la fille est énoncée dans l'expressivité des onomatopées « Ouin, ouin, ouin » qui sont répétées en leitmotiv. L'enfant mutilée physiquement s'exprime paradoxalement dans le monosyllabe « ouin », qui est plutôt une onomatopée naïve ou amusante.

Un autre dialogue apparaît dans *La Mastication des morts*, en totale opposition à celui-ci, c'est celui de François et Françoise Vrille, déjà évoqué :

François et Françoise Vrille

1893-1990

- ma biquette
- mon biquet
- ça va
- et toi
- ça va ça va
- pas trop froid
- jamais avec toi ma biquette
- elle était fraîche pourtant
- toujours en la saison
- oui mais en été on s'y baignait
- c'était avant
- avant oui avant que tu ne partes à la première
- [...]
- et si tu étais partie avant moi
- n'y pense plus mon biquet
- on ne pouvait plus continuer
- on ne pouvait plus
- même si elle était si fraîche
- en automne on ne s'y baignait plus
- tu as raison ma biquette
- c'est mieux ainsi
- c'est mieux
- mon biquet
- oui
- embrasse-moi
- bien sûr ma biquette ¹⁴⁶

Ce dialogue transgresse les conventions du dialogue théâtral puisqu'il gomme les noms des personnages avant la prise de parole de chacun. Ainsi nous sommes plus proches de la forme du discours rapporté, inséré dans un récit. Seul le retour à la ligne

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 25-26.

avec la présence typographique du tiret inscrit ce texte comme un dialogue. La ponctuation manifestant les différents types de phrases est également supprimée. Même si l'auteur renoue avec une forme théâtrale plus traditionnelle, l'écart a toujours lieu. Les voix de François et Françoise Vrille sont ainsi l'expression de la tendresse de ceux qui se sont aimés. Le texte joue beaucoup avec le non-dit. L'épouse et l'époux se sont-ils donnés la mort en se noyant ? Ont-ils refusé de trouver la mort dans une maison de retraite ? Le dialogue reste ouvert pour la réception du lecteur/spectateur.

En corrélation avec ce registre de tendresse et de pureté, Emilienne et Raymond Boutard se rencontrent dans leur sépulture commune et se parlent avec douceur et complicité :

Emilienne Boutard
née Larguit

1895-1975

Raymond Boutard

1895-1996

- c'est toi Raymond
- bonjour mon lapin
- ben mon salaud
- content de te revoir
- t'en auras mis du temps
- comment va
- t'as jamais été pressé toi
- oh ma loute
- oh oh pas de ça
- mal lunée
- arrête tu veux
- ma puce
- tu peux me dire ce que t'as fait
- j'attendais
- tu attendais
- j'attendais
- et tu attendais quoi
- que vienne mon heure ma perdrix ¹⁴⁷

Au fil de l'œuvre, la voix dialogique est interrompue par la choralité. C'est elle qui donne voix à la communauté du village de Moret-sur-Raguse et c'est précisément

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 109.

dans le lieu symbolique du caveau que les voix plurielles résonnent. Ainsi, dans celui de la famille Rouget :

Caveau Famille Rouget

- oh les dégueulasses
- c'est encore le Georges
- avec la Nathalie
- la Nathalie
- l'aînée des Grangeon
- la laideronne
- faut pas exagérer
- hé mais la semaine dernière
- quoi
- l'est venu avec l'Isabelle
- la Gardien Isabelle de Saint-Aignan
- de Landon les Gardien sont de Landon
- non le cadet du Georges Gardien a épousé la Martine Deschamps de Saint-Aignan
- tu confonds avec les Duchamps qui sont de Saint-Aignan par alliance avec les Rouart
- les Rouart sont de chez nous
- non le cadet s'est installé à Saint-Aignan à la Bretonnière quand le Roger est parti
- le Roger Delmotte
- oh toi
- pourriez m'expliquer
- le Roger Delput
- bon bon j'ai compris
- n'empêche que de notre temps
- on allait au bord de la Raguse
- ou dans le bois de la Sente
- et dans la grange de la mère Pascale tu n'y allais pas Gérard
- moi je
- n'empêche que
- n'empêche que c'est dégueulasse de venir fornicer chez nous tous les samedis soir ¹⁴⁸

A travers ce chœur, toute une famille se met à parler par l'instance de la voix collective et évoque les histoires intimes des habitants du village de Moret-sur-Raguse. Le personnage collectif représente ici le groupe qu'est la famille Rouget, réunie dans le caveau. Les voix des défunts commentent les déviances morales de la communauté villageoise, des révélations se font jour. Les paroles relèvent d'un langage quotidien et d'un registre oral. L'oralité est marquée par les phrases elliptiques, supprimant

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 99-100.

volontairement les pronoms – « pourriez m’expliquer » – ou par la récurrence des interjections – « oh », « hé ». Par ailleurs, la syntaxe des phrases est fragile et peu structurée. Cette voix collective, qui est celle des villageois colportant ragots et médisances, est hétérogène et disparate. Les interlocuteurs se coupent la parole, les voix ainsi mêlées créent un discours brouillé qui gomme toute possibilité de référence énonciative. Le brouillage identitaire donne lieu à une polyphonie, dans laquelle les errances solitaires des défunts semblent s’unir furtivement. Ils se rejoignent vocalement en mêlant leur intervention à l’égard de la communauté. Ces souffles sonores sortis de la tombe créent un passage provisoire et un saut éphémère dans la vie.

Au-delà de tous ces fragments hétérogènes de discours où sont rassemblées au détour de certaines tombes les mémoires tragiques, amères ou légères de fables intimes de défunts d’un seul village, le texte dramatique n’omet pas le regard critique d’une défunte qui commente sur un ton humoristique et sarcastique l’inventaire des frais funéraires. C’est l’unique moment dans *La Mastication des morts* où est évoquée la dimension commerciale de la mort. Les articles funéraires énumérés avec excès inscrivent la mort dans le devenir de la société marchande. La mise en page et la typographie choisies reproduisent celles d’une facture : chaque article est suivi d’un chiffre, son prix. La voix de la défunte souligne le caractère excessif des dépenses financières accompagnant la cérémonie mortuaire. Les paroles de la revenante créent une double voix qui vient dénoncer avec un humour grinçant les responsables actifs de la mort vouée à une fin utilitaire et commerciale :

**Colette Dupont
née Vrille**

1921-1982

| | |
|--|-------------|
| <i>Fournitures (cercueil + gaine).....</i> | <i>2835</i> |
| le chêne ça monte vite | |
| <i>Services.....</i> | <i>1665</i> |
| c’est pas donné c’est pas donné | |
| <i>Presse + faire-part.....</i> | <i>200</i> |
| ça va ça va | |
| <i>Fleurs + articles funéraires.....</i> | <i>2800</i> |
| ça chiffre toutes ces babioles | |
| <i>Marbrier.....</i> | <i>500</i> |
| <i>Transport.....</i> | <i>800</i> |
| se fichent du monde transport 800 | |

| | |
|---|-------|
| <i>Cimetière + service communal</i> | 1000 |
| <i>Clergé</i> | 200 |
| plein la poche le curé | |
| <i>Total</i> | 10000 |
| <i>T.V.A.</i> | 1450 |
| <i>A Payer</i> | 11450 |
| c'est d'un luxe de nos jours ¹⁴⁹ | |

Cet aspect trivial de la mort crée une rupture avec les extraits précédemment cités. A travers cet inventaire funéraire, Kermann dénonce la mort ancrée dans le système d'échange et il dévie celle-ci de la transcendance.

En opposition à cette perspective commerciale, la dimension métaphysique de la mort est énoncée dans un texte qui précède celui-ci. C'est la voix de Rosalie Jobart :

Rosalie Jobart
née riboux

1856-1934

La mort est-elle fin de tout ?

Qu'advient-il de notre pensée ?

Est-elle immortelle ou message évanouissant de l'ultimité ?

La mort ouvre-t-elle sur le néant ?

La vie commence-t-elle après la mort ?

Si oui que va-t-on faire tout ce temps ?

La mort est-elle un scandale, accidentelle ou naturelle ?

Se vit-elle à la première ou troisième personne du singulier ?

Convient-il donc de dire je suis morte ou elle est morte ?

La mort a-t-elle un avenir ?

L'euphémie est-elle inversion apophasique ou refus du concernement individuel ?

Relève-t-elle du non-sens ou du non-être ?

La finitude est-elle imputable à la corporalité ou à la temporalité ? ¹⁵⁰

La valeur philosophique et ironique de cet extrait donne à entendre les pensées profondes de Kermann par rapport à la préfiguration de sa mort. L'accumulation de questions crée une aporie sur le dialogue des morts-vivants, déstabilise le spectateur dans chacune de ces « microformes » ainsi proposées.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 124-125.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

2. Parole sur le seuil

La parole donnée aux revenants dans *La Mastication des morts* n'advient qu'à travers un travail effectué sur la langue. L'écriture de Patrick Kermann cherche en effet à brouiller les frontières entre les morts et les vivants, entre l'absence et la présence. Le dialogue avec les morts est une parole qui se situe sur le seuil. L'enjeu de l'œuvre dramatique est de creuser et de « crever ce qui nous sépare des morts »¹⁵¹. Chaque défunt à sa manière raconte sa vie et sa mort : le mort ressasse ses pensées à voix haute, la mastication le saisit. Ainsi pour exprimer la mastication du défunt, la voix surgit toujours dans une langue déstructurée et le plus souvent aphasique : « Les morts sont bloqués, en état de choc. Ils ressassent leur quotidien, leur fantasme. On dit que la sépulture, c'est ce qui sépare le mort du vivant, mais comment se débarrasser de toutes ces paroles de mort ? »¹⁵². Écoutons la voix de Jacques Rimey :

Rimey Jacques

1919-1996

la mort ouais bon je sais pas non la mort la mort bon quoi rien non vraiment je sais pas je dis rien quoi je sais pas bon bon on peut mais quoi quoi oh oh on peut mais ouais bon on peut dire on peut dire ouais bon d'accord on peut dire je sais pas moi que là mais quoi je sais pas moi ouais la mort okay la mort et alors dire que par exemple ou encore que ouais ça et autre on peut mais bon je sais vraiment pas ou alors d'accord d'accord la mort oui d'accord la mort alors mais bon je sais pas mais la vie là oui je sais la vie la vie oui je sais la vie non merci la vie je sais la vie non merci jamais plus la vie ça a suffi ça a suffi la vie une fois la vie j'ai vu et pas jolie jolie la vie que j'ai vue pas et celle que j'ai eue pas non plus alors là je sais la vie la vie non merci non merci plus jamais ça plus jamais là je sais vraiment sais que plus mais la mort bon je sais pas la mort ouais la mort là bon je sais pas vraiment pas quoique bon je pourrais oh oh ouais je pourrais mais non en fait non je sais pas la mort non vraiment je sais pas¹⁵³

La voix défunte de Jacques Rimey donne à entendre une logorrhée sur l'essence même de la mort, qui s'ouvre et se referme sur une aporie. Le monologue est basé sur les récurrences minimales « mort » dans le premier mouvement du texte et « vie »/« mort » dans le second. L'alternance binaire mort/vie rend ces deux entités inséparables. L'interrogation sur la mort reste sans réponse, seul le ressassement du phonème « mort » comme image obsessionnelle du dire existe ici dans la voix du revenant. La langue est celle d'un piétinement : dans l'incapacité de tenir un discours

¹⁵¹ Jean Genet, « Lettres à Roger Blin », in *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, Paris, 1968, p. 22

¹⁵² Solange Oswald, entretien pour *Le Figaro* du 30 juillet 1999.

¹⁵³ Patrick Kermann, *La Mastication des morts*, op. cit., p. 30.

sur la mort, les phrases développent une série d'accumulations-variations autour de mêmes mots et de mêmes sons. La langue n'arrive pas à se délier, c'est pourquoi s'instaure dans le monologue la répétition de la même structure rythmique : nominalisation (la mort) / sujet (je) / verbe (dire ou savoir). L'état de constat, comme l'évidence même de tout sujet confronté à la mortalité, ôte toute possibilité d'explication. C'est ainsi que la récurrence des interjections « bon », « quoi », relevant de la fonction phatique du langage, est utilisée uniquement pour maintenir la communication. Ces interjections encadrent ce qui ne peut se dire et ne saurait s'énoncer, elles viennent ainsi combler illusoirement les lacunes du langage et creusent inlassablement l'aporétique du discours face à la mort.

Toujours la voix ressassante d'un autre défunt :

Levrault Paul-Henri

1931-1974

ah le le le sa sa sa laud le sa sa laud sa sa sa vait vait vait le le le sa sa sa laud laud laud que que que que
le le le sa sa sa sa vait vait que que que c'é c'é c'é c'était tait pas mais pas pas pas du du tout pas du tout
un un san san san glier un un san san sanglier le le le Gou Gou Gou Gouget Re Re Re René le le le Ma
Ma Ma Marcel il il l'a l'a l'a fait es es es esprès le le le René de de de de ti ti ti tirer e de tirer le le
Ma Ma Ma Marcel l'a l'a l'a l'a fait es es es esprès pas pas un as as as assident j'é j'é j'é j'étais là là là
là¹⁵⁴

Ces défunts sont pris d'un bégaiement, comme si la parole du revenant ne pouvait se faire entendre qu'à travers une succession de monosyllabes, de morphèmes qui sont sans cesse brisés. La langue ici piétine, le frottement des mêmes phonèmes manifeste l'impossibilité de nommer l'acte irréparable, la catastrophe qui a eu lieu, ici « le coup de fusil ». Paul-Henri Levrault, témoin d'un meurtre, est saisi, pris dans un état de choc : la langue déstructurée manifeste phonétiquement cette brisure. Les sons en effet se répètent, se bousculent jusqu'à épuisement du signifié. Le récit devient alors un aveu qui ressasse un passé traumatique. La figure spectrale de Paul-Henri Levrault ouvre cette blessure à travers un monologue intérieur. Sa parole brisée se cherche, hésite. Le tâtonnement de la langue se traduit par des phrases heurtées, arrêtées par l'obsession de l'image traumatique qui le hante encore dans la sépulture.

Quel est l'enjeu de la parole du revenant dans *La Mastication des morts* ? La parole du mort joue de l'espace de l'entre-deux. C'est à la fois la parole de l'*infans*,

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 114.

celui qui ne parle pas ou celui qui re-découvre les premiers sons du langage. Il est intéressant de noter comment cette parole qui est donnée aux revenants abolit la prédication. La volonté de Kermann de supprimer toute syntaxe linéaire entraîne le plus souvent un retrait du thème, la proposition est ainsi réduite au prédicat. L'absence de subordination et de justification logique dépasse toute forme de raisonnement démonstratif. L'aveu du revenant qui donne à entendre une parole de l'au-delà déjoue et se joue de l'acte propre de la phrase qui vise à reconstituer une unité syntagmatique. Les sutures syntaxiques sont abolies ou détournées de leurs fonctions premières. Ainsi, ne se font entendre que des bribes langagières, ressassant l'acte meurtrier comme une impuissance à dire. Écoutons la suite de la déclaration de Paul-Henri Levrault :

mê mê même qu'y qu'y qu'y m'a m'a dit dit dit que que que si si si je je l'ou l'ou l'ouvrais si si si je l'ou l'ou l'ouvrais y y y me me la fer fer fer me merait y me me me la la fermerait co co comme au Ma Ma Ma Marcel d'un d'un d'un d'un coup coup de de fu fu fusil co co comme au au Mar Marcel et et et que que que que depuis que que dep de de depuis j'ai j'ai j'ai eu les les choc cho cho chocottes les cho cho cho cotes et et et et que que même même là là là c'est c'est c'est pas pas pas pas passé c'est pas pas passé ¹⁵⁵

L'impuissance à dire la mort s'inscrit aussi dans le rythme de l'écriture. Celle-ci traque sans cesse cette volonté d'énoncer l'acte de mort, l'acte de séparation d'avec les vivants. Le rythme de la phrase est haletant, il énonce une parole accélérée et qui suit un mouvement de spirales, à la fois dans le devenir du dire et dans l'arrêt, le suspens, l'immobilité du dire.

Une autre voix, celle de Justin Richet, se fait entendre :

Richet Justin

1901-1962

j'ai biné j'ai sarclé j'ai semé j'ai émondé retourné j'ai planté j'ai éclairci élagué j'ai taillé rasé fumé traité j'ai tombé curé j'ai arrosé j'ai greffé bouturé écussonné émiété j'ai pincé pioché et j'ai étêté praliné serpillé décrusté j'ai aéré arraché ameubli j'ai brûlé désherbé j'ai palissé tuteuré j'ai aussi cerné brûlé buté j'ai bêché pulvérisé j'ai enté j'ai piqué repiqué dépiqué j'ai ensemencé coupé grené j'ai englué forcé talussé serfoué j'ai rogné redigé comblé j'ai profondé piqué j'ai ménagé bignoté étorcé j'ai essarté écoché entêté dépréé j'ai encore castré blanchi amendé assolé bassiné enjaugé roulé brassé puis j'ai lié détourné défoncé j'ai émoussé débüté raccourci griffé borné protégé j'ai forcé multiplié j'ai ébourgeonné j'ai marcotté bref j'ai besogné tant et plus qu'en suis mort sans rien récolter ¹⁵⁶

¹⁵⁵ *Id.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 78.

La parole du revenant met en scène un espace mental convoquant le paysage de celui qui fut artisan de la terre. La matière de l'écriture fait résonner les bruissements de la terre, les mouvements répétitifs du geste de l'horticulteur. Chaque verbe semble vouloir créer une empreinte, une trace de celui qui n'a pu faire advenir la vie de ses semailles. Le geste s'inscrit dans la pure perte, devient vanité. C'est la ténacité verbale et physique qui démontre cette vanité. Justin Richet chante la litanie de la terre, Kermann joue lui-même sur les sillons de la langue, creusant la syntaxe, accélérant le rythme de la phrase comme pur ressassement de la pensée. La parole s'essouffle, le mouvement brisé de la phrase donne toujours plus de pulsion à la parole du défunt contre sa propre disparition. Nous pouvons en effet noter que dans le premier mouvement du texte les phrases sont constituées du sujet et du verbe au passé-composé, puis progressivement, alors que les gestes rituels du jardinage se multiplient, s'accroissent, se succèdent comme un mouvement en spirale du geste, l'accumulation des participes passés s'agite dans l'espace textuel – « j'ai émoussé débüté raccourci griffé borné protégé j'ai forcé multiplié j'ai ébourgeonné j'ai marcotté bref » – puis la phrase se condense en un seul « j'ai » jusqu'à l'effacement du sujet et l'utilisation du passif : « j'ai besogné tant et plus que j'en suis mort sans rien récolter ». La voix répétitive de l'horticulteur Justin Richet continue de creuser la langue comme lui-même creusait de son vivant la terre. Ainsi, la voix de Kermann l'affirme en ces termes :

[...] Eh non, ça continue, encore des sons, assonances, ruptures, ça déborde, on croit que... non non, pas assez, encore ça continue, du mouvement tout dedans du corps sur cet air-là, cette ritournelle-là, ça sort encore, revient à cette "nuit noire", et tant que le flux, ça reprend et poursuit, autres sons des sons nés, et le rythme de la parole qui s'écrit, et ça se répond, ça se salit, et hop encore, et hop trop long, trop répétitif, trop tout quoi [...] ¹⁵⁷

Les voix multiples données aux défunts du cimetière de Moret-sur-Raguse deviennent le lieu d'exploration d'une physique particulière de la langue : elliptique, répétitive, bégayante, lyrique, dialogique ou narrative. La parole des morts s'inscrit dans un mouvement toujours tendu entre l'impossibilité du dire et l'excès. Les revenants sont piégés, pris dans une aphasie du langage ou au contraire happés par une logorrhée, une parole transgressive qui cherche à raconter les non-dits enfouis. Le théâtre permet de donner la parole à ceux qui sont restés dans l'ombre, exclus et marginalisés ; ce sont

¹⁵⁷ Patrick Kermann, in « Notes et bribes mêlées en vue d'une transcription fictive de trois conversations enregistrées entre Patrick Kermann et Alain Béhar », in *Les Cahiers de Prospero*, n° 9, mars 1999, p. 47.

pour la plupart du temps des êtres brisés, séparés du monde et d'eux-mêmes, comme ici Caroline Riboux, idiote du village :

Riboux Caroline

1967-1989

bonjour bonjour je suis l'idiote du village il y en a toujours une assise sur un banc de la place de la mairie ou debout devant l'église la bave aux lèvres [...] j'étais une idiote typique et au bout d'un an j'étais encore l'idiote oui c'est moi l'idiote bonjour bonjour alors je suis restée à la maison avec maman et papa je cassais tout papa réparait maman pleurait et je crevais les yeux du chat et papa l'enterrait et maman pleurait et je poussais des grognements et des gémissements et maman me prenait dans ses bras et papa pleurait j'étais vraiment l'idiote l'idiote typique avec les gamins qui attachaient mon pied au banc ou me cachaient dans les toilettes de la mairie [...] mais je ne pouvais rien dire mais rien de rien ne sortait typique pour une idiote de village typique sauf quand maman m'a fait boire du téralène mélangé à de la grenadine et qu'enfin j'ai arrêté de respirer alors là c'est venu d'un coup d'un seul je me suis mise à parler et à parler que je ne m'arrête plus mais bon typique vont dire typique pour l'idiote du village¹⁵⁸

Par le théâtre, Caroline Riboux devient un être transfiguré. Elle se réveille d'un mutisme et devient une délivrée de la communauté sociale. Son espace intérieur s'ouvre et sa parole sera recueillie par le lecteur/spectateur qui se penche au seuil de sa sépulture pour écouter le cri articulé de cet être brisé, victime d'infanticide. Pour la première fois, l'idiote du village advient au monde en nommant la douleur de l'enfermement. La parole théâtrale la fait être, à travers une logorrhée.

[...] la parole est originellement la gardienne de l'être. La parole qui n'appartient pas à l'être comme origine ne parlera jamais. Le cri s'articule en forme (non en signe) dans une parole, dont l'unité de la puissance est la force du nom. Elle dit l'être à travers l'étant qu'elle *nomme*. La nomination est position d'être.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Patrick Kermann, *La Mastication des morts*, op. cit., p. 133.

¹⁵⁹ Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, coll. « La polygraphe », Chambéry, 2003, p. 61.

3. Voix des êtres déchus

La parole donnée à ceux de l'au-delà est aussi celle des êtres déchus, brisés de l'intérieur, habités par une douleur morale et physique. La voix de la défunte est une parole de dénonciation de tous les bourreaux. Ainsi, c'est la voix de la figure et du corps violentés de celle qui a subi l'inceste, Christine Letourneux :

Christine Letourneux
née Vinchon

1954-1977

A l'âge de mes quatorze ans, mon père Georges Vinchon m'a prise. Il m'a prise à l'âge de mes quatorze ans. Et il m'a prise encore et encore jusqu'à sa mort à l'âge de ses cinquante ans. Il m'a prise de l'âge de mes quatorze ans à l'âge de mes vingt ans. Il m'a prise pendant six ans, donc.

Il m'a prise devant ma mère qui se taisait, il m'a prise devant ma sœur qui criait, il m'a prise devant le docteur Lemoine qui se taisait, devant le curé qui se taisait, il m'a prise devant le bourg qui se taisait. Il m'a prise devant tout le monde qui se taisait, devant tout le monde qui parlait et se taisait ¹⁶⁰

Le leitmotiv « il m'a prise » énonce le corps de la femme meurtrie. Le corps sacrifié s'exprime à travers une litanie évoquant la faillite physique et morale de Christine Letourneux. La douleur s'exprime à travers le ressassement des mêmes phrases. L'anaphore du pronom personnel « il », symbolique de la figure du père responsable du trauma de sa fille, dénonce la culpabilité de ce père, jamais reconnue par autrui, par « le docteur Lemoine, le curé, le bourg, tout le monde ». Le mouvement en crescendo de la phrase marquée par la gradation et l'hyperbole montre la lâcheté et l'hypocrisie de toute la communauté rurale de Moret-sur-Raguse. La violence de l'antithèse « parlait et se taisait » accuse tout un bourg fermé sur lui-même, complice du mal et dissimulant les secrets les plus abjects. L'innocente est doublement victime, à la fois de son bourreau et du silence des villageois. La répétition est comme le mouvement d'une phrase arrêtée, ressassante, obsessionnelle : « il m'a prise », et le cri toujours retenu est enfin libéré dans l'ultime parole de Christine Letourneux : « Gilbert Letourneux m'a prise donc, et mon sang a coulé et mon sang ne s'est jamais arrêté de couler »¹⁶¹.

Du monde des morts surgissent aussi les voix des morts-nés. Ceux-ci n'ont pas eu de sépulture et n'ont pas de patronyme. Kermann les inscrit aussi dans ce village. Les voix sont données sous la forme d'un chœur éclaté. Le choix de la choralité convoque

¹⁶⁰ Patrick Kermann, *La Mastication des morts*, op. cit., p. 64.

¹⁶¹ *Id.*

tous les morts-nés qui n'ont pas laissé l'empreinte d'un corps vivant mais seulement une absence, un corps fantomatique habitant le cimetière.

- nous sommes nés
 - nous sommes morts
 - nous sommes morts et nés
 - nous sommes nés et morts
 - nous sommes nés morts
 - nous sommes les morts-nés de Moret-sur-Raguse

 - nous sommes ci
 - ou là
 - ou pas
 - nous sommes pas ci
 - ni là
- jamais ne serons jamais ni là ni ici nous les mort-nés*
- [...]
- la haine à jamais nous fut épargnée
 - et la douleur la rouge douleur à vif dans nos chairs
 - les simulacres d'amour
 - les plaisirs faux ou feints
 - les travaux et les jours de nos vies aussi
 - et nous n'aurons pas agonisé d'affres funestes
 - ni de lent trépas
 - ni de lent trépas
- [...]
- et les tombes froides
 - les caveaux humides et décrépits
 - les croix vermoulues et les plaques gravées
- cela tout cela aussi nous fut épargné*
- à nous qui ne sommes ni nés ni morts*
- à nous les morts-nés de Moret-sur-Raguse*¹⁶²

La reprise anaphorique du pronom « nous » convoque le lecteur/spectateur dans la vie non éprouvée par les enfants. Le « nous » inclusif renvoie à la communauté des enfants restés dans l'ombre, à ceux qui n'ont pu vivre ni la beauté, ni les blessures du monde. Ainsi, ces voix d'âmes errantes, anonymes, font en quelque sorte une apologie de l'innocence, de la non-existence.

Parallèlement à ce texte, nous avons un autre exemple assez manifeste d'un enfant venu au monde pour mourir. Le texte est écrit sous la forme d'un dialogue, celui avec

¹⁶² *Ibid.*, p. 83-84.

l'absente, la figure de la mère morte le jour de la naissance de l'enfant. Le dialogue avec le spectre de la mère est souligné typographiquement et plastiquement par un tiret suivi de points de suspension. Le choix délibéré de ne pas faire parler la mère inscrit la parole comme une trace de la perte et de la séparation. Cet espace s'ouvre sur une béance, les blancs typographiques peuvent symboliquement représenter la figure de la perte et de la disparition. Écoutons la voix de l'enfant :

Rosalie Dupont

1950-1976

Pascal Dupont

11 décembre 1976

- man manman

-

- oh man

-

- fais pas semblant

-

- allez man on joue plus

-

- hé man je te parle

-

- tu pourrais répondre

-

- t'arrêtes tes conneries man ça suffit

-

- ho t'entends la vieille ton fils te cause

-

- t'es bouchée merde ou quoi

-

- man allez un petit effort ¹⁶³

Comme nous l'avons précédemment analysé, *La Mastication des morts* procède à une écriture fragmentaire : le requiem abandonne toute volonté de construire une fable. A la place d'une histoire racontée linéairement, des voix témoignent, commentent un événement brut (mort, inceste, infanticide, trahison). A travers ces voix, le corps lui-même se met à vaciller : l'identité n'est plus fixe. Entre la vie et la mort, le corps spectral de l'entre-deux forme le plus souvent un chœur : le chœur de la communauté du village de Moret-sur-Raguse.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 66-67.

Le fragmentaire participe aussi à un éclatement des biographies sur plusieurs voix, qui convoque des figures de défunts à la fois éloignées et proches : l'éloignement est créé par les écarts linguistiques, le parler local, le dialecte et le langage plus conceptuel, académique. C'est, par exemple, le contraste entre la dérive stylistique à partir du langage rural, portée par la voix d'Alphonsine Rouart, et la langue parfaitement maîtrisée, utilisant une sur-correction de la langue, de Christine Lespinasse :

Alphonsine Rouart

[...] ah le Léon jamais m'agrera je m'assurgeais quand la mère m'en donna visée cet empuriné cette dégueulure hirsutée qui couratte à gauche et à droite jamais je prendrai un tel mâle branloqueur ¹⁶⁴

Christine Lespinasse
peintre moderne

1908-1975

ce serait ça un triptyque oui un triptyque avec au centre ce format inégal je vois je verrais ça oui improbable retable avec au centre panneau central couleurs abolies éteintes couleurs bannies juste ça noir et blanc vois verrais noir et blanc et toujours au centre du centre du blanc au noir au blanc avec au tout centre traces de noir griffures noires juste dépôts de noir et toujours ce centre du centre qui pousse et repousse gauche et droite vers le panneau gauche et droit gauche puis droit vers ce qui est qui fut nommé identifié comme une tombe un cercueil peut-être à traits grossiers juste ligne noire sur fond ocre oui ocre je vois verrais et papier marouflé voilà triptyque sur papier marouflé avec ça panneau gauche ¹⁶⁵

Au-delà de ces différences linguistiques, chaque fragment de vie renvoie à un point identique, celui de la blessure viscérale de chaque singularité. La proximité des défunts du cimetière de Moret-sur-Raguse se situe au niveau du désastre intime de chacun. Ils portent en eux une « trace orpheline »¹⁶⁶ qui est révélée intimement au lecteur/spectateur par la voix de Christine Lespinasse :

l'histoire du regardant se perdrait là comme un vide juste pour lui le contemplant juste ce vide pour lui et puis aussi juste sur ce blanc insoutenable au centre au tout centre du blanc-vide du blanc-creux quand même traces grises noires griffures blessures juste encore juste esquissées devinées peut-être blessures brisures oui écorchures du corps regardant égratignures et coupures de vie défunte ¹⁶⁷

Le lien qui crée l'unité textuelle est le leitmotiv d'une douleur physique et morale, chaque défunt en effet est affecté d'un trauma qui le hante : inceste, amour blessé, perte

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁶ L'expression est employée dans l'entretien entre Patrick Kermann et André Dupuy (« Tout est fragment énigme et cruel hasard », *op. cit.*).

¹⁶⁷ Patrick Kermann, *La Mastication des morts*, *op. cit.*, p. 29.

de l'être aimé, rancune familiale, infanticide. L'« oratorio in progress » s'achève d'ailleurs sur ces mots :

Alain Dupont

1961-1996

très tôt j'eus une blessure dedans mon intérieur mais heureusement je ne vécus que peu ¹⁶⁸

La « blessure dedans mon intérieur » réitérée à travers la parole de chaque défunt est avant tout celle de Kermann lui-même. En écho à cette blessure intrinsèque, résonne la voix de Pascal Grangeon :

Pascal Grangeon

1943-1968

[...]

Enfermé dans un nouveau cercueil de zinc, définitivement condamné aux froides et humides ténèbres, au progressif pourrissement de mon propre être, seul enfin face à moi-même je réfléchis, j'entends le crissement des pas sur le gravier, j'entends le merle chanter, le vent se lever dans les cyprès et je réfléchis et parfois, il me faut l'avouer, je doute, oui, je doute et désespère du monde ¹⁶⁹

Ce désespoir du monde s'avoue comme celui d'un être séparé, hanté par l'absence et la perte d'un rapport intact à l'autre et au monde. Dans *Prédelle, divertissement orphique*, texte ultérieur à *La Mastication des morts*, les peines d'Orphée chantent aussi la séparation d'Eurydice comme un deuil irréparable. Le chant d'Orphée erre à travers l'espace des vivants et des morts. Ce texte, écrit avant la mort de Patrick Kermann, relève d'une parole prophétique : le dernier tableau de *Prédelle* représente un fragment corporel, la tête d'Orphée détachée du corps et continuant à murmurer des sons. Le ressassement de la voix orphique entre en résonance avec celle de Samuel Lespinasse, auteur dramatique, suicidé par pendaison :

Lespinasse Samuel
auteur dramatique

1900-1954

et juste ça

corde

corde et poutre

juste ça

et chaise encore

poutre corde et chaise

puis nœud

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 134.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 71.

nœud tressé tressé en
[...]
corps moi oui
moi sur chaise
et nœud toujours balançant
balançant oscillant puis enfin
enfin s'arrêtant juste s'arrêtant sous poutre et sur chaise et moi
[...]
et moi enfin
oui enfin basculant bousculant chaise
se renversant juste se renversant hésitant
encore pied oui encore gauche sur chaise se renversant
puis bruit mat de chaise renversée enfin renversée oui
et moi
[...]
et nœud coulé coulé sur cou et se fermant
se fermant sur cou
et corps déjà et presque
corps pendant enfin pendant puis pendu
voilà moi pendu avec juste ça
[...]
et corps maintenant corps tout presque
balançant se balançant
encore juste encore
et tournant oui
tournant autour corde
tournant sous poutre
puis
lentement juste lentement
arrêtant
immobilisant
enfin corps immobile
corps arrêté sous poutre
enfin oui enfin corps arrêté
enfin
corps corps enfin mort¹⁷⁰

Les gestes du sacrifice corporel sont précisément décrits et la précision de chaque geste anticipe sur l'acte de suicide pré-déterminé. La mise en scène où les objets « chaise », « corde », « poutre » sont convoqués donne lieu à une véritable scénographie

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 103-106.

funèbre. Il semblerait que la mise en scène du suicide participe à une rigueur et à un calcul du geste précis respectant le corps placé dans une configuration spatiale qui suit les lignes géométriques sans aucune entrave.

En corrélation avec le combat physique du corps en mouvement puis statique, le rythme de l'écriture est en accord avec la gestuelle de l'acte suicidaire. En effet, le texte dramatique s'écrit comme un poème ; l'absence de ponctuation, les phrases essentiellement minimales au début du texte donnent une valeur très intense aux images mentales. L'écriture rythmée par les reprises anaphoriques « corde », « nœud », inscrit enfin la parole poétique en un éloge funèbre.

Les ruptures syntaxiques et ellipses verbales intensifient l'image mentale et convoquent le lecteur/spectateur dans le lieu intime de l'espace mortuaire. De plus, le choix de la parataxe joue sur l'interstice du geste à venir ; l'énonciation du mot, sans mot de liaison, convoque le geste et réciproquement le geste interpelle le mot. L'économie verbale réduisant les verbes à des participes présents – « coulant », « balançant », « oscillant », « basculant », « glissant », « tombant », « se fermant », « tournant », « arrêtant », « immobilisant » – souligne l'aspect imperfectif du verbe qui inscrit le geste suicidaire dans une temporalité lente et à valeur d'éternité.

Nous pouvons également noter le mouvement en crescendo des verbes signifiant l'évolution du mouvement vers l'immobilité définitive du geste. La gradation met ainsi en valeur le vertige physique du corps sacrifié. Le désarroi et la perte d'équilibre du sujet dans l'espace, exprimés par les verbes « balançant », « oscillant », « basculant » s'accroissent progressivement vers une chute du sujet dans l'abîme.

Ce vertige du corps dans l'espace inscrit déjà le corps vivant dans une mort latente, le place dans un espace de l'entre-deux, entre l'axe horizontal (la terre, le sol) et l'axe vertical (la poutre, le toit, le ciel). La tension entre le bas et le haut crée un corps double, à la fois un corps enfoui, réduit aux lambeaux et ossements, et un corps vivant aspirant vers le haut, « la poutre », comme le corps vivant aimanté vers un désir de destruction.

Cette tension du bas vers le haut se retrouve dans le dispositif scénique choisi par Solange Oswald¹⁷¹. Les tombes alignées et ouvertes donnent à voir cette dimension contradictoire où le corps mort allongé, à demi enfoui dans la terre et posé sur les ossements des chartreux, est toujours tendu vers une position verticale : le mort se réveille pour sortir de sa sépulture et murmurer son histoire aux spectateurs.

¹⁷¹ L'étude du dispositif scénique sera développée dans le chapitre suivant.

Cet espace de l'entre-deux est sans cesse en travail dans l'écriture de Patrick Kermann. La polyphonie de l'au-delà et la préfiguration du suicide se situent dans cet espace de vie creusé par la mort : le spectateur n'entend qu'un long bruissement de voix, une sorte de litanie surgissant de la terre. Les murmures des défunts, qui sont très proches du souffle et du râle du mourant, déclenchent un travail actif du spectateur. Celui-ci, en effet, installé dans une grande intimité auprès du revenant, est convié à entendre une parole sur le seuil, inachevée. Ainsi doit-il remplir cette part manquante d'une parole vivante et déjà en devenir de disparition. Le dire des morts-vivants est une parole trouée. C'est la béance linguistique qui interpelle le lecteur/spectateur et l'amène à mettre en question son espace intime.

4. Parcours des morts : la voie de l'écoute

Analysons à présent comment le dialogue fragile avec les revenants sera transcrit dans l'espace. Comment rendre compte de l'entre-deux, de l'espace du seuil ? Quelles résonances cette pensée fait-elle donc circuler entre l'écriture de Patrick Kermann et l'écriture scénique ?

La Mastication des morts a été jouée dans le grand cloître de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon en juillet 1999, dans une mise en scène de Solange Oswald (fig. 5). Le choix de cet espace n'est pas neutre puisque dans ce cloître reposent les chartreux décédés. La mort habite en effet le lieu, des fragments de corps, des ossements sont encore enfouis sous la terre. La singularité du site est en accord avec la thématique de la pièce : le jardin du grand cloître est transformé en cimetière et la parole est donnée aux défunts enterrés depuis un siècle à Moret-sur-Raguse. La mise en scène proposée par Solange Oswald répond au projet déjà réalisé par Jean Genet, ainsi que le précise le dramaturge dans *L'étrange mot d'...* :

Le théâtre sera placé le plus près possible, dans l'ombre vraiment tutélaire du lieu où l'on garde les morts ou du seul monument qui les digère. Seul viendrait au théâtre qui se saurait capable d'une promenade nocturne dans un cimetière afin d'être condamné à un mystère.¹⁷²

¹⁷² Jean Genet, *L'Étrange mot d'...*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, Paris, 1968, p. 16.



fig. 5 Jardin du grand cloître
La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon

Nous pouvons également lire dans *Les Paravents* de Jean Genet, au huitième tableau, les didascalies suivantes : « *la scène est totalement vide : c'est le cimetière* »¹⁷³.

Choisir de faire du théâtre dans un cimetière, c'est inscrire l'espace scénique dans la transgression. Le cimetière en effet fait partie de l'hétérotopie, c'est un espace autre, privilégié et sacré, le lieu du recueillement auprès des morts mais aussi un lieu d'exclusion, qui fut placé à l'écart de la cité à la fin du dix-huitième siècle, comme si les morts étaient une infection pour la communauté sociale. Hors de la ville, à la périphérie, le cimetière est un lieu paradoxal de la transcendance et de l'immanence. Lieu ouvert et fermé, il incarne une dimension contradictoire de pureté et de souillure, où le temps ne s'écoule plus. C'est précisément dans cette perspective que Solange Oswald a investi le cloître de la Chartreuse.

Considérons le dispositif scénique conçu par le plasticien Joël Fescl pour *La Mastication des morts*. Celui-ci relève d'une double installation, soit deux formes, dans deux espaces différents : un espace intérieur, une salle de 30m², et un espace extérieur de 950m². L'installation de ces deux formes permet une double déambulation pour le spectateur, qui est libre de circuler et de faire à son gré un parcours entre l'extérieur et l'intérieur du cloître. Il s'imprègne ainsi de la voix des défunts dans une traversée ouverte et plus intime.

La première forme est une installation dans la chapelle des morts. L'espace intérieur de 30m², restreint et refermé sur lui-même, invite le spectateur à pénétrer dans un lieu intime et à voir des projections d'images numériques. Celles-ci durent douze minutes. En simultanément, des images de gisants réagissent à l'influx des passages près de leur sépulture. Sur le mode de bande défilante, un gisant sort du cadre par le haut, tandis qu'un autre apparaît à ses pieds ; le tout est effectué sur des rythmes très différents.

La deuxième forme, montée à l'extérieur, est une installation sonore et plastique dans le cloître du cimetière des chartreux, recouvert aujourd'hui d'un parterre de gazon, ne laissant aucun signe visible de sépultures. Cette surface sera investie de soixante sources sonores, des hauts-parleurs placés sur de petits piquets. Chaque haut-parleur diffuse en simultanément et en continu des voix enregistrées : les comédiens mastiquent des récits de fables intimes. Le son circule de façon aléatoire et les voix sont murmurées.

¹⁷³ Jean Genet, *Les Paravents*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2001, p. 83.

Elles résonnent dans le cloître comme si chacune d'elles révélait un secret. Ce campement proposé par Joël Fesel a sa propre vie, durant la journée : une première déambulation est proposée au public à travers sépultures et toiles de tentes noires (fig. 6).

Le choix de l'installation sonore donne tout son sens à la parole donnée aux revenants. Les sons et bruits associés au défunt sont ici la métaphore de sa condition d'errant. La fragilité de la voix d'outre-tombe crée l'expression de l'indicible qui constitue le passage du monde des vivants à celui des morts. Ces voix de l'au-delà prennent consistance dans le souffle de la voix rythmée dans un mouvement irrégulier. Ainsi la renaissance temporaire des gisants est livrée dans l'espace sonore et visuel : la substance phonique agit sur le spectateur, celui-ci se trouve à la frontière, sur la zone intermédiaire entre le vivant et le mort. Chaque son se fait entendre dans sa qualité primaire grâce à la valorisation de sa nature acoustique : le timbre vocal joue avec la part du souffle qui traverse le spectateur, le frappe, le saisit d'une voix réincarnée qui exprime « ce lien ténu, non palpable, non visible entre la non-vie avant la naissance et la non-vie après la mort »¹⁷⁴.

Le dispositif sonore proposé sans la présence visible des acteurs s'impose comme un double jeu d'une présence/absence créant une identité de forces invisibles à l'œuvre dans l'événement théâtral. Il devient donc l'enjeu essentiel de la mise en scène.

La deuxième déambulation offerte au public a lieu le soir, dans le cimetière des chartreux. Les acteurs incarnent les figures de revenants. Le cloître, où sont disposés des cercueils ouverts, devient le cimetière de Moret-sur-Raguse. Les scènes sont éclatées, chaque cercueil devient un espace de représentation. Les corps des acteurs-revenants reposent éclairés par une minuscule lampe, un tissu tendu sous eux réfléchit et fait scintiller le visage spectral de l'acteur poudré de blanc.

Le spectateur est invité à errer entre les tombes, pour venir visiter les revenants. Il s'assoit en effet à son gré auprès d'un défunt, il crée son propre parcours funèbre, invente son itinéraire, choisit son mort.

Joël Fesel, plasticien et scénographe, travaillant avec le Groupe Merci, s'exprime ainsi à propos de ce choix :

¹⁷⁴ Marie-France Castarède, *La Voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004, p. 131.



fig. 6 *La Mastication des morts*

Installation plastique et sonore de Joël Fesel, Aurillac, 2000
(identique au dispositif scénique installé à la Chartreuse en 1999)

Les spectateurs déambulent dans cet espace comme on navigue entre son état de vivant et de mort. C'est une promenade méditative où le public vit sa propre ouverture en fonction de ce qu'il voit et rencontre. Le spectateur est obligé d'être dedans.¹⁷⁵

Le spectateur a une coopération active dans ce parcours, il est toujours aux aguets, prêt à saisir un premier souffle sorti de la tombe et à esquisser, parmi les murmures épars, des liens affectifs et familiaux entre les différents défunts.

La déambulation place également le spectateur dans une désorientation spatiale. Elle le situe dans un état transitoire, incertain et fragile. L'absence de territoire figé et déterminé pour le spectateur ouvre son imaginaire : chaque boîte fermée et ouverte symbolise différents espaces intimes qui lui sont offerts.

Ce parcours à travers différentes sépultures crée aussi des énergies éparées qui flottent, comme si le spectateur était confronté à un esprit en errance. C'est proprement l'ouverture de la sépulture qui assure la transgression du monde des vivants et du monde des morts. La mastication des acteurs fait en effet entendre les voix d'outre-tombe, elle déjoue, fait surgir le lieu de la frontière, de l'entre-deux, de ce qu'il est interdit de montrer : la mort.

Sont là plus de quarante boîtes de toile, dans lesquelles reposent des acteurs qui jouent à être morts [...] ils parlent, ils ressassent, agitent leurs mandibules. Toute une époque est enfouie là - un humus - une couche d'humanité - ils sont trois cents et plus - ils nous parlent - ils ne sont pas tristes, puisqu'ils sont guéris de la vie. Les bourreaux, les victimes, les courageux, les prodigues, les avarés, tous sont là avec cette étrange égalité que donne la mort - Tous sont couchés là¹⁷⁶

L'espace ouvert de la tombe crée également une relation particulière entre l'acteur et le spectateur : la sépulture devient un espace scénique singulier, à la fois fermé et ouvert, jouant sur le dedans et le dehors, qui convoque le spectateur à pénétrer dans l'intimité du mort-vivant, à écouter son histoire personnelle comme s'il était son confident (fig. 7). Écoutons la voix de Julie Brun :

Brun Julie
née Berlin
1892-1964

notre vie ensemble a été très malheureuse je le dis très malheureuse avec juste ô rarement juste quelques leurs d'espoirs mais jamais nous n'avons réussi à être près l'un de l'autre jamais nous n'avons compris le fonctionnement de nos cœurs ni de nos sentiments toujours nous avons été loin ô si loin l'un de

¹⁷⁵ Joël Fesel, in « Objet nocturne n° 5 - *La Mastication des morts* de Patrick Kermann. Création par Solange Oswald et Joël Fesel », Dossier de presse établi par le Groupe Merci, Toulouse, 1999.

¹⁷⁶ Solange Oswald, in « *La Mastication des morts* de Patrick Kermann. Mise en scène Solange Oswald », Dossier de presse du Théâtre des 13 vents, Montpellier, 1999.

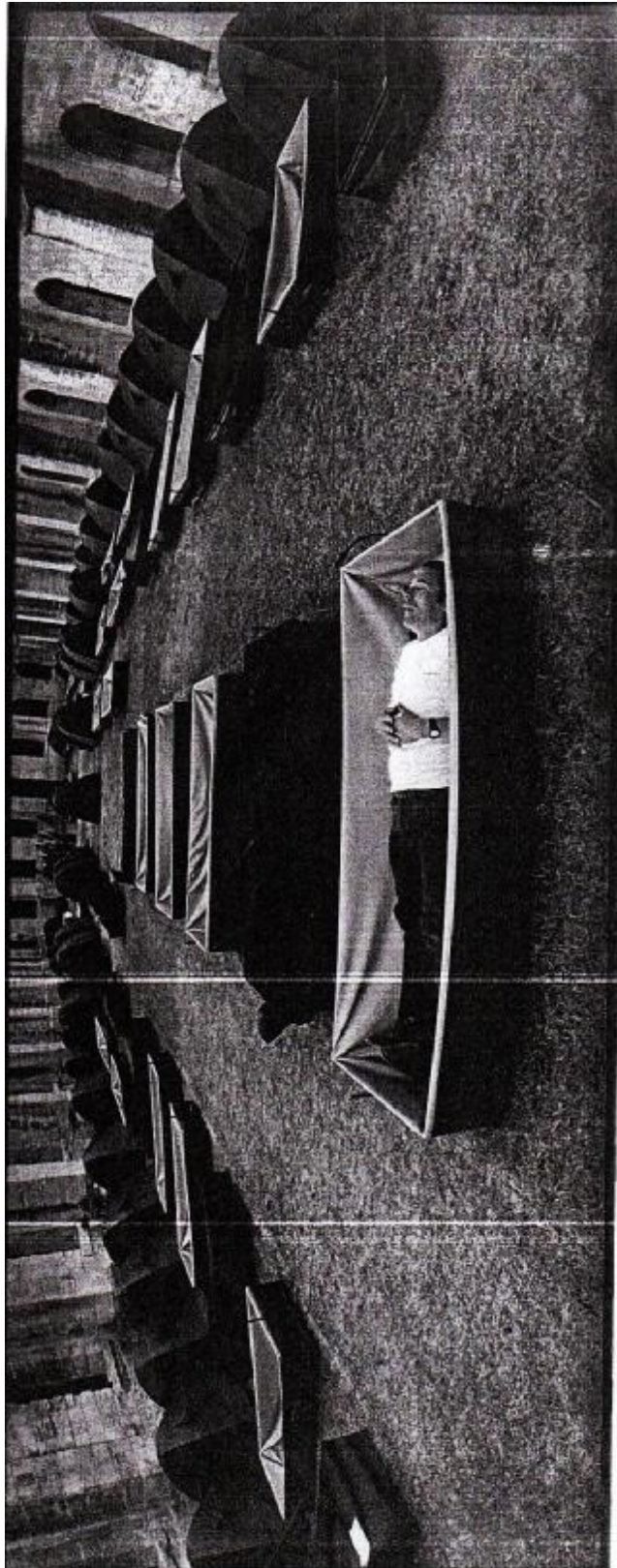


fig. 7 Ouverture de la tombe

La Mastication des morts. Mise en scène Solange Oswald, la Chartreuse, 1999

l'autre que ni lui ni moi n'avons plus eu la force de nous rapprocher [...] notre vie était malheureuse très malheureuse oui je le dis d'un malheur si grand avec cet abîme entre nous que je ne le souhaite à personne à vraiment personne non à personne je ne souhaite ma vie de malheur ma vie d'abîme ¹⁷⁷

L'aveu ici de Julie Brun donne à entendre une parole très intime, les mots révèlent en effet le secret d'un amour non partagé. Dans sa voix résonne la séparation et la solitude, le spectateur écoute cette solitude avec pudeur. Proche de la tombe, il se recueille, entre dans l'espace mental de la défunte. Ainsi devient-il le témoin de sa vie passée et la voix de la comédienne proche du murmure accentue la proximité et l'appel à la confiance intime.

Par ailleurs, la comédienne étendue à l'intérieur de la bière est à la fois dans un espace fermé et ouvert (fig. 8). Son corps se situe dans l'entre-deux, sur le seuil : placé sur le bois du cercueil, ancré dans la terre et le sol du cloître où sont enfouis les chartreux, et le regard tendu vers le dehors. Cette tension entre le dedans et le dehors, le caché et le révélé, crée peut-être le lien entre la parole des morts et celle des vivants. Le dialogue du seuil, « le souffle ténu » des morts résonne ici dans cet espace de cercueil aimanté entre deux éléments, la terre et l'air, soit un mouvement horizontal et vertical entre la vie et la mort. L'ancrage du cercueil comme espace caché serait la part de non-dit de la défunte, ses bribes de vie non révélées, ses blessures morales qui n'adviennent qu'à travers cette parole de l'au-delà, parole de revenant traversant les frontières du visible.

C'est précisément le théâtre comme rite funéraire qui permet de transgresser les frontières. Les limites du visible sont franchies et la parole qui surgit d'outre-tombe fait entendre en chacun des spectateurs leur propre mort en sursis.

De plus, la proximité de l'acteur et du spectateur crée un malaise de nature double : seul dans le cercueil, le défunt semble implorer qu'on vienne le voir, telle Georgette Blandin :

Blandin Georgette
née Levraut

1846-1927

arrête-toi passant et contemple la poussière vois le feuillage qui tombe et recouvre ma sépulture et la pierre qui s'effrite et la mousse qui dévore la croix de bois regarde regarde ô passant mon épitaphe ¹⁷⁸

¹⁷⁷ Patrick Kermann, *La Mastication des morts*, op. cit., p. 131-132.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 106.



fig. 8 Bouche béante de la défunte

La Mastication des morts. Mise en scène Solange Oswald, la Chartreuse, 1999

Cet appel agit comme une présence singulière sur le spectateur : dans le geste d'ouvrir la bouche, le revenant semble l'interpeller d'une voix qui a franchi l'enveloppe du corps mort et cherche à redonner la parole à l'inerte. L'humilité du revenant traversé par la fragilité de la voix spectrale suscite la même humilité chez le spectateur. Si ce dernier abandonne l'acteur, il le renvoie à la solitude et symboliquement à l'abandon dans lequel sont laissés les morts à l'écart dans les cimetières. La figure de Johannes Ahrens, dont la stèle ne porte qu'une date, celle de sa mort, manifeste cet abandon :

Johannes Ahrens

1941

so dass nicht einmal ein kleiner fils in diesen cimetière kommt mit ein paar blumen und so lieg ich da einsam seul complètement seul¹⁷⁹

La proximité du spectateur et du revenant s'inscrit dès lors dans un phénomène de rituel funèbre, comme une veillée auprès de la dépouille mortelle. Le spectateur recueille les derniers mots du défunt, les témoignages de sa vie intime .

Par ailleurs, l'adresse venant de la tombe déclenche un rapport physique entre acteur et spectateur (fig. 9). Ce dernier tente de presser la main du défunt, dans un acte de protection qui constitue également le geste rituel du deuil. « L'état du spectateur est celui dont nous reconnaissons et indiquons la fin lorsque nous éprouvons le besoin rituel de clore les paupières des morts et de fermer leur bouche »¹⁸⁰. De par sa présence, le spectateur fait revivre dans l'instant et par la connivence du geste le défunt. Les propos de Marie-Josée Mondzain confirment cette idée ; le spectateur est là, il construit par le regard et la gestuelle la liaison, l'image de la survivance du défunt : « Devenir spectateur de la séparation à partir d'un geste d'acteur donne à celui qui survit à ses morts une autonomie vivante, une position inaugurale, inaugurante »¹⁸¹.

Le poète Aristote évoquait déjà dans la *Poétique* le plaisir procuré par l'image du cadavre dont la réalité crée un sentiment paradoxal, d'attrance et de répulsion : « Les êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude ; par exemple, des formes des animaux les plus vils et des cadavres »¹⁸².

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 40 (« si bien que pas une seule fois un petit *fils* ne vient dans ce *cimetière* avec quelques fleurs et ainsi je gis là seul *seul complètement seul* »).

¹⁸⁰ Marie-Josée Mondzain, *Homo spectator*, Bayard, Paris, 2007, p. 16.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 160-161.

¹⁸² Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Gallimard, coll. « tel », Paris, 1996, p. 82.



fig. 9 Mort qui mastique et ronge l'os de sa vie passée
La Mastication des morts. Mise en scène Solange Oswald, la Chartreuse, 1999

Le ressassement étonné des défunts sur leur mort permet de créer chez le spectateur une distance par rapport à sa propre mort. La dérision et le jeu souvent ironiques proposés par les acteurs-revenants provoquent la possibilité d'instaurer la distance, comme le fait la voix de Bernard Levrault :

Bernard Levrault

1897-1965

eh passant

oui toi qui t'arrêtes à la tombe de Georgette

à bientôt passant à bientôt

ah ah ah ah ¹⁸³

La mise en scène de *La Mastication des morts* proposée par Solange Oswald s'inscrit dans le processus d'une communion rituelle mêlant geste, écoute et regard. La cérémonie funèbre offre une grande liberté au public de par la multiplicité de scènes éclatées que sont les cercueils ouverts. Le spectateur peut s'échapper quand il le souhaite, grâce au dispositif déambulatoire non directif. Ainsi, sa coopération est-elle mêlée de plaisir et d'effroi.

Le plaisir advient également du fait de la multiplication et de l'imbrication des sources de l'énonciation. En effet, l'origine de la parole des revenants est confuse. Le choix d'écriture de Patrick Kermann d'une langue du ressassement, de la mastication, crée un espace sonore qui est celui de la polyphonie. Les murmures dispersés dans l'espace du cloître instaurent un entremêlement de répliques. C'est précisément la superposition des voix errantes qui donne une impression de polyphonie, la polyphonie de l'au-delà qui réunit toute une humanité rassemblée dans ce cimetière, s'éveillant selon un rythme très nuancé : les souffles proches du râle avant la mort, les murmures qui se transforment en hurlements suscitent des réactions chez les cadavres (fig. 10). A travers cette polyphonie, le spectateur est confronté à l'adresse monologique et chorale. Écoutons la voix de Paul Reboul :

Paul Reboul

1919-1983

je fus bon père et bon époux

je fus conseiller municipal de 1965 à 1971 adjoint de 1971 à 1977 et maire de 1977 à 1983

je fus président d'honneur de l'union bouliste et du football club

¹⁸³ Patrick Kermann, *La Mastication des morts*, op. cit., p. 106.



fig. 10 Chœur des morts

La Mastication des morts. Mise en scène Solange Oswald, la Chartreuse, 1999

je fus membre de la commission départementale de l'équipement
 [...]
 je fus un amant attentionné délicat et discret
 je fus affilié à la S.M.D.C. section IV
 je fus enfant de chœur de 1928 à 1934
 je fus chevalier du mérite sportif
 je fus commandeur de la légion d'honneur
 [...]
 je fus Cœur Vaillant de 1932 à 1937
 [...]
 je fus à l'initiative du projet de M.J.C.
 je fus le client préféré de Lulu le vendredi soir chez Madame Claude rue des Fauvettes à la ville
 bref je fus et bien fus ¹⁸⁴

Toujours dans le même registre, des voix profèrent les épreuves héroïques des morts pour la patrie, les Poilus de la guerre de 14-18 et autres combattants émérites. Ce chœur des Poilus se présente dans le texte dramatique comme un monument aux morts érigé à la gloire des héros de la première guerre mondiale :

1914-1918

- je Armand François des Bluets
- moi Barbin Léon dit le beau Léon
- Barret Paul instituteur
- nous Bigot Fernand et Bigot Léon
- je Blandin Rodolphe tambour de la fanfare municipale
- Delput Honoré
- [...]
- Grangeon Eugène capitaine de réserve
- nous Levraut Paul dit Paupol Levraut Victor dit vic Levraut Jean dit Jeanjean
- je Rimey Marc-Albert métayer du domaine de feu monsieur le comte
- je rivière Camille tonnelier chez le Marc Fajolle
- moi Ronchon Etienne cabrier de mon état et braconnier à mes heures
- je Rouart Victoria-Eugénie infirmière volontaire deuxième classe
- moi Vinchon Jean-René charcutier
- nous Vrille Joseph charpentier
- nous tous enfants de Moret-sur-Raguse sommes tombés au champ d'honneur ¹⁸⁵

En contraste avec ces éloges funèbres, ces voix collectives placées dans le cloître, une parole secrète prend les spectateurs à leur insu. A peine audible, juste un souffle, c'est celle de Joséphine que la mort a oubliée :

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 43-44.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

Larguit Joséphine

1902-

ô vous ô vous qui gisez ici prenez-moi prenez-moi j'ai trop vécu et j'en veux finir laissez-moi vous rejoindre ô vous ô mes amis la mort m'a oubliée l'ingrate ô toi Bernadette et toi Julie et vous tous mes amis accueillez-moi je suis fatiguée

Joséphine Joséphine que veux tu faire ici avant ton temps

la vie ne veut me quitter et la mort tarde la mort tarde tant aidez- moi mes amis la vie s'attache à moi qui n'en veux plus qui n'en peux plus la vie s'agrippe et s'accroche à moi qui suis si lasse ¹⁸⁶

L'invocation de la mort s'exprime comme la parole de la solitude et de la séparation. Joséphine représente symboliquement la figure de la marginalité, celle qui est mise à l'écart de la communauté des morts. L'appel de l'altérité mis en valeur par l'apostrophe « ô vous » manifeste la quête désespérée d'une présence. Ce désir de présence de la part de l'être abandonné peut faire écho en chacun des spectateurs. Ainsi, l'abandon se fait entendre à travers les parois du cloître comme un cri de douleur et c'est paradoxalement dans le murmure de l'exclue que l'intensité du cri est à son paroxysme. L'effet de rupture entre le chœur des Poilus et la voix singulière de celle que la mort n'emporte pas crée un passage entre la mort publique et la mort privée, entre ce qui fut le désastre collectif, la guerre de 14-18, et le désastre individuel.

Les bribes de vies dispersées entre murmures, paroles individuelles, chœurs et cris recourent toute la *Mastication des morts*. Les défunts dans le cimetière de Moret-sur-Raguse donnent à entendre la singularité de chaque vie, la multitude des voix de l'au-delà réunit ainsi les histoires individuelles pour dessiner les contours de la grande histoire : la première et la deuxième guerre mondiale. Le spectateur peut reconstruire des liens entre les voix singulières et collectives, retrouvant ainsi l'imbrication entre la fable intime et la fable épique, la mémoire du moi et la mémoire du monde.

Dans le texte dramatique de Patrick Kermann, toute l'histoire du village de Moret-sur-Raguse est décrite depuis plus d'un siècle. Ce village symbolique est fictif mais les histoires de chaque singularité s'inspirent d'événements vécus par des notables, des assassins, des ruraux, des héros glorieux. Ainsi le spectateur doit toujours retrouver le lien entre ces fragments de vies dispersées. Les soliloques funéraires et lacunaires de chaque personnage, disloqués par le dispositif scénique, amènent le spectateur à effectuer une déambulation mentale et physique, d'autant plus que les déclinaisons des

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 86.

voix différentes des comédiens – murmures, cris, révoltes, litanies – lui imposent une dynamique d'écoute.

L'espace brisé en une pluralité de lieux, qui sont les tombes ouvertes, détient une force spécifique et unique qui trouble le spectateur : celui-ci est assis à proximité de la tombe où le mort rumine ses pensées intérieures à voix haute ou bien il chemine à travers toutes les tombes comme emporté lui-même par un ressassement polyphonique des revenants de Moret-sur-Raguse. Ce mouvement instable cherche aussi à reconstruire une hypothétique narration, celle des histoires personnelles et celle de l'histoire universelle. Ainsi, toutes les langues disparates avec les différents idiomes donnent à entendre une polyphonie de voix autour d'un même objet : la mémoire.

Le choix d'un dispositif déambulatoire éclaire parfaitement le va-et-vient entre la fable intime et la fable universelle. Celui-ci permet aussi de donner un sens manifeste au mouvement de la parole. Le corps du spectateur est tiraillé entre la position statique, à l'écoute des confidences du défunt, et le mouvement vers tous les monologues éclatés qui résonnent dans le cloître de la Chartreuse et l'interpellent.

Le lien fondamental entre l'écriture dramatique de Patrick Kermann, qui se veut fragmentaire, et la déambulation parcellaire du spectateur s'inscrit au sein du rythme, d'un mouvement incessant, circulaire, en diagonale ou en spirale.

Pour mettre en scène cette tension entre la mémoire individuelle et collective, le spectacle déambulatoire dans le cloître est présenté en deux mouvements.

Dans le premier mouvement, les acteurs sont allongés dans les cercueils et se font entendre à la faveur d'un dispositif fragmentaire. Le spectateur choisit le récit d'un défunt qu'il va écouter partiellement ou dans son intégralité. Autour de ces adresses singulières, résonnent d'autres monologues que le spectateur entend comme un écho lointain, recueilli par d'autres spectateurs assis à côté ou derrière lui.

Dans le second mouvement du spectacle, les défunts se lèvent. La posture verticale met en scène le corps social, la mémoire du monde. C'est en effet dans une grande agitation que les morts isolés quittent leurs cercueils, s'appellent, se cherchent et tentent, physiquement et vocalement, de se rejoindre. Les morts qui s'expriment en chœur représentent la communauté, ce sont les ex-soixante-huitards ou les anciens combattants de la grande guerre.

Le chœur imparfait, discordant, cherche à faire basculer les récits des vies individuelles dans une mémoire collective. Le spectateur accueille les corps défunts assemblés pour l'histoire commune. Contrairement au texte dramatique de Patrick

Kermann qui situe l'épisode 1914/1918 au milieu de l'œuvre, la metteuse en scène Solange Oswald du Groupe Merci le situe à la fin, choisissant de donner le dernier souffle à une voix collective ; cela permet de trouver un lien entre les histoires personnelles et l'histoire universelle, de faire circuler le spectateur de la mort intime à la mort publique.

Le choix de la metteuse en scène de terminer le spectacle avec le chœur des Poilus donne sens et fait écho à la pensée de l'auteur qui énonce, dans un entretien, que les langues parlées par les morts sont des langues de réconciliation : « Grâce à eux, grâce à leur fraternelle mastication face à la mort qui vient, nous sommes presque pacifiés, presque réconciliés »¹⁸⁷.

C'est précisément l'enjeu de la mise en scène choisie par Solange Oswald, celui de la réconciliation et d'une volonté de percevoir la mort avec dérision, dans un détachement où la vie prend le dessus, comme si la parole donnée aux revenants permettait de prendre de la hauteur par rapport à la mort et aux blessures intimes. Ainsi le souligne Kermann :

Passés au-delà d'eux-mêmes, dédoublés, ils n'ont à l'égard de la vie ou de la mort aucun ressentiment, aucune haine, ils ne cessent de nous provoquer, soit pour jouer avec nous et nous inviter à ne pas avoir peur, soit pour nous attendrir, eux-mêmes ne sachant pas vraiment ce qu'est la mort, l'état de mort¹⁸⁸

Au terme de notre analyse, nous avons pu constater que la mémoire individuelle et la mémoire collective se rencontrent et se contredisent dans le dispositif déambulatoire. C'est à travers les paradoxes de l'énonciation que le spectateur est en état d'éveil et de veille auprès du défunt.

Le texte dramatique de Patrick Kermann privilégie l'oralité, la dramaturgie de *La Mastication des morts* est moins narrative que musicale. L'acteur porteur de la parole du revenant mâche, mâchonne, mâchouille, mastique, ronge l'os de sa vie passée. Ainsi l'acteur travaille sur la matière même de la langue, ses sons, ses accords, ses suspens, ses ruptures. La parole du revenant estompe en effet toujours les contours individuels du personnage, qui devient un corps énonciatif, une figure de l'au-delà qui joue toujours des présupposés et des effets performatifs de la parole. Autrement dit, la parole du défunt n'advient qu'à travers un murmure brisé, comme si la langue ne fonctionnait que par prélèvement, dissection, suture, greffe. C'est autour de cette parole trouée que le spectateur est confronté et destabilisé. L'entrelacement des sources d'énonciation qui

¹⁸⁷ Patrick Kermann, in « Tout est fragment énigme et cruel hasard », *op. cit.*

¹⁸⁸ *Id.*

résonnent entre les différents cercueils ouverts déclenche toujours une ambiguïté de la parole. Ainsi la parole du revenant a une identité incertaine : le territoire instable du monde des vivants et des morts la place dans l'interstice, dès lors le référent énonciatif prête à confusion. C'est au niveau du trouble énonciatif que le spectateur se situe lui aussi, la volonté de déterrer les morts provoque souvent des malentendus polysémiques et drôles au sein du public.

Nous pouvons enfin nous interroger sur le choix de l'écriture scénique de Solange Oswald. Est-ce l'aspect fragmentaire du texte dramatique de Patrick Kermann et son inscription sur le modèle musical, narratif et choral de l'oratorio qui suscite la forme du spectacle déambulatoire ?

Comme nous l'avons analysé à l'ouverture des commentaires sur l'écriture de *La Mastication des morts*, le spectacle met en scène des *solis* écrits par l'auteur dans différents genres (récits, réflexions philosophiques, poèmes) ou modes (lyrique, épique, argumentatif), de façon proprement rhapsodique. C'est ainsi que le commente Kermann :

Chacun de ces morts a sa langue universelle, sa rhétorique spécifique. J'entendais donc respecter cette particularité des idiomes, sans les subordonner au réductionnisme d'une langue universelle normative. C'est pourquoi les niveaux linguistiques et les sauts qualitatifs sont innombrables. Cette pléthore de registres et de styles parle en faveur d'une lecture ouverte multiple, mais condamne toute interprétation univoque et tout jeu psychologique ¹⁸⁹

Ainsi l'écriture de Patrick Kermann insuffle une forme, la plus libre possible, à travers la mosaïque de fragments de vie des défunts et c'est souvent la langue elle-même qui guide le dramaturge. Écoutons ce qu'il dit à ce propos :

Fidèle à ma méthode de création, le point de départ de bien des monologues m'a été soufflé par les hasards de la langue elle-même : un mot récurrent, un groupe de sonorités, une structure rythmique (8/4 ou 3/3/2 par exemple). Après ce choc initial le texte surgit et ne devient celui de quelqu'un, d'une figure et identifiable qu'après coup ¹⁹⁰

Si nous nous attachons à ces propos de Patrick Kermann, c'est le rythme qui façonne la figure du revenant et fait advenir une forme d'écrit. La dimension sonore de la langue fait entendre une intonation et une gestualité rythmique qui précèdent la saisie discursive. La parole du défunt obéit au mouvement de l'écriture qui met en valeur la

¹⁸⁹ *Id.*

¹⁹⁰ *Id.*

part la plus archaïque du langage. L'importance du rythme dans le langage est soulignée par Henri Meschonnic :

Débordant des signes, le rythme comprend le langage avec tout ce qu'il peut comporter de corporel. Il n'y a pas d'unité de rythme. La seule unité serait un discours comme inscription d'un sujet. Cette unité ne peut être que fragmentée, ouverte, indéfinie.¹⁹¹

Le rythme brise l'unité individuelle et en cela il est adéquat à une parole de l'entre-deux, tendue entre celle des vivants et celle des morts.

5. Mise en scène d'un oratorio

Le travail sur le rythme dans l'approche du texte de Patrick Kermann prend tout son sens dans la mise en scène proposée par Eva Vallejo pour la compagnie L'Interlude T/O au Théâtre du Nord et reprise en 2007 à Montpellier au théâtre d'O.

La forme théâtre/oratorio s'inscrit dans la recherche d'une écriture scénique où théâtre et musique sont devenus indissociables. La proposition faite par la metteuse en scène et le musicien Bruno Soulier choisit d'éclairer le sous-titre du texte dramatique, « oratorio in progress ».

L'interaction de la parole et du son est livrée au spectateur sans interruption au cours de la représentation. Bruno Soulier propose une partition musicale où le texte et la musique adviennent ensemble comme une chanson parlée.

L'écriture de Kermann, très rythmée, laissait en attente la musique. L'écriture scénique d'Eva Vallejo crée de ce fait un tissage subtil entre voix, texte et musique, qui se construisent ensemble comme un travail organique ouvrant le sens à la parole dramatique. Ainsi le temps de jeu des acteurs sera plus musical que théâtral, c'est toujours la musique qui insuffle la parole, elle lutte contre elle et l'accompagne, cherche à trouver une structuration au plus juste entre l'instrument et la voix.

Le geste du musicien est donné à voir sur scène comme ceux des acteurs, il décline les figures des revenants, ouvre leur histoire intime. Autrement dit, il incarne lui-même le contenu, façonne, ouvre la grille rouillée du cimetière de Moret-sur-Raguse. Les variations musicales appartiennent au mouvement de la fable de l'au-delà : les interventions instrumentales quittent leur statut infra-textuel pour participer directement à l'histoire des morts du village reconstitué.

¹⁹¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, Lagrasse, 1982, p. 72.

C'est aussi la musique qui délimite toujours l'espace et le temps de la représentation : la voix omniprésente de l'instrument qui accompagne l'actualisation théâtrale sert de sous-texte, elle permet de mettre le spectateur en relation avec l'au-delà et crée le lien entre les vivants et les morts. Ce sont par exemple des sonorités plus voilées en contraste avec des notes plus graves qui transportent le spectateur vers les voix des revenants.

L'espace de l'entre-deux mort/vivant est porté par la proposition sonore. L'incarnation des revenants devient une véritable partition musicale exprimée d'abord en sons puis en parole. Ainsi, chaque figure doit respecter un rythme musical : les mêmes tonalités convoquent des revenants ayant vécu des parcours intimes proches. Chaque revenant a son idiolecte, son niveau linguistique et un rythme de langage qui lui est propre. L'impulsion rythmique et le temps musical contraignent le parcours du comédien sur le plateau. Les impulsions données par la musique demandent ainsi une réponse immédiate de l'acteur. Prenons l'exemple d'Alphonsine Rouart :

ah le Léon jouait au brenoux au bourg lui l'argagneur bavachant et bombeur toujours chez la mère Yvonne mingrelain moustacheux un vrai corniflot pas rētu pour un liard jamais je l'avais caliborgné tant les blagasseurs c'est-y-bon pour les canfourniaux des cabreux qui hulent à la lune et le Léon avec son visage terneux et le crâne grisâtré carcaillon qu'il passait de plus avec sa caterve de huit vaches et sa branderaie qui donnait du bois pour trois mois non ça serait-y point une affaire que cette maison peu chaleurée et clarteuse avec sa cour qu'est une véritable bourbille et ce mâle pégueux et emboissonné qui l'dimanche quand la cloche campagne s'en vient à l'église tout déparpaillé s'encafoinant sur le banc et dormiotant son vin et qui mussite ses prières que c'est en un vrai patafouillis ¹⁹²

Le rythme rapide et agité du piano donne le mouvement à la parole proférée par la comédienne incarnant Alphonsine Rouart. L'absence de ponctuation crée un rythme haletant. L'excès verbal crée une logorrhée et déclenche une sorte de vertige du langage. La figure de Léon, ivrogne du village apparaît ici dans le vacillement du langage et dans le rythme musical.

La subtilité de la scénographie sonore proposée par Bruno Soulier crée une relation singulière entre le verbe, la musique et le jeu. Le spectateur a dès lors une coopération très dynamique, lors de la représentation. L'espace sonore s'impose, joue avec la présence-absence des revenants. Le spectateur n'entend pas seulement la musique comme un support de la fable mais il l'écoute comme une substance phonique qui agit comme une métaphore des profondeurs, autrement dit de l'enfoui, de

¹⁹² Patrick Kermann, *La Mastication des morts*, op. cit., p. 21.

l'exhumation, d'un fragment reconstitué de la mémoire individuelle qui fait écho dans l'espace de représentation. La musique permet au spectateur de pénétrer dans les zones inaccessibles au regard, celles qui font advenir une parole archaïque, dévoilant la part la plus intime des revenants : leurs amours, leurs trahisons, leurs blessures. Les voix de l'au-delà prennent consistance dans le souffle musical, elles renvoient à une sorte de voix réincarnée, un souffle vital. La musique permet de faire le passage entre le monde des vivants et celui des morts. Elle transfigure l'acteur dans un corps de l'entre-deux habité par la mort et par la vie.

De plus, la proximité physique et affective des musiciens avec les acteurs donne une force de conviction très vivante pour le spectateur : les vibrations sonores ont une répercussion physique sur son corps. Le corps de l'instrument et le corps humain en étroite corrélation traversent l'au-delà du visible et touchent la trace du défunt.

Outre la voix instrumentale, l'écriture de la trace et de la mémoire sont inscrites dans le dispositif scénique (fig. 11). L'installation plastique est composée d'un tableau quadrillé. Chaque rectangle éteint au début de la représentation manifeste symboliquement la stèle de la sépulture où le nom du défunt est inscrit et s'éclaire lorsque l'acteur profère son récit de vie.

Cet écran lumineux filtré par une couleur bleue a une dimension esthétique pour le spectateur mais aussi dialectique ; il lui sert de guide et de repérage des différentes familles et habitants du cimetière de Moret-sur-Raguse. Cet affichage lui permet de recréer des liens entre les figures, de percevoir les relations amicales, fraternelles, amoureuses ou ennemies. Ce tableau fonctionne donc comme un foisonnement de patronymes à identités multiples, il apparaît comme une mosaïque où chaque tesselle est le fragment visible d'un défunt enterré depuis plus d'un siècle dans cette commune. Les noms éclairés tour à tour révèlent des origines très diverses. Ils sont comme la trace matérielle d'un fragment, une miette autobiographique d'un paysage rural, à la fois inventée par l'auteur dramatique mais inspirée aussi par des personnes authentiques.

J'ai fait un tour de France des nécropoles rurales et j'ai réuni un ensemble de noms aux consonances bien françaises afin d'exclure tout exotisme. Hormis la géographie, purement imaginaire, du village en question, tout ce que je raconte dans ma pièce est authentique, au détail près, petite histoire et grande Histoire entremêlées. Les recherches documentaires sur la fréquence statistique des prénoms selon les époques et les régions, les menus cités, l'inventaire et le coût détaillé d'une facture d'enterrement de 1982, le régiment français spécialisé dans la torture en Algérie – tout cela est historiquement établi.¹⁹³

¹⁹³ Patrick Kermann, in « Tout est fragment énigme et cruel hasard », *op. cit.*



fig. 11 Stèle des défunts

La Mastication des morts. Mise en scène Eva Vallejo, Théâtre d'O, Montpellier, 2007

Le spectateur voyant tous les noms éclairés sur le tableau peut tracer son chemin. Le dispositif lumineux éclaire le nom et l'acteur profère à son tour la parole d'un défunt ressuscité. Symboliquement, ces séquences nominales allumées montrent que baptiser quelqu'un suffit à le faire exister d'un point de vue imaginaire. Ainsi, la figure du revenant n'existe que dans le temps d'un nom. Le va-et-vient entre l'éclairage en fond de scène et la voix du mort se réveillant placent le spectateur de nouveau dans une tension entre deux espèces, les morts et les vivants.

L'écran électrique sert de mise en abyme de la fable. Les voix monologiques et la ligne mélodique renvoient à la figure du revenant. Les bribes des récits intimes s'emboîtent les unes dans les autres et se multiplient pour former un espace recouvert de noms : ceux de la communauté des habitants de Moret-sur-Raguse.

La position frontale du spectateur le rend témoin de la disparition des morts du village et de leur apparition éphémère dans la représentation théâtrale. Le spectateur est convoqué lui-même dans un espace du creux, de l'entre-deux des morts et des vivants.

Cet espace de l'entre-deux est matérialisé plastiquement dans la forme donnée au dispositif scénique. La salle est séparée du plateau par un double espace troué. Le deuxième espace, creusé parallèlement à la scène, serait la métaphore de la fosse commune. Ce trou noir très visible par les spectateurs semble être celui de la béance, du creux, de l'irréparable qui sépare définitivement les morts et les vivants. Cet espace vide ajouté ouvre le sens et n'est pas seulement esthétique, il est en résonance avec les propos de Kermann :

Dans mes textes, les fragments comme tels ne signifient rien pour eux-mêmes. C'est l'inter-fragment qui fait sens, le vide, le trou noir entre deux fragments. Aux metteurs en scène, s'ils le souhaitent, de reconstituer ce vide, ce trou noir, le sens est là où il n'y a rien. C'est le noir qui noue les fragments entre eux et qui parfois fait sens ¹⁹⁴

Au-delà du dispositif scénique proposé par le scénographe Hervé Lesieur, nous pouvons aussi nous interroger sur la répartition de la parole dans la mise en scène adoptée par Eva Vallejo.

La mise en espace et en jeu se déroulent en deux mouvements qui se répondent l'un l'autre : la voix monologique et la voix chorale.

A l'ouverture de la représentation, en fond de scène, nous avons un chœur où les acteurs sont serrés les uns contre les autres. Ceux-ci mastiquent, mâchonnent des mots

¹⁹⁴ *Id.*

qui sont sur le seuil de la voix parlée et de la voix chuchotée. Ils rappellent le cimetière où les morts sont alignés les uns à côté des autres. La lumière est diffuse, à peine perceptible sur le plateau. Le spectateur est invité à la veillée funèbre. Nous sommes du côté des morts : leurs mâchoires claquent, ils ressassent ensemble la parole endeuillée. C'est sur ces paroles que s'ouvre le spectacle funèbre :

Gilles Rimey

1949-1952

on est mort on est mort c'est tout on est dans la tombe la tombe est une chambre la tombe est une chambre noire on est dans le noir il fait noir on ne voit rien on ne peut plus ouvrir les yeux ou les yeux sont ouverts et on ne voit rien [...] ¹⁹⁵

Un acteur quitte le chœur, en avant-scène d'autres viennent vers lui et commencent le récit de la mort. L'acteur passe alors du côté des vivants. Symboliquement cela est montré par l'utilisation du micro. « Le micro permet d'entendre les détails, la respiration, de garder un registre normal et de rester dans une vérité »¹⁹⁶. L'utilisation du micro permet de jouer sur les variations vocales, le souffle est audible pour le spectateur mais la voix est sans cesse brisée comme si la mort venait rattraper le revenant. Nous sommes dès lors proches du rôle du mourant et de nouveau dans une voix qui se situe dans l'entre-deux. Les interstices, les silences entre les mots créent les signes vibratoires d'un territoire précaire entre la voix et sa disparition toujours imminente.

Le micro est également détourné de sa valeur première, émetteur de la voix, il devient un objet métaphorique. Au cours de la représentation, l'acteur le manipule à plusieurs reprises, le modèle, le façonne pour l'utiliser à une fin cérémonielle. Il devient en effet un objet rituel, une croix portée par la famille du mort lors de la cérémonie funéraire. L'objet s'intègre parfaitement au mouvement chorégraphié des acteurs ; il a une valeur symbolique et initiatique puisque, utilisé comme croix lors de la procession endeuillée, il permet le passage de la vie à la mort.

Par ailleurs, la fragilité du corps tendu entre la vie et la mort se retrouve également dans le corps de l'acteur. Le jeu de l'acteur ressemble véritablement à une chorégraphie : habité par la mort, il se déplace avec difficulté à petits pas puis fait des petits sauts sur le côté, cherchant le sol comme pour s'ancrer dans le monde des vivants.

¹⁹⁵ Patrick Kermann, *La Mastication des morts*, op. cit., p. 21.

¹⁹⁶ Pippo Delbono, *Mon théâtre*, Actes Sud, coll. « Théâtre / Le temps du Théâtre », Arles, 2004, p. 102.

Le déplacement fragile montre un corps en déséquilibre, qui cherche à retrouver une position verticale. C'est par un léger saut que le passage se fait du côté des vivants.

Le mouvement du corps instable convoque un espace scénique bien délimité ; il semble enfermé dans l'espace rectangulaire d'un cercueil. Le corps de l'acteur est comme prisonnier de l'espace circonscrit et il ne peut aller au-delà d'une limite qui est celle séparant les morts des vivants. Cette frontière infranchissable entre les deux mondes est aussi significative dans les scènes où les acteurs forment un duo, comme dans la scène des époux François et Françoise Vrille.

Pour ce dialogue entre deux êtres qui se sont aimés, les acteurs sont placés en fond de scène, dos à dos, mais les corps sont séparés physiquement, aucun geste n'a lieu entre la femme et l'homme. Le corps des revenants impose une limite que les acteurs ne franchissent pas ; l'impossibilité de rencontre physique est signe symbolique de corps figé, inerte. L'état cadavérique instaure un corps isolé, celui de la séparation. La temporalité intime des amants François et Françoise Vrille n'apparaît que dans un corps-à-corps séparé, qui est celui d'un affect endeuillé.

En contrepoint à ces scènes à deux, un chœur de revenants vient interrompre le dialogue des époux. La reprise de la choralité a lieu par intermittence entre les voix monologiques et dialogiques, notamment pour la représentation du caveau de la famille Rouget : les acteurs se resserrent en fond de scène et chaque revenant devient un énonciateur indifférencié. L'acteur est alors veuf de tout personnage, il n'est plus qu'une source vocale qui tente de faire partager au spectateur le souffle, le mouvement d'une parole précaire tiraillée entre la vie et la mort.

Le rythme du revenant donne lieu à des voix incertaines, juxtaposées, syncopées, entremêlées. Celles-ci tissent avec la musique une partition accompagnée de trois instruments présents sur scène, où chacun d'eux semble avoir une fonction singulière. Le violon, la guitare électrique et le piano impulsent le rythme vocal aux revenants. La guitare électrique, côté jardin, émet des sons bruts comme des déchirures de l'intimité, cela donne au spectateur une sensation oppressante ; puis côté cour, comme en opposition, un violon apporte une sensation plus douce, parfois légère et discordante ; le pianiste crée aussi ces tonalités apaisantes qui semblent ôter tout son pathos au monde endeuillé.

Lorsque le texte dramatique met en scène l'infanticide par la voix de Géraldine Goutard, la musique devient plus forte, un rythme saccadé et oppressant cherche à matérialiser la violence physique. Ces cris d'enfant sont les dernières paroles qui

résonnent pour le spectateur, dans *La Mastication des morts* mise en scène par Eva Vallejo. Le jeu des acteurs est très expressionniste, la gestuelle amplifiée et les voix proférées comme des cris déclenchent une secousse émotive chez le spectateur. Les derniers corps des revenants sur scène sont blessés, habités par un trauma.

Le dernier tableau propose un chœur de revenants : tous les acteurs se resserrent, tous s'allongent, élaborent avec difficulté le passage du mouvement vertical pour la posture des vivants à la posture horizontale de la figure du cadavre. La mort est ainsi ramenée au centre de la vie.

Comparons à présent les dispositifs scéniques pensés par les metteuses en scène Solange Oswald et Eva Vallejo pour *La Mastication des morts*.

Quelle transmission s'opère entre la scène et la salle ? Quel lieu pour quel spectacle ? La frontalité est-elle vraiment nécessaire ? Comment telle scénographie ouvre ou ferme le sens de la pièce ?

Le choix de la frontalité proposée par Eva Vallejo et celui d'un dispositif déambulatoire par Solange Oswald posent la question des différences de perception qui entrent en jeu lors du changement d'espace.

La perception du spectateur dépend en effet de la tension entre la clôture et l'ouverture de l'espace. La perspective d'un dispositif frontal crée une séparation scène/salle et inscrit la lecture de la pièce comme un refus de cohabitation entre les morts et les vivants.

La volonté de donner la parole aux morts dans l'œuvre dramatique de Patrick Kermann place la parole théâtrale dans l'espace de la mort et des rituels funéraires. Fidèle à Jean Genet, l'auteur le cite en exergue : « Le théâtre sera placé le plus près possible, dans l'ombre vraiment tutélaire, du lieu où on garde les morts »¹⁹⁷. Originellement, l'état du spectateur se situe dans le rituel funéraire :

Les lieux rupestres où l'on a trouvé des images sont aussi ceux où depuis longtemps encore semblent avoir eu lieu des cultes funéraires : grottes profondes où se jouèrent les scénarios fondateurs de la séparation attestant que la naissance de l'image est celle du spectateur ne peuvent se concevoir sans un espace et une économie spécifique propres à l'épreuve du deuil¹⁹⁸

¹⁹⁷ Jean Genet, *L'Étrange mot d'...*, op. cit., p. 16, cité par Kermann dans *La Mastication des morts*, op. cit., p. 5.

¹⁹⁸ Marie José Mondzain, *Homo Spectator*, op. cit., p. 160.

Le spectateur se positionne en effet en veilleur funèbre. Il semblerait que la frontalité ne soit pas la place la plus appropriée pour le rituel funéraire. Celle-ci pose une frontière symbolique entre les vivants et les morts. La position du spectateur figé, assis face à l'acteur, entrave toute possibilité de contact physique avec les revenants. Le corps du spectateur assis dans la frontalité ne peut participer au geste d'accompagnement du mort. A l'encontre du veilleur funèbre, le spectateur devient voyeur et purement récepteur des paroles du revenant. Ainsi le mort est voué à sa position initiale, celui qui reste à l'écart dans le cimetière, il est confronté à l'irréparable séparation des vivants, et donc définitivement seul.

Par ailleurs, la frontalité crée une vision restreinte et resserrée de l'image scénique. Cependant, même si le spectateur n'a qu'une perception parcellaire de la communauté de Moret-sur-Raguse, il est, du fait de cette frontalité, sans cesse traversé par le rythme singulier d'une langue qui restitue la parole des morts. Cette position consent une réception directe de « la matière de l'écriture », ainsi que l'expose Claude Régy à propos de son travail scénographique :

Je fais souvent travailler les acteurs de face, afin de casser l'idée d'un dialogue entre deux personnages de telle sorte que la matière même de l'écriture soit échangée avec le public, que le public soit un partenaire, que cela circule dans la salle et pas seulement sur le plateau. Il s'agit d'envoyer la matière de l'écriture dans la salle : la matière même de l'écriture parce que c'est là-dessus que je travaille, et de stimuler l'imagination des spectateurs. La frontalité est nécessaire¹⁹⁹

Au terme de notre analyse, il nous apparaît toutefois que la mise en scène adoptée par Solange Oswald ouvre davantage le sens du texte de Kermann. En refusant de placer le spectateur dans une position statique et en prenant le parti de la déambulation, elle impulse beaucoup plus de mouvement et fait circuler la parole entre les vivants et les morts, une parole qui est brisée et proche d'un murmure, ainsi que l'entend Joël Fesel : « Les mots sont broyés en fines particules et ces mâchoires tétanisées semblent meuler toute mémoire »²⁰⁰.

Le mouvement créé par le cheminement entre les tombes ouvertes et les âmes errantes renoue avec une forme théâtrale originelle, la forme processionnaire. Les spectateurs se suivent dans l'entrée du cimetière des chartreux à Villeneuve-lez-Avignon puis se séparent au cours de la représentation. Le choix de la déambulation fait

¹⁹⁹ Claude Régy, « L'Instrument théâtral », in *Théâtre/Public*, n° 175, avril 2005 : *Scénographie. L'ouvrage et l'œuvre*, p. 11.

²⁰⁰ Joël Fesel, in « *Objet nocturne n° 5* », *op. cit.*, p. 58.

appel aux origines du théâtre, notamment celles de la tragédie grecque. Nous pouvons penser à la fête des Dionysies urbaines qui se célébrait au printemps. La représentation s'inscrivait dans un ensemble religieux et s'accompagnait de processions et sacrifices. Le culte rendu à Dionysos se confondait « avec les célébrations rituelles d'un groupe dans lequel danseurs et chanteurs forment à la fois le public et la cérémonie »²⁰¹.

La perspective de la cérémonie où les spectateurs sont rassemblés se retrouve dans les rituels accompagnant les morts : soins au défunt, veillée, pleurs. Cela procède d'un rituel cérémoniel qui participe au travail du deuil, comme le précise Louis-Vincent Thomas :

Comportement aux scénarios multiples qui mettent en scène les affects les plus profonds, les rites funéraires censés guider le défunt dans son destin post-mortem, visent avant tout à transcender l'angoisse de mort chez les survivants.²⁰²

Le spectateur participe au travail du deuil ; dans son parcours au sein du cimetière scénographié, il veille sur les revenants des habitants de Moret-sur-Raguse.

La cérémonie proposée par Solange Oswald est cependant profane, les propos des défunts sont transgressifs et mettent à nu l'intime sans pudeur. C'est par exemple le récit d'Huguette Blandin, nymphomane qui raconte ouvertement ses excès amoureux :

Huguette Blandin

1931-1974

Ou, je les aimais, moi, personne propre et ordonnée, tous ces sexes des hommes, et ces choses, toutes ces choses qu'ils me faisaient, les hommes, ces hommes rassemblés une dernière fois autour de mon corps, le Georges Vinchon, le fils Lespinasse, le Fabrice, le Serge Lemoine et le Paul Reboul, ces hommes qui admirèrent une ultime fois cette poitrine ferme encore, lourde mais ferme encore, ces deux seins blancs qu'ils dédaignaient maintenant [...] ingrats à une femme aimante.²⁰³

Le spectateur est ainsi confronté à un espace intime, fermé et ouvert, qui a la structure proche de celle du confessionnal, matérialisée par la lumière : à l'aide d'une lampe de poche, l'acteur-revenant prend la parole et éclaire son propre visage. La lumière, à cet instant précis, structure l'espace, elle encadre, délimite et définit un espace scénique nouveau pour le spectateur, « le cercueil », lieu du secret qui s'ouvre au public. La lumière compartimente l'espace, le caveau, les tombes ouvertes, qui deviennent des scènes pour deux à quatre spectateurs. C'est à travers toutes ces boîtes

²⁰¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Editions sociales, coll. « Notre temps. Mémoire », 1980, p. 58.

²⁰² Louis-Vincent Thomas, *La Mort*, PUF, Paris, 2004, p. 91.

²⁰³ Patrick Kermann, *La Mastication des morts, op. cit.*, p. 39.

ouvertes délimitées chacune par un faisceau de lumière que le spectateur élabore et structure librement ses propres trajectoires visuelles. Ces diverses trajectoires visuelles créent chez le spectateur une coopération très active et déclenchent chez lui des désorientations perceptives. Le brouillage des perceptions convoque également la pluralité des sensations visuelles, auditives, olfactives et tactiles. C'est ce rassemblement d'ondes dans le cimetière des chartreux traversant le spectateur au moment de la représentation qui lui permet de franchir le seuil vers le monde des morts.

Le dispositif scénique choisi par Solange Oswald crée lui-même un défi par rapport à la représentation conventionnelle, il met en péril l'acteur et le spectateur. L'acteur transfigure l'absent en une présence vacillante, sur le seuil de la mort et de la vie. Le spectateur est invité à traverser ce seuil, à porter, l'instant de la représentation, le visage funèbre des habitants de Moret-sur-Raguse : « De ma vie je me retire, je m'en vais, mon seuil s'impatiente de moi, je passe ma déchirure, maintenant je suis de l'autre côté »²⁰⁴.

Les propos du plasticien Joël Fesel explicitent l'idée de passage et de traversée des vivants vers les morts : « Le cimetière de Moret-sur-Raguse est une constellation d'éclats de vie, une mer d'asphodèles où naviguent les morts. *La Mastication des morts* nous laissera peu de place, à nous, les "vivants", juste cet interstice de lumière qui pénètre un instant »²⁰⁵.

Les éclats de vie énoncés par les paroles du revenant multiplient les points de vue du spectateur. Ainsi, c'est par le choix du dispositif scénique – des boîtes alignées comme des alcôves intimes – que chaque spectateur entend une histoire différente de celle entendue par les autres spectateurs. Les métonymies spatiales symbolisées par chaque cercueil ouvert convoque la communauté des habitants du village. C'est de cet ensemble mortuaire que chaque spectateur accueille un récit intime ; la fable de la grande histoire, plus d'un siècle (1835-1994), est décomposée en une pluralité de fables intimes.

Les cercueils alignés forment un chœur scénique, informel, détaché de tout langage discursif et créé contre lui. L'espace est ainsi conçu pour éveiller et troubler la stabilité spatiale du spectateur mais dévoile également une crise du langage dramatique et de la représentation. Cette crise du langage dramatique apparaît dans la répartition de

²⁰⁴ Patrick Kermann, *Seuils : texte écrit pour Katherine Antonakaki et Emmanuel Jorand-Briquet*, Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2001, p. 67.

²⁰⁵ Joël Fesel, « Objet nocturne n° 5 », *op. cit.*

l'espace du cimetière qui se présente comme un chœur hétérogène et disloqué. Les voix des revenants se rencontrent, luttent avec elles-mêmes. Un requiem polyphonique est mis en place entre des voix qui témoignent et commentent des événements bruts de la vie. Plutôt que de chœur, il serait plus juste de parler ici de choralité, si nous nous référons à la définition proposée par Martin Mégevand :

On entend par choralité cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue, ni du monologue, qui requièrent une pluralité (au minimum deux voix), contourne les principes du dialogisme, notamment réciprocité et fluidité des enchaînements, au profit d'une rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, écho, tous effet de polyphonie).²⁰⁶

La choralité permet d'effacer les frontières entre les arts, les arts plastiques, la musique, le chant et le théâtre. Ainsi ouvre-t-elle sur le champ indéterminé du monde des vivants et des morts et fait circuler avec subtilité la parole singulière du revenant et celle de toute la communauté du village de Moret-sur-Raguse.

Le principe du spectacle déambulatoire choisi par Solange Oswald offre une liberté plus créatrice du spectateur, coopérateur de sens. L'entrée vers les morts ne lui est pas imposée, seules les lumières le guident vers un revenant, il recrée par l'écoute confidentielle son histoire intime.

Par ailleurs, pour la metteuse en scène c'est aussi un refus de pouvoir contrôler la totalité d'un spectacle, elle ne peut rassembler tous les spectateurs vers un seul espace scénique, l'approche est donc fragmentaire et certains mots sont mis à l'écart. C'est aussi dans cette faille et ce creux laissés à l'imaginaire pour le spectateur, que le sens advient.

²⁰⁶ Martin Mégevand, « Choralité », in *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, Actes Sud, coll. « Papiers / Apprendre », Arles, 2005, p. 37-38.

Chapitre 4

Dramaturgie des apparitions

(*De Quelques choses vues la nuit – Les Tristes champs d’asphodèles*)

1. Du fragmentaire

La traversée des frontières du monde des morts comme expérience-limite de la représentation se traduit également dans un autre texte de Patrick Kermann, *De Quelques choses vues la nuit*, dont le tapuscrit est daté de 1994 et qui est édité par Phénix Editions en 1999. Ce drame contemporain a été mis en scène en 1997 par Solange Oswald et Guy Martinez à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon.

Le texte est un poème dramatique, librement versifié ; nous pouvons le lire comme un tissu de fragments indépendants les uns des autres. Chacun de ces fragments donne à entendre un témoignage d’une catastrophe universelle ou d’un désastre intime.

L’ensemble des fragments s’inscrit dans l’espace d’une absence, nous ne savons pas qui parle. Par ailleurs, l’omission de précisions topographiques nous convoque dans un lieu abstrait et sans limites. L’indétermination du lieu à l’ouverture du premier fragment témoigne d’un effondrement, nous sommes dans un espace dévasté, juste après la catastrophe, dans un paysage de la désolation, habité de vestiges, revenants et traces. Les ruines convoquent le spectateur dans un post-cataclysme qui échappe à un système référentiel précis. Le guide de *De Quelques choses vues la nuit* prévient le lecteur-spectateur :

je ne vous demanderai pas l’obole non
guide désintéressé
je mène les curieux à travers les ruines d’un empire
montrant les cadavres encore chauds
des palais effondrés
des vestiges de gloire passée²⁰⁷

²⁰⁷ Patrick Kermann, *De Quelques choses vues la nuit*, Phénix Editions, Paris, 1999, p. 21.

Dans la partie qui suit, nous nous interrogerons sur l'écriture fragmentaire de cette œuvre. Dans quelle mesure le fragment se fait-il métaphore du processus mnémonique ?

Un fragment peut être ce qu'il reste d'un livre, d'un poème perdu, comme par exemple les *Fragments* d'Epicure. Dans une deuxième acception, le terme désigne un morceau d'un ouvrage qui n'est point encore achevé ou ne pourra l'être. Enfin, la troisième acception de « fragment » est ce qui est marqué du sceau de l'incomplétude et se manifeste sous l'espèce du morcelé : ce serait un résidu d'un ensemble brisé. C'est là la définition proposée par Jean-Pierre Sarrazac dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* :

La notion de fragment relève d'une écriture qui entre en parfaite contradiction avec le drame absolu. Celui-ci est centré, construit, composé dans la perspective d'un regard unique et d'un principe organisateur ; sa progression obéit aux règles d'un déroulement dont chaque partie engendre nécessairement la suivante, interdisant les vides et les commencements successifs. Le fragment, au contraire, induit la pluralité, la rupture, la multiplication des points de vue, l'hétérogénéité²⁰⁸

Le requiem de *De Quelques choses vues la nuit* abandonne toute volonté de construire une fable. En lieu et place d'une histoire racontée, seules ont droit de cité sur la scène des voix qui témoignent et commentent l'événement brut, font un état des lieux après un désastre. L'enjeu de la parole de Kermann est de réfléchir et d'orienter son écriture vers une forme la plus juste et la plus humble possible : écrire après le génocide. Ainsi postule-t-il dans le geste d'écriture le préalable d'une catastrophe advenue et non de celle qui adviendra en fin de parcours. Le dramaturge réinvente les principes de la tragédie définis par Aristote, il les contredit, façonne dans son écriture les principes contraires à l'idéal aristotélicien de la causalité, de la finalité et de l'unité d'action. L'intrigue n'existe plus, l'œuvre ne suppose plus de passage du bonheur au malheur mais envisage un désastre irrémédiable qui ne résoud pas le drame mais l'ouvre sur une aporie.

L'écriture manifeste dès lors un principe de décomposition, un échec à vouloir dire la totalité du monde, puisque celui-ci n'a plus de forme ni d'unité. Ainsi, la destruction est toujours au travail dans le texte, la relation du *je* et de la fracture du monde créent le refus d'unité ordonnée qui sous-tend l'œuvre :

²⁰⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 89.

Les parties ne sont pas la métaphore ou la métonymie du tout. Le monde est cassé. Il est vain de se mettre en quête d'un quelconque effet de puzzle ou d'une loi ordonnatrice. Le monde n'est pas organisé, l'œuvre non plus, qui dit le désordre, le chaos, l'impossibilité de toute construction ²⁰⁹

Il semblerait donc que chaque fragment représente des ombres, des morts revenus des cendres. Tous se remettent à parler, ils sont égarés et séparés dans le rapport au tout. Les voix revenantes dans *De Quelques choses vues la nuit* résistent à l'unité du discours. Elles sollicitent en effet l'éclat, le débris, la scorie, la ruine. Le fragment contient un résidu de ce qui a été conservé dans un monde dévasté.

Ces résidus de paroles comme traces de la mémoire viennent à leur tour troubler l'image rassurante d'un ensemble logique et encore maîtrisable par la raison. Le fragment comme choix d'écriture ici est un geste artistique et sacrificiel, venant détruire et ruiner tour à tour les fonctions documentaires, commémoratives et dialogiques du discours. Ces fragments sont donc les éclats de la mémoire épars, d'un moi morcelé, lui-même séparé du tout, blessé par l'horreur du désastre. Ainsi, la parole sera donnée aux figures des revenants par morceaux de sons, par touches fragiles qui n'osent pas dire l'impensable.

La dé-construction délibérée de la fable, l'aveu implicite de ce qui manque dans l'écriture dramatique, correspondent à une réflexion éthique et à l'affirmation d'un choix esthétique pour dire l'espace catastrophique sur la scène contemporaine. L'auteur, Patrick Kermann lui-même, précise ce choix :

Mon théâtre est à la fois un geste archéologique d'exhumation des traces et une poétique de l'improbable, une manière radicale de me confronter à l'impensable monstruosité de la Shoah, de ce point de vue la Shoah implique pour moi la mort définitive de tout théâtre psychologique, celui des intrigues, des situations, des personnages, des caractères, des conflits de conventions ²¹⁰

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 95.

²¹⁰ Patrick Kermann, in « Tout est fragment énigme et cruel hasard », *op. cit.*

2. Crise du personnage et figures

Le questionnement sur « l'impensable » crée un matériau textuel nouveau, incapable de constituer une ligne, une narration, ou de former une unité parfaite. De plus, le détournement du personnage vers la figure constitue aussi une des voies nouvelles à un autre langage dramatique. La figure, du latin *figura*, se définit comme une forme extérieure à un corps ; c'est un personnage défait, sans identité, sans psychologie. Elle se situe dans un temps et un espace non déterminés, elle est décalée du monde des vivants. C'est donc un corps improbable, une configuration instable d'un corps qui n'est plus, ayant perdu sa forme, son visage, son identité. Kermann précise ainsi ce qu'il entend par "figure" :

Quand j'écris pour le théâtre, je n'ai pas d'images du plateau : j'écris avec des mots, pas avec des contraintes de situations et de personnages, de caractères et de conflits codés, pas de dramaturgie traditionnelle et immédiatement lisible. D'ailleurs je ne discute jamais du sens de mes textes avec le metteur en scène ou comédien. Je délègue le sens. C'est mon éthique et peut-être ma névrose. J'écris avant tout de la langue, homme, femme, je ne sais pas qui parle. Mes figures n'ont pas de visage, pas de nom, pas de sexe, ni généalogie, ni destin assignable. Ce n'est qu'après coup qu'on peut, si l'on veut, leur conférer un semblant d'identité ²¹¹

Les figures de *De Quelques choses vues la nuit* sont individuelles ou collectives et leurs voix résonnent dans l'espace de la désolation. Ainsi, la figure récurrente est celle du guide. Le guide a survécu à la catastrophe, aussi apparaît-il comme le premier témoin qui dévoile le caché. Il s'adresse à la communauté des vivants pour exprimer l'impensable :

suivez le guide
je connais des lieux où gisaient jadis la vie
et les splendeurs d'une civilisation à jamais disparue
dont témoignent quelques ombres perdues qui croiseront notre promenade
je connais des fables enfouies au plus profond de notre mémoire
qui surgissent la nuit dans notre endormissement

venez maintenant
le sentier est court qui conduit au cœur de la ville aux sept portes

²¹¹ *Id.*

venez

en chemin je vous raconterai l'histoire de sa chute et de son anéantissement
une histoire de sang et de meurtres de viols et de ravages²¹²

La figure du guide porte un regard sur les événements, il se remémore, donne une voix à ceux qui ont perdu la parole lors de la catastrophe. Il intervient aussi comme un témoin, il est la voix du tiers, c'est-à-dire l'absent et le présent confondus, comme s'il était un passeur entre les morts et les vivants, qui commente le monde en décomposition. Giorgio Agamben, dans son essai *Ce qui reste d'Auschwitz*, propose une juste définition du témoin :

Le latin a deux termes pour désigner le témoin. Le premier, *testis*, dont vient notre « témoin », signifie à l'origine celui qui se pose en tiers entre deux parties (*terstis*) dans un procès ou un litige. Le second, *superstes*, désigne celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner²¹³

Le guide, par la parole, inscrit la trace de l'irreprésentable, il révèle la barbarie humaine : « je mène des curieux à travers les ruines d'un empire / montrant des cadavres encore chauds »²¹⁴. Figure témoin, il apparaît comme une interface narrative, sa langue convoque les miettes d'un monde dévasté. Le guide est à proprement parler le rescapé – le *superstes* – de la destruction, il a pour vocation la mémoire. C'est un revenant, sans appartenance à aucune origine. C'est purement un corps singulier de paroles, traversé par une réalité qui n'est plus référentielle mais textuelle : c'est un corps de l'oralité. Il en est de même pour toutes les figures de *De Quelques choses vues la nuit*, qui sont des présences parlantes se réincarnant en témoins vivants de la dévastation et n'existent que dans l'ici et maintenant de leur énonciation.

²¹² Patrick Kermann, *De Quelques choses vues la nuit*, op. cit., p. 21.

²¹³ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », Paris, 2003, p. 17.

²¹⁴ Patrick Kermann, *De Quelques choses vues la nuit*, op. cit., p. 21.

3. Bouches sonores

L'avilissement de la dignité humaine et de la mort traversent toute l'œuvre dramatique de Patrick Kermann. Les revenants ne semblent pas avoir eu droit à la reconnaissance de leur trépas, ils sont devenus des âmes errantes sans sépulture, juste nommées par des lettres ou des prénoms énigmatiques comme « Boj » - une seule syllabe, comme la trace d'un cri qui résonne – dont la voix est portée par le guide, témoin, porte-parole de son trauma :

GUIDE

*dans la ville aux sept portes
vivait aussi un homme du nom de Boj
Boj
c'est lui
le voici
il n'a plus rien
son empire est en ruine
ses sujets sont morts
son pouvoir défait
il n'a vraiment plus rien
sauf la parole
la parole qui sort de sa bouche
eh oui
Boj parle et parle
ses anciens camarades viennent le voir l'écouter lui répondre
et Boj parle
mais personne ne l'entend plus
Boj ne se tait pas oh non
il crie encore plus fort
plus fort qu'avant
mais personne ne le comprend
il est là avec sa souffrance et sa nostalgie²¹⁵*

Boj apparaît ici comme une figure sans visage, une bouche sonore entre la vie et la mort, un cadavre en sursis qui échappe à toute singularité.

Outre le guide et Boj, apparaissent les deux figures non identifiées nommées seulement par les lettres de l'alphabet A et B. Elles viennent dire leur peur à travers un langage dépouillé et une syntaxe minimaliste. Les répliques sont brèves et se font écho en reprenant les mêmes termes. C'est notamment la stichomythie qui favorise une

²¹⁵ *Ibid.*, p. 78.

circulation de paroles quasi simultanées, aptes à créer par à-coups une série de fractures et de relances percussives :

A
ici
B
bof
A
pourquoi
B
comme ça
A
bien ici
B
non
A
quoi y a dis
B
???
A
alors
B
sais pas
A
moi sais
B
sais quoi
A
pas bien ici
B
et quoi
A
peur
B
non
A
vraiment
B
sûr
A
crois
B
oui
A
peur ici ²¹⁶

L'origine de la peur dite par les deux figures, A et B, reste très implicite, comme celle du lieu marqué par l'adverbe « ici ». L'abstraction de l'adverbe renvoie à un lieu dévasté qui sera précisé dans le deuxième fragment. La réduction du langage proche du

²¹⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

bégaiement donne à entendre une voix démunie comme si les revenants, traversés par la catastrophe, étaient devenus aphasiques. Ces figures aphasiques se retrouvent également dans *Les Tristes champs d'asphodèles*, notamment celles de Lun et Autre.

A ces premières figures possédées par la peur, succède une autre figure, un être brisé par la solitude. C'est Siris, jeune orpheline, dont plus personne ne prononce le prénom. Écoutons sa voix :

je m'appelle Siris
c'est le nom que je porte
un joli nom Siris
Siris
Siris
toujours
depuis que je comprends les mots
j'ai tout de suite compris celui-là Siris
maman criait Siris
et je comprenais
maintenant maman ne crie plus Siris
et personne ne m'appelle plus Siris
c'est le nom que m'a donné maman
un joli nom un nom pour toi disait maman
et personne ne le connaissait
je ne l'ai jamais dit à quelqu'un
jamais
c'était le nom que m'a donné maman
rien que pour nous deux a dit maman
j'aimais bien Siris
un beau nom
et plus personne pour le crier
depuis que mamn est partie
[...]
alors parfois je m'enferme quelque part
et je crie comme maman
Siris Siris
et j'entends je vois maman crier Siris
Siris ²¹⁷

Le monologue de Siris exprime le ressassement de la pensée qui cherche à dire l'irréparable : la perte de l'être aimé, la mère. L'écriture de la perte s'inscrit ici comme un chant du deuil. Le sujet est brisé et la parole n'advient qu'à travers les leitmotivs

²¹⁷ *Ibid.*, p. 23-25.

suivants : « Siris / maman ». Tout se joue entre le sujet « je » et le pronom de la troisième personne « elle » :

et je pense à maman
à maman quand elle criait Siris
pour nous deux
mais depuis qu'elle est partie
je ne l'entends plus
j'aimais bien quand maman m'appelait Siris
un nom juste pour elle et moi ²¹⁸

Le va-et-vient entre les deux pronoms crée un dialogue entre Siris et la figure de l'absente, la mère. Le monologue est écrit comme une sorte de parole en spirale, habitée par la mère. Progressivement, la voix est donnée à la figure de la disparue : « j'entends je vois maman crier Siris ».

En résonance à ce long monologue, un autre monologue viendra dire le désastre intime d'un prisonnier :

pas vu pas vu
oh que si oh que si
a vu a vu
bien vu
tout
et même le reste
tout
a vu
balivernes balivernes ont dit
mais moi oh que si si
tout a vu tout
pas balivernes moi
jamais
jamais balivernes moi
a vu bien vu
et disent balivernes pfuit
balivernes eux oh ça oui
toujours balivernes eux ²¹⁹

Ménageant un équilibre entre des points d'appui – relances, répétitions de sons ou de mots – et des points de rupture, l'écriture travaille sur la vitesse et la précipitation. La

²¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

voix spectrale du prisonnier cherche ici à dire toute la déviance du monde mais la parole est impuissante pour cela. Le monologue s'impose comme une sorte de "panique du parler" qui est toujours interrompue brutalement par les silences. L'interruption de la parole manifeste comme un tremblement de la voix. L'élocution de l'homme non identifié est toujours fragmentée. Les ruptures du discours semblent être paradoxalement des instants d'agonie et de soulagement ; ils surviennent brutalement, montrent une attente, une sorte de saisissement où l'homme devient aphasique : les phrases en effet sont elliptiques, elles instaurent des blancs sémantiques et invitent le spectateur à créer les images de la représentation du désastre.

L'aphasie du langage apparaît ici comme une auto-censure exprimant la peur de révéler l'horreur du mal et de la destruction. La voix s'interrompt toujours dans la volonté d'élucider la catastrophe.

Témoin de l'indicible et prisonnier de son trauma, l'homme s'exprime à travers de nombreux monosyllabes « tout », « moi », « eux », « rien » Le leitmotiv du pronom « eux » crée une configuration triangulaire, celle de l'identité, de l'altérité et du monde. Autrement dit le *je* sujet ne se situe par rapport aux autres et au monde que dans une relation de destruction et de néant. Le « rien » réitéré à plusieurs reprises montre l'idée d'un lieu dévasté soit par la guerre ou une force destructrice non énoncée. L'impossibilité de dire toute l'horreur de l'humanité en guerre s'exprime par une parole qui vient à manquer.

et baliverves eux pfuit
eux
quoi a vu quoi
dis tout mais quoi tout et reste et autre
dis
eh eh rien dis
rien
eh oui dis pas
rien a vu
rien ²²⁰

Le bégaiement s'empare donc de la parole, le rythme fracturé et les phrases brisées génèrent une syntaxe non liée, comme dans un mouvement de perte d'elle-même. La destruction de la syntaxe comme dans les monologues des revenants dans *La Mastication des morts* gomme la logique du langage. C'est aussi cette absence de

²²⁰ *Ibid.*, p. 35.

logique linguistique qui amène les figures des défunts à donner à entendre une parole de l'entre-deux, tiraillée entre la vie et la mort. Cette parole sur le seuil est à la fois celle de l'*infans*, celui qui ne parle pas, et la résonance d'une voix lointaine, traversée par la mort et l'anéantissement du monde. La logique de la révélation du trauma est toujours contrariée, le rythme des phrases est syncopé et chaque fracture syntaxique situe le lecteur-spectateur dans ce que Patrick Kermann nomme l'inter-fragment :

C'est l'inter-fragment qui fait sens, le vide, le trou noir entre deux fragments [...] c'est le noir qui noue les fragments entre eux et qui parfois fait sens²²¹

Le « trou noir » représenté par les blancs typographiques et les ellipses du discours sont une figuration plastique de la blessure et de l'émotion qui saisissent le témoin rescapé du désastre.

Le blanc manifeste également une sorte de combat de la parole en lutte contre elle-même, qui ouvre le sens, le détourne ou le gomme. Nous avons ici une dramatisation d'un processus textuel qui révèle l'état catastrophique et la volonté d'inscrire par la béance typographique la trace de l'irreprésentable. Pour le lecteur-spectateur, les blancs fonctionnent comme autant de déclencheurs sensoriels qui le touchent. De même que l'accumulation des interjections « oh », « eh », reprises en anaphore est interprétable comme une incise dans le discours exprimant un cri qui cherche à se libérer d'une image obsessionnelle de l'horreur concentrationnaire.

La figuration graphique de l'irreprésentable est marquée dans le double mouvement d'une élocution fragmentée et de l'aphasie. Les propos énoncés par Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* éclairent notre analyse :

celui qui témoigne véritablement dans l'homme est le non-homme, l'homme n'est que le mandataire du non-homme, lequel emprunte sa voix. Ou plutôt il n'est pas de titulaire du témoignage, parler, témoigner entraîne dans un mouvement vertigineux où quelque chose sombre, se désubjectivise totalement, devient muet [...]. Ici, par conséquent, le sans-parole fait parler le parlant, et le parlant porte dans sa parole même l'impossibilité de parler, de sorte que le muet et le parlant, le non-homme et l'homme pénètrent – par le témoignage – dans une zone d'indistinction où il n'est plus possible d'assigner la position du sujet, d'identifier la « substance rêvée » du *je*, ni, sous ses traits, le vrai témoin.²²²

²²¹ Patrick Kermann, in « Tout est fragment énigme et cruel hasard », *op. cit.*

²²² Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 131.

D'autres figures traversées par un désastre intime parcourent *De Quelques choses vues la nuit* et la voix monologique devient dialogique. C'est l'exemple d'un accusé qui raconte un viol qu'il a commis. Un dialogue s'instaure, entre le Guide et C, l'accusé :

GUIDE

dans quelles circonstances avez-vous fait sa connaissance

C.

il m'a fait signe au bord de la route
c'était une route toute droite je l'ai vu de loin
je me suis arrêté

[...]

GUIDE

parlez-nous de lui

C.

vous avez vu les photos
il était jeune
il venait de loin
un long voyage pour lui
Palazs il s'appelait

[...]

GUIDE

continuez

C.

donc à un certain moment
je lui ai posé la main sur la cuisse et il a souri

[...]

GUIDE

poursuivez

C.

j'y arrive mais laissez-moi vous expliquer
donc il a souri
et moi vous savez un sourire
enfin après il n'a plus voulu
j'avais beau le supplier
il refusait que je l'embrasse encore
alors que voulez-vous
je l'ai attaché par les pieds
et les mains derrière le dos²²³

Le dialogue entre le Guide et C met en scène le mal, la douleur infligée par l'homme à son semblable. La transgression et le sacrifice corporel s'effectuent dans le

²²³ Patrick Kermann, *De Quelques choses vues la nuit*, op.cit., p. 40-46.

camping-car de C. Cet espace confiné est la métaphore ici d'un espace cellulaire carcéral. Il représente le lieu de l'interdit, celui des débordements de C à l'égard de l'auto-stoppeur. Le lieu clos, protégé du dehors et de la communauté par les parois métalliques, donne accès à toutes les déviances abjectes de l'accusé. De nouveau, le Guide a le rôle de passeur, il va permettre de donner voix à l'innommable. En contrepoint à cette figure monstrueuse qui se remémore ses plaisirs pervers, deux figures esseulées, celles d'un duo de clowns, assises dans des fauteuils de théâtre défoncés, disent leur amour brisé et impossible. Ces clowns sont nommés X et Y, comme deux chromosomes perdus dans un espace vide. Leurs voix résonnent et expriment l'amour absolu qui reste sans objet. C'est l'un des seuls textes de *De Quelques choses vues la nuit* qui soit chargé d'innocence et de fraîcheur naïve à propos du rapport amoureux et de son trouble :

X
voyez-vous le choc
le véritable

Y
et ineffable choc amoureux

X
ne se signale pas tant par un léger trouble physique

Y
que par un court-circuit inopiné dans ma faculté élocutoire

X
dans ma faculté élocutoire

Y
d'un naturel assez loquace

[...]

X
il arrive donc que cette faculté oratoire

Y
pourtant si bien rodée sur des objets non sexuels

X
tombe en panne

Y
eh oui

X
je transpire

Y
je cherche mes mots

X
je sue

Y
je perds ma syntaxe

X
je mouille ma chemise
Y
j'oublie mes conjugaisons
X
je dégouline
Y
j'ai des trous
X
je bégaye ²²⁴

Toujours dans le même registre et en rupture avec la figure transgressive de l'accusé, deux enfants, garçon et fille, veulent vivre un amour absolu jusqu'au sacrifice d'eux-mêmes et au-delà du monde dévasté qui les entoure. le Guide avertit le lecteur-spectateur de leurs présences insolites à la fin du parcours déambulatoire à travers la ville détruite :

GUIDE

*nous approchons de la fin de notre visite
il ne reste que deux ombres qui hantent ces lieux déserts
deux enfants encore
le garçon à la peau lisse qui sent la pomme d'automne
un visage imberbe et des cheveux en bataille
la fille est jolie
[...]
les armées se sont retirées sur des amas de cadavres
au milieu des ruines et des décombres
ils sont seuls
[...]*

GARÇON

[...]
et on pourrait dire
là maintenant on arrête tout
ça suffit
on dirait tous les deux
c'est fini
définitivement
personne peut nous empêcher
tu veux dis
avec moi
tous les deux

²²⁴ *Ibid.*, p. 51-54.

je compte jusqu'à sept
et puis on dit
stop
c'est fini
fini
tu veux
n'aies pas peur
prends-moi tout contre toi
ferme tes yeux
c'est bientôt fini

FILLE
je veux oui

GARÇON
un

FILLE
je t'aime

GARÇON
deux

FILLE
continue

GARÇON
trois

FILLE
la mort n'est rien

GARÇON
quatre

FILLE
une lueur dans nos corps

GARÇON
cinq

FILLE
à jamais unis

GARÇON
six

FILLE
si loin déjà si près

GARÇON
sept

FILLE
c'est fini ²²⁵

²²⁵ *Ibid.*, p. 83 et 85-90.

Le dialogue s'inscrit dans une langue dépouillée et le rythme rapide et concis des phrases crée un mouvement qui aimante les deux adolescents vers l'ultime sacrifice. Ce sacrifice des corps pour n'en former plus qu'un, "Garçon et Fille", manifeste le désir de retrouver une unité originelle perdue, le désir d'un corps intact où les frontières du masculin et du féminin seraient abolies.

C'est sur cette scène que s'achève le parcours de « ces histoires d'anges déchus aux ailes brisées »²²⁶. Les fragments de chaque histoire – A e B, Siris, le prisonnier, l'accusé C, les deux clowns, X et Y, le Garçon et la Fille – sont un cheminement à travers le temps et l'espace : l'espace d'une absence. Qui parle ? Ni un personnage, ni l'auteur, mais une figure de revenant.

Au terme de notre analyse, nous avons pu constater que le geste dramaturgique de Patrick Kermann cherchait à tirer de l'oubli ceux qui ont perdu la parole. L'œuvre *De Quelques choses vues la nuit* parcourt le sens de cet après-catastrophe dans une zone inattendue, à travers les figures de témoins, de revenants, et dans le choix d'une langue déconstruite où l'expérience de la parole est intégralement désubjectivée, inassignable à aucun sujet. Par ailleurs, la parole lacunaire, trouée, manifeste l'impossibilité de témoigner du désastre dans une écriture linéaire et figée. Giorgio Agamben le précise en ces termes :

Mais le rescapé lui-même ne peut témoigner intégralement, dire sa propre lacune. Cela veut dire que le témoignage est la rencontre entre deux impossibilités de témoigner ; que la langue, pour témoigner, doit céder la place à une non-langue, montrer l'impossibilité de témoigner. La langue du témoignage est une langue qui ne signifie plus mais qui, par son non-signifier, s'avance dans le sans-langue jusqu'à recueillir une autre insignifiance, celle du témoin intégral, de celui qui, par définition, ne peut témoigner.²²⁷

²²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²²⁷ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 41-42.

4. Traversée d'outre-tombe à la Chartreuse

Dans quelle mesure les fragments dispersés et les résidus convoquent-ils la mémoire ? Quels sont les dispositifs scéniques pensés par Solange Oswald et Guy Martinez ?

Nous sommes dans une configuration labyrinthique : le spectateur déambule à travers les couloirs des sous-sols de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon. Ainsi, le choix de ce lieu, d'un théâtre "hors les murs", permet de questionner, de se réapproprié un espace marqué de traces, d'empreintes, et de les détourner de leur aspect fonctionnel pour créer un espace poétique. Ce détour et la désappropriation des lieux questionnent aussi le rite théâtral, ainsi que le précisent Solange Oswald et Guy Martinez :

Nous avons ainsi détourné les rituels du théâtre et re-déterminé la place du public qui déambule ou se promène, contraint de chercher sa place dans la représentation [...]. Transformer, mettre en creux des espaces pour re-conditionner l'acte de jouer, l'acte d'écouter. Mettre du sacré là où on ne l'attend pas, surgir là où ça ne devrait pas être. Ce que nous avons à faire voir et entendre, c'est le paysage verbal, à travers nos auteurs contemporains ²²⁸

Ce qui est intéressant dans les propositions des metteurs en scène, c'est le choix même du détour, de l'écart d'un lieu théâtral. Les sous-sols de la Chartreuse donnent à voir des espaces de représentations inhabituels, cela interroge l'acte théâtral et la question du rapport au spectateur : comment inscrire le public dans l'espace de la représentation ? Comment ne pas recréer dans ces lieux, qui ne sont pas un espace de théâtre classique, la coupure entre acteur et public ?

Le revenant vient habiter les lieux de la Chartreuse à Villeneuve-lez-Avignon, il vient y faire résonner des voix multiples dans l'espace emmuré, entouré de remparts comme pour se protéger de la catastrophe universelle. Chaque figure semble affectée par une blessure, et c'est dans un espace soit extérieur – toits du cloître, jardin – soit intérieur – cave, cellule, salle de la Chartreuse – que les échos des voix revenantes traversent le cloître dans son ensemble.

A l'intérieur de ces lieux, les espaces scéniques se multiplient : des petites formes sont proposées, qui sont des installations précaires. Dans les recoins les plus sombres de la Chartreuse, des revenants surgissent, extirpés de la mémoire : deux hommes se tiennent sur un toit, ce sont les deux figures A / B, leurs bouches sont emplies de

²²⁸ « *De Quelques choses vues la nuit* de Patrick Kermann. Mise en scène Solange Oswald et Guy Martinez », Dossier de presse établi par le Groupe Merci, Toulouse, 1996.

lumière quand ils parlent. En effet, des lumières comme celles des girophares se mettent à clignoter dans la bouche béante des acteurs, elles semblent venir annoncer un danger ou réactiver la parole de A / B qui était restée figée dans la peur de la catastrophe. L'effroi de ces figures, exprimé à travers une parole percutante et fracturée, saisit le spectateur et le déstabilise dans son écoute : il n'entend que des éclats de mots, des interjections, et il est ainsi amené à reconstituer les fragments épars, à retrouver la structure des micro-phrases du dialogue troué entre A et B : « ici / bof / pourquoi / comme ça / bien ici / non / quoi y a dis / ??? »²²⁹. C'est à travers les interstices du dialogue que le sens advient.

Toujours à l'extérieur du cloître de la Chartreuse, deux autres figures apparaissent. Les acteurs sont perchés sur un tréteau en forme de gibet. Dans un flot de paroles, ils racontent des instants vécus sur les gradins d'un stade de football :

1
 Zeubio

2
 c'est ça
 un toucher de balle peux pas imaginer
 son pied c'était un aimant
 personne qui pouvait lui prendre la balle
 et comment il te les passait
 ces lourdauds

1
 fallait pas lui laisser l'ballon
 deux touches et c'était au fond

2
 y a pas eu d'autre numéro 9 après lui
 des chiffres molles oui
 mais pas des comme lui

1
 fini tout ça²³⁰

Ces scènes éclatées, dispersées dans l'espace, sont hors norme, troublantes pour le spectateur. Elles mettent celui-ci en position active, il n'est plus consommateur d'une histoire mais semblable à un archéologue qui cherche les traces et reconstitue au fil de sa déambulation les fragments épars. Ainsi le spectateur est libre lors de sa déambulation, l'itinéraire ne lui est pas imposé car le parcours semble tourner sur lui-

²²⁹ Patrick Kermann, *De Quelques choses vues la nuit, op.cit.*, p. 11.

²³⁰ *Ibid.*, p. 29-30.

même, effaçant l'orientation possible. Cependant, un guide inquiétant au regard comme empli d'effroi – le Guide de *De Quelques choses vues la nuit* – l'accompagne ; muni d'une lampe-tempête, il éclaire les lieux, les visages des acteurs. Il intervient dès lors comme passeur de mémoire, il donne à voir et à entendre la parole du désastre.

La traversée nocturne ouvre le champ imaginaire du spectateur, puisqu'elle joue sur une tension double, celle d'une forme arrêtée, figée dans un temps suspendu – c'est par exemple l'image des deux clowns X / Y assis dans un fauteuil abîmé – et celle d'un mouvement incessant, puisque le spectateur est contraint de chercher lui-même sa place dans la représentation. La traversée, qui appartient à l'errance, est juste et signifiante dans la quête des fragments : les fables intimes sont scellées dans le trauma comme les acteurs revenants qui jaillissent de la pierre. Un désastre affecte chaque revenant dans le lieu.

Le spectateur choisit d'errer à l'extérieur ou à l'intérieur du cloître de la Chartreuse. Ainsi, il découvre, installée dans la *bugade* (buanderie) du cloître, la cellule du prisonnier, qu'il vient visiter (fig. 12). L'écoute est confidentielle, surveillée par le Guide qui traverse de temps à autre les couloirs et reste figé sur le seuil de la porte. Le visiteur-spectateur déplie son siège précaire et s'assoit en face du détenu qui lui révèle le désastre du monde :

pas vu pas vu
oh que si oh que si
a vu a vu
bien vu
tout
et même le reste
tout
a vu
balivernes balivernes ont dit
mais moi oh que si si
tout a vu tout
pas balivernes moi
jamais
jamais balivernes moi
a vu bien vu²³¹

La posture du spectateur est celle du visiteur au parloir d'une prison, le temps de l'écoute est limité mais la parole est intense, vive, saccadée. Le rythme fracturé des

²³¹ *Ibid.*, p. 34.



fig. 12 La *bugade*, lieu d'enfermement et d'isolement pour les chartreux
La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon

micro-phrases et la rapidité du dire empêche l'installation de la pensée, et la négation réitérée au moyen de l'adverbe « pas » invalide la parole précédente. La parole affolée du prisonnier devient urgente, impérieuse, elle crée ainsi une écoute active, toujours relancée par l'interjection « oh ». L'adresse est celle d'une fulgurance qui traverse le spectateur, qui le happe pour transmettre le désastre intime.

D'autres surgissements de figures adviennent aussi dans la partie extérieure du cloître. Elles sont placées dans des lieux haut-perchés, les toits des cellules des anciens chartreux. Ainsi, c'est la voix du jeune garçon qui accueille le spectateur. Deux acteurs sont debout sur le toit, ce sont les fiancés qui veulent mourir ensemble :

et on pourrait dire
là maintenant on arrête tout
ça suffit
on dirait tous les deux
c'est fini
définitivement
personne peut nous empêcher
tu veux dis
avec moi
tous les deux
je compte jusqu'à sept
et puis on dit
stop
c'est fini
fini ²³²

Le jeune amoureux entraîne sa fiancée à faire le saut dans le néant. Le mouvement du corps suit le rythme de la parole, le flux des mots devient de plus en plus percutant et peu à peu le corps se déséquilibre, fléchit et prend appui sur le sol pour se lancer dans le vide. Le saut est ici ouvert à l'imaginaire du spectateur. Il est emblématique du seuil. Est-ce le saut dans la vie ? Les fiancés étant déjà morts, ils referaient alors le voyage à l'envers. Ou est-ce le saut dans l'inconnu, l'ultime métaphore, une quête de l'absolu, l'union des corps sacrifiés *hic et nunc*.

A travers ces micro-scènes tendues entre le dedans et le dehors, l'expérience proposée au spectateur lui permet de pénétrer dans un espace étrange, de faire un

²³² *Ibid.*, p. 89.

voyage dans une « deadzone »²³³. Aussi découvre-t-il un lieu insolite de restes, de fragments :

quelques traces éparses
comme prises dans une coulée de lave
et surprises par la mort²³⁴

Les ruines ne sont pas figurées de manière réaliste mais à travers un espace métonymique : des fragments de matière sont éparpillés dans le cloître de la Chartreuse. Le spectateur déambulant dans le noir écrase des éclats d'objets abandonnés, qui craquent sous les pieds comme des fragments d'os brisés. Outre l'effet sonore dérangeant pour le spectateur, la boue imprègne certains couloirs servant de passage d'un lieu à l'autre. Epaisse et poisseuse, elle rend le sol glissant, provoquant une instabilité, un déséquilibre du corps et une appréhension de la chute chez le spectateur. Tous ces éléments réunis – matière sonore, matière tactile, obscurité, visages emplis d'effroi, paroles au bord du rôle – convoquent le spectateur dans le champ imaginaire des ruines et de la destruction :

ils ont dans les yeux la poussière d'un monde qui s'est effrité²³⁵

Au terme de notre analyse de *De Quelques choses vues la nuit*, il est intéressant de noter que cette œuvre entre en résonance avec *La Mastication des morts*, tant sur le plan de l'écriture dramatique que sur celui de l'écriture scénique. L'écriture de ces deux textes s'inscrit dans un tissu de petites formes : des fragments lyriques, narratifs et descriptifs qui cherchent à dire :

comme l'irréparable ils disent
toujours disent l'irréparable
et elle et moi
en mille mille et mille morts²³⁶

Cet irréparable qui habite les villageois de Moret-sur-Raguse dans *La Mastication des morts*, ou les « âmes abandonnées dans la ville morte »²³⁷ dans *De Quelques choses*

²³³ Le terme est récurrent dans les entretiens de Solange Oswald.

²³⁴ Patrick Kermann, *De Quelques choses vues la nuit, op.cit.*, p. 26.

²³⁵ *Id.*

²³⁶ Patrick Kermann, *Seuils, op. cit.*, p. 61.

²³⁷ Patrick Kermann, *De Quelques choses vues la nuit, op. cit.*, p. 22 : « voici camarades le triste spectacle des âmes abandonnées dans la ville morte ».

vues la nuit, est le matériau de l'écriture dramatique de l'auteur. Celle-ci, en effet, traverse les zones d'ombre : la mort, le sacrifice de soi et des autres. Les voix endeuillées, comme la parole fragile de Siris, rapprochent la parole théâtrale d'un rite funéraire : le spectateur se place en état de recueillement comme pour une veillée mortuaire ; il est souvent déstabilisé et interpellé par ces voix de revenants qui mettent à nu dans une forme transposée (poème, monologue, chœur, dialogue) des éclats de douleur jusqu'alors jamais avoués.

D'autre part, le choix du dispositif fragmentaire : la configuration d'un espace éclaté en une multitude de petites scènes accentue cette idée de recueillement. Chaque espace est habité d'un revenant et le cloître est déjà lui-même hanté par les esprits des chartreux inhumés à la Chartreuse.

C'est dans cette double perspective que les metteurs en scène ont réussi à trouver le lien. Le dispositif éclaté, que ce soit pour *La Mastication des morts* ou *De Quelques choses vues la nuit*, joue toujours sur la tension dedans/dehors, l'enfoui et le dévoilement. Ainsi, dans *La Mastication des morts*, ce sont les cercueils ouverts qui matérialisent cette dualité de l'ombre et de la lumière, de la mort et de la vie. Les lieux extérieurs et intérieurs du cloître mettent en valeur le jeu entre les forces contraires du bien et du mal.

En effet, la contradiction de la transcendance et de l'immanence ne cessent d'entrer en cohabitation : la quête de l'amour absolu et sacré des deux clowns, les deux adolescents, Siris et C., les horreurs de l'infanticide de Géraldine Goutard, le père de Christine Letourneux la rendant victime de l'inceste.

C'est dans ce mouvement incessant entre la pureté et la déchéance que naît la parole poétique de l'écriture de Patrick Kermann. La parole est traversée d'oxymores, l'aspiration à une innocence et à une fragilité est toujours renversée en son contraire, prise dans un monde qui l'anéantit et la subvertit dans l'aura de son apparition. Les figures elles-mêmes sont toujours menacées d'incarner un corps mutilé et habité par le mal et la déviance.

Or c'est la parole théâtrale qui les délivre de cela. La figure du revenant portant sur la scène son désastre intime transfigure le mal pour faire advenir la beauté. C'est précisément dans une parole de l'entre-deux, du seuil, que l'intact du monde résonne encore. La crise de la parole s'accroîtra à travers la présence d'autres figures dans *Les Tristes champs d'asphodèles*. L'interstice entre le parler et le silence se creusera jusqu'à une lutte contre la parole, et la résistance au dire s'amplifiera jusqu'à le nier.

5. Dramaturgie du *Stationendrama*

Le texte *Les Tristes champs d'asphodèles* a été écrit par Patrick Kermann en 1996 et joué la même année au Théâtre de la Digue à Toulouse dans une mise en scène de Solange Oswald. Il est ensuite monté à nouveau en 2001 par Pascale Henry au théâtre d'Albertville.

Le titre métaphorique, les champs parsemés d'asphodèles, renvoie à un espace dévasté, habité par des âmes errantes et des voix qui résonnent au-delà de la mort. Les asphodèles donnent une image symbolique des restes, des résidus épars des revenants sur les tombes. Dans l'Antiquité grecque, ces plantes servaient à fleurir les tombes des défunts et dans le culte des dieux infernaux et des morts, elles pouvaient d'une manière symbolique nourrir le défunt²³⁸.

L'image de la « prairie d'asphodèles » trouve son origine chez Homère, dans l'Odyssée aux vers 539-540 et 572-574 du chant XI, lorsqu'Ulysse se rend aux Enfers pour y rencontrer Tirésias :

[...] et l'âme du petit-fils d'Epaque, aux pieds légers s'en allait, traversant à grands pas la prairie d'asphodèles, joyeuse de m'entendre dire que son fils se distinguait entre tous. [...]

Après lui, j'aperçus le gigantesque Orion, qui chassait dans la prairie de l'asphodèle les fauves qu'il avait tués lui-même dans les monts solitaires.²³⁹

La « prairie d'asphodèles » d'Homère est simplement un raccourci métaphorique pour désigner l'au-delà, sans connotation de tristesse. Au cours des siècles, une nuance de désolation s'est attachée à la locution homérique, probablement due à l'hypothèse, émise dès le III^e siècle, d'une erreur de transcription : Homère aurait dit « prairie de cendres » et non « prairie d'asphodèles », évoquant ainsi la crémation des corps qui dans le rituel funéraire épique précédait la survie de l'âme aux enfers, ainsi que l'analyse l'helléniste Suzanne Amigues²⁴⁰. Bien que la version « par la prairie

²³⁸ L'asphodèle est en effet une plante robuste et vigoureuse, tant par sa morphologie, car de son tubercule charnu naît un feuillage basal très dense d'où s'élancent de grandes et fortes hampes fleuries, que par son adaptation aux terrains peu fertiles, arides et caillouteux.

²³⁹ Homère, *L'Odyssée*, traduction, introduction, notes et index de Médéric Dufour et Jeanne Raison, Bordas, coll. « Classiques Garnier », Paris, 1988, p. 171 (v. 539-540) et 172 (v. 572-574).

²⁴⁰ Dans son article *La « Prairie d'Asphodèle » de l'Odyssée et de l'Hymne homérique à Hermès*, Suzanne Amigues expose comment, dès l'époque alexandrine, la « prairie d'asphodèle » odysséenne a posé problème aux érudits. Certains ont émis l'hypothèse que la transcription « κατ'ἀσφοδελὸν λειμῶνα » (par la prairie d'asphodèles) était erronée et suggéraient plutôt « κατὰ σποδελὸν λειμῶνα » (par la prairie de cendres). Cf. Suzanne Amigues, « La "Prairie d'Asphodèles" de l'Odyssée et de l'Hymne homérique à Hermès », in *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 2002, n°1 (Tome LXXVI), p. 7-14.

d'asphodèles » ait prévalu, l'image de champs mornes et gris, recouverts des cendres mortuaires, s'est cependant indélébilement superposée à celle des champs d'asphodèles dans la tradition littéraire.

Le titre choisi par Patrick Kermann fait référence aux brûlis couverts de cendres, aux fragments des disparus occupant un paysage détruit. Dès le premier tableau, *Première tentative du dire quoi*, la didascalie liminaire renvoie à l'espace du désastre :

Sont deux là. Deux pour le moment, à jouer ce mauvais rêve dans ce qui serait la ville du crépuscule ²⁴¹.

Les Tristes champs d'asphodèles transcrit le désastre inaugural, l'anéantissement du monde. Jean-Luc Nancy, dans *Le sens du monde*, définit ce que serait la fin du monde :

Il n'y a plus de monde : plus de mundus, plus de cosmos, plus d'ordonnance composée et complète à l'intérieur ou de l'intérieur de laquelle trouver place, séjour, et les repères d'une orientation. Ou encore, il n'y a plus d'« ici-bas » d'un monde donnant passage vers un au-delà du monde ou vers un autre monde. Il n'y a plus d'Esprit du monde, ni d'histoire pour conduire devant son tribunal. Autrement dit, il n'y a plus de sens du monde. ²⁴²

Comme le précise Jean-Pierre Sarrazac, le déplacement de la catastrophe de la fin vers le commencement remet en question l'écriture théâtrale et crée une dramaturgie à rebours :

L'espace unitaire de la tragédie était celui de l'épuisement du possible jusqu'à l'agonie, jusqu'à la catastrophe [...]. L'espace hétéroclite du drame moderne et contemporain qui s'ouvre sur une catastrophe toujours déjà accomplie s'avère au contraire celui de la génération des possibles. On passe de cette machine infernale convoquée par Cocteau à un espace où l'homme ressort de sa tombe, sa mort définitivement derrière lui. La machine continue de mettre en mouvement la destinée humaine mais désormais elle fonctionne à l'envers. ²⁴³

Ce déplacement ouvre l'œuvre dramatique vers une fable déconstruite, celle-ci ne suit plus un ordre canonique autour d'une action précise mais se présente comme le résultat d'une immobilité. L'œuvre de Patrick Kermann propose plusieurs tableaux esquissant des figures qui sont celles des revenants. Chacune d'elles porte une identité incertaine et va tenter de raconter son désastre intime.

²⁴¹ Patrick Kermann, *Les Tristes champs d'asphodèles*, tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 1996, p. 3. L'œuvre a été éditée en 1999 par Phénix Editions mais tout au long de notre étude c'est au tapuscrit que nous référerons.

²⁴² Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Galilée, Paris, 1993, p. 13.

²⁴³ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Circé, coll. « Penser le théâtre », Belfort, 2000, p. 148-149.

Plusieurs revenants se réveillent et cherchent à se tenir debout mais c'est surtout Autre qui erre dans la cité et rencontre différentes figures : Lun, Mora, le spectre du père, le spectre de la mère, les adolescents, les empuses²⁴⁴ ...

C'est un voyage dans la deadzone pour éviter le naufrage spirituel. Un voyage au pays de ceux qui ont subi un état de choc et qui, comme Lady Macbeth dans son cauchemar égaré, renvoient les images et ressassent les mots qui les ont plongés dans l'effroi.²⁴⁵

La construction du texte de Patrick Kermann évoque le Chemin de Croix christique. Les quatorze stations sont les étapes parcourues par Autre lors de sa traversée de la cité crépusculaire. Chaque station se présente sous forme de tableau. La dramaturgie globale des *Tristes champs d'asphodèles* renvoie à une forme privilégiée du théâtre expressionniste allemand, le *stationendrama* : une sécularisation du drame christique qui trouve son modèle chez Strindberg, en particulier avec la trilogie *Le Chemin de Damas* (1897-1904), et a influencé toute la génération expressionniste²⁴⁶. Choissant le terme de « station », Strindberg dépeint la destinée humaine comme un cheminement jalonné d'épreuves que le héros doit affronter au cours de son évolution personnelle. Le drame à stations se caractérise par une action éclatée, une succession de tableaux indépendants, sans suite logique. L'intrigue est abolie, la pièce se structure sur la seule figure du protagoniste et son itinéraire dans un monde présenté comme une concentration de forces hostiles. Comme dans le *stationendrama*, dans *Les Tristes champs d'asphodèles*, la figure de Autre est confrontée à une violence du monde, et l'apparition des différentes figures qui surgissent au cours de son itinéraire sont la manifestation de ses souffrances intérieures. L'organisation dramatique en stations permet ainsi d'alterner des scènes très réalistes (les violences de la rue, les scènes de foule) avec des projections oniriques, telles que *les rêves de L*, *le doute de L*, *la vision de L* au tableau *Harangue des temps révolus*.

²⁴⁴ Selon certaines légendes de Grèce et d'Asie mineure, les empuses sont des démons femelles, au buste de femme et au corps de serpent, qui attirent les hommes dans une étreinte ultime avant de se repaître de leur chair. D'autres fables les présentent comme des dévoreuses d'enfants. Dans ses figures d'empuses, Kermann mêle ces deux images de femmes-vampires, comme on le voit plus loin dans le monologue de l'Empuse 1 (voir *infra*, p. 176)

²⁴⁵ Solange Oswald, in « *Les Tristes champs d'asphodèles* de Patrick Kermann. Mise en scène Solange Oswald », Dossier de presse établi par le Groupe Merci, Toulouse, 1997.

²⁴⁶ La traduction du *Chemin de Damas* en allemand paraît en 1912 et la première représentation de l'œuvre a lieu le 27 avril 1914 au Lessing Theater de Berlin. Les drames de Strindberg connaissent un vif succès sur les scènes allemandes et le dramaturge influence les drames à stations expressionnistes, depuis *Der Bettler* de Reinhard Johannes Sorge (1912) et *Der Sohn* de Walter Hasenclever (1914), jusqu'au *Nebeneinander* de Georg Kaiser (1923).

C'est donc en quatorze stations que Kermann conçoit le parcours de Lautre dans la ville : quatorze étapes dans des lieux qui restent le plus souvent non-précisés, pour un cheminement balisé de ruptures, de rencontres :

- 1 – Première tentative du dire du quoi
- 2 – Thrène pour un vivant
- 3 – Spectre (une vieille histoire)
- 4 – Il faut y aller
- 5 – La rue et ses dangers (avec rengaine)
- 6 – L'objet du ressentiment
- 7 – Deuxième tentative du dire du quoi
- 8 – Empuses
- 9 – Brève considération de Lun
- 10 – Harangues des temps révolus
- 10^{bis} – Femme-point-trop-vieille
- 11 – Fin de Mora
- 12 – Encore un spectre
- 13 – Echos ex-voto
- 14 – Troisième ultime tentative du dire du quoi

Le tableau 1 et le dernier tableau se répondent. Le déplacement de Lautre n'évolue pas, son aphasie se perpétue du début jusqu'à la fin du texte. Les didascalies montrent en effet la défaillance de la parole et l'échec de Lun envers Lautre :

(Lun, évidemment, réfléchit à une nouvelle maïeutique. Evidemment, aussi, il trouve, puisque ce jeu n'est que rejou d'un jeu toujours joué entre eux deux).²⁴⁷

Le choix dramaturgique de ce retour du même renvoie à un temps circulaire : dans *Les Tristes champs d'asphodèles*, l'avant, le pendant, l'après s'interpénètrent. La catastrophe ayant déjà eu lieu, chaque figure échappe au temps linéaire pour s'inscrire dans un espace atemporel. Le drame se rejouera à l'infini, avec ses souffrances toujours recommencées, de la première à la dernière station, tout comme la Passion du Christ qui, par sa dimension liturgique religieuse, prend valeur d'éternel présent. C'est ainsi que l'errance douloureuse de Lautre entre en résonance avec les étapes parcourues par Jésus lors de sa montée au Calvaire : sa mort est annoncée, comme celle du Christ à la fin du Chemin de Croix :

²⁴⁷ Patrick Kermann, *Les Tristes champs d'aphodèles*, op. cit., p. 63.

Et là, réponse chantée de Lautre, on entendrait, surgi du tout intérieur, The shape on the ground de Kat Onoma.

*Lun accompagnerait également la chanson tout en étranglant Lautre, ou le poignardant, l'assommant, bref, le tuant. Et partirait.*²⁴⁸

La figure de Lautre, comme la figure christique, est martyrisée physiquement tout au long du parcours. Cependant, le mot « bref » dans la didascalie souligne une sorte de désinvolture dans le geste de Lun et l'évocation du martyr de Lautre en est alors distanciée, presque banalisée, elle devient une tragédie ordinaire de notre temps. Ainsi, le tableau 6, *L'objet du ressentiment*, qui met en scène l'agression physique de Lautre par deux hommes anonymes, n'est pas sans rappeler des faits divers contemporains où des sans-abris sont violentés sans même que leurs bourreaux sachent expliquer la raison de leur barbarie. Le mouvement en crescendo des didascalies exprime la mutilation physique du corps de Lautre :

HOMME 1

fou

pas lui

toi

(se lève et commence à donner des coups de pieds à Lautre)

pas lui pas lui pas lui pas lui pas lui

HOMME 2

okay

compris

(se joint à l'homme 1 et tous deux frappent allègrement Lautre)

[...]

*Les deux hommes contemplent Lautre toujours étourdi. encore quelques coups de pieds, mais sans conviction.*²⁴⁹

Les Tristes champs d'asphodèles est traversé par le leitmotiv de la malédiction de Lautre. Dans son errance à travers « la ville du crépuscule », Lautre rencontre l'altérité mais cette rencontre est un leurre. La voie d'accès de Lautre à l'autre est une confrontation paradoxale et vaine. La reconnaissance d'autrui n'existe pas dans le parcours de Lautre, cet échec manifeste la négativité des relations interhumaines. L'altérité apparaît dès lors comme une abnégation de soi et fonctionne comme une manifestation concrète de la crise du sujet.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 34-35.

Au cours de notre analyse nous nous interrogerons sur ce parcours sacrificiel jalonné de rencontres individuelles et collectives à la lumière des mises en scène de Pascale Henry et de Solange Oswald.

6. Fracture de la langue et aphasie

Dans le premier tableau, *Première tentative de dire du quoi*. Lun tente de faire parler Lautre :

*Sont deux là. Deux pour le moment, à jouer ce mauvais rêve dans ce qui serait la ville du crépuscule.
Et Lun parle. Lautre non : il ne se tait pas, Lautre, voudrait dire, et apparemment peut pas. Mais toujours fait comme Lun dit de faire.*

LUN
quoi
dis quoi
tu dis dis pas quand ou où
mais quoi dis quoi
juste quoi veux
veux ça juste
d'ta langue d'ta bouche
va
dis²⁵⁰

Les deux figures Lun/Lautre symétriquement opposées d'un même sont un duo comique. L'effet comique est créé par la répétition, le pléonasme et le redoublement de mots ou de phrases. Le retour de la parole sur elle-même s'apparente à un piétinement de la langue :

[...]
là
et dis dis dis dis
(Lautre aura tout bien fait, mais sans résultat aucun)
sors pas
sors pas non
hé non
peux 'core
peux sûr

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 3.

'core
'spire 'core
là ²⁵¹

La succession ininterrompue des verbes impératifs *dis / dis / dis / dis / peux / sors / sors* montre l'échange avorté, de même que la prolifération de monosyllabes, émaillée d'interjections, d'adverbes et de verbes qui s'emboîtent les uns aux autres pour finalement parvenir à une faillite. La parole de Lun ne progresse pas, elle est envahie d'unités hétérogènes de langage qui participent au travail de fractionnement de la parole de Lun et défigurent sans cesse l'échange. A travers les interstices du dire, c'est l'échec du dialogue qui surgit. Comment l'acteur se laisse-t-il traverser par une langue fracturée ?

Confronté aux tours et aux détours d'une parole ressassante, l'acteur adapte son jeu sur le mouvement de l'écriture et de la langue. Dès lors, il est entraîné dans une performance verbale très intense. Le marquage rythmique du texte donne au comédien une dynamique sur laquelle il peut construire sa partition gestuelle. Le travail d'acteur consiste à faire entendre le tissu sonore de la langue de Patrick Kermann, qui cherche à déformer et déboîter la langue maternelle pour retrouver une sorte de matériau originel.

Les répétitions qui structurent le monologue inaugural créent une musicalité qui convie le spectateur à une autre forme d'écoute, elles l'invitent à se laisser déposséder du sens, à ne plus privilégier le sens informatif de la langue. Le rythme est très segmenté, les phrases sont en groupes de trois ou deux syllabes et les mots sont amputés. L'aphérèse est souvent utilisée, comme le montrent ces paroles de Lun :

'spire profond
'spire fort
et dis dis dis quoi
là là
'spire 'core
fort
gonfle
gonfle poumons
'core 'core
à fond gonfle
rentre ventre
là
et dis dis dis dis ²⁵²

²⁵¹ *Ibid.*, p. 3-4.

Par le jeu des allitérations très marqué, le tissu sonore ouvre des zones d'ombre, atteint une zone secrète chez le spectateur par le travail du rythme. Tout cela constitue une écriture très physique qui s'adresse directement au corps, comme le note Heiner Müller :

Chaque texte possède un rythme, certes seulement sous-jacent, mais assez sensible pour être comme dans un concert pop, reçu par le corps [...].

Les bons textes vivent de leur rythme et distillent leur message à travers ce rythme et non par la transmission de l'information.²⁵³

Cette écriture très singulière exige de la part de l'acteur une gymnastique respiratoire intense. L'acteur, en effet, se heurte au rythme syncopé, il est confronté à une résistance du texte. Paradoxalement, cela accentue sa liberté et sa créativité : la syntaxe très proche de l'oralité, gommant toute ponctuation, lui permet de mettre des pauses respiratoires où il le veut et le détourne d'une diction naturaliste. Il se laisse traverser par la matière sonore et donne à entendre au spectateur « une parole broyée, lessivée, ressassante »²⁵⁴.

C'est du ressassement de la parole vaine de Lun que la partition gestuelle de *Lautre* advient. *Lautre* esquisse un mouvement répétitif, celui du passage de la posture assise à la posture debout, suivi d'un mouvement respiratoire inspiration/expiration, puis d'un moment d'asphyxie. Les mimiques répétées de l'acteur, jouant sur le gonflement extrême de la poitrine puis le relâchement, créent un effet comique comme le soulignent les didascalies suivantes au tableau 1 :

*(Lautre hoche la tête selon l'une des figures montrées précédemment par Lautre)*²⁵⁵

ainsi que celles qui suivent, à l'ouverture du tableau 2, *Thrène pour un vivant* :

*Lautre, on l'a vu, va et veut puisqu'il le peut, dire quoi fut, il gonfle ses poumons, creuse son ventre, il fait donc cela et même plus.*²⁵⁶

²⁵² *Ibid.*, p. 3.

²⁵³ Heiner Müller, *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, textes choisis par Jean Jourdheuil, L'Arche, Paris, 1991, p. 89 et 137.

²⁵⁴ Pascale Henry, in « *Les Tristes champs d'asphodèles* de Patrick Kermann. Mise en scène Pascale Henry », Dossier de presse de la compagnie Les Voisins d'En-dessous, 2001.

²⁵⁵ Patrick Kermann, *Les Tristes champs d'aphodèles*, op. cit., p. 9.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

L'effet comique bascule en une tonalité tragique. Autre ne peut expulser aucun son, seule une grande bouche ouverte est donnée à voir au spectateur. Cette bouche s'ouvre sur une béance qui exprime l'impossibilité de dire l'extrême.

L'état de choc subi par les habitants de la ville dévastée renvoie à des figures prisonnières d'une crise du dire. Le silence tenace de Autre, l'impossibilité de faire advenir un seul son, manifestent une paralysie verbale d'autant plus expressive que celle-ci est redoublée par le mouvement obstiné des lèvres. De nombreuses didascalies mettent en relief cette incapacité à dire :

*[...] Autre voudrait dire, et apparemment peut pas. Mais toujours fait comme Lun dit de faire*²⁵⁷

*(Autre aura tout bien fait, mais sans résultat aucun)*²⁵⁸

*(Autre aura tenté la deuxième fois, en vain, on l'a vu)*²⁵⁹

La figure de Autre renvoie à l'extrême solitude et au désespoir.

7. Les spectres

Paradoxalement, la faillite de la parole donne lieu à un texte polyphonique : la multiplicité des voix, qui se croisent sans se répondre, souligne l'isolement et le silence du sujet. *Les Tristes champs d'asphodèles* joue du singulier et du multiple, du monologue et du chœur. L'ensemble du texte s'apparente à une choralité traversée de figures esseulées comme Mora, le spectre de la mère, le spectre du père, la Femme-point-trop-vieille. Autre les croise dans son errance, comme il croise la foule, les adolescents de la ville et les empuses. Le premier mouvement du texte s'ouvre sur l'échec du dialogue entre Lun et Autre, puis se poursuit à travers de très nombreux monologues. La solitude de Autre du premier tableau résonne dans la voix du spectre du père au tableau 3 :

3 Spectre (une vieille histoire)

Marchant, il ferait à nouveau les exercices du dire par Lun montrés. Mais de sa bouche rien sort, juste une figure morte, comme le spectre du père.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 4.

PERE
 quoi y a
 m'encore dérangé dedans là où j'suis
 et la paix 'lors
 peux pas m'la foutre non
 papa papa papa
 et encore papa papa papa
 bon
 convoqué et venu
 donc quoi y a m'répète
 oh m'coupe pas
 et dis pas
 [...]

pas plus à dire qu'avant
 alors tourne et retourne
 à l'envers et endroit et l'inverse
 'tant dire que rien 'ci-bas à faire
 qu'à ressasser douleurs pas passées
 et qu'donc vaut encore mieux s'taire
 [...]

allez va 'tenant
 tout vu ci-bas
 rien de plus
 comme ça et pas gai pas gai
 suffit fils ²⁶⁰

Le père revenant répond à l'appel muet de son fils par une parole ressassante, autoritaire. Tout ce monologue est un discours injonctif marqué par les verbes à l'impératif *dis / allez* et par l'expressivité et la force du verbe « suffit » employé directement : « suffit fils ». L'errance de Lautre ouvre ainsi sur des zones secrètes, des souvenirs de l'enfance réveillant une relation marquée par la difficulté de communiquer, à moins qu'il ne se soit agi de pudeur.

Dans la mise en scène de Pascale Henry, l'acteur apparaît sur scène à travers une lumière diffuse en demi-teinte gris-bleu. Le faible éclairage laisse à peine entrevoir la silhouette du corps, le visage n'est pas visible. Le mouvement corporel du comédien est une suspension, une marche très lente presque arrêtée. L'acteur vient se placer derrière Lautre qui est assis. La ralenti charge la parole et le geste d'une importance insoupçonnée : la lenteur en effet crée une image flottante comme celle d'une vision :

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 16-19.

Lorsqu'on ralentit on déréalise On renouvelle la vision. On s'ouvre au possible d'une relation universelle.²⁶¹

L'effet de vision convoque le spectateur de l'autre côté, du côté de l'invisible habité par le champ des morts. Le passage du vivant au mort incarné par le spectre du père se réalise aussi par la diction singulière de l'acteur. Les mots sont énoncés séparément, interrompus par de longs silences. Le spectre les module un à un, il découpe le phrasé et laisse entendre une certaine fragilité en jouant sur le timbre de voix grave qui monte souvent dans l'aigu vers la fin de la phrase comme pour la laisser en suspens. Le silence prolongé à la fin des phrases ouvre l'espace, en déstabilise les limites et conduit ainsi le spectateur dans les interstices, à la lisière de la vie et de la mort, à l'écoute de la voix ressassante du père, qui peut devenir la voix intime d'un de ses proches qui résonne en lui.

En écho à la voix du père, la voix de la mère profère sa solitude à travers un long monologue au tableau 12, *Encore un spectre* :

MERE

fil

fil chéri oh fils

tu as vu tu vois

mais tu ne verras

écoute donc

oublie cette femme morte chaque nuit d'une nouvelle mort

elle erre la malheureuse avec le troupeau de furieuses

[...]

tu as vu papa

oui

ne dis rien

tu l'as rencontré bien sûr

moi aussi je le croise parfois

vieillard voûté ressassant d'antiques histoires lues ou inventées il ne

sait plus

il radote ton pauvre père

et toujours se répand dans des paroles de peu de foi

se vautre dans ses propres vomissures

haineux était et le sera jusqu'à la fin des fins

oublie-le

²⁶¹ Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999, p. 66.

ses mots ne sont fondés que sur le malheur
oublie-le et crois ta mère fils ²⁶²

L'actrice incarnant le spectre de la mère adopte le même mouvement corporel que le spectre du père. La démarche est suspendue, ralentie. Sa présence quasi-fantomatique est créée par le jeu de la lumière et de l'ombre sur le corps. Le tissu soyeux de la robe blanche portée par l'actrice donne un mouvement fluide qui contraste avec le timbre de voix grave. L'économie de lumière qui ne joue que sur les demi-tons permet également de dénaturiser la présence humaine de l'actrice, d'apporter au corps une aura immatérielle qui ouvre sur la part invisible du monde des morts.

Le timbre particulier de la voix de l'actrice participe à la présence spectrale. La voix prononçant les mots avec une extrême lenteur donne à entendre une litanie, la litanie d'une mère qui veille sur son fils déchu. La courbe intonative tend vers une modulation zéro et place chaque mot au seuil du néant. Les modulations de la voix jouant entre le timbre grave et aigu guident la partition gestuelle de l'actrice. Le corps en effet est légèrement penché en avant, presque déséquilibré. La posture est proche de celle de l'acte rituel de l'offrande, puisque le spectre de la mère est debout, placé dans l'ombre de L'autre, les bras sont tendus, les mains sont ouvertes comme pour faire circuler les mots. L'offrande faite n'est pas accueillie par L'autre, qui reste muet et écoute humblement le propos de la mère, recroquevillé sur lui-même, dans une posture figée.

Au-delà des spectres du père et de la mère, un autre revenant surgit au cours du cheminement de L'autre dans « la ville du crépuscule ». C'est la figure de la Femme-point-trop-vieille, qui profère des paroles enfouies à travers un long monologue placé au tableau 10^{bis} :

Pas très longtemps, car toujours interrompu.

Cette fois par une femme, d'un certain âge, mais point trop vieille. Elle, elle va ouvrir la bouche pour chasser l'air si longtemps enfermé. Elle va gonfler ses poumons et expirer d'un trait : n'en sort qu'un long bruit.

FEMME-POINT-TROP-VIEILLE

excusez-moi de vous déranger vous savez ce n'est pas dans mes habitudes je ne me permettrais pas mais je vous ai déjà aperçu à plusieurs reprises je le disais à mon mari quand je suis revenue de chez ma sœur savez il ne peut plus bouger avec son pied [...] il a besoin de conduire et avec son pied vous imaginez qu'il dérape non il reste à la maison c'est dangereux en voiture savez c'est comme ça que mes

²⁶² Patrick Kermann, *Les Tristes champs d'aphodèles*, op. cit., p. 55-56.

parents entre Amboise et Tours pourtant il est prudent papa surtout quand il va en vacances mais il y a plein de virages entre Amboise et Tours on a tout notre temps a dit maman mais en doublant se sont trouvés coincés entre un camion et une voiture en face [...] ²⁶³

La logorrhée de la femme peint un tableau dramatique de ses proches, blessés et diminués lors d'un accident. La parole proférée en un flot ininterrompu devient comique à force de ressassement. La juxtaposition des phrases entre elles sans lien logique, l'excès du dire tendu en un seul souffle jusqu'au point limite de l'asphyxie devient une sorte d'hyperbole de la parole et en subvertit le sens. Le drame intime est tourné en dérision, il renvoie aux ragots des villages qui, à partir d'infimes détails, amplifient les événements du quotidien. Le jeu de l'actrice souligne la dérision apportée au drame. Assise sur un banc, face au public, comme si elle attendait un transport en commun, elle tient sur ses genoux un sac à main et, dans une très grande immobilité, elle remâche les mêmes paroles. Echec de l'échange : L'autre reste muet et abandonne la Femme-point-trop-vieille. La voix de la revenante résonne alors dans l'espace vide de la scène.

D'autres figures esseulées viennent à la rencontre de L'autre, au cours de son errance. C'est notamment la figure de Mora, qui s'exprime à travers plusieurs monologues. Au tableau 1, tout d'abord :

Surgit alors une jeune femme, Mora, happant Lun.

MORA

oh je vous aime

oui c'est vous que j'aime

j'en suis sûre le premier regard ne trompe pas

j'ai vu jusque dans votre âme

je vous l'offre mon amour

je vous aime et ma mort n'y changerait rien

prenez-le mon amour

Lun repousse Mora, sans violence, mais il est occupé à d'autres tâches. ²⁶⁴

Mora est l'anagramme d'"amor" et fait entendre le phonème "mort". C'est une figure qui traverse à plusieurs reprises la ville crépusculaire. Son apparition est toujours un appel incessant à l'amour, son désir est celui d'un abandon mortel et inconsolable. Elle est habitée comme L'autre d'un abîme et d'une solitude irréparable qui la conduisent progressivement vers un acte suicidaire.

²⁶³ *Ibid.*, p. 50.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 6.

Le même appel d'amour résonne au tableau 7. Mora se glisse subrepticement au milieu de la foule. Aucun passant ne s'aperçoit de sa présence fulgurante et sa quête du désir réciproque reste vaine :

MORA
mon amour mon amour
enfin trouvé
prends-moi dans tes bras
serre-moi
qu'attends-tu
fort tout fort
oh mon ²⁶⁵

La parole de Mora est sans retour, elle n'est pas entendue des passants. C'est cependant le corps troublé qui prend le relais pour exprimer son appel :

Et Mora se détache de la foule. Elle dit simplement :

MORA
je m'en vais.

Puis s'effondre. Et agitation générale. ²⁶⁶

Cette syncope de Mora provoque un moment de suspens qui révèle le désordre intime de la femme en quête d'un amour absolu, et manifeste l'échec de l'échange intersubjectif. Cet échec renvoie à une ultime inquiétude : que reste-t-il si la parole du désir n'est pas accueillie ?

Les monologues de Mora n'ouvrent pas seulement sur une béance intime, ils mettent en scène, par étapes successives, un corps sacrificiel qui est représenté au tableau 11 :

11 Fin de Mora

Et Lautre traverserait maintenant un de ces espaces troués par le désir et le plaisir. Encore croisant Mora qui tente de retenir les hommes.

Plusieurs tentatives muettes avortées, puis enfin Mora et son ultime amour.

MORA
enfin
mon amour toujours perdu toujours espéré
mon grand et unique amour

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 38.

je t'ai trouvé
jamais je ne te perdrai
viens que je m'offre à toi viens prends ma vie
je te donne mon cœur je te le donne
prends
ne refuse pas
je t'aime d'un amour si vaste
je t'offre ma vie prends
oh mon amour enfin
cette douceur toujours pressentie
je t'aime je t'aime je t'aime
et ces mots

*Mora se coupe les veines.*²⁶⁷

A travers les quatorze stations qui structurent le texte des *Tristes champs d'asphodèles*, Mora apparaît toujours comme une figure hétérogène qui est mise à l'écart de la communauté. Ses monologues brisent l'espace collectif, et aucune de ses litanies intimes et impudiques ne trouve de place dans « la ville du crépuscule ».

Toutes ces apparitions récurrentes sur la scène lui donnent une présence troublante au milieu des autres figures aseptisées. Mora est toujours dans le don du sujet, elle contraste avec le repli sur eux-mêmes des autres personnages. De même, le jeu de l'actrice – Aurélie Verillon dans la mise en scène de Pascale Henry – est toujours en ouverture. La parole du désir « mon amour mon amour » suit un mouvement aspiré vers la verticalité ; le corps est comme suspendu, l'actrice se tient sur la pointe des pieds, tendue dans un déséquilibre constant, toujours prête à basculer et chuter dans le vide. Cet effet est souligné par la fragilité de la silhouette de l'actrice, une fragilité qui se retrouve aussi dans la course panique de Mora : l'actrice traverse le plateau en courant d'un pas léger mais ferme, la traversée est proche d'une fulgurance, comme si en elle s'incarnait un corps immatériel, spectral. Mora est la seule figure toujours en mouvement, sa course accélérée manifeste une urgence du geste comme celle d'une parole impérieuse. La robe rouge portée par l'actrice, dans un tissu léger et soyeux qui donne une grande liberté de mouvement au corps, s'accorde parfaitement avec cet élan perpétuel qu'est la course de Mora. La couleur rouge entre en opposition avec les costumes aux tons très neutres des autres figures. C'est aussi la couleur du désir affolé de Mora. Les seuls instants où le mouvement est suspendu sont ceux de

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 51-52.

l'évanouissement de Mora et le dernier tableau où elle est assise à cour près de Autre. Les deux corps figés dans la posture assise face au public donnent au spectateur l'image de deux solitudes. Nous pouvons nous souvenir des « orphelins fiancés », dans le poème *Ouvriers* d'Arthur Rimbaud :

C'était bien plus triste qu'un deuil. Nous faisons un tour dans la banlieue. Le temps était couvert, et ce vent du Sud excitait toutes les vilaines odeurs des jardins ravagés et des prés desséchés. [...]
Non ! nous ne passerons pas l'été dans cet avare pays où nous ne serons jamais que des orphelins fiancés.²⁶⁸

Mora et Autre sont, comme les « orphelins fiancés », deux figures errantes dans une ville industrielle, décalées, mises à l'écart. Le poète, à travers l'oxymore, exprime la solitude irréversible de deux êtres unis mais paradoxalement séparés et seuls. Mora et Autre sont ces témoins muets d'un monde dévasté.

L'union de deux figures réunies mais solitaires se retrouve également dans les trois dialogues des *Tristes champs d'asphodèles*²⁶⁹ : au tableau 4, *Il faut y aller*, le dialogue Mora/Homme ; au tableau 6, *L'objet du ressentiment*, le dialogue Homme 1/Homme 2 ; au tableau 11, *Fin de Mora*, le dialogue Mora/Homme. Ces dialogues n'ont pas la fonction de situer chaque scène par rapport à la précédente et aux suivantes. Dans la structure du texte, ils ne créent pas de transition mais produisent des béances. Le premier dialogue entre Mora et l'Homme correspond à un échange intéressé, la parole d'amour offerte à l'homme se subvertit en parole utilitaire chez l'Homme, pour qui l'échange n'est que consommation immédiate d'un corps :

MORA
je vous aime
oh oui c'est vous
dès que je vous ai vu j'ai su que
oui vous

HOMME
qu'est-ce que tu veux

MORA
vous donner mon amour
un amour infini

²⁶⁸ Arthur Rimbaud, *Ouvriers*, in *Illuminations*, NRF « Poésie/Gallimard », Paris, 1984, p. 169.

²⁶⁹ Trois dialogues seulement sont présents dans le texte.

HOMME

combien tu veux

MORA

pour quoi ²⁷⁰

Le deuxième dialogue entre les deux hommes défigure à nouveau la relation interhumaine, puisque Homme 1 et Homme 2 tiennent des propos vides basés sur un hiatus. Leur échange vide de sens n'a lieu d'être que pour approcher et harceler physiquement Lautre :

HOMME 1

hé

HOMME 2

hein

HOMME 1

hé toi ç'va

HOMME 2

quoi

HOMME 1

ç'va hé toi

HOMME 2

moi

HOMME 1

toi

HOMME 2

moi ç'va

[...]

HOMME 1

fou

pas lui

toi

(se lève et commence à donner des coups de pieds à Lautre)

pas lui pas lui pas lui pas lui pas lui pas lui

²⁷⁰ Patrick Kermann, *Les Tristes champs d'aphodèles*, op. cit., p. 19.

HOMME 2

okay

compris

*(se joint à l'homme 1 et tous deux frappent allègrement Lautre)*²⁷¹

Le seul dialogue où un échange s'instaure entre les deux interlocuteurs est celui du tableau 11, entre Mora et l'Homme. Les paroles se répondent et se complètent dans un échange érotique au moment où Mora trouve la mort. C'est ici par l'acte de la parole que les corps se rencontrent et s'épousent pour ne former qu'un seul être, Eros et Thanatos se réconcilient :

HOMME

mon amour

MORA

enfin trouvé enfin dans mes bras

HOMME

je suis contre toi mon amour

MORA

viens caresser mon corps désireux

viens te blottir entre mes cuisses

HOMME

je viens amour

MORA

enlève mes vêtements

dévoile ma nudité

HOMME

j'enlève tes vêtements

je dévoile ta nudité²⁷²

L'absence d'échange entre les personnages montre l'incapacité de chacun à produire son propre discours. Les propos énoncés sont le plus souvent lacunaires et ouvrent sur une béance qui témoigne d'une crise identitaire et, au-delà, d'une crise du sujet qu'avalise la dénomination des personnages (Lun, Lautre, ...). La part importante de monologues et de dialogues lacunaires montre ainsi l'échec de la relation de l'un à l'autre, mais aussi l'échec du sujet face à lui-même. Le déficit de relation le conduit au

²⁷¹ *Ibid.*, p. 30-32.

²⁷² *Ibid.*, p. 52.

bord de l'abîme. La parole continue cependant toujours à se déverser, à travers de longs monologues mais faisant aussi appel à la choralité.

8. Les chœurs

La choralité peut-elle se substituer à cet échec du sujet ? Pour Jean-Pierre Sarrazac :

Au niveau de la parole, la choralité se manifeste comme un ensemble de répliques qui échappent à l'avancée logique de l'action et qui peuvent se structurer de façon mélodique, tel un chant à plusieurs voix ; au niveau des personnages, elle correspond à une communauté qui n'est plus portée par l'enjeu de l'affrontement individuel.²⁷³

Et en effet, le tissu textuel de *Tristes champs d'asphodèles* est composé de plusieurs voix qui se répondent et s'entrelacent. C'est l'exemple du tableau 2, *Thrène pour un vivant* : la parole est ici distribuée en un groupe mixte de filles et de garçons :

GARÇON 1

voilà l'histoire étranger

GARÇON 2

toute l'histoire

GARÇON 3

le début et la suite

FILLE 2

et depuis il est là-haut

FILLE 3

et tire

GARÇON 1

sur tout ce qui passe

GARÇON 2

tout ce qui bouge

[...]

GARÇON 1

alors il abat son demi-frère

²⁷³ Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 42.

FILLE 1

plus de demi-frère

FILLE 2

il abat son beau-père

FILLE 1

plus de beau-père

GARÇON 2

il abat son copain qui voulait pas fuguer avec lui

FILLE 1

plus de copain qui voulait pas fuguer

FILLE 3

il abat sa mère

FILLE 1

plus de mère²⁷⁴

Ce chœur est discordant. Lui aussi témoigne d'un échec. Il montre le tableau du désastre intime d'un adolescent. La choralité fait résonner ici une tragédie humaine mêlée de fratricide, parricide et matricide. Elle donne à entendre la douleur de la communauté représentée par les voix des filles et des garçons.

Le recours au chœur est souvent, à l'heure du désenchantement du monde, l'occasion d'une déploration fondamentale, ressassant la malédiction du disjoint et l'insurmontable séparation des êtres.²⁷⁵

La « déploration » est intitulée *Thrène pour un vivant* dans le texte dramatique de Patrick Kermann. L'auteur s'inspire du thrène de la tragédie antique, un chant destiné à un mort, une lamentation, un gémissement. Le thrène est toujours lié à la mise en scène du deuil. Nous avons par exemple, dans *Les Perses* d'Eschyle, le thrène chanté par les vieillards de Suse pour l'ombre de Darios. Le chœur invite le roi mort à répondre au cri aigu des gémissements conducteurs d'âme. Les sanglots du chœur ont réussi à ramener l'âme du mort vers la lumière des vivants :

Le Chœur commence l'évocation qu'il entremêle de cris et de gestes violents : il sanglote et se frappe la poitrine, ou hurle l'appel au mort en battant des mains.

²⁷⁴ Patrick Kermann, *Les Tristes champs d'aphodèles*, op. cit., p. 13-15.

²⁷⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 42.

Soutenu

LE CHŒUR – *M’entend-il, le roi défunt, égal aux dieux ? M’entend-il lancer en langue barbare, claire à son oreille, ces appels gémissants, lugubres, où se mêlent tous les accents de la plainte ? Je clamerai haut mes souffrances infinies : du fond de l’ombre m’entend-il ?*

Allons, Terre, et vous, princes du monde infernal, laissez sortir de vos demeures l’être divin et superbe, le dieu, fils de Suse, qu’adorent les Perses. Guidez vers la lumière celui dont jamais la terre des Perses n’a encore recouvert l’égal.

[...]

L’ombre de Darios apparaît au-dessus du tombeau.

DARIOS – Ô fidèles entre les fidèles, compagnons de ma jeunesse, vieillards perses, quelle souffrance souffre donc ma cité ? Elle gémit, se frappe le sein, et aussitôt le sol se fend. Je vois mon épouse près de mon tombeau, je m’alarme et de tout cœur j’accueille ses libations. Cependant vous vous lamentez autour de cette tombe et vos plaintes aigües, évocatrices des morts, pitoyablement m’appellent.²⁷⁶

La longue invocation du chœur à Darios avait une dimension lyrique très forte et la voix du deuil créait une émotion tragique sur le public, à l’époque d’Eschyle.

Dans *Les Tristes champs d’asphodèles*, le thrène est détourné de sa fonction originelle. Il n’est plus ici une lamentation, un chant de la douleur destiné à un mort mais devient un dialogue à plusieurs voix. Les paroles des filles et des garçons sont brèves et distanciées comme si elles rapportaient un fait divers. L’événement relaté est détourné au profit d’une parole orale au vocabulaire pauvre et de phrases où la syntaxe est souvent déviante. Le thrène est ici adressé à Lautre, témoin muet du destin tragique de l’adolescent et de la déchirure du monde.

²⁷⁶ Eschyle, *Les Perses*, in *Tragédies*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 2002, p. 84-86.

9. Mise en scène de Pascale Henry : heurts et contrastes

Vocation scénique du chœur :

Dans la mise en scène de Pascale Henry, à l'ouverture du tableau 2, un fond sonore très élevé se fait entendre. Les acteurs entrent à cour et à jardin, déambulent entre les colonnes et s'assoient, appuyés contre celles-ci. Ils se répartissent les paroles dans un rythme soutenu et une actrice, qui a le rôle du coryphée, énonce la fable intime de l'adolescent criminel. L'énonciation polyphonique se joue aussi dans les intervalles, les vides entre les colonnes, et c'est à travers les interstices de la parole que résonne le geste irréparable de l'assassin. Le plateau s'obscurcit et des tirs de balles très violents se font entendre.

En écho au tableau 2, un autre chœur montre la violence du monde. La communauté composée d'Hommes jeunes harcèle et cherche à exclure Lautre de son territoire. La polyphonie énonciative est répartie entre Homme jeune 1 / 2 / 3 / 4 / 5. Sur le plateau, un chœur d'hommes se rassemble avec agitation autour de Lautre et lui donne des coups violents afin de le faire parler :

5 La rue et ses dangers (avec rengaine)

Surgissent alors des gens, jeunes à en juger. De jeunes sauvages, de la tendre violence des rues. Qui boutent hors de leur territoire l'homme suivant Lautre. Puis qui interrogent Lautre.

HOMME JEUNE 1

qui es-tu

HOMME JEUNE 2

oui toi qui passes là

HOMME JEUNE 3

oh il désire ouvrir la bouche

HOMME JEUNE 4

doucement le cheval fougueux

[...]

HOMME JEUNE 3

mais avant il faut que de toi tu dises qui tu es

HOMME JEUNE 2

de quelle mère es-tu né ²⁷⁷

²⁷⁷ Patrick Kermann, *Les Tristes champs d'aphodèles*, op. cit., p. 21-24.

Quelle est la vocation scénique de ce chœur ?

La dynamique du rythme et la répartition de la parole imposent un rapport à l'espace qui est moins illustratif que chorégraphique. Pascale Henry a su trouver un accord juste et sensible entre les mouvements des paroles et des gestes. La mise en scène joue également avec la nature originelle du chœur qui était à la fois chanté, dansé et parlé.

A l'ouverture du tableau, une musique envahit l'espace scénique : le tissu sonore est composé de trombones, cymbales et djembés. Le volume sonore s'intensifie et un chœur de figures vêtues de noir investit le plateau. Toute la scénographie repose sur l'apport d'amples tissus noirs semblables à des capes, qui créent un mouvement fluide et donnent l'aspect de grandes membranes tendues entre les extrémités des bras, comme des ailes de chauve-souris. Le jeu avec le tissu agrandit le volume corporel de l'acteur, il défigure le corps humain et le transfigure en un mammifère étrange. De plus, les froissements du tissu résonnent comme des battements d'ailes et évoluent au rythme de la musique et de la voix des acteurs. La lumière crépusculaire en demi-teinte bleu-gris intensifie le mélange indistinct du corps de l'acteur et de l'animalité. La métamorphose humain/animal ouvre le champ de perception du spectateur. L'espace s'élargit et devient hétérogène et incertain, l'irruption de ces figures contraste avec la fixité des colonnes : un échange de vie se fait entre la matière et le corps des acteurs. L'opposition entre l'aspect massif des piliers et la texture fragile du tissu fait vaciller les angles de perception du spectateur, qui est à la fois convoqué dans un espace ancien (sorte d'ancien palais dévasté) et dans un temps plus archaïque où des figures mythiques et monstrueuses font leur apparition. Le monde contemporain avec la violence de ses cités résonne ainsi dans l'espace scénique.

Ces figures monstrueuses habillées de noir pourraient représenter l'espace mental de Lautre. Ce sont des créatures terrifiantes qui viennent expulser Lautre et faire vaciller son identité. C'est principalement par les battements d'ailes créés par le froissement du tissu qu'elles parviennent à le faire prisonnier. Les acteurs forment un cercle autour de Lautre et l'enveloppent dans les vastes pans de leur cape. Ils le propulsent au centre du cercle. D'un pas rythmé et très saccadé, ils dansent autour de lui. Les voix deviennent incantatoires et évoluent en une transe. Les paroles dispersées se réconcilient et ne forment plus qu'une seule voix qui se resserre et prend possession du corps de Lautre.

Le corps sacrifié de Lautre se retrouve au tableau 8, dans le chœur des empuses, qui s'ouvre sur un rituel de bacchantes. Le cortège des bacchantes devient une assemblée d'empuses, prêtes à dépecer le corps de Lautre :

8 Empuses

Et toujours dans les rumeurs de la ville agonisante aux lumières blafardes, à ce moment juste, surgissent des femmes, comme un chœur d'Empuses se jetant sur la proie offerte par la déambulation. (Empuse 1 est Mora.)

EMPUSE 1

oh l'homme tout beau

EMPUSE 2

tst tst tst

EMPUSE 3

par ici l'errant marchant

par ici

EMPUSE 2

viens là mon mignon

EMPUSE 1

là

EMPUSE 3

ne te sauve donc pas

[...]

*Empuse 2 et Empuse 3 conciliaulent à voix basse, s'inventent des jeux pour désigner l'heureuse violeuse, tandis que Empuse 1 contemple le bel endormi.*²⁷⁸

Les voix des Empuses 1 / 2 / 3 envoûtent Lautre de paroles incertaines et cherchent à prendre possession de lui dans un mouvement frénétique. Le corps de Lautre est en effet voué à un sacrifice charnel, happé par des femmes habitées d'un désir excessif de consommer ce corps masculin. De nouveau, nous percevons l'image d'un sujet, Lautre, destiné à la perte et toujours détruit par la communauté.

Les paroles de ces figures dionysiaques excèdent la parole normative. Ce sont plutôt des impulsions de langage et cela exige de la part des acteurs de se laisser porter et traverser par le mouvement verbal. Ces figures ne se profilent que dans l'imaginaire produit par la respiration de l'écriture de Kermann. Les paroles que profèrent les

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 41-45.

empuses sont des segments de phrases structurés par une forme injonctive et qui se répondent à travers la polyphonie des voix :

EMPUSE 2

sache ouvrir les yeux derrière toi

EMPUSE 1

et des trois vois celle qui peut plaire à ton corps harassé

EMPUSE 2

oh ne cède pas à la fuite lâche

EMPUSE 3

viens te reposer à nos côtés

EMPUSE 1

ferme les yeux

EMPUSE 2

détends tes membres

EMPUSE 1

là

EMPUSE 2

voilà²⁷⁹

Des voix mêlées des empuses, une voix se détache pour proférer un long monologue ; c'est celle de Mora, transfigurée en Empuse 1 :

à ma naissance mon père Bélos m'appela Lamia la glotonne car le sein de ma nourrice ne pouvait rassasier mon appétit vorace plus tard on me nomma aussi Neith et Anatha je grandis dans les palais des déserts de Lybie dans l'or et la poussière d'un royaume sans frontières [...] une après-midi d'ennui mon père Bélos vint s'étendre sur ma couche il fut mon premier amant quand épuisé des plaisirs il somnola il fut ma première victime j'ouvris ses veines et bus le sang paternel [...] mon corps réclama alors des accouplements plus violents [...] j'en appelai au dieu des dieux qui fut bientôt un familier de ma chambre seul à assouvir ma faim je lui donnai des enfants tous tués par sa femme jalouse mon amant divin me conféra alors un don consolateur celui de sortir les yeux de ma tête et de les mettre en place à volonté [...] je quittai mes palais pour parcourir le monde aiguisant ma vengeance sur les nouveaux-nés que je faisais périr de diverses façons mais ces joies furent de courte durée mon sexe réclamait d'autres extases.²⁸⁰

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 42.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 43-44. Selon certaines mythologies, la première des empuses est Lamia, fille de Bélos, roi de Tyr. Aimée de Zeus, dont elle a de nombreux enfants, elle subit le courroux d'Héra qui tue sa progéniture et la condamne à garder éternellement les yeux ouverts. Zeus cependant lui concède le pouvoir de retirer ses yeux lorsqu'elle veut trouver un peu de repos. Mais la douleur transforme Lamia en un monstre fou et sanguinaire, qui enlève et dévore les enfants des mères qu'elle jalouse. Lamia est parfois assimilée à Neith, déesse lybienne de l'amour et de la guerre, aussi appelée Anatha et Athena (que l'on retrouve dans le culte grec).

La parole pléthorique et ressassante d'Empuse 1 est très concrètement exigeante pour l'actrice car elle lui demande d'être au plus près de la fracture rythmique de l'écriture de Kermann. Quant aux figures mythiques, elles imposent au metteur en scène d'inventer un autre fonctionnement du corps théâtral. L'écriture scénique propose une chorégraphie des empuses : l'espace est construit par des corps de femmes vêtues de robes noires en dentelle. Chacune d'elles sort tout d'abord d'une grande poubelle et donne à voir un corps hybride, défiguré. L'actrice en effet porte dans le dos, au niveau de la tête, un visage, et, au milieu, des seins de femmes. La monstruosité est intensifiée par les mouvements qui sont contrariés du fait de la présence de ce autre visage au dos de l'actrice. Le dédoublement visage/masque provoque entre l'individu et son double qui vient désagréger l'unité du sujet. Le corps protéiforme de l'actrice renvoie aussi, pour notre imaginaire occidental, aux sculptures moyenâgeuses ornant les chapiteaux des églises romanes, où des êtres mi-hommes mi-animaux jouent sur les limites de l'humain. Le sculpteur cherche à distordre et contrarier les formes, les tordre, les étirer pour créer un être hybride, étrange, qui saisit d'effroi le spectateur.

La dualité humain / animal est très présente dans la proposition scénique de Pascale Henry. Le mouvement des chevelures flottant éparées sur les épaules, la gestuelle très étirée dans les mouvements des bras et des jambes, jouent sur la tension verticale et horizontale et accentuent l'effet d'étrangeté. Cette étrangeté naît aussi des mouvements rythmés et convulsifs des empuses, qui entrent dans une danse proche de la transe. Le mouvement dansé accentué par une lumière d'un rouge très vif convoque Lautre dans un univers de cauchemar qui constitue les premiers signes de sa destruction à venir.

Le corps de Lautre apparaît alors démantelé : ses membres meurtris par l'étreinte violente des empuses semblent désarticulés et comme vidés de toute vie. A ce moment-là, cependant, Lautre est sauvé par Lun, qui veille toujours sur lui. Par une parole très archaïque qui témoigne de son pouvoir verbal, Lun réussit à déstabiliser le chœur des empuses et à chasser ces démons de l'espace intime de Lautre :

Empuse 2 s'affaire autour du corps de Lautre, déboutonne ses habits pour le dénuder.

Surgit Lun, ange gardien fidèle et discret de Lautre. Oh, il les connaît bien, ces furies femelles. Et il connaît le moyen avéré de les chasser. Donc il profère les mots que voici :

LAUTRE

éléteria

bel-phéteur onem

ogou ta ogou ta ogou ta men

kertago vulna to

dudaniã neïpona

(on n'y comprend peut-être rien, mais l'efficacité incantatoire est là : les Empuses reculent à coup d'insultes)

bethbétir sarniou

sirta ti lamia sirta ti tamia sirta ti samia sirta toï

béza tonou manoï té kanoï

dalnatia sitoni sar

*Et voilà ces bestioles boutées hors de l'aire de jeu. Ne restent que Lun et Lautre endormi. Un grand silence se fait*²⁸¹

La choralité se trouve développée encore autrement à travers le chœur du tableau 7, *Deuxième tentative du dire du quoi* et celui du tableau 10, *Harangues des temps révolus*. Le tableau 7 renvoie à l'espace public de la rue. Chaque membre du chœur incarne un passant. La répartition de la parole et de l'espace s'organise autour de la vision d'une tache rouge dans le ciel :

Des gens passeraient.

Et toujours Lautre allongé, geignant, mais sans ostentation.

Une personne s'arrête et fixe le ciel de nuit. D'autres s'immobilisent, selon la loi de la curiosité terrestre.

- oh oh

- pardon

- vous désirez

- ah ça

- hein

- c'est à moi que

[...]

- là une tache rouge

- une tache rouge dans le ciel

- je la vois je la vois

- et alors quoi une tache rouge

- une tache quoi

- poussez-vous

- la rouge

- quelle tache

- oui oui

- moi aussi je la vois

- où où²⁸²

²⁸¹ *Ibid.*, p. 45-46.

Contrairement au chœur des empuses, la parole est ici très quotidienne mais toujours réduite à des bribes de phrases et à des interjections. Chaque parole met en jeu des interlocuteurs anonymes, marqués typographiquement par le tiret et le changement de ligne. Les paroles s'entrelacent, se mêlent, et les voix sont toutes aimantées vers le bras tendu du premier passant qui a cru voir une tache dans le ciel. Ainsi les mots proférés deviennent des variations autour d'un point fixe, créant une configuration spatiale orientée autour du premier homme observant le ciel. Les acteurs entrent à cour et à jardin et se placent simultanément derrière le premier acteur. Ils contemplent le même point fixe que celui-ci, dans une tension verticale. De ce chœur représentant la foule, se détachent deux personnages, Lautre et Mora. Lautre observe, toujours muet, ces figures anonymes et Mora, séparée de la configuration collective, chante sa litanie :

MORA

mon amour mon amour
enfin trouvé
prends-moi dans tes bras
serre-moi
qu'attends-tu
fort tout fort
oh mon

Et Mora se détache de la foule. Elle dit simplement :

MORA

je m'en vais.

*Puis s'effondre. Et agitation générale.*²⁸³

La syncope de Mora attire le chœur, le déplace, impulse un nouveau mouvement. Les voix mêlées fusionnent à nouveau et se répartissent autour du corps évanoui :

- allongez-la
- doucement
- redressez-la
- faites de la place
- laissez-la respirer
- dégagez
- un médecin je vais chercher un médecin
- la pharmacie là-bas
- attention à la langue faut pas qu'elle l'avale²⁸⁴

²⁸² *Ibid.*, p. 36-37.

²⁸³ *Ibid.*, p. 38.

Dans le même registre, au tableau 10, *Harangues des temps révolus*, le chœur s'ouvre sur une foule de passants qui se disloque progressivement. Les acteurs se placent debout sur des tonneaux de bois et déclament en un long monologue leurs visions utopiques du monde. Le chœur se divise en trois voix : *le rêve de L.*, *le doute de L.*, *la vision de L.* L'espace ainsi se dessine en une orchestration de voix comme l'espace d'une conscience. Chaque soliloque exprime, sur le ton de la harangue idéologique, un désir de collectivité. Les acteurs profèrent en public en même temps les trois soliloques :

(le rêve de L.)

il faut rêver il est temps il faut rêver il faut organiser nous organiser il est temps il faut s'associer se regrouper il est temps il est grand temps comme un énorme soufflet qui attise chaque étincelle de la lutte des classes pour en faire un immense incendie [...] il est temps grand temps que la peste tue d'une lente agonie les profiteurs et les exploités il est temps d'astiquer les couteaux il est grand temps de sortir les fusils des caches camarades il est temps il est grand temps de ne plus rêver

(le doute de L.)

pour beaucoup d'entre vous je le sais il n'est pas facile de rejoindre les groupes ou les syndicats ou le parti je le sais la démarche réclame qu'on abdique la part de soi-même qui justement pousse à s'organiser en comités en conseils je le sais puisque moi aussi suis passée par ces doutes et ces errements [...]

(la vision de L.)

camarade ainsi commence à se dessiner devant ç yeux ce pour quoi tu n'as pas de nom ce qui n'a pas de forme ce qui n'a pas de contours camarade ainsi commence à se faire entendre ce qui n'est pas un son ce qui n'est pas une musique [...] ²⁸⁵

Là encore, l'acteur doit se laisser porter par un mouvement verbal d'une grande rigueur rythmique. Tout, en effet, obéit au mouvement de l'écrit bien plus qu'au sens. La logorrhée excède le sens comme le confirme la dernière didascalie du tableau 10 :

Tous ces mots proférés deviennent naturellement inaudibles. Ne reste que le geste du discours. Cette image réminiscente juste. ²⁸⁶

L'expression « image réminiscente juste » souligne l'engagement intègre dans la force de la vision, vouée à la disparition dès qu'elle s'écarte du pouvoir du langage.

L'errance de Lautre se poursuit et son cheminement à travers les figures étranges s'achève avec la treizième station, nommée *Echos ex-voto*. Lautre est à nouveau témoin

²⁸⁴ *Id.*

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 47-49.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

des fables intimes de plusieurs sujets. Les voix éparpillées se partagent entre Meneur, Homme 1, Les autres, Femme 1, Plusieurs et Femme 2. Le personnage dénommé Meneur contrôle et distribue la parole ; il a ici le rôle du coryphée. L'auteur réinvente et subvertit la figure du coryphée, ici transfiguré en un bonimenteur qui attire la foule pour la faire parler et qui significativement a pour nom « meneur », terme qui prend souvent une connotation péjorative :

MENEUR (*vite, très*)
 qui qui qui
 à qui là
 qui qui qui veut
 qui veut
 qui veut qui peut qui qui qui
 allez à qui qui
 [...]
 qui délire vide
 qui dit adoucit
 qui déverse allège
 [...] ²⁸⁷

La voix du Meneur, censé contenir la parole, se dissout dans les voix mêlées des trois autres figures, celles de Homme 1, de Femme 1 et de Femme 2. Chacune de ces voix cohabite avec les autres, mais dans la solitude et l'écart. Écoutons le monologue de Femme 1 :

FEMME 1
 voilà ici ne naquis pas mais tôt y vins traînée par ma mère alcoolique et père faible y cherchant remède au malheur et fortune pour vices à cinq de mon âge fut ouvert débit de boisson à le rue de la Tête Noire tenu sept ans dans relents de sciure et flaques de bière éventée avec cris dégueulis du père épris et pris par vapeurs me prenant à la fermeture derrière comptoir avec mère tirant rideau de fer ²⁸⁸

Le monologue de la femme est d'une extrême violence. Il met à nu une blessure symbolique majeure du sujet, la blessure fondamentale liée au viol et à l'inceste. La voix suit toujours le mouvement de l'écriture, comme celle d'une incantation qui expulse les zones d'ombre, les images enfouies de la douleur. Ces trois monologues précèdent le sacrifice de Lautre au tableau 14, où il est étranglé par Lun. Ils résonnent comme une anticipation des dernières paroles de Lun avant son acte définitif :

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 57.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 59-60.

ami tu vas de ci de là les joues flétries de froid le cœur rouge sombre de la douleur qui sourd de l'ignorance du monde ami tu vas exténué aussi lassé errant plein de chagrin et d'affliction le visage endeuillé le visage défait d'une tristesse tue de mortel inconsolé et ami tu vas dans la moiteur noire de la nuit t'enfonçant te perdant dans la ville glacée les yeux sur quoi sur quoi donc pleurant les larmes du corps transi et inrepu de quoi encore dans la marche désolée de tes pas posés l'un devant l'autre pour quoi dis ami pour quoi et quoi 'lors quoi dis dis le quoi 'tenant dis dis dis

Et là, réponse chantée de Lautre, on entendrait, surgi du tout intérieur, The shape on the ground de Kat Onoma.

*Lun accompagnerait également la chanson tout en étranglant Lautre, ou le poignardant, l'assommant, bref, le tuant. Et partirait.*²⁸⁹

Ce dernier monologue de Lun, tout comme la logorrhée de Homme 1, Femme 1 et Femme 2 dans le treizième tableau, viennent dire tout le désastre du monde, mais avec une certaine désinvolture, soulignée non seulement par le terme « bref », comme nous l'avons déjà observé précédemment, mais également par l'indication scénique du chant pour accompagner le meurtre de Lautre par Lun.

Pascale Henry a proposé une écriture scénique très subtile pour l'avant-dernier tableau. Un éclairage très sombre envahit la scène. En cercle, des hommes et des femmes sont assis à même le sol autour d'un braséro. Le spectateur ne distingue pas leurs visages. Un éclairage intense se pose sur l'acteur interprétant le Meneur. Un bidon rouge en fer lui sert de support pour haranguer les passants, il tient à la main un maillet et frappe à plusieurs reprises sur le bidon. Le bidon métallique comme les mailloches en hêtre sont choisis pour leur qualité de résonance. La frappe répétée du bois contre le fer rythme les paroles, secoue la passivité des passants assis à jardin. Chaque coup porté sur le fer vient en quelque sorte réveiller la conscience, les souvenirs, les traumatismes enfouis en chacun, aussi singulier soit-il. L'espace public, ici la rue, se transforme en une audience où chacun vient se confier et dévoiler sa part la plus secrète. Le bidon rouge se métamorphose en barre des témoins ; les trois acteurs en effet viennent successivement se placer devant le baril pour déclamer publiquement leur blessure lointaine. Toujours à jardin, le chœur écoute et commente, dans un entrelacement de voix, les fables intimes révélées :

LES AUTRES

- beau vrai
- fort quoi
- mais

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 64.

- quoi
- non
- si
- oh la déclamation
- honnête
- affirmatif ²⁹⁰

Dans sa mise en scène, Pascale Henry a su mettre en lumière avec distance la fêlure irréparable, celle de l'auteur hanté par la Shoah et qui se retrouve dans toute l'œuvre de Kermann. Elle a su également trouver une poétique de la présence à travers la béance du texte dramatique, en accordant dans un subtil mouvement l'aphasie de Lautre et la logorrhée des passants de la ville, reliés par une même solitude. Le spectateur a pu entendre le désir d'absolu de l'être, un désir voué à l'échec et source d'une immense souffrance. Pascale Henry a su diriger les acteurs par un jeu très concret, précis, qui a permis de faire résonner le tissu sonore de la langue de Patrick Kermann. C'est aussi par un partage très équilibré des voix entre monologue et choralité que le sens des *Tristes champs d'asphodèles* s'ouvre au spectateur. Les différentes configurations spatiales n'ont donné au spectateur qu'une seule voix, celle de l'auteur, comme l'explique Claude Régy :

Le dialogue c'est deux discours. Comme si on changeait de discours chaque fois que l'acteur prend la parole (principe de la réplique, des personnages qui se répliquent). Alors qu'une seule personne a écrit le texte et qu'il faut faire entendre une seule voix à travers toute la troupe. C'est-à-dire restituer un monologue, ce qui ne veut pas dire le discours d'une seule personne mais un seul discours. Et on revient finalement à l'origine du chœur dans la tragédie grecque. ²⁹¹

La metteuse en scène se réclame de l'esthétique de Claude Régy. Par le dépouillement du plateau cherchant à construire un rapport dynamique des corps avec l'espace, elle donne une dimension essentielle à la langue de Kermann, portée par l'accord ténu des voix des acteurs. C'est aussi par le son, la lumière et le mouvement des acteurs que le spectateur participe à la déambulation de Lautre et entend les voix multiples des figures kermanniennes.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 60.

²⁹¹ Claude Régy, *L'Ordre des morts*, *op. cit.*, p. 67-68.

Du statisme au mouvement :

Pascale Henry a traduit l'imaginaire de l'œuvre de Kermann et tenté d'ouvrir le sens, confié par l'auteur lui-même²⁹², en concevant un dispositif scénique qui permet de manifester symboliquement le Chemin de Croix christique. La déambulation de Lautre, ponctuée d'apparitions étranges, se fait à travers un espace mouvant, non-figuratif. La scénographie est très dépouillée : un décor planté de longues colonnes métalliques grises rappelant le béton. La poétique de l'espace proposée par Pascale Henry résonne avec l'esthétique d'Adolphe Appia : celle, tout d'abord, de l'économie des moyens plastiques et humains dans la mise en œuvre d'un lieu théâtral, et celle, surtout, qui constitue sa grande recherche, centrée sur l'échange entre le corps et la matière : les volumes ne servent qu'à mettre le corps en valeur et à faire vivre l'espace dans la relation du corps à l'architecture. Ainsi, à propos des piliers, Appia précise sa volonté de créer de l'espace vivant et de maintenir les rapports des corps, des volumes et de la lumière tout au long de la représentation :

[...] c'est l'opposition du corps qui anime les formes de l'espace. L'espace vivant, c'est la victoire des formes corporelles sur les formes inanimées. La réciprocité est parfaite [...].

Prenons un exemple, et supposons un pilier vertical, carré, aux angles droits nettement accusés. Ce pilier repose, sans soubassement, sur des dalles horizontales. Un corps s'en approche. Du contraste entre son mouvement et l'immobilité tranquille du pilier, naît déjà une sensation de vie expressive que le corps sans pilier et le pilier sans ce corps n'auraient pas atteinte. De plus, les lignes sinueuses et arrondies du corps diffèrent essentiellement des surfaces planes et des angles du pilier, et ce contraste est par lui-même expressif. Mais le corps vient à toucher le pilier ; l'opposition s'accroît davantage. Enfin, le corps s'appuie contre le pilier dont l'immobilité lui offre un point d'appui solide : le pilier résiste, il agit ! L'opposition a créé la vie de la forme inanimée : l'espace est devenu vivant !²⁹³

La mise en scène proposée par Pascale Henry cherche à créer un échange de vie entre la matière et le corps : le matériau lourd et brut des colonnes contraste, par exemple, avec le corps de Mora dans sa robe rouge. La matière solide des piliers souligne l'image fulgurante d'êtres immatériels (Mora, le spectre du père, le spectre de la mère), qui sont comme des visions traversant la pensée de Lautre au cours de son

²⁹² Lors d'un entretien que nous avons eu avec Pascale Henry en février 2010, la metteuse en scène nous relata que lorsqu'elle avait interrogé Patrick Kermann sur ses intentions d'écriture, celui-ci avait simplement répondu : « Ça vient comme ça, j'ai travaillé sur le Chemin de Croix ».

²⁹³ Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, t. III, L'Age d'Homme, Lausanne, 1988, p. 372-374.

errance. L'habillage de béton froid des colonnes a pour rôle « de faire chanter une fragilité, de faire apparaître, de manifester l'événement vivant d'une présence »²⁹⁴.

La présence fragile de l'acteur est aussi intensifiée par l'éclairage feutré. Le jeu entre la pénombre et l'éclairage vif sur l'acteur lorsqu'il trouve une posture stable en prenant appui sur le pilier renforce l'aspect immatériel de la silhouette corporelle : l'éclairage à faible intensité s'ouvre brutalement sur un faisceau lumineux qui plonge l'acteur dans une aura correspondant aux visions des revenants dans « la ville du crépuscule ». Ces effets lumineux sont surtout utilisés pour le spectre du père et le spectre de la mère. Nous retrouvons ce travail sur la lumière dans les mises en scène de Claude Régy, notamment pour *Des couteaux dans les poules* de David Harrower, créé au théâtre de Nanterre en février-mars 2000. Le metteur en scène évoque ainsi le parti pris d'un paysage immatériel créé par une luminosité diffuse :

[...] Alors je travaille avec le ralenti et aussi avec l'ombre. Cela donne des silhouettes qu'on commence à peine à deviner, dont on n'est même pas sûr qu'elles existent [...]

En effet, quelqu'un qui vient de loin au ralenti et dans la pénombre, par rapport à une autre personne en position plus rapprochée et fixe, c'est comme une naissance, c'est comme quelqu'un qui est petit et qui grandit, c'est comme le début de quelque chose, c'est comme une apparition.²⁹⁵

Le jeu entre le lointain et la proximité, dans la mise en scène de Pascale Henry, est rendu possible grâce au dispositif scénique. La présence des colonnes dessine un espace qui propose des confins, des limites entre le visible et l'invisible, entre le champ et le hors-champ. Les colonnes donnent une profondeur de champ qui permet à l'acteur de créer un tracé dans l'espace et d'ouvrir les possibilités du parcours. L'acteur interprétant *L'autre* circule entre elles, s'immobilise, prend appui contre elles. De derrière ces colonnes, des apparitions surgissent, habitant l'espace comme des figures spectrales, qui viennent du fond de scène, d'un espace très lointain qui est du côté de l'invisible : c'est le chœur des empuses, la Femme-point-trop-vieille, le spectre de la mère et le spectre du père. Chaque nouvelle apparition participe au mouvement progressif de la figure de *L'autre* vers la mort. La disposition des colonnes, séparées entre elles par un intervalle conséquent, donne une large place au vide qui permet de faire naître des visions chez le spectateur. En effet, l'espace très abstrait créé par la présence des colonnes développe le champ de l'imaginaire : les apparitions, comme le caractère brut et impersonnel des

²⁹⁴ Daniel Jeanneteau, in Chantal Guinebault-Szlamowicz, « A la recherche de l'espace mental », in *Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux*, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle / Les voies de la création théâtrale », 2008, p. 35.

²⁹⁵ Claude Régy, *L'Instrument théâtral*, op. cit., p. 12.

piliers, font appel à des zones d'ombre, à des formes étranges et hétérogènes qui déstabilisent le regard du spectateur. De plus, la multiplication des entrées à cour et sorties à jardin de Lautre traversant les espaces vides entre les colonnes donne le sentiment d'une errance sans fin. La scénographie proposée par Pascale Henry joue ainsi paradoxalement d'un espace figé et mouvant. La verticalité et la posture statique des colonnes ancrées comme dans un temps immémorial contrastent avec l'incessante déambulation de Lautre évoluant à travers différentes stations qui l'amènent au corps sacrifié.

10. Mise en scène de Solange Oswald : jouer de l'entre-deux

Dans sa mise en scène, Solange Oswald choisit une voie très différente de celle de Pascale Henry pour représenter le champ dévasté dans lequel Kermann situe sa pièce et rendre lisible la traversée des figures spectrales des *Tristes champs d'asphodèles*.

Elle propose un voyage d'apparitions de différents revenants de la « ville crépusculaire ». L'espace scénique est vide, seulement investi en son centre d'un rideau de tulle qui dessine le volume de scène et donne toute la dynamique spatiale.

A la fois mouvant et statique, de par sa texture en réseaux de mailles polygonales, ce tissu est une sorte d'écran situé dans l'entre-deux, entre mort et vie, entre dedans et dehors. Il laisse transparaître le corps des acteurs tout en l'enveloppant, en le dissimulant, et cela permet d'inscrire l'intime des revenants dans l'espace du secret tout en créant paradoxalement une ouverture sur ce mystère intérieur.

Derrière le tulle, l'espace reste modifiable selon les impulsions que vont lui donner les acteurs. Il va se resserrer ou s'agrandir suivant les trajectoires des corps : lorsque les revenants se réveillent et se redressent pour parler, les figures se rapprochent du spectateur, pour s'en éloigner ensuite lorsque leur voix se tait et qu'elles retournent à leur posture de gisants. La dynamique de l'espace insufflée par ces mouvements de rapprochement et d'éloignement, de réveil et de retour au sommeil sans fin, est comme une invite pour le spectateur à pénétrer lui aussi dans une zone incertaine entre vie et mort et à accompagner Lautre dans son errance.

Le tracé du volume de scène s'apparente à un hologramme : plusieurs apparitions habitent l'espace, avec différents niveaux de présences, sur le plan horizontal et vertical.

Les surgissements des figures se multiplient et créent ainsi une poétique de l'espace, un voyage parmi les ombres dans la ville endeuillée et dévastée.

Par le jeu sur la tension dehors/dedans, visibilité/opacité des corps, l'écran translucide du rideau crée un espace onirique où les frontières qui structurent le monde des vivants semblent effacées, où il n'existe plus aucune hiérarchie : tous les habitants de la cité – Lun, Lautre, Mora, les passants, les mauvais garçons, les enfants – sont sur le même plan social et physique. Ainsi, les récits intimes se croisent à travers la multiplicité des apparitions surgissant dans cet espace unique. La variété des mouvements suscités par le dispositif scénique amène le spectateur à se perdre entre les différentes apparitions et les voix des spectres et par là-même à divaguer dans la conscience des revenants. C'est sans doute à travers le foisonnement d'images et l'abolition de repères que le spectateur peut se frayer un sens et reconstituer, par fragments, une fable perdue, celle de la ville anéantie.

Le choix de l'hologramme comme métaphore d'un monde habité de revenants propose une orientation de lecture ouverte *des Tristes Champs d'asphodèles*. Le spectateur est toujours en travail. Le déploiement des apparitions lui permet de faire librement le collage, de tisser des liens entre les revenants. A son gré, il ajoute les coutures de la fable ou laisse des espaces béants.

Par ailleurs, la sensualité du voile de tulle donne aux corps des acteurs une légèreté fragile. Ils ne paraissent plus ancrés dans le sol, se trouvent tirillés entre la position verticale du vivant, et celle, horizontale, du cadavre. Les figures semblent suspendues à cette matière translucide qui les maintient éphémèrement vivantes et debout le temps de la parole. Le spectateur est ainsi porté dans l'espace du creux, de l'interstice entre vie et mort.

Ainsi, c'est aussi l'idée de seuil qui se manifeste à travers le choix du dispositif scénique, un seuil matérialisé par le tulle. Derrière le voile, s'ouvre l'espace de l'au-delà, celui d'après le franchissement du seuil de la mort. Mais le tissu sépare et réunit à la fois, par sa mouvance, acteurs et spectateurs, morts et vivants. Le seuil devient alors une limite instable, une zone non-circonscrite où le spectateur perd la notion d'espace et entre dans la fable indéfiniment recommencée du martyr de Lautre.

Les deux mises en scène, celle de Pascale Henry et celle de Solange Oswald, choisissent un dispositif différent de par leur configuration scénique. Cependant, elles permettent toutes deux d'offrir un éclairage singulier à l'œuvre de Kermann.

Pascale Henry opte pour un espace vide habité de piliers, qui répond davantage à l'idée de cheminement : la ligne de force est celle d'une traversée de Lautre à travers les différentes stations, où il se heurte à l'altérité destructrice.

Solange Oswald, quant à elle, propose un dispositif qui joue sur la dynamique de l'entre-deux, sur l'ambivalence de la présence et de l'absence, de l'apparition et de la disparition. Ce parti pris donne sens à la figure du revenant située dans l'inter-zone, entre la vie et la mort.

Un point de résonance existe entre les deux mises en scène, c'est celui d'un voyage traversé d'apparitions, dans une tension entre mobilité et statisme, entre mouvement et suspens du temps, qui ouvre l'espace mental de Lautre habité de visions étranges et cauchemardesques.

La dimension inquiétante de l'humain dans son rapport à l'altérité et au monde, l'impossibilité fondamentale de la rencontre, va se manifester à travers un chœur totalement disloqué dans *Thrène* et *Leçons de ténèbres*.

Chapitre 5

La choralité des morts (*Thrène – Leçons de ténèbres*)

1. Revenants du génocide

Thrène est une commande faite par Claude Bokhobza à Patrick Kermann. La pièce a été créée par la compagnie Edouard en avril 1998 au théâtre des Malassis à Bagnolet et reprise en juillet 1999 à la chapelle des Pénitents Gris à Villeneuve-lez-Avignon.

Le titre *Thrène* renvoie aux lamentations funèbres chantées ou psalmodiées par les femmes qui veillent un mort et l'accompagnent jusqu'à sa demeure ultime.

L'œuvre théâtrale *Thrène* est un tissu textuel émaillé de plusieurs espaces d'écriture : monologues, dialogues, choralités. Ainsi, l'ensemble de l'œuvre est composé d'un flux de textes hybrides qui échappe à l'avancée logique de l'action. *Thrène*, en effet, est un chant à plusieurs voix correspondant à toute une communauté étrange : l'Homme-au-trou-peint / Il / Elle / X / Y / Un / Deux / Trois / l'Homme-bête / le Suicidant-dépité / le Camelot-des-au-delà / les Coryphées 1 / 2 / 3 / 4 / 5.

Ce parti pris de la pluralité des instances énonciatives gomme l'enjeu dialogique de l'affrontement individuel. De plus, l'écriture hybride choisie par Patrick Kermann déconstruit et déstabilise la configuration logique propre au « bel animal » aristotélicien qui prône l'agencement des faits en système ou représentation de l'action. S'écartant de toute intrigue, l'écriture de Kermann privilégie au contraire les structures d'étoilement et d'éclatement du discours. Chaque instance énonciative renvoie à la choralité des morts qui sont des récitants du génocide.

Nous nous interrogerons au cours de notre étude sur le mouvement de l'écriture de *Thrène*, qui s'est faite en 1998 après *De Quelques choses vues la nuit* (1994) et *Les Tristes champs d'asphodèles* (1996). Nous analyserons le geste d'écriture adopté par Kermann pour dénoncer la massacre de l'humanité, et en particulier l'inscription

plastique du corps concentrationnaire à travers le tissu textuel.

L'ouverture du texte se présente comme un prologue entre le chœur et le coryphée qui se démultiplie en Coryphée 1 / 2 / 3 / 4 / 5. Le chœur tente de dire d'une seule voix, sans jamais y parvenir, le désastre de la cité :

CHŒUR

car en ces lieux de vie feinte
toute naissance est de mort
tout corps plein de vide

CORYPHÉE 2

et donc il nous faut dire

CHŒUR

nous dirons

CORYPHÉE 2

les joies du monde

CHŒUR

la grande joie

CORYPHÉE 1

la cité recluse sur ses images
heureuse des mille maux conjurés

CHŒUR

des mille maux conjurés

CORYPHÉE 1

et les hommes

CHŒUR

et les hommes

CORYPHÉE 1

la furie et folie des hommes passés
et le triomphe de la vie radieuse
l'espace comblé
le temps arrêté
[...]

CORYPHÉE 5

les cicatrices sur nos corps
dites cela aussi
et les lambeaux de rêves qui hantent nos jours
les débris de vie défunte entassés dans notre mémoire

oh les oublieux
dites aussi pourquoi ce qui fut advint ainsi
et non pas autre
pourquoi ce qui est sera ainsi
et non pas autre

CHŒUR
nous dirons
car nous sommes ²⁹⁶

Progressivement, le chœur se désintègre avec l'irruption de figures étranges. C'est d'abord l'Homme-bête qui fait son apparition. Ainsi le précise la didascalie : « *Entre l'homme-bête, tirant-traînant sa boîte. Le chœur se disloque* »²⁹⁷. La présence déstabilise l'espace de représentation et l'espace d'écriture : le corps des coryphées se démantèle et s'inscrit dans le texte en une accumulation de voix anonymes, simplement marquées typographiquement par un tiret comme signe de changement de locuteur :

- qu'est-ce
- venez
- par là
- où
- Leïla
- attendez
- ici
- attention
- Laetitia
- aidez-moi
- oh pardon
- dépêchez-vous
- aïe
- excusez-moi
- c'est vous Martine
[...] ²⁹⁸

Corrélativement au surgissement de l'Homme-bête, l'instance d'écriture se déploie en diptyque, alternant un double mouvement de paroles : celui des voix dispersées au rythme précipité relevant de la stichomythie et celui de l'Homme-bête dont la langue est traversée de poèmes :

²⁹⁶ Patrick Kermann, *Thrène*, Phénix Editions, Paris, 1999, p. 12-14.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 21.

HOMME-BÊTE

je parle

je parle le bruit d'homme

...

ouvrez l'oreille pleine de sable

j'ouvre ma gorge

je dis la parole

elle sort

...

la bouche fait le bruit

l'air sort entre mes dents

j'expulse l'air de ma bouche

...

ma voix vole

ma voix entre

le bruit entre dans la tête

le bruit entre dans l'homme ²⁹⁹

De plus, ces voix sont partagées entre l'aphasie et la logorrhée ; c'est l'exemple du dialogue entre deux figures anonymes X et Y :

Dans la panique générale se détachent deux figures. Soit X et Y

Et Y raconterait sa peur.

X

tip tip tip

Y

moi

X

toi

Y

moi quoi

X

dis toi là

Y

quoi moi là à dire

X

toi là dis qu'es venu là ce qu'a vu

45 Chanson

Momo / l'a pas eu d'pot

Lulu / l'est pas r'venue

Cloclo / l'a plus d'bobos

Mimi / l'a été pris

mais l'bon Juju / s'est pas fait eu

Jojo / l'est plus tout beau

Fifi / l'est tout pourri

Nanard / l'est plus bavard

Cricri / l'est rabougrie

mais l'bon Juju / s'est pas fait eu

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

| | |
|----------------------------------|--|
| Y | Floflo / l'a plus de peau |
| oh la la | Nenette / l'a plus de têt' |
| X | Fanfan / l'a plus de dents |
| pas d'oh la la | Nono / l'a plus qu'les os |
| dis | mais l'bon Juju / s'est pas fait eu (<i>bis</i>) |
| Y | |
| sûr | |
| X | |
| sûr de sûr | |
| Y | |
| y tiens | |
| X | |
| plus qu'tout | |
| Y | |
| veux pas déranger ³⁰⁰ | |

La logorrhée, c'est la voix d'Eugénie la parturiée, qui ressasse son désastre intime et évoque en un flux verbal le souvenir de l'infanticide :

EUGÉNIE LA PARTURIÉE

oh mère (dirait-il) oh mère qu'as-tu fait de ma jeunesse
eh toi (je dirais) toi le mafflu va-t-en crever de ta vie tant voulue puisque dans ma panse fus incapable
de te pendre au cordon puisque neuf mois t'arrimas aux parois puisque même pas t'étouffas ni te noyas
dans mes eaux grasses alors quoi (je dirais encore) va ta vie torche seul ta morve glauque et ta bave
glaiseuse dépurge ton cul obturé d'impures ordures va va et n'en viens pleurer sur destin inique et
déporté mon giron n'est pas pour gitons oh limon de mes boyaux ni pour minois chiffonné des jeux de
vilains va va si loin que peux que plus ne vois cette face de mulot qui jadis m'a saillie-souillée de
semence corrompue³⁰¹

En arrière-plan, la disposition typographique induit une seconde choralité : soixante-quatre « histoires », « rêves », « jeux » et « chansons » forment un ensemble de fragments textuels autonomes en marge du texte principal. Ce sont des voix d'enfants qui murmurent, sur le mode ludique de la comptine, le monde concentrationnaire. Ces voix revenantes résonnent à travers des éclats de mots comme des lambeaux de corps rescapés du génocide. Les paroles innocentes des enfants accentuent la violence des

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 69-70.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 81.

camps d'extermination, elles associent le jeu aux victimes des *lager*. Le contraste entre la naïveté enfantine et la gravité des propos donne à l'ensemble des fragments une valeur émotionnelle très forte pour le lecteur/spectateur :

SUICIDANT DÉPITÉ

oh oh ne m'inquiète
moi l'inventif de ma mort répétée m'en vais
de ce pas trouver ma mort de demain
et belle elle sera
et accomplie elle sera

CHŒUR

nous te faisons confiance
allez va

SUICIDANT DÉPITÉ

je va je va

CHŒUR

à demain

SUICIDANT DÉPITÉ

à demain donc pour l'ultime définitif

43 Jeux

- papiers
- tenez monsieur le policier
- bien bien
- merci monsieur le policier
- attendez
- oui monsieur le policier
- oui monsieur le policier
- votre poupée-là
- votre fille
- votre fille elle a pas d'étoile elle doit avoir une étoile
- mais monsieur le policier
- pas de mais c'est la loi tout le monde doit avoir l'étoile
- allez emparez-vous d'elle confisquée allez embarquez-la
- hop déportée gazée brûlée votre fille-là³⁰²

La mise en relation entre les voix d'enfants qui sont déjà de l'autre côté du trépas et celle du Suicidant-dépité crée un écho troublant et déconcertant pour le lecteur. En effet, la parole du suicidant est une voix prophétique, elle met en scène le suicide ultérieur de l'auteur. La voix vient dire le sacrifice du corps à plusieurs reprises infligé. La parole ici augurale préfigure le geste ultime de Kermann en février 2000, lorsqu'il se donne la mort dans une cellule à la Chartreuse : « à demain donc pour l'ultime définitif ».

Le diptyque typographique faisant alterner la voix du suicidant, la voix du chœur et celle des enfants crée ainsi une polyphonie inquiétante et douloureuse. La voix des innocents disparus, le sacrifice du corps et l'image de l'impensable font écho au geste recommencé du suicidant qui ne parvient pas à se tuer.

³⁰² *Ibid.*, p. 66.

2. Fracture du monde, fracture du texte

D'autres fragments textuels autonomes parcourent l'œuvre théâtrale. Ce sont toujours les voix d'enfants anonymes qui s'expriment à travers l'espace du jeu :

HOMME-BÊTE

débouche ta bouche et dis les lieux

je débouche ma bouche du sable engorgé

et dis les lieux

je dis Ur Suse Jazer

je dis Obeth Sheva Yerul Asoul Calcol

je dis Enosh Joab Kasdim

j'ai dit les lieux de vie morte

j'ai dit

...

je monte je descends

je suis l'homme-bête

...

sur terre je n'ai vu que les ombres d'hommes

...

jamais ne retombe la poussière d'autrefois

...

la frayeur habite ce monde

...

la frayeur habite ce monde

...

les chants sont d'oubli toujours³⁰³

62 Jeux

- couteau

- obus

- buter

- terroriser

- z'exterminer

- mines antipersonnel

- personnel hospitalier

- perdu

Par un dyptique, la mise en page associe une figure insolite nommée l'Homme-bête et les voix des enfants. A plusieurs reprises, la voix de l'Homme-bête se manifeste comme un chant endeillé :

HOMME-BÊTE

je m'arrête ci ou là et vois l'homme-mort qui se nourrit des larves et des vers sortis des fondements de la terre vois l'homme-mort boire aux fleuves desséchés et je pleure je pleure la race d'hommes-morts car où sont les gens qui dansent dans leurs rêves d'où advient-il que les villes exsudent la détresse alors je cours et où sont les vivants encore qui ne se traînent sur les cadavres ni ne se terrent dans les ruines où sont les humains aux yeux ternis par les carnages qui se dressent encore sur les barricades de la pensée je cours je cours aveuglé par mes pleurs je cours où sont les songes anciens où sont les certitudes

³⁰³ *Ibid.*, p. 87.

trépassées je cours et ne vois rien je cours et dans mes oreilles l'écho sourd de chants lointains dans mes oreilles le tumulte tu des grondements révolus je cours et je pleure et souvent je pleure plus que ma part ³⁰⁴

La figure hybride vient proférer les lamentations d'un monde traversé par la catastrophe. Sa parole, isolée des autres, est une voix prophétique qui transmet à l'humanité les désastres du monde. Cette voix portée par l'Homme-bête renoue avec les forces originelles. Convoquer une telle figure dans le texte dramatique ouvre sur un corps nouveau sur la scène du théâtre. L'aspect protéiforme incarné par l'Homme-bête correspond à ce que Antonin Artaud exprime à propos du corps. Le dramaturge propose en effet une réinvention de celui-ci, fondée sur la notion de double : « Ce spectre plastique et jamais achevé [...] où rayonnent les forces de l'affectivité »³⁰⁵. En cela, le corps théâtral transgresse les limites individuelles et sociales de l'être. Il cherche à retrouver un corps cosmique qui met en pièces toutes limites singulières. Ainsi, l'Homme-bête se situe dans la perspective d'une entité archaïque, comme le précisent les didascalies suivantes :

Evidemment, il réintégrerait le chœur, tandis que recommencent les éructations de l'homme-bête ³⁰⁶

Et voilà que l'homme-bête en a plus qu'assez de cet ànonnement consensuel, il grogne et disperse le chœur ³⁰⁷

L'Homme-bête surgit de très loin, il donne à entendre une immense masse vibratoire où le souffle, les forces organiques internes, se mettent en mouvement à travers une forme hybride.

Cette figure est contrebalancée par la présence d'un autre corps, tout aussi étrange, celui du Camelot-des-au-delà qui vient dialoguer avec l'Homme-bête :

Entre le colporteur qui tente de vendre ses livres, poursuivi par l'Homme-bête.

CAMELOT DES AU-DELÀS

qui veut qui veut

mirez le beau le tout tout beau

allez à qui çui-ci

je vends à qui achète

HOMME-BÊTE

ils sont là

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 67.

³⁰⁵ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, coll. « Folio – Essais », Paris, 1985, p. 201.

³⁰⁶ Patrick Kermann, *Thrène*, *op. cit.*, p. 29.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 56.

les orifices s'ouvrent
les orifices vomissent
la parole se hâte de leur bouche

CAMELOT DES AU-DELÀS

profitez des prix au plus juste du marché
achetez achetez des histoires vraies des mots justes³⁰⁸

La présence du Camelot-des-au-delàs dans l'ensemble de l'œuvre dramatique *Thrène* est très brève, la figure n'intervient qu'une fois lors de la rencontre avec l'Homme-bête. Son discours est de l'ordre de la persuasion, la dominance des phrases injonctives et interrogatives crée une force de séduction sur le destinataire. L'accumulation des verbes à l'impératif met en valeur la portée argumentative de ses mots : la forme du discours inscrit cette figure du Camelot dans l'image stéréotypée du commercial qui incite à la consommation. Le corps est ici le corps social, circonscrit. Le décalage entre la forme du discours du Camelot et le contenu de la marchandise crée un cynisme grinçant :

approchez messieurs dames
l'eschatologie à portée de bourse
passage unique dans votre ville du fournisseur agréé des sommités de notre siècle³⁰⁹

Le Camelot-des-au-delàs se présente ici comme un passeur qui voudrait révéler aux clients l'état du monde, celui de l'après-catastrophe. Il détient un regard lucide sur la corruption humaine :

attends
voilà exactement pour toi juste toi l'innocent coupable
(lui tend un livre)
montagnes et marais lac de feu hyènes hydres et fleuves de lave okay
alors diras ça : je n'ai point menti ni affamé mes esclaves ni volé les morts ni tué les vivants ni enlevé le lait de la bouche des nourrissons ni défloré les filles nubiles aux seins ronds ni pleuré le destin ni tourmenté les hommes de peu et rien ni etc
diras ça
(acquiescement entendu de Deux)
alors retrouveras les esclaves affamés les morts volés les vivants tués les nourrissons assoiffés les hommes tourmentés et les filles nubiles aux seins toujours ronds que défloreras éternellement de ta vigueur infinie³¹⁰

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 41.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 42.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 46.

3. La litanie des enfants disparus

En contrepoint de l'Homme-bête et du Camelot-des-au-delà, une autre figure insolite, l'Homme-au-trou-peint, surgit du chœur :

CHŒUR

à tes couleurs

L'HOMME AU TROU PEINT

ocre rouge et bleu roi

CHŒUR

à ton choix couleurs et motif

L'HOMME AU TROU PEINT

ou bleu canard

CHŒUR

ou bleu canard

L'HOMME AU TROU PEINT

et quoi peindrai en mon dernier lieu

CHŒUR

peindras ce qu'à ton cœur agréera

L'HOMME AU TROU PEINT

'lors serait l'dessin du plongeur

d'ce plongeant qui serait pas plus au haut qu'au
bas

ni là ni ci

oh oui

sera ça mon beau dessin ultime d'mon trou

l'corps chutant dans l'entre-deux

et que même verrai ni l'bord ni l'fond

juste l'image de moi-même sur fond bleu délavé

pas canard le fond³¹¹

5 Jeux

- Konzentrationslager
- Zwangsarbeitslager
- Arbeitserziehungslager
- Judenlager
- Judenarbeitslager
- Judenumsiedlungslager
- Gefangenenlager
- Polizeigefangenenlager
- Zivillager
- Zivilinternierungslager
- Durchgangslager
- Sonderlager
- Flüchtlingslager
- Auffanglager
- Justizlager
- Stammlager
- Sammellager
- Anhaltelager
- Aussiedlungslager
- Offizierlager
- Internierungslager
- Abwanderungslager
- Erziehungslager
- Vernichtungslager
- Arbeitslager
- Kinderlager
- Lager
- KZ
- perdu

Le mouvement de paroles, de l'Homme-au-trou-peint à la choralité des enfants, dans la mise en espace binaire ouvre vers un réseau de sens qui se répondent. En effet, la parole de l'Homme-au-trou-peint vient dire le lieu et la forme choisis pour sa sépulture, le chœur lui répond et commente son choix :

³¹¹ *Ibid.*, p. 26-27. Nous traduisons quelques-uns des termes allemands du fragment « Jeux », qui décline la multiplicité des camps nazis, illustrant ainsi la structure extrêmement organisée du programme d'éradication de tout humain "non-conforme" : camp de concentration, camp de travail forcé, camp d'éducation par le travail, camp de Juifs, camp de travail pour les Juifs, [...], camp de déportation, camp d'éducation, camp d'extermination, camp de travail, camp d'enfants, camp, camp de concentration (en abrégé : KZ).

CHŒUR

marche et meurs où veux
sous les cieux élus
aux mers déférentes ou non
meurs où veux ³¹²

A la préfiguration d'une sépulture pour l'homme répond l'absence de sépulture pour les enfants innocents. Outre le non-endeulement pour les enfants, l'accent est mis sur la litanie des *lager*, dont les voix enfantines viennent ici reconstruire imaginairement la topographie, en énumérant chaque parcelle. Nous nous souviendrons des mots de Primo Levi, rescapé des camps, pour éclairer notre propos. L'auteur, dans son témoignage *Si c'est un homme*, décrit précisément le *lager* :

C'est un carré d'environ six cents mètres de côté, clôturé par deux rangs de barbelés, dont le plus proche de nous est parcouru par un courant à haute tension. Le camp se compose de soixante baraques en bois, qu'ici on appelle Blocks [...]. Certains Blocks, en outre, sont affectés à des usages particuliers. D'abord l'infirmerie et le dispensaire, constitués par huit baraques à l'extrémité est du camp ; puis le Block 24, le Krätzeblock, réservé aux galeux ; le Block 27, formellement interdit aux Häftlinge ordinaires et réservé à la « Prominenz » [...]; le Block 47, réservé aux Reichsdeutsche (Aryens allemands, politiques ou criminels) ; le Block 49, pour Kapos uniquement ; le Block 12, dont une moitié, réservée aux Reichsdeutsche et aux Kapos, sert de Kantine [...]; le Block 37, qui abrite le Bureau principal et le Bureau du travail [...]. Le centre du Lager est occupé par l'immense place de l'Appel. C'est là qu'a lieu le rassemblement, le matin pour former les équipes de travail, le soir pour nous compter. [...] Les occupants du Lager se divisent en trois catégories : les prisonniers de Droit commun, les prisonniers politiques et les juifs. ³¹³

Cette description du *lager* montre combien l'espace est structuré selon une logique et une limite implacables, clôturées sur elles-mêmes. Tout y est organisé et coordonné, à la manière d'une entreprise industrielle, pour une planification monstrueuse du cheminement programmé vers la mort : les horaires ponctuels d'arrivée des trains, le numérotage et le comptage rituel des détenus, les registres comptabilisant les cadavres, obéissent à un système de production à la chaîne.

Ainsi, dans *Thrène*, l'accumulation des noms proférés par les voix d'enfants fait référence à la grande folie du Troisième Reich. Le ressassement des différents *lager*, « Erziehungslager, Vernichtungslager, Arbeitslager, Kinderlager, Lager »³¹⁴, inscrit la pluralité des "micro *lager*" en un immense corps cellulaire où chaque cellule renvoie au

³¹² *Ibid.*, p. 26.

³¹³ Primo Levi, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffeneger, Julliard, Paris, 1987, p. 42-44.

³¹⁴ Patrick Kermann, *Thrène*, *op. cit.*, p. 26-27.

rassemblement du tout, à savoir le *lager*, la destruction programmatique de l'humain, à la fois élimination physique mais aussi mort psychique des prisonniers.

Le fragment « 11 Histoire » exprime l'irréparable accentué par la parole fragile de la voix d'enfant :

11 Histoire

et alors c'est nuit et je roule il pleut et alors il fait froid je roule je suis fatigué je prends le chemin qui traverse la forêt c'est nuit noire la forêt est noire il y a des bruits tout bizarres dans la forêt j'ai peur mais je roule et alors il y a une lumière rouge au bout du chemin je roule ça monte la lumière brille au sommet j'ai peur je pleure je roule et alors il y a des soldats sur le chemin et il y a un barrage et je pleure³¹⁵

Aucune précision n'est donnée sur la voix, celle-ci résonne comme un cri de douleur. La logorrhée exprimée à travers une longue phrase renvoie aux images de la condition des détenus dans les camps, où la pluie était un fléau supplémentaire qui s'ajoutait au froid et à la faim, comme l'évoque Primo Levi :

Quand il pleut, on voudrait pouvoir pleurer. C'est novembre, il pleut depuis dix jours, et la terre ressemble au fond d'un étang. Tout ce qui est en bois a une odeur de champignon. Si je pouvais faire dix pas sur la gauche, là sous le hangar, je serais à l'abri : je me contenterais bien d'un sac pour me couvrir les épaules, ou même de l'espoir d'un feu où me sécher ; ou à la rigueur d'un bout de chiffon sec à glisser entre mon dos et ma chemise. J'y pense, entre deux coups de pelle, et je me persuade qu'un morceau de tissu sec serait vraiment un pur bonheur.³¹⁶

Parallèlement à ces fragments, d'autres unités « jeux » et « histoire » sont placées dans l'espace textuel comme un autre texte qui crée une rupture et une distance par rapport à la mort. La violence du corps sacrificiel des camps d'extermination est alors contrebalancée dans une mort sublimée, celle dont l'Homme-au-trou-peint esquisse le dessin, dans un espace de fragilité :

sera ça mon beau dessin ultime d'mon trou
l'corps chutant dans l'entre-deux
et que même verrai ni l'bord ni l'fond
juste l'image de moi-même sur fond bleu délavé³¹⁷

³¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

³¹⁶ Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 204.

³¹⁷ Patrick Kermann, *Thrène*, op. cit., p. 26-27.

4. Regard sur le dispositif scénique de Claude Bokhobza

Quel est le geste artistique choisi par par Claude Bokhobza pour donner la parole aux enfants revenants ?

La configuration scénique est celle d'un labyrinthe en pierres. Les murs en pierre sont fissurés et de ces espaces béants des « petites bouches » d'enfants surgissent. Chaque corps et chaque visage restent dissimulés dans la pierre. Le refus de rendre visible sur scène des corps d'enfants joue sur le mouvement d'un corps mort et vivant à la fois. La scénographie prend comme point d'appui la didascalie du texte signalée après le prologue :

Le chœur examine la boîte d'où sortent des voix d'enfants, comme une basse continue, diffuse, très lointaines, atones surtout : voix d'enfants morts ³¹⁸

Le choix du labyrinthe et des trous dans le mur permet de faire circuler les voix d'enfants disparus. Cet espace devient une micro-scène, c'est autour de cette masse puissante en briques que la polyphonie des voix résonne. Le mur est aussi une stèle à la mémoire des disparus, des oubliés du deuil.

De plus, le mur est un espace ambivalent, il est signe de séparation, de clôture, mais il permet de jouer ici paradoxalement d'une tension entre dedans et dehors : c'est effectivement la fissure dans le mur qui permet de mettre à nu l'enfoui, le secret. Le jeu sur la présence/absence participe aux lamentations funèbres du discours. Les interstices éclairés et visibles par le spectateur deviennent des bouches de nuit, des sources sonores qui transmettent un souffle perceptible à travers le matériau brut de la pierre. Ces souffles ténus viennent dire l'irréparable des camps concentrationnaires.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

5. Un chant endeuillé

Leçons de ténèbres est écrit en 1999, c'est une commande de Guy Delamotte pour le Panta Théâtre de Caen à l'occasion du premier *Festival des écritures contemporaines - Ecrire et mettre en scène aujourd'hui*. La première représentation a lieu au Panta Théâtre en mars 2000, puis la pièce sera jouée au Lavoisier moderne à Paris et à la Scène nationale de Cherbourg. Elle sera ensuite diffusée à l'étranger, notamment en Finlande et en Pologne.

Le titre énigmatique *Leçons de ténèbres* interroge le lecteur-spectateur. Comment donner une valeur morale et didactique à ce qui relève du néant ?

Le paradoxe de l'alliance des termes, qui fait figure d'oxymore, trouble le sens et donne de multiples ouvertures au poème dramatique écrit par Kermann. Dans une première acception, « ténèbres » signifie « obscurité de la nuit » et par extension « nuit ». Dans son acception religieuse, les « ténèbres » désignent le néant, la mort, l'état des âmes privées de la présence et de la grâce divines. Dans la liturgie catholique, il est un « office des ténèbres », célébré durant la semaine sainte, très tôt le matin dans l'obscurité presque totale : les bougies éclairant l'église sont éteintes une à une au cours de l'office. Ce rite revêt un caractère de deuil et de douleur, les psaumes chantés traduisent la souffrance de la Passion du Christ. Des « leçons de ténèbres » sont prononcées, tirées des *Lamentations* de Jérémie où le prophète pleure la ruine et la destruction de Jérusalem et de son temple. Pascal Quignard explique le principe de l'office des ténèbres :

Pendant les trois jours qui définissent la pâque selon la liturgie des chrétiens les matines se nomment les ténèbres. [...] On y éteint le langage jusqu'à s'empresoir de la nuit qui le précède. [...] C'est le sacrifice des *littera* lettre par lettre. Ce sont les trois jours où l'on éteint les lettres de l'alphabet l'une après l'autre. Il s'agit de l'alphabet hébreu, c'est-à-dire phénicien. On éteint aleph. On éteint bet. On éteint gimel, puis dalet... [...] Alors le signe a cessé. Toutes les molécules qui en dérivent ont cessé (nos noms, nos généalogies, nos biens, nos cités, nos amours ne sont plus rien). Alors le Verbe est mort.³¹⁹

Plusieurs musiciens se sont inspirés de l'office liturgique des ténèbres pour composer des œuvres originales, en particulier Marc-Antoine Charpentier et François Couperin. Patrick Kermann, à son tour, écrit des *Leçons de ténèbres* pour mettre en scène le deuil de nombreux disparus. Il le précise en ces termes :

³¹⁹ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Gallimard, Paris, 1998, p. 72-73.

Voix surgies d'outre-tombe, comme un chœur de revenants. Surgies d'où ? De quelle mort encore ressuscitées à seule fin de rejouer du jeu toujours joué sur la scène même de notre nuit ? De nos nuits aussi, ces espaces intimes de nos peurs et nos rêves, ces lieux intimes des cauchemars de notre temps. De l'histoire de notre siècle agonisant.³²⁰

Comme le souligne le dramaturge, la parole des revenants prend place sur la scène contemporaine. Circulations de voix et dispositifs choraux sont issus d'outre-tombe « et vivant ça le vivant déjà mort »³²¹.

Depuis ses premières pièces, *De Quelques choses vues la nuit*, *Les Tristes champs d'Asphodèles*, *Thrène*, Kermann revient sur le lieu d'une ville nocturne d'un monde catastrophé. Le lecteur-spectateur traverse un *no man's land* où apparaissent des figures sans corps.

Le dispositif dramaturgique proposé pour *Leçons de ténèbres* est celui que nous trouvons déjà dans l'Ancien Testament au *Livre des lamentations* du prophète Jérémie. Les *Lamentations* sont en effet composées de cinq longs poèmes très élaborés qui suivent un rythme singulier, accentuant la récitation, le gémissement funèbre. Tous ces chants ont un thème commun, ils sont le cri de douleur proféré par les témoins de la catastrophe qui a entraîné la ruine de Jérusalem anéantie par l'armée babylonienne en 587 avant Jésus-Christ. Le rapprochement entre les deux textes donne sens à la valeur prophétique : celui d'un monde en état de perte et de déréliction. La résonance entre le texte sacré et le texte dramatique est dans le deuil. L'élégie de la destruction de Jérusalem est la première des lamentations du prophète :

Aleph. Quoi ! Elle est assise à l'écart,
 La ville populeuse !
Elle est devenue comme une veuve
 La grande parmi les nations
Princesse parmi les provinces
 Elle est réduite à la corvée.

Bêt. Elle passe des nuits à pleurer
 Et les larmes couvrent ses joues.
Pas un qui la console
 Parmi tous ses amants.
Tous ses amis l'ont trahie,
 Devenus ses ennemis !

³²⁰ Patrick Kermann, in « Tout est fragment énigme et cruel hasard », *op. cit.*

³²¹ Patrick Kermann, *Leçons de ténèbre*, *op. cit.*, p. 18.

Gimel. Juda est exilée, soumise à l'oppression,
A une dure servitude.
Elle demeure chez les nations
Sans trouver de répit.
Tous ses poursuivants l'atteignent
En des lieux sans issue.

Dalèt. Les chemins de Sion sont en deuil,
Nul ne vient plus à ses fêtes.
Toutes ses portes sont désertes,
Ses prêtres gémissent,
Ses vierges se désolent,
Elle est dans l'amertume !³²²

La destruction apparaît aussi au début du *Livre de Jérémie*, antérieurement aux *Lamentations*. Le prophète évoque sa douleur devant la prise et l'anéantissement de Jérusalem par les Chaldéens :

J'ai regardé la terre : un chaos ;
Les cieux : leur lumière a disparu.
J'ai regardé les montagnes : elles tremblent,
Toutes les collines sont secouées.
J'ai regardé : plus d'hommes ;
Tous les oiseaux du ciel ont fui.
J'ai regardé : le verger est un désert,
Toutes ses villes sont détruites
Devant Yahvé,
Devant l'ardeur de sa colère.
Oui, ainsi parle Yahvé :
Tout le pays sera désolé,
Mais je ne l'exterminerai pas totalement.
A cause de cela, la terre sera en deuil
Et le ciel, là-haut, s'assombriera !³²³

En écho à ces paroles du texte sacré, la voix d'Aleph retentit à l'ouverture de *Leçons de ténèbres* :

Alef

C'est nuit. C'est nuit maintenant. Ou il fait sombre, très. Il fait très sombre. Ou je ne vois rien, mes yeux ne voient plus rien. Il fait nuit, nuit noire, et je ne vois plus rien. Mes yeux sont ouverts et ne voient rien. Mes yeux sont ouverts sur la nuit, mes yeux sont ouverts et ne voient rien, mes yeux ne

³²² *La Bible de Jérusalem*, Editions du Cerf, Paris, 1998, p. 1423.

³²³ *Ibid.*, p. 1336.

voient plus rien, mes yeux ouverts sur la nuit ne voient rien. Ou mes yeux sont fermés. Ou il fait noir, très, et mes yeux ne voient rien,
oh
oh tout juste
rien mes yeux ne voient rien il fait nuit
oh
là-bas
tout là-bas mes yeux voient
mes yeux sont fermés mes yeux sont fermés c'est
nuit noire³²⁴

Dans le cercle fermé des yeux, les visions d'Aleph naissent, elles renvoient au néant, à la perte de tout. Peu à peu, elles trouvent un corps dans des formes qui ont subi une fracture, un état de choc :

mes yeux voient mes yeux voient
figures oui
figures juste entrevues dans la nuit
venant marchant
figures issues du tout là-bas de la nuit noire
figures proches toutes proches
et bouches ouvertes
bouches grandes ouvertes
disant parlant
(oh leur haleine âpre oh leur souffle de mort)
et parlant enfin
disant enfin
de là-bas
de tout là-bas parlant
de tout là-bas d'où venues³²⁵

La béance des « bouches grandes ouvertes » manifeste la peur et la douleur qui affectent hommes, femmes, enfants et vieillards, toute une partie de l'humanité ayant été victime d'un génocide. Elle est la profération de la souffrance atteignant un paroxysme, telle qu'on la retrouve dans l'œuvre expressionniste d'Edvard Munch intitulée *Le cri* : la peinture met en scène le point ultime de la douleur à travers un visage qui n'est plus qu'une bouche grande ouverte. Le peintre rappelle comment il a été traversé par le désastre universel :

³²⁴ Patrick Kermann, *Leçons de Ténèbres*, op. cit., p. 11.

³²⁵ *Ibid.*, p. 12.

Un soir je marchais suivant un chemin. J'étais fatigué, malade. Le soleil se couchait. Les nuages étaient teintés de rouge comme du sang. J'ai senti passer un cri dans la nature. Il m'a semblé que je pouvais entendre ce cri. J'ai peint ce tableau, peint les nuages comme du véritable sang, les couleurs hurlaient.³²⁶

Le cri exprimé à travers la béance de la bouche donne à voir la barbarie du monde et les maux qui de tout temps affectent les hommes. C'est ce même motif qui traverse le texte contemporain *Leçons de ténèbres* et le texte fondateur qu'est le *Livre des lamentations*. Comme nous l'avons noté plus haut, des similitudes de dispositif dramaturgique existent entre le texte biblique et celui de Kermann. Nous pouvons en effet constater des similitudes entre le *Livre des lamentations* et *Leçons de ténèbres*. La structure du drame est calquée sur l'alphabet hébreu : Alef / Beith / Guimel / Daleth / Hé / Vav / Zayin / H'éith / Teith / Yod / Kaf / Lamed / Mem / Noun / Samekh / Ayin / Pé / Tsadé / Qof / Reish / Shin / Tav. Vingt-deux séquences correspondent aux vingt-deux lettres de l'alphabet. La lettre fait donc progresser la pièce de façon fragmentaire. A une dramaturgie fondée sur l'organisation de l'action, se substitue une composition alphabétique où chaque séquence paraît indépendante alors que se créent pourtant des effets d'échos. C'est donc l'ordre alphabétique qui devient le principe organisateur du texte³²⁷. La fine analyse de Françoise Susini-Anastopoulos met en lumière la question de l'ordre alphabétique comme modalité d'écriture :

L'ordre alphabétique fait partie de ces techniques visant à empêcher le recodage du sens dispersé [...]. Ces schémas relèvent de la parataxe qui a le double mérite de laisser parler les choses en ce qu'elles ont de non-identique et de se présenter comme une structure de l'aporie. D'autre part, il possède potentiellement la capacité de démultiplier le processus herméneutique, si l'on considère que chaque fragment textuel s'explique d'une certaine manière par les autres et qu'il instaure de l'un à l'autre une forme spécifique d'échange, un système d'échos.³²⁸

La composition par juxtaposition de fragments permet de donner voix aux différentes figures présentes ensemble mais séparées dans leur solitude du désespoir. Les voix se complètent, entrent en tension ou résonnent, comme le dernier rôle d'un mourant. Elles viennent tour à tour ressasser la fin d'un monde et établir un état des lieux de l'après-catastrophe. Le drame a déjà eu lieu, comme le chœur l'annonce :

³²⁶ Edvard Munch, cité in Sophie de Sivry et Philippe Meyer, *L'Art et la folie*, Editions du Sextant Bleu, Paris, 1999, p. 46-47.

³²⁷ Notons que l'alphabet hébreu est également présent dans *Thrène*, où il est récité par le chœur, mais il n'organise pas la structure de l'œuvre dramatique.

³²⁸ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, PUF, Coll. « Écriture », Paris, 1997, p. 157-158.

« plus rien jamais ne changera »³²⁹. Ainsi, c'est la voix de la « femme de cendres » dans le fragment de la sixième lettre de l'alphabet, Vav :

[...] *tandis que parle la femme de cendres*

Vav

ma bouche vomit la frayeur
mon œil gicle des torrents de lave
mes pieds se consomment
mon ventre exsude la plainte innervée
mon nez tombe et tombe et tombe et tombe
mes oreilles s'emplissent des imprécations tues
mes cuisses se trouent d'une purulence de vermine
ma langue s'émiette de ses cris³³⁰

Cette voix fait écho à celle d'un personnage de *La Mastication des morts*, Christine Letourneux lorsqu'elle ressasse son trauma : son corps liquéfié et vidé de son sang :

Et mon sang a coulé de l'âge de mes vingt ans à l'âge de ma mort, à l'âge de mes vingt-trois ans donc. Il a coulé à l'âge de mon mariage, il a coulé la nuit de mon mariage où Gilbert Letourneux m'a prise. La nuit de mon mariage, la nuit où Gilbert Letourneux m'a prise donc, mon sang a coulé. [...] Mon sang a coulé la nuit de mon mariage, à l'âge de mes vingt-trois ans, la nuit où Gilbert letourneux m'a prise donc, et mon sang a coulé et mon sang ne s'est pas arrêté de couler³³¹

La voix de la femme dans *Leçons de ténèbres*, comme toutes les autres voix, renvoie à la question du deuil. Plus précisément, à la difficulté de s'imaginer l'horreur des camps de concentration. Dans *Leçons de ténèbres*, Kermann s'interroge et s'inscrit dans le même mouvement de pensée que Giorgio Agamben en réitérant cette phrase obsessionnelle « A Auschwitz, on ne meurt pas, on produit des cadavres. Des cadavres sans mort, des non-hommes dont le décès est rabaisé au rang de production en série »³³².

La production de cadavres où l'industrie de la mort dans les camps fait directement écho à la voix de Guimel : un homme se pend plusieurs fois, répète l'opération mais continue à parler comme l'indique la didascalie liminaire :

³²⁹ Patrick Kermann, *Leçons de ténèbres*, op. cit., p. 17.

³³⁰ *Ibid.*, p. 26.

³³¹ Patrick Kermann, *La Mastication des morts*, op. cit., p. 64-65.

³³² Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 77.

Il se pend puis dit :

Ci je gis de mon corps mort. Ci donc dort mon corps en offrande offerte. A quoi qui déjà ne fut ? Mais bon. Figé soir en muet monument je gis. [...]

Les divers-là finissent par l'achever :

- pas plus que dit et vu pas plus
- après juste souvenirs ça oui souvenirs
- images retenues les retenant disparaissant déjà
- scories quoi
- oui scories
- genre : bouts de chair
- genre : cris
- ou genre encore : geste oui geste et tout
- sinon jamais reste rien
- et vivant ça le vivant déjà mort
- tout mort le vivant
- (car quoi vivre que le pas déjà mort le vivant) reste quoi images pour l'après bribes tout juste et encore ³³³

« Le vivant déjà mort » répété par les voix d'un chœur discordant met en jeu le corps martyr des détenus des camps :

- fut oh tout loin tout loin tout tout loin déjà le vivant encore le vivant là ce qui fut déjà le vivant encore
- loin déjà
- et fut où où fut ce qui est encore l'agonie du quasi mort
- où fut ce qui est le vivant encore et déjà mort
- dans tête déjà dans tête ou corps déjà ³³⁴

L'expérience-limite qui leur est infligée mentalement et physiquement est représentée dans la mise en spectacle du bourreau et du supplicié souligné par la didascalie « les divers-là finissent par l'achever ». Le nom indéfini « les divers » fait référence à l'ensemble des tortionnaires nazis dans les camps qui participaient activement à l'industrie de la mort. L'anonymat exprimé par l'idétermination de l'expression « les divers » manifeste l'état d'esprit de toute une collectivité s'acharnant sur un seul homme et participant au sacrifice infligé à son semblable. La mise en scène du sacrifice du corps est redoublée ici : elle est le geste individuel mis en valeur par la didascalie « Il se pend puis dit » et le geste collectif qui démembre et mutilé

³³³ Patrick Kermann, *Leçons de ténèbres, op. cit.*, p. 18.

³³⁴ *Ibid.*, p. 20.

violemment le corps du pendu. La défiguration progressive de ce corps est donnée à voir et à entendre à travers la polyphonie de voix :

- genre : bouts de chair

- genre : cris

[...]

- tout mort le vivant³³⁵

Outre le métissage des voix, le tissu textuel enchevêtre des temps disparates historiques et mythiques : Auschwitz, le mur de Berlin, la méprise d'Ajax. L'hétérogénéité des dire mêle les temporalités différentes. Ainsi, le dialogue entre les Siamois fait référence au ghetto de Varsovie :

SIAMOIS 2

elle s'appelait Ruth ses cheveux jais j'aimais une nuit à Varsovie

SIAMOIS 1

40

SIAMOIS 2

novembre 1940 le 16 novembre dans les murs de Varsovie oh Ruth tes longs cheveux jais où je m'enfouissais

SIAMOIS 1

me chatouillaient

SIAMOIS 2

oh Ruth me perdant dans la ville perdue et ses cheveux oh ses longs cheveux

SIAMOIS 1

jais

SIAMOIS 2

ses longs cheveux jais tout autour de mon corps cette nuit-là à Varsovie³³⁶

Le dialogue des Siamois exprime ici la tragédie qui a eu lieu en 1940, d'abord en octobre, où les allemands ordonnent par décret la création d'un ghetto à Varsovie, puis en novembre, où ils séparent les Juifs du reste de la ville en construisant un mur de trois mètres de haut. La séparation matérialisée par le mur traverse toute l'œuvre dramatique de *Leçons de Ténèbres*. Nous retrouvons ce chant endeuillé de la séparation irrémédiable dans la parole du Messenger :

³³⁵ *Ibid.*, p. 18.

³³⁶ *Ibid.*, p. 37. Les pièces de Kermann sont peuplées de multiples doubles, qui s'expriment soit ensemble soit séparément, tels que Siamois 1 et Siamois 2 ou encore Castor et Pollux à la lettre « Reish ».

je pleure je gémis ô entendez mes cris ma cité est détruite je pleure mes amis et mes ennemis entendent mes larmes mes ennemis se réjouissent de mes cris de détresse où est mon mur rendez-moi mon mur où est mon mur rendez-le moi l'ennemi triomphe l'ennemi aux mains ensanglantées rit dans les danses de joie où sont mes amis où est ma ville je souffre mon cœur est plein de peine [...] oïe oïe qui me rendra mon peuple et mes amis ³³⁷

6. Mosaïque textuelle et polyphonie des voix

A travers ces extraits de textes issus de *Leçons de ténèbres*, nous pouvons considérer que l'œuvre dramatique de Patrick Kermann définit l'acte théâtral de la mémoire cherchant à donner voix à des figures, des revenants traversés des désastres de l'humanité. Quelle langue donner à la voix des ténèbres du monde ? Nous nous interrogerons sur la question de la langue, sur le dire de ces figures qui redécouvrent la langue après la mort.

[...] je n'aime pas la langue de la communication au théâtre. J'aime les états de la langue murmurés ou vociférés, détruite et ruinée, qui dit la déréliction et l'effroi de l'homme au monde. ³³⁸

Ainsi toute la recherche de l'auteur dramatique s'effectue sur le tâtonnement vers des formes nouvelles qui reflètent le monde en décomposition. Le vecteur agissant du drame est celui d'impulsions sonores et rythmiques données à une pluralité de voix. En effet, de nombreux monologues, dialogues et chœurs s'entrecroisent et les paroles semblent toujours prises dans un combat incessant. De même, les récits narratifs et descriptifs s'enchevêtrent, comme dans le passage suivant :

SIAMOIS 1

Berlin 61 Renate elle marchait sur le Kudamm été 61 jupe fleurie courte volant au vent sur le Kudamm je l'ai regardée dans les yeux

SIAMOIS 2

il ne faut jamais regarder dans les yeux

SIAMOIS 1

au café Kranzler je buvais une Weiße avec du sirop de framboise des yeux bleus bigles oh léger très léger elle s'est assise à ma table je lui ai pris la main vous vous vous vous nous sommes allés au Vier Jahreszeiten chambre 437 oh Renate toute une nuit d'août 1961 ³³⁹

³³⁷ *Ibid*, p. 25-26.

³³⁸ Patrick Kermann, in « Tout est fragment énigme et cruel hasard », *op. cit.*

³³⁹ Patrick Kermann, *Leçons de ténèbres*, *op. cit.*, p. 35-36.

Par ailleurs, les parties chorales orchestrent à plusieurs reprises les *Leçons de ténèbres*. Une assemblée de voix d'hommes se fait entendre sous la forme d'un *kaddish*³⁴⁰. Cette prière est très longue, elle est scandée par dix voix d'hommes et participe à un rythme soutenu, comme si l'ensemble des paroles était porté par un unique souffle :

Kaf

HOMME 1

oh

HOMME 2

viens

HOMME 3

reviens

HOMME 4

oh toi

HOMME 5

reviens

HOMME 6

viens

HOMME 7

oh toi

HOMME 8

oh

HOMME 9

reviens

HOMME 10

viens

[...]

HOMMES

ton nom

HOMME 10

que nous disons et crions

HOMMES

ton nom

³⁴⁰ Prière juive récitée lors du rituel funéraire.

HOMME 10

au seuil de nos bouches

HOMMES

ton nom³⁴¹

Cette choralité composée de voix d'hommes occupe dix-sept pages dans *Leçons de ténèbres*, elle est située au cœur du drame. Elle intervient comme une mélopée funèbre et en cela participe activement à la réconciliation des morts avec les vivants. Le chœur des hommes accorde aux disparus le don de la parole pour les sauver de l'oubli. Le lecteur-spectateur est à son tour convoqué dans l'espace intime de la prière pour écouter et accueillir les traces, l'empreinte corporelle des déportés sans sépulture.

Ce *kaddish* semble être une réponse à la voix esseulée dans « Yod » et à son corps abandonné à la communauté :

Yod

3. Je ne suis plus depuis longtemps je ne suis plus je ne suis rien depuis si longtemps je ne suis plus rien ma tête est là-bas ma tête n'est plus ma tête n'est plus ici ma tête est là-bas et ma jambe ma jambe n'est pas ici ma jambe non plus ma jambe n'est plus elle est là-bas là-bas aussi pas là plus loin là-bas elle est ma jambe et mon ventre et mon ventre n'est plus rien il n'est plus mon ventre il n'est plus du tout mon ventre [...] mes mains pas là-bas là-bas elles sont mes mains une main et l'autre où est l'autre où est l'autre de mes mains de mes deux mains [...] ³⁴²

Le ressassement de la voix montre que le mort n'a pas eu de sépulture. Les fragments du corps dispersés dans un *no man's land* sont exprimés par les nombreux adverbes « ici » et « là-bas ». Les membres épars vouent le défunt à une errance éternelle, en quête de son corps. L'absence de sépulture et la mort indigne mettent un obstacle à l'apaisement du trépassé. L'appel qu'il lance est destiné à la communauté des vivants, pour retrouver une unité corporelle et dépasser la défiguration du corps mutilé.

L'impulsion au monologue, dans *Leçons de ténèbres*, tient essentiellement de l'anamnèse. Le dramaturge tente de donner à entendre des fragments de mémoire en forme de litanie ou de protestation. Ces litanies s'inscrivent dans l'espace textuel comme un collage de voix qui se déplacent sans cesse, n'arrivant pas à exprimer l'irreprésentable. Autrement dit, l'horreur d'Auschwitz échappe à toute figuration artistique figée, à une forme unique d'écriture. Elle creuse l'impasse et ne semblerait possible que dans l'aporétique. Les rapports entre l'esthétique et le désastre mettent en

³⁴¹ *Ibid.*, p. 45-46 et 60-61.

³⁴² *Ibid.*, p. 45-46 et 44-45.

question les modalités de représentation. Comment figurer la destruction ? N'y a-t-il pas une nécessité de reconfigurer le dialogue dramatique ?

C'est tout d'abord le métissage des voix et l'hétéroglossie qui définissent le paysage de l'après-catastrophe. Les différentes voix dans *Leçons de Ténèbres* donnent à entendre une langue brisée, réduite presque à une aphasie qui n'arrive pas à dire véritablement l'impensable du monde concentrationnaire, ou bien, au contraire, le monologue devient une logorrhée qui dans l'excès du dire exprime l'irreprésentable. Ainsi c'est la voix de femme dans « Pé » :

Elle parle, la femme grosse de cendres, et lentement son corps se vide.

oh ces nuits toujours et ces jours aussi
terne oui ma vie d'ici
pesante ma vie
exténuante aussi
la vie m'a épuisée la vie m'a vidée
(je me vide oh je me vide)
et mon corps qui
qui se dégrade encore
mon corps exténué d'une vie atone
oui atone ma vie menée
atone
et ce
et mon corps harassé
oui harassé ce corps d'une vie atone d'une vie terne donc
(oh mon corps qui se désemplit)
[...]
(oh mes douleurs se déversent de ma chair)
mon corps trop lourd criblé de mes petites douleurs
mes petites blessures
trouée de douleurs aussi
trouée de mes petites douleurs
et ma souffrance
ma souffrance qui s'écoule de moi
(oh ma blessure qui sort de mes cuisses)
et ma blessure qui sort de ma bouche
s'écoulent toujours mes blessures
(oh je me vide)
traversée des douleurs de ma vie terne
de mes orifices encore sort ma souffrance
et de ma chair transpercée ruisselle mon rêve

mes blessures aussi
mes blessures surtout
toujours³⁴³

La thématique du corps "vidé" se retrouve dans *De Quelques choses vues la nuit* : « un corps qui se vide et rien d'autre / les entrailles au bord du trou [...] quelques litres da sang perdu [...] juste douleur / douleur qui noue / douleur qui bout / douleur qui troue »³⁴⁴. Dans l'exemple cité précédemment, le monologue de la femme convie le lecteur-spectateur dans une écoute pudique et intime, l'échange dialogué se fragilise sans cesse et l'accueil des voix surgies d'outre-tombe est semblable à celui de reliques : toutes les figures présentes dans *Leçons de ténèbres* convoquent ce que Paul Celan énonce très humblement ainsi :

Un paysage avec des êtres d'urne
Dialogues
De bouche de fumée à bouche de fumée³⁴⁵

Ces « êtres d'urne » sont ceux que nous avons pu déjà entendre dans *Les Tristes champs d'asphodèles*, *Thrène* et *La Mastication des morts*. D'une pièce à l'autre, les voix se font écho, se reprennent et poursuivent le chant du deuil, toujours inachevé, offert à tous les survivants. Ces voix qui ne sont plus que « bouche de fumée » franchissent la limite, la lisière du monde des morts. Écoutons celle du fragment « Qof » :

Qof

Un divers fouille le tas de cendres. Découvre deux corps.

- Corps 178, adulte sexe masculin, partiellement décomposé, bras droit bandé, sweat-shirt bleu sombre avec des rayures horizontales rouges, pantalon marron et ceinture noire. Montre au poignet (arrêtée à 21 heures 57). Un trousseau de clefs dans la poche gauche du pantalon.
- Corps 179, adulte sexe féminin, décomposition avancée, jambe gauche amputée au-dessus de la rotule, pull laine de couleur claire avec motifs inidentifiables, chemisier uni, jean Lewis rouge, mouchoir brodé dans poche arrière (initiales P.H.- D.). Photo pliée dans la poche avant droite.
- Le corps 178 et le corps 179 se tiennent par la main.

*Les deux corps reviennent à la vie.*³⁴⁶

³⁴³ *Ibid.*, p. 73-76.

³⁴⁴ Patrick Kermann, *De Quelques choses vues la nuit*, op. cit., p. 70-72.

³⁴⁵ Paul Celan, *Le Méridien et autres proses*, trad. Jean Launay, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », Paris, 2002, p. 76.

³⁴⁶ Patrick Kermann, *Leçons de Ténèbres*, op. cit., p. 81-82.

the death of the life is not the life of the death
what i see is what i see
the other side is not the other side of the other side
my dream is not your dream is not our dream
no story of the end no end of the story³⁴⁸

Nous pouvons relever dans « something is rotten » l'emprunt à Shakespeare, qui résonne avec la dimension spectrale de la pièce : « Something is rotten in the state of Denmark »³⁴⁹.

Au-delà de ces renvois intertextuels, l'élément récurrent dans le dispositif dramaturgique de *Leçons de ténèbres* est la répétition-variation qui met en scène une parole ressassante, prisonnière d'un dire habité par la douleur, de l'ouverture de la pièce à la lettre « Alef » jusqu'aux derniers mots, dans le fragment « Tav » :

Alef

C'est nuit. C'est nuit maintenant. Ou il fait sombre, très. Il fait très sombre. Ou je ne vois rien, mes yeux ne voient plus rien. Il fait nuit, nuit noire, et je ne vois plus rien. Mes yeux sont ouverts et ne voient rien. Mes yeux sont ouverts sur la nuit, mes yeux sont ouverts et ne voient rien, mes yeux ne voient plus rien, mes yeux ouverts sur la nuit ne voient rien. Ou mes yeux sont fermés. Ou il fait noir, très, et mes yeux ne voient rien³⁵⁰

[...]

Tav

L'aube point. C'est fin de nuit. L'aube point. C'est oubli des peines. L'aube point et c'est fin des troubles. C'est jour. Bientôt. L'aube point. Oh le soleil. Oh l'air frais du matin. L'aube point et c'est fin des rêves, c'est fin des dits.. Oh encore la vie. Oui ici l'aube point : voici les hommes, voici les choses. Oh la nuit qui s'enfuit. Et les figures aperçues et les figures entrevues. [...] Mes yeux se ferment. C'est jour bientôt. Mes yeux se ferment. Oh la lumière crue. Mes yeux se ferment. L'aube point.³⁵¹

La répétition du dire qui ressasse le mal et la douleur, nous la retrouvons aussi dans la voix d'Ajax, à la lettre « H'eith ». Sa litanie met en scène l'acte sacrificiel et le mal exercé sur autrui :

H'eith

je suis Ajax

Il se tue.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 21-22.

³⁴⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, acte I, scène 4.

³⁵⁰ Patrick Kermann, *Leçons de Ténèbres*, *op. cit.*, p. 11.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 94-95.

je suis Ajax j'ai massacré tous mes ennemis

Il se tue.

je suis Ajax j'ai trempé mon glaive dans le sang de mes amis

Il se tue.

je suis Ajax une nuit j'ai égorgé mes compagnons tous mes compagnons

Il se tue.

[...]

je suis Ajax à un poteau j'ai attaché mon meilleur ami à un poteau par les mains je l'ai attaché et je l'ai frappé à lui arracher la peau le dos de mon ami était strié de lanières la chair pendait de son dos que j'embrassais dans nos amours que je léchais sur les plages rocheuses et j'ai coupé de mon glaive ses fesses que je pénétrais dans la tiédeur des nuits comme celle-ci

Il se tue.

[...]

je suis Ajax je ne dors plus souvent la nuit je ne dors plus souvent je marche je marche sans m'arrêter la nuit je marche sans dormir je ne dors plus souvent je marche je ne dors plus je ne peux plus dormir
CE SONT MES RÊVES QUI ME TUENT moi Ajax ³⁵²

Le geste de la mutilation physique est marqué par l'accumulation des verbes d'action "attacher", "embrasser", "couper", "pénétrer". Ces verbes permettent de donner une image visuelle très expressive du sacrifice, réitérée par le leitmotiv de la voix didascalique « il se tue » qui redouble l'acte, à la fois pour le sujet bourreau et pour le supplicié. La douleur taraudante d'Ajax est également inscrite dans la graphie, dans les majuscules qui soulignent la tension paroxystique dans la voix.

³⁵² *Ibid.*, p. 30-32.

7. Le chœur disloqué

Le drame fragmenté est soumis à une mosaïque de textes hétérogènes donnant lieu à des voix plurielles qui se chevauchent. Elles créent une sorte de résistance entre elles et participent à une instabilité du dispositif dramaturgique. Dans leur mouvement incessant, les voix qui se confondent et luttent entre elles semblent être reliées par le chœur, par intermittence. Cependant le chœur ne peut se maintenir ; il est à plusieurs reprises défait, condamné à éclater comme si la communauté n'arrivait pas à convoquer une unité de langue pour exprimer un lien de mémoire quand les traces du processus génocidaire semblent avoir voulu disparaître ; ou il ne peut se faire entendre. Patrick Kermann explique le jeu du chœur discordant :

La dislocation du chœur entraîne l'apparition de figures « écervelées ». Types d'humanité brisée à la langue appauvrie, des aphasiques ou logorrhiques ressassent la misère et la peur du monde. Ce sont des monomaniaques qui surgissent au bord de l'abîme, à la lisière de la vie et de la mort, pour témoigner de leur destin et de leur détresse.³⁵³

Dans *Leçons de ténèbres*, le chœur est divisé en Chœur de femme et Chœur d'hommes. Il est toujours interrompu par le coryphée qui ne cesse de se démultiplier : les coryphées se déclinent en Coryphée 1 / 2 / 3 / 4 / 5 puis se rassemblent parfois en deux coryphées, 1 et 3. C'est à la lettre « Beith » que la mise en scène du chœur fragmenté et discordant est la plus significative :

Beith

CHŒUR

tout pareil tout
rentrant tout pareil tout

CORYPHÉE 1

nous disions

CHŒUR

rentrant rien

CORYPHÉE 1

oh plus rien

CHŒUR HOMMES

ne sera pareil

³⁵³ Patrick Kermann, in « Tout est fragment énigme et cruel hasard », *op. cit.*

CHŒUR FEMMES

nous sommes rentrées

CHŒUR

et tout était pareil

CORYPHÉE 2

tout

CHŒUR HOMMES

nous sommes revenus

[...]

CORYPHÉE 4

plus rien ne sera comme avant

CORYPHÉE 5

jamais ne sera comme avant

CORYPHÉE 1

plus rien jamais ne sera comme avant

CHŒUR

plus rien

CORYPHÉE 2

nous sommes rentrés

CORYPHÉE 1 et 3

et tout était pareil³⁵⁴

A travers cet exemple nous percevons que Kermann subvertit l'écriture théâtrale, il se réfère au chœur antique et en détourne les modalités d'écriture originelles. En effet, la multiplication des coryphées trouble les instances énonciatives du discours et les référents de la parole sont ceux d'un territoire incertain. Les voix multipliées de la parole des revenants brouillent les pistes d'interprétation de sens. C'est précisément sur les greffes, les ajouts, les imbrications d'énoncés que se situe la difficulté de dire l'impensable et de trouver un discours linéaire, centré. En exergue aux *Leçons de ténèbres*, on trouve le propos suivant de l'historien et philosophe Gershom Scholem :

Impossible donc de l'oublier, impossible de s'en souvenir. Impossible aussi, quand on en parle, d'en parler – et finalement comme il n'y a rien à dire que cet événement incompréhensible, c'est la parole seule qui doit le porter sans le dire.

³⁵⁴ Patrick Kermann, *Leçons de Ténèbres*, op. cit., p. 12-14.

Suit une citation de Paul Celan :

S'il venait,
s'il venait un homme,
s'il venait un homme au monde, aujourd'hui, avec
la barbe de clarté des
patriarches : il lui faudrait,
parlerait-il de ce
temps, il
lui faudrait
bégayer et bégayer
toujours, toujours
tou-toujours.

(“Pallaksch, Pallaksch”)³⁵⁵

8. Le lit des absents

Quels sont les dispositifs scéniques pensés par Guy Delamotte pour la création de *Leçons de ténèbres* en mars 2000 au Panta Théâtre de Caen ?

La configuration de l'espace s'oriente autour d'un ensemble de lits en fer. Ces lits sont superposés et recouverts de draps très soigneusement pliés. Des portes les séparent, comme en différents compartiments (fig. 13). L'espace joue à la fois sur l'ouverture – mise à nu de lits vides – et la fermeture symbolisée par les portes. La tension entre le dehors et le dedans est redoublée par les rideaux plastiques qui s'ouvrent et se referment, voilant ainsi les lits vides. Le spectateur est alors convié à regarder ces cellules vides et à se mettre dans un état d'accueil de ces espaces béants. Il découvre progressivement l'espace cellulaire caché par le rideau, qui pourrait être la métaphore du linceul posé sur le visage du défunt. Le voile opaque ne laisse pas entrevoir de formes. Ainsi, l'horizon d'attente du spectateur est déjoué ; de la présence qui pourrait advenir derrière le rideau, s'installe l'absence de tout corps. Confronté à la non-visibilité des corps, il se met à l'écoute des récitants qui viennent dire l'absence.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 9. La citation de Paul Celan est extraite du poème *Tübingen, Janvier* publié dans le recueil *La Rose de personne (Die Niemandrose)*. Dans le dernier vers, Celan reprend un mot inventé par Hölderlin, « Pallaksch », une parole dite mais à laquelle ne peut être attribué aucun sens, « du non-écrit, durci / en langue » selon les mots de Celan dans un autre poème du même recueil, *A la pointe acérée* (P. Celan, *A la pointe acérée*, in *La Rose de personne*, trad. Martine Broda, Corti, Paris, 2002, p. 82).



fig. 13 Le lit des absents

Leçons de ténèbres. Mise en scène Guy Delamotte, Panta Théâtre, Caen, 2000

Cinq acteurs occupent chaque espace, soit le devant des lits vides. Ils semblent être des évadés perdus. Un premier homme est vêtu de noir, comme habillé d'une blouse de prisonnier. Il porte un bonnet sur la tête voulant dissimuler ou protéger un crâne qui aurait été rasé lors de l'emprisonnement.

Toujours dans ce même espace rectangulaire, devant un autre lit, une femme est assise, habillée d'une blouse grise. Elle semble avoir froid. Sa tête est bandée, comme si son crâne avait été fracturé. Assise devant la porte, elle a le regard hagard et son visage livide manifeste la peur, il est habité d'une présence certainement traumatique qui échappe au spectateur. Parallèlement à ces instants arrêtés devant ces espaces désertés, les lits des absents, ces figures sont là et témoignent d'une sorte de photo du monde après Auschwitz.

La langue désarticulée de Patrick Kermann trouve un écho dans la présence des acteurs : ceux-ci, en effet, n'incarnent plus des personnages, ils se libèrent de toute psychologie et cherchent à créer une présence étrange des survivants de l'après-catastrophe. Ainsi semblent-ils décorporés. Leur présence spectrale donne au corps d'infimes mouvements comme si le sujet lui-même avait perdu la mémoire de ceux-ci. Le geste est désarticulé, à peine visible, mouvement léger de main ou de tête : les corps ne sont plus que des figures parlantes, des bouches sonores qui renvoient le texte, le saisissent par bribes, murmurent les paroles de *Leçons de ténèbres* comme un cauchemar de la terreur. Les voix sont blanches, détachées, elles viennent dire et constater la destruction. Cela exige du travail de l'acteur de trouver le point d'équilibre entre la parole du vivant et le rôle du mourant. Autrement dit, l'acteur se laisse traverser par la matière de la langue de Kermann, par le rythme fragmentaire, par le rythme syncopé, happé par l'asphyxie d'une parole douloureuse. Dans ce travail sur la langue – sur la « langue-corps »³⁵⁶, l'acteur, passeur des disparus, se trouve cependant dans l'incapacité d'apaiser les morts par sa voix. La voix s'offre au spectateur, improbable ; elle creuse la parole fragile, incertaine, des disparus venus s'adresser à la communauté des vivants.

Les corps tentent à leur tour de trouver un lien possible avec les vivants. Ainsi jouent-ils dans une tension entre le corps individuel, séparé, et le corps assemblé. Les acteurs, en effet, sont d'abord séparés devant chaque chambre ou cellule vide, puis se réunissent pour former un chœur en avant-scène. Tour à tour, dans une langue répétitive, ils viennent ressasser jusqu'à l'effroi les balbutiements tragiques de

³⁵⁶ Ce terme est employé de façon récurrente par Patrick Kermann dans ses entretiens.



fig. 14 Chœur des revenants

Leçons de ténèbres. Mise en scène Guy Delamotte, Panta Théâtre, Caen, 2000



fig. 15 Etreinte de revenants

Leçons de ténèbres. Mise en scène Guy Delamotte, Panta Théâtre, Caen, 2000

l'Histoire. Les corps sont alors à même le sol, sur la terre, soit agenouillés soit allongés. Ils se donnent la main, forment un seul corps déplorant le désastre et énoncent des fragments de catastrophes (fig. 14). Seul le rire, comme excessif, saisi d'une même terreur sacrée, trouve un instant d'apaisement de ce qui fut l'irréparable.

De nouveau le chœur en avant-scène se démultiplie et deux figures de revenants, les Siamois 1 et 2, se rencontrent dans un mouvement d'étreinte (fig. 15). Les visages sont enfouis, dissimulés l'un en l'autre. Cachent-ils leur désespoir ou se retrouvent-ils après la séparation due à l'enfermement dans le ghetto de Varsovie ?

SIAMOIS 2

novembre 1940 le 16 novembre dans les murs de Varsovie oh Ruth tes longs cheveux jais où je m'enfouissais

SIAMOIS 1

me chatouillaient

SIAMOIS 2

oh Ruth me perdant dans la ville perdue et ses cheveux oh ses longs cheveux

SIAMOIS 1

jais

SIAMOIS 2

ses longs cheveux jais tout autour de mon corps cette nuit-là à Varsovie ³⁵⁷

Nous avons pu percevoir, au cours de la première partie de notre étude, que l'œuvre de Kermann est conçue selon une logique de composition rythmique et sonore qui privilégie les voix anonymes. Le paysage théâtral est habité de logorrhées de voix qui sont celles de récitants d'un passé traumatique et d'un désastre universel. Dans le débit de la parole, les figures de l'au-delà ressassent la douleur de l'irréparable. Elles se multiplient sans que le lecteur-spectateur puisse leur accorder une identité stable. La polyphonie des voix va aller en s'accroissant dans les œuvres ultérieures de Kermann. Le texte va se structurer de plus en plus comme une partition musicale pour orchestre, dans une dramaturgie sonore où la discordance des voix s'impose comme seul élément de cohésion de l'œuvre.

³⁵⁷ Patrick Kermann, *Leçons de Ténèbres*, op. cit., p. 37.

Deuxième partie

DRAMATURGIE SONORE

Chapitre 1

Du poème sonore

(La Blessure de l'ange – Seuils)

1. Le poème-partition

Le mouvement vers une dramaturgie sonore va s'amorcer tout d'abord par une impulsion rythmique qui pénètre le texte à travers la scansion poétique. En 1996, alors qu'il est en résidence à la Chartreuse, Kermann écrit *La Blessure de l'ange*, une commande de Michel Corod pour la Radio Suisse Romande. Pour l'écriture de cette fable intime et amoureuse, il choisit de s'inspirer de la forme du madrigal. Dans la fiche du manuscrit archivé à la bibliothèque de la Chartreuse, on peut lire en effet dans la note d'intention qu'il s'agira d'un « madrigal en deux fois quatre saisons ». En 1999, *Seuils* s'inscrira dans une même approche de poème dramatique construit en mouvements textuels mélodiques.

La Blessure de l'ange sera mis en scène pour la première fois par Emmanuel Jorand-Briquet à la Maison du Théâtre d'Amiens, en 2007.

Le texte de Patrick Kermann se présente comme une composition de plusieurs tableaux rythmés par les saisons : *printemps 1 / été 1 / automne 1 / hiver 1*, puis redoublé par les mêmes saisons : *printemps 2 / été 2 / automne 2 / hiver 2*. La fable est abolie et l'auteur, choisissant délibérément le madrigal comme forme d'écriture, offre un texte antithéâtral où il y a une résistance du texte à la mise en scène.

Le poème se déploie en dix mouvements et retrace le parcours de deux êtres aimés. Un homme se souvient de son amour, des lieux qui ont été témoins d'une passion. Écoutons les premiers mouvements de *La Blessure de l'ange* :

(printemps 1)

ou encore
tous deux à cette table
soleil sud
un café

en bois oui table en bois
deux à cette table en bois sous la tonnelle d'un café
le sud oui le sud
et main tendue par-dessus la table recouverte d'une toile cirée poisseuse
main dans la mienne
moite la main
la chaleur le sud oui
qui effleurait la paume moite également de ma main
et puis cette
cette
 Brusque le geste brusque
comme brûlé comme si
ce ce subit retrait
cette main qui frôle frôle
et hop
fini
disparue la main
sous la table du café
le sud oui
la tonnelle et la chaleur
ce retrait soudain précédé de ce
de cette caresse
oui le sud

(été1)

ou
ou encore
peut-être
ou encore le sud
c'est ça
le sud et ce haut cyprès
ramassé dense
cyprès dressé à l'entrée de Pujaut
Pujaut oui Pujaut c'est bien ça
Pujaut je n'ai pas oublié
pas
le sentier serpente s'enroule autour de la colline
et tout à coup
course
tous deux

premier arrivé
 poussière nuage de poussière derrière ses pas
 et vole vole vers le haut cyprès
 vole tout là haut
 premier arrivé
 bras tendus ouverts de rires et cris
 et moi haletant
 moi dans ses bras
 haleine perdue
 dans poussière chaleur
 sous le haut cyprès de la colline de Pujaut
 sous le haut cyprès moi et
 et tous deux
 tous deux sous le haut cyprès dans la poussière de
 Pujaut oui c'est bien ça
 Pujaut le nom Pujaut³⁵⁸

Comme pour le texte *Seuils*, écrit en 1999, l'écriture suit un mouvement rythmique très intense, chaque tableau s'ancre sur le procédé de l'anaphore. C'est d'abord la reprise de la conjonction « ou » au tableau 1 et au tableau 2 : « ou encore » (*printemps 1*) ; « ou » (*été 1*) ; « ou encore » (*automne 1*) ; « ou après » (*automne 2*) ; « ou » (*hiver2*) ; « ou bien » (*épilogue*).

Le jeu des anaphores scande le rythme comme un ressassement de la pensée de l'ange blessé et crée ainsi une temporalité cyclique où l'être semble happé par l'autre. La figure de l'anaphore crée un retour incessant de la même sensation, d'un sentiment paradoxal de ravissement et de douleur. L'auteur de *La Blessure de l'ange* choisit ici de détourner et de transgresser le ton initialement tendre ou galant au profit d'un ton plus pathétique, puisque le chant d'amour devient une litanie, un chant endeuillé. Le poème dramatique se veut statique : toute l'action est gommée. L'ange en effet est voué à un temps immuable comme s'il était scellé dans l'éternité de l'amour, voué à une impuissance existentielle à vivre dans un devenir.

Il est un autre élément important inscrit par Kermann dans la note ajoutée au manuscrit, c'est la précision suivante : « Personnage(s) : homme(s) + femme(s) = 0 une voix au sexe non identifié dit son amour et sa douleur, les bribes d'une histoire qui fut

³⁵⁸ Patrick Kermann, *La Blessure de l'ange*, tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 1996, p. 3-4.

ou ne fut pas ». Ces indications renvoient à la figure de l'ange, comme une figure de l'entre-deux, asexuée. Le personnage n'existe plus mais devient une figure ambivalente, trouble, où la part féminine et la part masculine s'interpénètrent.

2. La figure de l'ange

Comment définir la figure de l'ange ? Que peut-elle apporter sur la scène du théâtre ?

L'ange est une créature incertaine à la limite du masculin et du féminin, du divin et de l'animal. L'indétermination d'identité le situe du côté de l'androgynie comme un être possédant une double nature masculine et féminine, telle est la définition proposée par Jean Libis dans les *Cahiers de l'hermétisme* :

Cette ambiguïté ne se limite pas à son identité immédiate attestée par son étymologie duelle. Elle réside aussi dans le trait d'union paradoxal, impensable, qui relie en lui le masculin et le féminin. Si l'on veut simplifier cette difficulté et l'exposer de façon schématique, on peut dire que l'androgynie peut être imaginé ou bien sur le mode de la cumulation, de la conjonction, de la prothèse ; ou bien sur le mode de l'immixtion, de la synthèse.³⁵⁹

Selon cette définition, l'androgynie s'apparente à une bissexualité et ne se confond pas avec un hermaphrodisme biologique, le masculin et le féminin ne sont pas abolis par leur union. Le masculin et le féminin sont transcendés pour donner naissance à un être asexué qui dissout la polarité initiale, conciliant paradoxalement les contraires.

Dans *La Blessure de l'ange*, le choix de donner la voix à un ange permet d'accueillir dans l'écriture théâtrale une voix nouvelle, hors-norme, qui convoque le lecteur-spectateur vers une zone incertaine : l'ange est en effet du côté de l'invisible, de l'immatériel, à mi-chemin entre l'humain et le divin, entre l'immanence et la transcendance. Cette zone frontière avive la présence d'une figure tendue entre le monde des vivants et des morts, d'une figure oxymorique de la lumière et des ténèbres, cherchant les limites du bien et du mal.

Dans l'*Ancien Testament*, la vision de Daniel donne un exemple singulier de la figure de l'ange, à la fois immatérielle et habitée d'une aura qui transfigure le regardant :

³⁵⁹ Jean Libis, « L'androgynie et le nocturne », in *L'androgynie*, coll. « Cahiers de l'hermétisme », Albin Michel, Paris, 1996, p. 12.

Je levai les yeux pour regarder. Voici :

Un homme vêtu de lin, les reins ceints d'or pur.

Son corps avait l'apparence de la chrysolithe,

son visage, l'aspect de l'éclair,

ses yeux comme des lampes de feu,

ses bras et ses jambes comme l'éclat du bronze poli,

le son de ses paroles comme la rumeur d'une multitude.

Seul, moi Daniel, je contemplais cette apparition ; les hommes qui étaient avec moi ne voyaient pas la vision, mais un grand tremblement s'abattit sur eux et ils s'enfuirent pour se cacher. Je demeurai seul, contemplant cette grande vision ; j'étais sans force, mon visage changea, défiguré, ma force m'abandonna.³⁶⁰

Comment l'aura inhérente à la figure de l'ange peut-elle advenir sur le plateau du théâtre ? Quelle démarche le metteur en scène Emmanuel Jorand-Briquet propose-t-il pour créer la figure ambivalente ?

L'écriture scénique présente un certain degré d'abstraction qui ouvre l'imaginaire du spectateur et le convoque vers une zone poétique à reconstituer.

Le metteur en scène cherche à dessiner sur le plateau une figure n'ayant plus de corps mais ayant une mémoire : celle des rémanences de son amour blessé. Le dispositif scénique est essentiellement construit à partir de panneaux de voiles. Deux voiles de tissu en effet sont suspendus sur les parties latérales à jardin et à cour. Au milieu se trouve l'acteur statique, avançant à peine d'un mètre à l'avant-scène. Les deux panneaux engendrent un effet de profondeur et permettent au spectateur d'accueillir l'ange, de franchir la frontière de l'invisible. La zone habitée en fond de scène par l'acteur est éclairée par une lumière diffuse ; elle donne ainsi l'image d'une créature éthérée, comme venant du monde de l'au-delà, semblable à l'apparition de l'ange décrite par Daniel dans l'*Ancien Testament* (fig. 16).

Les deux panneaux de voiles sont légers, souples et mobiles. La vidéo est projetée sur la matière du tissu et permet de jouer avec celle-ci, découpant l'espace comme les images fragmentaires d'un rêve. Des éclats inscrits sur la toile renvoient aux images mentales de l'ange, à son ravissement amoureux et à sa blessure. Les formes et les couleurs différentes projetées sur le tissu dessinent des strates comme les mouvements de la pensée de l'ange blessé. L'alternance du bleu et du vert guide l'imagination du spectateur, éveille ses sens et sa conscience sans le dominer.

³⁶⁰ *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 153.

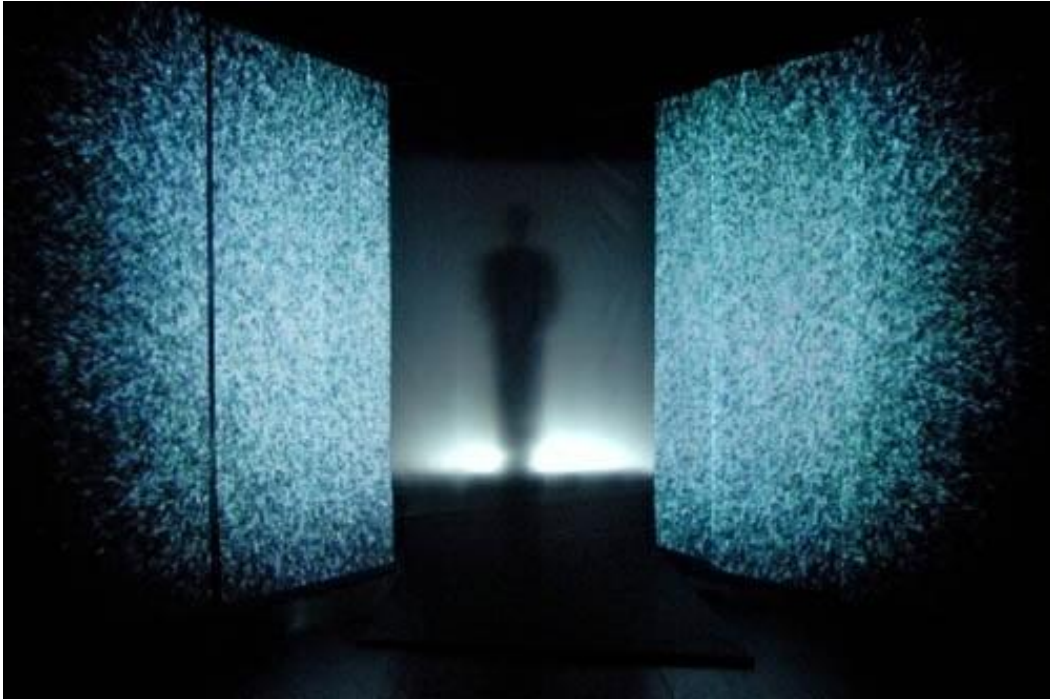


fig. 16 L'ange

La Blessure de l'ange. Mise en scène Emmanuel Jorand-Briquet,
Maison du Théâtre d'Amiens, 2007

De cet espace étrange résonne la voix de l'acteur comme un souffle traversé par l'état amoureux de l'ange ravi et blessé :

(hiver 2)

ou

ou bien encore

mais

suite oh oui suite encore

et encore autres choses montent

du tout fond

avant et après

exactes

oui très exactes choses qui montent

qui

enfi que peux encore

mais à quoi

à quoi bon

pour quoi ou qui

à qui à quoi ces choses

ressassées et douleur

comme oui comme blessure

quand sang

encore

quand sang coule s'écoule grosses gouttes

toutes grosses

jaillit ³⁶¹

³⁶¹ Patrick Kermann, *La Blessure de l'ange*, op. cit., p. 11-12.

3. Corps déliés et tracé poétique

Comment inscrire le tracé graphique de l'écriture de Patrick Kermann par la voix de l'acteur ?

La voix de l'acteur profère le chant amoureux, émet la trace du souffle. Par le grain de sa voix, l'acteur Emmanuel Jorand-Briquet transmet la matière de l'écriture. Roland Barthes, dans *Le plaisir du texte*, définit très justement la richesse de « l'écriture à haute voix » :

En égard aux sons de la langue, l'écriture à haute voix n'est pas phonologique mais phonétique ; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage...³⁶²

Ce que Roland Barthes énonce à propos de la voix de l'acteur au cinéma peut être rapporté à celle de l'acteur au théâtre. Le philosophe évoque en effet l'essence de l'écriture vocale, son pouvoir de transmission au plus près d'une physique de l'écriture :

Il suffit en effet que le cinéma prenne de très près le son de la parole (c'est en somme la définition généralisée du « grain » de l'écriture) et fasse entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain (que la voix, que l'écriture soient fraîches, souples, lubrifiées, finement granuleuses et vibrantes comme le museau d'un animal), pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'auteur dans mon oreille : ça gronde, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe, ça jouit.³⁶³

La matière de l'écriture de Patrick Kermann est révélée par le souffle à travers la voix. Le souffle manifeste en effet le lieu d'ouverture vers l'invisible, vers un au-delà de sens non énoncé dans le poème dramatique. L'acteur réalise, comme l'artiste dans la peinture chinoise, le même travail du geste traversé par le mouvement du corps :

Le jeu du pinceau doit être dominé par le souffle. Lorsque le souffle est, l'énergie vitale est. C'est alors que le pinceau engendre véritablement le divin.³⁶⁴

L'accès au divin, au passage de la zone vers l'invisible, advient à travers les vibrations du souffle. Le souffle rythmique est transmis par le mouvement fracturé par les suspensions, les césures dans le phrasé. Ces suspensions dans le dire de l'acteur sont

³⁶² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, p. 105.

³⁶³ *Id.*

³⁶⁴ François Cheng, *Vide et plein*, Seuil, Paris, 1979, p. 47.

la résonance du chant endeuillé de *La Blessure de l'ange* : les blancs typographiques qui rythment le poème correspondent à ces espaces invisibles qui avivent le désir et la présence de l'aimé(e). Les mots ne sont pas greffés les uns aux autres selon l'ordre canonique de la phrase mais inscrits dans un mouvement brisé qui transgresse la syntaxe traditionnelle : les asyndètes et les anacoluthes saisissent toute l'énonciation et c'est toujours dans les entre-deux de l'énonciation que le sens advient.

Le jeu de l'acteur ainsi que les formes dessinées dans l'espace chercheront à capter la fragilité du souffle. En effet, d'une part c'est par le jeu des reflets de lumière projetés par la vidéo que les frémissements du souffle de l'ange se matérialisent ; d'autre part, ce sont les bruissements légers du grain de la voix de l'acteur qui font appel à la fragilité, à l'aspect éthéré de l'ange. Ainsi l'acteur devient-il un messager entre l'humain et le divin et un passeur de mémoire : celle de la fable intime de l'ange blessé. Michel Serres évoque d'une manière très juste la fonction de l'ange :

Dans la tradition la plus ancienne, les anges-messagers ne prennent pas toujours et seulement forme humaine mais glissent et passent dans les souffles d'air ou d'eau, par la lumière et la chaleur des astres. En somme, par l'ensemble des flux élémentaires dont les mouvements composent la terre. Lorsque les anges expirent, ils font ainsi voir deux fois le message : ce qu'ils produisent et ce qu'ils sont.³⁶⁵

L'expiration du souffle et les fibres rythmiques donnent naissance à la figure de l'au-delà, celle de l'ange. Le mot est mis au monde par le son articulé de l'acteur et fait advenir « l'apparaître absolu » de la présence :

La rencontre de la sensation et de l'être du monde auquel elle est présente se manifeste en premier lieu de l'ouverture d'un apparaître absolu.³⁶⁶

La poésie dans *La Blessure de l'ange* participe de ce que Erwin Straus nomme « le pathique », qui « appartient à l'état le plus originaire du vécu »³⁶⁷. L'événement de la parole retrouve une dimension originelle au moment où l'acteur et le sujet communiquent avec la phénoménalité du monde, cela relève du « moment pathique » :

Erwin Straus nomme moment pathique cette dimension intérieure du sentir selon laquelle nous communiquons avec les données hylétiques, avant toute référence et en-dehors de toute référence à un objet perçu.³⁶⁸

³⁶⁵ Michel Serres, *La Légende des anges*, Flammarion, Paris, 1993, p. 25.

³⁶⁶ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973, p. 170.

³⁶⁷ Erwin Straus, cité in Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Jérôme Millon, Grenoble, 1990, p. 275.

³⁶⁸ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op. cit.*, p. 136.

Les mots expirés sur le plateau du théâtre créent un espace de sens qui dépasse la signification gnosique pour atteindre la dimension pathique où le « je » du sentir se trouve en réceptivité immédiate avec le monde sensible. C'est par l'avènement de la parole poétique que l'événement de la présence, ici l'ange porteur de la parole de l'amant blessé, apparaît sur la scène du théâtre. Le spectateur peut ainsi entrer éphémèrement du côté de l'invisible et dans un monde situé entre deux espaces : l'un horizontal, le monde d'ici-bas, et l'autre vertical, celui de la transcendance.

La mise en scène d'Emmanuel Jorand-Briquet s'attache à respecter un espace abstrait minimaliste qui fait appel à un théâtre métaphysique, où il attribue une grande importance au verbe en déléguant à la parole un statut singulier. La voix de l'acteur au plus près du souffle communique aux spectateurs une atmosphère de rêve éveillé. Le corps du comédien est habité lui aussi de cette dimension onirique, la parole poétique semble toujours s'inscrire dans l'espace d'un retrait. Chaque mot est doublé d'un silence, cela permet d'éveiller l'imaginaire du spectateur librement. Les mouvements d'ailes portées par l'acteur rythment aussi la ligne vocale.

Le parcours vers l'imaginaire et l'invisible est également accentué par le choix d'un espace métaphorique. Le monde de l'au-delà est seulement figuré par les deux panneaux latéraux en tissu et les formes abstraites projetées sur les parois. C'est à juste titre que les voiles de tissu créent une autre présence, celle d'un monde céleste constitué d'une matière impalpable.

Cette matière impalpable dessine un lieu immatériel où le spectateur peut créer à sa guise un espace mental, celui de la fable intime de l'ange blessé ou celui d'une autre fable, plus secrète, qui serait la sienne propre. Cet espace intime prend forme grâce au choix d'un éclairage très diffus, quasiment absent sur l'ange, ainsi que par le jeu de l'acteur, le grain de sa voix est proche d'un murmure comme s'il était traversé du langage des anges. La voix est fragile, semblable aux apparitions dans les visions des figures bibliques.

Le metteur en scène a su exploiter les procédés scéniques pour créer une présence autre, incertaine et ambivalente. Il a réussi à faire vaciller les seuils de perception du spectateur : la vue et l'ouïe sont déstabilisées. Lorsque le spectateur entre dans la salle, un guide vient le chercher pour le placer dans un habitacle sombre où une apparition le surprendra : celle de l'ange blessé.

L'habitable intime est créé par le choix des deux panneaux latéraux qui apportent une profondeur à l'espace scénique et permettent de jouer avec l'espace vide à l'avant-

scène et au milieu de ceux-ci. Ainsi, le vide laissé entre les panneaux manifeste le seuil. C'est précisément dans l'entrebâillement spatial que le corps angélique parvient à exister. Un sens excède ce qui est montré par les signes visibles. C'est en effet par le jeu entre l'apparition et la disparition, le visible et l'invisible, que le spectateur peut se laisser envahir par le jeu de la présence-absence. Il est aussi désorienté par l'étrange présence du corps angélique sur scène.

L'accès éphémère au monde de l'au-delà, à cette part invisible, est créé par l'espace entre l'acteur et le spectateur. Le jeu de l'acteur renvoie au ravissement extatique des mystiques happés par la présence divine : c'est celui de l'ange traversé par l'être aimé.

4. Partitions alinéaires

Seuils a été écrit en 1999 pour la compagnie de théâtre Eclats d'Etats, dirigée par Katerini Antonakaki et Emmanuel Jorand-Briquet³⁶⁹. Patrick Kermann choisit un titre au pluriel : il s'agirait ici des différents seuils, des différents passages, qu'ils soient ancrés dans le temps, l'espace, la pensée. Le seuil peut se définir comme le lieu du bord, du doute, de la limite où l'on peut encore faire demi-tour. C'est aussi le lieu de la frontière entre deux espaces extérieur et intérieur, une brèche, un point de rencontre, de croisement entre l'ici et l'ailleurs.

Comment les seuils s'inscrivent-ils dans la matière même de l'écriture de Patrick Kermann ?

L'écriture de *Seuils* ne cesse de se décrire, de se perdre dans un espace mouvant de blancs typographiques. Est-ce la recherche, à travers ces espaces troués, d'une présence, d'un corps fuyant ?

La parole poétique du texte ne pourra tenir le fil continu d'un cheminement discursif et homogène. Inscrire en effet la notion de seuils dans un mouvement linéaire serait jouer un tour au seuil. L'espace situé sur la frontière ne peut se dévoiler que dans l'interstice des signifiants, dans le hors-texte. Ainsi, le texte est fragmenté et devient un jeu entre le linéaire et les ruptures.

³⁶⁹ Katerini Antonakaki s'est formée à la danse et au théâtre, à Athènes et Lyon, puis à l'Ecole des arts de la marionnette à Charleville-Mézières. Emmanuel Jorand-Briquet est comédien au théâtre et au cinéma. C'est ensemble qu'ils ont créé Eclats d'Etats en 1998.

La parole trouée révèle ici l'aporie d'une passion qui entraîne l'amant à la solitude et l'égaré. L'écriture ainsi se disperse et ne peut se maintenir dans le linéaire. Les brisures constantes marquées par les intervalles viennent interrompre le discours à l'instant où la présence de l'être aimé advient. Les blancs typographiques représentent une blessure à l'intérieur du discours, comme la marque d'une béance qui serait la figure sensible et plastique du corps absent.

L'intervalle occupe une place importante dans *Seuil*, il dérobe le signifiant qui s'efface sous sa prégnance visuelle. Les blancs marquent donc l'appel, le désir du corps de l'absente :

Oh lune. Toute rousse lune.
Et mon corps en désir de toi.
Cette chose sans nom.
Ah je tombe et me brûle dans les frimas.
Oh lune des rosées de mai : comment nommer ce qui.
Viens.³⁷²

Chaque brisure du discours entre les signifiants manifeste ce que Jacques Derrida qualifie très justement de « devenir absent et devenir inconscient du sujet »³⁷³. Les ruptures mettent en relief l'absence. Le lecteur-spectateur du texte de Patrick Kermann se situe lui aussi dans un espace de l'entre-deux : celui d'une déchirure langagière des intervalles, autrement dit les blocs typographiques nomment la béance, explosive, qui dévoile la blessure interne.

Les blancs qui envahissent l'espace de la représentation ne cessent de menacer l'écriture, ils se heurtent aux signifiants, les mutilent, les consomment.

Ainsi, dans *Seuils*, l'enchevêtrement du dit et du non-dit dévoile un texte-nauffrage : la parole poétique est incertaine, hésitante, toujours interrompue par des accidents de parcours. La signifiante du texte se révèle dans le jeu du sens sacrifié par la syntaxe : jeu de construction et de déconstruction qui détruit l'affirmation du langage comme unité d'un signifié et d'un signifiant.

Les suspensions, qui reviennent comme un procédé anaphorique d'une absence marquée typographiquement, sont la trace blanche, glissant vers l'au-delà du logos comme ce qui est en-deçà de la signification explicite et la déborde, c'est le sens absent. Le langage est ainsi mis à mort dans cette quête incessante de l'autre. La représentation

³⁷² *Ibid.*, p. 15.

³⁷³ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Editions de Minuit, Paris, 1967, p. 100.

n'étant plus possible, il faudra franchir cette impossibilité : le seuil. La parole se jette hors d'elle-même et saute par-dessus les impossibilités narratives, la représentation ainsi mutilée ne se dévoile qu'à travers les brisures des figures représentées.

C'est peut-être dans la parole défaillante que se révèle le point du seuil. La poésie advient dans l'écriture de Patrick Kermann sur une ligne de fracture, dans la césure du dire. La parole poétique supprime les liaisons, accroît le vide et crée ainsi un rythme toujours tendu entre la présence et l'absence. Stéphane Mallarmé fut certainement le poète qui sut mieux que tout autre mettre en relief l'importance de la "scription" dans l'expérience poétique :

L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit.³⁷⁴

La place donnée à la mise en page, aux multiples configurations graphiques, crée une ouverture de sens. L'espace singulier du poème jouant des différentes typographies amène chaque séquence poétique à ne plus être conclusive mais suspensive. En cela, elle crée un au-delà de sens, un horizon ouvert vers une parole à dire, à interpréter.

La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation.³⁷⁵

Les propos de Mallarmé renvoient à la parole poétique énoncée dans *Seuils* de Patrick Kermann, les suspensions du dire marquées dans l'espace de la page trouveront une résonance et une substance à travers la voix de l'acteur. La prégnance visuelle très marquée dans le matériau d'écriture de Patrick Kermann montre que celle-ci a bien une vocation théâtrale. Les mots et les agencements, le va-et-vient entre le dire et son effacement, donneront du sens lors de l'avènement de la parole sur scène.

Quelle sera alors l'écriture scénique choisie pour mettre en lumière le poème dramatique *Seuils* ?

³⁷⁴ Stéphane Mallarmé, *Préface à Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, NRF Gallimard, Paris, 1976, p. 405-406 (1^e parution en mai 1897, dans la revue *Cosmopolis*).

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 406.

En février 1999, la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon organisait une rencontre entre des compagnies de marionnettes et des auteurs contemporains. De là naquit le projet d'écrire *Seuils*, commande faite par la compagnie Eclats d'Etats. Le spectacle a ensuite été créé au centre des écritures du spectacle, dans le cadre des rencontres d'été de la Chartreuse, en juillet 2001.

La création de *Seuils* se présente comme un diptyque. La première étape correspond au *Seuils* déambulatoire et la deuxième au *Seuils* scénique.

5. Sur la trace des ruines, les passeurs de mémoire

Le public déambule tout d'abord dans la cave du cloître de la Chartreuse, guidé par des acteurs semblables à des officiants vêtus de longues tuniques claires (fig. 17). Les guides instaurent une sorte de rituel initiatique et ouvrent l'entrée vers l'au-delà d'un monde traversé par une catastrophe :

un monde s'en va
et les brumes insensées
où s'agitaient des ombres
(*adieu phénomènes adieu spectres*)
un monde ici a sombré
qui fut de ténèbres
(*oh monde obscur*)
de ténèbres noires
il fut le monde qui ici a sombré
peuplé d'ombres
et de spectres
(*oh monde enfoui oh monde évanoui*)
de si noires ténèbres il fut
le monde disparu
(*oh monde disparu*)³⁷⁶

Dans cette première partie, le spectateur entend des extraits de textes antérieurs de Patrick Kermann : *De Quelques choses vues la nuit, Leçons de ténèbres* et des extraits de *Seuils*. A la voix des acteurs, se mêle une bande-son lancinante qui convoque le public dans une atmosphère très singulière, proche de celle d'une cérémonie funèbre.

³⁷⁶ Patrick Kermann, *Seuils*, op. cit., p. 13.



fig. 17 Les guides : passeurs de mémoire
Seuils. Mise en scène Katerini Antonakaki et Emmanuel Jorand-Briquet,
la Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon, 2001

Des petites bougies sont réparties dans l'espace et créent une lumière fragile et instable, menacée de disparition, évoquant un monde en demi-teintes comme celui des tableaux de Georges de La Tour. Les peintures de De La Tour représentent souvent des intérieurs de nuit dans lesquels les personnages sont éclairés par la lueur d'une chandelle. C'est par exemple la *Madeleine en pénitence* : la sainte est assise devant un miroir et la seule source de lumière dans la pièce est la longue flamme pâle d'une bougie et le faible reflet qu'en renvoie la glace. Dans la mise en scène proposée par Katerini Antonakaki et Emmanuel Jorand-Briquet, nous avons deux acteurs éclairant à l'aide de bougies un amas de pierres couleur argile. Cette installation plastique renvoie aux ruines évoquées dans le texte *Seuils* de Kermann. Elle met en images, par le volume de la pierre effritée, « le monde qui ici a sombré / peuplé d'ombres / et de spectres »³⁷⁷. Le monde en ruines est dévoilé par la matière argileuse de la pierre et c'est par un éclairage très pudique que le spectateur pénètre dans l'intimité d'un monde détruit.

La pudeur du dévoilement du désastre s'inscrit aussi au cœur d'une parole sussurrée à l'oreille du spectateur. Chaque objet exposé comme des bribes éparses d'un lieu détruit (cadres, miroirs), déposé et abandonné dans l'espace, cherche à créer un univers suggestif. Ce sont des micro-scènes plastiques qui sont pour le spectateur des éléments permettant de reconstruire une fable. La déambulation se fait entre sept minuscules installations, qui sont autant de traces d'un empire ruiné, d'un temps perdu. Dans un parcours hésitant sur le sol irrégulier de la Cave du pape à la Chartreuse, le spectateur met bout-à-bout ces éclats d'objets pour retrouver la mémoire d'un monde dévasté.

Le monde dévasté est évoqué par un jeu d'apparitions et de disparitions. C'est par le choix d'un tissu fin que le jeu peut être possible sur scène. Le dispositif scénique est en effet très simple : sept tissus sont suspendus et bougent du fond à l'avant-scène. L'espace mouvant donne une fragilité aux corps des acteurs et apporte une dynamique de jeu entre la présence et l'absence.

C'est de l'échange avec la matière voilage qu'advient le mouvement de la présence et de l'absence (fig. 18). Ce va-et-vient instable entre le corps incarné par l'acteur et le double du corps dissimulé derrière le voilage répond à la notion de seuils :

³⁷⁷ *Ibid.*



fig. 18 Sur le seuil de la présence

Seuils. Mise en scène Katerini Antonakaki et Emmanuel Jorand-Briquet,
la Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon, 2001

Et donc à la lisière (là : ni un pas de moins ni de plus) elle reste pour l'improbable image d'elle à venir

Je suis ma ressemblance. Mon image invue. Des encore vivants. D'eux. D'eux-là qui. Et de moi. De moi aussi. L'image invue de moi. Tant pis ou pas. J'y dépose ma vie. Voilà. Entrant, je ne la vois. N'entrant pas, non plus je ne la vois. Je suis mon seuil. Le seuil de mon image vraie. Je suis les plis et déplis de mon image.

Ah quelle lueur déchirera l'entre-deux ?

Dans sa maison elle ne se verra. Ni dedans ni dehors elle ne verra son image. Sur le seuil seulement. Là. Là où s'offre ce qui se dérobe, où s'efface ce qui se révèle.³⁷⁸

La mouvance de la matière crée une image brouillée, permettant de voir des formes incertaines comme des ombres de revenants. C'est ainsi le tissu qui matérialise la frontière entre le monde des vivants et celui des morts, comme évoqué dans le texte de Kermann : « Un monde ici est né / qui chasse l'ancien », « Un monde s'en va »³⁷⁹. Le tissu est également la métaphore du bord, de la limite entre l'espace du dehors et celui du dedans. De ce fait, le spectateur se situe dans cet entre-deux, incertain, happé par le corps de l'acteur et par son ombre.

La deuxième partie du dyptique *Seuils* installe les spectateurs dans un espace frontal. C'est par le passage d'une porte que ceux-ci découvrent sur une scène deux acteurs formant un couple. Les deux figures se cherchent dans l'espace et sont tendues dans un mouvement incessant d'apparitions et de disparitions. Tous deux adviennent au monde comme dans un état naissant. Ils recréent l'événement de leur rencontre, traversés cependant par le monde du désastre :

Ton rire m'entaille de gestes inlassés. Viens.

Comment nommer ce qui n'a pas de nom ?

Partons. Vers cette chose-là qui ne s'appelle pas. Pas encore.

Comment nommer ce qui n'a pas de nom ?

Vers le destin des mots à inventer. Viens. Dans la désolation et la détresse nous irons. Dans l'au-delà des noms nous irons. Et plus loin.

Comment nommer ce qui n'a pas de nom ?

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 45 et p. 13.

Parmi les pierres fumantes nous irons. Et encore plus loin. Sur les cendres nous marcherons. Et toujours plus loin. Dans les paysages calcinés de nos corps. Allons. Vers cette chose-là qui jamais ne s'appelle. Viens.³⁸⁰

La mise en scène proposée pour *Seuils* a pris le parti d'une écriture scénique très visuelle incluant subtilement texte et image, cherchant à insuffler un mouvement dynamique entre l'apparition et la disparition. L'écriture du plateau a su répondre au mouvement fragmentaire de l'écriture de *Seuils*. Les blancs typographiques qui traversent le poème dramatique sont des instances ouvertes pour la parole théâtrale et l'écriture scénique. Ces vides permettent d'explorer les espaces jouant sur les frontières du visible et de l'invisible, de dépasser les limites du représentable et de trouver librement une poétique du seuil.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

Chapitre 2

Dictateurs de l'au-delà

(*Du Diktat – A – Merci*)

1. Montage auditif et matière sonore

Après *La Blessure de l'ange* et *Seuils*, la fable intime s'estompe pour laisser place à des voix épiques qui disent le monde et l'Histoire à travers un dispositif dramaturgique éclaté qui met en relief la dissonance des êtres et la fracture de la société humaine.

L'écriture fragmentaire creuse de plus en plus l'œuvre de Kermann, la disparité et les espaces hétérogènes tentent d'englober la polyphonie humaine d'une insondable complexité, comportant autant de voix différentes que de singularités. Les voix des disparus permettent le rassemblement à travers les voix chorales, elles imposent leur présence à travers un corps gestuel qui met le texte en mouvement, l'ouvre, le brise et le redispense pour une configuration insolite. Daniel Lemahieu évoque ainsi ce travail sur la langue :

Brusquer le consensus du beau son. Ânnonner la langue, la faire bégayer. C'est l'espace clos du « théâtre de les langues » que je m'accorde à être mien. Et cet espace est fondé sur le mal entendre, le malentendu, la mal façonné, le mal dit, le mal écrit, le mal articulé. Sorte d'écriture fautive guidée par les rythmes des voix. L'écrit devient « mécrit ». Ainsi jouer de la glotte. Avoir un théâtre sur la langue. Prendre en compte les hésitations, imprécisions, bafouillages, répétitions, redoublements, embarras, gênes, et traquer la langue dans tous ses tours, détours, atours.³⁸¹

Ce sont en effet les rythmes des voix qui guident l'écriture de Kermann. Les différents niveaux de trajets sont inscrits dans le tissu textuel ; ces trajectoires vocales sont celles des disparus qui cherchent à se faire entendre du côté des vivants. Pour que leurs voix portent, il faut qu'elles soient propulsées par une onde sonore : les voix des absents sont transmises par une énergie vectorielle, où le lecteur-spectateur parvient à

³⁸¹ Daniel Lemahieu, « Les voix des mots, un cut-up polyphonique », in *Monologues pour théâtre et autres textes*, Espace 34, coll. « Théâtre Labyrinthes », Montpellier, 2002, p. 68.

suivre la perception sensible et sonore et à retrouver une présence. Comme le souligne justement Didier-Georges Gabily :

Cela n'empêchera sûrement pas les presque cadavres de continuer à proliférer dans nos rues. Cela permettra peut-être juste de les *envisager comme êtres*, de leur rendre à chacun un visage, un nom, une voix qui parle *aussi* au théâtre – et non au *reality show* – sans commisération, sans pathos, ainsi qu'ils désignent le monde (et nous dans le monde), exemplaires, insensés et vaincus, mourant à force de nos yeux morts, annonçant ce qui nous guette si nous renonçons à eux-mêmes, si nous renonçons à nous battre, disant : il ne se passe rien.³⁸²

C'est en effet par le geste vocal et les vibrations physiques que le corps de l'absent reprend sa place dans le monde. L'écriture accidentée des derniers textes de Patrick Kermann – *Du Diktat*, *Seuils*, *Vertiges*, *Le Jardin des reliques* – dessine la présence fragile du revenant qui retrouve, par intermittence, la parole parmi les vivants. C'est une parole improbable, incertaine, tendue entre le dire et le silence, qui s'inscrit sur la page comme un souffle brisé, tel le râle du mourant.

Les voix données aux absents surgissent à travers une matière sonore de plus en plus expressive dans l'œuvre théâtrale de Kermann. *La Mastication des morts*, écrit entre 1995 et 1998, faisait déjà référence à la musique, puisqu'elle a pour sous-titre *Oratorio in progress*. De même, *Thrène* et *Leçons de ténèbres* renvoient à des lamentations funèbres, à des voix chorales. Le dramaturge écrit par la suite pour des installations sonores, notamment avec *A*, en 1998. Il s'oriente finalement vers l'opéra pour *La Blessure de l'ange* (1995-1996), *Du Diktat* (1999) et *Vertiges* (2000).

Du Diktat a été écrit avec Daniel Lemahieu et en collaboration avec le musicien Fabien Téhéricien. Ce livret d'opéra est destiné à quatre chanteurs et un chœur, accompagnés d'un orchestre et d'un dispositif électro-acoustique qui met en scène les principaux dictateurs de notre Histoire, dont Hitler, Goebbels, Mao, Staline, Pinochet, Franco ou Mussolini, dans la première partie de l'œuvre. La singularité de ce livret est qu'il est entièrement créé selon la technique du cut-up³⁸³. Ainsi, tous les mots dits ou chantés sont issus des discours écrits ou oraux des dirigeants eux-mêmes.

³⁸² Didier-Georges Gabily, « Cadavres, si on veut », in *Cahiers de Prospero*, décembre 1994, n°3, p. 16.

³⁸³ Inventée par Brion Gysin et William S. Burroughs en 1958, la technique du cut-up, c'est-à-dire la création d'un poème par découpage et collage de fragments de textes imprimés, n'est pas sans rappeler les « papiers collés » futuristes du début du XX^e siècle ou les expériences dadaïstes de Tristan Tzara. Gysin étendra ensuite ce procédé aux enregistrements sonores pour élaborer ce qu'il appelle des « poèmes permutés », dans lesquels quelques mots ou une formule sont répétés plusieurs fois, avec un réarrangement des mots dans un ordre différent à chaque réitération. Ces techniques sont très utilisées à partir des années 1960 et, avec les « détournements situationnistes » de Guy Debord, elles prennent une forte dimension politique en s'attaquant à la langue du pouvoir et de l'idéologie, telle qu'elle est véhiculée par les médias et les discours officiels (cf.

Le dispositif dramaturgique de *Du Diktat* repose sur la fragmentation et la répétition. Les voix des dictateurs entrent en tension et la superposition des couches de voix crée des vibrations sonores qui instaurent dans le tissu textuel une véritable partition vocale. C'est l'exemple de la séquence 1 intitulée *Nettoyage* : la voix de chaque despote se mêle à celle d'un autre et l'interrompt pour poursuivre son dire. La polyphonie, marquée dans le texte par la présence des tirets, ne semble faire entendre qu'une seule vocifération, sous-tendue par le chœur qui ressasse un fragment de discours dont des parcelles sont permutées à chaque énonciation :

1 Nettoyage

- | | |
|------------------------------|--------------------------------------|
| - l'homme ne sera plus homme | en aucun cas / évidemment / oui |
| - tout homme doit mourir | au contraire / absolument / je crois |
| - l'homme est un animal | avant tout / en général / à la fin |
| - l'homme n'a jamais existé | d'abord / non / naturellement |

ce n'est pas bien terrible mais il faut en tenir compte si nous voulons en finir / si nous voulons en finir il faut en tenir compte mais ce n'est pas bien terrible / il faut en tenir compte si nous voulons en finir mais ce n'est pas bien terrible ³⁸⁴

La forme mosaïque alimente une substance musicale qui conduit à l'éclatement perceptif chez l'auditeur. Par la superposition et la collision des voix, le champ polyphonique tourne à la confusion auditive et brise la linéarité du discours. La mobilité des unités textuelles permet de jouer plus simplement avec le matériau sonore, au-delà des logiques pré-déterminées. Autrement dit, chaque fragment multiplie, à partir d'une idée unique qui est la volonté de puissance et de destruction des orateurs, un réseau de variantes sonores qui crée des constellations entre lesquelles s'instaure une circulation ininterrompue pour le lecteur/auditeur.

Gaëlle Théval, « Copeaux de langue : collage, cut-up et ready-made poétiques », in *La création face à la langue de bois*, Actes du colloque de Montpellier, juin 2008 [en ligne : http://www.msh-m.fr/article.php3?id_article=488] (consulté le 10 octobre 2010).

³⁸⁴ Patrick Kermann, *Du Diktat*, livret d'opéra écrit en collaboration avec Daniel Lemahieu, tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 1999, p. 4.

2. Projections de la voix, dynamique de l'écoute

Chacune des parcelles textuelles ouvre sur une nouvelle tension sonore, générant de ce fait une mélodie complexe où les lignes rythmiques sont entrelacées et manifestent un mélange de voix qui se propulse vers l'auditeur. Les collisions entre les voix rendent imperceptibles les voix singulières des tyrans mais renforcent l'énergie collective du matériau vocal qui devient un flux indistinct de paroles donnant lieu à une polymélie. Cette mélodie polymorphe et fracturée se double d'une instabilité dans l'enchaînement des sons. Chaque unité textuelle change d'échelle sonore, circule du grave à l'aigu ou inversement. Ainsi l'exprime cet extrait de la séquence 1³⁸⁵ :

- | | |
|---------------------------------------|---|
| - voilà une bonne espèce humaine ! | - ah les gens |
| - quel matériel humain ! | ah les gens simples |
| - traitons correctement les animaux ! | ah les gens simples et ordinaires sans cervelle |

ce n'est pas bien terrible mais si nous voulons en finir il faut en tenir compte / si nous voulons en finir ce n'est pas bien terrible mais il faut en tenir compte / il faut en tenir compte mais ce n'est pas bien terrible si nous voulons en finir /

dures¹ il y a des bons il y a des méchants⁴ / je ne reculerai¹ jamais⁶ devant la poussière pour balayer⁴ c'est clair pour tout le monde⁸ notre main ne tremblera pas⁵ / l'homme doit⁷ purger³ je ne le cache pas⁷ liquidons⁷ quelque chose de définitif³ / l'infection¹ existe³ je ne le cache pas⁷ il faut l'obéissance⁵ / des têtes tomberont¹ je sais⁷ tant que la plaie reste ouverte¹ pour préserver la paix⁶

- | | | | |
|-----------|------------|-------------------|--|
| - il faut | - liquider | - les andouilles | voilà qui est le plus important |
| - il faut | - extirper | - les fripouilles | voilà ma conviction |
| - il faut | - détruire | - la politicaille | il faut poursuivre notre tâche |
| - il faut | - abolir | - la canaille | ne nous embarrassons pas de préjugés |
| - il faut | - démolir | - la racaille | ce n'est pas un problème |
| | | | je pense que c'est le seul moyen |
| | | | ce n'est pas si difficile que ça |
| | | | ce qu'il faut c'est être dur et implacable |
| | | | il est préférable d'agir ainsi |
| | | | je m'en fiche complètement |
| | | | il faut faire les choses nous-mêmes ³⁸⁶ |

Dans ces mouvements sonores incessants, les sons s'amplifient, progressent démesurément et suscitent une écoute inquiète car chaque dictateur rivalise dans sa

³⁸⁵ Dans l'extrait, comme l'indique Kermann dans la présentation de l'œuvre : « la phrase centrale imprimée en gras est issue de huit dictateurs différents : 1=Hitler ; 2=Goebbels ; 3=Mao ; 4=Staline ; 5=Salazar ; 6=Pinochet ; 7=Mussolini ; 8=Mobutu » (*Ibid.*, p. 1).

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 5.

volonté d'éradication et d'extermination. La croissance du volume sonore, visible dans le tissu textuel, coïncide par ailleurs avec le son d'un « dispositif électro-acoustique qui met en scène la foule des dictateurs », comme le précise Kermann dans la présentation du livret³⁸⁷. Ce son synthétique est en soi d'un volume élevé et il permet ainsi d'envelopper l'auditeur dans une masse sonore circulaire. Le principe du dispositif répond au montage d'une écriture qui joue entre autres sur la répétition et la fragmentation, telles que les définit le compositeur et musicologue Guy Reibel :

Répétition : il s'agit de répéter un fragment sur lui-même, à l'aide de « boucles », appellation ainsi formulée en raison de la manipulation simple qui consistait à prélever un fragment de bande que l'on referme sur lui-même. Ainsi tourne indéfiniment la boucle, symbole de l'indétermination temporelle.

Fragmentation : il s'agit d'effacer un certain nombre de moments à l'intérieur d'une continuité sonore donnée, ne laissant émerger que certains fragments au milieu des silences ainsi créés.³⁸⁸

Ces principes fondateurs de la musique électro-acoustique donnent lieu à la polyphonie et agissent sur l'auditeur. Nous avons en effet une sorte d'étirement, de dilatation du son, qui imprègne physiquement l'auditeur. La répétition des sons est d'ailleurs utilisée dans les discours de propagande des dirigeants totalitaires, usant d'un pouvoir incantatoire et médiumique de la voix, qui impose des images et des idées en touchant l'affect de l'auditoire et non en faisant appel à sa raison. L'accumulation, par exemple, des suffixes péjoratifs – « fripouilles », « andouilles », « politicaille », « canaille », « racaille »³⁸⁹ – crée un effet sonore redondant et active le mépris envers l'altérité. De même, la succession des verbes d'action avec l'allitération en [r] – « extirper », « détruire », « abolir », « démolir » – met en relief la volonté démesurée d'éliminer une partie de l'humanité.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 1.

³⁸⁸ Guy Reibel, *L'Homme musicien. Musique fondamentale et création musicale*, Edisud, Aix-en-Provence, 2000, p. 343-344.

³⁸⁹ Voir citation précédente (Patrick Kermann, *Du Diktat*, op. cit., p. 5).

3. Joute verbale et course à l'horreur

Tout au long de l'œuvre, le désir d'anéantir est amplifié dans *Du Diktat*. C'est en effet par le procédé de la joute verbale qu'est exprimée la course à l'horreur. La séquence 5, intitulée précisément *Joute*, met en scène plusieurs solistes, représentant chacun un type différent de discours totalitaire – « l'amour obligatoire », « les sous-hommes », « l'Etat », « l'ordre » – par lequel les tortionnaires expriment leur désir de mort :

Les sous-hommes : il faut être simple c'est le meilleur moyen / voilà ce que je veux : éliminer les microbes qui infestent notre peuple / Pour cela il faut un procédé rapide car il ne suffit pas d'isoler le virus / le fléau se cache partout surtout dans la tête / c'est une véritable plaie purulente et malodorante / la façon la plus sûre n'est pas de soigner encore moins de se préserver / et surtout pas d'attendre un miracle : rarement la maladie se guérit d'elle-même / ce qu'il faut c'est amputer la moitié gauche d'abord (le bras puis la jambe) car l'effet de choc fait disparaître la maladie / mais si la douleur s'intensifie alors il faut un autre traitement : exterminer radicalement les malades (cela ne dure qu'une fraction de seconde) et ainsi nous aurons le repos éternel de notre race et je serai libéré de mes soucis³⁹⁰

Les joutes sont par ailleurs animées par l'enthousiasme des témoins, les criminels qui valident et applaudissent les discours des dictateurs. C'est sous la forme d'une choralité que les partisans de la propagande interviennent et commentent :

b) Exclamations

il est beau comme un globe de feu
il est le plus grand vieux tigre de tous les temps
il est intelligent comme un singe transformé en homme
quel spectacle excitant pour mes oreilles
oh la grandeur de son esprit
oh ces phrases qui s'emboîtent d'elles-mêmes et éveillent mon exaltation
son chant chasse mon cafard du soir au matin
oh la fête de ses phrases qui me font frémir d'effroi
[...]

c) Vivats

bien / bravo / il a raison / vive lui / c'est grand / écoutez / admirez / encore / bis / voilà / d'accord / quel homme / magnifique / oh oui / quel idéal / non / il pense à nous / suivons-le / superbe / quel élan / quelle force / c'est beau / j'aime beaucoup / vénérons-le / c'est ce que nous voulons / il n'en est rien / nous sommes pour / merci pour nous / qu'il prenne ma vie / aidons-le / quel grand chef / c'est bien ficelé³⁹¹

³⁹⁰ Patrick Kermann, *Du Diktat*, op. cit., p. 17.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 18-19.

Les voix multipliées des despotes s'inscrivent ailleurs dans un rythme qui vient renouveler l'énergie du phrasé à travers des formes hétérogènes qui entrecroisent proverbes, poèmes et maximes, comme dans la séquence 2, qui a pour titre *Moi !* :

(*Mao*)

l'ennemi fait fuir le poisson au plus profond des eaux
une étincelle peut mettre le feu à toutes les portes
l'enfant frémit déjà du haut de la montagne
le charbon et le fer ne peuvent marcher que sur une jambe
[...]

(*Staline*)

choisir la victime
préparer le coup
assouvir la vengeance
et aller se coucher
dormir et fainéanter
il n'y a rien de plus doux ³⁹²

Enfin, les mots des tyrans résonnent dans l'espace textuel à travers un fragment sonore qui défigure et dissèque l'énoncé, telle la séquence 3 :

3 Chaos

bien entendu pas de détails pour le bonheur
j'ai tout prévu l'homme nouveau c'est naturel
pas de scrupules bien en nous vu
pour le prétail
c'est natu du
j'ai tout tendu
l'homme détail pas de bon du
j'ai na scru vu de c'est pule nous
tout bon pas nous heur nous l'homme
na tail bien tu le pule bon j'ai
le veau tu pas le bon pule l'homme
vu de pré j'ai bien entendu c'est rel en scru
tail tu tout bien pas le dé du pas de dé veau
heur le pour scru c'est pule tu tout
du tu le l'homme en bon rel pas ³⁹³

Ici, le principe de la découpe syllabique joue sur une confusion auditive. Les mots disloqués dans leur morphologie participent à une perte de l'unité sémantique et

³⁹² *Ibid.*, p. 8.

³⁹³ *Ibid.*, p. 12.

révèlent le fanatisme. La folie meurtrière des dictateurs est ici inscrite dans la gestualité du texte, dans sa corporéité. Daniel Lemahieu le précise dans les propos suivants :

Ouvrir, casser, redisposer. Séries d'actions un peu meurtrières, dissections, autopsies. Elles donnent des couleurs un peu tragiques même si, au fond, le processus est comique.³⁹⁴

La dissection de la matière sonore manifeste une orchestration vocale qui suit un mouvement crescendo, jusqu'à l'épuisement du dire, laissant béantes les traces ouvertes par les silences. Ces silences qui s'imposent aussi autour des fragments résiduels font résonner la voix des absents, de ceux qui ont été victimes des génocides. De ce fait, l'écriture accidentée de *Du Diktat*, les fissures, les mises en éclats sonores, mettent en œuvre l'échec de la linéarité du discours. Par ailleurs, les petites parcelles répétitives qui viennent se greffer sur l'événement récurrent des crimes contre l'humain donnent une dimension douloureuse au livret d'opéra.

La mise en scène du langage ainsi broyé impose au lecteur/auditeur un corps d'écriture violenté. Le défi des dramaturges Patrick Kermann et Daniel Lemahieu est de donner à voir et à entendre les blessures du monde, de les faire résonner jusqu'à nous. Par ailleurs, la pratique de la distorsion du langage répond à une nécessité, celle d'agir et de rendre actif le lecteur/auditeur. Les mutilations textuelles, qui surgissent surtout dans la séquence 3, *Chaos*, déploient une langue où la syntaxe déstructurée est toujours scandée de relances rythmiques et sonores très mouvementées. Kermann précise à l'ouverture du livret que « *Du Diktat* est une pièce pour quatre chanteurs et chœur accompagnés d'un orchestre »³⁹⁵. Le chant et toute la possibilité des vibrations sonores qui animent la substance musicale se propageront dans le corps de l'auditeur. De plus, les principes sériels inscrits dans le texte matériau permettent à l'acteur/chanteur de jongler avec l'instabilité dans l'enchaînement des sons ; il pourra également déstabiliser l'auditeur en jouant sur les sauts, les irrégularités dans la hauteur de la voix. Le principe de discontinuité permet aussi une circulation d'énergie contrastée qui suscite un état d'éveil permanent du corps et de la perception auditive. De ce fait, la tension interne de chaque son dans la ligne mélodique met en œuvre une véritable stratégie de l'écoute et crée un déséquilibre auditif constant. L'auditeur devient un témoin actif et critique de ce qui reste dans nos mémoires des voix entendues. Le livret d'opéra *Du Diktat* répond

³⁹⁴ Daniel Lemahieu, « Les Voix des mots, un cut-up polyphonique », *op. cit.*, p. 66.

³⁹⁵ Patrick Kermann, *Du Diktat*, *op. cit.*, p. 1.

sans doute à l'appel à l'engagement pour le théâtre, dont Didier-Georges Gabilly définit ainsi le devoir et la raison d'être :

la parole d'aujourd'hui pour aujourd'hui ; le texte dramatique contemporain pour les hommes et les femmes qui vivent ici même ; le poème du monde fiché en son centre, majeur et dominant, tout aussi fracturé, rendant compte par toutes ses voix de ce qui s'empare du monde en cette fin de millénaire, à sa façon, sur ce petit carré qui, *de tout temps*, a délimité son action, non ses résonances. Cette scène *pour* le monde, pour ses mots et ses maux.³⁹⁶

4. Point d'écoute : sur les traces de l'impensé

En 1997, Patrick Kermann écrit *A*, pour une installation sonore. *A* est une commande de Roland Fichet pour le Théâtre de Folle Pensée, dans le cadre des « récits de Naissances ». Dans les notes au manuscrit, Kermann précise le thème de la commande :

« La naissance des mondes à venir » devient le prétexte du questionnement : pourquoi notre monde va si mal. Et donc, retour sur ce qui fut, sans l'être véritablement, la naissance de notre siècle : Auschwitz.³⁹⁷

Le dramaturge imagine ainsi un texte où « des sources sonores diffusent quarante propositions en version anglaise, une toutes les trente secondes ». Les annotations pour le projet scénographique soulignent l'échange souhaité entre le son et le spectateur :

le volume sera réglé de telle sorte que le spectateur devra aller vers la source sonore pour en entendre le texte. Un acteur s'y tiendra, en apparence non spectaculaire, qui chuchotera aux intéressés la version française de chaque texte.³⁹⁸

Il y a là une exigence dans la modalité d'écoute : ce doit être une écoute intime, qui convoque chacun dans un espace singulier où une proximité physique avec le public est aussi sollicitée :

Le lieu de *A* : niche dans le labyrinthe des Naissances. L'entrée sera fermée et toute sortie impossible. Le spectateur n'est pas libre de sa déambulation : il est piégé par une "épreuve imposée". La superficie

³⁹⁶ Didier-Georges Gabilly, « Cadavres, si on veut », *op. cit.*, p. 15.

³⁹⁷ Patrick Kermann, *A*, tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 1997.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 3 (« Notes pour la réalisation spectaculaire de "A" »).

de la niche est fonction du nombre de spectateurs admis : ils se tiennent debout, dans la lumière, et circulent difficilement, les corps se frôlent, se touchent.³⁹⁹

Ces précisions montrent la volonté de circonscrire le visiteur dans un territoire exigü et fermé où les sources sonores prennent possession de son espace mental. Celui-ci est ainsi imprégné des voix, des litanies qui évoquent Auschwitz :

0'

I shall be the dark plague / I have devastated the whole world / I am the one whom none can escape

Je serai la peste brune / j'ai ravagé le monde entier / je suis celle à qui nul n'échappe⁴⁰⁰

La force agissante de la voix a également un impact sur le corps du regardant. De plus, le choix d'un espace réduit contraint le spectateur à avoir un contact physique avec ceux qui l'entourent. La distance généralement imposée par la communauté est ici transgressée. Cet écart au code social dans le temps de la visite du lieu est l'un des enjeux importants de l'installation A. En effet, le visiteur n'est plus un témoin unique d'une réflexion sur le mal-être du monde et l'après-Auschwitz mais il devient un témoin collectif participant à une écoute commune du désastre.

Par ailleurs, la lumière déclenche chez le spectateur un choc visuel violent qui contraste avec l'intimité de la niche et met ainsi à nu une parole qui cherche à bousculer sa pensée.

L'expérience concrète, physique, proposée par l'installation de A, tente d'articuler le corps et l'esprit, de mettre en mouvement le corps et la pensée. La déambulation du public à travers les diffuseurs de sources sonores et les écrans télévisés joue paradoxalement avec le mouvement et le statisme de plans quasi-fixes proposés sur les écrans. De plus, le déplacement restreint, limité, du spectateur dans la niche – comme précisé par Kermann dans les notes pour la réalisation de A : « ils se tiennent debout, dans la lumière, et circulent difficilement, les corps se frôlent, se touchent » – conditionne celui-ci dans une tension physique et un état d'écoute intense pour accueillir les séquences sonores répétitives basées sur un rythme ternaire.

Le choix de la structure ternaire, nous dit Kermann, « s'inscrit dans un héritage gréco-judaïque (l'inspiration tragique du poète chez Hésiode, in *Théogonie*, et un récit

³⁹⁹ *Id.*

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 5.

d'Armand Gatti, in *L'aventure de la parole errante*)⁴⁰¹. Ce procédé ternaire fait également appel à un emprunt de la phrase « Ich war, ich bin, ich werde sein » qui clôt l'ultime texte de Rosa Luxemburg quelques heures avant son assassinat par les sociaux-démocrates allemands. Son article intitulé « L'ordre règne à Berlin », parut dans le journal *Die Rote Fahne* le 14 janvier 1919. Les mots de conclusion « Ich war, ich bin, ich werde sein [J'étais, je suis, je serai] » sont eux-mêmes une citation du poème *Die Revolution* de Ferdinand Freiligrath.

Dans le texte de Kermann, chaque proposition du syntagme ternaire est construite en trois segments autonomes, ainsi que l'illustrent les extraits suivants :

2'30''

I shall be colourless and lighter than air / I was Zyclon B / I secrete a death more painful than life itself
je serai incolore et plus léger que l'air / j'étais le Zyclon B / je distille une mort plus douloureuse que la vie⁴⁰²

[...]

5'30''

my name is Eichmann / I have always hated lice / I shall invent final solutions
je m'appelle Eichmann / j'ai toujours détesté la vermine / j'inventerai des solutions finales⁴⁰³

8'30''

they will call me Barry / I am a good St Bernard dog / when I was told to "go" I would jump on the prisoners at Treblinka
on m'appellera Barry / je suis un St Bernard obéissant / quand on me disait "attaque" je sautais sur les détenus de Treblinka⁴⁰⁴

Le mouvement ternaire accentue l'expressivité des paroles et l'accumulation des segments participe à une logique implacable de la pensée qui détermine l'acte irrévocable du fanatisme des partisans nazis. La fragmentation des phrases et le jeu temporel interne entre le présent et le futur – « je m'appelle Eichmann / [...] / j'inventerai des solutions finales » – expose la logique du sujet agissant : logique de la destruction posée comme un postulat impérieux. A ce propos, Kermann donne la précision suivante :

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 6.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 9.

Il va de soi que l'exhibition du futur proche entreprise ici est indissociable d'une critique politique également exposée ici ⁴⁰⁵

Un peu plus loin, il ajoute :

Il va enfin de soi qu'à un moment donné, la réalisation spectaculaire de *A* ne peut ni ne doit faire l'économie du questionnement d'Adorno et de Derrida d'une part (et de ceux qui travaillent à penser l'impensé), ni des analyses de Debord d'autre part. C'est là son modeste enjeu, mais sa seule raison d'être ⁴⁰⁶

Le dispositif dramaturgique orienté autour d'une suite de fragments adoptant une structure ternaire se présente comme une œuvre ouverte pour le plasticien Joël Fesel. La rigueur d'une forme régulière et la litanie de la parole théâtrale constituent une matière rythmique et sonore intéressante pour l'installation de *A*. Cela permet en effet à l'artiste d'accorder le visuel et le sonore en jouant sur la tension présence/absence. Les téléviseurs montrant de longs plans presque fixes de paysages et les sources sonores diffusant toutes les trente secondes des voix enregistrées traversent l'imaginaire du spectateur, mettent sa pensée en éveil et le convoquent à un travail participatif de réflexion sur « l'impensé » .

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 4 (« Notes pour la réalisation spectaculaire de "A" »).

⁴⁰⁶ *Id.*

5. La présence des absents : *Personnes* de Christian Boltanski

La présence en continu de sons au cours de la déambulation du spectateur a été récemment utilisée par l'artiste Christian Boltanski, pour l'installation *Personnes* de la manifestation artistique Monumenta présentée au Grand Palais à Paris en février 2010. Le spectateur est invité à une marche au milieu de tas de vêtements, disposés de manière géométrique dans un rectangle éclairé par des néons. Il déambule marche dans les allées qui séparent les alignements de vêtements. Ces passages délimités par des lignes marquées au sol évoquent les rails des chemins de fer (fig. 19). Des sons répétitifs de roulements de train se font entendre. A ces sons s'ajoutent des battements de cœur. L'artiste a souhaité mettre en scène ces archives du cœur⁴⁰⁷ qu'il fait battre à l'unisson dans l'espace glacé du Grand Palais, des battements sans corps physique qui renvoient au thème de la disparition.

En effet, l'installation est appelée *Personnes*. Le titre désigne à la fois quelqu'un et la négation de ce quelqu'un. "Personne" renvoie à l'éradication de toute identité. Le choix de la dérive grammaticale d'employer le nom "personnes" sans déterminant *des* ou *les* permet de jouer sur l'ambiguïté de la singularité de quelqu'un en rapport avec un grand nombre d'individus, une multitude d'hommes et de femmes sans nom. Pour l'installation *A* de Kermann, nous avons la même tension entre la présence et l'absence. Dans les notes qui accompagnent le projet artistique *A*, le dramaturge souligne ce choix :

Dans cette niche, des téléviseurs diffusent, en continu et sur un rythme non agressif, des plans quasi fixes : paysages naturels (forêts, déserts, mers etc) et paysages urbains (rues, gratte-ciel, pavillons de banlieue, usines, gares etc). La série d'"images" est ouverte, c'est-à-dire non centrée sur une ligne de force souterraine, mais elle bannit toute vue du corps humain.⁴⁰⁸

La négation du corps humain comme effet du sujet absent, ne laissant entendre que la voix chez Kermann ou le battement du cœur chez Boltanski, suggère la disparition.

Cette disparition est mise en scène sur deux plans spatiaux concomitants dans la réalisation artistique de Boltanski. Le premier est la construction géométrique au sol en

⁴⁰⁷ Boltanski a enregistré les battements de cœurs de différentes personnes pour l'installation au Grand Palais. Il a eu également le projet de constituer une « bibliothèque de cœurs », selon ses propres mots. Pour cela, il a proposé aux visiteurs d'enregistrer en cabine leur rythme cardiaque ; il a collecté environ quinze mille battements de cœurs et le projet est de les déposer sur une île au Japon.

⁴⁰⁸ Patrick Kermann, « Notes pour la réalisation spectaculaire de "A" », *op. cit.*, p. 3.



fig. 19 *Personnes*, installation de Christian Boltanski, Grand Palais, Paris, 2010

allées régulières d'amas de vêtements, qui sont dépossédés du corps vivant mais encore imprégnés de l'odeur et de la trace corporelle du sujet. Sur un second plan, s'élève sous la nef du Grand Palais une montagne d'habits haute d'environ dix mètres. Une grande pince au bout d'une grue attrape ces pièces de tissu pour les soulever vers le ciel et les laisser retomber ensuite. Ils sont saisis d'une manière arbitraire, comme les jouets entassés dans les boîtes transparentes des machines de fête foraine. Pris par l'engin mécanique puis relâchés dans le vide, les vêtements interpellent le visiteur, qui tente alors d'imaginer combien de corps ils peuvent représenter. Par leur seule visibilité, ils créent un choc chez le spectateur et donne une intense présence aux disparus (fig. 20 et 21).

Ces vêtements abandonnés en tas conduisent le visiteur à vivre différents stades d'émotions visuelles, auditives et olfactives. Le travail sur la matière à travers la mosaïque des tissus, l'éclairage très cru des néons suspendus horizontalement entre les piliers de fer verticaux, les sons répétitifs des bruits métalliques des roues de train sur les rails associés aux battements de cœur issus des haut-parleurs placés en hauteur, l'odeur d'humidité et de renfermé émanant des vêtements, tout cela crée un sentiment d'oppression et de malaise chez le spectateur et le place non plus à l'extérieur, devant l'œuvre, mais à l'intérieur de celle-ci. De plus, l'atmosphère glaciale du Grand Palais, semblable à un hangar ou à une usine, associée à la température fraîche qui y règne, font aussi partie intégrante de l'œuvre de Boltanski. L'errance du visiteur dans les couloirs délimités par les espaces géométriques crée une déambulation fragile et incertaine car le spectateur se laisse surprendre et peut-être est-il même gêné parfois, en certains endroits où les passages deviennent plus étroits. L'expérience artistique qu'il vit alors va lui permettre de commémorer tous les disparus d'Auschwitz et d'interroger « l'impensé » : la négation de l'homme par son semblable, tout comme l'installation de A par Joël Fesel.



fig. 20 Envol des disparus

Personnes, Christian Boltanski, Grand Palais, Paris, 2010



fig. 21 Présence de l'absent

Personnes, Christian Boltanski, Grand Palais, Paris, 2010

6. L'adresse intime des défunts

Une autre installation de Joël Fesel avec le Groupe Merci, intitulée *Merci*, a été réalisée à l'Espace des Arts de Colomiers en avril-mai 1998 et reprise au Centre national des écritures du spectacle à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon en janvier 2000 et au Théâtre national de Toulouse en mai 2000.

Construite autour de textes regroupés sous le titre *Merci* en 1997, qui seront repris dans les œuvres ultérieures de Kermann, cette installation ne renvoie pas directement au mal génocidaire mis en scène dans *Du Diktat* et *A* et qui sous-tend le geste artistique de Boltanski dans *Personnes*. La démarche de Joël Fesel trouve cependant un point de résonance très fort avec celle de Boltanski, qui propose une œuvre par principe éphémère, conçue ou adaptée pour un lieu donné dans un temps donné, et qui est donc amenée à être détruite et disparaître. Tout comme celles de Boltanski, les installations de Fesel sont combinées dans un dispositif qui prend en compte l'espace et la place du spectateur-auditeur. L'installation *Merci* fait en effet partie de ce que le plasticien et les membres du Groupe Merci ont appelé les « objets nocturnes ». L'objet nocturne est conçu comme un objet hybride entre arts plastiques et théâtre. C'est une forme précaire qui a la capacité d'être transformable, montable et démontable facilement. Elle s'adapte aux lieux proposés dans l'urgence de la création. De petite taille le plus souvent, l'objet est dans la plupart des cas issu d'une matière pauvre ou de récupération : pans de tissus, fragments de plastique, panneaux de bois. Voici la définition que Joël Fesel et l'ensemble du groupe proposent de l'objet nocturne :

L'objet nocturne est une forme d'essai
dont le bonheur est l'imprévisible
un organisme atypique

L'objet nocturne est une traversée
qui s'apparente à une aventure
pour réhabiliter le ludique, l'imparfait
l'inachevé, le fragile

Ceux qui y assistent sont
des témoins
et non des spectateurs
la complicité, l'échange s'installent

L'objet nocturne échappe à la maîtrise
et refuse l'habileté

l'objet nocturne est un partage de doute
nous aurons peur ensemble :
va-t-on trouver la forme ?

L'objet nocturne n'est ni monumental
ni publicitaire
l'objet nocturne se fait dans l'urgence
il change nos habitudes
l'objet nocturne ne reproduit pas un objet
complet mais des fragments

L'objet nocturne est "unique"
il échappe au principe
de multiplication

L'objet nocturne n'est pas un spectacle
mais peut le devenir ⁴⁰⁹

Le texte met en lumière l'essence de l'objet, qui est d'une nature fragile et en devenir. L'aspect éphémère, instable de l'installation invite le spectateur à coopérer à la fragilité de la forme, à participer à un espace incertain entre substance matérielle et immatérielle. Ce double mouvement entre présence et absence apparaît dans le dispositif scénographique créé par Joël Fesel.

Le dispositif de l'installation *Merci* repose sur sept volumes disposés de manière labyrinthique. Ce sont des couloirs d'isolement limités par des rideaux mais semblables à des cryptes, des cahutes. De l'extérieur, le spectateur pourrait croire à des isolements de bureau de vote installés provisoirement lors d'élections. Or, ici il s'agit de sept lieux à confiance, tels des confessionnaux dans les églises. Le spectateur est invité à se déplacer et à franchir la limite de l'espace intime où il se retrouve en posture frontale avec le visage parlant d'un acteur. Seul un petit cercle blanc troue le tissu noir pour laisser entrevoir un fragment de corps, le visage d'un revenant ayant franchi le seuil du monde des vivants (fig. 22). Écoutons les paroles d'un acteur qui évoque avec humour l'instant où le plasticien a réalisé le geste incisif dans la toile noire :

En entaillant sa toile, Lucio avait évité de justesse de me sectionner le nez. Au deuxième coup de couteau, l'œil avait failli y passer et à la troisième fente, j'avais enfin la place de passer la tête et

⁴⁰⁹ « Objet nocturne n° 1 - *De Quelques choses vues la nuit* de Patrick Kermann. Mise en scène Solange Oswald et Guy Martinez », Dossier de presse établi par le Groupe Merci, Toulouse, 1996.

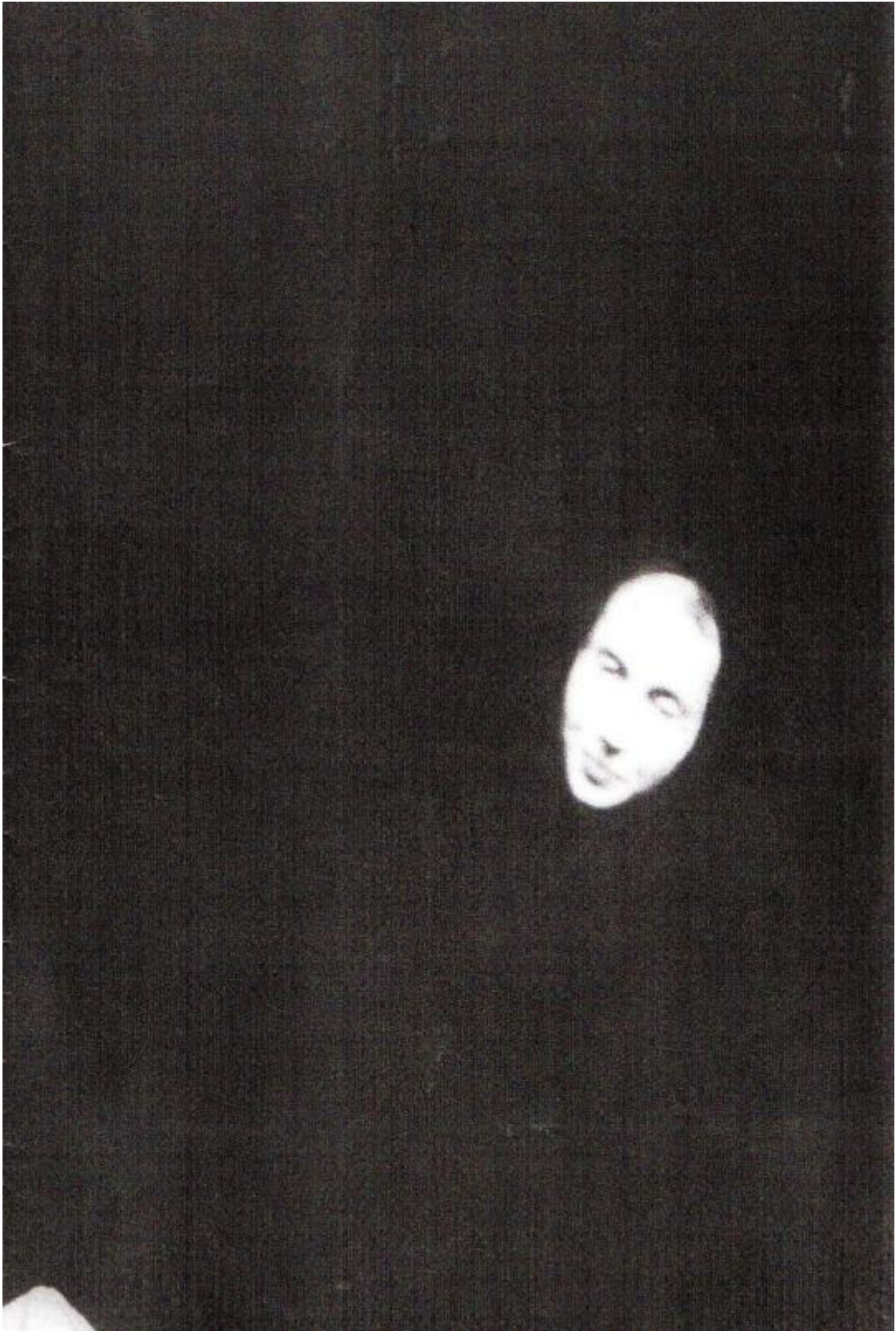


fig. 22 *Merci*. Installation sonore et plastique Joël Fescl
Mise en scène Solange Oswald, la Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon, 2000.

d'entrevoir le peintre tourner les talons et sortir de l'atelier. Il faisait sombre de ce côté-là aussi, et ma tête, libérée du dehors, bourdonnait du dedans ; pourtant, fallait bien que je le remercie ⁴¹⁰

Ces propos montrent le parti pris de l'esthétique scénographique de *Merci*, qui avait déjà été élaboré pour *La Mastication des morts* par Solange Oswald. Il s'agit en effet de donner la parole aux défunts ; le mouvement du jeu de l'acteur entre le dehors et le dedans, traduit par l'apparition du visage comprimé au milieu de la toile est le même mouvement réalisé par les acteurs de *La Mastication des morts*. Ceux-ci étaient allongés dans les cercueils, coincés par les parois de la boîte en bois, et surgissaient avec difficulté vers le dehors pour venir murmurer aux vivants leurs rancunes, leurs blessures, leurs vies passées.

Pour *Merci*, ces visages comme saisis d'effroi viennent confier leur désastre intime. La voix de l'acteur a été enregistrée ou se fait entendre directement. Des machines d'enregistrement sont posées à la vue. Le choix de la voix enregistrée et de la présence visible de l'acteur dans l'entrebâillement de l'espace vide permet de jouer sur l'apparition et la disparition, sur l'effacement du corps. La trace laissée par la voix amplifie l'étrangeté, et la voix du défunt qui résonne est semblable à une voix errante dans l'espace des vivants. Les diffuseurs sonores installés de part et d'autre des isolements ne permettent pas au spectateur de percevoir la source d'émission du son, ouvrant ainsi le champ de son imaginaire. Dissociée d'un corps non identifiable, la voix peut renvoyer à une multiplicité de sujets, à une communauté de défunts venant perturber l'espace intime des vivants. De plus, les voix enregistrées peuvent circuler tout autour de l'auditeur, elles imposent une présence obsédante, une parole ressassante qui stimule la perception auditive et l'imaginaire. La modalité d'écoute renvoie à celle mise en œuvre dans *A* : les voix qui enveloppent le visiteur le font pénétrer dans un espace singulier où s'instaure une proximité avec les défunts.

Les différents textes regroupés sous le titre *Merci* en 1997 sont une série de fragments qui interrogent le thème de l'ex-voto. Ils seront repris, comme nous l'avons dit, dans les œuvres ultérieures de Kermann, en particulier *Les Tristes champs d'asphodèles*. Le premier fragment de *Merci* résonne ainsi avec le tableau 13 des *Tristes*

⁴¹⁰ *Id.*

champs d'asphodèles, Echos ex-voto : les deux textes sont identiques, avec seulement quelques variantes notables à la fin⁴¹¹ :

***Merci* :**

grosse de toi suis donc en gésine serai m'a dit la pas encore parturiente et voilà que de là sortira tantôt un marmot couvert de sang qu'aura tes gènes puisqu'y a trois mois t'accouplas à moi à la forêt du Marais t'y enfonças à la saison m'ensemencant d'un lardon sur tapis de mousse et chanterelles avec odeurs de bois moisi-humide et feuilles pourries et donc m'a dit la gravide à ta charge sera l'enfant joufflu sitôt pondu car moi d'autres destins m'appellent et des plus jolis et rieurs et déchargée partirai à la ville chercher d'autres mâles fécondant sur matelas et chambres tapissées à fleurs avec vrais cris de plaisir et coups écorchures et toutim m'a dit la parturiée collant dans mes bras la savonnette rouge-braillard puis fuyant sans regard ni sentiment alors que quand même *et moi le même étranglé-noyé dans le marais rejoignant la ville aussi la cherchant la cherchant encore me perdant et la trouvant ici en ce lieu exact de mon bonheur maintenant. Merci.*⁴¹²

***Les Tristes champs d'asphodèles* :**

[...] pour les lieux d'ici et moi le même étranglé-noyé dans le marais rejoignant la ville aussi la cherchant la trouvant pas la cherchant encore me perdant donc j'ai dit voilà⁴¹³

Le troisième fragment de *Merci* comparait également dans *Les Tristes champs d'asphodèles*, où la fin du monologue a été altérée. Dans les deux fragments, la situation de départ est identique : la femme s'en va ; puis les rôles d'assassin et de victime sont inversés : dans *Merci*, c'est la femme qui est violentée physiquement, alors que dans *Les Tristes champs d'asphodèles* c'est l'homme :

***Merci* :**

Donc là ai réitéré où tu vas où et elle valise à la main déjà sur pas de porte je vais je vais tandis que moi me jetant sur elle couteau dans la droite puis le plantant dans l'avant-bras et l'assomant de la valise et qu'elle gisant sur le plancher et donc pris couteau de cuisine lacérant la robe puis là son sexe dégagé coupé le tout triangle qui pissait le sang et elle gigotant alors là l'ai planté dans à-peu-près son cœur soubresauts et sursauts et rien plus sauf sang de la bouche et magmas en bas alors là aussi tranché et là tout et tout enfoncé dans gorge et refermé mâchoires et porte m'ouvrant alors sur ce qui enfin quoi comme soulagement voire apaisement des tourments précédents qui fait que quoi là maintenant heureux oui heureux suis oui je dis heureux de tout ça et de ce quoi à venir et donc merci.⁴¹⁴

⁴¹¹ Dans l'extrait de *Merci*, nous soulignons par la mise en italique la partie du texte qui sera modifiée dans *Les Tristes champs d'asphodèles*. Dans l'extrait des *Tristes champs d'asphodèles*, la partie omise et représentée par les crochets est identique mot pour mot au texte de *Merci*.

⁴¹² Patrick Kermann, *Merci*, tapuscrit, confié par Sacha Saille (acteur du Groupe Merci), p. 2.

⁴¹³ Patrick Kermann, *Les Tristes champs d'asphodèles*, *op. cit.*, p. 58.

⁴¹⁴ Patrick Kermann, *Merci*, *op. cit.*, p. 7.

Les Tristes champs d'asphodèles :

FEMME 2

Donc là m'a réitéré où tu vas où et moi valise à la main déjà sur pas de porte je vais je vais tandis que se jetant sur moi couteau dans la droite puis le plantant dans l'avant-bras et là moi l'assomant de la valise et que lui gisant sur le plancher évanoui absent et donc là ai saisi couteau de cuisine lâché dans sa chute lacérant le pantalon puis là son sexe dégagé ai coupé le tout qui pissait le sang et lui gigotant alors et là l'ai planté dans à-peu-près son cœur soubresauts et sursauts et rien plus sauf sang de la bouche et magmas en bas alors là ai aussi tranché couilles gauche puis droite et là tout et tout ai enfoncé dans gorge et refermé mâchoires et porte et là ai marché avec valise dans nuit et me voilà.⁴¹⁵

L'ensemble des fragments de *Merci* renvoie au désastre intime d'hommes ou de femmes. Le leitmotiv « merci » clôt chaque fragment. Le remerciement excessif a une valeur dérisoire et ironique : tous ces mercis rassemblent sur un même plan les instants de vie traumatiques et les moments de bonheur. En ce sens, ils estompent les limites distinctives du bien et du mal. La désinvolture face au trauma traduit l'attitude des trépassés face au spectacle des blessures intimes des vivants. La parole des défunts dépasse toute hiérarchie sociale et humaine, c'est donc avec un grand détachement que l'infamie humaine est perçue par les morts, comme le sont les instants de vie et d'harmonie.

Les fragments de *Merci* sont très contrastés, ils mettent en scène à la fois une tragédie intime, qu'il s'agisse de l'amour non partagé de la femme, de l'homicide des parents ou de l'infanticide, mais aussi des parcelles de vie qui n'ont rien de tragique. Les voix anonymes peuvent être aussi une parole de désir :

Je vous vois j'ai une image claire de vous c'est une image très claire que j'ai de vous votre corps-là votre corps en mouvement vos jambes oui vos longues jambes elles me plaisent vos longues jambes elles me tuent vos jambes pardonnez-moi je vous vois marchant vous hésitez votre corps est beau tout votre corps est beau vous m'observez vous vous tenez au bord et vous m'observez regardez-moi oui ainsi merci restez encore vous me plaisez beaucoup vos jambes votre corps j'aimerais poser mes mains sur votre corps je vous choque pardonnez-moi vous me pardonnez merci enlacer votre corps aussi passer mes jambes autour de vos jambes je vous veux je suis cru je vous choque non je ne vous choque pas vous en avez entendu d'autres n'est-ce pas vous n'êtes pas quelqu'un qu'on choque facilement⁴¹⁶

Un autre fragment fait écho à celui-ci :

Des quais et du soleil merci. Du parfum de mûres dans le cou je dis aussi merci. De la tête chavirée je dis pas merci. Du cœur tourneboulé je sais pas non plus. Des gestes amorcés retenus merci. Des frissons et des baisers d'à bientôt aussi merci des baisers si délicieux. De vos mercis je réponds merci je suis

⁴¹⁵ Patrick Kermann, *Les Tristes champs d'asphodèles*, op. cit., p. 61.

⁴¹⁶ Patrick Kermann, *Merci*, op. cit., p. 9.

poli mais pas seulement. [...] Des corps de désir qui s'attouchent. Et de la joie évidemment de la joie. Des images merci petits ronds sur le fleuve d'après le caillou coulé. Oui des images surtout et du refrain enfoui dans vos mercis. Baisers donc. Merci. Baisers (bis). Encore merci. A bientôt.

Merci ⁴¹⁷

L'érotisme parcourant le texte apparaît comme un sacrifice corporel de la femme dans d'autres fragments :

A Martine S. pour les premières sensations et la découverte du bonheur merci.

A Claudine T. merci dont j'ai gardé le sein droit trois semaines sur ma table de chevet merci.

[...]

Merci aussi à Fida M. dont je conserve le cœur dans mon congélateur.

[...]

A Patricia H. que dans un moment d'égarément j'ai juste étranglée sans même la dépecer non rien juste étranglée sa beauté m'a bouleversé merci Patricia H. ⁴¹⁸

Ce monologue est écrit selon une structure répétitive qui utilise en anaphore la préposition « à », suivie d'un prénom de femme. Chaque prénom convoque un amour déviant qui met en scène un homicide et un corps sacrifié.

Détournant l'ex-voto du sacré, Kermann l'exploite comme une nouvelle parole théâtrale permettant aux disparus de faire un don aux vivants. Le dispositif scénographique proposé par Joël Fesel permet de renouer avec la forme originelle de l'ex-voto basée sur l'échange, le don fait en échange de l'exaucement d'un vœu. Le choix, en effet, des tentures noires rappelant le confessionnal fait appel à l'espace intime du dialogue, du don et de l'adresse. Le contact singulier entre l'acteur et le spectateur s'effectue dans l'interstice de la toile, ne laissant qu'un infime espace où le visage est donné à voir. D'aspect spectral, ce visage poudré de blanc semble n'être plus qu'une bouche parlante livrant un secret au spectateur. C'est à lui, aussi, que s'adresse la voix, comme une confidence, un chuchotement au creux de l'oreille, un murmure fragile, proche du dernier souffle d'un mourant. Les visages transperçant la toile se tiennent sur le seuil, telles des ombres à la lisière du monde des vivants.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

Chapitre 3

La mise en scène du son

(*Prédelle*)

1. Prédelle et variations sonores

La mise en scène du son dans l'écriture dramatique de Kermann est inscrite également dans *Prédelle. Divertissement orphique*, écrit en 2000, la même année que *Vertiges* et *Le Jardin des reliques*.

Prédelle est une commande de Claude Bokhobza, qui la met en scène en 2002 au Théâtre du Rond-Point à Paris. Comme pour les autres textes abordés dans notre analyse antérieure, le dramaturge opère un travail sur la forme théâtrale : il décompose et recompose sans cesse le mythe d'Orphée. Les références aux *Géorgiques* de Virgile sont déconstruites. Kermann fait un travail de rhapsode, il coud et découd la fable. Ainsi, le texte fondateur devient un texte-tissu ; par un travail de montage et démontage Kermann interroge le matériau dramaturgique et ouvre le champ de l'écriture théâtrale à une résistance à raconter. La résistance à la fable est mise en évidence par l'abandon de l'harmonie typographique : la page devient une circulation de voix qui se diffractent dans l'espace textuel. Multiples dans leur manifestation, ces voix se rassemblent par intermittence en une voix singulière, celle d'Orphée, voix de l'aède qui surgit dans le brouillage sonore de *Prédelle*. Les variations sonores se présentent comme un livret, une partition musicale de sept tableaux :

Naissance d'Orphée

Orphée et le chant

Orphée et les argonautes

Orphée et Eurydice

Orphée aux enfers

Les peines d'Orphée

Orphée déchiqueté.

La découpe en tableaux correspond à la prédelle, la partie inférieure d'un polyptique composée de plusieurs petits panneaux représentant diverses scènes qui

complètent les volets principaux du retable. Dans le texte de Kermann, les différents tableaux déclinent les fragments de vie d'Orphée, de sa naissance à sa mort. Chaque épisode est en lien avec la figure de l'aède dans sa quête de la Toison d'or et sa traversée des enfers pour retrouver Eurydice. La mosaïque de variations graphiques et plastiques cherche à dire l'histoire d'Orphée à travers une figure mélodique qui se déconstruit sans cesse. En effet, le récit mythique s'inscrit comme un faux-fil linéaire : le dispositif multiplie les emprunts à Virgile. Les fragments intertextuels sont traversés de paroles rapportées qui sont celles du metteur en scène et des acteurs de la Compagnie du Théâtre du Mouvement qui participe au projet artistique de *Prédelle*. Le tissage des paroles mythiques avec les paroles quotidiennes issues des conversations entre acteurs donne lieu à un chœur discordant créé par le mélange des instances énonciatives. Dans la choralité se perçoit une concurrence des voix entre elles, qui se distinguent par des registres différents : narratif, poétique, oral, et par leur rythme. Dès le prologue, la superposition des plans sonores est mise en œuvre :

PROLOGUE
LE CORPS MOCELÉ

Apparaissent des membres épars. Et surgissent des sons de nulle part.

o
o u
o u é è i
u a o é è ê a oi
i é è u oi è a u o ê a e
i té nu foi ré on en que ar en un' fo de ac'
i té nune i trè lon quel dans fo fo de tra a a ce

Etc.

*Tous ces sons et ces membres se reconstituent peu à peu et voici un corps :
le chœur des disons cinq acteurs jouant et ne jouant pas ce polyptyque avec prédelle
et musique ou pas.*⁴¹⁹

Les phonèmes sont dispersés dans l'espace typographique et apparaissent comme une voix primordiale antérieure à la parole articulée. La première épiphanie d'Orphée advient avec la naissance de la parole : découverte des voyelles. Un chœur formé de « membres épars » s'exprime au moyen de multiples sons étagés typographiquement sur

⁴¹⁹ Patrick Kermann, *Prédelle*, op.cit., p. 3.

la page à partir de la voyelle *o*. Ces sons disséminés contiennent déjà ce qui va suivre. En effet, quand le chœur se reconstitue, les sons précédemment émis deviennent les paroles du début d'un conte :

1

NAISSANCE D'ORPHÉE

**Il était une fois, il y a très très très longtemps, quelque part,
dans une forêt de Thrace.⁴²⁰**

La formule initiale du conte est alors interrompue par les commentaires du chœur :

La forêt :

- oh la belle forêt : la si belle forêt
 - je dis : vert : herbes feuilles broussailles
 - bleu : ciel et encore ciel pas toujours mais quand même aussi
 - brun : troncs et lichens et sinon quoi : sol 'vec feuilles pourries pourrissantes bon
 - jaune : soleil et fleurs diverses en saison
 - noir : bois la nuit bon
 - noir encore : soit intérieur du tout et donc noir invu mais noir
 - et rouge aussi : fleurs encore selon temps qu'y fait
- voilà la toute belle forêt en ses couleurs⁴²¹

Le texte informatif prend le relais, les emprunts citationnels sont issus d'une encyclopédie :

La Thrace :

Thraki en grec, *Trakya* en turc, *Thracia* en latin, *Thrakien* en allemand, *Thrace* en français.

Géo : Région d'Europe entre la mer Noire et la mer Egée, la partie occidentale est rattachée à la région grecque et à la région de la C.E. de Macédoine-Orientale et Thrace alors que la Thr. occidentale forme la Turquie d'Europe (cf *Turquie*).⁴²²

Le recours au documentaire crée une rupture et des ellipses narratives dans la construction de l'histoire d'Orphée, qui participent activement au refus de suivre une fable linéaire. Le texte informatif est de nouveau brisé par la reprise du conte puis la voix d'Orphée suivie des commentaires du chœur :

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁴²¹ *Id.*

⁴²² *Ibid.*, p. 5.

forêt de Thrace

**huit mois à peine dans la panse d'sa mère Calliope ensemencée par l' roi (ah le coït vespéral sur
couche royale 'vec nectar et musique et toutim) et hop fut là dans le magma et plasma en pleine forêt
de Thrace déjà s'empressant de béer la bouche**

m' voilà
suis là
moi
je suis je suis
tant suis et plus
pour le pis ou non
m' voilà déjà
bonjour le monde
je suis je suis
bonjour bonjour
ici suis
dans cris et bruits
[...]
oh tant merci au tout
uni en si beau moi
et à la mère donc merci aussi qui me fit
la mère oui
la mère est où
ouh où vous êtes mère
mère ouh ouh où vous
ouh ouh

- ah la mère la mère c'est moi c'est toujours moi dès qu'il y a une mère on me dit Sylvie (je m'appelle Sylvie Sylvie Goussé) tu veux bien essayer le rôle de la mère il te colle comme un gant et même dans la précédente pièce de Kermann je jouais la mère moi j'ai de la chance j'ai un personnage une mère [...] et d'ailleurs moi c'est mon rêve de jouer une vraie mère comme chez Brecht ça me dirait même si j'ai pas d'enfants ⁴²³

Dans le tableau 1, *La naissance d'Orphée*, les paroles du chœur interrompent sans cesse la fable ; le texte semble une constante lutte contre le signifiant, à une impossibilité de raconter une histoire. La résistance à la fable s'inscrit dès lors dans une matrice d'écriture tissée de fragments : le montage de propos ordinaires concomittants à des extraits narratifs vient déstabiliser la parole mythique. Les voix se font concurrence

⁴²³ *Ibid.*, p. 5-7.

| | | |
|---|---|--|
| Ils arrivent à l'entrée du Bosphore où se trouvaient [...] ⁴²⁴ | qui lui volaient la nourri- ture. Ils capturèrent les deux furies femelles et | Hylas l'écuyer d'Héraclès Idas de Messène Idmon fils d'Apollon |
|---|---|--|

Les lignes mélodiques mettent en scène le mouvement des gestes répétitifs des marins. Le chant d'Orphée est transcrit dans la matière textuelle, évoquant le rythme et la cadence de la voix de l'aède qui réunit les marins dans leur effort régulier, elle impulse une énergie aux rameurs de l'Argo selon une cadence harmonieuse. Chaque bloc textuel correspond à chacune des étapes et épreuves des Argonautes dans leur conquête de la Toison d'or. A travers les espaces vides qui séparent les blocs, se matérialise l'écoulement musical et poétique. Les blocs typographiques inscrivent une poétique du rythme, créant de la sorte un processus d'élargissement de la voix d'Orphée, une voix qui a l'extrême liberté de tout englober et de tout pacifier, de rassembler et d'apaiser les courroux. Fils d'Apollon, Orphée n'existe que dans le chant et l'inspiration, le son de sa lyre aux sept cordes embrasse tout l'univers.

C'est à la puissance de cette voix poétique qu'est consacré le tableau 2 de *Prédelle, Orphée et le chant*. C'est d'ailleurs avec humour que Kermann nous rappelle la légende d'Orphée : ce charmeur invétéré, qui tient en son pouvoir le cosmos et le monde divin, nous dit lui-même, comme un prestidigitateur à son public, avec quelle facilité il fait, défait et refait à sa guise :

oh le don divin
 oh le divin don
 du tout bon non
 'vec sons mignons et flonflons

et hop voilà
 je dis je fais
 et ça hop
 et ci hop hop
 encore : voici
 bis non
 si si je dis et rehop

top top encore voulez
 je veux je peux et hop voilà

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 16-17.

je dis je fais
toujours moi
moi je fais toujours ⁴²⁵

Par sa dynamique sonore, l'interjection « oh » est une adresse aux mortels. La tonalité franche de la voyelle génère une éclosion, une explosion qui les interpelle. La voix d'Orphée ouvre au monde, le poète chante des mots qui réunissent les hommes comme ils réuniront les Argonautes sur le navire : il rassemble tous ceux qui subissent les maux du monde :

la joie quoi moi j'offre et donne
l'oubli je crie aussi à qui en prie
l'réconfort j'octroie moi pour les tout peïnés et endeuillés
oyez : qu'il est grand qu'il est puissant le chant que répands dans les gens
prenez la gaité prenez
et l'apaisement et le soulagement
le tout toutoujours ma bouche absoud et dénoue
toutoujours ma bouche rebouche tous les trous en vous
mirez je peux tout toutoujours ⁴²⁶

La puissance du chant poétique est universelle :

et tous m'aiment moi l'chanteur
z'et les z'animaux
z'et les z'arbres aussi qui plient l'échine à mon ouïe
z'et les rochers qui s'meuvent et s'émeuvent dans l'dos
[...]
z'et l'tout donc qui obéit et suit mon chant
car je suis Orphée l'inventeur du chant

il est Orphée l'inventeur du chant ⁴²⁷

La voix narrante se démarque par la graphie en caractères gras. A plusieurs reprises elle apparaît dans *Prédelle*, mise en relief dans la typographie. Ainsi, au premier fragment, *La naissance d'Orphée* : « **oh le bel homme** », au tableau 3 : « **Et donc Jason part** » et plus loin « **fin du voyage d'Orphée avec les Argonautes** », enfin au tableau 6 : « **le silence d'Orphée** »⁴²⁸. Cette voix très sonore dans le dispositif

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁴²⁷ *Id.*

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 8, 16, 19, 45.

dramaturgique vient baliser les étapes de la fable d'Orphée. La choralité des voix quotidiennes lui succèdent fréquemment pour commenter la fable dans un registre très oral et par un discours stichomythique. Ainsi, les origines orphiques du chant donnent lieu à des joutes verbales :

- eh ben Platon y dit que c'est pas vrai que Orphée y a inventé le chant et que même c'est pour ça qu'on l'a tué
- oh oh faut pas le dire encore sinon les gens vont jamais rester jusqu'à la fin
- et Platon y dit aussi que c'est les cigales
- les cigales ⁴²⁹

2. Orphée et Eurydice : chorégraphie des corps et des sons

Avec l'épisode d'Eurydice, dans les deux tableaux suivants, le mythe élève le pouvoir irrésistible des chants d'Orphée au degré suprême de vertu incantatoire, tout en marquant cependant la limite de ce don. De retour de son expédition avec les Argonautes, Orphée s'éprend de la nymphe Eurydice mais la dryade meurt d'une morsure de serpent le jour de leur hymen. Le poète décide alors d'aller la chercher aux enfers et la ramener à la vie. Le charme qu'exercent son chant et les accents de sa lyre lui ouvrent la voie qui conduit au royaume d'Hadès et persuadent Perséphone de lui rendre Eurydice. Orphée cependant oubliera la promesse faite de ne pas se retourner avant d'avoir quitté le domaine des morts et il verra Eurydice irrémédiablement happée par les ombres éternelles. Orphée sortira seul des enfers.

Dans *Prédelle*, Kermann démonte l'épisode d'Orphée et Eurydice, il se joue de la référence à la fable en tissant un jeu de voix et de sons. La déstructuration est mise en œuvre tout d'abord dans le fragment 4, qui se termine avec la mort d'Eurydice :

ORPHÉE ET EURYDICE

é / oui / ment / vous / è / du / me / je / per
 vous / è / ment / per / je / me / du / oui / é
 é / per / du / ment / vous / je / è / me / oui
 me / du / vous / è / me / oui / du / per / je
 je / oui / vous / ment / per / è / me / é / du
 ment / é / è / oui / du / je / vous / du / per

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 11.

perdu / hé vous / peroui / je mens / perds-je / aimant / ai-je / hé oui /
pervous / perme / dué / dupé / ouïs-je / mentez / dûment / mentoui /
en vous / me vous / aime / ouipèr / vous ments / je perds / dume / je
me / je vous / ème / aime / perment / éper / dument

éperdu / mentez-vous / oui je vous / je vous perds / hé oui vous /
ments et perds / j'ai du per / je et vous / vous et je / aime vous /
perdument / oui je vous / vous aime /

éperdument vous oui aime-je
vous je aime oui éperdument
vous éperdument je oui aime
oui je vous aime éperdument
vous aime-je éperdument oui ⁴³⁰

La mise en scène du son convoque une langue infra-verbale qui se constitue progressivement en une syntaxe désarticulée proche de la parataxe. La phrase semble ne pas pouvoir s'écrire. La phrase normative est disloquée, la syntaxe devient elliptique. C'est à travers ces ellipses que le corps de l'être aimé, Eurydice, toujours sur le point de se perdre, s'inscrit dans la matière même de l'écriture : l'espace de la page est stratifié, les blocs de texte dessinent des figures géométriques. Kermann se fait orchestrateur de mots et cherche à mettre en scène l'union et la séparation d'Orphée et d'Eurydice. La voix, en effet, est toujours interrompue et la résistance de la parole s'affirme comme une difficulté à dire l'amour. Les barres inclinées intercalées entre les mots mono- ou bi-syllabiques, jusqu'à une phrase prédicative, marquent cette résistance du dire. L'écriture joue avec la suspension et fait advenir la présence d'Eurydice entre les alinéas, dans les blancs du texte. Les parcelles de mots créent un phénomène d'échos entre les phonèmes : chaque fragment textuel s'explique d'une certaine manière par les autres, il s'instaure un système d'échange, la phrase s'énonce en une logique de dislocation et le lecteur-spectateur est à la recherche d'un lien entre les unités sonores. Peu à peu une cohésion se fait entre les mots-sons pour arriver à une cohérence de la phrase qui se déroule enfin dans une structure linéaire : « oui je vous aime éperdument » et sera finalement reprise un peu plus loin par le chœur : « oh ils s'aiment éperdument et éperdument s'aimeront »⁴³¹.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 22.

Au tableau suivant, lorsqu'Orphée entame sa descente aux royaume des ombres pour délivrer Eurydice de la mort, la langue du poète est de nouveau une langue en fragments, au moment où la peur le saisit. Dans sa très belle analyse sur le regard d'Orphée, Maurice Blanchot déclare :

C'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu : Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'autre nuit.⁴³²

Orphée est happé par un mouvement défendu, la descente aux enfers l'aspire vers les profondeurs abyssales et l'impatience de son désir de ramener Eurydice à la lumière et dans le monde des vivants est signe de démesure : « il la désire par-delà les limites mesurées du chant »⁴³³, précise Blanchot. C'est en effet le point ultime du désir qui conduit Orphée à sa propre perte. Le mouvement d'Orphée est pure contradiction : il doit ramener Eurydice à la vie, or il la fait mourir une deuxième fois. La contradiction est aussi celle qui est liée au pouvoir du chant : Orphée incarne l'essence même du verbe et de la poésie éternelle, et c'est paradoxalement au moment où il envoûte les passeurs à l'entrée des enfers qu'il entraîne Eurydice vers la disparition irrémédiable. Ce mouvement de la contradiction est dessiné plastiquement dans l'espace textuel : pour la première fois, Orphée pressent que le pouvoir du chant n'est pas illimité et que la langue ne peut suffire à accomplir son désir. La peur l'envahit alors, sa parole se brise, elle s'éparpille en fragments dans l'espace typographique. La corporéité du texte manifeste le déchirement d'Orphée :

oh je rupe / preu et pure je / j'erpu epru et reup / je peru j'épur et j'urpe / oh oh uper / j'ai prue j'ai
repu et oh eurp / je ruelp upre et eupr / oh repeu oh : j'ai puer j'ai upere j'ai urepe : soit : j'ai peur

y a peur

ah ah ah

y a vraie peur

(solo)

du trou

du r'mou

du nous

(duo)

tête nouée

gorge bloquée

rein craqué

[...]

oh j'ai peur

⁴³² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 225.

⁴³³ *Ibid.*, p. 228.

y a peur
très très peur
y a peur et y a peut pas
y a peut pus pus du tout
y a peut rin
rin rin rin
 qui peut-y
quoi rin y peut rin
 car
y a peur
ah ah ah
 y peut point et pas voire rin
ah ah ah
 y peut point

| | | |
|---------|--------|-----------------------|
| parler | courir | s'asseoir |
| manger | dormir | déchoir |
| marcher | finir | valoir |
| | [...] | |
| aimer | haïr | avoir |
| garder | tenir | vouloir |
| raver | ravir | ravoir ⁴³⁴ |

De longues lignes verticales fendent l'espace, un bloc typographique intense les sépare. L'œil est captivé par ces éclats sonores regroupés au centre de la page, qui expriment la peur et la détresse d'Orphée. Les mots butent, hésitent, se réduisent à des monosyllabes. La configuration manifeste toujours cette difficulté de dire, le bégaiement du langage proche de l'aphasie se révèle dans une syntaxe de plus en plus disloquée, comme la voix de Lautréamont dans *Les Tristes champs d'asphodèles*. L'aphasie montre l'état d'égarement d'Orphée. L'écriture joue en effet à plusieurs reprises entre figuration et défiguration du signifiant. L'espace de la page est celui d'une scène de théâtre, il est traversé de vides, de blancs, d'écarts, comme une volonté d'inscrire les blessures d'Orphée et d'Eurydice ; c'est à travers les interstices, les trouées du langage, que la peur se fait entendre dans toute sa puissance. Suivant un mouvement disloqué, la langue se situe ici en-deçà de son état construit, et c'est précisément une réponse adéquate à l'état de perte, de vertige, d'Orphée.

Le rythme brisé de la page s'affranchissant des liaisons exprime le va-et-vient incessant entre le ravissement amoureux et le déchirement de la séparation. Le retour de

⁴³⁴ Patrick Kermann, *Prédelle*, op. cit., p. 26-28.

l'être aimé est incertain et improbable : la descente aux enfers sur les rives du Styx et le difficile parcours vers la sortie des demeures infernales créent un espace fragile, un terrain miné entre le monde des défunts et celui des vivants. Eurydice est toujours à la lisière, dans l'imminence de la mort. En marchant derrière Orphée, la dryade risque de perdre son époux s'il se retourne vers elle. Le leitmotiv de la peur est dit par le chœur : « y a peur / y a vraie peur ».

La béance qui traverse le corps textuel transcrit l'oubli de la promesse d'Orphée. Le vide situé au milieu des deux lignes verticales est aspiré par une prolifération de mots qui mettent en scène un corps tourmenté, torturé par l'effroi : « tête nouée / gorge bloquée / rein craqué ». Deux voix précisées dans la didascalie par l'indication « *duo* » énoncent la douleur, ce sont des voix prophétiques qui amorcent le démembrement d'Orphée par les ménades, qui adviendra au tableau 7.

Le tableau 6, *La peine d'Orphée*, convoque des voix qui clament, à travers la logorrhée, la profonde tristesse d'Orphée. Selon la fable, Orphée sort seul des enfers et Eurydice retourne irrémédiablement dans le monde des morts. Dès lors, le poète consacre la solitude de son existence à sa lyre et à son inspirateur Apollon, et il chante ses litanies : « Durant sept mois entiers il pleure sa disgrâce », lit-on dans la quatrième *Géorgique*⁴³⁵. Dans *Prédelle*, la douleur d'Orphée est ainsi déclinée au fil des mois, de janvier à juillet. Les litanies se succèdent, comme un texte narratif, faisant allusion à des épisodes de la vie intime de Kermann, notamment pour les mois de mai et juin :

mai

ça : le soleil de mai sur la plage de St Malo et nos pas sur les rochers et le sable crissant la marche vers le Grand Bée découvert par la marée et et comme étourdi par l'air la mer et et comme évanouie déjà notre histoire dans l'écume et le reflux et et les larmes retenues et les cris tus

et ça : le vent à Gordes dans les collines quand tous deux nous quand nous encore et encore quand nous disions encore et de cracher au loin les noyaux des premières cerises et quand nous quand nous nous léchions le rouge jus coulant sur nos joues

et ça aussi : le brouillard enveloppant la forêt d'Acquigny ce soir-là le brouillard et nous deux à jouer à nos jeux sur la mousse et l'herbe humide et tous deux de se dire toujours

ça et voilà

ça⁴³⁶

⁴³⁵ Cf. Virgile, *Quatrième Géorgique*, (in Virgile, *Bucoliques. Géorgiques*, trad. Jacques Delille, Gallimard, « Folio – Classique », Paris, 1997, p. 289.

⁴³⁶ Patrick Kermann, *Prédelle*, *op. cit.*, p. 32.

Ces lieux évoquent des instants d'apaisement, des moments traversés et partagés avec un être cher. Juin et juillet contrastent avec ce mois de mai, d'harmonie et de douceur. Juin rappelle un drame familial lié au père de l'auteur :

juin

c'était en juin en juin 87 sur la petite route entre Marolles et Courgain ça tourne pas mal sur la petite route ça tourne et juste après les Berthes ça monte et virage sec à droite puis gauche au lieu-dit le Pré-Robert droite gauche quand connaît même la nuit droite gauche bien serré mais ils ne connaissaient pas bien ils n'étaient venus que quoi deux trois fois et toujours de jour toujours de jour et j'avais prévenu Papa fais gaffe droite gauche et bien serré sinon tu rentres tout droit dans la grange remarque serais pas le premier mais quoi fais gaffe plus d'un y est resté le samedi soir en rentant du bal et la nuit quand on ne connaît pas même s'il était déjà venu de jour mais de jour c'est pas pareil gauche droite je lui vais dit tout doucement et gauche droite bien serré mais quoi la nuit c'est pas pareil et pourtant je lui vais dit tout tout doucement et gauche puis droite et tout bien serré sinon ⁴³⁷

Le ressassement de la douleur résonne à son point ultime pour le mois de juillet, qui est aussi le mois de naissance de Kermann. Paradoxalement, c'est dans la chaleur de l'été, dans l'éclat de la lumière, que va advenir la mort d'Orphée :

juillet

ça va ça va ça va ça va aller faut que faut que que ça aille ça doit ça doit ça doit aller car ça peut pas ça peut pas aller comme comme ça faut que faut que [...] ah faut que ça aille et quoi là ah là voilà voilà là ça ça va oui ça va aller ça ça doit et et ça va oui ça va oui

deuil au juste seuil

quand dedans encore

(dans les images encore)

et dehors déjà

(des images quasi déjà)

à la lisière juste de ce qui fut

de ce qui ne fut pas

(à la lisière et pas plus)

quand la fureur

quand la douceur et

quand rien plus reste plus ⁴³⁸

Ce fragment témoigne de la difficulté de vivre et d'être au monde, le sujet dit ici l'approche de la mort qui le tourmente : « deuil au juste seuil ». Il résonne avec le texte

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 33.

du mois de février, qui renvoie au récit mythique d'Orphée et à la douleur solitaire du poète :

février

en moi demeure comme la souche de ce chêne de Dodone abattu par l'éclair et ce serpent se faufile dans les herbages d'Olympie comme ces pierres massives de la porte de Mycènes en moi demeure le malheur comme les abeilles d'Aristée qui bourdonnent de leur essaim incessant comme la rive qui s'éloigne de la cité troyenne comme cet olivier de Kalithéa ployant chaque année de ses fruits charnus et durs comme la statue de l'Aurige dans le musée de Delphes aux mains tendues sur le rien et en moi demeure comme le lever du jour sur la colline de Bassae et le temple d'Ictinos comme la source de la Marmaria qui jaillit et tarit comme le masque doré d'Agamemnon aux traits figés d'éternité comme la mer à Katos Zakros transparente comme la douleur qui demeure en moi ⁴³⁹

Le retour à l'Antiquité permet de lier l'histoire épique à l'histoire intime. Les voix circulent entre elles : la logorrhée évoque la blessure intime d'Orphée, qui est aussi celle de l'auteur. La figure d'Orphée, traversée par la solitude et l'imminence de sa mort, est très proche de Kermann. En effet, à l'époque où il écrit *Prédelle* le dramaturge se trouve dans une période très sombre, qui correspond aussi à la rédaction de ses deux derniers textes, *Vertiges* et *Le Jardin des reliques*. C'est cette année-là qu'il se suicidera à la Chartreuse. Avant de partir en résidence à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, Kermann a remis le manuscrit de *Prédelle* à Claude Bokhobza, commanditaire du texte. Dans une lettre, il lui confiait « je suis Orphée, ce con chantant qui écrit pour le théâtre, comme Orphée accompagne de son chant les Argonautes dans leur quête de la Toison d'or »⁴⁴⁰. La litanie de juillet dans *Prédelle* est un ressassement de la pensée, une pensée qui vacille et qui préfigure l'état de perte et de désolation du poète-dramaturge, attestée par ces mots : « quand rien plus reste plus ».

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁴⁰ Ces déclarations nous ont été faites par Claude Bokhobza lors d'un entretien que nous avons eu avec lui en décembre 2008.

le genou
 les fesses
 le sexe
 les doigts - au début je n'osais pas mais après oh la la après
 la peau
 l'épaule - ah son sexe qui jamais ne me lasse
 le mollet
 la cheville - quand sa langue bien profond alors là moi
 [...]

à nous⁴⁴⁶

La voix épique, celle des ménades, traverse une ligne verticale qui énumère les parties du corps ; dans leur transport extatique et possédées par l'*hybris*, les fidèles de Dionysos célèbrent leur festin : chaque fragment corporel correspond à chacune des mutilations infligées à Orphée. L'assemblée des bacchantes rappelle le chœur des Empuses qui vient déchiqueter Lautre dans *Les Tristes champs d'asphodèles*. C'est dans une véritable cérémonie collective de cris et de gestes désordonnés que le corps d'Orphée est convoqué pour sa destruction, comme le souligne dans la typographie l'usage du caractère gras en début et en fin d'énumération : « **à moi** », « **à nous** ». A ces lignes verticales très sonores, répondent des lignes horizontales mélodiques qui sont des voix d'hommes ou de femmes évoquant leurs expériences amoureuses personnelles, leurs plaisirs intimes. La dernière de ces voix résonne, isolée ; c'est celle d'une femme qui dit sa blessure singulière, à travers une logorrhée :

moi je n'ai jamais pu avec un homme ça m'a toujours enfin au dernier moment j'étais bloquée comme tétanisée comme je voulais et puis je voulais pas enfin j'arrivais pas à le toucher et et même pas à l'embrasser mais je voulais bien parfois [...] ⁴⁴⁷

En contrepoint à la voix logorrhéique, d'autres voix traversières parcourent la fable d'Orphée pour la commenter. De nature rhapsodique, ces voix participent à un mouvement de déconstruction de l'histoire et créent un dispositif dramaturgique de plus en plus hétérogène : des commentaires s'insèrent à l'intérieur des répliques en éclats, les voix anonymes se superposent au discours principal et donnent lieu à différentes perceptions subjectives :

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁴⁷ *Id.*

| | |
|--|--------------------------------|
| | je suis le sexe par la torture |
| châtré | |
| - celle de l'auteur en tout cas avec la tête qu'on jette dans l'eau | je suis le pays par l'infamie |
| éventré | |
| - de toutes façons c'est fini il est mort Orphée | je suis le pied par la grenade |
| amputé | |
| - et qu'est-ce qu'on fait des restes ? | je suis l'homme par l'homme |
| égorgé | |
| - on jette | je suis la main par le silence |
| coupée | |
| - c'est la fin | je suis la maison par l'ennemi |
| rasée | |
| - celle de l'auteur en tous cas avec la tête qu'on jette dans l'eau ⁴⁴⁸ | |

Ces commentaires aléatoires et très décousus se greffent sur une voix plus profonde qui vient dire l'infamie du monde : disposée parallèlement aux autres voix, dans le second volet du dyptique de la page, c'est celle d'Orphée, ayant déjà franchi le seuil de la mort. Le sacrifice d'Orphée par les ménades renvoie aux massacres qui de tous temps touchent l'humanité. La voix de l'aède est prophétique, elle annonce la barbarie du monde contemporain, ses maux et ses courroux. Les paroles d'Orphée-revenant disent aussi l'impossibilité de la quête d'absolu. Orphée croit que le pouvoir de son chant est infini et il va se trouver confronté aux limites, à la loi qui impose des seuils à ne pas franchir. Dès ses premiers pas vers les enfers Orphée transgresse une frontière, en oubliant l'ordre de Perséphone il viole de nouveau la loi, et pour cela il sera châtié. Orphée est détruit pour sa quête d'absolu et pour son inspiration, pour ses chants au degré suprême de vertu incantatoire, ainsi que l'affirme Maurice Blanchot : « l'inspiration dit la ruine d'Orphée et la certitude de sa ruine »⁴⁴⁹.

Le poète a ainsi été défiguré par son œuvre et pour sa démesure. Les dernières paroles d'Orphée dans ce fragment textuel énonce « je suis Orphée par les hommes /

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁴⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 229.

démembré) »⁴⁵⁰. La perte d'Orphée et son humiliation signent le jugement du monde à l'égard du poète, victime lui aussi de la folie meurtrière des hommes : « je suis le chant par le silence / garrotté »⁴⁵¹.

L'épilogue qui fait suite à *Orphée déchiqueté* se détache de l'ensemble des tableaux de *Prédelle* : ce fragment isolé intitulé *La tête d'Orphée* représente une variation autour du sujet principal, la fable d'Orphée. La didascalie liminaire apporte d'ailleurs la précision suivante : « Ne reste que la tête d'Orphée chantant sa litanie de prédications »⁴⁵². Kermann est fidèle au texte fondateur. En effet, selon la fable, les ménades, après avoir mis en pièce Orphée, jettent sa tête dans l'Ebre. Les eaux du fleuve l'entraînent dans leur courant rapide mais les lèvres du poète continuent d'appeler Eurydice et l'écho reprend sans fin le nom de la dryade. Ainsi l'évoque Virgile dans les *Géorgiques* :

L'Ebre roula sa tête encor toute sanglante :
Là, sa langue glacée et sa voix expirante,
Jusqu'au dernier soupir formant un faible son,
D'Eurydice, en flottant, murmurait le doux nom :
Eurydice ! ô douleur ! Touchés de son supplice,
Les échos répétaient, Eurydice ! Eurydice !⁴⁵³

C'est dans un registre très sombre que le dernier fragment de *Prédelle* résonne jusqu'à nous. La voix est détachée du corps d'Orphée, qui n'est plus qu'une bouche sonore énonçant des phrases brèves. Dispersées en distiques, sous la forme d'aphorismes sceptiques, ces paroles sont un appel désespéré au monde :

qui dit la vérité
s'ouvre à la cécité

[...]

de la calamité
ne serez épargné

[...]

plongez votre cœur dans la chaleur
et ressentirez nulle ardeur⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Patrick Kermann, *Prédelle, op. cit.*, p. 40.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 41.

⁴⁵³ Virgile, *Géorgiques, op. cit.*, p. 291.

⁴⁵⁴ Patrick Kermann, *Prédelle, op. cit.*, p. 41-42.

Puis le texte s'organise comme un diptyque, dans le second volet duquel d'autres voix répondent aux distiques :

| | |
|----------------------------|---|
| marche sur la route | - i know everything but my deep desolation und |
| et la nuit écoute | despair |
| [...] | |
| la puissance de la lumière | |
| n'éclaire que les ténèbres | - l'horreur est-elle en moi sous moi ou hors moi ⁴⁵⁵ |

Peut-être est-ce l'auteur qui parle à travers ces voix ? A plusieurs reprises dans *Prédelle* des voix à l'intonation prophétique viennent dire le tourment du dramaturge, laissant présager son devenir malheureux. Ainsi, au tableau 7 :

| | |
|--|--------------------------------|
| - c'est la fin | |
| | je suis la maison par l'ennemi |
| rasée | |
| - celle de l'auteur en tout cas avec la tête qu'on jette dans l'eau ⁴⁵⁶ | |

Et dans l'épilogue :

| | |
|------------------|---|
| tu repasseras | |
| après ton trépas | - mon âme reposera-t-elle de ses maux dans les prairies fleuries ⁴⁵⁷ |

La tête d'Orphée, toujours errante et murmurante sur l'eau du fleuve, serait aussi la voix posthume de Kermann ayant déjà franchi le seuil. La figure d'Orphée dans l'épilogue est celle d'un revenant. Sa voix ne veut pas se taire, le poète vient frapper les vivants pour dire le monde et ses tourments, ainsi que l'énonce la choralité :

les morts frappent le vivant
quand le chêne plie au vent ⁴⁵⁸

Les morts comme Orphée qui refusent de se séparer des vivants creusent l'écriture de Kermann. A la fin de *Prédelle*, la didascalie donne la précision suivante :

Ne reste qu'Odile qui range le plateau. Elle n'entend pas la tête qui se remet à murmurer. Noir et juste la servante. Et Orphée qui jamais ne cesse. ⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ Patrick Kermann, *Prédelle*, op. cit., p. 43-44.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

La voix incantatoire d'Orphée qui a su envoûter les divinités infernales transgresse ainsi la limite des morts. Il sort de l'oubli et de la disparition par sa voix qui résonne éternellement.

Orphée est transfiguré, il est devenu une voix sans ombre, incorporelle, qui incante et vaticine.

4. A la lisière des enfers

Quelles correspondances le metteur en scène Claude Bokhobza et le scénographe Michel Jacquelin ont-ils trouvées au dispositif dramaturgique de *Prédelle* ? Pour l'étude du dispositif scénique nous ne retiendrons que les éléments les plus significatifs qui mettent en lumière le texte dramatique de Kermann.

Le scénographe propose un espace découpé par des châssis en métal. Deux emboîtements de châssis à peine décalés créent un enchevêtrement de micro-espaces ouverts. L'espace d'ouverture permet de jouer sur les passages, sur les traversées possibles d'un volume à un autre.

La proposition scénographique, construite à partir de matériau de récupération en fer, est celle d'un labyrinthe à trois dimensions (fig. 23). En effet, l'emboîtement des structures métalliques fragmente la graphie spatiale et dessine par métaphore les différents lieux des enfers et transcrit la trajectoire d'Orphée, celle d'un parcours initiatique pour rejoindre Eurydice du côté des morts.

Le poète doit d'abord descendre sur les rives du Styx, puis affronter les divinités infernales. Le cheminement est semé d'obstacles, matérialisés sur le plateau par un encombrement d'objets de récupération, mis au rebut et inutiles – miroirs, cadres en bois, disques, etc. – qui rendent difficile et périlleuse la circulation de l'acteur dont le pas est hésitant, fragile. Chacun de ses déplacements tente d'éviter et de contourner la difficulté avant d'atteindre le point ultime : l'entrée des enfers.

Par ailleurs, l'imbrication des châssis placés de manière décalée crée un point stratégique important, celui où se croisent les deux extrémités des structures métalliques, qui laisse apparaître un espace de l'entre-deux. Cet entrebaîllement visible dans le dispositif scénique est le seuil qui va permettre à Orphée de basculer et de faire le saut du côté des morts où se trouve Eurydice. C'est précisément à la frontière de ces deux espaces qu'Orphée oublie sa promesse de ne pas se retourner vers sa bien-aimée.

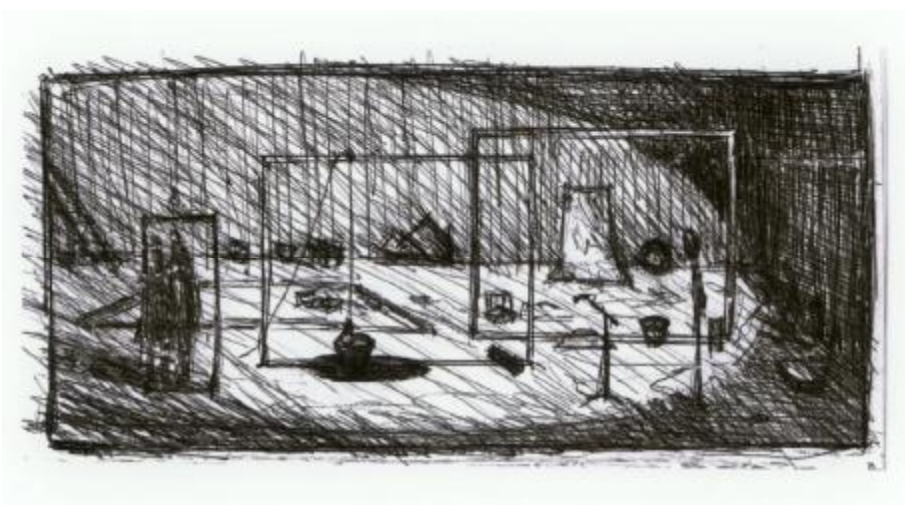


fig. 23 Croquis du scénographe Michel Jacquelin pour la mise en scène de *Prédelle* par Claude Bokhobza, Théâtre du Rond-Point, Paris, 2002

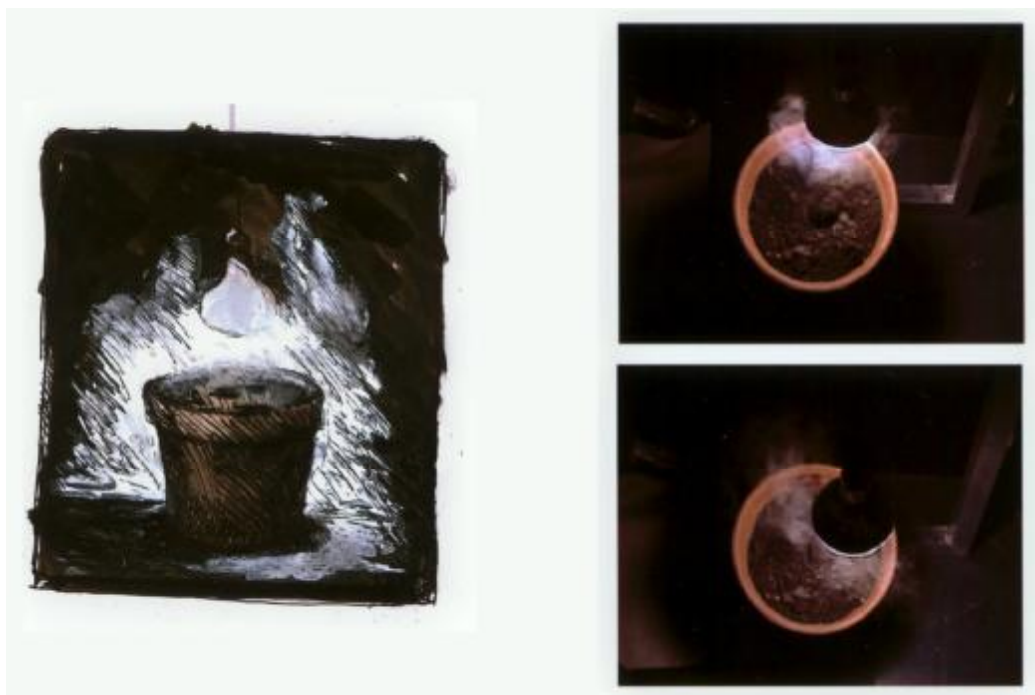


fig. 24 Présence des enfers

Croquis de Michel Jacquelin et photos du pot de terre pour *Prédelle*.
Mise en scène Claude Bokhobza, Théâtre du Rond-Point, Paris, 2002

C'est sur ce seuil déterminant que, lorsqu'il s'achemine vers la sortie des demeures infernales, touchant presque aux portes du jour, il transgresse la loi divine et perd définitivement son épouse.

Au-delà du passage, l'espace des enfers, disposé côté jardin et en avant-scène, est matérialisé par un élément essentiel du décor : un très large bac rempli de terre au-dessus duquel est suspendue une lampe photon (fig. 24). La terre s'impose comme une évidence, elle invite le spectateur à imaginer un monde souterrain qui recèle des forces enfouies sous l'épaisse couche d'humus. Cette terre évoque ainsi la présence de l'enfer, le séjour des ombres stagnant dans un espace circonscrit, représenté par le bac de terre. La sensation de proximité de l'enfer est renforcée par la combustion incessante de la terre provoquée par la lampe photon placée au-dessus d'elle. L'amas de terre carbonisée permet de jouer sur l'absence de figuration réaliste du monde des ombres et d'avoir recours à la métonymie spatiale. L'assemblage des deux éléments que sont la terre et le feu participe à la construction de la métaphore des enfers.

L'espace des enfers est une micro-scène : à l'intérieur du châssis métallique disposé à l'extrémité côté jardin, est fixé un plexiglas (fig. 25). Ce dispositif correspond à un élément-clé de *Prédelle*, annoncé dans la didascalie suivante : « *Tandis qu'Orphée et Eurydice cherchent l'unisson de leur amour, divers commentent* »⁴⁶⁰. Le plexiglas permet en effet de donner une présence des deux amants unis éphémèrement. Leur union est fulgurante et fragile, elle est ici à la fois protégée et pudiquement révélée comme derrière un voile. L'effet créé par ce panneau de plexiglas est semblable à un hologramme : les deux acteurs dansent derrière ce panneau déformant au rythme d'une musique de Patti Smith. Le matériau plastique semi-transparent estompe les contours des corps unis, qu'elle déforme et fragmente, donnant à voir des membres comme détachés des corps qui perdent leur apparence humaine. L'étreinte dissimulée derrière le plexiglas affirme une présence ambivalente, tendue entre corps en mouvement et corps dépossédé de sa matière vivante ; l'image indistincte convoque une présence spectrale. L'alliance de la chorégraphie et des jeux de lumière et de reflets génère un effet de miroir déformant où les corps se dédoublent, se segmentent, se réduisent à une esquisse vague et perdent la distinction du masculin et du féminin, donnant l'illusion d'un corps androgyne. Ce dispositif scénique est un élément essentiel du décor car il dématérialise

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.



fig. 25 L'étreinte d'Orphée et Eurydice

Prédelle. Mise en scène Claude Bokhobza, scénographie Michel Jacquelin

les corps des amants, leur donnant une fragilité qui préfigure la disparition d'Eurydice dans le royaume des ombres.

Le retour d'Eurydice dans les enfers voue Orphée à une ultime solitude. Par désespoir et fidélité à son aimée, il consacre sa vie au culte d'Apollon. Dionysos convoque alors les ménades pour le déchiqueter. Comment le corps démembré est-il mis en scène ?

Le démembrement d'Orphée présente un certain degré d'abstraction. La défiguration d'Orphée comme défaillance, effondrement de la figure, joue sur la plasticité des membres, sur leur volume. Le scénographe et le metteur en scène ont pris le parti de ne pas montrer le corps violenté physiquement mais de choisir des fragments du corps d'Orphée comme traces encore visibles de son démembrement. C'est en effet par la cohabitation de la main de l'acteur avec des mains en plâtre que ces fragments s'imposent au regard du spectateur. Par métonymie, la main isolée renvoie à l'intégrité du corps d'Orphée. La main de l'acteur et les mains en plâtre créent un jeu de va-et-vient entre l'animé et l'inanimé, entre le mobile et l'inerte (fig. 26). Les mains blanches, lisses et figées contrastent avec la main de l'acteur qui est en mouvement. Cela s'affirme comme une tension incessante entre la présence et l'absence, entre ce qui est en vie et ce qui est déjà au-delà du trépas. L'acteur continue à murmurer tout en jouant avec sa propre main et avec les mains factices, déposées dans un aquarium qui s'apparente à un reliquaire. Derrière la vitre de l'aquarium, le membre mutilé est matérialisé par les mains qui stagnent dans l'eau, sous un éclairage bleu. Elles flottent ainsi dans le liquide comme, dans la fable, la tête et la lyre d'Orphée emportées par le fleuve. La main vivante de l'acteur glisse dans un mouvement répétitif au fil de l'eau, effleurant son double de plâtre ; la superposition des deux mains crée une présence étrange et troublante qui interroge le spectateur (fig. 27).

La circulation des mains dans l'eau de l'aquarium donne à la scène une dimension esthétique et poétique. L'association des éléments – l'eau, la chair vivante et le plâtre inerte – réunis en un seul espace où la lumière bleutée accentue l'aspect intime développe une dimension symbolique intéressante. En effet, dans cet aquarium-reliquaire, la main de plâtre devient une relique du corps d'Orphée, et non la moindre car elle est la main du musicien pinçant les cordes de sa lyre, celle qui trouve le geste juste pour envoûter les divinités infernales. La main flottant dans l'eau, conservée à jamais, détient alors un pouvoir d'immortalité, celui du mythe qui traverse le monde et le temps.



fig. 26 Jeu de mains

Prédelle. Mise en scène Claude Bokhobza, scénographie Michel Jacquelin

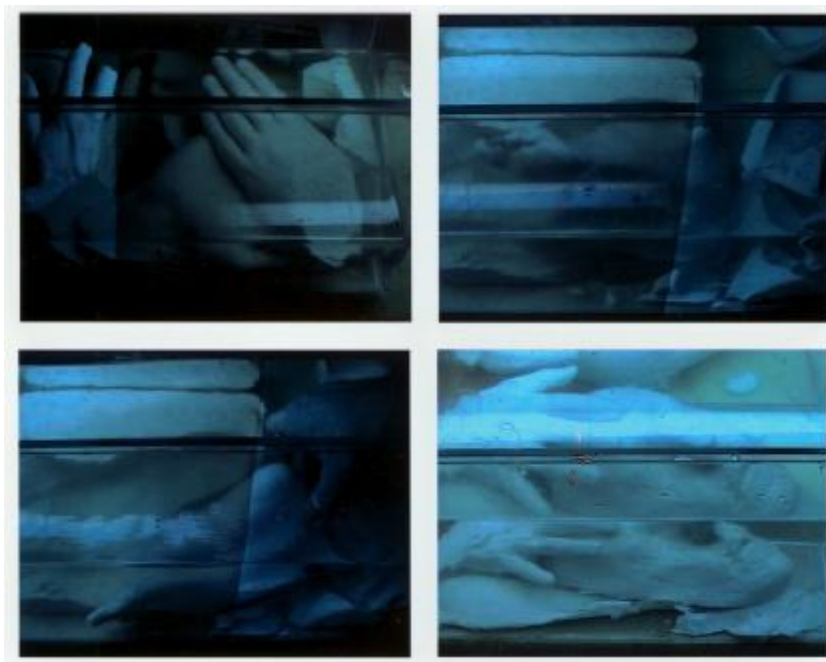


fig.27 Aquarium reliquaire

Prédelle. Mise en scène Claude Bokhobza, scénographie Michel Jacquelin

Le dispositif scénique inventé par le scénographe Michel Jacquelin ouvre le sens du texte *Prédelle*, en créant des correspondances insolites mais justes pour mettre en lumière certains épisodes du mythe d'Orphée. Le choix de l'enchâssement des cadres métalliques comme métaphore du difficile parcours d'Orphée et de la quête initiatique d'Orphée crée un espace poétique porteur de sens : il permet de jouer sur le double mouvement de la présence/absence d'Eurydice, de son être-là et de sa disparition.

Prédelle est un moment décisif dans l'évolution de l'œuvre de Kermann : le matériau textuel s'ouvre de plus en plus à un théâtre musical qui se lit comme une partition, telle qu'elle apparaît dans *Vertiges*.

Chapitre 4

Les musicalités de la voix

(*Vertiges*)

1. Partition vocale et langues multiples

Vertiges est l'un des derniers textes de Patrick Kermann, écrit en même temps que *Le Jardin des reliques*, en février 2000 à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon. Le projet de *Vertiges* est issu d'une commande faite par Thierry Fouquet, directeur de l'Opéra National de Bordeaux, à Christine Dormoy, metteuse en scène de la compagnie de théâtre musical Le Grain.

Christine Dormoy et Patrick Kermann devaient élaborer ensemble le livret définitif de *Vertiges*, ce qui ne put être mené à bien du fait de la mort brutale de l'auteur. Christine Dormoy rassembla les fragments épars du livret, afin de proposer une adaptation dramaturgique cohérente. La liberté offerte par la diffraction des fragments a permis de jouer avec les codes d'écriture conventionnels de l'opéra découpé en actes et scènes. Le livret est ainsi divisé en séquences définies par des titres :

SEQUENCE I

- 1 - Sur le fil
- 2 - Quatre rêves

SEQUENCE II

- 1 - Le 1^e dit du parlé des moi(s) monomaniaques
- 2 - Félicité
- 3 - Le 2^e dit du parlé des moi(s) monomaniaques
- 4 - Le charnier de mes rêves
- 5 - Conjubiaisons
- 6 - Le 3^e dit du parlé des moi(s) monomaniaques
- 7 - Billy

SEQUENCE III

- 1 - C'est quoi c'est là
- 2 - Oh la la la
- 3 - Dis donn

- 4 - Tant pleuré
- 5 - J' screute l'amour
- 6 - Naissance
- 7 - Je parle
- 8 - Noir
- 9 - Noir sur noir

SEQUENCE IV

- 1 - Vertige
- 2 - Oui je veux
- 3 - Le dit de la porte
- 4 - Ma peau se souvient
- 5 - Le Bonheur
- 6 - Après
- 7 - Sortes de morts

SEQUENCE V

- 1 - Parade
- 2 - Le dit de la nuit ⁴⁶¹

La matrice de *Vertiges* est fondée sur l'expérience active de la langue et sur le sonore, ce qui figure dans le choix des titres des différents tableaux : *Le 1^e dit du parlé des moi(s) monomaniaques* / *Le 2^e dit du parlé des moi(s) monomaniaques* / *Le 3^e dit du parlé des moi(s) monomaniaques* / *Dis donn* / *Je parle* / *Le dit de la porte* / *Le dit de la nuit*.

Le travail sur la langue procède à une désarticulation des mots et de la syntaxe : la langue se broie, se défigure, comme l'identité du sujet à son tour désintégrée, nommée par Kermann « moi(s) monomaniaques »⁴⁶². Ce déploiement de la langue est aussi chez Kermann un plaisir, une mise en jeu de l'oralité qui permet de faire réentendre la spécificité de ses lignes accentuelles comme de ses réseaux vocaliques et consonnantiques. Ainsi offre-t-il au lecteur-spectateur ce plaisir charnel des mots, un plaisir voué à disparaître, comme le déclare Valère Novarina :

Aujourd'hui notre langue est une peau de chagrin qui se rétrécit de jour en jour [...] le grand danger c'est que se perde la joie de parler [...] c'est que s'oublie le plaisir essentiel de la manducation de la parole [...] Aujourd'hui, même la diction se ratatine, se course [...] partout on parle vite et compresse, étrié, sans souffle ⁴⁶³

⁴⁶¹ Patrick Kermann, *Vertiges*, éd. Opéra de Bordeaux, Bordeaux, 2001, p. 17.

⁴⁶² Patrick Kermann, « Note d'intention », in *Vertiges, op. cit.*, p. 8.

⁴⁶³ Valère Novarina, « Les Langues ont commencé, mais la parole jamais », entretien avec Christèle Couleau et Jocelyn Maixent, in *La Voix du regard*, n°11, printemps 1998, p. 84-94.

Le plaisir de la langue toujours en œuvre chez Kermann correspond à une volonté d'explorer le « bruissement de la langue »⁴⁶⁴ résonnant à travers les voix multiples qui se superposent pour « varier le jeu des langues cassées, brisées, réduites »⁴⁶⁵. La polyphonie se charge de donner à entendre la voix singulière et collective car, ainsi que l'expose Roland Barthes :

le bruissement [...] implique une communauté de corps : dans les bruits du plaisir qui « marche », aucune voix ne s'élève, ne guide ou ne s'écarte, aucune voix ne se constitue ; le bruissement, c'est le bruit même de la jouissance plurielle - mais nullement massive (la masse, elle, tout au contraire, a une seule voix, et terriblement forte)⁴⁶⁶

Le geste artistique convoquant la priorité donnée à la langue est aussi celui de Christine Dormoy, qui cherche à développer avec sa compagnie Le Grain un théâtre de la voix, comme elle le précise dans un entretien avec Jean-François Perrier :

Ma compagnie s'appelle Le Grain, il y a effectivement une référence à la texture : « le grain de la voix est un mixte érotique de timbre et de langage » écrivait Barthes. Il ya le grain de la folie, le décalage. J'aime aussi à penser que le mot grain rappelle à la fois l'idée du fruit et celle de la semence de l'arbre qui portera le fruit. Le terme de « théâtre de la voix » désigne un champ artistique entre théâtre et musique, il est venu récemment et découle du long travail de recherche sur les langages contemporains confondus et particulièrement ceux des compositeurs et des auteurs. Il y a un terrain, un terreau entre le son et le sens, un lieu où apercevoir ce qui se joue là où la pensée prend brusquement corps, en cet endroit du larynx où prend forme le son. Le « théâtre » de « la voix », c'est une redondance. Disons qu'il y a quelque chose qu'il me semble nécessaire d'appeler deux fois plutôt qu'une.⁴⁶⁷

Le « théâtre de la voix » fait référence à ce que Barthes appelle « génochant » : « Le *génochant*, c'est le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent "du dedans de la langue et dans sa matérialité même" »⁴⁶⁸.

La collaboration de Christine Dormoy avec le musicien Jean-Pierre Drouet va permettre d'appréhender une spécificité du théâtre des voix, celle qui consiste à faire basculer la partition vocale en une partition sonore. Ce basculement donne lieu à une double dramaturgie : une dramaturgie de la voix et une dramaturgie musicale.

Nous nous interrogerons sur ce double mouvement, tendu entre partition vocale et musicale, et tenterons de montrer comment celles-ci parviennent à donner corps et

⁴⁶⁴ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, in *Oeuvres complètes*, t. IV (1972-1976), Seuil, Paris, 2002, p. 800-805.

⁴⁶⁵ Patrick Kermann, « Note d'intention », in *Vertiges*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶⁶ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 800-801.

⁴⁶⁷ Christine Dormoy, Entretien avec Jean-François Perrier, février 2007 [en ligne : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Ajour/ensavoirplus/idcontent/5921>] (consulté le 10 avril 2007).

⁴⁶⁸ Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 150.

parole aux absents. La dimension polyphonique est en œuvre dans le livret d'opéra *Vertiges*, polyphonie que nous retiendrons dans son acception de superposition, et non plus d'alternance, de différentes lignes mélodiques autonomes, faisant appel à des procédés de composition dits contrapuntiques.

L'élaboration du livret est organisée autour d'étagements de voix qui se répondent ou créent des ruptures dans la matière sonore, ce qui permettra de mettre en avant la mélodie des différents timbres vocaux où se dessinent « les figures multiples - personnages drôles et/ou prophétiques, pitoyables et/ou comiques [qui] seront incarnés par les sept acteurs »⁴⁶⁹. Comme le précise Kermann, le livret met en scène des figures traversées par des voix singulières. Ces figures ne semblent exister qu'à travers une masse sonore, une vibration, ainsi que l'illustre l'exemple suivant, pris dans la Séquence II :

1 - LE 1^{er} DIT DU PARLÉ DES MOI(S) MONOMANIAQUES

La femme au piano - figure (5) : solo voix et piano

Tartre / tartre teigne et déteigne / ampoule teign' et déteigne avec tartre / ampoule avec tartre teigne déteign' / Ampoule avec tartre teign' déteigne / ampoul' avec tartre teigne déteigne dentro dente / tatoski chouetteski hippopothameski et teigne / dente dentro dans dedans / dentro tartre dedans / ah ah ah ah / tatr' ampoul déteign' / ah ah ah ah ah Monica de Bombay⁴⁷⁰

Le jeu des consonnes dentales [d] et [t] crée une matière sonore très expressive et les mots mettent les mâchoires à contribution par l'effort articulatoire qu'ils requièrent. Le ressassement des allitérations donne lieu à un jeu comique de langage et ouvre l'énonciation du dire à un non-sens. Ce primat du signifié sonore se retrouve un peu plus loin dans la même séquence, où une ligne verticale horizontale décline simultanément quatre voix parlées proférant des mots monosyllabiques et doublées chacune d'un instrument :

2 - FELICITE (les sept à jouer, parler et chanter)

| voix et flûte (1) | voix et mandoline (2) | voix et violon (3) | voix et saxo (4) |
|-------------------|-----------------------|--------------------|------------------|
| bouh | bah | moi | fi |
| égoût | toi | moi | giff' |
| nous | tas d'rat | moi | pis |
| mou | va | moi | il |
| trou | ça | moi | sali |
| bouch' | la | moi | saillie |

⁴⁶⁹ Patrick Kermann, « Note d'intention », in *Vertiges*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁷⁰ Patrick Kermann, *Vertiges*, *op. cit.*, p. 21.

| | | | |
|----------------------|------|------|------|
| fou | quoi | émoi | cri |
| boug' | ja | toi | ris |
| coucou | fla | moi | pâli |
| ouf ! ⁴⁷¹ | | | |

L'éclatement sonore travaille ici à empêcher la fixation du sens, chaque son se fait entendre dans sa qualité primaire grâce à la valorisation de sa nature acoustique avant toute structuration mélodique. L'énergie contenue dans le son est d'abord perçue, avant le sens. L'enjeu de l'écriture de Kermann est certainement de défaire la figure humaine par une défiguration de la langue : « Le quatuor vocal incarnera la voix de la cité moderne, c'est-à-dire le monolinguisme consensuel, en même temps qu'il éclatera par l'impossibilité de parler d'une voix »⁴⁷². Les fragments sonores inscrits dans le tissu textuel montrent l'impasse d'une voix unique. Les voix manifestent la fracture de l'identité qui est celle d'un sujet divisé, sacrifié par les distorsions langagières.

Par ailleurs, la diffraction des voix travaille à différents niveaux dans le livret d'opéra. En effet, l'apport des langues étrangères et l'étrangeté linguistique mettent au premier plan la dimension sonore du langage : l'écoute peut être purement phonétique lorsque Kermann crée ses propres idiomes, tels que « tartoski chouetteski hippopothameski et teigne » ou « pon ponpa ponpon pin pinpa nipon niponpa / panini panipon pinponpin pinpa / nipin niponpon nipapa nipinpin / nipinpanini pinpon / nipapanini pinponpanini pinponpanini / pinpon »⁴⁷³.

Les principales langues convoquées aux côtés du français sont l'anglais et l'alsacien. L'anglais occupe en effet une place importante dans la Séquence II :

4 - LE CHARNIER DE MES RÊVES

| | | |
|--|------------------|---|
| | <i>(soprano)</i> | <i>(basse)</i> |
| <i>from here to eternity : there's no back</i> | | <i>ma nuit est longue et mon jour aussi</i> |
| | | <i>c'est jour ? c'est nuit ?</i> |
| <i>I'm going in the early winter dark</i> | | |
| <i>I can't lose my memory</i> | | <i>je creuse le charnier de mes rêves</i> |
| <i>pain will be mine</i> | | <i>et ça vient ça revient</i> |
| | | <i>et le jour et la nuit</i> |
| <i>I never see again</i> | | |
| <i>darkness kisses my sleep</i> | | <i>je mange les fruits de mes nuits</i> |

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁷² Patrick Kermann, « Note d'intention », in *Vertiges*, op. cit., p. 8.

⁴⁷³ Patrick Kermann, *Vertiges*, op. cit., p. 22.

here's no end et le jour toujours
I cross my death
ma vie aussi qui finit
no home in my body
no home in my mind
et encore ça vient
shadow on my grave encore ça revient
je vais dans mes ténèbres
the world is still as glass c'est jour ? c'est nuit ?

remember your nights
remember your days et je m'en souviens
so deep inside of me et je m'en souviens
rien jamais rien
*from here to eternity: a so long way ma nuit est longue et mon jour aussi*⁴⁷⁴

Le poème se présente comme un dyptique où chacun des deux volets décline une variation sur l'existence hantée par la mort. Le deuxième volet complète le premier et exprime la vision nihiliste d'un sujet traversé par le non-retour. Comme le souligne son titre, *Le charnier de mes rêves*, le poème renvoie à un amoncellement de cadavres ; il est ainsi une litanie de la douleur à la mémoire des disparus et aux corps abandonnés sans sépulture qui n'ont pu trouver l'apaisement qu'évoque cette image : « shadow on my grave ».

L'alsacien apparaît aussi dans *Vertiges*, à la Séquence II, dans *Le 3^e dit des moi(s) monomaniaques* :

solo voix et flûte : la Gretchen (1)

jetzt / lontz / verrüktessen
 jetzt / ontz / toung
 rotchsountch
 ziguéléme ya kunstt
 ya kunst ya kunst
 lorlidandorin
 Greta ma ma ma ma Greta
 Greta Greta Greta Gewürtz
 ma ma ma ma Gewürtz - la Gretchen⁴⁷⁵

Cette Gretchen est interprétée sur scène par une actrice-flûtiste et, comme le note Christine Dormoy, « la Gretchen en alsacien dans sa flûte s'étouffe de violences et de

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 26-27.

douceur »⁴⁷⁶. L'utilisation de l'alsacien crée une étrangeté et élargit le champ sonore : cette langue joue sur les frontières entre français et allemand et permet de découvrir des sons inattendus qui requièrent d'autres gestes articulatoires et déstabilise l'oreille par ces sons non-familiers.

Ainsi, le lecteur/spectateur est immergé dans une palette sonore qui le réconcilie avec le babélisme oublié, menacé par l'hégémonie d'une langue unique parlée à l'échelle mondiale. Le plurilinguisme vient briser l'accord uniformisé d'une langue qui se voudrait unique. L'alsacien apporte une tonalité hétérogène et renvoie à la culture populaire, à un folklorisme oublié. Le passage rapide d'une langue à une autre, du français à l'anglais, à l'alsacien, donne un ensemble composite au livret. Les traversées langagières mettent au premier plan la dimension sonore du langage et le plaisir ludique de la langue. Elles créent des ruptures qui font vaciller l'identité du sujet dans une langue incertaine et fragile, menacée et toujours en devenir. Ces langues, dans *Vertiges*, sont toujours sur le seuil, à la lisière de la disparition. Kermann le précise dans sa note d'intention au projet :

Ce qui m'intéresse dans ce projet ? Trouver des formes minimales et fortes, des langues différentes qui reflètent avec humour ou dérision notre monde en pleine déréliction, varier le jeu des langues cassées, brisées, réduites, jouer sur la peur de l'autre ou la jubilation du dire. Soit des formes légères et graves pour dire la catastrophe de notre monde.⁴⁷⁷

La désolation du monde est exploitée dès l'ouverture du livret, à la Séquence I, 1 :

1 – Sur le fil

la voix de la nuit (1)

ma haine me plaît

mon corps déborde : j'adore

nuit exquise : rires qui vibrent et nausée

sur la rive du rêve : le monde et ses ravages

mon corps déborde : aurore

voici les charniers

je vois les morts

mon corps déborde : transports

ah délices ah plaisirs

ma haine me repaît

mon corps déborde alors :

le monde le monde

⁴⁷⁶ Christine Dormoy, « Synopsis », in *Vertiges*, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁷⁷ Patrick Kermann, « Note d'intention », in *Vertiges*, *op. cit.*, p. 8.

et ses piètres agitements
et ses vains vaticinements
le monde etc.
*mon corps déborde : m'endors*⁴⁷⁸

2. Sur le seuil de la disparition

Le premier tableau, *Sur le fil*, invite les acteurs à se situer dans une posture instable, où le corps est dans un équilibre précaire, prêt à basculer dans l'abîme. Le choix du dispositif scénique a cherché à traduire l'aspect tendu, dangereux, de l'être tiraillé entre la vie et la mort. Christine Dormoy le précise : « la scénographie de *Vertiges* se devait de situer le spectateur face au vide, au trou, au noir. D'où le principe de "surjouer" le cadre de la scène »⁴⁷⁹.

Philippe Marioge, scénographe et collaborateur depuis 1991 de la Compagnie Le Grain, fait une proposition intéressante pour répondre à l'idée de la metteuse en scène. L'écriture de l'espace tente de mettre en volume et en mouvement les figures instables de *Vertiges*. Pour ce faire, Philippe Marioge crée un cadre de bois lasuré sur fond clair : la scénographie fonctionne comme une balustrade, le bas du cadre dessine un bord, un muret qui devient un élément essentiel de jeu pour les acteurs. Cet espace est porteur de sens. Selon Christine Dormoy,

Le bas du cadre dessine un bord, ce muret est notre principal élément de jeu, il s'agit du seuil de l'autre côté duquel se trouve l'abîme... Celui de la mort, bien sûr, mais aussi celui de notre imaginaire et de toutes les questions qui demeurent sans réponse.⁴⁸⁰

Le muret organise le champ de perception du spectateur, il permet en effet de jouer sur les effets d'apparition et de disparition des figures multiples. De l'autre côté du muret, des fragments de corps apparaissent : jambes, têtes, mains. Le muret crée ainsi un espace de jeu ouvert pour l'acteur et le spectateur. Ce dernier, en effet, perçoit un corps disloqué, démembré, qui semble avoir perdu son intégrité. L'image fragmentée des membres donnée à voir renvoie au sujet qui vacille et perd sans cesse l'équilibre. Le muret est une source d'énergie qui participe du mouvement incertain entre le corps vertical centré et le corps aspiré vers l'abîme. L'effet d'apparition et disparition est

⁴⁷⁸ Patrick Kermann, *Vertiges, op. cit.*, p. 19.

⁴⁷⁹ Christine Dormoy, « Note d'intention », in *Vertiges, op. cit.*, p. 9.

⁴⁸⁰ *Id.*

aussi redoublé par l'utilisation d'un tulle noir masquant l'orchestre surélevé en fond de scène ; le tissu sert d'écran et crée ainsi une distance, il permet de jouer sur l'ambiguïté de la présence-absence des musiciens, qui deviennent des silhouettes spectrales. La fragilité des corps, voilés par le tulle, donne une force étonnante au son, qui semble jaillir de l'au-delà. La dimension sonore ouvre l'imaginaire du spectateur et le fait basculer dans un trouble sensoriel : « Qui dit vertige dit également chute, abîme, gouffre et profondeur »⁴⁸¹.

Le dispositif scénique choisi par Philippe Marioge en étroite collaboration avec Christine Dormoy fait appel au dépouillement et à l'espace vide du plateau. Dans le synopsis, nous avons la précision suivante : « la scène est vide », pour chaque séquence. Le travail d'acteur se construit donc à partir de la nudité du plateau. C'est dans le texte-matériau de Kermann que l'acteur puise son énergie : la langue impulse le mouvement des corps, donne une matière rythmique. Ainsi, les circulations sur le plateau trouvent leurs lignes de force dans les scansionnements rythmiques de la langue kermannienne.

Le vide du plateau ouvre les portes de la représentation à l'imaginaire du spectateur, il fait naître des visions et crée un espace mental entre la cohabitation du son, de la voix et du jeu corporel des acteurs. La très belle rencontre entre Kermann, Christine Dormoy et Jean-Pierre Drouet a permis d'atteindre un geste artistique juste : « Une scénographie ne vit que lorsqu'elle est en dialogue avec les acteurs, les danseurs, le texte, la musique, et cela toute la durée de la représentation »⁴⁸².

⁴⁸¹ *Id.*

⁴⁸² *Id.*

3. Du parlé-chanté

La justesse du geste artistique tient aussi dans la cohabitation très subtile de la voix parlée avec la voix chantée et la voix parlée/chantée. La dynamique constante où à tout moment l'acteur peut basculer dans le mouvement de la voix parlée et chantée correspond à la technique du *sprechgesang* explorée déjà par Arnold Schönberg et définie dans la préface du *Pierrot lunaire* en 1912 :

Tout en tenant compte des hauteurs indiquées, l'exécutant devra les transformer en mélodie parlée. Cela se fera [...] s'il se pénètre de la différence entre "son chanté" et "son parlé" : le son chanté soutient invariablement la hauteur, le son parlé l'indique mais il la quitte aussitôt pour monter ou descendre [...]. La différence doit apparaître clairement entre un parlé ordinaire et un parlé qui concourt à la musique elle-même. Mais cela ne doit pas non plus rappeler le chant.⁴⁸³

Le *sprechgesang*, parlé/chanté, est un style de récitation à mi-chemin entre la déclamation et le chant. Il renvoie à un procédé déjà usité à l'époque baroque, le *parlar-cantando* mis en œuvre par Monteverdi. « Pour lui, voix parlée et voix chantée devaient rester indissociables comme l'expression gémellaire d'un être auquel le passage de la parole aux chants n'est pas interdit, ni le choix rendu impossible »⁴⁸⁴. La circulation entre la parole et le chant instaure un rapport différent à la voix, qui devient matériau à explorer dans ses déclinaisons diverses. Le parlé/chanté constitue un apport important à la création artistique contemporaine. Ainsi le tableau 8 de la Séquence III, intitulé *Je parle* :

la femme qui parle (5) parlé chanté

je parle je parle car je suis la seule à je parle je parle car parfois j'entends des je parle je parle car toujours je parle je parle car j'ai depuis si longtemps ce car depuis si longtemps j'ai ce car depuis si longtemps que je parle j'ai ce depuis si longtemps depuis que je parle car je parle je parle [...] ⁴⁸⁵

Le ressassement logorrhéique de la femme exprime la peur qui étouffe la parole, à travers un rythme syncopé et une syntaxe fracturée. L'énoncé du texte se situe toujours entre la parole et le chant. C'est le chant qui prend le relais pour expulser les images les plus intimes qui hantent la mémoire du sujet :

⁴⁸³ Arnold Schönberg, cité in Etienne Lestringant, *La Voix chorale ou le chant multiplié*, Van de Velde, Paris, 2004, p. 84.

⁴⁸⁴ Georges Banu, « De la parole aux chants », in *De la Parole aux chants*, dir. G. Banu, Actes-Sud, coll. « Papiers / Apprendre », Arles, 1995, p. 10.

⁴⁸⁵ Patrick Kermann, *Vertiges*, op. cit., p. 31-32.

quand je parle j'ai ce ce *chant dedans qui* et alors je parle encore je parle à ou à quand ces quand ces *mots* ces mots ces mots *sortent hors* donc je parle car donc car parle car j'ai encore ce ce désir de de mais non mais non j'ai ce cet *cette mélodie du désir* que car j'ai quand je parle je parle ce désir aussi mais parfois mais non quand je parle et *je chante alors ces mots de tout derrière* qui non pas toujours pas toujours ces *ce désir de* de non en fait non ce cette peur oui c'est ça cette peur alors qui mais à chaque fois car parfois je je dis les mots pour parler car je je parle même si même si parfois aussi je *je chante encore ma peur en moi qui* sort ou pas ma peur qui sort ou parfois parfois non car même si même si je parle car je parle car je suis la seule à car il faut il faut que sinon sinon *ces sons* sinon *cet air me hante toujours* sinon ces mots encore *jaillassent du tréfonds de mes terreurs de nuit et de jour* et alors je parle je parle pour ne pour ne pas chanter *ces mots de frayeur en tout dedans de moi* car je suis la seule à à et donc je parle je parle je parle⁴⁸⁶

L'émergence du chant se charge d'une force de réactivation mnémonique qui va venir explorer l'autre voix, la voix souterraine hantée par « les terreurs de nuit et de jour » et les blessures secrètes de la femme. Le chant advient de la sensation extrême de la peur qui affecte le sujet. C'est ce qu'explique Georges Banu à propos de la survenue du parlé/chanté :

il s'agit [...] non pas d'une technique propre à une tradition ou à un genre, mais d'une rupture produite sus l'effet d'une émotion extrême, émotion qui rend la parole insuffisante et appelle au secours le chant. « Ce dont on ne peut plus parler, il faut le chanter », aime dire Heiner Müller.⁴⁸⁷

Le chant naît d'un état-limite de l'expérience affective : la femme est traversée d'images douloureuses qui touchent son être dans son intégrité et le chant monte en elle comme la litanie désespérée de l'effroi qui la saisit. Le parlé/chanté permet d'instaurer un double mouvement :

par l'usage de ces secousses dans la continuité du langage, l'artiste parvient à libérer un manque perçu dans la langue pour faire surgir le bloc poétique du chant. Ainsi le chant comble le manque à être du mot et, inversement, le mot comble la manque de sens du chant.⁴⁸⁸

La voix chantée est la part mouvante et incertaine de l'entre-deux, elle devient un matériau qui cherche à faire résonner un sujet qui vacille. C'est ce qu'illustre le tableau 6 de la Séquence III : l'instant fragile où le sujet est sur le seuil, prêt à basculer dans l'abîme qu'est l'être aimé, et il vient chanter son « ravissement »⁴⁸⁹ amoureux :

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁸⁷ Georges Banu, « De la parole aux chants », *op. cit.*, p. 11.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸⁹ « Ravissement » est à entendre ici selon la définition qu'en a donnée Roland Barthes : « ravissement : épisode réputé initial (mais il peut être reconstruit après coup) au cours duquel le sujet amoureux se trouve "ravi" (capturé et enchanté) par l'image de l'objet aimé » (Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1977, p. 223).

(la soprano du quatuor et Jean Poitou [6])

*1. Je suis le désir de toi sussurré un soir au creux de ton oreille, les gestes esquissés un matin d'été, un matin d'hiver, à fin d'oubli, je suis les gémissements poussés dans la chambre bleue, dans le jardin aussi, sous le cerisier, et ton plaisir du midi dans le soleil de printemps.*⁴⁹⁰

Le ravissement déscelle la parole secrète et le chant s'élève pour dire l'intime :

(la mezzo du septuor [5] et le ténor)

*1. Je suis les lèvres déscellées, la bouche débouchée ce jour-là, cette nuit-là, au plus profond de la nuit en toi, je suis la parole issue de ton ventre, le mot qui a résonné contre les murs de la maison, les murs du jardin, ce mot qui chante encore parmi les arbres, je suis ce mot.*⁴⁹¹

La voix chantée qui est extension de la voix parlée mobilise toutes les ressources du souffle pour soutenir la ligne du chant. C'est à travers cette ligne et la dilatation de chaque syllabe que le sujet et le langage se réconcilient.

4. Champ vibratoire et présence des corps : burlesque et gravité

La matière textuelle du livret *Vertiges* propose une écriture aux antipodes du circuit fermé. Les voix polyphoniques suivent une trajectoire discontinue, jouant entre le parlé, le chanté, le parlé/chanté. Ces différents mouvements sonores créent une multitude d'ouvertures à la réception du livret.

Jean-Pierre Drouet, qui a composé la partition musicale de l'œuvre, a su trouver un geste artistique singulier pour mettre en lumière la texture sonore de *Vertiges*. Selon Christine Dormoy, « musique et texte, parlé et chanté, pour moi les formes s'éclairent et miroitent de façon polysémique »⁴⁹². La musique et le texte vont participer réciproquement au mouvement de la traversée des voix : la partition musicale proposée par Jean-Pierre Drouet va permettre que la musique, le parlé, le chanté s'entrecroisent, dialoguent et se relaient. C'est l'exemple de la Séquence III, où les indications en caractère gras soulignent l'étroite conjugaison de la musique et du chant :

figures (5) + (1) chant / (2) et (3) mandoline et violon

oh / la joie / je prends / dépris / vit' / ah / la joie / oui / pincement : / bonjour / les z'oiseaux les z'animaux : / chants / pépiements / dans / mon / cœur / ah la la voilà quoi vois aussi / fruits / fleurs /

⁴⁹⁰ Patrick Kermann, *Vertiges*, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹¹ *Id.*

⁴⁹² Christine Dormoy, Entretien avec Jean-François Perrier, *op. cit.*

*pâmoison, râ / les, nature / je, t'ador', j'ouïs / et, mir', tes (t'es) / beau, beau (bobos) / ta / tes (té) / to
ba / tes / beau / tés*

l'homme au saxo (4)

bon bon bon mais faut pas croire que parc' que moi et tout ça et que que le reste aussi aussi le reste
enfin bon quoi moi et enfin moi je et pas seulement pas seulement on pourrait croire que mais non mais
non enfin un peu mais mais non enfin bon

Chœur 2 (le septuor)

*quand se lève le vent / la pensée solitaire' / dans le ciel prend le sentier déchiré / et alors / bleu / rouge'
vert jaun' et clair / oh et / couleurs de la fé / licité*⁴⁹³

Le tissage du texte, de la voix et de la musique ouvre le sens du livret *Vertiges*. La musique insuffle la parole, elle lutte contre elle et l'accompagne. C'est par exemple le saxo qui impulse le rythme à la parole ressassante de l'homme, le chant choral (le septuor) viendra à son tour activer la parole qui piétine. Le traitement musical donne un registre particulier à la figure de l'homme. Chaque réplique sera avant tout un espace sonore à investir, convoquant le corps du comédien dans une unique vibration. La musique déclenche la couleur du jeu de l'acteur. A ce sujet, la note d'intention de Jean-Pierre Drouet apporte des précisions intéressantes :

L'idée de *Vertiges* n'est pas d'écrire un opéra au sens traditionnel du terme, avec personnages, intrigues, bonheur, malheur, etc. C'est plutôt confronter sur scène trois versions musicales de l'existence, représentées par trois groupes d'interprètes :

- 1) La Compagnie Le Grain, artistes polyvalents, acteurs, chanteurs, instrumentistes, présentant un monde vu par des « clowns » (même s'ils n'en ont pas l'apparence) un monde sans pathos qui ne soit dérisoire, sans volonté de narration, sans psychologie ni auto-considération prise au sérieux. Une « traduction » du monde.
- 2) Un quatuor vocal classique, quatre solistes de l'Opéra de Bordeaux, présentant une version du monde plus réelle, moins schématisée, donc plus complexe et plus dissimulée.
- 3) Un petit orchestre, sur scène, composé de musiciens de l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine, sorte de matière fluide indépendante, susceptible de se matérialiser à tout moment sous une forme ou une autre pour colorer ou contrarier ou renouveler les mondes présentés par les autres groupes.⁴⁹⁴

L'orchestre principal de *Vertiges* est composé de huit musiciens : violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, basse, trompette et synthétiseur⁴⁹⁵. C'est de cet

⁴⁹³ Patrick Kermann, *Vertiges, op. cit.*, p. 23.

⁴⁹⁴ Jean-Pierre Drouet, « Note d'intention », in *Vertiges, op. cit.*, p. 7-8.

⁴⁹⁵ Jean-Pierre Drouet a retravaillé sa partition, afin de réaliser une version pour 4 instruments (violon, contrebasse, clarinette et synthétiseur), pour des reprises ultérieures de *Vertiges* qu'il nomme *Vertiges II*. Cette réduction est due à des raisons économiques touchant le monde du spectacle vivant. Cela a permis à l'œuvre de

orchestre mêlant des individualités instrumentales différentes que le champ vibratoire crée une dynamique constante. L'univers sonore contrasté, jouant entre la gravité et la dérision, multiplie les modalités musicales qui sont celles des retours, des expansions, des bifurcations et des récurrences rythmiques. Les musiciens modulent les sons, les travaillent dans leur texture et chaque variation de son impulse le mouvement corporel de l'acteur. Le parti pris de la composition musicale est celui des contrastes, ainsi que le déclare Jean-Pierre Drouet :

Une musique très diversifiée et changeante, avec des étagements de situations différentes simultanées, des contrepoints de corps étrangers l'un à l'autre, de violences et de douceurs, de très simple à très virtuose – une musique non pas sans étiquette mais plutôt à étiquettes multiples : à la fois familiarité et confusion.⁴⁹⁶

Il s'agit d'une composition oxymorique où la noirceur du sujet de *Vertiges* est contrebalancée par l'apport d'un burlesque musical qui crée ainsi une rupture dans la dimension tragique de la désolation du monde et des êtres. Reposant essentiellement sur le principe du travestissement, le burlesque dénature l'humain, le déforme, inverse les signes de l'univers représenté et détourne la gravité au profit du grotesque. Au burlesque musical, s'ajoute la figure poétique du clown. Dans les notes de mise en scène, Christine Dormoy le souligne :

Sept des onze personnages ont été ébauchés à partir d'un stage, avec André Riot-Sarcey, sur la construction de leur propre clown ; ils ont ensuite vécu au corps à corps les musiques de Jean-Pierre Drouet qui a su transfigurer leur petite musique intérieure ; ils se sont parallèlement nourris des textes de Patrick Kermann.⁴⁹⁷

Le clown guide le geste de l'acteur, il lui permet de se libérer de toute empreinte sociale et de renouer avec un état d'innocence car les « personnages monomaniaques [de Patrick Kermann] expriment leur ego au premier degré comme des clowns »⁴⁹⁸. Et pour reprendre les mots de Jacques Lecoq :

La recherche de son propre clown, c'est d'abord la recherche de son propre dérisoire. A la différence de la comedia dell'arte, l'acteur n'a pas à entrer dans un personnage préétabli (Arlequin, Pantalon...), il

continuer d'être donnée sur scène. Il existe encore une autre version de *Vertiges*, intitulée *Vertiges, le monde etc. Odyssée théâtrale pour sept acteurs, chanteurs, musiciens, cantatrice et synthétiseur*, qui a été représentée en mars 2001 au Centre Beaulieu – Scène Nationale de Poitiers, puis à Oullins, Orthez, Libourne, Blaye, Bègles, Pessac, Artigues-près-Bordeaux et Mazamet et en 2001 à Marseille, dans le cadre du festival international des musiques d'aujourd'hui, « Les Musiques ».

⁴⁹⁶ Jean-Pierre Drouet, « Note d'intention », in *Vertiges, op. cit.*, p. 8.

⁴⁹⁷ Christine Dormoy, « Note d'intention », in *Vertiges, op. cit.*, p. 9.

⁴⁹⁸ *Id.*

doit découvrir en lui la part clownesque qui l'habite. Moins il se défend, moins il essaie de jouer un personnage, plus l'acteur se laisse surprendre par ses propres faiblesses, plus son clown apparaît avec force.⁴⁹⁹

Les acteurs de la Compagnie Le Grain ont ainsi cherché la part secrète de leur fragilité. C'est précisément dans la mémoire du corps, dans des gestes corporels enfouis, qu'ils ont pu réveiller en eux la gestuelle de l'enfance, qui est sélectionnée puis déployée et poussée dans un jeu à l'extrême. Le corps de l'acteur laisse alors surgir les maladresses dans l'innocence des premiers gestes. L'effet grossissant des gestes malhabiles donnera une très grande présence aux « figures multiples » de *Vertiges* telles que les définit Kermann dans sa note d'intention :

Les figures multiples – personnages drôles et/ou pathétiques, pitoyables et/ou comiques – seront incarnées par les sept acteurs-chanteurs ; il s'agit comme dans d'autres de mes pièces d'« écervelés » qui ressentent la détresse et la peur d'être au monde ; des espèces de monomaniaques surgis au bord de l'abîme.⁵⁰⁰

La gaucherie des gestes crée un déséquilibre par rapport au quotidien, elle vient bouleverser les données du réel et les codes sociaux. Un exemple significatif est celui de la femme à la recherche d'une tenue de soirée, dans le dernier tableau de la Séquence III :

(la soprano)

*j'ouvre j'ouvre l'armoire je suis toute nue ce soir je sors
je prends une robe pas à moi je déteste le rouge j'en prends une autre
rouge que des robes rouges ce n'est pas mon armoire mais je dois partir
je prends une robe juste ma taille je prends mon manteau
roug' aussi tant pis je sors je ferme la porte ce n'est pas ma maison
mais je suis en retard je m'en vais*⁵⁰¹

La répétition du geste de prendre à plusieurs reprises dans l'armoire les robes toutes identiques crée un exploit à partir d'un acte dérisoire. De là advient un exploit raté, un échec, de là le clown surgit, ainsi que l'explicitent les propos de Jacques Lecoq :

Le clown est celui qui « prend le bide », qui rate son numéro et, de ce fait, place le spectateur en état de supériorité. Par cet échec, il dévoile sa nature humaine profonde, qui émeut et nous fait rire. Mais il ne suffit pas de rater n'importe quoi, encore faut-il rater ce que l'on sait faire, c'est-à-dire un exploit.⁵⁰²

⁴⁹⁹ Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, Actes-Sud, coll. « Papiers », Arles, 1999, p. 154.

⁵⁰⁰ Patrick Kermann, « Note d'intention », in *Vertiges*, op. cit., p. 8.

⁵⁰¹ Patrick Kermann, *Vertiges*, op. cit., p. 20.

Outre le geste, ce sont aussi les costumes portés par les acteurs qui génèrent un déséquilibre et un échec par rapport aux codes vestimentaires. En effet, le choix de vêtements pris dans le quotidien et déplacés de leur contexte référentiel usuel crée un aspect clownesque : par exemple l'actrice Denise Laborde, soprano et mandoliniste, est habillée d'une robe avec des motifs à fleurs, d'une toque de fourrure et de socquettes. L'accoutrement excentrique et le décalage entre le tissu printanier de la robe et la toque de fourrure renforcent le clownesque ; ils font naître une présence hétérogène et placent à l'écart le sujet, qui trouve difficilement sa position dans le monde.

Lorsque les acteurs sont réunis sur le plateau, les figures multiples forment un seul corps protéiforme, une mosaïque très colorée, ainsi que le précise Christine Dormoy : « Pour les costumes, il s'agissait de renforcer la couleur et le caractère propre à chaque clown tout en composant un seul personnage à sept têtes »⁵⁰³.

Au-delà des échecs dérisoires des clowns, une incertitude plus profonde est en jeu, c'est celle d'un sujet tiraillé entre son moi et le monde. C'est ce qui fait dire à la metteuse en scène : « Patrick Kermann superpose toujours ces catastrophes individuelles à la mémoire collective, l'Histoire : celle de Tchernobyl en ce qui concerne *Vertiges* »⁵⁰⁴. Le désastre de Tchernobyl résonne dans *Vertiges* mais celui-ci fait écho à d'autres drames humains : la guerre en Bosnie, les génocides.

⁵⁰² Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, op. cit., p. 155.

⁵⁰³ Christine Dormoy, « Note d'intention », in *Vertiges*, op. cit., p. 9.

⁵⁰⁴ *Id.*

5. Survivants et passeurs de voix

Ces « catastrophes individuelles » sont incarnées par des « écervelés », des personnages excentriques qui ressassent leurs peurs et leurs difficultés d'être au monde. L'avant-dernière séquence du livret *Vertiges* met en scène un chœur de revenants, traversé par les maux du monde. Cela est précisé dans le synopsis proposé par Christine Dormoy :

Séquence IV

Le quatuor lyrique s'installe dans une attente. Du gouffre montent les voix, les corps émergent et replongent de délices et de plaisir communicatif avant d'être aspirés avec effroi dans le tonnerre d'une explosion. Le baryton-basse reste seul, son chant prend la forme d'un cauchemar schizophrénique auquel la soprano donne un écho lointain.

Le septuor ressurgit, abîmé mais vivant, ressassant toujours misère et espoir [...] ⁵⁰⁵

Chaque membre devient le récitant d'une catastrophe. Le premier revenant franchit le seuil de la porte et vient faire le récit de sa découverte des corps éparés mutilés :

3 - LE DIT DE LA PORTE (le septuor)

Revenants (3)

J'entre la porte est défoncée la fumée me pique l'odeur de la poudre / j'entre pas un bruit pas un son il fait noir je trébuche je tombe c'est un corps mort / j'entre le soleil m'aveugle le sol est couvert de flaques brunes je lève les yeux je vois les murs éclaboussés je vois les cadavres amoncelés dans un coin / j'entre l'enfant vagit l'enfant dodeline de la tête il me regarde de sa main gauche il tient une poupée de sa main droite il se griffe le visage / j'entre la poussière est dense qui scintille et ne retombe auréole enveloppant les femmes aux membres éparpillés / j'entre la pièce est vide je sors / *adieu démons de nos nuits* ⁵⁰⁶

Le chœur des revenants renvoie à la choralité, notion apparue depuis que les membres d'un chœur ne parlent plus nécessairement dans la même direction mais sont au contraire des voix disséminées et parfois même en opposition. Les revenants reviennent sur le lieu du désastre pour identifier les dépouilles. La voix advient à travers des fragments éparés d'une parole dans l'impossibilité de se constituer en unité textuelle. Selon les mots de Martin Mégevand :

⁵⁰⁵ Christine Dormoy, « Synopsis », in *Vertiges*, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁰⁶ Patrick Kermann, *Vertiges*, *op. cit.*, p. 35-36.

la choralité est l'inverse d'un chœur. Elle postule la discordance, quand le chœur – ainsi du moins que l'entendaient les Grecs – porte toujours, plus ou moins explicitement dans son horizon, la trace d'un idéalisme à l'unisson.⁵⁰⁷

La discordance des voix est cependant rythmée par l'anaphore des deux unités syntaxiques reprises trois fois :

Revenants (5)

le monde est détruit / sur ses ruines nous vivons [...]

Revenants (7)

le monde est détruit / sur ses ruines nous vivons [...]

Revenants (6)

le monde est détruit / sur ses ruines nous vivons [...]⁵⁰⁸

L'anaphore scande le rythme, elle a une valeur incantatoire qui permet d'agir sur le lecteur-spectateur. Les voix des revenants ainsi diffractées dans l'ensemble de la choralité forment une dramaturgie des appelants : chaque survivant prend en charge la parole des disparus. La choralité donne une force de renaissance au corps défiguré, elle crée un corps nouveau transfiguré par la parole poétique et le chant :

Revenants (5)

BONJOUR BEAUTÉS DU MONDE et joies GRANDES JOIES DU MONDE la lumière du matin / le ciel de soir / le soleil de midi / et les brumes et les brumes et les orages de grêle et les tempêtes et les éclairs BONJOUR⁵⁰⁹

La choralité des revenants étend la polyphonie des voix et intègre de manière souterraine des voix qui sont aussi présentes dans *Le Jardin des reliques*, le dernier texte de Kermann écrit à la même époque que *Vertiges*. L'intrusion d'éléments épars fait résonner par effets d'échos des fragments de voix qui traversent les deux textes. Nous ne retiendrons que quelques exemples, qui nous paraissent les plus significatifs.

Ainsi, dans *Le Jardin des reliques*, le fragment intitulé *Le monde etc* est identique à la troisième variation de la Séquence IV, *Le dit de la porte* dans *Vertiges*. Cependant, le dispositif typographique procède à quelques modifications : Kermann choisit de distribuer la choralité des voix selon un étagement marqué par un retour à la ligne et un tiret :

⁵⁰⁷ Martin Mégevand, « Choralité », in *Nouveaux territoires du dialogue*, op. cit., p. 38.

⁵⁰⁸ Patrick Kermann, *Vertiges*, op. cit., p. 36.

⁵⁰⁹ *Id.*

- j'entre la porte est défoncée la fumée me pique l'odeur de la poudre
- [...]
- j'entre le soleil m'aveugle le sol est couvert de flaques brunes je lève les yeux je vois les murs éblouissants je vois les cadavres amoncelés dans un coin ⁵¹⁰

Pour *Vertiges*, les voix suivent un mouvement continu scandé typographiquement par les barres obliques. Les unités textuelles « bonjour beautés du monde » et « joies grandes joies du monde » figurent dans les deux textes, bien que participant à une mise en espace différente.

Des liens très étroits apparaissent également entre *Vertiges* et le fragment *Le spectacle de sa douleur* du *Jardin des reliques*. Voyons le poème du tableau 4 de *Vertiges*, chanté par les mezzo, ténor et basse :

4 – MA PEAU SE SOUVIENT (mezzo-ténor-basse)

ma (ta sa) peau se souvient
 où tu (je il / elle) t' (m' s') échouais
 dans les jeux de nuit
 je (tu il / elle) sais les rêves
 qui hantent tes (mes ses) jours

 ma (ta sa) peau se souvient
 où tu (je il / elle) voyageais
 au détour du temps
 je (tu il / elle) sais les heures
 que tu (je il / elle) n'égrènes plus ⁵¹¹

Ce poème fait écho à la longue litanie de la vieille femme du *Spectacle de sa douleur*, situé à l'ouverture du *Jardin des reliques*. La voix de la revenante ressasse sa déchéance physique et la putréfaction du corps :

ma peau livide et
 ma peau qui se souvient de
 ma peau qui se souvient des pleurs
 des caresses aussi
 [...]
 ma peau se souvient des figures de si douces nuits
 de si purs jours aussi
 car il y eut cela : des jours et des nuits
 [...]

⁵¹⁰ Patrick Kermann, *Le Jardin des reliques*, tapuscrit, confié par Frédéric Sacard (directeur du théâtre La Vignette, Montpellier), p. 41 (v. Annexe 5).

⁵¹¹ Patrick Kermann, *Vertiges*, op. cit., p. 37.

ma peau
oui vous savez cela
vous le savez aussi n'est-ce pas
quand voyant ça
amas et tas de chairs défaites
molles et toutes molles je vous entends
cela que vous dites : oh sa peau molle qui frippe et plisse⁵¹²

Dans les deux textes, c'est de la peau dont il est question, c'est-à-dire de ce qui touche au plus intime de l'être. Comme enveloppe du corps, elle constitue un signe fondamental, primordial, de l'identité du sujet, ainsi que l'explique la psychologue Evelyne Séchaud :

la peau apparaît dans le développement embryonnaire avant les autres systèmes sensoriels, répondant à cette loi biologique selon laquelle plus une fonction est précoce plus elle a des chances d'être fondamentale [...]. En tant que système sensoriel, la peau est l'ensemble d'organes le plus important du corps. Elle constitue un système de plusieurs organes des sens : le toucher, la pression, le plaisir et la douleur, le chaud et le froid.⁵¹³

La peau joue ainsi un rôle essentiel à la fois dans la physiologie et dans la psychologie du sujet. Si la peau du corps humain est touchée, altérée, détruite par une force extérieure, l'intégrité de la personne se désagrège, le sujet est voué à un état de perte et à l'anéantissement de sa personnalité. Ainsi, le long poème du 6^e tableau de *Vertiges* décline les étapes de la décomposition du corps devenu cadavre :

6 – APRÈS (quatuor et septuor)

Chœur 1
les peaux gonflent et craquèlent
les dos se couvrent d'ampoules
les cheveux tombent en touffes
les bras sont bleus
les chairs se détachent
les os saillent
les graisses suintent
les sangs s'écoulent
les paupières se ferment
les intestins sortent
les lèvres pourrissent
les dents se déchaussent

⁵¹² Patrick Kermann, *Le Jardin des reliques*, op. cit., p. 8.

⁵¹³ Evelyne Séchaud, « Peau », in *Dictionnaire du corps*, dir. Michela Marzano, PUF, coll. « Quadrige », 2007, p. 689-690.

les ventres éclatent
les cœurs s'arrêtent
tout ici meurt tout⁵¹⁴

Les voix entremêlées du chœur égrènent la destruction des parties du corps, qui est mise en scène. Le corps intime est touché, l'expression « tout ici meurt tout » dit la déintégration totale du corps.

En résonance à ces voix, la vieille femme du *Jardin des reliques* dit son dépérissement physique. Et les voix des témoins, traduites par la choralité, détaillent le lent supplice du corps douloureux :

elle est cela
le corps transpercé de sa douleur
le corps troué qui rien ne retient
- sa langue juste
- sa langue qui s'émiette
et sa peau
- sa peau qui tombe en lambeaux
- sa peau qui s'effrite
- sa peau qui craquèle
*elle est cela*⁵¹⁵

Les membres de la choralité dans *Vertiges* se disloquent et une seule voix se détache pour parler à ses morts, comme cela est précisé par la didascalie « UN » :

UN

ils sont partis les maisons sont vides je pleure parfois et je marche avec mon bâton top top top dans la forêt je marche et pleure dans les champs je marche et pleure les rues sont vides ils sont tous partis et parfois je marche et parle je leur parle à mes morts et pleure mes morts couchés sous la terre
je marche et parfois je pleure⁵¹⁶

La voix en retrait de la partie chorale évoque la désolation du monde et la solitude du survivant au désastre. Le rythme de la parole suit le mouvement du pas, répétitif, qui est celui d'une errance esseulée. Le sujet devient un être nomade au milieu des décombres : « je marche et pleure dans les champs je marche et pleure les rues sont vides ils sont tous partis ». Le cheminement à travers le lieu déserté devient ainsi un espace de recueillement qui permet l'adresse d'une parole intime aux morts dont

⁵¹⁴ Patrick Kermann, *Vertiges*, op. cit., p. 38.

⁵¹⁵ Patrick Kermann, *Le Jardin des reliques*, op. cit., p. 12.

⁵¹⁶ Patrick Kermann, *Vertiges*, op. cit., p. 38.

personne ne pourra jamais faire le deuil. « Je leur parle à mes morts cachés sous la terre » dit la voix survivante aux disparus, permettant de cette manière de renouer avec le rituel du deuil. Cette parole est aussi une adresse publique, elle devient une voix appelante qui convoque le lecteur-spectateur à participer au recueillement.

Au-delà de la voix isolée UN, un autre passage de *Vertiges*, constitué de fragments issus de *La Supplication* de Svetlana Alexievitch, prend le relais⁵¹⁷. L'intertextualité élargit ici la polyphonie humaine déjà en jeu entre voix parlée, voix parlée/chantée, voix chorale. Le livret laisse entendre par effets d'échos ou de surimpression un travail de champs vibratoires sous-jacent. La voix UN de *Vertiges* parlant aux morts résonne alors d'autant plus puisqu'elle est en co-présence avec les disparus de Tchernobyl. Dans la supplication, les sources vocales sont des témoignages de travailleurs de la centrale nucléaire, recueillis par la journaliste :

7 – SORTES DE MORTS

(I d'après la supplication de Svetlana Alexievitch)

le cheval court dans le pré : il a sept pattes / les lapins sans poils dans la cage / dans l'étable un veau à trois têtes / les arbres sont plus hauts que les églises / et le soleil tout rouge / tais-toi disait maman n'y pense pas

le nuage est si noir / la pluie tombe drue / les flaques sont jaunes et vertes et rouges / on dirait des fleurs en plein hiver / j'ai si mal

personne ne me touche / je suis né après ma mort / j'aime ma maman et mon papa⁵¹⁸

Les « sortes de morts » sont les conséquences directes des radiations dues à l'explosion du réacteur. Les corps défigurés, les animaux atrophiés, font du monde un univers monstrueux et cauchemardesque. La faune et la flore sont détruites et les survivants imprégnés des particules radioactives sont semblables à des cadavres ambulants, sur le seuil de la mort. Ainsi témoigne Nina Konstantinova :

J'enseigne la littérature russe à des enfants qui ne ressemblent pas à ceux qui fréquentaient ma classe il y a dix ans. Ils vont continuellement à des enterrements... On enterre aussi des maisons et des arbres... lorsqu'on les met en rang, ils restent debout quinze ou vingt minutes, ils s'évanouissent, saignent du

⁵¹⁷ Svetlana Alexievitch, écrivain et journaliste biélorusse dissidente, a reçu de nombreux et prestigieux prix pour *La Supplication*. *Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse* (J.C Lattès, 1998) Elle est aussi l'auteur de *Cercueils de zinc* (Bourgois, 2002) et de *La Guerre n'a pas un visage de femme* (Presses de la Renaissance, 2004).

⁵¹⁸ Patrick Kermann, *Vertiges*, *op. cit.*, p. 39.

nez. On ne peut ni les étonner ni les rendre heureux. Ils sont toujours somnolents, fatigués. Ils sont pâles, et même gris.⁵¹⁹

L'espace de la désolation dans *Vertiges* résonne avec ces témoignages. A la fin du livret, une parole intervient, précédée d'une fanfare composée de flûte, guitare, violon, piccolo, mélodica, tuba, grosse caisse. Christine Dormoy précise l'enjeu du groupe musical :

Ne restent que des traces, une photo peut-être : celle d'une petite fanfare dérisoire qui passe et se fige en gargouilles baroques surplombant le vide, puis dans le bruit, flotte la femme au violon qui égraine sa musique et nous dit qu'on n'est pas grand-chose et que ça n'a pas d'importance.⁵²⁰

Les vibrations de la fanfare s'éloignent progressivement pour laisser entendre la dernière voix :

2 – LE DIT DE LA NUIT solo violon voix (3)

J'écout' j'écout' vous écout' / dgdgdg dgdgdg dgdgdg / dgdgdg / j'écout' dgdg / je vous écout' dgdg / de ma nuit d'où je suis sortie / dgdg dgdg pas grand-chose dgdg / on croit qu'on est pas grand-chose / quelques fois on croit qu'on est pas grand-chose / qu'on n'est pas grand-chose / en soi ça n'a pas beaucoup d'importance dgdgdgdgdg / ça n'a pas beaucoup d'importance / pas grand-chose beaucoup d'importance / pas grand-chose ça n'a pas beaucoup d'importance / on croit quelques fois qu'on n'est pas grand-chose / en soi ça n'a pas d'importance / pas grand-chose juste ça pas grand-chose laissez moi écouter juste ça / ça n'a pas beaucoup d'importance / on n'est pas grand-chose si mi ré fa mi sol fa la sol la si si / ré mi fa fa fa fa fa fa fa grdv rgdv j'ragot' de vous de vo / le problème avec la rg c'est qu'ya pu qu'à s'jeter dans l' sous sol / sol la sol la sol la / sur le sol c'est le sol sous le sol c'est le sous-sol / sol c'est sur sur le sol au-dessus du sol c'est hors sol / dglgdldgl
on n'est pas grand-chose ça n'a pas d'importance / encor'⁵²¹

Cet épilogue traduit la fragilité de l'existence et fait écho au prologue, *Sur le fil*, où « la voix de la nuit » déclamait :

le monde le monde
et ses piètres agitements
et ses vains vaticinements
le monde etc⁵²²

C'est une voix prophétique qui s'élève ainsi en ouverture du livret et préfigure le désastre humain. Chemin faisant, les voix s'ouvrent, se multiplient et font vibrer les

⁵¹⁹ Svetlana Alexievitch, *La Supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*, J'ai lu, Paris, 2004, p. 123.

⁵²⁰ Christine Dormoy, « Synopsis », in *Vertiges*, op. cit., p. 6.

⁵²¹ Patrick Kermann, *Vertiges*, op. cit., p. 40.

⁵²² *Ibid.*, p. 19.

revenants. Le théâtre-opéra permet de faire retentir les voix fragiles situées dans l'entre-deux de la vie et de la mort. Par ailleurs, la coopération entre chanteurs, acteurs et musiciens offre la possibilité de jouer sur les registres lyriques et burlesques et sur les contrastes de la gravité et du dérisoire. *Vertiges* pose aussi la question de l'inavouable à travers un champ vibratoire multiple qui fait appel au poétique. Didier-Georges Gabily l'affirme en ces termes :

Théâtre musical et aïe, ça fait mal rien qu'en le disant, on n'aime pas ça, il s'agit d'autre chose, dit-on ; de ce quelque chose qui laisserait place à peu près égale entre texte et musique, reconstruirait pour un temps l'équilibre utopique entre corps poétique et corps musical.⁵²³

⁵²³ Didier-Georges Gabily, *Notes de travail, op. cit.*, p. 75.

Chapitre 5

Dramaturgie des appelants

(Le Jardin des reliques)

Ce chapitre contenant de nombreuses citations d'une œuvre non publiée de Patrick Kermann, nous ne pouvons le diffuser par respect du droit d'auteur.

CONCLUSION

Deux orientations majeures, qui se conjuguent parfaitement, se dégagent des « voix des revenants » dans le théâtre de Kermann : une conception sonore de l'œuvre théâtrale et une dramaturgie de l'écoute.

La conception sonore génère une dramaturgie éclatée, un paysage hybride où l'« hétérotopie »⁵²⁴ s'inscrit au sein de l'espace textuel. Ce choix d'espaces autres permet d'ouvrir la parole théâtrale à un champ de tous les possibles, où la circulation entre le moi et le monde est sans cesse broyée, déstabilisée, défigurée, ainsi que le précise Evelyne Grossman dans ces propos :

la défiguration n'est [pas] pure et simple anéantissement de la figure. Elle s'inscrit dans le mouvement incessant d'une négation qui à la fois dissout la forme et l'ouvre, la déplace, la met en suspens, l'anime... en un mot la fait vivre⁵²⁵

Les bouleversements des contours lisses du drame et la distorsion de la forme correspondent chez Kermann à la crise du sujet, qui n'arrive pas à se réconcilier avec le monde. Un des enjeux de l'écriture kermannienne est de montrer que la relation à l'altérité est vouée à la vanité et à l'échec. L'échange intersubjectif s'inscrit dans la crise du dire représentée par la figure de Lautre dans *Les Tristes champs d'asphodèles*. De même, les chœurs démembrés et disloqués renvoient à l'impossibilité d'une communauté et d'un partage des voix.

La pluralité des voix et leur puissance d'expansion dans l'espace échappent à l'avancée logique de l'action : la fable se structure de façon anarchique dans un mouvement contradictoire qui la déforme. Le dispositif dramaturgique accidenté où les voix se parasitent et se court-circuitent entre elles interroge le jeu des acteurs. De par le dispositif vocal brouillé, les acteurs ne peuvent jouer ensemble, ils doivent traverser des « couloirs de solitude »⁵²⁶. Cela nous renvoie aux scènes multiples et éclatées de *La Mastication des morts*. Chaque acteur se trouve séparé des autres, de par l'espace circonscrit des tombes, chacun parle de sa vie révolue, et c'est dans une continuité de flux de paroles que la solitude des revenants atteint un grand degré d'intensité. Le jeu de

⁵²⁴ Le terme est emprunté à Michel Foucault (cf. Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, Fécamp, 2009).

⁵²⁵ Evelyne Grossman, *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Editions de Minuit, Paris, 2004, p. 18.

⁵²⁶ Terme utilisé par la metteuse en scène Solange Oswald, notamment à propos de *La Mastication des morts*.

l'acteur s'appuie sur les fables intimes qui sont structurées de façon mélodique et rythmique. Ce rythme soutenu en continu vient à son tour envelopper le spectateur.

La priorité de la matière sonore au détriment de la fable ouvre à un nouveau protocole de représentation. En effet, le dispositif théâtral est celui de l'immersion, il ne prévoit plus aucune frontière physique entre l'espace de la scène et celui des spectateurs, les deux fusionnent en un lieu unique au sein duquel le spectateur mobile se place autour des acteurs pour pénétrer dans l'espace intime du défunt où il est ainsi relié à la conscience du mort. C'est ce passage vers le texte à travers l'acteur que recherche Claude Régy lorsqu'il déclare :

J'essaie toujours de faire que l'acteur ne prenne pas à son compte l'« activité », comme le nom d'« acteur » semblerait devoir l'y pousser. Je dis souvent que je préférerais qu'on parle de « passeurs », de gens qui font passer la substance de l'écriture dans le mental des spectateurs.⁵²⁷

Le théâtre de Kermann est écrit pour des acteurs qui deviennent des passeurs. Ils permettent aux spectateurs de franchir le « gué » dont parle Kantor pour aller du côté des morts.

La deuxième orientation essentielle des « voix des revenants » kermanniennes est la dramaturgie de l'écoute, qui répond à la dramaturgie des appelants. En effet, nous avons pu constater que dans les derniers textes de Kermann, *Vertiges* et *Le Jardin des reliques*, les voix sont toujours poussées plus loin, les locuteurs sont comme jetés hors d'eux-mêmes. Ces voix tiennent de l'appel, presque d'une promesse de l'écoute demandée au destinataire en devenir. Autrement dit, la parole kermannienne soulève une question importante qui est celle de l'adresse, permettant de créer un possible lien entre les morts et les vivants. Ce lien qui s'instaure est aussi celui qui offre un geste de réconciliation pour tous les disparus.

Le lecteur comme le spectateur se tiennent toujours aux aguets de ce lien ténu qui les relie aux défunts et c'est aussi de ces silences habités que ce rapport peut avoir lieu car, comme l'affirme Barker :

Le deuil est une souffrance qu'on ne peut apaiser à force de bonne volonté. La tragédie reconnaît que cette perte est absolue, un silence qui ne doit pas être consolé, mais *visité*, comme Enée s'est rendu aux enfers pour souffrir une perte irréparable.⁵²⁸

⁵²⁷ Claude Régy, *Espace perdu*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1998, p. 87.

⁵²⁸ Howard Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, op. cit., p. 73.

La visite du silence fait appel à l'absence jamais consolée des corps abandonnés et détruits. L'engagement de Kermann répond à la nécessité de briser le silence, de pouvoir extirper les voix enfouies de l'oubli et de faire parler, au-delà du trépas, tous ceux à qui nous n'avons pas donné la parole.

Les voix appelantes transpercent l'espace textuel du *Jardin des reliques*, touchant à l'expérience-limite du dire : la profération est telle que le lecteur-spectateur est happé par un vertige de la parole et par un mouvement rythmique qui le piège. Quel sens advient de la parole en excès ? Que nous confie Kermann ?

Si nous écoutons les vifs propos de Barker à l'égard du sens des pièces de théâtre, « les très grandes pièces n'ont pas de sens à délivrer. Elles remuent comme les lèvres des morts sur les rives du Styx. Les pièces « à sens » sont tachées/gâchées par leur sens. Quel est le *sens* de la mort ? »⁵²⁹.

Le dernier texte de Kermann situe la pièce « sur les rives du Styx », où les lèvres s'agitent, incessantes, pour dire la barbarie du monde. Le sens se trouve dans cette parole qui a déjà franchi la limite. Le dramaturge est en posture testamentaire, il est sur le seuil, son œuvre est presque déjà posthume à l'instant où il écrit *Le Jardin des reliques*. Toutes les figures vociférantes, en effet, font écho au sujet brisé. Le testataire nous lègue, à nous lecteurs, un état des lieux, fait par ceux qui sont déjà au-delà du trépas, d'un monde déchiré par le mal. Il nous met dans la trace des morts, par leurs voix endeuillées. En cela le dramaturge scelle une alliance entre le passé, qu'il nous transmet, et le présent.

En nous confiant la parole des défunts-victimes, Kermann inscrit le geste testamentaire dans un double mouvement, à la fois épique et intime ; les événements du monde qui ne sont jamais nommés explicitement, portés par la voix des morts, confèrent à ces défunts anonymes et ordinaires une dignité qui convoque le lecteur-spectateur dans une écoute humble et attentive.

La surenchère des voix du dernier texte inachevé impose la présence d'un corps dont l'incarnation scénique n'est pas sans poser problème. La rythmicité des voix demanderait de la part de l'acteur un rapport à un corps totalement délié, détaché, elle lui demanderait de n'être plus que le passeur d'un brouillage sonore, au travers d'un corps qui ne serait que « bouche béante ». La question du montage scénique du *Jardin des reliques* est complexe. Ce livret ultime est un défi lancé par l'écriture à la scène. Les

⁵²⁹ *Ibid.*, p.30.

metteurs en scène oseront-ils relever cette gageure ? Ne sommes-nous pas là au-delà des limites du représentable ? A cette interrogation, Claude Régy propose un élément de réponse :

J'essaie de créer chez les acteurs des états beaucoup plus riches, plus développés, plus excessifs, qui passent par des déchirements qui ont toujours des tentacules vers la mort et la folie : ce sont les deux manières de franchir nos limites.⁵³⁰

Il resterait à étudier un projet d'écriture scénique qui puisse répondre au théâtre testamentaire, à cette œuvre inachevée de Kermann, certainement imparfaite, dont les fragments décousus ressassent une parole qui ne sait plus comment raconter les vicissitudes du monde. Cependant, il est intéressant de percevoir que les faisceaux de lignes sonores qui se croisent et se disputent la place dans l'espace textuel laissent toujours apparaître des voix où résonne la palpitation du sensible. C'est dans le creux des voix, dans leurs interstices, que nous trouvons une parole poétique qui piège la mort et lui accorde une présence dans l'esprit des vivants car, comme le déclare encore Claude Régy :

la mort n'est pas un attristement : nous sommes habités, conduits, nourris par tous les hommes qui nous ont précédés. Des mémoires sont inscrites dans nos cellules. La création, comme Dionysos, comme le nô, passe par la mort.⁵³¹

⁵³⁰ Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 87.

⁵³¹ *Ibid.*

INDEX DES NOMS

- Abel, Olivier335
Adamov, Arthur 33, 331
Agamben, Giorgio..... 37, 38, 53, 133, 139, 144, 207
Alexievitch, Svetlana 37, 317, 318
Amigues, Suzanne..... 152
Antelme, Robert 36, 356
Antoine, André..... 32
Antonakaki, Katerini..... 127, 236, 241, 242, 243
Appia, Adolphe 184
Ariès, Philippe 21, 24
Aristote..... 74, 108, 130
Artaud, Antonin 196, 367, 391
Banu, Georges..... 305, 306
Barker, Howard..... 7, 11, 15, 368, 369
Barthes, Roland..... 233, 298, 306, 327
Beckett, Samuel 39, 40, 45, 367
Béhar, Alain 90, 320
Bertheau, Julien 32
Berthoz, Alain..... 64
Blanchot, Maurice..... 9, 278, 286, 332
Bokhobza, Claude 189, 201, 269, 282, 289, 290, 292, 294
Boltanski, Christian.... 15, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 258, 259, 260, 261, 262
Bond, Edward 40, 41, 42, 45
Borie, Monique 8, 34, 349
Boucris, Luc 71
Burroughs, William Seward..... 247
Castarède, Marie-France 102
Celan, Paul 214, 220, 356, 362, 366
Cheng, François 233
Chollet, Jean..... 14
Cioran, Emile 11
Cioran, Emil-Michel 11
Couleau, Christèle 297
Cyrulnik, Boris..... 64, 65
Debord, Guy..... 247
Delamotte, Guy 73, 202, 220, 221, 223
Delbono, Pippo 122
Derrida, Jacques... 238, 257, 343, 355, 361, 362, 366
Didi-Huberman, Georges 39, 45, 46, 342
Dormoy, Christine 296, 298, 301, 302, 303, 304, 307, 309, 311, 312, 318
Drouet, Jean-Pierre 298, 304, 307, 308, 309
Dupuy, André..... 74, 77, 95
Duras, Marguerite 336, 337, 338, 418
Dutilloy, Olivier..... 65, 66, 67, 70
Eschyle..... 171, 172
Euripide..... 34, 35
Fesel, Joël..... 101, 102, 103, 104, 125, 127, 257, 260, 262, 263, 264, 268
François, Alain 40
Gabily, Didier-Georges . 12, 13, 14, 37, 38, 247, 254, 319, 322, 324, 350
Gatti, Armand..... 68, 256
Genet, Jean 87, 99, 101, 124
Grenier, Catherine 57, 58, 60, 63, 64
Grossman, Evelyne..... 366, 367
Guinebault-Szlamowicz, Chantal 185
Gysin, Brion 247
Hasenclever, Walter 154
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 55
Henry, Pascale 152, 157, 159, 161, 166, 173, 174, 177, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188
Hintermeyer, Pascal..... 324
Hölderlin, Friedrich 13, 220
Homère 152, 333, 334
Ibsen, Henrik 32
Jankélévitch, Vladimir 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 38, 39
Jeanneteau, Daniel 185
Jorand-Briquet, Emmanuel.. 127, 226, 230, 231, 233, 235, 236, 241, 242, 243
Jorland, Gérard 64
Kaiser, Georg..... 154
Kane, Sarah 30, 32, 35, 42, 44, 45
Kantor, Tadeusz..... 7, 8, 368
Krall, Hanna 29, 32
Lecoq, Jacques..... 309, 310, 311
Lemahieu, Daniel 246, 247, 248, 253
Lestringant, Etienne..... 305
Levi, Primo 199, 200
Libis, Jean..... 229
Liégeois, Anne-Laure 65, 66, 68, 70, 71, 72
Luxemburg, Rosa 256
Maeterlinck, Maurice 19, 20, 21, 33
Maixent, Jocelyn 297
Maldiney, Henri..... 91, 234
Mallarmé, Stéphane 239, 321, 347, 396
Martinez, Guy 129, 145, 263
Marzano, Michela..... 315
Mégevand, Martin 128, 312, 313
Meschonnic, Henri 117, 347
Meyer, Philippe 206
Morin, Edgard 24
Müller, Heiner 159, 306
Munch, Edvard 205, 206
Nancy, Jean-Luc 153
Novarina, Valère 297
Oswald, Solange... 53, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 65, 68, 72, 73, 87, 98, 99, 101, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 115, 116, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 145, 150, 152, 154, 157, 186, 187, 188, 263, 264, 265, 367
Parmiggiani, Claudio 45
Pavis, Patrice 126
Perrier, Jean-François 298, 307

| | | | |
|---|--|-------------------------------------|-------------------------|
| Pitoëff, Georges..... | 32 | Sénèque..... | 329, 332, 409 |
| Quignard, Pascal | 202 | Serres, Michel..... | 234, 323, 352, 437 |
| Régy, Claude ... | 14, 125, 162, 183, 185, 368, 370 | Shakespeare, William | 216 |
| Reibel, Guy | 250 | Smith, Patti | 291 |
| Resnais, Alain | 337 | Sorge, Reinhard Johannes..... | 154 |
| Revault d'Allonnes, Myriam..... | 43 | Straus, Erwin | 234 |
| Ricœur, Paul..... | 26, 27, 36, 37, 334, 335 | Strindberg, Auguste | 32, 33, 34, 154 |
| Rimbaud, Arthur | 167 | Susini-Anastopoulos, Françoise..... | 206 |
| Sacard, Frédéric..... | 314, 395 | Tackels, Bruno..... | 324 |
| Saille, Sacha .9, 10, 53, 65, 66, 67, 70, 266, 391, 392, 394, 395, 448 | | Théval, Gaëlle..... | 248 |
| Sarrazac, Jean-Pierre | 73, 130, 153, 170, 171, 326, 341, 348 | Thomas, Louis-Vincent | 126 |
| Schönberg, Arnold | 305 | Vallejo, Eva | 73, 117, 120, 121, 124 |
| Séchaud, Evelyne | 315 | Virgile..... | 269, 270, 280, 283, 287 |
| | | Warlikowski, Krzysztof..... | 30 |
| | | Wypianski, Stanislaw | 8 |

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES

1. ŒUVRES DE PATRICK KERMANN

Ces œuvres constituent notre corpus de thèse.

KERMANN, Patrick, *The Great Disaster*, Lansman, Carnières-Morlanwelz, 1999.

— *La Mastication des morts*, Lansman, Carrières-Morlanwelz, 1999.

— *De Quelques choses vues la nuit*, Phénix Editions, Paris, 1999.

— *Thrène*, Phénix Editions, Paris, 1999.

— *Leçons de ténèbres*, L'Inventaire, Paris, 1999.

— *Seuils : texte écrit pour Katherine Antonakaki et Emmanuel Jorand-Briquet*, Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2001.

— *Vertiges*, éd. Opéra de Bordeaux, Bordeaux, 2001.

— *On the Road*, in *Embouteillages. 32 scènes automobiles*, Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2002.

Textes non édités :

— *Naufrage* (en collaboration avec Jean-Claude Rousseau), tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 1992.

— *Les Tristes champs d'asphodèles*, tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 1996.

— *La Blessure de l'ange*, tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 1996.

— *Suaires (Les Petites morts et La Dolence des vivants)*, tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 1996.

— *Du Diktat*, livret d'opéra écrit en collaboration avec Daniel Lemahieu, tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 1999.

— *A*, tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 1997.

— *Merci*, tapuscrit, 1997. Tapuscrit confié par Sacha Saille (acteur du Groupe Merci).

— *Prédelle. Divertissement orphique*, tapuscrit, La Chartreuse, Centre national des écritures du spectacle, Villeneuve-lez-Avignon, 2000.

— *Le Jardin des reliques*, tapuscrit, 2000. Tapuscrit confié par Frédéric Sacard (directeur du théâtre La Vignette, Montpellier).

2. AUTRES ŒUVRES THÉÂTRALES

- AN-SKI, Shlomo, *Le Dibbouk*, trad. Xavier Maurel, Le Bruit des Autres, Limoges, 2004.
- BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Editions de Minuit, Paris, 1957.
- *Molloy*, Editions de Minuit, Paris, 1951.
- *Malone meurt*, Editions de Minuit, Paris, 1951.
- *La Dernière bande*, suivi de *Cendres*, Editions de Minuit, Paris, 1959 .
- *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Editions de Minuit, Paris, 1963 – 1974.
- BOND, Edward, *Rouge noir et ignorant*, in *Les Pièces de guerre 1*, trad. Michel Vittoz, L'Arche, Paris, 1994.
- COCTEAU, Jean, *Orphée*, Stock, Paris, 1986.
- DURAS, Marguerite, *L'Eden cinéma*, Mercure de France, Paris, 1977.
- *Savannah Bay*, Editions de Minuit, Paris, 1983 (2^e éd. augmentée).
- *Le Théâtre de l'amante anglaise*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 1991.
- ESCHYLE, *Les Perses*, in *Tragédies*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 2002.
- EURIPIDE, *Hécube*, in *Tragédies complètes I*, éd. Marie Delcourt-Curvers, Gallimard, coll. « Folio – Classique », Paris, 1982.
- GABILY, Didier-Georges, *Violences*, Actes Sud, coll. « Papiers », Arles, 1991.
- *Gibiers du temps*, Actes Sud, coll. « Papiers », Arles, 1995.
- *TDM 3 - Théâtre du mépris 3*, Actes Sud, coll. « Papiers », Arles, 1996.
- *Lalla (ou la terreur)*, Actes Sud, coll. « Papiers », Arles, 1998.
- GENET, Jean, *Les Paravents*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2001.
- IBSEN, Henrik, *Les Revenants*, trad. Terje Sinding, in *Les douze dernières pièces*, vol. I, Imprimerie Nationale, coll. « Le Spectateur français », Paris, 2003.
- KANE, Sarah, *Anéantis*, trad. Lucien Marchal, L'Arche, Paris, 1998.
- *Purifiés*, trad. Evelyne Pieiller, L'Arche, Paris, 1999.
- *4.48 Psychose*, trad. Evelyne Pieiller, L'Arche, Paris, 2001.
- *L'Amour de Phèdre*, trad. Séverine Magois, L'Arche, Paris, 2002.
- *Manque*, trad. Evelyne Pieiller, L'Arche, Paris, 2002.
- MAETERLINCK, Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Labor, Bruxelles, 1992.
- *L'Intruse*, Slatkine, Genève, 2005.
- *Intérieur*, Slatkine, Genève, 2005.
- SENEQUE, *Médée*, GF Flammarion, Paris, 1997.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Oxford University Press, coll. « The World's Classic », Oxford, 1994.

STRINDBERG, August, *Le Pélican*, trad. Arthur Adamov, in *Théâtre complet*, vol. 6, L'Arche, Paris, 1986.

— *Le Chemin de Damas*, in *Théâtre complet*, vol. 3, L'Arche, Paris, 1986.

3. ŒUVRES NON-THÉÂTRALES

3.1 Textes fondateurs

La Bible de Jérusalem, Editions du Cerf, Paris, 1998.

HOMERE, *L'Iliade*, trad. Leconte de Lisle, Seuil, collection « Pocket – Classiques », Paris, 1999.

— *L'Odyssée*, traduction, introduction, notes et index de Médéric Dufour et Jeanne Raison, Bordas, coll. « Classiques Garnier », Paris, 1988.

VIRGILE, *Géorgiques*, in *Bucoliques. Géorgiques*, trad. Jacques Delille, Gallimard, « Folio – Classique », Paris, 1997.

3.2 Romans, récits, chroniques

ALEXIEVITCH, Svetlana, *La Supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*, J'ai lu, Paris, 2004, (1^e éd. Jean-Claude Lattès, 1998).

ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine*, Gallimard, coll. « tel », Paris, 2009.

CIORAN, Emil-Michel, *Le Crépuscule des pensées*, trad. M. Patureau-Nedelco, L'Herne, Paris, 1991.

DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1991.

— *L'Homme atlantique*, Editions de Minuit, Paris, 1982.

KRALL, Hanna ; *Le Dibbouk*, in *Preuves d'existence*, trad. Margot Carlier, Autrement, coll. « Littératures », Paris, 1998.

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffeneger, Julliard, Paris, 1987.

QUIGNARD, Pascal, *Vie secrète*, Gallimard, Paris, 1998.

RILKE, Rainer Maria, *Le Livre de la pauvreté et de la mort*, trad. Arthur Adamov, Actes Sud, coll. « Littérature », Arles, 1982.

SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, NRF Gallimard, Paris, 1994.

TSUOI, Sunao, « L'Hibakusha (L'irradié) », in Edward Bond, *Pièces de guerre I et II*, CNDP, Paris, 2006.

3.3 Poésie

CELAN, Paul, *Le Méridien et autres proses*, trad. Jean Launay, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », Paris, 2002.

— *Die Niemandrose / La Rose de personne*, trad. Martine Broda, Corti, Paris, 2002.

— *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Gallimard, coll. « Poésie », Paris, 1998.

MALLARME, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, NRF Gallimard, Paris, 1976.

RIMBAUD, Arthur, *Ouvriers*, in *Illuminations*, NRF « Poésie/Gallimard », Paris, 1984.

3.4 Correspondance

GENET, Jean, *Lettres à Roger Blin*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, Paris, 1968.

BOND, Edward, « Lettre inédite à David Tuillon (03/07/2005) », in *Pièces de guerre I et II*, CNDP, Paris, 2006.

II. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES ET CRITIQUES

1. ECRITS ET AUTRES DOCUMENTS SUR PATRICK KERMANN

1.1 Entretiens avec Patrick Kermann

« Notes et bribes mêlées en vue d'une transcription fictive de trois conversations enregistrées entre Patrick Kermann et Alain Béhar », in *Les Cahiers de Prospero*, n° 9, mars 1999.

« Tout est fragment énigme et cruel hasard », texte établi par André Dupuy d'après une conversation avec Patrick Kermann, les 27 janvier et 24 février 2000, in *Journal de bord*, n° 6, avril-juillet 2000, Théâtre de la Digue, Toulouse.

Émission radiophonique :

L'entrée des artistes, de Jean-Paul Merlin, réalisée par Dominique Thiel. Diffusée sur France Culture le 9 juillet 1999.

1.2 Etudes critiques

LUCET Sophie, « Mémoires en fragments », in *Etudes théâtrales*, n° 24-25/2002 : *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, dir. Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, p. 49-58.

— « Le dialogue dans *La Mastication des morts* de Patrick Kermann », in *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, Actes Sud, coll. « Papiers / Apprendre », Arles, 2005, p. 170-175.

Travaux universitaires :

LAIDET Pauline, *Le Théâtre de Patrick Kermann : une écriture du seuil*, Mémoire de maîtrise en Etudes théâtrales, sous la direction de Daniel Lemahieu, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, 2003.

1.3 Dossiers de presse et entretiens de metteurs en scène

« Objet nocturne n° 1 - *De Quelques choses vues la nuit* de Patrick Kermann. Mise en scène Solange Oswald et Guy Martinez », Dossier de presse établi par le Groupe Merci, Toulouse, 1996.

« *Les Tristes champs d'asphodèles* de Patrick Kermann. Mise en scène Solange Oswald », Dossier de presse établi par le Groupe Merci, Toulouse, 1997.

« Objet nocturne n° 5 - *La Mastication des morts* de Patrick Kermann. Création par Solange Oswald et Joël Fesel », Dossier de presse établi par le Groupe Merci, Toulouse, 1999.

« Qu'est-ce qu'un objet nocturne ? », in « *Les Présidentes* de Werner Schwab - Objet nocturne n° 17 / A de Patrick Kermann - Objet nocturne n° 8. Créations par Solange Oswald et Joël Fesel », Dossier de presse établi par le Groupe Merci, Toulouse, 1999.

« *La Mastication des morts* de Patrick Kermann. Mise en scène Solange Oswald », Dossier de presse du Théâtre des 13 vents, Montpellier, 1999.

« *Les Tristes champs d'asphodèles* de Patrick Kermann. Mise en scène Pascale Henry », Dossier de presse de la compagnie Les Voisins d'En-dessous, 2001.

Entretien avec Solange Oswald pour la création de *La Mastication des morts* de Patrick Kermann à la Chartreuse, in *Le Figaro*, 30 juillet 1999.

DORMOY, Christine, Entretien avec Jean-François Perrier, février 2007, [en ligne : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Ajour/ensavoirplus/idcontent/5921>] (consulté le 10 avril 2007).

2. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE THÉÂTRE

2.1 Dramaturgie et esthétique théâtrale

Ouvrages :

Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000), 2 vol., dir. Michel Corvin, Editions théâtrales, Montreuil-sous-bois, 2007.

Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle / Les voies de la création théâtrale », 2008.

De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française (1950-2000), dir. Michel Azama, Editions théâtrales, Montreuil-sous-bois, 2004.

De la Parole aux chants, dir. Georges Banu, Actes-Sud, coll. « Papiers / Apprendre », Arles, 1995.

Dictionnaire encyclopédique du théâtre, dir. Michel Corvin, Bordas, 1991.

Écritures dramatiques, dir. Michel Vinaver, Actes Sud, Arles, 1993.

Nouveaux territoires du dialogue, dir. Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, Actes Sud, coll. « Papiers / Apprendre », Arles, 2005.

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, Paris, 1978.
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, *Voyage au bout du possible. Les théâtres du traumatisme, de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », Paris, 2006.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, coll. « Folio-Essais », Paris, 1985.
- *Œuvres*, édition présentée et annotée par Evelyne Grossmann, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2004.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *Ecrire pour le théâtre : les enjeux de l'écriture dramatique*, CNRS Editions, coll. « Arts du spectacle / Spectacles, histoire, société », Paris, 1995.
- BANU, Georges, *Le Théâtre, sorties de secours*, Aubier, Paris, 1984.
- BARKER, Howard, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, trad. E. Angel-Perez et V. Khamphommala, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2008.
- BOND, Edward, *La Trame cachée : notes sur le théâtre et l'Etat*, trad. G. Bas, J. Hankins et S. Magois, L'Arche, Paris, 2003.
- *L'Energie du sens*, vol. I et II, textes réunis par Jérôme Hankins, trad. de l'anglais par G. Bas, S. Magois et J. Hankins, Ed. Climat & Maison Antoine Vitez, Montpellier, 1998.
- BORIE, Monique, *Antonin Artaud et le retour aux sources*, Gallimard, Paris, 1989.
- *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, coll. « Théâtre / Le temps du théâtre », Arles, 1997.
- BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, La Découverte, Paris, 2006.
- BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Seuil, coll. « Points – Essais », Paris, 1977.
- DANAN, Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, Médiannes, Rouen, 1995.
- DORT, Bernard, *Théâtre en jeu*, Seuil, coll. « Pierres vives », Paris, 1979.
- *La Représentation émancipée*, Actes Sud, coll. « Théâtre / Le temps du théâtre », Arles, 1988.
- *Le Jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*, P.O.L., Paris, 1995.
- GABILY, Didier-Georges, *A tout va. Journal (1993-1996)*, Actes Sud, coll. « Littérature », Arles, 2002.
- *Notes de travail*, Actes Sud, coll. « Théâtre / Le temps du théâtre », Arles, 2003.
- GROSSMAN, Evelyne, *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Editions de Minuit, Paris, 2004.
- GVENSON, Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, coll. « Penser le théâtre », Belfort, 1997.
- KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, L'Arche, Paris, 2002.

- LORAUX, Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, coll. « NRF Essais », Paris, 2000.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Armand Colin, Paris, 1972.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, CNRS Editions, coll. « Arts du spectacle / Spectacles, histoire, société », Paris, 1998.
- *Figurations du spectateur ; une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- MONDZAIN, Marie-Josée, *Homo spectator*, Bayard, Paris, 2007.
- MÜLLER, Heiner, *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, textes choisis par Jean Jourdheuil, L'Arche, Paris, 1991.
- NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Circé, Circé, coll. « Penser le théâtre », Belval, 2004.
- NOVARINA, Valère, *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., Paris, 1989.
- *Devant la parole*, P.O.L., Paris, 1999.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Editions sociales, coll. « Notre temps. Mémoire », 1980.
- *Le Théâtre contemporain. Analyse de textes, de Sarraute à Vinaver*, Armand Colin, Paris, 2004.
- *L'Analyse des spectacles*, Nathan, Paris, 1996.
- *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Asq, 2000.
- PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Allemagne, France, Italie, L'Age d'Homme, Lausanne, 1992.
- REGY, Claude, *L'Ordre des morts*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999.
- *Espaces perdus*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999.
- *L'Etat d'incertitude*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, Dunod, Paris, 1991.
- *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 1993.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Le Personnage théâtral : décomposition, recomposition*, Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Editions de l'Aire, Lausanne, 1981.
- *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Médiannes, coll. « Villégiatures / Essais », Rouen, 1995.
- *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Circé, coll. « Penser le théâtre », Belfort, 2000.
- *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé, coll. « Penser le théâtre », Belfort, 2002.

- *Jeux de rêves et autres détours*, Circé, coll. « Penser le théâtre », Belfort, 2004.
- *Lexique du drame moderne et contemporain*, dir. Jean-Pierre Sarrazac, Circé/Poche, Belval, 2005.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, Pygmalion, Paris, 1984.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis, L'Age d'Homme, coll. « Théâtre – Recherche », Lausanne, 1983.
- TACKELS, Bruno, *Avec Gabilly, voyant de la langue*, Actes Sud, coll. « Papiers / Apprendre », Arles, 2003.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, coll. « L'Ecole du spectateur », Paris, 1996.
- VINAVER, Michel, *Ecrits sur le théâtre*, 2 vol., L'Arche, Paris, 1998.
- VITEZ, Antoine, *Théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, L'Arche, Paris, 1991.
- WARLIKOWSKI, Krzysztof, *Théâtre écorché*, traduit du polonais par Marie-thérèse Vido-Rzewuska, Actes Sud, coll. « Théâtre / Le Temps du théâtre », Arles, 2007.

Revue, articles, chapitres d'ouvrages :

- Etudes théâtrales*, n° 15/16, 1999 : *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, dir. Jean-Pierre Sarrazac.
- n° 31/32, 2004 : *Dialoguer. Un nouveau partage des voix. Vol. I : Dialogismes*, dir. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette.
- n° 33, 2005 : *Dialoguer. Un nouveau partage des voix. Vol. II : Mutations*, dir. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette.
- BANU, Georges, « De la parole aux chants », in *De la Parole aux chants*, dir. Georges Banu, Actes-Sud, coll. « Papiers / Apprendre », Arles, 1995, p. 9-15.
- BENHAMOU, Anne-Françoise, « Le Monologue », in *Alternatives théâtrales*, n° 45, juin 1994.
- BIET, Christian, TRIAU, Christophe, « Le Lecteur de textes de théâtre », in *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, coll. « Folio – Essais », Paris, 2006.
- BOST, Bernadette, « Les répétitions-variations ou l'impossible même dans *Si l'été revenait* d'Arthur Adamov », in *Impossibles théâtres. XIX^e - XX^e siècles*, Comp'Act, Chambéry, 2005, p. 202-215.
- DANAN, Joseph, « Théâtre de paroles », in *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française (1950-2000)*, dir. Michel Azama, Editions théâtrales, Montreuil-sous-bois, 2004.
- GABILLY Didier-Georges, « Cadavres, si on veut », in *Cahiers de Prospero*, n°3, décembre 1994.
- GHEUDE, Michel, « Ecrivains non-admis », in *Alternatives théâtrales*, n° 13, décembre 1982.
- JOLLY, Geneviève, « Le Théâtre de Sarah Kane : poétique de la violence », in *Revue d'études théâtrales*, n° 9/10, hiver 2004 – printemps 2005, p. 53-62.

- « L'importance des voix didascaliques dans *Purifiés* de Sarah Kane », in *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, dir. Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Editions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », Dijon, 2007, p. 61-74.
- LEHMANN, Hans-Thies, « Sarah Kane, Heiner Müller : approche d'un théâtre politique », in *Etudes théâtrales*, n° 24-25/2002 : *Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, dir. Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, p. 161-170.
- LEMAHIEU, Daniel, « Les Voix des mots, un cut-up polyphonique », in *Monologues pour théâtre et autres textes*, Espace 34, coll. « Théâtre Labyrinthes », Montpellier, 2002.
- LESAGE, Marie-Christine, « Marie-Christine Lesage. Les bords extrêmes : la dramaturgie de Sarah Kane », in *Etudes théâtrales*, n° 24-25/2002 : *Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, dir. Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, p. 143-151.
- MEGEVAND, Martin, « Choralité », in *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, Actes Sud, coll. « Papiers / Apprendre », Arles, 2005.
- « Esthétiques chorales de la disparition », in *Littérature*, n° 138 : *Théâtre : le retour du texte ?*, juin 2005, p. 81-96.
- NOVARINA, Valère, « Les Langues ont commencé, mais la parole jamais », Entretien avec Christèle Couleau et Jocelyn Maixent, in *La Voix du regard*, n°11, printemps 1998, p. 84-94.
- PLASSARD, Didier, « La Traversée des figures », in *Puck*, n° 8 *Ecritures. Dramaturgies*, 1995.
- PIEMME, Jean-Marie, « Façon de narrer », in *Les Cahiers de Prospero*, n° 2, juillet 1994, p. 51-64.
- PIRANDELLO, Luigi, « Préface » à *Six personnages en quête d'auteur*, in Luigi Pirandello, *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, trad. Georges Piroué, Denoël / Gonthier, coll. « Médiations », Paris, 1968.
- REGY, Claude, « Les sons et les sens », in *De la Parole aux chants*, dir. Georges Banu, Actes-Sud, coll. « Papiers / Apprendre », Arles, 1995.
- « Le Champ de la voix », in *La Licorne*, n° 41 *Penser la voix*, 1997.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, « Incarner des fantômes qui parlent », in *Etudes théâtrales*, n° 26/2003 : *L'Acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, dir. Jean-Louis Besson, p. 11-19.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le Geste testamentaire », in *Alternatives théâtrales*, n° 37, mai 1991 : *Théâtre testamentaire. Œuvre ultime*.
- « Dramaturgie de l'impersonnel », in *Les Cahiers de l'Herne*, n° 74, 2000 : *August Strindberg*, dir. Elena Strindberg, p. 54-64.
- « L'impersonnage. En relisant *La crise du personnage* », in *Etudes théâtrales*, n° 20, 2001 : *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire*, dir. Denis Guénoun et Jean-Pierre Sarrazac, p. 41-52.

- « Choralité. Note sur le postdramatique », in *Alternatives théâtrales*, n° 76/77, 2003.
 - « Le Texte théâtral contemporain et son devenir scénique », in *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, dir. Christine Hamon et Anne Surgers, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2003, p. 53-61.
 - « Préventions à l'égard du dialogue », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 273, janvier - mars 2004 : *Marges du dialogue*, dir. Dominique Viart.
 - « Le Partage des voix », in *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, Actes Sud, coll. « Papiers / Apprendre », Arles, 2005.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, KUNTZ, Hélène, LESCOT, David, « Une mise en pièce(s) du théâtre ? », *Etudes théâtrales*, n° 13, 1998 : *Théâtre en pièces. Le texte en éclats*, dir. Emmanule Wallon, p. 44-55.
- SERMON, Julie, « Champs imaginaires des figures », in *Frictions*, n° 8, 2e trimestre 2004, p. 52-74.

2.2 Mise en scène et scénographie

Ouvrages :

- Le Réel à l'épreuve des arts : l'écran, la rue, la scène*, dir. Geneviève Jolly, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Scénographie, 40 ans de création*, ouvrage coordonné par Luc Boucris, Jean-François Dusigne et Romain Fohr, L'Entretemps, coll. « Ex Machina », Montpellier, 2010.
- Théâtre aujourd'hui*, n°10, *L'ère de la mise en scène*, ouvrage collectif, CNDP / SCEREN, Paris, 2005.
- APPIA, Adolphe, *Œuvres complètes*, 3 vol., L'Age d'Homme, Lausanne, 1983-1988.
- BABLET, Denis, KONIGSSON, Elie, *L'Œuvre d'art totale*, CNRS Editions, coll. « Arts du spectacle / Spectacles, histoire, société », Paris, 1995.
- *T. Kantor, t. 1*, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle / Les voies de la création théâtrale », vol. 11, 1983.
- BOUCRIS, Luc, *L'Espace en scène*, Librairie Théâtrale, Paris, 1993.
- *La Scénographie, Guy-Claude François à l'œuvre*, L'Entretemps, coll. « Ex Machina », Montpellier, 2009.
- CHOLLET, Jean, « Claude Régy, militant de l'obscur », in *Théâtre aujourd'hui*, n°10, *L'ère de la mise en scène*, ouvrage collectif, CNDP / SCEREN, Paris, 2005, p. 176-182.
- FERAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens*, 2 vol., Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2001.
- HAQUETTE, Jean-Louis, HENIN, Emmanuelle, *La Scène comme tableau*, La Licorne, Poitiers, 2004.
- LISTA, Giovanni, *La Scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Carré, Paris, 1997.

MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le Temps pour voir, l'espace pour écouter*, Actes Sud, coll. « Théâtre / Le Temps du théâtre », Arles, 1998.

PAVIS, Patrice, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Paris, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Les Ecrans sur la scène*, dir. B Picon-Vallin, L'Age d'Homme, coll. « collection th XX », Lausanne, 1998.

SURGERS, Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Nathan, Paris, 2000.

VALENTIN, François-Eric, *Lumière pour le spectacle*, Librairie Théâtrale, Paris, 1994.

Travaux universitaires :

CHENETIER, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, 2004.

Revue et articles :

Etudes théâtrales, n° 27, 2003 : *Arts de la scène, scène des arts. Vol. I : Brouillages de frontières : une approche par la singularité*, dir. Luc Boucris et Marcel Freydefont.

— n° 28/29, 2004 : *Arts de la scène, scène des arts. Vol. II : Limites, horizon, découvertes : mille plateaux*, dir. Luc Boucris et Marcel Freydefont.

— n° 30, 2004 : *Arts de la scène, scène des arts. Vol. III : Formes hybrides : vers de nouvelles identités*, dir. Luc Boucris et Marcel Freydefont.

— n° 37, 2006 : *Europe. Scènes peu communes*, dir. Emmanuel Wallon.

Outre Scène, Théâtre National de Strasbourg, n° 1, février 2003 : *Sarah Kane*.

— n° 6, mai 2005 : *Pourquoi êtes-vous metteur en scène ?*

Théâtre/Public, n° 147, mai 1999 : *Les Transversales*.

— n° 177, avril 2005 : *Scénographie ; L'ouvrage et l'œuvre*, dir. Chantal Guinebault-Szlamowicz.

— n° 185, mai 2007 : *Faire la lumière*, dir. Chantal Guinebault-Szlamowicz.

— n° 197, octobre 2010 : *Le son du théâtre. Vol. I : Le passé inaudible*, dir. Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux.

— n° 199, mars 2011 : *Le son du théâtre. Vol. II : Dire l'acoustique*, dir. Chantal Guinebault-Szlamowicz, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux.

GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, « A la recherche de l'espace mental », in *Claude Régy, études et témoignages réunis et présentés par Marie-Madeleine Mervant-Roux*, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle / Les voies de la création théâtrale », 2008, p. 29-39.

KANTOR, Tadeusz, « Appendice aux notes du metteur en scène sur *La classe morte* : "Theatrum mortis" », in *T. Kantor, t. 1*, dir. Denis Bablet, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle / Les voies de la création théâtrale », vol. 11, 1983.

REGY, Claude, « L'Instrument théâtral », in *Théâtre/Public*, n° 175, avril 2005 :
Scénographie. L'ouvrage et l'œuvre.

2.3 Jeu de l'acteur. Travail de la voix et du corps

Ouvrages :

Voix et création au XX^e siècle, Actes du colloque de Montpellier, textes réunis par
Michel Collomb, Ed. Honoré Champion, Paris, 1997.

Le Théâtre du geste : mimes et acteurs, dir. Jacques Lecoq, Bordas, Paris, 1987.

BARTHELEMY, Yva, OPDEBEECK, Olivier, PETILLOT, Claude, *La Voix*, JMG, Paris,
1989.

BLIVET, Jean-Pierre, *La Voix du chant. Traité de technique vocale*, Fayard, Paris, 1999.

CASTAREDE, Marie-France, *La Voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 2004.

DELBONO, Pippo, *Mon théâtre*, Actes Sud, coll. « Théâtre / Le temps du Théâtre »,
Arles, 2004.

— *Le Corps de l'acteur*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2004.

LABAN, Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, trad. Jacqueline Challet-Haas et Manon
Bastien, Actes Sud, coll. « Beaux Arts », 1994.

LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique*, Actes-Sud, coll. « Papiers », Arles, 1999.

LESTRINGANT, Etienne, *La Voix chorale ou le chant multiplié*, Van de Velde, Paris,
2004.

OIDA, Yoshi, *L'Acteur invisible*, trad. Isabelle Famchon, Actes Sud, coll. « Théâtre / Le
temps du Théâtre », Arles, 2008.

PYDOUX, Jean-Yves, *Acteurs et personnages. L'interprétation des esthétiques
théâtrales du XX^e siècle*, L'Aire théâtrale, Paris, 1996.

SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Seuil, Paris, 1995.

Revue :

Etudes théâtrales, n° 26, 2003 : *L'Acteur entre personnage et performance. Présences
de l'acteur dans la représentation contemporaine*, dir. Jean-Louis Besson.

Mutations, Ed. Autrement, n° 70, 1985 : *Acteurs, des héros fragiles.*

Théâtre/Public, n° 138, novembre 1997 : *Danse/Théâtre/Pina Bausch, vol I : Des
chorégraphies aux pièces.*

— n° 139, janvier 1998 : *Danse/Théâtre/Pina Bausch, vol II – D'Essen à Wuppertal.*

3. AUTRES OUVRAGES ET ARTICLES

3.1 Théorie littéraire

Ouvrages :

Yves Bonnefoy : poésie et savoirs, dir. Daniel Lançon et Patrick Née, Actes du Colloque de Cerisy (août 2006), Hermann, Paris, 2007.

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 1993.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.

— *Le Bruissement de la langue*, in *Œuvres complètes*, t. IV (1972-1976), Seuil, Paris, 2002.

— *Le Grain de la voix*, in *Œuvres complètes*, t. IV (1972-1976), Seuil, Paris, 2002.

— *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1977.

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959.

— *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.

— *L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980.

— *La Communauté inavouable*, Editions de Minuit, Paris, 1983.

— *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « Folio – Essais », Paris, 1995.

— *Une Voix venue d'ailleurs*, Gallimard, coll. « Folio – Essais », Paris, 2002.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1979.

DUCROS, Franc, *Le Poétique, le réel*, Klincksieck, coll. « Méridiens / Esthétique », Paris, 1987.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, coll. « Pierres vives », Paris, 1979.

— *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, coll. « Livre de poche », Paris, 1985.

GARDES-TAMINE, Joëlle, *La Stylistique*, Armand Colin, Paris, 1985.

GENET, Jean, *L'Étrange mot d'...*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, Paris, 1968.

GROSSMAN, Evelyne, *Artaud / Joyce. Le corps et le texte*, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », Paris, 1996.

— *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Editions de Minuit, Paris, 2004.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.

— *L'Ironie littéraire*, Hachette, Paris, 1996.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. « Folio – Essais », Paris, 1987.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1980.

MAZALEYRAT, Jean, MOLINIE, Georges, *Vocabulaire de stylistique*, PUF, Paris, 1989.

- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poésie, t. 3 : Une parole écrite*, Gallimard, coll. « Le Chemin », Paris, 1973.
- *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982.
- *Les Etats de la poésie*, PUF, coll. « Ecriture », Paris, 1985.
- *La Rime et la vie*, Verdier, Lagrasse, 1990.
- MESCHONNIC, Henri, DESSONS, Gérard, *Traité de rythme*, Dunod, Paris, 1998.
- QUIGNARD, Pascal, *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, Paris, 1986.
- *Petits traités*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1990.
- *Vie secrète*, Gallimard, Paris, 1998.
- RABATE, Dominique, *Poétiques de la voix*, Corti, Paris, 1999.
- RANCIERE, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, coll. « Littératures », Paris, 1998.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Corti, Paris, 1962.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, coll. « Folio – Essai », Paris, 1993.
- SPIRE, André, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Corti, Paris, 1986.
- STAROBINSKY, Jean, *Les Mots sous les mots*, Gallimard, Paris, 1971.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, PUF, Coll. « Ecriture », Paris, 1997.

Articles et chapitres d'ouvrages :

- ADAMOV, Arthur, « Avertissement », in Rainer Maria Rilke, *Le Livre de la pauvreté et de la mort*, traduction d'Arthur Adamov, Actes Sud, coll. « Littérature », Arles, 1982.
- AMIGUES, Suzanne, « La "Prairie d'Asphodèles" de l'Odyssée et de l'Hymne homérique à Hermès », in *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 2002, n°1 (Tome LXXVI), p. 7-14.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Seuil, 1977.
- LIBIS, Jean, « L'Androgyne et le nocturne », in *L'androgynie*, coll. « Cahiers de l'hermétisme », Albin Michel, Paris, 1996.
- THEVAL, Gaëlle, « Copeaux de langue : collage, cut-up et ready-made poétiques », in *La création face à la langue de bois*, Actes du colloque de Montpellier, juin 2008 [en ligne : http://www.msh-m.fr/article.php3?id_article=488].
- ZUMTHOR, Paul, « Pour une poésie de la voix », in *Poétique*, n° 40, novembre 1970, p. 514-524.

3.2 Philosophie

Ouvrages :

- ABEL, Olivier, « Préface », in Paul Ricœur, *Vivant jusqu'à la mort*, Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio, *Le Langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*, Bourgois, coll. « Détroits », Paris, 1991.
- *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », Paris, 2003.
- *Le Temps qui reste*, trad. Judith Revel, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », Paris, 2004.
- *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », Paris, 2008.
- ARENDT, Hannah, *Le Système totalitaire*, Seuil, coll. « Points / Politique », Paris, 1987.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. J. Hardy, Gallimard, coll. « tel », Paris, 1996.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, coll. « Quadrige », Paris, 1957.
- BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1954.
- CIORAN, Emile-Michel, *Précis de décomposition*, Gallimard, coll. « tel », Paris, 1982.
- DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Editions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1967.
- *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 1986.
- *Apories*, Galilée, Paris, 1996.
- *Feu la cendre*, Des femmes, Paris, 1987.
- FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, Fécamp, 2009.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique III. Le Système des arts particuliers*, Le Livre de poche, Paris, 1997.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1964.
- *La Mort*, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1977.
- *L'Imprescriptible*, Seuil, Paris, 1986.
- JAQUET, Chantal, *Le Corps*, PUF, coll. « Philosophie », Paris, 2001.
- MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973.
- *Penser l'homme et la folie*, Jérôme Millon, Grenoble, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1945.
- *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, coll. « tel », Paris, 1988.
- NANCY, Jean-Luc, *Le Sens du monde*, Galilée, Paris, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe et J-L Nancy, Gallimard, coll. « Folio – Essais », Paris, 1989.

REVAULT d'ALLONNES, Myriam, *Fragile humanité*, Aubier, coll. « Alto », Paris, 2002.

RICŒUR, Paul, *Vivant jusqu'à la mort* suivi de *Fragments*, Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2007.

— *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », Paris, 2000.

Articles et chapitres d'ouvrages :

DERRIDA, Jacques, « La Langue n'appartient pas », Entretien avec Evelyne Grossman, in *Europe*, n° 861-862, janvier-février 2001 : *Paul Celan*.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », in *Dits et écrits. 1954-1988*, vol.4, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Philosophie », Paris, 2001.

3.3 Psychologie – Anthropologie – Sociologie

Ouvrages :

ARIES, Philippe, *L'Homme devant la mort, vol. 2 : La mort ensauvagée*, Seuil, Paris, 1977.

BERTHOZ, Alain, JORLAND, Gérard, *L'Empathie*, Odile Jacob, Paris, 2004.

CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, 1999.

JOUSSE, Marcel, *L'Anthropologie du geste, t. 2 : La Manducation de la parole*, Gallimard, Paris, 1975.

— *L'Anthropologie du geste, t. 3 : Le Parlant, la parole et le souffle*, Gallimard, Paris, 1978.

MARTIN, Nicolas, SPIRE, Antoine, VINCENT, François, *La Résilience. Entretien avec Boris Cyrulnik*, Le Bord de l'Eau, Lormont, 2009.

MORIN, Edgar, *L'homme et la Mort*, Seuil, Paris, 1970.

THOMAS, Louis-Vincent, *La Mort*, PUF, Paris, 2004.

Articles et chapitres d'ouvrages :

HINTERMEYER, Pascal, « Mort », in *Dictionnaire du corps*, dir. Michela Marzano, PUF, coll. « Quadrige », 2007, p. 610-614.

SECHAUD, Evelyne, « Peau », in *Dictionnaire du corps*, dir. Michela Marzano, PUF, coll. « Quadrige », 2007, p. 689-694.

3.4 Arts – Philosophie de l'art

Christian Boltanski, Catalogue de l'exposition « Personnes / Monumenta 2010, Grand Palais », Beaux-Arts Editions, Paris, 2010.

- Dictionnaire de la musique*, dir. Marc Vignal, Larousse, Paris, 2001.
- BOLTANSKI, Christian, GRENIER, Catherine, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris, 2007.
- BURNET, Éliane, BOUVIER, Pascal, LENOIR-BELLE, Catherine, *et al.*, *Sémiologie du secret. Représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Aleph, Malissard, 2004.
- CHENG, François, *Vide et plein*, Seuil, Paris, 1979.
- DIDI-HUBERMANN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1992.
- *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Editions de Minuit, Paris, 1998.
- *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreintes, hantise*, Editions de Minuit, Paris, 2001.
- *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Editions de Minuit, Paris, 2001.
- GRENIER, Catherine, *Christian Boltanski*, Flammarion, coll. « La Création contemporaine », Paris, 2011.
- MALDINEY, Henri, *L'Art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, coll. « La Polygraphe », Chambéry, 2003.
- REIBEL, Guy, *L'Homme musicien. Musique fondamentale et création musicale*, Edisud, Aix-en-Provence, 2000.
- SEMIN, Didier, GARB, Tamar, KUSPIT, Donald, *Christian Boltanski*, Phaidon, New-York, 1997.
- SERRES, Michel, *Statues : le second livre des fondations*, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1989.
- *La Légende des anges*, Flammarion, Paris, 1993.
- SIVRY (de), Sophie, MEZER, Philippe, *L'Art et la folie*, Editions du Sextant Bleu, Paris, 1999.
- SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, coll. « Quadrige », Paris, 1990.

3.5 Ouvrages généraux

- Dictionnaire de l'Antiquité*, dir. Jean Leclant, PUF, coll. « Quadrige », Paris, 2005.
- Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, dir. Geoffrey Wogoder, Editions du Cerf, Paris, 1996.
- Dictionnaire du corps*, dir. Michela Marzano, PUF, coll. « Quadrige », 2007.

ANNEXES

Annexe 1 Texte inédit de Patrick Kermann sur le théâtre

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur.

Beaucoup de mots pour rien

Avignon/Théâtre. Deux spectacles à la Chartreuse ; l'un est long, l'autre est bête

LE RÉVE DE VOTRE VIE, de Daniel Lemahieu. Mise en scène : François Lizaro. Avec Nicolas Gaussoff, Patricia Lavigne, Philippe Rodriguez-Jorda. **TINEL DE LA CHARTREUSE**. A 19 heures. Jusqu'au 19 juillet (relâche le 14). Durée : 1 h 30.

LA MASTICATION DES MORTS de Patrick Germaun. Mise en scène : Solange Oswald. Avec le groupe MercI. **GRAND CLOÏTRE DE LA CHARTREUSE**. A 22 heures. Jusqu'au 31. Relâche les 14, 20 et 26. Durée : 1 h 20.

AVIGNON

de notre envoyé spécial

Une soirée à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon commence dans le calme des pierres blanches. Puis le visiteur s'enfonce dans les profondeurs du Tinél, où l'attend un décor de café de campagne, avec nappes Vichy, guirlandes d'ampoules de couleur et calicot « Bienvenue au rêve de votre vie ». « Y'a quelqu'un ? Y'a pas personne ? » La première qui

entre est une créature de tissus barboisés, maintenue par un comédien : une marionnette-pantin, bientôt rejointe par une foule d'autres qui prennent place au comptoir, autour des tables, aux portemanteaux (!). Beaucoup de vieux - ceux du village -, quelques jeunes qui arrivent en rapidant, la cigarette, la cancanière, la grosse, l'ancien combattant...

Ils sont venus pour fêter la rénovation de leur café, en présence du patron, d'un élu et d'une assistante sociale (les trois manipulateurs : trois régals). Ils sont assez grands, fichus comme des bourrages sympathiques et armés de coups de blanc. Sculptés par Francis Marshall, bien vivants dans leur léthargie de chiffons, ils dansent sur une sono crachotante, s'envoient des vannes et esalent d'échapper à l'obsession de l'assistante sociale : répondre à la question « L'an 2000, c'est ? ». Le spectateur resterait volontiers en la compagnie de ces villageois en goguette locale s'ils avaient de

tateurs marchent plus avant dans le cloître, entre des tombes qui elles sont vides et flanquées - allez savoir pourquoi - de tentes noires. D'autres s'assoient à l'écart, attendant que ça passe.

Ça ne passe pas. Joël Fescl (plasticien), Solange Oswald (metteur en scène) et Patrick Germaun (auteur) se sont associés pour fouiller le cinétière d'un village français, Moret-sur-Raguse. Un siècle de morts : au lit, à la guerre, en voiture, usés, malades ou suicidés. Ils pensent, en faisant parler les morts, mettre en place un « théâtre de la catastrophe », aux « limites de l'indéchiffrable ». Si seulement... *La Mastication des morts* - sous-titrée *Oratorio in progress* - est un déballeage indécemment d'histoires de gens qui n'ont rien demandé, une fausse provocation ridicule, vaine et fade. « *Moins de bruit il y en a qui veulent dormir ici* », crie à un moment un trépassé. Oh oui ! laissez-les dormir.

Brigitte Sallino

Annexe 4 Lettre de Patrick Kermann au *Monde* : droit de réponse à l'article du 15/07/99

Copie du document qui nous a été confié par Sacha Saille.

KERMANN Patrick
La Chartreuse
Villeneuve lez Avignon
06 87 48 36 45

Droit de réponse : Brigitte Salino, "Le Monde" daté du 15 juillet 1999
("Beaucoup de mots pour rien")

Monsieur,

Que le spectacle "La Mastication des morts" joué à la Chartreuse paraisse à votre collaboratrice "ridicule, vain, laid et bête" relève de son droit le plus strict. Que cet "objet nocturne" échappe à ses catégories sensibles et intellectuelles et révèle son incompréhension critique, soit. Mais qu'elle termine son article par une citation réécrite (alors qu'elle avait réclamé un exemplaire de presse du texte et apparemment assisté à la représentation) renvoie tout autant à son arrogante malhonnêteté journalistique aux procédés plus que douteux qu'à son évident mépris des auteurs contemporains.

"Moins de bruit ! Il y en a qui veulent dormir ici." écrit-elle pour finir (oh surprise) sur une pointe (quelle audace !). Je vous signale que dans le texte d'origine (plus de 150 pages) la phrase sonnait : "Oh pourriez pas vous taire y en a qui dorment". Que le rythme oralisé soit de 8/4, que l'allitération palatale et dentale intime l'ordre d'une mastication silencieuse et que la phrase s'ouvre et se clôt sur le même son (fermé/ouvert), cela - évidemment - échappe à son oreille.

Je souhaite donc à Madame Salino de longues surdités et cécités spectaculaires et déontologiques qui lui permettront d'écrire encore "beaucoup de mots pour rien".

Patrick KERMANN

Annexe 5 Tapuscrit : *Le Jardin des reliques* de Patrick Kermann

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| SOMMAIRE..... | 4 |
| INTRODUCTION..... | 7 |
| Première partie. DRAMATURGIE DE L'APRÈS | 16 |
| Chapitre 1. L'exil des morts | 17 |
| 1. Escamotage de la mort | 17 |
| 2. Atopie du mort et <i>dibbouk</i> | 26 |
| 3. Anonymat des disparus | 36 |
| 4. Don aux morts dans le théâtre contemporain..... | 39 |
| Chapitre 2. Dramaturgie des voix (<i>The Great Disaster</i>)..... | 48 |
| 1. Les imaginaires de la voix | 48 |
| 2. Musée de la morgue et trace sonore..... | 53 |
| 3. Ouverture de l'intime | 56 |
| 4. Disparus et poétique du seuil | 60 |
| 5. Echos de revenants..... | 65 |
| Chapitre 3. La communauté des morts (<i>La Mastication des morts</i>) | 73 |
| 1. Les défunts aux voix multiples | 73 |
| 2. Parole sur le seuil | 87 |
| 3. Voix des êtres déchus..... | 92 |
| 4. Parcours des morts : la voie de l'écoute..... | 99 |
| 5. Mise en scène d'un oratorio | 117 |
| Chapitre 4. Dramaturgie des apparitions (<i>De Quelques choses vues la nuit – Les Tristes champs d'asphodèles</i>)..... | 129 |
| 1. Du fragmentaire | 129 |
| 2. Crise du personnage et figures | 132 |
| 3. Bouches sonores..... | 134 |
| 4. Traversée d'outre-tombe à la Chartreuse | 145 |
| 5. Dramaturgie du <i>Stationendrama</i> | 152 |
| 6. Fracture de la langue et aphasie | 157 |
| 7. Les spectres | 160 |

| | |
|---|-----|
| 8. Les chœurs | 170 |
| 9. Mise en scène de Pascale Henry : heurts et contrastes | 173 |
| 10. Mise en scène de Solange Oswald : jouer de l'entre-deux | 186 |
| Chapitre 5. La choralité des morts (<i>Thrène – Leçons de ténèbres</i>) | 189 |
| 1. Revenants du génocide | 189 |
| 2. Fracture du monde, fracture du texte | 195 |
| 3. La litanie des enfants disparus | 198 |
| 4. Regard sur le dispositif scénique de Claude Bokhobza | 201 |
| 5. Un chant endeuillé | 202 |
| 6. Mosaïque textuelle et polyphonie des voix | 210 |
| 7. Le chœur disloqué | 218 |
| 8. Le lit des absents | 220 |
| | |
| Deuxième partie. DRAMATURGIE SONORE | 225 |
| Chapitre 1. Du poème sonore (<i>La Blessure de l'ange – Seuils</i>) | 226 |
| 1. Le poème-partition | 226 |
| 2. La figure de l'ange | 229 |
| 3. Corps déliés et tracé poétique | 233 |
| 4. Partitions alinéaires | 236 |
| 5. Sur la trace des ruines, les passeurs de mémoire | 240 |
| Chapitre 2. Dictateurs de l'au-delà (<i>Du Diktat – A – Merci</i>) | 246 |
| 1. Montage auditif et matière sonore | 246 |
| 2. Projections de la voix, dynamique de l'écoute | 249 |
| 3. Joute verbale et course à l'horreur | 251 |
| 4. Point d'écoute : sur les traces de l'impensé | 254 |
| 5. La présence des absents : <i>Personnes</i> de Christian Boltanski | 258 |
| 6. L'adresse intime des défunts | 262 |
| Chapitre 3. La mise en scène du son (<i>Prédelle</i>) | 269 |
| 1. Prédelle et variations sonores | 269 |
| 2. Orphée et Eurydice : chorégraphie des corps et des sons | 276 |
| 3. De la choralité au corps morcelé | 283 |
| 4. A la lisière des enfers | 289 |
| Chapitre 4. Les musicalités de la voix (<i>Vertiges</i>) | 296 |
| 1. Partition vocale et langues multiples | 296 |
| 2. Sur le seuil de la disparition | 303 |

| | |
|---|------------------------------------|
| 3. Du parlé-chanté | 305 |
| 4. Champ vibratoire et présence des corps : burlesque et gravité | 307 |
| 5. Survivants et passeurs de voix | 312 |
| Chapitre 5. Dramaturgie des appelants (<i>Le Jardin des reliques</i>) | 320 |
| 1. Le livre inachevé et les figures de l'apparition | Erreur ! Signet non défini. |
| 2. La voix du revenant : mise en scène du corps défiguré | Erreur ! Signet non défini. |
| 3. Transfiguration des amants | Erreur ! Signet non défini. |
| 4. Typographie en liberté : survivance des voix défuntes..... | Erreur ! Signet non défini. |
| 5. Voix d'outre-cendre | Erreur ! Signet non défini. |
| 6. Logorrhée du bourreau | Erreur ! Signet non défini. |
| 7. Un jardin-sépulture, stèle orale des disparus | Erreur ! Signet non défini. |
| CONCLUSION | 367 |
| INDEX DES NOMS..... | 371 |
| BIBLIOGRAPHIE | 373 |
| I. ŒUVRES..... | 373 |
| 1. Œuvres de Patrick Kermann..... | 373 |
| 2. Autres œuvres théâtrales | 374 |
| 3. Œuvres non-théâtrales | 375 |
| 3.1 Textes fondateurs..... | 375 |
| 3.2 Romans, récits, chroniques | 375 |
| 3.3 Poésie..... | 375 |
| 3.4 Correspondance | 376 |
| II. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES ET CRITIQUES | 376 |
| 1. Ecrits et autres documents sur Patrick Kermann | 376 |
| 1.1 Entretiens avec Patrick Kermann..... | 376 |
| 1.2 Etudes critiques | 376 |
| 1.3 Dossiers de presse et entretiens de metteurs en scène | 377 |
| 2. Ouvrages et articles sur le théâtre..... | 377 |
| 2.1 Dramaturgie et esthétique théâtrale | 377 |
| 2.2 Mise en scène et scénographie..... | 382 |
| 2.3 Jeu de l'acteur. Travail de la voix et du corps | 384 |
| 3. Autres ouvrages et articles | 385 |
| 3.1 Théorie littéraire | 385 |
| 3.2 Philosophie | 387 |
| 3.3 Psychologie – Anthropologie – Sociologie | 388 |

| | |
|---|------------|
| 3.4 Arts – Philosophie de l’art..... | 388 |
| 3.5 Ouvrages généraux..... | 389 |
| ANNEXES | 390 |
| Annexe 1 Texte inédit de Patrick Kermann sur le théâtre | 391 |
| Annexe 2 Plan du cimetière dessiné par Patrick Kermann pour <i>La Mastication des morts</i> | 392 |
| Annexe 3 Article du <i>Monde</i> du 15 juillet 1999 sur la création de <i>La Mastication des morts</i> à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon | 393 |
| Annexe 4 Lettre de Patrick Kermann au <i>Monde</i> : droit de réponse à l’article du 15/07/99..... | 394 |
| Annexe 5 Tapuscrit : <i>Le Jardin des reliques</i> de Patrick Kermann..... | 395 |
| TABLE DES MATIÈRES | 458 |
| TABLE DES ILLUSTRATIONS | 462 |

TABLE DES ILLUSTRATIONS

| | | |
|---------|--|-----|
| fig. 1 | Jardin du grand cloître. La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon | 6 |
| fig. 2 | <i>Leçons de ténèbres</i> , installation de Christian Boltanski. Chapelle de l'hôpital de la Salpêtrière, Paris, 1986 | 62 |
| fig. 3 | <i>The Great disaster</i> . Sacha Saille et Olivier Dutilloy dans la mise en scène d'Anne-Laure Liégeois – 2004 | 66 |
| fig. 4 | <i>The Great disaster</i> . Sacha Saille et Olivier Dutilloy dans la mise en scène d'Anne-Laure Liégeois - 2004..... | 70 |
| fig. 5 | Jardin du grand cloître. La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon | 100 |
| fig. 6 | <i>La Mastication des morts</i> . Installation plastique et sonore de Joël Fesel, Aurillac, 2000..... | 103 |
| fig. 7 | Ouverture de la tombe. <i>La Mastication des morts</i> . Mise en scène Solange Oswald, la Chartreuse, 1999 | 105 |
| fig. 8 | Bouche béante de la défunte. <i>La Mastication des morts</i> . Mise en scène Solange Oswald, la Chartreuse, 1999 | 107 |
| fig. 9 | Mort qui mastique et ronge l'os de sa vie passée. <i>La Mastication des morts</i> . Mise en scène Solange Oswald, la Chartreuse, 1999..... | 109 |
| fig. 10 | Chœur des morts. <i>La Mastication des morts</i> . Mise en scène Solange Oswald, la Chartreuse, 1999 | 111 |
| fig. 11 | Stèle des défunts. <i>La Mastication des morts</i> . Mise en scène Eva Vallejo, Théâtre d'O, Montpellier, 2007 | 120 |
| fig. 12 | La <i>bugade</i> , lieu d'enfermement et d'isolement pour les chartreux. La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon | 148 |
| fig. 13 | Le lit des absents. <i>Leçons de ténèbres</i> . Mise en scène Guy Delamotte, Panta Théâtre, Caen, 2000 | 221 |
| fig. 14 | Chœur des revenants. <i>Leçons de ténèbres</i> . Mise en scène Guy Delamotte, Panta Théâtre, Caen, 2000 | 223 |
| fig. 15 | Etreinte de revenants. <i>Leçons de ténèbres</i> . Mise en scène Guy Delamotte, Panta Théâtre, Caen, 2000 | 223 |
| fig. 16 | L'ange. <i>La Blessure de l'ange</i> . Mise en scène Emmanuel Jorand-Briquet, Maison du Théâtre d'Amiens, 2007..... | 231 |
| fig. 17 | Les guides : passeurs de mémoire. <i>Seuils</i> . Mise en scène Katerini Antonakaki et Emmanuel Jorand-Briquet, la Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon, 2001 | 241 |
| fig. 18 | Sur le seuil de la présence. <i>Seuils</i> . Mise en scène Katerini Antonakaki et Emmanuel Jorand-Briquet, la Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon, 2001 | 243 |
| fig. 19 | <i>Personnes</i> , installation de Christian Boltanski, Grand Palais, Paris, 2010..... | 259 |
| fig. 20 | Envol des disparus. <i>Personnes</i> , Christian Boltanski, Grand Palais, Paris, 2010..... | 261 |
| fig. 21 | Présence de l'absent. <i>Personnes</i> , Christian Boltanski, Grand Palais, Paris, 2010..... | 261 |

| | | |
|---------|--|-----|
| fig. 22 | <i>Merci</i> . Installation sonore et plastique Joël Fesel. Mise en scène Solange Oswald, la Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon, 2000..... | 264 |
| fig. 23 | Croquis du scénographe Michel Jacquelin pour la mise en scène de <i>Prédelle</i> par Claude Bokhobza, Théâtre du Rond-Point, Paris, 2002..... | 290 |
| fig. 24 | Présence des enfers. Croquis de Michel Jacquelin et photos du pot de terre pour <i>Prédelle</i> . Mise en scène Claude Bokhobza, Théâtre du Rond-Point, Paris, 2002..... | 290 |
| fig. 25 | L'étreinte d'Orphée et Eurydice. <i>Prédelle</i> . Mise en scène Claude Bokhobza, scénographie Michel Jacquelin..... | 292 |
| fig. 26 | Jeu de mains. <i>Prédelle</i> . Mise en scène Claude Bokhobza, scénographie Michel Jacquelin..... | 294 |
| fig.27 | Aquarium reliquaire. <i>Prédelle</i> . Mise en scène Claude Bokhobza, scénographie Michel Jacquelin..... | 294 |
| fig. 28 | Jardin des simples. La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon Erreur ! Signet non défini. | |

Crédits photos

Photographies n° 1, 5, 11, 12, 19, 20, 21, 28 : Didier Garnier.

Photographie n°2 : Archives INA.

Photographies n° 3, 4 : Christophe Raynaud de Lage.

Photographies n° 6, 7, 8, 9, 10, 22 : Luc Jennepin.

Photographies n° 13, 14, 15 : Evelyann Raymonde.

Photographies n°16, 17, 18 : Christophe Loiseau.

Photographies n° 23, 24, 25, 26, 27 : Michel Jacquelin.