



HAL
open science

La scène théâtrale contemporaine au plus proche du réel pluriel : quels recommencements ?

Marie Vandebussche-Cont

► To cite this version:

Marie Vandebussche-Cont. La scène théâtrale contemporaine au plus proche du réel pluriel : quels recommencements?. Art et histoire de l'art. Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT: . tel-01722470

HAL Id: tel-01722470

<https://theses.hal.science/tel-01722470v1>

Submitted on 4 Mar 2018

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 Sorbonne Nouvelle - Paris 3
École Doctorale 267 Arts & Médias
Institut de Recherche en Études Théâtrales

Thèse présentée pour l'obtention d'un doctorat d'Études Théâtrales

Marie Vandebussche-Cont

**La scène théâtrale contemporaine au
plus proche du réel pluriel :
quels recommencements ?**

Sous la direction de Joseph Danan

Soutenue le 23 janvier 2015

Jury :

Christophe Bident, *Professeur à l'Université de Picardie Jules Verne* (Rapporteur)

Joseph Danan, *Professeur à la Sorbonne Nouvelle - Paris 3*

Christian Godin, *Maître de conférences HDR à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand* (Expert)

Mireille Losco-Lena, *Professeure à l'E.N.S.A.T.T., Lyon* (Rapporteur)

Joël Pommerat, *Auteur-metteur en scène* (Expert)

Jean-Pierre Sarrazac, *Professeur émérite à la Sorbonne Nouvelle - Paris 3* (Examineur)

À Arshia

زندگی من

À mes parents et mon frère

La scène théâtrale contemporaine au plus proche du réel pluriel : quels recommencements ?

Résumé

Les auteurs de théâtre (ou les duos auteur/metteur en scène), sur lesquels porte notre étude, s'intéressent au réel dans sa pluralité, sans avoir d'image du monde : ils semblent avoir intégré « la fin du monde ». Leur écriture s'inscrit de plain-pied dans le monde « démondé » qui est le nôtre. Elle cherche à se situer au plus près de la profusion et de la dispersion, qui le caractérisent. Mais l'ambition de ces artistes n'est pas simplement de manifester la fin du monde. Ils sont dans l'après, dans l'urgence de sentir (ou de donner à sentir) à quoi elle peut ouvrir : à quelle vie vivable ? à quelle possibilité d'habiter le réel ? S'ils ont fait le deuil du monde comme tout-structure et d'une place revenant à l'homme au sein d'une telle ordonnance, ils n'ont pas fait le deuil, en revanche, de la possibilité de (re)faire monde. Leur geste semble sous-tendu par la nécessité d'ouvrir à un tel recommencement.

Au sein du corpus étudié, la thèse repère trois veines théâtrales, ouvrant à trois types de praxis du monde : premièrement, un *théâtre de l'approbation* du réel (celui de Philippe Dorin et Michel Froehly) ; deuxièmement, des *théâtres de la réeffectuation* du réel (ceux de Pascal Rambert et d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde) ; enfin, troisièmement, des théâtres ouvrant, ne serait-ce qu'un temps, à la possibilité d'une « *conversion* » de monde (ceux de Joël Pommerat, Jan Lauwers et Nature Theater of Oklahoma). Elle s'intéresse aux formes que ces théâtres inventent pour représenter ou mettre en œuvre ces recommencements, et ce faisant, redonner « croyance au monde ». Car l'enjeu, majoritairement, semble bien être d'inventer un théâtre de la « croyance au monde ».

Mots-clés : théâtre contemporain, représentation du monde, fin du monde, réel, praxis du monde, pouvoirs du théâtre

Contemporary Theater Scene approaching the Plural Real: What new beginnings?

Abstract

Authors/directors (or author / director duets) analyzed in our study are interested in the real in its plurality, without having an image of the world: they seem to have integrated "the end of the world". Their writing is fully inscribed in our "de-worlded" world. It seeks to be located as close as possible to the profusion and the dispersion which characterize it. But the ambition of these artists is not just to show the end of the world. They deal with what comes after, in a hurry to feel (or to give the feeling of) what this end can open to: to which life worth living? to which possibility to inhabit the real? If they have mourned the world as a whole-structure and a place for men in such an order, they have not mourned, however, the possibility of (re)doing (the) world. Their gestures seem underpinned by the need to open to such new beginnings.

Within the corpus we have studied, this dissertation identifies three theatrical veins, opening to three types of praxes of the world: first, a *theater of the approval* of the real (that of Philippe Dorin and Michel Froehly); second, *theaters of the remaking* of the real (those of Pascal Rambert, and of Olivier Cadiot and Ludovic Lagarde); third, theaters opening, if only one moment, to the possibility of a "*conversion*" of the world (those of Joël Pommerat, Jan Lauwers, and Nature Theater of Oklahoma). It analyzes the forms which these theaters invent to represent or implement these new beginnings, and in doing so restore a "belief in the world". What is at stake, in most cases, seems to be the invention of a theater of the "belief in the world".

Keywords: Contemporary Theater, Representation of the world, The end of the world, Real, Praxis of the world, Powers of Theater.

Remerciements

Je tiens, tout d'abord, à remercier Joseph Danan, mon directeur de thèse, pour ses éclairages précieux, son ouverture d'esprit, son écoute, ainsi que pour la confiance qu'il m'a toujours témoignée.

Je remercie Christophe Bident, Christian Godin, Mireille Losco-Léna et Jean-Pierre Sarrazac d'avoir accepté de faire partie du jury de soutenance de cette thèse.

J'exprime ma gratitude aux auteurs et aux metteurs en scène qui ont eu de la considération pour la recherche dans laquelle j'étais engagée, qui m'ont consacré du temps quand ils en manquaient et qui ont mis à ma disposition toutes les ressources susceptibles de m'aider. Je pense en particulier à Joël Pommerat et remercie, par la même occasion, Anne de Amézaga qui se montre toujours si réactive. Je pense aussi à Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde, qui m'ont laissée approcher leur geste de création. Je remercie chaleureusement Michel Froehly, Philippe Dorin, Désiré Saorin. Ainsi que Elke Janssens qui sème si bien l'esprit de la Needcompany. Merci, enfin, à Kelly Copper, pour nos échanges transatlantiques et montreuillois.

Ce travail doit beaucoup au dialogue que j'ai noué avec Jean-Luc Nancy, ainsi qu'aux discussions que j'ai pu avoir avec Frédéric Neyrat et Pierre-Philippe Jandin, autour de la pensée de Jean-Luc Nancy. Je les remercie infiniment pour leur sens du partage, pour l'intérêt qu'ils ont manifesté et les encouragements qu'ils m'ont régulièrement donnés.

Je tiens à remercier Christian Godin et Tiphaine Karsenti pour leur contribution à la relecture de la thèse et les conseils avisés qu'ils m'ont donnés à certaines étapes clés du parcours.

Je veux souligner à quel point le fait d'enseigner a participé à la progression de cette recherche. Je remercie donc le département d'arts du spectacle de Paris Ouest de m'avoir acceptée dans ses rangs, dès la deuxième année de la thèse. Je remercie aussi les équipes des départements d'arts du spectacle de Poitiers et Montpellier, qui m'ont accueillie pendant mes deux années d'ATER. Un grand merci, enfin, à Sylvie Chalaye qui m'a permis de donner, ces deux dernières années, un cycle de cours sur Joël Pommerat à Paris 3.

Merci à mes parents, Geneviève et Roger Vandenbussche, ainsi qu'à Jérôme, mon frère, pour leur engagement à mes côtés. Plus que tout, merci à Arshia, pour la compréhension dont il a fait preuve et la vie qu'il nous crée.

Sommaire

RÉSUMÉ.....	2
ABSTRACT	3
REMERCIEMENTS.....	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE	10
PREMIÈRE PARTIE. ARRIÈRE-PLAN HISTORICO-ESTHÉTIQUE : THÉÂTRE ET TOTALITÉ DU RÉEL	20
CHAPITRE 1 FORME DRAMATIQUE ET TOTALITÉ, DES ORIGINES DE LA FORME DRAMATIQUE JUSQU’À L’ÉPOQUE MODERNE : VERS UNE MODÉLISATION DU RÉEL	21
1.1 Forme dramatique et modélisation idéale du réel :	22
1.1.1 Principe de la forme dramatique et modélisation	22
1.1.2 Tragédie antique et modélisation idéale du réel	26
1.1.3 Tragédie classique et modélisation idéale du réel	32
1.2 Forme dramatique et modélisation du réel, dans le contexte de la modernité	38
1.2.1 Esthétique diderotienne et modélisation de la nature	38
1.2.2 Esthétique hugolienne et modélisation du réel	49
1.2.3 Esthétique zolienne et modélisation de la vie	60
CHAPITRE 2 THÉÂTRE ET TOTALITÉ DU RÉEL, DANS LE CONTEXTE DE LA CRISE DE LA MODERNITÉ.....	75
2.1 L’effondrement du réel comme totalité objective	76
2.1.1 La crise du sujet.....	77

2.1.2	La crise des fondements rationnels du réel.....	79
2.2	La crise moderne de la représentation.....	83
2.2.1	Le cas significatif du roman moderne	83
2.2.2	Le cas spécifique du théâtre moderne	85
CHAPITRE 3 THÉÂTRE ET TOTALITÉ DU RÉEL DANS LE CONTEXTE		
	POSTMODERNE.....	89
3.1	La pluralisation croissante du réel dans le contexte postmoderne	90
3.2	Les « théâtres du réel ».....	92

DEUXIÈME PARTIE. LA SCÈNE THÉÂTRALE CONTEMPORAINE AU PLUS PRÈS D'UN RÉEL PLURIEL ET SANS DEHORS95

CHAPITRE 4 THÉORIES DU RÉEL			98
4.1	Philippe Dorin et Michel Froehly : apprendre l'idiotie du réel pluriel.....		99
4.1.1	Effet d'énumération douce et initiation au réel idiot.....		100
4.1.2	Effet d'inventaire brut et apprentissage du réel idiot		110
4.1.3	Inventaire brut et apprentissage du réel idiot		117
4.1.4	Performance, idiotie et allégresse.....		124
CHAPITRE 5 EXPÉRIMENTATIONS / PRATIQUES CONSTRUCTIVISTES.....			129
5.1	Pascal Rambert : composer des univers et des parcours.....		130
5.1.1	Lignes de fuite et déploiement de l'« expérimentation-vie ».....		130
5.1.2	Lignes de fuite et déploiement de nouvelles possibilités de vie.....		144
5.2	Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde : éliminer, composer		153
5.2.1	Univers fuyant, spirale ascendante et traversées du chaos créatrices.....		154
5.2.2	Point fuyant, spirale descendante et traversées cathartiques de la polyphonie sociale		168
5.2.3	Point fuyant, spirale descendante et traversées cathartiques du magma autobiographique		179

TROISIÈME PARTIE. RETROUVER UNE DISTANCE, PARTANT D'UNE PROXIMITÉ AVEC LE RÉEL PLURIEL ?.....190

CHAPITRE 6 EXPÉRIENCES DE L'ÊTRE-AU-MONDE 191

6.1 Joël Pommerat : croire en l'être-au-monde ? 193

6.1.1 Circularité abyssale et suggestion de la multiplicité complexe du réel
[approche contemporaine et théorique] 195

6.1.2 Circularité abyssale et suggestion de la multiplicité complexe du réel
[approche historique et pratique] 212

6.1.3 Dépassement de la circularité et surgissement de la possibilité d'un monde ? 226

6.1.4 Circularité abyssale et non-sens du monde ? 241

6.2 Jan Lauwers : magnifier la joie, mythifier l'être-en-commun 254

6.2.1 Mise en flux d'un récit de vie discordant et magnification de la joie 254

6.2.2 Mise en flux de pré-récits catastrophiques et magnification de l'être-en-commun 264

6.2.3 Mise en flux d'un mythe tragique, ouvert au réel catastrophique et mythification de l'être-en-commun 280

6.3 Nature Theater of Oklahoma : exposer (à) l'être-avec..... 293

6.3.1 Gestus et exposition *de* et à l'être-avec 293

6.3.2 Gestus (musical) et exposition *de* et à l'être-avec 307

CONCLUSION GÉNÉRALE. CROIRE ET REDONNER « CROYANCE AU MONDE » ?.....319

BIBLIOGRAPHIE 331

INDEX DES NOMS PROPRES 354

INDEX DES SPECTACLES 357

Liste des photographies

Photo 1. <i>Bouge plus !</i> de Philippe Dorin et Michel Froehly	108
Photo 2. <i>Bouge plus !</i> de Philippe Dorin et Michel Froehly	109
Photo 3. <i>Christ sans hache</i> de Philippe Dorin et Michel Froehly.....	115
Photo 4. <i>Christ sans hache</i> de Philippe Dorin et Michel Froehly.....	116
Photo 5. <i>Christ sans hache</i> de Philippe Dorin et Michel Froehly.....	116
Photo 6. <i>One two one two three four</i> de Philippe Dorin et Michel Froehly	122
Photo 7. <i>One two one two three four</i> de Philippe Dorin et Michel Froehly	123
Photo 8. <i>One two one two three four</i> de Philippe Dorin et Michel Froehly	123
Photo 9. <i>Toute la vie</i> de Pascal Rambert.....	142
Photo 10. <i>Toute la vie</i> de Pascal Rambert.....	142
Photo 11. <i>Toute la vie</i> de Pascal Rambert.....	143
Photo 12. <i>Toute la vie</i> de Pascal Rambert.....	143
Photo 13. <i>After/Before</i> de Pascal Rambert.....	151
Photo 14. <i>After/Before</i> de Pascal Rambert.....	152
Photo 15. <i>After/Before</i> de Pascal Rambert.....	152
Photo 16. <i>Le Colonel des zouaves</i> d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde	166
Photo 17. <i>Le Colonel des zouaves</i> d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde	166
Photo 18. <i>Le Colonel des zouaves</i> d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde	167
Photo 19. <i>Retour définitif et durable de l'être aimé</i> d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde	178
Photo 20. <i>Un Mage en été</i> d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde	188
Photo 21. <i>Un Mage en été</i> d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde	188
Photo 22. <i>Un Mage en été</i> d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde	189
Photo 23. <i>Un Mage en été</i> d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde	189
Photo 24. <i>Au monde</i> de Joël Pommerat.....	209
Photo 25. <i>Au monde</i> de Joël Pommerat.....	210
Photo 26. <i>Au monde</i> de Joël Pommerat.....	211
Photo 27. <i>Cercles/Fictions</i> de Joël Pommerat	224
Photo 28. <i>Cercles/Fictions</i> de Joël Pommerat	224
Photo 29. <i>Cercles/Fictions</i> de Joël Pommerat	225
Photo 30. <i>Ma Chambre froide</i> de Joël Pommerat	239

Photo 31. <i>Ma Chambre froide</i> de Joël Pommerat	239
Photo 32. <i>Ma Chambre froide</i> de Joël Pommerat	240
Photo 33. <i>La Réunification des deux Corées</i> de Joël Pommerat.....	252
Photo 34. <i>La Réunification des deux Corées</i> de Joël Pommerat.....	252
Photo 35. <i>La Réunification des deux Corées</i> de Joël Pommerat.....	253
Photo 36. <i>La Chambre d'Isabella</i> de Jan Lauwers	262
Photo 37. <i>La Chambre d'Isabella</i> de Jan Lauwers	262
Photo 38. <i>La Chambre d'Isabella</i> de Jan Lauwers	263
Photo 39. <i>La Chambre d'Isabella</i> de Jan Lauwers	263
Photo 40. <i>Le Bazar du homard</i> de Jan Lauwers.....	279
Photo 41. <i>Le Bazar du homard</i> de Jan Lauwers.....	279
Photo 42. <i>La Maison des cerfs</i> de Jan Lauwers	291
Photo 43. <i>La Maison des cerfs</i> de Jan Lauwers	292
Photo 44. <i>La Maison des cerfs</i> de Jan Lauwers	292
Photo 45. <i>No Dice</i> de Nature Theater of Oklahoma	306
Photo 46. <i>Life and times 1</i> de Nature Theater of Oklahoma.....	317
Photo 47. <i>Life and times 1</i> de Nature Theater of Oklahoma.....	317
Photo 48. <i>Life and times 1</i> de Nature Theater of Oklahoma.....	318

Introduction générale

« LA SECONDE FILLE. [...] Est-ce que nous sommes perdues ? Ou bien est-ce seulement parce que nous voyons encore mal notre direction ? »¹

Extrait d'*Au Monde* de Joël Pommerat

Impulsion

Cette recherche est née du questionnement qu'a suscité en moi le spectacle *Au Monde*, de Joël Pommerat. Si ce spectacle m'a autant ébranlée, c'est qu'il m'a semblé se situer exactement au point où nous en sommes, qu'il m'est apparu, en quelque sorte, comme un tremblement d'époque. D'une part, il donnait à voir une suite très étendue d'instantanés ordinaires, répétitifs et singuliers, et rendait par là très sensible le fait que nos existences sont à la dérive, n'étant plus ni éclairées, ni orientées par une quelconque vision du monde, mais prises dans la profusion et la dispersion d'un réel qui n'a pas de sens. Mais en même temps qu'il manifestait la « fin du monde »² et l'égarément angoissant dans lequel elle nous plonge, *Au Monde* me semblait traversé par l'urgence d'ouvrir à un après. « Qu'est-ce qu'il reste quand il n'y a rien ? »³. C'est une question que Pommerat dit souvent poser dans son théâtre. Ici, en l'occurrence, j'entendais, posée avec beaucoup d'insistance, la question de savoir ce qu'il reste quand il n'y a plus de monde, ce qu'on « reconstitue » à partir de là – question que Pommerat a d'ailleurs pu formuler dans des entretiens :

« Quelque chose de très fort de notre époque est, entre autres, la confusion des valeurs [...], dans le sens de savoir ce qu'on reconstitue à partir du démantèlement des grandes valeurs de nos sociétés. Comment toutes ces valeurs sont questionnées à nouveau aujourd'hui, comment

¹ Joël Pommerat, *Au Monde*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2004, p. 63.

² Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 13, 14.

³ Joël Pommerat et Joëlle Gayot, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 48.

du coup on est davantage dans un désordre, dans une non-lisibilité, que dans une lisibilité, même si cette lisibilité était un peu artificielle ou plaquée [...] L'homme contemporain ne peut pas faire l'impasse de ce questionnement de son monde. »⁴

Si *Au Monde* m'a donc autant donné à sentir et à penser, c'est que le spectacle semblait se tenir sur une ligne de tremblement entre fin du monde et recommencement sous l'impulsion d'un désir de faire sens et monde.

Champ de recherche et corpus

Au Monde et les spectacles de Joël Pommerat, qui ont suivi m'ont ouvert un champ de recherche, à partir duquel s'est progressivement constitué un corpus. Ils m'ont conduite à m'intéresser à des théâtres qui, partant de la fin du monde, ouvrent ou tentent d'ouvrir à un recommencement. Ces théâtres se caractérisent donc, tout d'abord, par le fait qu'ils ont fait le deuil de « toute image globale et cohérente du monde »⁵, autrement dit le deuil du monde comme « totalité intensive »⁶. Leur écriture s'inscrit de plain-pied dans le monde « démondé »⁷ qui est le nôtre et que Jean-Luc Nancy désigne par le terme de « *struction* » – qui signifie étymologiquement « le tas », « l'amoncellement ». L'état dans lequel nous nous trouvons semble bien se caractériser, en effet, par « la simultanéité non coordonnée des choses et des êtres, la contingence de leurs coappartenances, la dispersion des profusions d'aspects, d'espèces, de forces, de formes, de tensions et d'intentions (instincts, pulsions, projets, élans) » et par le fait que, « dans cette profusion, aucun ordre ne se fait valoir au-dessus des autres »⁸. C'est au plus près de la *struction* qui définit notre présent que se situent les théâtres qui nous

⁴ <https://web.archive.org/web/20081212044307/http://www.culturesfrance.com/evenement/Entretien-avec-Joel-Pommerat/evpg280.html>

⁵ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 43.

⁶ Christian Godin, *La Totalité*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, tome 1, p. 695 :

« La totalité extensive est celle qui résulte de l'accumulation objective et de l'énumération de ses parties. La totalité compréhensive (ou intensive) est celle qui résulte des relations internes de ses parties – lesquelles lui donnent son sens. Ainsi le tout-somme (pan) et le tout-structure (holon) distingués par Platon [...] correspondent-ils respectivement à la totalité extensive et à la totalité intensive. La totalité extensive est une totalité quantitative, la totalité compréhensive (ou intensive) est une totalité qualitative. L'intégralité caractérise la première, l'intégrité caractérise la seconde. »

⁷ Pierre-Philippe Jandin, *Jean-Luc Nancy, Retracer le politique*, Paris, Éditions Michalon, collection « Le bien commun », 2012, p. 49.

⁸ Jean-Luc Nancy, « De la *struction* », in Aurélien Barrau et Jean-Luc Nancy, *Dans quels mondes vivons-nous ?*, Paris, Galilée, 2011, p. 90.

intéressent. Au plus près du « réel », pourrait-on dire, en définissant la notion en opposition au « monde » considéré comme tout-structure. Jean Baudrillard pose ainsi que « le réel en général est la forme abolie et désenchantée du monde »⁹. Plus récemment, Maryvonne Saison a appelé « théâtres du réel »¹⁰ des théâtres qui, précisément, invoquaient « le réel » par opposition au « monde » – « monde » que, dans le contexte de la fin du monde, ils étaient contraints de renoncer à représenter. Mais dès lors que « le réel » a aussi pu être invoqué par des auteurs qui croyaient en la possibilité de produire une image du monde (Victor Hugo, par exemple), il est plus significatif de dire que les théâtres qui nous intéressent se situent au plus près du *réel* « *pluriel* ». Ils approchent « ce qui existe effectivement »¹¹ (dans l'homme, dans la vie, dans la société, dans l'actualité mondiale¹²) et qui apparaît désormais placé sous le signe de la pluralité, du grand nombre et de la juxtaposition. Comme *Au Monde*, ils rendent sensibles l'égarement qui naît de cet état de fait. Cet égarement apparaît lié, d'une part, à l'impossibilité désormais de « trouver place, séjour et les repères d'une orientation », à l'intérieur d'une « ordonnance composée et complète »¹³. Il est lié aussi, par ailleurs, au sentiment généralisé d'une absence de sens. De fait, le monde (tel qu'il est) n'apparaît plus « essentiellement en rapport » avec un dehors (un principe ou une fin pouvant organiser sa représentation). Or, comme le souligne Jean-Luc Nancy, « il n'y a de sens que dans un rapport à quelque “dehors” ou “ailleurs” à quoi le sens consiste à se rapporter »¹⁴.

Les théâtres qui nous intéressent sont donc plongés dans le monde démondé d'aujourd'hui, un monde qui ne fait pas de sens. Mais leur ambition n'est pas uniquement de se faire l'écho sensible de la fin du monde (du sens). Ils sont dans

⁹ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Denoël, collection « Folio/Essais », n° 81, 1992 (1979), p. 66.

¹⁰ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, *op. cit.*

¹¹ Cette formule renvoie à la définition la plus élémentaire du réel : « ce qui existe effectivement, par opposition à ce qui est seulement conçu ou imaginé. »

Cf article « réel », in Jacqueline Russ (dir.), *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 436-437.

¹² Nous nous sommes inspirés de la manière dont Hugo définit le réel que le théâtre doit représenter : « tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme ». Cf Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame I*, J. Hetzel et A. Quantin, 1881, p. 48.

¹³ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

l'après, dans l'urgence de sentir (ou de donner à sentir) à quoi elle ouvre : à quelle vie vivable ? à quelle possibilité d'habiter le réel ? Leur geste semble sous-tendu par la nécessité qu'évoque Jean-Luc Nancy de substituer aux images du monde « une habitation, une vie du monde, dans le monde »¹⁵. Car le fait est que, comme il le souligne, « si nous n'allons vers aucun terme – ni par providence, ni par destin tragique, ni par histoire produite –, nous ne sommes pourtant pas sans “aller” »¹⁶. Nous allons, poussés par un désir de vivre ou, selon les perspectives, un désir d'exister, en vertu duquel nous désirons « habiter » le réel, c'est-à-dire, au sens étymologique du terme, être dans une « disposition »¹⁷ active à l'égard de lui. Les théâtres qui nous intéressent partent donc de la fin du monde, pour ouvrir (ou tenter d'ouvrir) la voie d'une « praxis [...] du monde »¹⁸. S'ils ont fait le deuil du monde comme tout-structure et d'une place revenant à l'homme au sein d'une telle ordonnance, ils n'ont pas fait le deuil, en revanche, de la possibilité de (re)faire monde.

Organisation

Si tous les recommencements auxquels ouvrent les théâtres du corpus supposent une certaine acceptation de la struction, cette acceptation revêt néanmoins des degrés très différents. Nous étudierons trois formes de recommencement, qui mettent en jeu un degré décroissant d'acceptation de la struction et une recherche croissante de distance. On s'intéressera, tout d'abord, dans le chapitre 4, à la forme de recommencement qui se déploie dans le théâtre de Philippe Dorin et Michel Froehly, partant d'un désir d'acceptation sans réserve de la struction. On se penchera ensuite, dans le chapitre 5, sur la forme de recommencement qui se déploie dans le théâtre de Pascal Rambert et, de manière quelque peu différente, dans celui d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde. Elle s'opère, cette fois, partant du désir d'aménager perpétuellement un petit écart par rapport à la struction. Enfin, dans le chapitre 6, on s'intéressera à la forme de recommencement qui s'amorce ou

¹⁵ Jean-Luc Nancy et Pierre-Philippe Jandin, *La Possibilité d'un monde*, Paris, Les petits Platons, 2013, p. 31.

¹⁶ Jean-Luc Nancy, « De la struction », in Aurélien Barrau et Jean-Luc Nancy, *Dans quels mondes vivons-nous ?*, op. cit., p. 103.

¹⁷ Jean-Luc Nancy et Pierre-Philippe Jandin, *La Possibilité d'un monde*, op. cit., p. 31.

¹⁸ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, op. cit., p. 19.

se déploie dans les théâtres de Joël Pommerat, Jan Lauwers, Nature Theater of Oklahoma et qui part d'un refus de la « pure et simple juxtaposition qui ne fait pas de sens »¹⁹. Et du désir de retrouver une distance, un dehors qui ne recrée pas d'image du monde. On le voit, les deux premières formes de recommencement évoquées présupposent l'absence de tout dehors. Nous les aborderons donc au sein d'une même partie (la deuxième) et consacrerons la troisième et dernière partie de la thèse à la troisième forme de recommencement évoquée, qui, elle, met en jeu une recherche de transimmanence.

Nous verrons qu'en fonction de leur degré d'acceptation de la struction, ces trois formes de recommencement s'engagent plus ou moins franchement, et plus ou moins radicalement, sur le terrain de la praxis. La première forme de recommencement (celle qui se déploie dans le théâtre de Dorin et Froehly) reste ainsi de nature essentiellement théorique. Elle consiste à élaborer une nouvelle « théorie »²⁰ du réel, qui ne fasse appel à aucune instance extérieure, aucune « arrière-pensée »²¹. Une « théorie », qui ne vise donc plus à interpréter le réel, mais à le découvrir dans son « idiotie » – pour reprendre ce terme que Clément Rosset utilise en référence au grec *idios* qui signifie « simple, particulier, unique de son espèce »²². Il s'agit donc, en quelque sorte, de réapprendre le réel. Et même, au fil des spectacles, on le verra, de réapprendre tout le réel, d'apprendre à tout considérer sur un même plan. Allègrement. Car, et c'est là la dimension pratique de ce recommencement, il s'agit aussi d'ouvrir à une pratique de l'allégresse, de disposer à approuver tout le réel.

À la différence de la précédente, la deuxième forme de recommencement se détourne, elle, de la théorie en même temps que de l'interprétation. Dans le théâtre de Pascal Rambert, en effet, comme dans celui d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde, la fin du monde ouvre franchement à « la praxis du [...] monde »²³. Elle ouvre, plus précisément, à des pratiques constructivistes – notamment, à la

¹⁹ Jean-Luc Nancy, « De la struction », in Aurélien Barrau et Jean-Luc Nancy, *Dans quels mondes vivons-nous ?*, *op. cit.*, p. 91.

²⁰ Au sens étymologique de « regard porté sur les choses ».

Cf Clément Rosset, *L'École du réel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 202.

²¹ Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1985 (1979), p. 97.

²² Clément Rosset, *L'École du réel*, *op. cit.*, p. 36.

²³ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, *op. cit.*, p. 19.

construction de parcours de vie sur fond de réel chaotique. Ces théâtres donnent à voir, en effet, des parcours de vie, qui procèdent d'une incessante composition-recomposition d'univers, s'effectuant par alliance avec le réel chaotique – et même, progressivement, *tout* le réel chaotique. Leur écriture réeffectue donc virtuellement le réel. Elle le refabrique, moment après moment, donnant naissance à une succession d'ordres éphémères.

La troisième forme de recommencement peut sembler ouvrir à une transformation plus radicale encore du monde – une « conversion de monde »²⁴ ? Dans les théâtres de Joël Pommerat, Jan Lauwers et Nature Theater of Oklahoma, la fin du monde du sens ouvre, en effet, à l'expérience d'une forme de transcendance : expérience d'un sens brut de l'existence, au travers de laquelle se découvre le dehors de l'existence elle-même, l'être-au-monde ; expériences de catastrophes au travers desquelles se découvre un en-commun ; expérience de l'existence comme coexistence, au travers de laquelle se découvre l'être-avec. Autant d'expériences qui ouvrent, elles-mêmes, ne serait-ce qu'un temps, à la pratique de l'être-au-monde ou de l'être-avec, comme possibilité de faire sens et de faire monde.

Nous verrons donc que les théâtres du corpus ouvrent, avec plus ou moins de ferveur, à la possibilité d'une « habitation » du réel, en des sens très différents (aux sens d'une adhésion, d'une alliance, d'un rapport). Nous tenterons de mettre au jour les formes que ces théâtres inventent pour nous donner à sentir ces possibilités, pour nous donner croyance en elles. Quels pouvoirs spécifiques du théâtre ces formes mettent-elles en jeu ?

²⁴ Je reprends ici un terme utilisé par Jean-Luc Nancy qui parle de l'urgence d'une « conversion de monde ». Cf Jean-Luc Nancy et Daniel Tyradellis, *Qu'appelons-nous penser ?*, Bienne-Paris, Diaphanes, 2013, p. 43.

Kelly Copper, qui conçoit et met en scène avec Pavol Liska, les spectacles de Nature Theater of Oklahoma dit, ainsi, être intéressée par un théâtre qui puisse changer définitivement aussi bien le public que les acteurs :

« We're interested in a kind of performance that can effect permanent change in the audience as well as in the actor [...] »

Cf <http://www.alpertawards.org/artist/about-pavol-kelly>

Mise en perspective

Nous avons inscrit nos analyses dans le cadre plus large d'une histoire de la pensée des rapports entre théâtre et totalité du réel. Nous nous emploierons, en effet, dans la première partie de la thèse, à retracer les deux grandes étapes de cette histoire, afin de mieux percevoir la portée de ce que les théâtres du corpus inventent aujourd'hui.

Nous verrons que la forme dramatique est une forme particulièrement emblématique de toute cette époque, dans l'histoire de la pensée, où l'on se représente le réel comme une totalité intensive, « une ordonnance composée et complète »²⁵, un monde. En effet, depuis son émergence jusqu'à l'époque moderne, la visée (théorique) de la forme dramatique est de donner forme, en un sens de plus en plus strict, à la totalité intensive du réel, de modéliser un réel qu'on pense modélisable, de faire un monde qui représente le monde. Dans le champ français de l'esthétique théâtrale, c'est Diderot qui, le premier, conçoit la forme dramatique strictement comme une modélisation du réel. Une modélisation de la nature vraie. Dans sa perspective, la modélisation dramatique vise à faire apparaître ce « phénomène central »²⁶ qui donne à la nature son unité et fait tenir les hommes ensemble. Il s'agit, selon lui, en l'occurrence, du principe de conservation (qui prend la forme de l'amour propre à l'échelle individuelle, et de l'amour de l'ordre à l'échelle du groupe). Comme Diderot, Hugo en appelle à la vérité, il appelle à s'affranchir des normes d'honnêteté en vigueur à l'âge classique. Lui conçoit expressément le drame comme une modélisation du « réel ». Dans sa perspective, cette modélisation vise à faire apparaître le principe mystérieux qui peut tenir rassemblées les composantes, nombreuses et variées, de la « création toute entière », ce « grand ensemble qui nous échappe »²⁷. Et ce principe, c'est la providence. Enfin, Zola souscrit, lui aussi, au mot d'ordre de la vérité. Il conçoit le drame comme une modélisation scientifique qui ouvre à une « connaissance »²⁸ de

²⁵ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, op. cit., p. 13.

²⁶ Denis Diderot, *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat, Garnier, 1875-1876, t. II, p. 42.

²⁷ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame I*, J. Hetzel et A. Quantin, 1881, p. 23.

²⁸ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Éditions Flammarion, GF-dossier, 2006 (1880), p. 56.

la nature, en faisant apparaître le principe d'« unité du vivant »²⁹, qui, dans sa perspective, ne serait pas très éloigné du principe darwinien d'adaptation au milieu et de transmission héréditaire des caractères acquis. On le voit, dans la perspective de ces auteurs modernes, l'écriture dramatique a pour objet la totalité du réel. Elle vise à élaborer une *théorie* de la totalité du réel, à faire monde sur un mode théorique.

Nous verrons, au chapitre 2 de la thèse, que ce régime de rapports entre théâtre et totalité du réel est remis en cause à partir de la fin du XIXe siècle, en même temps que se dissout la croyance en une ordonnance objective de la multiplicité des choses. En même temps, donc, que se dissout la croyance au « monde ». C'est à la fin du XIXe siècle, en effet, que s'amorce la fin du « monde représenté »³⁰, le réel n'apparaissant plus objectivement unifiable. Dans ce contexte de crise, le théâtre réinterroge son rapport à la totalité (du réel) et remet en cause le geste de modélisation, qui le définissait. Ce questionnement et cette remise en cause ouvrent à deux recommencements majeurs. Dans la perspective de Brecht, d'une part, la modélisation du réel n'est plus pertinente que si elle prend pour objet des réalités historiques ou socio-économiques particulières, en se donnant pour visée (pratique) de transformer le spectateur en futur acteur de leur transformation. Dans la perspective d'Artaud, d'autre part, la visée du théâtre n'est plus de modéliser la totalité du réel apparent, mais de créer de la vie et de s'inscrire, pratiquement, dans la totalité de l'univers. Tandis que la croyance au monde se dissout, ces recommencements tendent donc, pour le premier, à donner croyance en un monde transformé, en une réalisation de l'idéal d'émancipation de l'humanité. Et, pour le second, à donner croyance en un « au-delà du réel »³¹. Mais, comme nous le verrons au chapitre 3, la crise ouverte par la modernité ne cesse de s'accroître tout au long du XXe siècle, la croyance en l'émancipation s'érodant au même titre que la croyance au monde comme totalité objective. Dans le contexte postmoderne, la fin du monde est pensée sur un mode radical. Un certain nombre de théâtres, soucieux du réel, s'efforcent d'en rendre compte, d'élaborer ce qui pourrait

²⁹ Henri Mitterand, « Préface », in Émile Zola, *Face aux romantiques*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. Le Regard Littéraire, 1989, p. 26.

³⁰ Pierre-Philippe Jandin, *Jean-Luc Nancy, Retracer le politique*, op. cit., p. 59.

³¹ Mireille Losco et Catherine Naugrette, « Mimésis (crise de la) », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n°22, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2001, p. 68.

s'apparenter à des représentations négatives du réel.

Au regard de cette mise en perspective, les théâtres de notre corpus pourraient bien apparaître situés au seuil d'une nouvelle période³². Dans le contexte actuel où « il nous incombe de tout réinventer »³³, il semblerait qu'ils cherchent à inventer un théâtre de la croyance en ce monde-ci.

³² En 2013, Jean-Luc Nancy déclarait dans le journal *L'Humanité* : « Je ne pense pas que nous soyons encore dans le post-moderne. Nous sommes dans un "post-post", c'est-à-dire en fait dans un "pré-". Nous sommes "avant" ou au début d'un changement sans doute aussi profond et considérable que la fin de Rome ou la Renaissance. »

<http://www.humanite.fr/jean-luc-nancy-le-communisme-cest-le-sens-de-letre-en-commun-penser#sthash.kRtHyFIp.dpuf>

³³ Jean-Luc Nancy, « De la struction », in Aurélien Barrau et Jean-Luc Nancy, *Dans quels mondes vivons-nous ?*, *op. cit.*, p. 103.

Première partie.

Arrière-plan historico-esthétique :
théâtre et totalité du réel

Chapitre 1

Forme dramatique et totalité, des origines de la forme dramatique jusqu'à l'époque moderne : vers une modélisation du réel

1.1 Forme dramatique et modélisation idéale du réel :

1.1.1 Principe de la forme dramatique et modélisation

Bien qu'elle puisse faire l'objet de réserves, la perception par Lukács d'un principe de la forme dramatique, qui consisterait à « donne[r] forme à la totalité intensive de l'essentialité », nous semble pouvoir rendre compte de l'évolution tendancielle des visées du drame³⁴, de son émergence à la fin du XIXe siècle. Cette conception du drame comme totalité intensive, c'est-à-dire formelle, prolonge la position de Hegel qui prenait déjà soin de préciser que le drame constitue « aussi bien par son contenu que par sa *forme*, la totalité la plus complète »³⁵. Lukács éclaircit ce point en associant expressément la forme dramatique à un genre particulier de totalité, la totalité « intensive », le tout-structure.

Ramenée au contexte de l'émergence de la forme dramatique, cette vue de Lukács fait sens. C'est d'ailleurs relativement à l'épopée qu'il énonce cette spécificité du drame :

« La grande poésie épique donne forme à la totalité extensive de la vie ;
le drame donne forme à la totalité intensive de l'essentialité. »³⁶

Le drame émerge comme tout-structure, à un moment où la représentation qu'on se fait du monde, ne permet plus d'appréhender ce dernier par le tout-somme³⁷ de l'épopée. Dans *La Théorie du roman*, Lukács revient sur cette évolution des représentations qui fait du genre dramatique un genre de première importance.

Dans un monde aussi « homogène » que celui de l'épopée, caractérisé par une absence totale de séparation entre l'homme et le monde, « le monde de la signification peut être compris et embrassé d'un seul regard » et la représentation des « essences », c'est-à-dire de la nature des choses, n'exige qu'une élaboration

³⁴ Dans ce qui suit, nous utilisons « drame » à la manière des traducteurs de Hegel et Lukács, dans le sens général de « forme dramatique ».

³⁵ G.W.F. Hegel, *Esthétique, La Poésie*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, tome 2, p. 320.

³⁶ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Denoël, 1968, p. 38.

³⁷ Christian Godin, *La Totalité, op. cit.*, tome 1, p. 695.

formelle minimale. Elle ne consiste ni plus ni moins qu'à établir un « relevé » - celui des essences « éternelles » dont Lukács dit bien qu'elles sont alors « visibles ». Elle n'exige aucunement de quitter le plan du réel immédiat, qui découvre aisément un ordre profond et permanent. « L'esprit [de l'auteur] se borne à accueillir passivement dans sa vision un sens déjà achevé »³⁸, une totalité spontanée, offerte aux sens.

L'émergence, par la suite, d'une totalité formelle - la forme dramatique - en lieu et place d'une totalité de contenu - l'épopée - est, selon Hegel, à relier au premier stade de l'apparition de l'individu, quand il se distingue du « tout substantiel de la nation »³⁹. Hegel situe cette évolution aux phases moyennes et avancées de la vie nationale. Il y voit la conséquence d'un niveau relativement avancé de formalisation de la législation et de l'éthique, qui conduit à une extériorisation des déterminations guidant l'agir humain, extériorisation qui produit chez l'homme, en retour, le sentiment de son intériorité :

« Ceci [la séparation entre l'individu et la nation] arrive à des périodes avancées de la vie d'un peuple, alors que les déterminations générales, qui doivent présider aux actes humains, au lieu de faire partie de la totalité formée par la vie sentimentale et morale, ont assumé un caractère prosaïque, celui d'un ordre incarné dans des institutions politiques, réglé par des prescriptions morales et juridiques fixes qui imposent à l'homme des obligations et des devoirs, dont il doit s'acquitter sous la pression d'une nécessité extérieure, nullement immanente. En présence d'une pareille réalité toute faite, l'homme se transporte dans un monde de sa propre création [...] la passion, le sentiment devient la chose principale qui domine tout et cherche à s'affirmer d'une façon indépendante et active, en refusant aux circonstances, aux faits et événements extérieurs le droit à l'indépendance épique. »⁴⁰

Ce désir d'affirmation de l'individualité, cette primauté des buts individuels sont à l'origine de l'apparition de personnages autonomes (qui ne sont encore, toutefois, que les représentants de contenus substantiels particuliers) :

« [...] les premiers grands exploits et événements des peuples sont généralement de nature épique, plutôt que dramatique : expéditions extérieures, faites en commun, comme la Guerre de Troie ; invasion de peuples nouveaux ; croisades ; défense commune contre des étrangers,

³⁸ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, op. cit., p. 23.

³⁹ G.W.F. Hegel, *Esthétique, La Poésie*, op. cit., tome 1, p.140.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 141.

comme les guerres persiques ; et c'est seulement plus tard qu'apparaissent les héros isolés et libres poursuivant leurs propres buts et se lançant dans des entreprises à leurs propres risques et périls. »⁴¹

L'individualité s'étant séparée de l'universalité, il s'agit alors, par le biais d'une nouvelle forme, le drame, de tendre vers l'« universalité de la pensée »⁴², ce qui implique effectivement un travail formel spécifique, qui dépasse le « relevé ».

Un premier aspect de ce travail, l'engagement dans l'action de « héros isolés et libres », requiert une synthèse entre épique et lyrique, une limitation réciproque de l'action et du caractère : d'une part, l'action « se trouve réduite à la simplicité des circonstances dans lesquelles le sujet conçoit ses fins et les réalise » ; d'autre part, et à l'inverse, « un développement plus large du caractère individuel et dans des directions sans rapport ou n'ayant que des rapports éloignés avec son action concentrée sur un seul point, serait une superfluité. » Cette synthèse aboutit à « un état de réduction et de simplification qu'on ne trouve pas dans la poésie épique »⁴³.

La prise en compte de l'individualité par la forme dramatique, entraîne donc un travail de mise en relation constante de l'action et du caractère, de l'action et du but déterminé d'un caractère. Mais ce ne sont pas là les seules relations internes qui se déploient au sein de la totalité « intensive », formelle, du drame.

La « cohésion et la condensation » y sont « à la fois subjectives et objectives »⁴⁴, comme y insiste Hegel, car la visée reste bien, dans ce nouveau contexte d'émergence de l'individualité, la représentation des essences. Celles-ci n'étant plus visibles comme dans l'épopée, une nouvelle forme s'impose, dans laquelle le concept de totalité n'est plus « empirico-métaphysique » mais « transcendantal »⁴⁵. Dans l'œuvre dramatique, la totalité prend forme au travers d'un dépassement de l'expérience.

L'auteur dramatique conçoit, selon Hegel, des fins individualisées porteuses d'une vérité objective :

⁴¹ G.W.F. Hegel, *Esthétique, La Poésie, op. cit.*, tome 2, p. 323.

⁴² G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier Montaigne, 1941, tome 2, p. 243.

⁴³ G.W.F. Hegel, *Esthétique, La Poésie, op. cit.*, tome 2, p. 326.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 330.

⁴⁵ Georg Lukács, *La Théorie du roman, op. cit.*, p. 42.

« Le pathos qui pousse à l'action peut être provoqué chez chacun par des forces morales, spirituelles, par des appels divins, par la passion de la justice, par l'amour de la patrie, des parents, des frères, par l'amour conjugal. »⁴⁶

L'auteur fait entrer ces fins en conflit et fait évoluer ces rapports de sorte qu'ils engendrent un ordre des choses essentiel, conforme au « divin lui-même », c'est-à-dire à la raison :

« Si donc le divin forme ainsi la vérité objective la plus profonde de l'objectivité extérieure de l'action, il est évident que la décision concernant l'évolution et l'issue des complications et des conflits peut venir, non des individus isolés, dressés les uns contre les autres, mais du divin lui-même en tant que totalité en soi ; et c'est ainsi que le drame doit, d'une façon ou d'une autre, nous présenter la manifestation vivante et active d'une nécessité autonome [...] »⁴⁷

L'auteur dramatique n'est donc plus « l'homme ordinaire »⁴⁸ qu'était le créateur d'épopée, surpris « devant un sens qui se manifeste à ses yeux », et « qu'il s'étonne [...] de lire dans la vie même avec autant d'évidence ». Il doit, selon Hegel, « avoir une vue [...] de ce qu'il y a de rationnel et de conforme au réel dans des actes où le regard ordinaire ne voit qu'obscurité, hasard, aberration morale »⁴⁹.

On le voit, le principe de la forme dramatique tend, dans le détail de la pensée hégélienne, à se confondre avec le principe de la tragédie primitive, qui est lui-même conçu d'une manière discutable.

Il nous semble intéressant de retenir l'idée plus générale de Hegel, d'une dimension originellement formelle de la totalité en jeu dans la forme dramatique, idée que Lukács reprend à son compte en définissant le drame comme « totalité intensive de l'essentialité ». La forme dramatique est originellement liée au premier stade du long processus de séparation entre l'homme et le monde. Elle perpétue la visée de la forme épique dans ce contexte qui rend nécessaire d'en passer par la modélisation pour faire apparaître l'ordre des choses.

Examinons, partant de là, le devenir de ces liens entre forme dramatique et

⁴⁶ G.W.F. Hegel, *Esthétique, La Poésie, op.cit.*, tome 2, p. 327.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Georg Lukács, *La Théorie du roman, op. cit.*, p. 42.

⁴⁹ G.W.F. Hegel, *Esthétique, La Poésie, op.cit.*, tome 2, p. 328.

totalité intensive et ce qui le conditionne, à savoir la signification et la pertinence historique d'une telle visée de l'essentialité.

1.1.2 Tragédie antique et modélisation idéale du réel

Considérons tout d'abord la tragédie antique. Dans la perspective aristotélicienne, telle que Paul Ricœur l'a fait apparaître, l'objet de la mimésis tragique étant l'action plutôt que l'homme⁵⁰, la tragédie s'apparente à un agencement de faits. Représentation d'action, elle est avant tout mise en intrigue.

Quand Aristote, au chapitre 7 de *La Poétique*, pose que la tragédie forme un tout (« [...] la tragédie, dit-il, consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, *qui forme un tout* et qui a une certaine étendue »⁵¹), c'est au sens d'une totalité intensive.

Le tout qu'elle forme, est agencé, il résulte de relations internes existant entre ses parties. Aristote prend soin d'en expliciter la nature dans la suite du chapitre 7.

Dans un premier temps, Aristote précise, en effet, que le tout que constitue la tragédie, est ordonné :

« Un tout, dit-il, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. »⁵²

⁵⁰ Aristote y insiste en de nombreux passages de son texte.

Cf, en particulier, Aristote, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 55 :

« [...] la tragédie est représentation non d'hommes mais d'action, de vie et de bonheur (le malheur aussi réside dans l'action), et le but visé est une action, non une qualité ; or c'est d'après leur caractère que les hommes ont telle ou telle qualité, mais d'après leurs actions qu'ils sont heureux ou l'inverse. Donc, ils n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères. De sorte que les faits et l'histoire sont bien le but visé par la tragédie, et le but est le plus important de tout.»

Cf *Ibid.*, p.57 :

« [...] le principe et si l'on peut dire l'âme de la tragédie, c'est l'histoire, les caractères viennent en second (en effet, c'est à peu près comme en peinture : si un peintre appliquait au hasard les plus belles matières, le résultat n'aurait pas le même charme qu'une image dessinée en noir et blanc) ; c'est qu'il s'agit avant tout d'une représentation d'action et, par là seulement, d'hommes qui agissent.»

⁵¹ *Ibid.*, p. 59.

⁵² *Idem.*

Cet ordonnancement n'est pas simplement chronologique. Il est construit « selon une rationalité qui est de l'ordre du général et de la nécessité »⁵³, comme l'atteste la suite du développement d'Aristote :

« Une fin [...] est ce qui vient naturellement après autre chose, en vertu soit de la nécessité, soit de la probabilité [...] »⁵⁴.

Par ce terme de « probabilité », Dupont-Roc et Lallot traduisent une formule originale de l'auteur, signifiant mot à mot « ce qui se produit le plus fréquemment / le plus généralement »⁵⁵.

La rationalité en jeu dans l'ordonnancement des parties de la tragédie est également présentée au chapitre 9, mais sous un éclairage légèrement différent. La probabilité s'y trouve déclinée en vraisemblance, son pendant subjectif :

« De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire. »⁵⁶

Ici, Aristote ne décrit pas simplement le travail de modélisation de l'auteur dramatique, il le désigne comme tel, en le distinguant du recueil en quoi consistent les chroniques :

« [...] la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose [...] mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique »⁵⁷.

La séparation entre l'universalité et l'individualité ayant conduit à considérer la nature des choses comme invisible, l'expérience immédiate se trouve discréditée d'une manière générale et apparaît poétiquement insuffisante.

Le poète dramatique a, selon Aristote, à concevoir un modèle causal de l'agir humain, modèle qui se conforme soit à la nécessité, soit à la probabilité ou à la vraisemblance. L'élaboration de liens de causalité nécessaires relève du rationnel. Le déploiement d'une nécessité « atténuée »⁵⁸ s'appuie, lui, sur la statistique

⁵³ La formule est des traducteurs. Cf *Ibid.*, p. 20.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁵ La précision nous est donnée en note. Cf *Ibid.*, p. 211.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ La formule est des traducteurs. Cf *Ibid.*, p. 212.

(objective, dans le cas de la probabilité ; ou intuitive, dans le cas de la vraisemblance).

Dans la perspective aristotélicienne, la totalité intensive que représente la tragédie, résulte de rapports nécessaires et/ou, du moins, de rapports qui rendent compte de ce qui arriverait en général dans une situation donnée, selon l'opinion commune ou sur des bases plus objectives. La tragédie comme totalité intensive donne donc bien forme à l'essentialité, elle fait bien apparaître les choses, dans leurs caractères essentiels, l'essence se définissant précisément par la nécessité et la généralité :

« [...] ce que la chose est, sa détermination fondamentale, sa nature propre, c'est son essence [...] »

Ce que la chose est dans son essence, elle ne peut pas ne pas l'être. L'essence a ainsi un sens nécessaire qui la distingue des attributs, des qualités et des propriétés contingentes.

Comme nature, c'est sur elle que porte la définition qui dit ce que la chose est, en commun avec d'autres du même genre. Il faut donc opposer la généralité de l'essence à la particularité de la chose individuée.

Cette double opposition *généralité / particularité* et *nécessité / contingence* impose la distinction de l'essence et du fait. »⁵⁹

On peut donc, à la lecture de *La Poétique*, voir la tragédie antique comme une modélisation des liens entre l'homme et, à la fois, la société et le monde où il agit, une « objectivation [...] des relations que peuvent entretenir [...] l'individu qui parle et qui agit, la société qui l'entoure et le monde qui du dehors s'oppose à lui, monde extérieur présenté dans la tragédie sous la forme d'un destin imposé par les dieux ». Le drame tragique élabore une « hiérarchie entre des ordres de réalité, humains et mondains (divins) », « une logique de leurs rapports »⁶⁰.

Bien qu'il cherche à dépasser l'héritage des théories idéalistes du tragique, Pierre Judet de la Combe pose bien que la tragédie antique donne forme à un ordre des choses qui se veut essentiel :

⁵⁹ Sylvain Auroux (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle, Les Notions philosophiques*, Paris, PUF, 1998, tome 1, p.856.

⁶⁰ Pierre Judet de la Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, Montrouge, Bayard, 2010, p. 82.

« [...] les personnages et le chœur ne cessent de se référer à des principes universels, comme ceux du droit, du bien politique ou de la piété, et les dieux quand ils interviennent souverainement, argumentent leur action au nom de normes objectives, valant pour tous. Il est difficile de nier que les personnages scéniques se débattent, d'une manière ou d'une autre, avec les contenus généraux que les théories du tragique mettent au centre de leur construction. Nous assistons bien au spectacle d'une *réalisation*, le plus souvent inattendue et dévastatrice, *d'un ordre nécessaire des choses*, et précédant cette réalisation finale, au spectacle de décisions éthiques, religieuses ou politiques argumentées, où la raison des protagonistes se trouve confrontée à un destin qui lui échappe. »⁶¹

Le philologue précise que, malgré l'attention qu'ils portent à la singularité du dire, « les auteurs construisent [...] un monde ordonné, clos, où prévalent le destin et les décisions des dieux », autrement dit une totalité intensive, un tout fermé sur lui-même, agencé. Cet agencement tend à représenter le réel dans son essence :

« Il y a bien chez eux, poursuit Pierre Judet de la Combe, un réel gouverné par des lois générales et objectives. La théologie traditionnelle, qui soumet le monde à la volonté unifiante de Zeus, n'est pas déconstruite par les poètes tragiques »⁶².

Les auteurs tragiques croient à l'existence d'une totalité objective. Cet ordre objectif du monde est perçu comme rationnel mais à un niveau supra-individuel. « La tragédie repose sur l'impossibilité de concevoir la vie comme une totalité logique »⁶³, dit Christian Godin, s'appuyant sans doute ici sur un élément mis en avant par Hegel, le caractère objectif de la conciliation qui s'opère dans la tragédie antique :

« [...] la conciliation s'effectue du dehors, sur l'ordre des dieux, au lieu d'avoir sa raison dans les partis mêmes qui se combattent. »⁶⁴

Le drame tragique, participant d'une mise au jour d'un ordre objectif du monde, marque une première étape vers la modélisation du réel par la forme dramatique. S'il ne s'agit que d'une première étape, c'est que la modélisation tragique est encore idéale, au sens de « qui présente un certain caractère d'élévation esthétique,

⁶¹ *Ibid.*, p. 91-92.

⁶² *Ibid.*, p. 310-311.

⁶³ Christian Godin, *La Totalité*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, tome 4, p. 310.

⁶⁴ G.W.F. Hegel, *Esthétique, La Poésie, op.cit.*, tome 2, p. 387.

morale ou intellectuelle »⁶⁵. *La Poétique* atteste cette tendance : dès le chapitre 2, la tragédie s'y trouve caractérisée par le fait qu'elle veut représenter « des personnages meilleurs que les hommes actuels »⁶⁶. Cette caractéristique est présentée avec davantage de détails au chapitre 15 :

« Puisque la tragédie est une représentation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes : rendant la forme propre, ils peignent des portraits ressemblants, mais en plus beau ; de même le poète qui représente des hommes coléreux, apathiques, ou avec d'autres traits de caractère de ce genre, doit leur donner, dans ce genre, une qualité supérieure. »⁶⁷

Le retour au texte grec est ici indispensable pour cerner la nature de l'amélioration à laquelle les auteurs de tragédie doivent procéder selon Aristote.

Dupont-Roc et Lallot notent que le terme qu'ils traduisent par « d'une qualité supérieure » (*epieikès*), a déjà été utilisé au chapitre 13 pour qualifier « les hommes de bien, d'une valeur morale supérieure »⁶⁸, ce qui laisserait penser que l'amélioration visée par Aristote est d'ordre moral.

Mais la contradiction inhérente à l'idée d'une transformation en bien de ce que le philosophe considère par ailleurs comme de la démesure (la colère) ou du vice (l'apathie), les pousse à rapprocher *epieikès* de la « qualité »⁶⁹ qui pouvait paradoxalement caractériser un esclave au début du chapitre 15 et qui avait trait, en fait, à la nécessité du caractère du personnage au regard de l'action.

De cela ils concluent que l'amélioration à l'œuvre dans la représentation tragique est de nature esthétique, elle consisterait à « donner au caractère une grandeur et une beauté d'ordre purement esthétique » :

« *epieikès* [de qualité supérieure] dénoterait la valeur positive poussée à son plus haut degré, sans autre coloration que celle de la supériorité pure ; et cette supériorité, cette grandeur, investirait même des

⁶⁵ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1996, p. 432-433.

⁶⁶ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 268.

⁶⁹ Cf *Ibid.*, p.85 :

« En matière de caractères, il y a quatre buts qu'il faut viser : l'un deux, le premier, c'est qu'ils soient de qualité. Comme on l'a dit, il y aura caractère si les paroles ou l'action révèlent un choix déterminé : le caractère aura de la qualité si ce choix est de qualité. Et cela est possible pour chaque genre de personne ; en effet, une femme peut être de qualité, un esclave aussi, même si l'on peut dire que l'une est un être inférieur [!], l'autre un être tout à fait bas. »

caractères coléreux ou apathiques lorsque la représentation dégage leur forme dans toute sa pureté. »

Cette interprétation va, en tout cas, dans le sens du parallèle qu'Aristote effectue entre l'amélioration des hommes dans la tragédie et dans la peinture. Le supplément de beauté des hommes peints provient bien, en effet, non d'un embellissement des modèles au sens courant, mais de la transposition esthétique elle-même. On retrouve ici une idée assez proche de celle présentée au chapitre 4 de *La Poétique*, selon laquelle la stylisation est, en soi, source de plaisir – source de beauté, donc de plaisir, pourrait-on développer – et ce, qu'elle prenne pour objet des formes nobles ou « ignobles »⁷⁰.

La modélisation tragique présente donc un caractère d'élévation esthétique. Reste que, comme y insistent par ailleurs Dupont-Roc et Lallot, tous les termes de valeur utilisés par Aristote véhiculent bien aussi une charge morale. C'est la raison pour laquelle les traducteurs finissent par associer *epieikès* à une certaine « tenue »⁷¹ des personnages, ce terme pouvant s'entendre non seulement sur le plan esthétique (en lien avec l'essentialité des personnages et de leurs actions), mais aussi sur le plan moral (comme l'indice d'un nécessaire correctif moral à appliquer à la modélisation des hommes tels qu'ils sont). Au chapitre 25, Aristote vante le talent de Sophocle qui fait les hommes « tels qu'ils doivent être »⁷². Cette dernière qualification est commentée de manière désormais synthétique par Dupont-Roc et Lallot qui y voient une « promotion à la fois esthétique et éthique » :

« les poètes, disent-ils, doivent donner de la classe à leurs personnages »⁷³.

Cela rejoint la manière dont Paul Ricœur perçoit la mimésis aristotélicienne :

« [...] d'une part, l'imitation est à la fois un tableau de l'humain et une composition originale, d'autre part, elle consiste en une restitution et un déplacement vers le haut ».

⁷⁰ Cf *Ibid.*, p.43 :

« [...] nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres [...] »

⁷¹ *Ibid.*, p. 269.

⁷² *Ibid.*, p. 131.

⁷³ *Ibid.*, p. 392.

Elle est, selon lui, « restitution de l'humain, non seulement selon l'essentiel, mais en plus grand et en plus noble »⁷⁴. Selon nos termes, la tragédie est modélisation *idéale* du réel, au sens esthétique et moral du terme.

1.1.3 Tragédie classique et modélisation idéale du réel

L'émergence de la forme dramatique a à voir, on l'a vu, avec le premier stade de l'apparition de l'individu. L'émergence du drame moderne est liée à un stade ultérieur de cette séparation entre l'homme et le monde. Peter Szondi la présente ainsi :

« Le drame de l'époque moderne a vu le jour à la Renaissance. C'est à l'homme, venu à la conscience de lui-même au moment de la désintégration de la vision médiévale du monde, que l'on doit d'avoir eu l'audace spirituelle de construire la substance de l'œuvre dans laquelle il voulait se saisir et se refléter, par la seule reproduction des relations interhumaines. »⁷⁵

Conséquence de la pleine conscience de lui-même à laquelle l'individu accède : le recours exclusif à la relation interpersonnelle comme mentionné par Szondi, mais surtout la conception d'une conciliation subjective, qui participe d'une mise en forme nouvelle de la totalité, engendrant un ordre ayant une valeur universelle, auquel les individus contribuent consciemment.

Hegel a mis en lumière ce passage (consécutif à l'acquisition d'un niveau de conscience d'eux-mêmes plus élevé des individus) d'une conciliation objective dans la tragédie grecque, à une conciliation subjective dans le drame moderne :

« [...] dans le drame moderne, ce sont les individus eux-mêmes qui se trouvent amenés par le cours de leur action à cette cessation de la lutte et à cette conciliation de leurs buts et de leurs caractères. »⁷⁶

C'est dire que « dans le drame, ce n'est pas malgré le déchirement dont le héros est

⁷⁴ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 57.

⁷⁵ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 13.

⁷⁶ G.W.F. Hegel, *Esthétique, La Poésie, op. cit.*, tome 2, p. 387.

victime que le tout peut revenir à lui-même, mais grâce à lui »⁷⁷.

L'ordre des choses qui apparaît *in fine*, procède d'une modélisation de l'agir humain qu'on peut qualifier d'« idéale », selon une acception qui tend, cette fois, vers un autre sens du terme dans la définition qu'en donne Lalande, en l'occurrence son sens platonicien :

« Qui constitue une idée, ou l'une des déterminations d'une idée, au sens de l'Idée platonicienne, en tant que type parfait [...] En ce sens, *idéal* implique presque toujours qu'il s'agit d'une *limite*, empiriquement inaccessible. »⁷⁸

Plus précisément, on peut voir dans la conception classique de l'idéalisation dramatique l'extension d'un héritage aristotélicien en direction du ciel platonicien : la visée d'une élévation esthétique et morale radicale met les théoriciens classiques sur une voie teintée de platonisme, celle de la typification parfaite.

Selon les mots du Père Rapin, la modélisation dramatique consiste, à « chercher des originaux et des modèles dans la vraisemblance et dans les principes universels des choses, où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe »⁷⁹. Cette démarche se fonde sur l'idée que la nature (et donc, l'expérience immédiate) a, souvent, à être amendée :

« La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières qui la composent. »⁸⁰

Elle s'inscrit, de ce point de vue, dans le prolongement de la pensée aristotélicienne. Elle reprend, d'une manière plus explicite que les développements de *La Poétique*⁸¹, les thèses de la physique aristotélicienne, selon lesquelles, comme le rappelle Pierre Pasquier, la nature peut bien être « défectueuse » :

« [dans l'univers sensible] l'être à la fois est et n'est pas ce qu'il est, résume Pierre Pasquier, dans la mesure où il se scinde en puissance et en acte. En d'autres termes, la substance des êtres, quoiqu'aspirant au meilleur, ne parvient pas toujours à dominer la matière et à lui imposer une forme. Aussi la nature peut-elle apparaître mutilée, altérée,

⁷⁷ Christian Godin, *op. cit.*, tome 4, p. 310.

⁷⁸ André Lalande, *op. cit.*, p. 432-433.

⁷⁹ Père Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps* (1675), Paris, Minard et Genève, Droz, 1970, p. 41, cité in Pierre Pasquier, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 80.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Cf notamment le chapitre 9 et le développement sur l'insuffisance poétique de la chronique.

inaccomplie. Mais elle peut tout aussi bien apparaître complète, pure, achevée. »⁸²

Fidèles à la conception aristotélicienne de la nature, les théoriciens classiques présupposent plus précisément, que c'est à l'occasion de productions particulières que la nature peut apparaître défectueuse, mais que, considérée dans son ensemble ou dans son intention, celle-ci est parfaite. Le théoricien d'art, Roger de Piles, expose ces présupposés ainsi :

« La Nature doit être considérée de deux manières, ou dans les objets particuliers, ou dans les objets en général, et en elle-même. La Nature est ordinairement défectueuse dans les objets particuliers, dans la formation desquelles elle est [...] détournée par quelques accidents contre son intention, qui est toujours de faire un Ouvrage parfait. Mais si on la considère en elle-même, dans son intention et dans le général de ses productions, on la trouvera parfaite. »⁸³

Partant de cette dualité de la nature, la modélisation dramatique est conçue, à l'âge classique encore, comme production de modèles généraux amendant le réel (du fait même de leur généralité).

Cette vision semble partagée par les principaux théoriciens des années 1630 aux années 1670. Pierre Pasquier cite les positions voisines, sur cette question, de La Mesnardière (pour qui la création du personnage tragique du souverain exige de réunir « toutes les perfections qui ne se trouvent d'ordinaire qu'en plusieurs princes séparés »⁸⁴), du Père Bouhours (pour qui imiter la nature implique de « la perfectionner en quelque façon »⁸⁵), ou de l'abbé d'Aubignac (pour qui il est nécessaire de « réformer ce que la nature a de défectueux »⁸⁶).

On peut faire le parallèle entre ces points de vue et la théorie picturale classique de la belle nature, qui est, elle-même, imprégnée de physique et de poétique aristotéliciennes. Certains théoriciens classiques du théâtre font d'ailleurs

⁸² Pierre Pasquier, *op. cit.*, p. 73.

⁸³ Roger de Piles, *L'Idée du peintre parfait*, in *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, F. Muguet, 1699, p. 21, cité in Pierre Pasquier, *idem*.

⁸⁴ Jules de La Mesnardière, *Poétique*, Paris, A. de Sommaville, 1639, p. 120, cité in Pierre Pasquier, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁵ Père Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Toulouse, S. Guellouz, Société de Littératures classiques, 1988 (1687), p. 10, cité in Pierre Pasquier, *ibid.*, p. 72.

⁸⁶ François Hédelin d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), Paris, P. Martino, Alger, J. Carbonel, 1927, p. 345, cité in Pierre Pasquier, *ibid.*, p. 74.

expressément référence à la peinture, comme Aristote l'avait fait en son temps. La Mesnardière considère ainsi que le poète dramatique a à « figurer les héros les meilleurs qu'il sera possible, à l'exemple des grands Peintres qui flattent toujours leurs portraits et leur donnent des agréments que les naturels n'ont pas »⁸⁷. À vrai dire, cette reformulation de la comparaison aristotélicienne, dans le contexte implicite de la doctrine de la belle nature, est maladroite. Elle perd de vue le rendu de la forme propre et peut, de ce fait, être la source d'un malentendu autour du concept de « belle » nature : si, dans le prolongement de la pensée aristotélicienne, on parle d'embellissement de la nature dans la poésie dramatique classique, comme dans la peinture classique, cela ne consiste pas, comme le souligne Pierre Pasquier, « à embellir de manière systématique et indifférenciée, mais à perfectionner [la nature] en choisissant et en réunissant les traits les mieux à même de manifester ce qu'elle est en soi »⁸⁸.

Modéliser idéalement le réel en représentant la belle nature, cela consisterait donc à constituer des modèles généraux procédant plus ou moins directement du sensible :

« À l'aide de traits empruntés à un certain nombre d'individus ayant existé dans le mythe, l'histoire ou la littérature, le poète constitue [...] le type unique dont tous procèdent [...] La mimesis dramatique procèdera par abstraction des données de l'expérience sociale ou livresque. Au sein de la tradition historique, mythologique ou littéraire, ou bien de la réalité sociale contemporaine, elle dégage des paradigmes en passant de l'altéré au pur, du multiple à l'un, du particulier au général. »⁸⁹

Sur cet héritage manifestement aristotélicien se greffent des « échos [...] des conceptions platoniciennes »⁹⁰. Négligeant les incertitudes qui, dans la perspective aristotélicienne, peuvent émerger au cours de l'appréhension du sensible par l'intellect, les théoriciens classiques conçoivent le processus mimétique comme une élévation du sensible à l'intelligible, sans moyen terme. C'est sans doute cette croyance en la possibilité d'un savoir absolument rationnel qui explique qu'ils recourent parfois au vocabulaire de l'idéalisme platonicien. Ainsi le Père Rapin

⁸⁷ Jules de La Mesnardière, *Poétique*, *op. cit.*, p. 46, cité in Pierre Pasquier, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁸ Pierre Pasquier, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁹ *Ibid*, p. 78-79.

⁹⁰ Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p. 107.

appuie-t-il son développement sur le caractère défectueux de la nature, de ce commentaire aux accents platoniciens :

« Il ne naît rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. »⁹¹

Nourrie d'une physique aristotélicienne amputée de ses marges d'incertitude, hantée par le rationalisme platonicien, la modélisation dramatique classique apparaît rigoureusement régie par la raison. Les modèles généraux, auxquels les théoriciens classiques voudraient que les drames donnent forme, s'écartent des modèles décrits dans la poétique aristotélicienne pour se rapprocher des types parfaits en quoi consistent les principes d'intelligibilité du sensible chez Aristote ou les Idées chez Platon : le poète dramatique a, très rigoureusement, à montrer les choses « comme elles doivent être »⁹², pour reprendre les termes du Père Rapin.

La modélisation dramatique peut et donc, doit, dépasser absolument le sensible. Il n'est plus envisageable, comme cela l'était dans le cadre de la poétique aristotélicienne, qu'elle se fonde sur le probable ou le vraisemblable (dans le sens aristotélicien de ce qui peut advenir selon l'opinion) : cela la laisserait aux prises avec le sensible. Elle ne doit plus reposer que sur le nécessaire. Représenter la belle nature, représenter la nature dans son essence, c'est produire des modèles généraux, procédant du sensible, peut-être, mais relevant, en tout cas, du devoir-être - et non plus, comme dans *La Poétique*, des modèles généraux flottant entre l'être et le devoir-être.

Dans ce contexte rationaliste, il convient de ne pas se méprendre sur la vraisemblance que le Père Rapin cite en tant que principe subjectif de modélisation, aux côtés des « principes universels des choses » : elle n'est pas moins rationnelle qu'eux, elle ne prend pas plus en compte l'incertain ; la vraisemblance classique n'est pas la vraisemblance aristotélicienne. Fondée sur la raison, elle ne désigne plus « le pouvant advenir selon l'opinion », mais, plus étroitement, « ce qui paraît *raisonnable* qu'il advienne ». Le terme apparaît comme un terme clé dans la

⁹¹ Père Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps*, op. cit., p. 41, cité in Pierre Pasquier, op. cit., p. 80.

⁹² *Idem.*

caractérisation de la modélisation poétique à laquelle Chapelain s'essaie en 1623 :

« Une des sciences sublimes et un des membres de la philosophie, la poésie met le premier en considération l'universel et ne le traite particulièrement qu'en intention d'en faire tirer l'espèce, à l'instruction du monde et au bénéfice commun. [...] »

Au lieu que lisant l'histoire, je ne connais que ce qui est arrivé à César ou à Pompée, sans profit et sans instruction morale, lisant la poésie, sous les accidents d'Ulysse et de Polyphème, *je vois ce qui est raisonnable qu'il arrive en général à tous ceux qui feront les mêmes actions* ; comme par l'abstraction de l'espèce que la Poésie désire de moi, je ne considère pas plus Enée pieux et Achille colère (ce qui se peut dire de toutes les autres actions et passions des hommes) dans les poèmes de nos Anciens, que la piété avec sa suite et la colère avec ses effets, pour m'en faire connaître pleinement la nature. »⁹³

Comment se détermine donc le raisonnable, cette forme classique de vraisemblance, placée sous le signe de la raison ? Relativement aux normes et aux valeurs de l'époque, et plus précisément, à la représentation que se fait le XVII^e siècle français de la politesse et de l'honnêteté. C'est la raison pour laquelle Christian Biet propose d'assimiler la vraisemblance classique au « véritable honnête »⁹⁴.

Dire ce qui devrait avoir lieu dans l'ordre du nécessaire ou du raisonnable, c'est ainsi qu'on peut lire la formule duale du Père Rapin. Celle-ci est symptomatique du double projet associé à la modélisation dramatique à l'âge classique.

Il s'agit, d'une part, sur le plan esthétique, de trouver la perfection de l'essence des choses (l'essence s'opposant ici strictement à l'existence, comme le rationnel aux données de l'expérience, et non plus aussi comme le possible à l'actuel - comme pouvait l'envisager la mimesis aristotélicienne qui incluait dans son champ, non seulement la représentation du devoir-être mais aussi celle du possible selon l'opinion générale).

Il s'agit, d'autre part, plus concrètement, de concevoir un projet de « civilité »⁹⁵. Au supplément de « classe » aristotélicien dans la représentation du réel succède ainsi le supplément classique d'honnêteté.

⁹³ Jean Chapelain, *Opuscules critiques*, Paris, A.C. Hunter, Droz, p. 86, cité in Pierre Pasquier, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁴ Christian Biet, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 73.

⁹⁵ Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1996, p. 56.

1.2 Forme dramatique et modélisation du réel, dans le contexte de la modernité

1.2.1 Esthétique diderotienne et modélisation de la nature

Au XVIII^e siècle, dans l'esthétique diderotienne, le drame est conçu, de manière inédite, comme une modélisation de la nature, avec laquelle aucun souci d'amélioration morale n'interfère de l'extérieur.

Si Diderot qualifie d'« idéal » ce travail de modélisation, c'est au sens le plus moralement neutre du terme dans la définition de Lalande, celui d'« idéal » :

« On trouve [...] quelques textes [...], où le mot idéal s'applique à ce qui est *seulement* construit ou imaginé par l'esprit, en opposition à ce qui existe véritablement »⁹⁶.

Cette modélisation idéelle de la nature n'est pas en rupture complète avec les modélisations dramatiques idéales théorisées jusque-là. On retrouve, en effet, dans l'imitation telle que la conçoit Diderot, une ambition originellement aristotélicienne, reprise plus tard à leur compte par les théoriciens classiques, celle de dégager la forme propre des choses, l'essence des choses. Mais, dans l'esthétique diderotienne, le champ mimétique n'est pas extérieurement limité par la morale ; la mise en jeu de personnages vertueux n'est pas un choix externe à la modélisation. Par ailleurs, dans cette esthétique, en théorie, aucune convention d'ordre moral ne vient, par facilité, se substituer au processus mimétique ; la recherche des essences et d'une certaine rationalité de la nature ne saurait s'arrêter au caractère conventionnellement raisonnable de la politesse. « Les préjugés nous masquent la nature »⁹⁷, dit Belaval adoptant le point de vue de Diderot. Ce dernier conçoit donc l'écriture dramatique comme une entreprise autonome de modélisation de la nature. « L'esthétique diderotienne », résume Belaval, « tient en une formule : il faut imiter la Nature »⁹⁸. On pourrait avancer cette formule moins ambiguë : « il faut modéliser la nature ».

Autonomie mise à part, Diderot est, sur cette question de la modélisation,

⁹⁶ André Lalande, *op. cit.*, p. 432-433.

⁹⁷ Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950, p. 118.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 56.

l'héritier direct des théoriciens classiques, eux-mêmes héritiers d'Aristote sous cet aspect. Il se refuse, lui aussi, à concevoir l'imitation sur le mode de la copie ; on aurait alors raison de ravalier la mimesis, comme Platon le fait, au niveau d'une copie de copie. Dans l'optique de Diderot, l'imitation doit prendre, non le sensible, mais la nature dans son essence comme modèle. Elle doit se référer à un modèle idéal, produit par l'artiste. Diderot le formule notamment dans cette adresse virtuelle à un peintre qui voudrait, par exemple, représenter un animal :

« Convenez [...] qu'il n'y a et qu'il ne peut y avoir un animal entier subsistant, ni aucune partie de l'animal subsistant que vous puissiez prendre à la rigueur pour modèle premier. Convenez donc que ce modèle est purement idéal et qu'il n'est emprunté directement d'aucune image individuelle de Nature, dont la copie scrupuleuse vous soit restée dans l'imagination [...] Convenez donc que, quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui peut être. Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement en ce que le portraitiste rend fidèlement la Nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang ; et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second. »⁹⁹

Dans la suite de ce texte, Diderot applique le même raisonnement au jeu de l'acteur :

« Le célèbre Garrick disait au Chevalier de Chastellux : « Quelque sensible que la nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d'après vous-même, ou la nature subsistante la plus parfaite que vous connaissiez, vous ne serez que médiocre. - Médiocre ! Et pourquoi cela ? - C'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur, tel homme idéal possible qui, dans la position donnée, serait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. Plus fortement vous l'aurez conçu, plus vous serez grand, rare, merveilleux et sublime. - Vous n'êtes donc jamais vous ? - Je m'en garde bien. Ni moi, Monsieur le Chevalier, ni rien que je connaisse précisément autour de moi. Lorsque je m'arrache les entrailles, lorsque je pousse des cris inhumains, ce ne sont pas mes entrailles, ce ne sont pas mes cris, ce sont les entrailles, ce sont les cris d'un autre que j'ai conçu, et qui n'existe pas. »¹⁰⁰

Reprenant la distinction établie entre « l'imitation-copie qui reproduit des

⁹⁹ Les citations des œuvres complètes de Denis Diderot sont faites d'après les éditions J. Assézat (Garnier, 1875-1876, t. I-XXVI) et J. Assézat et M. Tourneux (Garnier, 1876-1877, t. XVII-XX).

Denis Diderot, *op. cit.*, t. XI, p. 11.

¹⁰⁰ Denis Diderot, *ibid.*, p. 16-17.

apparences » et « l'imitation idéale qui dépasse ces apparences », Belaval conclut que « L'imitation-copie n'a jamais eu pour Diderot qu'un rôle secondaire. »¹⁰¹ Conformément à la perspective classique d'inspiration aristotélicienne, ce dernier juge, en effet, nécessaire qu'un auteur dramatique embellisse la nature. On retrouve dans la description qu'il fait de cette pratique, les mêmes axes que dans la pensée classique : embellir la nature, c'est opérer des choix et des rapprochements au sein de tout ce qu'elle comprend.

« Si vous aviez un peu plus fréquenté l'artiste, dit Diderot à propos du peintre Vernet, il vous aurait peut-être appris à voir dans la nature ce que vous n'y voyez pas. Combien de choses vous y trouveriez à reprendre ! Combien l'art en supprimerait, qui gâtent l'ensemble et nuisent à l'effet ; combien il en rapprocherait, qui doubleraient notre enchantement ! »¹⁰²

Ces opérations artistiques ne se conforment pas aux critères de beauté communs. Toute ambiguïté sur ce point est levée quand, comme pour illustrer l'embellissement artistique, Diderot se lance dans une esquisse de la femme sans yeux ou du bossu :

« Tandis que les cartilages antérieurs du cou s'allongeaient, les vertèbres postérieures s'en affaissaient ; la tête s'est renversée, les mains se sont redressées à l'articulation du poignet, les coudes se sont portés en arrière, tous les membres ont cherché le centre de gravité commun, qui convenait le mieux à ce système hétéroclite ; le visage en a pris un air de gravité et de peine. »¹⁰³

Il ne s'agit donc pas de modéliser la nature en occultant ce qui est communément ou traditionnellement jugé laid ou disharmonieux. La belle nature, à laquelle le modèle idéal donne forme, est, spécifiquement chez Diderot, la nature vraie, une nature dont on est parvenu à comprendre la convenance :

« La figure sera sublime, dit Diderot, non pas quand j'y remarquerai l'exactitude des proportions, mais quand j'y verrai, tout au contraire, un système de difformités bien liées et bien nécessaires. »¹⁰⁴

En associant ainsi production du modèle idéal et révélation des lois générales de

¹⁰¹ Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot, op. cit.*, p. 97.

¹⁰² Denis Diderot, *op. cit.*, t. XI, p. 101.

¹⁰³ *Ibid.*, t. X, p. 462.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 516.

la nature, Diderot fait de l'activité mimétique un moyen de connaissance qui n'est évidemment pas sans lien avec la science. Il prend soin, pour autant, de distinguer modélisation artistique et modélisation scientifique. Il oppose leur visée en prévenant les artistes des dommages que pourrait causer le formatage scientifique de leur regard :

« L'étude de l'écorché a sans doute ses avantages ; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination ; que l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant ; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie ; qu'en dépit de la peau et des graisses, il n'entrevoie toujours le muscle, son origine, son attache et son insertion [...] Puisque je n'ai que l'extérieur à montrer, j'aimerais bien autant qu'on m'accoutumât à le bien voir et qu'on me dispensât d'une connaissance perfide, qu'il faut que j'oublie. »¹⁰⁵

C'est que la causalité que vise à faire apparaître la modélisation artistique, n'est pas de nature mécanique ; elle met en jeu du sens. L'art a à manifester la nature dans sa vérité, ce qui ne signifie pas qu'il faille montrer les choses comme elles sont, mais comme elles peuvent faire sens pour nous, considérées dans leur objectivité. Dans la représentation que s'en fait Diderot, c'est l'affaire de la philosophie que de donner à voir les choses comme elles sont ; la poésie, elle, a la vie humaine pour horizon :

« Pour être vrai, le philosophe doit conformer son discours à la nature des objets ; le poète, à la nature de ses caractères. »¹⁰⁶

La formule choisie par Diderot pour désigner l'objet de la poésie est certainement à entendre de manière plus large. Le poète doit conformer son discours à la « nature humaine », envisagée sous l'angle psychologique des caractères, certes, mais aussi sous l'angle anthropologique des mœurs, sous l'angle social de la condition, et enfin sous l'angle biologique de la conservation de soi et de l'espèce, comme en atteste cette autre déclaration du théoricien :

« C'est l'étude des passions, des mœurs, des caractères, des usages, qui apprendra au peintre de l'homme à altérer son modèle, et à le réduire de l'état d'homme à celui d'homme bon ou méchant, tranquille ou colère. »¹⁰⁷

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 464.

¹⁰⁶ *Ibid.*, t. VII, p. 363.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 394.

En fait, on le voit, dans la pratique, l'embellissement de la nature humaine s'effectue à partir d'un modèle idéal biologique, par intégration progressive de critères de modélisation moins généraux et relatifs à la vie en société. Le bel homme, l'homme idéal, c'est dans un premier temps, « celui que la nature a formé pour remplir le plus aisément qu'il est possible les deux grandes fonctions : la conservation de l'individu [...] et la propagation de l'espèce [...] »¹⁰⁸ Dans un deuxième temps, l'artiste a à particulariser ce modèle idéal biologique en considérant l'inscription de l'homme dans la société : « Pour bien peindre, d'abord il faut connaître l'homme de la nature : il faut connaître ensuite l'homme de chaque profession. »¹⁰⁹ Cette deuxième étape de la modélisation artistique est décrite plus longuement dans le passage suivant où Diderot fait parler La Tour :

« Voici donc ce que j'entends [...] par embellir la nature. Il n'y a dans la nature, ni par conséquent dans l'art, aucun être oisif. Mais tout être a dû souffrir plus ou moins de la fatigue de son état ; il en porte une empreinte plus ou moins marquée. Le premier point est de bien saisir cette empreinte, en sorte que s'il s'agit de peindre un roi, un général d'armée, un ministre, un magistrat, un prêtre, un philosophe, un portefaix, ces personnes soient le plus de leur condition qu'il est possible mais comme toute altération d'une partie a plus ou moins d'influence sur les autres, le second point est de donner à chacune la juste proportion d'altération qui lui convient ; en sorte que le roi, le magistrat, le prêtre ne soient pas seulement roi, magistrat, prêtre de la tête ou de caractère, mais soient de leur état depuis la tête jusqu'aux pieds. »¹¹⁰

Embellir la nature humaine consiste donc à créer des personnages qui, au contraire des êtres réels, laissent apparaître le(s) principe(s) de leur unité.

Il n'est donc plus question, dans cette conception de l'embellissement artistique, de nature défectueuse. Si Diderot partage la conviction des classiques selon laquelle l'art doit embellir la nature, il ne fonde pas cette nécessité sur le même raisonnement. S'il faut amender la nature, ce n'est pas qu'en se réalisant, elle aurait pu être détournée de ses principes, mais que ces principes qui la régissent jusque dans les détails, elle nous les dissimule et qu'il y a donc lieu de les révéler. Et Diderot de poser *a contrario* :

« Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus

¹⁰⁸ *Ibid.*, t. XIX, p. 119.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹¹⁰ *Ibid.*, t. XI, p. 412-413.

l'imitation serait parfaite, et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits. »¹¹¹

En formulant cette hypothèse, le théoricien vise ceux de ses contemporains qui ignorent que « le principe de l'imitation de la belle nature demande l'étude la plus profonde et la plus étendue de ses productions en tout genre »¹¹² :

« ces gens qui parlent sans cesse de la belle nature, dit-il, croient de bonne foi qu'il y a une belle nature subsistante, qu'elle est, qu'on la voit quand on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier. »¹¹³

Or, l'élaboration du modèle idéal tel que Diderot le conçoit, suppose une sensibilisation de la perception aux principes d'unité et de liaison de la nature, qui passe par un travail d'observation au long cours. La nature est une et liée, il convient que l'artiste développe sa faculté de le percevoir et de le sentir, pour le faire apparaître par la modélisation et rendre la nature transparente.

Bien qu'il faille l'entendre selon des perspectives différentes, l'objectif premier de la recherche artistique rejoint celui que Diderot fixe à la recherche scientifique, à savoir, la reconnaissance de l'unité de la nature :

« [...] dans la nature, dit Diderot, on reconnaîtra, lorsque la physique expérimentale sera plus avancée, que tous les phénomènes, ou de la pesanteur, ou de l'élasticité, ou de l'attraction, ou du magnétisme, ou de l'électricité, ne sont que des faces différentes de la même affection. Mais, entre les phénomènes connus que l'on rapporte à l'une de ces causes, combien y a-t-il de phénomènes intermédiaires à trouver pour former les liaisons, remplir les vides et démontrer l'identité ? [...] Il y a peut-être un phénomène central qui jetterait des rayons, non seulement à ceux qu'on a, mais encore à tous ceux que le temps ferait découvrir, qui les unirait et qui en formerait un système. »¹¹⁴

L'artiste peut trouver un équivalent de ce phénomène central dont parle Diderot, par induction, à force d'observer l'évolution des systèmes organisés qui existent dans la nature humaine. Car Diderot considère cette dernière comme partie intégrante de la Nature et voit en l'être humain un système dans le système. Au-delà de l'incohérence apparente de chaque être, il est (ou il sera) possible de

¹¹¹ *Ibid.*, t. X, p. 462.

¹¹² *Ibid.*, p. 29.

¹¹³ *Ibid.*, t. XI, p. 8-9.

¹¹⁴ *Ibid.*, t. II, p. 42.

percevoir un ensemble de rapports nécessaires, mettant en jeu des déterminations précises.

Ce qui fait écran à la perception de ces rapports selon Diderot, c'est la réduction opérée par un certain fonctionnement de la pensée, auquel s'ajoute la simplification induite par le langage :

« Aucune sensation n'est simple ni momentanée, c'est, dit Diderot, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, c'est un faisceau. De là naît la pensée et le jugement.

Mais s'il est impossible que la sensation soit simple, il est impossible que la pensée le soit ; elle le devient par abstraction, mais cette abstraction est si prompte, si habituelle que nous ne nous en apercevons pas.

Ce qui ajoute à notre erreur, ce sont les mots qui, tous pour la plupart, désignent une sensation simple. »¹¹⁵

Et Diderot de préciser au sujet du caractère coupant de l'usage majoritaire qui est fait du langage :

« L'état de l'âme, dans un instant indivisible, fut représenté par une foule de termes que la précision du langage exigea, et qui distribuèrent une impression totale en parties ; et parce que ces termes se prononçaient successivement et ne s'entendaient qu'à mesure qu'ils se prononçaient, on fut porté à croire que les affections de l'âme qu'ils représentaient, avaient la même succession. Mais il n'en est rien. Autre chose est l'état de notre âme ; autre chose, le compte que nous en rendons, soit à nous-mêmes soit aux autres ; autre chose, la sensation totale et instantanée de cet état ; autre chose, l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester et nous faire entendre. Notre âme est un tableau mouvant, d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité : mais il existe en entier, et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. »¹¹⁶

En prenant conscience de ce qui biaise l'observation, l'artiste peut devenir plus sensible à l'ordre qui règne dans la nature humaine, à la détermination fondamentale qui la régit, aussi bien à l'échelle de l'individu qu'à celle du groupe : la conservation de soi qui, dans le premier cas, prend la forme de l'amour propre et dans le second, celle de l'amour de l'ordre :

¹¹⁵ *Ibid.*, t. IX, p. 313.

¹¹⁶ *Ibid.*, t. I, p. 369.

« Regardez-y de près, dit ainsi Diderot en observant la société des hommes, et vous verrez que le mot liberté est un mot vide de sens ; qu'il n'y a pas et qu'il ne peut y avoir d'êtres libres ; que nous sommes ce qui convient à l'ordre général, à l'organisation, à l'éducation et à la chaîne des événements. »¹¹⁷

D'une manière générale, selon Diderot, l'ordre qu'engendrent les déterminations à l'œuvre dans la nature, est, du fait d'interactions complexes au sein de cette dernière, non pas permanent mais évolutif. C'est ainsi qu'en théoricien de la complexité avant l'heure, il définit le monde comme :

« un composé sujet à des révolutions, qui toutes indiquent une tendance continuelle à la destruction ; une succession rapide d'êtres qui s'entresuivent, se poussent et disparaissent : une symétrie passagère ; un ordre momentané »¹¹⁸.

L'évolution évoquée ici représente un progrès selon lui, en un sens qui échappe souvent à l'entendement humain - Belaval propose, pour cette raison, de parler plutôt d' « adaptation »¹¹⁹. Diderot appuie sa thèse sur le fait notamment que :

« toutes les combinaisons vicieuses de la matière ont disparu, et qu'il n'est resté que celles où le mécanisme n'impliquait aucune contradiction importante, et qui pouvaient subsister par elles-mêmes et se perpétuer »¹²⁰.

L'ordre repérable dans la nature deviendrait, dans le temps, moins contradictoire, plus rationnel. Ceci s'applique à nouveau à la nature humaine que la modélisation dramatique a donc à manifester dans sa perfectibilité.

Cette modélisation dynamique de l'humain ne suppose aucune correction d'ordre moral, ce qui est inédit. Elle vise uniquement la vérité. Mais si elle est amonale, son résultat, lui, ne l'est pas. C'est que la Nature vraie est, dans la perspective de Diderot, morale en soi. En conséquence, le modèle idéal qui la manifeste, fait apparaître ce qui s'apparente à la préfiguration d'une morale évolutive : « l'ordre naturel des devoirs moraux »¹²¹. Certes, dit Diderot, la nature « ne se soucie ni du bien, ni du mal : elle est toute à deux fins, la conservation de

¹¹⁷ *Ibid.*, t. XIX, p. 435.

¹¹⁸ *Ibid.*, t. I, p. 311.

¹¹⁹ Yvon Belaval, *op. cit.*, p. 58.

¹²⁰ Denis Diderot, *op. cit.*, t. I, p. 309.

¹²¹ *Ibid.*, t. XIX, p. 186.

l'individu et la propagation de l'espèce»¹²². Mais, selon lui, ces deux fins prédisposent l'homme à faire le bien, à être bienfaisant. L'amour de soi, l'égoïsme, engendre l'altruisme. C'est ainsi qu'on peut lier comportement vertueux et promotion de soi :

« s'il y avait des statues pour les grands crimes, comme pour les grandes vertus, vous verriez bien d'autres scélérats »¹²³.

De même, et plus fondamentalement encore, l'amour de l'ordre est le terreau des tendances altruistes :

« Indépendamment de toutes ces vues d'intérêt, nous avons une notion, un goût de l'ordre auquel nous ne pouvons résister, qui nous entraîne malgré nous. »¹²⁴

C'est ainsi que si le modèle idéal diderotien met en jeu une amélioration morale, c'est d'un phénomène interne à la modélisation qu'il s'agit, phénomène qui résulte de l'adaptation caractéristique de la nature humaine. Selon Diderot, « c'est l'ordre universel des choses qui doit toujours servir de base à la raison poétique »¹²⁵. Il se trouve que cet ordre va dans le sens d'une amélioration morale des conduites humaines.

La modélisation dramatique, apparentée à un processus cognitif, prend pour objet inédit, la nature humaine, les rapports de l'homme à la société et au monde, sans limitations établies, a priori, pour des raisons morales. On peut considérer qu'il s'agit là d'une harmonisation du projet esthétique et moral de *La Poétique*. La visée du drame, dégager la forme propre du réel humain, est désormais posée de manière cohérente.

La poétique diderotienne témoigne d'une attention inédite portée aux choses humaines telles qu'elles sont, jusque dans la démarche, puisque l'idée aristotélécienne d'une modélisation par induction n'avait jamais été envisagée avec autant de rigueur que par Diderot, pour qui un modèle idéal, sans assise empirique directe, n'a pas de valeur. Aucun modèle valable ne saurait notamment procéder, comme l'usage en était admis chez les théoriciens classiques, du rapport

¹²² *Ibid.*, t. XIX, p. 89.

¹²³ *Ibid.*, t. XVIII, p. 120.

¹²⁴ *Ibid.*, t. XIX, p. 260.

¹²⁵ *Ibid.*, t. VII, p. 157.

approximatif au sensible fourni par des modèles fictifs préexistants.

Cette attention aux choses telles qu'elles sont, explique aussi que Diderot en revienne à une modélisation dramatique partiellement rationnelle, à l'instar de celle prônée par Aristote. Dans le contexte d'une science inachevée, le drame ne peut pas uniquement mettre au jour des rapports nécessaires, comme les théoriciens classiques en avaient la prétention. Diderot constate ainsi :

« le modèle idéal de toute vérité, de toute bonté et de toute beauté [...] ce modèle général idéal est impossible à former, à moins que les dieux ne m'accordent leur intelligence, et ne me promettent leur éternité : me voilà donc retombé dans les incertitudes, d'où je me proposais de sortir »¹²⁶.

Ayant choisi de ne pas ignorer la résistance du réel à la modélisation, Diderot en revient à l'alternative aristotélicienne d'un modèle élaboré conformément, soit à la nécessité, soit à une forme de nécessité atténuée. Comme le souligne Yvon Belaval, l'œuvre est, selon Diderot, la nature « la plus transparente possible : car, à côté de liaisons logiquement justifiables, d'autres [ressortissent] à des affinités d'idées plus subtiles, et de proche en proche, au goût, à l'instinct »¹²⁷.

Selon Diderot, seul le plan est conçu conformément à la pure nécessité, et à l'intérieur du plan, chaque tableau. Le plan, tout d'abord, doit montrer le développement logique des passions :

« [il ne faut s'occuper à remuer les passions que quand on [a] convaincu la raison, et [...] le pathétique [reste] sans effet, quand il n'est pas préparé par un syllogisme »¹²⁸.

Quant aux tableaux, ils doivent être structurés logiquement :

« Dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet ; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe ; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement ; aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression d'ensemble. »¹²⁹

Dans cette description de la composition dramatique, Diderot glisse, sans doute,

¹²⁶ *Ibid.*, p. 393.

¹²⁷ Yvon Belaval, *op. cit.*, p. 121.

¹²⁸ Denis Diderot, *op. cit.*, t. XIX, p. 164.

¹²⁹ *Ibid.*, t. XII, p. 100.

du tableau à l'esquisse, de ce qui est conçu par idées claires, à l'expressif qui émane de la perception de « liaison[s] secrète[s] »¹³⁰ :

« une bonne esquisse peut être la production d'un jeu homme plein de verve et de feu [...] Un bon tableau n'est jamais que l'œuvre d'un maître qui a beaucoup réfléchi, médité, travaillé. C'est le génie qui fait la bonne esquisse et le génie ne se donne pas. C'est le temps, la patience et le travail qui donnent le beau faire, et le faire peut s'acquérir »¹³¹.

Les liaisons ressenties par l'artiste sont le fait du génie ou, du moins, d'un « tact fin » que seuls les artistes de génie peuvent tenir de « l'observation continue des phénomènes »¹³², et qui leur permet d'atteindre à cette « sorte d'unité qu'on cherche sans s'en apercevoir, et à laquelle on se fixe quand on l'a trouvée »¹³³ - en particulier, s'agissant des auteurs, à l'« unité de discours », sans laquelle « on reconnaîtrait dans le poème un être qui ne serait pas fait pour la société dans laquelle on l'aurait introduit »¹³⁴.

Le tact met sur la voie de la convenance stylistique, qui est surtout affaire de sonorités et de rythme :

« Qu'est-ce donc que le rythme ? me demanderez-vous. C'est un choix particulier d'expressions ; c'est une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies ; ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a, et dont on est fortement occupé ; aux sensations qu'on ressent et qu'on veut exciter ; aux phénomènes dont on veut rendre les accidents ; aux passions qu'on éprouve, et au cri animal qu'elles arracheraient ; à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre ; et cet art-là n'est pas plus de convention que les effets de l'arc-en-ciel ; il ne se prend point [...] Le rythme, pratiqué de réflexion, a quelque chose d'apprêté et de fastidieux. »¹³⁵

La totalité dramatique résultant de ce travail de liaison est intensive, à l'image de la nature, qu'elle tend à représenter dans son essence. La modélisation de la nature dans le drame tel que Diderot le conçoit, tend vers la vérité. Elle produit un résultat idéal, sur la base du réel empirique. Cette opération génère un reste, une part

¹³⁰ *Ibid.*, t. X, p. 462.

¹³¹ *Ibid.*, t. XI, p. 322.

¹³² *Ibid.*, t. X, p. 462.

¹³³ *Ibid.*, t. VII, p. 123.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹³⁵ *Ibid.*, t. XI, p. 268.

d'incertitude, que Diderot semble assumer. Le drame se présente donc, de manière inédite, comme une théorie du réel – la plus vraie possible.

1.2.2 Esthétique hugolienne et modélisation du réel

La modélisation hugolienne se veut, dans le prolongement des mutations de la période précédente, conforme à la vérité de la nature. De même que Diderot avait rejeté le modèle idéal classique, pour son caractère « trop systématique et trop vague »¹³⁶, de même, Hugo rejette le « type du beau » classique, présenté comme un héritage antique vidé de sa substance :

« Type d'abord magnifique, mais, comme il arrive toujours de ce qui est systématique, devenu dans les derniers temps faux, mesquin et conventionnel. »¹³⁷

Hugo veut rompre avec l'idéalisme classique et sa vérité convenue. Comme Diderot, il conçoit le drame comme une modélisation de la nature vraie :

« Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles, ni modèles ; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existence propres à chaque sujet [...]

Le poète, insistons sur ce point, ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature [...]

La nature donc ! La nature et la vérité. »¹³⁸

Pour mieux signifier son refus de toute idéalisation de façade, Hugo est le premier à référer le drame au « réel », plutôt qu'à la « nature », trop associée à la « belle nature ». Puisque ce dernier concept a pu être interprété dans le sens d'une nécessaire soumission de la mimésis aux normes d'honnêteté en vigueur à l'âge classique et justifier des réalisations contraires à la vérité, Hugo s'en distancie et lui

¹³⁶ Cf Denis Diderot, *op. cit.*, t. VII, p. 156 :

« Il me semble qu'il y a bien de l'avantage à rendre les hommes tels qu'ils sont. Ce qu'ils devraient être est une chose trop systématique et trop vague pour servir de base à un art d'imitation. »

¹³⁷ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame I*, J. Hetzel et A. Quantin, 1881, p. 16.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 45-46.

substitue « le réel » ou « la réalité ». C'est véritablement le discours hugolien qui promeut le réel objet de la mimésis :

« La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art [...]

Dans le drame, tel qu'on peut, sinon l'exécuter, du moins le concevoir, tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. »¹³⁹

Il semble que Hugo ait choisi de mettre en avant la notion de « réel », pour ce qu'elle peut connoter de laideur. Il cherche, en effet, à manifester la pleine appartenance du laid au champ mimétique dramatique - ou plus précisément, celle de l'« humainement » laid¹⁴⁰. Diderot, déjà, a travaillé à faire accepter l'idée paradoxale, selon laquelle la difformité et la laideur font partie de la « belle nature », qu'elles participent de son unité, du fait que tout est lié en elle. En élevant « le réel » au rang d'objet de la mimésis, en lieu et place de la « belle nature », Hugo évite toute contradiction dans les termes et pose, plus clairement que jamais, que le drame doit modéliser la nature telle qu'elle est, en considérant et la beauté et la laideur ordinaires.

Bien que, dans un souci de clarté, la beauté n'apparaisse plus première dans la description que fait Hugo du processus mimétique, elle reste pourtant bien la visée ultime du drame selon lui, en tant qu'elle est inhérente à la vérité. De ce point de vue, la perspective hugolienne est parente de la perspective diderotienne ; elle en est, en quelque sorte, la version transcendante.

Diderot, nous l'avons dit, en exhortant les auteurs dramatiques à représenter la nature telle qu'elle est, visait déjà, en même temps que la vérité, la beauté : rendre visibles les lois générales de la nature, c'était en découvrir la convenance. Donner à voir l'ordre universel des choses, en développant un niveau de perception supérieur, devait, en ce sens, générer de la beauté.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

De même, représenter le réel tel qu'il est, en adoptant, cette fois, un point de vue supra-humain, doit permettre de découvrir l'harmonie de l'ordre divin, d'engendrer une beauté comparable à celle de la création divine :

« Voilà donc une nouvelle religion, une société nouvelle ; sur cette double base, il faut que nous voyions grandir une nouvelle poésie [...] »

Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la poésie moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du créateur ; si c'est à l'homme à rectifier Dieu ; si une nature mutilée en sera plus belle ; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création ; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort ; si enfin c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet. »¹⁴¹

Et, plus loin, Hugo de faire valoir, plus explicitement encore, l'existence d'une beauté transcendante, à laquelle l'humainement laid contribue pleinement :

« le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Aussi nous offre-t-il un ensemble complet, mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création toute entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets. »¹⁴²

Il se trouve, qu'au sein de la théorie hugolienne de l'évolution des formes artistiques, c'est la raison d'être spécifique du drame que de se hisser au plan de cette beauté transcendante, et donner à voir la totalité intensive que représente « la création toute entière ». Cela implique que le drame constitue clairement ce « grand ensemble qui nous échappe » en totalité intensive, qu'il se constitue clairement en tout-structure. Diderot défendait déjà ce point de vue :

« Au lieu que la liaison des événements nous échappe souvent dans la nature, et que faute de connaître l'ensemble des choses, nous ne voyons qu'une concomitance fatale dans les faits, le poète, disait Diderot, veut

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 16-17.

¹⁴² *Ibid.*, p. 23.

lui qu'il règne dans toute la texture de son ouvrage une liaison apparente et sensible. »¹⁴³

Hugo reprend la même idée, à la différence près qu'il voit dans la liaison apparente et sensible régnant dans ses créations, comme dans la nature, l'expression d'un ordre providentiel :

« L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits, restaure ce que les annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépareillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la providence sous les marionnettes humaines [...] »¹⁴⁴

Le travail de modélisation esquissé ici est proche de ce que prônait Diderot, en donnant en exemple les pratiques de sélection et de liaison du peintre Vernet. Il s'agit bien, pour l'auteur dramatique, de voir, dans la nature, l'unité que l'homme commun (en l'occurrence ici, l'historien) ne voit pas. Force est donc de constater que, si la théorie hugolienne rompt lexicalement avec le concept de « belle nature », elle ne rompt pas, sur le fond, avec l'idée d'une modélisation dramatique qui « embellisse » la nature, dans la perspective diderotienne d'une nature rendue transparente :

« C'est une grande et belle chose que de voir se déployer avec cette largeur un drame où l'art développe puissamment la nature ; un drame où l'action marche à la conclusion d'une allure ferme et facile, sans diffusion et sans étranglement ; un drame enfin où le poète remplit pleinement le but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes ; l'extérieur, par leurs discours et leurs actions ; l'intérieur, par les *a parte* et les monologues [...] »¹⁴⁵

Bien qu'il l'inscrive dans le contexte inédit de l'avènement d'une nouvelle poésie née du christianisme, Hugo reprend, sur le principe, la démarche d'imitation idéale inaugurée par Diderot. Il se place dans un rapport similaire d'opposition à l'imitation-copie, autrement dit, dans un rapport similaire au sensible. Ce qui le conduit, lui qui privilégie la peinture de l'Histoire, à penser la modélisation

¹⁴³ Denis Diderot, *op. cit.*, t.VII, p. 329.

¹⁴⁴ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame I, op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁵ *Idem.*

dramatique comme un travail de complémentation de l'historiographie. Le drame hugolien s'affirme par là comme totalité intensive et se distingue de la totalité extensive de la scène historique, forme dramatique inventée par Ludovic Vitet au début du XIXe siècle :

« Si j'eusse voulu faire un drame [...], disait Ludovic Vitet, il eût fallu songer avant tout à la marche de l'action ; sacrifier pour la rendre plus vive, la peinture d'une foule de détails et d'accessoires ; [...] mettre en relief, aux dépens de la vérité, quelques personnages et quelques événements principaux, et ne faire voir les autres qu'en perspective : j'ai préféré laisser les choses telles que je les trouvais, introduire dans mon premier plan tous les hommes, et tous les événements à mesure qu'ils se présentaient, ne combinant rien, et ne me faisant pas faute d'interrompre souvent l'action par des digressions et des épisodes, ainsi que cela arrive dans la vie réelle. Je me suis résigné à exciter moins vivement l'intérêt pour copier avec plus d'exactitude. »¹⁴⁶

À la différence de Vitet, Hugo prône la constitution d'un modèle idéal du réel historique. Cette modélisation idéale s'appuie, comme chez Diderot, sur une observation du sensible :

« Il n'est pas plus donné aux romantiques qu'aux classiques de concevoir le modèle idéal, abstraction faite du monde réel [...] Nous ne pouvons concevoir que selon ce que nous avons vu ; et nous ne saurions inventer des formes imaginaires qui ne fussent le résultat de quelque combinaison des formes réelles. »¹⁴⁷

Les modalités de cette observation préalable du réel ne sont toutefois pas autant détaillées que chez Diderot. Hugo ne propose pas d'équivalent historique de la méthode d'observation des faits biologiques esquissée par Diderot. Le matérialisme de sa démarche semble encore plus vague ; il laisse encore davantage place à l'intuition, à l'imagination et au génie. Hugo évoque simplement, concernant l'obtention de la couleur locale, la nécessité de « quelque étude, quelque labeur », lesquels se trouvent relégués au second plan par la mention de l'« ardente inspiration »¹⁴⁸ qui doit les soutenir. Il s'agit là d'un matérialisme 'light', qui autorise, dans le discours de Hugo lui-même, une comparaison entre la modélisation dramatique et la production de miel par les abeilles qui savent, en toute légèreté, extraire des fleurs ce qu'elles ont de plus riche en substance. Voici

¹⁴⁶ Louis Vitet, *Les Barricades : scènes historiques, mai 1588*, Paris, Renouard et Brière, 1827, p. VI, VII.

¹⁴⁷ Victor Hugo, in *Journal des débats*, 26 juillet 1824.

¹⁴⁸ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame I, op. cit.*, p. 49.

ce que le dramaturge conclut, en effet, à propos des lois générales de la nature et des lois spécifiques de chaque composition :

« Du reste, ces règles-là ne s'écrivent pas dans les poétiques [...] Le génie, qui devine plutôt qu'il n'apprend, extrait, pour chaque ouvrage, les premières de l'ordre général des choses, les secondes de l'ensemble isolé du sujet qu'il traite [...] à la manière de l'abeille, qui vole sur ses ailes d'or, se pose sur chaque fleur, et en tire son miel, sans que le calice perde rien de son éclat, la corolle rien de son parfum. »¹⁴⁹

Hugo n'est donc pas très précis quant aux modalités d'extraction des lois générales de la nature (ou du réel historique, plus spécifiquement, dans son cas). Il n'explique pas non plus les liens entre extraction d'un modèle idéal du réel historique et fabrication du modèle idéal d'un moment historique particulier. Mais, *in fine*, c'est bien conformément à ce second modèle que le drame doit, selon lui, s'élaborer. Et ce, parce qu'à l'instar de Diderot, Hugo semble présupposer qu'il est impossible de représenter les lois universelles à l'état pur.

Dans la perspective de Diderot déjà, l'universel n'était représentable que profilé derrière le particulier (en l'occurrence, derrière le social historique) :

« S'il y avait une figure difficile à trouver, ce serait celle d'un homme de vingt-cinq ans, qui serait né subitement du limon de la terre, et qui n'aurait encore rien fait ; mais cet homme est une chimère. »¹⁵⁰

Dans le même ordre d'idées, Hugo semble considérer qu'on ne saurait mettre en images des idées pures sans créer des drames stériles. Il en prend pour preuve les tragédies classiques et l'ennui potentiel que génèrent ces pièces « dans lesquelles un ou deux personnages, *types abstraits d'une idée purement métaphysique*, se promènent solennellement sur un fond sans profondeur, à peine occupé par quelques têtes de confidentes, pâles contre-calques des héros [...] »¹⁵¹.

La formulation des lois générales du réel est du ressort de la philosophie de l'histoire, telle que Hugo la conçoit, plus que de la représentation. Le dramaturge ne s'y essaie que dans quelques-unes des préfaces de ses drames, proposant toutefois, non pas l'esquisse d'un schéma dynamique d'ensemble, comme Diderot dans ses écrits théoriques, mais, plus modestement, des schémas dynamiques

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵⁰ Denis Diderot, *op. cit.*, t. X, p. 463.

¹⁵¹ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame I, op. cit.*, p. 67.

partiels. C'est ainsi que, dans la préface de *Ruy Blas*, Hugo formalise « le double tableau [qui] s'offre dans l'histoire de toutes les monarchies à un moment donné » :

« Au moment où une monarchie va s'écrouler, pose-t-il, plusieurs phénomènes peuvent être observés. Et d'abord la noblesse tend à se dissoudre. En se dissolvant elle se divise, et voici de quelle façon : [...] Une partie des gentilshommes, la moins honnête et la moins généreuse, reste à la cour [...] L'état désespéré du royaume pousse l'autre moitié de la noblesse, la meilleure et la mieux née, dans une autre voie [...] »¹⁵²

C'est ainsi encore qu'il se propose, dans *Marie Tudor*, de « poser largement sur la scène, dans toute sa réalité terrible, ce formidable triangle qui apparaît si souvent dans l'histoire : une reine, un favori, un bourreau. »¹⁵³

Si Victor Hugo se livre à la pratique d'une philosophie de l'histoire dans l'écriture de ses préfaces, il insiste sur l'idée que le drame, par contre, ne peut légitimement appréhender les lois générales du réel que dans leurs expressions historiques. C'est pourquoi, pour reprendre l'exemple de *Ruy Blas*, Hugo choisit d'y représenter, non pas le tableau général du destin de la noblesse dans une monarchie qui s'effondre, mais la forme particulière et « frappante » que revêt ce tableau en Espagne, à la fin du dix-septième¹⁵⁴. Le drame peut accomplir la visée de modélisation du réel qui lui est propre, si et seulement si, il s'inscrit dans un temps et dans un lieu précis. Plus, s'il restitue ce temps et ce lieu selon l'essentiel ou « le caractéristique » :

« On conçoit que, pour une œuvre de ce genre, si le poète doit *choisir* dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le *beau* mais le *caractéristique*. Non qu'il convienne de *faire*, comme on dit aujourd'hui, *de la couleur locale*, c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes ça et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre [...] »

Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps ; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'en

¹⁵² Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame IV*, J. Hetzel et A. Quantin, 1880, p. 78.

¹⁵³ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame III*, J. Hetzel et A. Quantin, 1882, p. 136.

¹⁵⁴ Cf. Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame IV, op. cit.*, p. 81 :

« Si le double tableau que nous venons de tracer s'offre dans l'histoire de toutes les monarchies à un moment donné, il se présente particulièrement en Espagne d'une façon frappante à la fin du dix-septième siècle. »

aperçoive qu'en y entrant et qu'en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère [...] »¹⁵⁵

Cet impératif du caractéristique se retrouve dans le domaine de la création des personnages. Le réel humain n'étant représentable que dans ses expressions historiques, l'auteur dramatique a, selon Hugo, à concevoir des types concrets, autrement dit des personnages caractéristiques de leur situation spatio-temporelle (par opposition aux types abstraits de la tragédie classique, mais dans la continuité du type diderotien, « l'homme de chaque profession »¹⁵⁶).

Dans la préface de *Cromwell*, Hugo désigne ces types par différentes figures oxymoriques, qui allient l'abstrait et le concret, le général et le particulier, le commun et le singulier. Il est ainsi question de figure individualisée :

« Il faut, ajoute-t-il au passage précédent de la préface de *Cromwell*, qu'à cette optique de la scène, toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis. »¹⁵⁷

Ou encore de « bizarre prototype », bizarre étant précisément synonyme de « singulier » :

« La plupart de ses biographes [...] ont laissé incomplète cette grande figure, dit Hugo, à propos de *Cromwell*. Ils semblent qu'ils n'aient pas osé réunir tous les traits de ce bizarre et colossal prototype de la réforme religieuse, de la révolution politique d'Angleterre. »¹⁵⁸

Cromwell est, emblématiquement, un personnage typique, au caractère singulier :

« C'est en furetant la chronique [...] [que l'auteur] fut frappé de voir se dérouler peu à peu devant ses yeux un *Cromwell* tout nouveau. Ce n'était plus seulement le *Cromwell* militaire, le *Cromwell* politique de Bossuet ; c'était un être complexe, hétérogène, multiple, composé de tous les contraires, mêlé de beaucoup de mal et de beaucoup de bien, plein de génie et de petitesse [...] grotesque et sublime ; enfin un de ces hommes *carrés par la base*, comme les appelait Napoléon, le type et le chef de tous ces hommes complets, dans sa langue exacte comme l'algèbre, colorée comme la poésie [...] Il y a surtout une époque dans sa vie où ce caractère singulier se développe sous toutes ses formes [...] »¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame I, op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁶ Denis Diderot, *op. cit.*, t XIX, p. 120.

¹⁵⁷ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame I, op. cit.*, p. 49-50.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 60-61.

Il est une dernière condition nécessaire à l'accomplissement de la vocation du drame. Celui-ci peut représenter le réel, à condition donc d'être caractéristique (« pittoresque »¹⁶⁰, dit encore Hugo), mais à condition aussi que cette imprégnation de la couleur des temps soit travaillée dans toute son extension. On retrouve ici, presque jusque dans les termes, la double exigence formulée par Diderot en matière d'imitation de la nature vraie : que les personnages portent l'« empreinte » de leur condition ; et qu'ils soient de leur condition « depuis la tête jusqu'aux pieds ». C'est que Hugo doit penser, comme Diderot, que les déterminations universelles à l'œuvre dans le réel ne sont susceptibles d'être perçues que par le biais d'une approche non-réductrice de celui-ci, d'une approche en « faisceaux » – pour reprendre un terme mis en avant par Diderot. C'est ce qui ressort de l'équivalence posée par Hugo entre harmonie et complétude, équivalence qui s'entend au-delà de la seule question de l'intégration de l'humainement laid à la création dramatique.

Par opposition à la synthèse abstraite opérée par les formes dramatiques classiques, Hugo aspire à l'invention d'un drame capable de « dérouler un peu largement tout un homme d'élite, toute une époque de crise [...] »¹⁶¹. Il s'agit donc, d'une part, de tendre vers une représentation complète d'un ou de quelques types concrets. Dans le cas précis de la réalisation du personnage de Cromwell, voici comment Hugo décrit son travail, s'opposant par là à Bossuet, créateur de « silhouettes » :

« Celui qui écrit ceci, en présence de ce rare et frappant ensemble [le type concret et complet qu'Hugo voit en Cromwell], sentit que la silhouette passionnée de Bossuet ne lui suffisait plus [...] il fut pris alors d'une ardente tentation de peindre le géant sous toutes ses faces, sous tous ces aspects [...] À côté de l'homme de guerre et de l'homme d'État, il restait à crayonner le théologien, le pédant, le mauvais poète, le visionnaire, le bouffon, le père, le mari, l'homme-Protée, en un mot le Cromwell double, homo et vir. »¹⁶²

Il s'agit, d'autre part, plus largement, de créer un drame « presque complet sous le rapport historique »¹⁶³, c'est-à-dire de relier un grand nombre de personnages aux quelques types concrets centraux, afin qu'apparaissent des rapports de causalité

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁶² *Ibid.*, p. 61.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 66.

significatifs :

« [L'auteur] a cédé [...] au désir de peindre tous ces fanatismes, toutes ces superstitions, maladies des religions à certaines époques [...] ; d'étager au-dessous et autour de Cromwell, centre et pivot de cette cour, de ce peuple, de ce monde, ralliant tout à son unité et imprimant à tout son impulsion, et [...], et [...], et [...] »¹⁶⁴

« On conçoit, conclut Hugo, qu'un pareil tableau sera gigantesque. Au lieu d'une individualité, comme celle dont le drame abstrait de la vieille école se contente, on en aura vingt, quarante, cinquante, que sais-je ? de tout relief et de toute proportion. Il y aura foule dans le drame. »¹⁶⁵

Dès la préface de *Cromwell*, Hugo a conscience que le drame ainsi conçu est un défi au tout-structure, mais il croit au potentiel de compréhension du drame :

« Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. »¹⁶⁶

Et, de fait, au fil des préfaces, il semble bien qu'il faille au drame des pouvoirs magiques pour tenir ensemble l'extensif et l'intensif, tant les aspirations d'Hugo à une représentation intégrale du réel sont grandissantes. Dans la préface de *Marie Tudor*, il prétend que son travail sur une forme intensive aboutit à la représentation de « tout regardé à la fois sous toutes ses faces » :

« Ce n'est pas [comme chez Corneille, Racine, Molière ou Beaumarchais] un seul côté des choses systématiquement et perpétuellement mis en lumière, dit-il, c'est tout regardé à la fois sous toutes les faces. »¹⁶⁷

Dans la préface des *Burgraves*, Hugo énumère les différents éléments de ce tout qui doit pouvoir se refléter dans le « miroir de concentration »¹⁶⁸ qu'est le drame :

« l'histoire, la légende, le conte, la réalité, la nature, la famille, l'amour, des mœurs naïves, des physionomies sauvages, les princes, les soldats, les aventuriers, les rois, des patriarches comme dans la Bible, des chasseurs d'hommes comme dans Homère, des Titans comme dans Eschyle, tout s'offrait à la fois à l'imagination éblouie de l'auteur dans ce vaste tableau à peindre »¹⁶⁹.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 63-64.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁷ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame III, op. cit.*, p. 135.

¹⁶⁸ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame I, op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁹ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame IV, op. cit.*, p. 251.

Dans la perspective hugolienne - et pour poursuivre le parallèle entre les modélisations dramatiques diderotienne et hugolienne - le « phénomène central » qui peut « jeter des rayons » entre les composantes nombreuses et variées d'un tel tableau n'est plus un principe immanent comme l'était le principe diderotien de la conservation de soi. On peut bien sûr penser qu'il s'agit, à l'ère du christianisme, de la providence, Hugo qualifiant parfois les grandes lois de la nature de « providentielles »¹⁷⁰.

Mais ce principe d'unité du réel qui doit permettre au drame de se tenir en équilibre entre « diffusion » et « étranglement », n'est souvent pas nommé et semble souvent à la fois trop supérieur et trop extérieur au réel ordinaire pour être saisi.

Il est ce « quelque chose de grand » qu'on sent « planer » « au-dessus » des choses :

« c'est tout regardé à la fois sous toutes les faces [dit ainsi Hugo, à propos de *Marie Tudor*] le cœur humain, la tête humaine, la passion humaine, la volonté humaine [...] le hasard, la société, le monde, la nature, la vie ; et au-dessus de tout cela, on sentirait planer quelque chose de grand ! »¹⁷¹

Les lois providentielles du réel ne se laissant pas saisir, Hugo semble parfois tenté par une formalisation a priori. Il semble ainsi livrer en conclusion de la préface de *Lucrece Borgia* les secrets d'une providence préfabriquée :

« Faites circuler dans tout une pensée morale et compatissante, et il n'y a plus rien de difforme, ni de repoussant. À la chose la plus hideuse mêlez une idée religieuse, elle deviendra sainte et pure. Attachez Dieu au gibet, vous avez la croix. »¹⁷²

Si le tout du drame résulte d'une pareille magie providentielle, il devient difficile de penser qu'il donne forme à la totalité du réel.

¹⁷⁰ Cf Victor Hugo, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 77 : « De cette évidence se déduit la loi du drame [...] créer et faire vivre, dans les conditions combinées de l'art et de la nature, des caractères, c'est-à-dire [...] des hommes ; dans ces hommes, dans ces caractères, jeter des passions qui développent ceux-ci et modifient ceux-là ; et enfin, du choc de ces caractères et de ces passions avec les grandes lois providentielles, faire sortir la vie humaine [...] »

¹⁷¹ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame III, op. cit.*, p. 135.

¹⁷² *Ibid.*, p. 9.

1.2.3 Esthétique zolienne et modélisation de la vie

C'est un constat assez proche qui conduit Émile Zola à produire une critique argumentée de la préface de *Cromwell* et, plus largement, à repenser les modalités d'écriture du drame. Sur le plan grossier du mot d'ordre, Zola rejoint Hugo : il s'agit toujours que le drame représente la nature vraie. Mais la théorie du drame est à repenser dans ses aspects concrets, car, selon Zola, les formules hugoliennes sont loin d'avoir permis l'émergence de formes réalisant cette visée.

Sur le plan très abstrait du mot d'ordre, Zola souscrit pleinement à la poétique hugolienne. Il reconnaît à Hugo (et aux romantiques en général) d'avoir définitivement levé l'ambiguïté relative au modèle de la « belle nature », en appelant, avec force, à la prise en compte par le drame de la nature dans son ensemble, de l'humainement beau comme de l'humainement laid :

« Sans doute, les poètes [romantiques] [...] réclamaient un cadre plus vaste pour y faire tenir la vie humaine tout entière, avec ses oppositions et ses inconséquences »¹⁷³.

Et Zola de se poser en héritier d'Hugo, sur ce point spécifique, et sur le mode de la concession :

« Certes, je suis avec Victor Hugo, lorsqu'il réclame la peinture de l'homme tout entier [...] »¹⁷⁴.

Là où Zola et Hugo divergent, c'est sur la question des modalités de réalisation d'une telle peinture. Zola met en lumière très crûment le peu de scrupule avec lequel Hugo élabore, dans ses écrits théoriques, une démarche de modélisation du réel, qui conjugue matérialisme vague et dogmatisme. Quelque scientifique que soit l'observation des faits historiques prônée par Hugo, il semble en effet qu'elle doive, à un moment donné, confirmer une représentation spiritualiste du réel, représentation issue du christianisme. Zola revient sur ce présupposé hugolien qui, selon lui, fausse d'emblée toute tentative de modélisation de la nature vraie :

« *Le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque. Voilà une affirmation singulière [...] Non,*

¹⁷³ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Bruxelles, Éditions Complexe, « Le théâtre en question », 2003, p.31.

¹⁷⁴ Émile Zola, *Face aux romantiques*, op. cit., p. 106.

mille fois non, le réel n'est pas fait de deux éléments ainsi tranchés. Si vous partez d'un dogme, si vous admettez formellement que le réel est fait de ceci et de cela, avant que l'observation, l'analyse, l'expérience vous aient donné le droit de le dire, toutes vos prétendues vérités qui vont suivre reposeront sur l'inconnu, sur l'erreur et n'auront par là même aucune solidité. »¹⁷⁵

Zola juge la perspective globale hugolienne fondamentalement « anti-scientifique »¹⁷⁶ :

« [...] diviser le sujet ; avoir un monstre d'un côté, et un ange de l'autre ; battre des ailes dans le ciel, et rêver encore en s'enfonçant dans la terre : rien n'est plus anti-scientifique [...] »¹⁷⁷

Zola explicite sa critique en s'opposant aux évidences dogmatiques :

« Vous ne savez pas si l'homme a un corps et une âme, vous établissez dès lors une hypothèse de rêveur, en disant que le grotesque, c'est le corps, et que le sublime, c'est l'âme. »¹⁷⁸

Toute l'entreprise de modélisation théorisée par Hugo reposant ainsi sur une dualité infondée, le drame hugolien échoue, selon Zola, à réaliser son mot d'ordre :

« [...] quelle vérité [Hugo] a-t-il apportée, en dehors de ses flamboyantes antithèses, de ses coups d'aile dans l'extase et dans le cauchemar ? [...]

[Son] réel, bâti de la sorte sur une dualité que la science met en doute [...], n'est donc qu'un réel de fabrication humaine, qu'une nature de convention et d'imagination. »¹⁷⁹

En appelant à la peinture de l'homme tout entier dans le drame, Hugo aurait surtout, selon Zola, servi la cause du style. C'est l'intérêt rhétorique d'une telle visée qui l'aurait d'abord animé :

« [...] Victor Hugo base [...] toute la poésie sur une figure de rhétorique, l'antithèse. On sait quel parti énorme il a tiré de cette figure. Le tempérament poétique qu'il apportait est là tout entier ; il a été uniquement l'homme de la nuit et du jour, du noir et du blanc, érigés en système, poussés à l'aigu. »¹⁸⁰

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 112-113.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 107.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 107 et 113.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 112.

C'est ainsi en rhétoricien avant tout - et Zola dit d'Hugo qu'il a été un « rhétoricien merveilleux »¹⁸¹ - qu'Hugo aurait pensé le grotesque :

« Pour [Hugo] le grotesque n'est pas, au fond, un document humain qu'il donne par un besoin de vérité ; il n'est jamais qu'une opposition heureuse d'un bel effet artistique. »¹⁸²

De la même manière, c'est sur un mode « artiste » le réduisant à de la couleur locale, qu'Hugo aurait conçu ce qui constitue le principal critère de modélisation dans sa poétique, à savoir, le caractéristique ou le pittoresque. Les drames hugoliens procèderaient, de ce point de vue, d'un geste d'écriture qu'Hugo lui-même donnait en contre-modèle, de ce que, selon lui, il convenait précisément de ne pas faire, à savoir :

« ajouter après coup quelques touches criardes ça et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel »¹⁸³.

La dimension caractéristique du milieu dans la théorie hugolienne ne relèverait ainsi, selon Zola, que de la couleur locale, dans la mesure où, à travers elle, ce serait surtout l'attrait de l'originalité qu'aurait visé Hugo :

« *Le poète, dit Hugo, oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart ? poignarder Henri IV ailleurs que dans cette rue de la Ferronnerie, toute obstruée de baquets et de voitures ? brûler Jeanne d'Arc autre part que dans le Vieux-Marché ? [...] Voici la grande question du milieu posée ; seulement, Victor Hugo au lieu de pousser jusqu'à Darwin, s'arrête à la vision de l'histoire ressuscitée dans des décors pittoresques de mélodrame.* »¹⁸⁴

Tout comme le pittoresque (des décors), l'accent (des personnages), relèverait, dans la préface de *Cromwell*, de la couleur locale. En appelant à la conception de types singuliers, Hugo aurait surtout cherché à créer davantage de relief formel dans ses œuvres :

« Vraiment, dit Zola, je ne puis m'empêcher de sourire, lorsque j'entends Victor Hugo s'écrier : *La nature donc ! la nature et la vérité ! Eh ! bon Dieu ! il a horreur de la nature, du commun ; dès qu'il la prend entre ses doigts puissants, il se hâte de la déformer pour lui donner ce qu'il appelle de l'accent et quel accent ! Ses personnages ne sont plus*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁸² *Ibid.*, p. 114.

¹⁸³ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Drame I, op. cit.*, p. 49.

¹⁸⁴ Émile Zola, *Face aux romantiques, op. cit.*, p. 116.

que des monstres et des anges. Quand il parle d'un crapaud, il lui met une auréole de soleil. Voilà qui n'est pas commun. »¹⁸⁵

Le mot d'ordre hugolien (« la nature et la vérité ! ») n'est donc resté, selon Zola, qu'un vain mot, Hugo ayant proposé non une méthode de modélisation du réel, mais simplement un modèle de drame donnant forme, d'une part, à une vision spiritualiste du réel et matière, d'autre part, à des exercices de style, le modèle d'un drame binaire fait de singularités fascinantes :

« Pour moi, dit Zola, la préface de *Cromwell* est donc un piétinement sur place. Il y a là des vérités entrevues, mais aussitôt gâtées par des classifications de pur caprice et des interprétations de poète qui cherche à appuyer sa poétique [...]

Qu'on relise la préface de *Cromwell*, on y verra [...] une théorie de critique où le spiritualisme gambade sur la corde raide de la fantaisie lyrique. Au demeurant, aucune base solide, et pas de méthode. Victor Hugo, tout en voulant aller à l'homme et à la nature, passe à côté d'eux, par une lésion de ses yeux de visionnaire. »¹⁸⁶

Zola ne valorise finalement la théorie lyrico-spiritualiste hugolienne que pour le champ qu'elle ouvre, en dépassant l'abstraction et l'idéalisation de la modélisation dramatique à l'âge classique :

« [...] il est certain que, si l'on part de la tragédie, le drame romantique est un premier pas vers le drame naturaliste auquel nous marchons [...] Son amour de l'action, son mélange du rire et des larmes, sa recherche du costume et du décor exacts, indiquent le mouvement en avant vers la vie réelle. »¹⁸⁷

Si donc le drame romantique met à bas une certaine conception du drame comme représentation d'idées purement abstraites et exclusivement nobles, il ne saurait constituer en lui-même le « véritable drame humain »¹⁸⁸ dont Zola espère l'émergence. Il est, selon ce dernier, tout aussi faux que la tragédie. De la fausseté tragique à la fausseté romantique, il n'y a qu'une différence de nature, pas une différence de degré :

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 109-110.

¹⁸⁷ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 29.

« Entre les personnages en péplum qui se promènent avec des confidents et discutent sans fin leurs passions, et les personnages en pourpoint qui font les grands bras et qui s'agitent comme des hannetons grisés de soleil, il n'y a pas de choix à faire, les uns et les autres sont aussi parfaitement inacceptables. Jamais ces gens-là n'ont existé. Les héros romantiques ne sont que les héros tragiques, piqués un mardi gras par la tarentule du carnaval, affublés de faux nez et dansant le cancan dramatique après boire. À une rhétorique lymphatique, le mouvement de 1830 a substitué une rhétorique nerveuse et sanguine, voilà tout. »¹⁸⁹

Pour Zola, quarante ans après la parution de la préface de *Cromwell*, le constat s'impose, les réalisations des romantiques n'ont pas été à la hauteur de leur mot d'ordre :

« [...] ces soldats de la première heure, aveuglés par le soleil levant [...] n'étaient que l'avant-garde, chargée de déblayer le terrain, d'affirmer la conquête [du réel] par des excès. »¹⁹⁰

Zola exhorte ses contemporains à réinvestir pleinement l'exigence de vérité que comportait le mot d'ordre romantique, à dépasser la seule production de signes en la matière. Il entend inventer une nouvelle formule qui inscrive, effectivement, le drame dans le sensible et le prémunisse, effectivement, de la rhétorique :

« Toutes les formules anciennes, dit Zola, la formule classique, la formule romantique, sont basées sur l'arrangement et l'amputation systématiques du vrai. On a posé que le vrai est indigne ; et on essaye d'en tirer une essence, une poésie, sous le prétexte qu'il faut expurger et agrandir la nature. »¹⁹¹

Contre un drame donnant forme à la totalité intensive de l'essentialité dans un sens qui impliquerait une transcendance, Zola en appelle à la révolution naturaliste au théâtre :

« Il semble impossible que le mouvement d'enquête et d'analyse, qui est le mouvement même du dix-neuvième siècle, ait révolutionné toutes les sciences et les arts, en laissant à part et comme isolé l'art dramatique. Les sciences naturelles datent de la fin du siècle dernier ; la chimie, la physique n'ont pas cent ans ; l'histoire et la critique ont été renouvelées, créées en quelque sorte après la Révolution ; tout un monde est sorti de terre, on en est revenu à l'étude des documents, à l'expérience, comprenant que pour fonder à nouveau, il fallait reprendre les choses au commencement, connaître l'homme et la nature, constater

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹⁰ Émile Zola, *Face aux romantiques*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁹¹ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 39.

ce qui est [...] Un courant irrésistible emporte notre société à l'étude du vrai. »¹⁹²

Pour mieux asseoir la légitimité d'une telle révolution, Zola en fait la conséquence nécessaire dans le champ théâtral d'une évolution dans l'histoire de la pensée, qui s'amorce au XVIIIème siècle et se réalise pleinement au XIXème siècle, évolution par laquelle l'observation directe de la nature devient le prérequis de toute connaissance. Dans la perspective zolienne, le développement à venir du drame naturaliste participe ainsi du même mouvement qui a conduit, au XVIIIème siècle, à l'épanouissement du naturalisme philosophique et à l'adoption de la méthode expérimentale en sciences :

« En face [du romantisme], à cette heure, se dresse le naturalisme, qui, dit Zola, est la littérature née du positivisme¹⁹³. Il continue la tradition du dix-huitième siècle, il se base sur les conquêtes de la science moderne et sur les théories philosophiques de l'évolution [...] il est la conséquence du vaste labeur contemporain. »¹⁹⁴

La révolution naturaliste au théâtre participant du sens de l'histoire, signifie nécessairement, selon Zola, la mort¹⁹⁵ du drame romantique, qui, en considération de ce grand mouvement de convergence vers une primauté accordée à la nature, se révèle une aberration anachronique :

« Le romantisme est une littérature née du christianisme [...] Il semble qu'elle aurait dû uniquement se produire en plein Moyen-Âge, avant la Renaissance, surtout avant le dix-huitième siècle [...]

On trouverait dans l'histoire l'explication de cette déviation singulière de la littérature, à la suite d'un siècle d'enquête philosophique, au seuil de notre siècle de la science. »¹⁹⁶

Il s'agirait donc que le drame naturaliste renverse la formule dramatique classique en reprenant le cours de l'histoire dramatique en amont de cette déviation

¹⁹² *Ibid.*, p. 34.

¹⁹³ Cf « positivisme », in Christian Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard / Éditions du temps, 2004, p. 1007 :

« Philosophie d'Auguste Comte (1798-1857) caractérisée par le rejet de la métaphysique au profit d'une science se bornant à décrire les phénomènes et à dégager des lois ainsi que par sa volonté de systématiser (d'unifier de manière à la fois logique et dynamique) l'ensemble du savoir. »

¹⁹⁴ Émile Zola, *Face aux romantiques*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 120 : « Maintenant que l'on compare. Mettez en regard [du naturalisme] la misère d'une école de poètes lyriques qui, pour faire de la vérité, imaginent simplement d'embellir les sylphes par les gnomes [...] Ceci fatalement a tué cela. »

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 118-119.

romantique, qu'il se ressaisisse de l'héritage philosophique et esthétique du XVIIIème siècle - en particulier, de la théorie dramatique diderotienne :

« [Au XVIIIème siècle], dans les œuvres purement littéraires, la nature intervient et règne bientôt avec Rousseau et son école [...] l'homme n'est plus une abstraction intellectuelle, la nature le détermine et le complète.

Diderot reste surtout la grande figure du siècle ; il entrevoit toutes les vérités, il va en avant de son âge, faisant une continuelle guerre à l'édifice vermoulu des conventions et des règles [...]

Ère nouvelle d'où dateront les siècles dans lesquels l'humanité entre, avec la nature pour base, et la méthode pour outil. »¹⁹⁷

C'est en « fils directs de Diderot »¹⁹⁸, soit en prenant précisément la nature pour base et la méthode pour outil, que les naturalistes doivent mettre en œuvre la révolution prônée par Zola : le drame naturaliste doit, selon ce dernier, faire retour au modèle diderotien, du double point de vue du sujet et de la méthode.

S'agissant des sujets tout d'abord, on se souvient que Diderot établissant le genre sérieux avait exprimé sa préférence pour les sujets certes importants, mais néanmoins « domestiques », et « voisin[s] de la vie réelle »¹⁹⁹, c'est-à-dire ancrés dans l'époque présente et le quotidien, touchant à l'expérience des spectateurs et par là même intéressants. Zola reprend à son compte cette préférence pour les sujets modernes. Il se justifie en expliquant que les sujets historiques peuvent aisément faire office de supports de projection, qu'ils sont propices à la représentation d'idées abstraites, qu'ils ont d'ailleurs été utilisés comme « procédé » par des dramaturges classiques et romantiques, dans le cadre de leurs entreprises respectives d'idéalisation de la nature :

« [Les idéalistes] commencent par reculer au fond des âges le sujet qu'ils ont choisi. Cela leur fournit des costumes et rend le cadre assez vague pour leur permettre tous les mensonges [...] Le cadre faux veut des héros de marbre ou de carton [...] Aussi voit-on les personnages d'une tragédie ou d'un drame romantique se promener, raidis dans une attitude, l'un représentant le devoir, l'autre le patriotisme, un troisième la superstition, un quatrième l'amour maternel [...]

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 151.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 155.

¹⁹⁹ Cf troisième entretien sur *Le Fils naturel* : Denis Diderot, *op. cit.*, t. 7, p. 135.

Toute la poésie, pour [les idéalistes], est dans le passé et dans l'abstraction, dans l'idéalisation des faits et des personnages [...] Or, c'est à ce moment que les naturalistes arrivent et disent très carrément que la poésie est partout, en tout, plus encore dans le présent et le réel que dans le passé et l'abstraction. »²⁰⁰

La poésie est plus encore dans le présent, dans la mesure où l'inscription dans le présent contraint davantage les dramaturges à se conformer à la nature vraie, et qu'il est aussi objectivement moins difficile d'atteindre à la vérité en traitant du présent qu'en traitant du passé.

Selon Zola, l'ambition du drame naturaliste serait d'être « le drame vrai de la société moderne »²⁰¹ :

« Prenez donc le milieu contemporain, dit-il, et tâchez d'y faire vivre des hommes : vous écrirez de belles œuvres. »²⁰²

Notons que Zola va ici plus loin que Diderot, en ouvrant aux auteurs la possibilité de puiser des sujets modernes dans toute la société, quand Diderot s'est, lui, concentré sur la seule sphère domestique bourgeoise :

« [...] nous étudions tous les mondes, proclame Zola, nos pièces nous promènent dans tous les lieux imaginables, les tableaux les plus variés doivent forcément défiler devant la rampe. C'est là une nécessité de notre formule dramatique actuelle. »²⁰³

Plus fondamentalement encore que le choix de sujets modernes, ce qui est constitutif de la formule dramatique naturaliste et impose, selon Zola, une réactivation du modèle diderotien, c'est le recours à la méthode expérimentale. Cette méthode est originellement issue d'une « révolution » scientifique que Zola présente comme le fait dominant du XVIII^{ème} siècle :

« Un jour, un savant s'avisa, avant de conclure, de vouloir expérimenter [...] C'était une révolution [...] On partait d'un fait observé, on avançait ainsi d'observation en observation, en évitant de conclure avant de posséder les éléments nécessaires. En un mot, au lieu de débiter par la synthèse, on commençait par l'analyse ; on n'espérait plus arracher la vérité à la nature par une sorte de divination, de

²⁰⁰ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 40.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 43.

²⁰² *Ibid.*, p. 41.

²⁰³ *Ibid.*, p. 87.

révélation ; on l'étudiait longuement, patiemment, en passant du simple au composé, jusqu'à ce qu'on en connût le mécanisme. »²⁰⁴

Il se trouve que Diderot est, aux yeux de Zola, l'inventeur des « méthodes d'observation et d'expérimentation appliquées à la littérature »²⁰⁵. Zola en appelle donc à cet héritage méthodique pour fonder sa révolution.

Zola souhaite que le naturalisme donne naissance à un « théâtre d'observation », sur le modèle diderotien d'un théâtre certes idéal, mais véritablement basé sur le réel empirique. Il s'agit d'analyser l'homme en restant en lien avec les données de la nature, en proscrivant toute idée affranchie du sensible :

« Si l'on admet qu'une littérature n'est qu'une enquête sur les choses et les êtres, faite par des esprits originaux, on est naturaliste, dit-il ; si l'on prétend [...] qu'un écrivain doit se servir de l'observation pour se lancer dans l'invention et dans l'arrangement, on est idéaliste. »²⁰⁶

Zola espère un théâtre de l'observation rigoureuse des liaisons existant dans la nature humaine, en lieu et place d'un théâtre où l'observation est prétexte à la spéculation. Il espère un théâtre d'observation digne de ce nom, travaillant à mettre au jour une « logique naturelle », celle « des faits et des êtres, tels qu'ils se comportent dans la réalité », en lieu et place d'un « théâtre de fabrication »²⁰⁷, expert en logique pure :

« Il s'agissait de tout recommencer [...] les écrivains, posait-il, n'avaient désormais qu'à reprendre l'édifice par la base, en apportant le plus possible de documents humains, présentés dans leur ordre logique. »²⁰⁸

Selon Zola, les auteurs ne peuvent, en effet, découvrir la logique complexe des comportements individuels s'ils réduisent leurs objets d'étude à quelques traits de caractère, s'ils les dégagent de toute forme d'interaction. Au contraire, ils ont à collecter le plus de documents possible, en élargissant leur enquête, non seulement à la condition des individus, comme aurait dit Diderot, mais, plus généralement, au milieu les environnant - Zola reprend donc le raisonnement diderotien pour le pousser plus loin :

²⁰⁴ Émile Zola, *Face aux romantiques*, op. cit., p. 149.

²⁰⁵ Alain Pagès, *Le naturalisme*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1989, p. 32.

Citation tirée de *Une Campagne*, 1882.

²⁰⁶ Émile Zola, *Face aux romantiques*, op. cit., p. 203.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 204.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 152.

« Molière n'a pas songé à peindre un certain avare, un individu déterminé par des circonstances particulières ; il a peint l'avarice en la dégagant même de ses conditions extérieures, car il ne nous montre seulement pas la maison de l'avare, il se contente de le faire parler et agir.

Prenez maintenant le père Grandet, de Balzac. Tout de suite, nous avons un avare, un individu qui a poussé dans un milieu spécial ; [...] nous n'avons pas seulement avec lui l'abstraction philosophique de l'avarice, nous avons l'avarice étudiée dans ses causes et dans ses résultats, toute la maladie humaine et sociale. »²⁰⁹

Mais pour que le « théâtre d'observation » naturaliste puisse prétendre analyser complètement des phénomènes humains particuliers, il ne suffit pas seulement qu'il fasse état d'une recherche documentée, menée sur des individus considérés dans le tissu de leur milieu, il faut aussi qu'il relie les fragments de réalité saisis, autrement dit, il faut qu'il se fasse « théâtre d'expérimentation » - dans la perspective diderotienne d'une modélisation dramatique rendant la nature transparente : l'expérimentation est nécessaire parce que, comme le disait Diderot, les causes et les effets ne nous sont pas évidents.

Pour illustrer en quoi consiste concrètement la méthode expérimentale au théâtre, Zola cite Claude Bernard donnant l'exemple d'un recours à cette méthode dans la vie quotidienne, quand nous cherchons à connaître les mobiles d'action d'un homme donné :

« [...] nous avons devant les yeux les mouvements de cet homme et ses manifestations qui sont, nous en sommes sûrs, les modes d'expression de sa sensibilité et de sa volonté. De plus, nous admettons encore qu'il y a un rapport nécessaire entre les actes et leur cause ; mais quelle est cette cause ?

Nous ne la sentons pas en nous, nous n'en avons pas conscience comme quand il s'agit de nous-mêmes ; nous sommes donc obligés de l'interpréter, de la supposer d'après les mouvements que nous voyons et les paroles que nous entendons. Alors nous devons contrôler les actes de cet homme les uns par les autres ; nous considérons comment il agit dans telle circonstance, et en un mot, nous recourons à la méthode expérimentale. »²¹⁰

Écrire en usant de la méthode expérimentale, c'est donc partir de faits constatés, faire l'hypothèse de rapports de causalité, vérifier ces hypothèses au travers de

²⁰⁹ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 97.

²¹⁰ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 54.

situations fictives et les valider si elles permettent une appréhension cohérente des événements, une compréhension. Comme dit Zola, citant Claude Bernard, « L'observation montre, l'expérience instruit »²¹¹, et les auteurs sont, selon lui, comparables à des « juges d'instruction des hommes et de leurs passions »²¹² devant procéder à toute expérience utile à la manifestation de la vérité.

On retrouve bien, au cœur de la méthode expérimentale zolienne, le raisonnement hypothétique que Diderot considérait comme le propre de l'activité poétique :

« Se rappeler une suite nécessaire d'images telles qu'elles se succèdent dans la nature, c'est raisonner d'après les faits. Se rappeler une suite d'images, comme elles se succèderaient nécessairement dans la nature, tel ou tel phénomène étant donné, c'est raisonner d'après une hypothèse ou feindre ; c'est être philosophe ou poète, selon le but qu'on se propose. »²¹³

En opposant sur la même base l'historien et le poète, Diderot pointait la liberté du poète de compléter le réel et d'imaginer, partant d'une hypothèse, des événements ou des discours qui n'ont pas eu lieu :

« [...] l'historien a écrit ce qui est arrivé, purement et simplement, ce qui ne fait pas toujours sortir les caractères autant qu'ils pourraient [...] Le poète [...] eût imaginé des événements. Il eût feint des discours. »²¹⁴

En « fils direct » de Diderot, Zola fonde la modélisation dramatique sur la mise en jeu d'hypothèses sur le réel, en insistant bien sur le caractère indissociable du lien entre hypothèse et observation. Il cite à nouveau Claude Bernard à l'appui de ce point fondamental :

« *L'idée expérimentale n'est point arbitraire ni purement imaginaire, dit Zola citant Bernard ; elle doit toujours avoir un point d'appui dans la réalité observée, c'est-à-dire dans la nature.* »²¹⁵

De telles idées requièrent des auteurs une capacité de réflexion alliée à du génie. Il faut du génie, dans la perspective de Zola, non pas, comme le pensait Diderot, pour

²¹¹ *Ibid.*, p. 55.

²¹² *Idem.*

²¹³ Denis Diderot, *op. cit.*, t. 7, p. 334.

²¹⁴ *Idem.*, p. 332.

²¹⁵ Émile Zola, *Le Roman expérimental, op. cit.*, p. 55.

faire la supposition de liaisons non-perceptibles au sein de la nature, mais surtout pour projeter de telles suppositions dans des situations-tests adéquates :

« [...] la méthode expérimentale laisse [l'auteur] à toute son intelligence de penseur et à tout son génie de créateur. Il lui faudra voir, comprendre, inventer. Un fait observé devra faire jaillir l'idée de l'expérience à instituer, du roman à écrire, pour arriver à la connaissance complète d'une vérité. »²¹⁶

Les auteurs naturalistes doivent donc observer, comprendre et expérimenter jusqu'à ce qu'ils puissent produire une modélisation cohérente de la nature, qui semble alors modéliser la nature vraie :

« [L'auteur], dit Zola, est parti du doute pour arriver à la connaissance absolue ; et il ne cesse de douter que lorsque le mécanisme de la passion, démontée et remontée par lui, fonctionne selon les lois fixées par la nature. »²¹⁷

La méthode naturaliste ainsi conçue fonde, selon Zola, le parallèle institué par Diderot entre l'écriture dramatique et la science. L'écriture dramatique ainsi appréhendée peut permettre de connaître la nature, ou, dans une perspective plus spécifiquement naturaliste, « la vie » :

« Nous [les naturalistes], nous enseignons l'amère science de la vie [...] Nous ne sommes que des savants, des analystes, des anatomistes [...] et nos œuvres ont la certitude, la solidité et les applications pratiques des ouvrages de science. »²¹⁸

Les drames naturalistes sont des ouvrages de « science de la *vie* », plutôt que de science de la *nature*. Outre que « l'idée de la vie dans les arts est toute moderne »²¹⁹ à l'époque de Zola, sa prédilection pour cette désignation est sans doute liée au fait que la référence à la nature ne renvoie pas suffisamment clairement à la nature concrète, la nature, on l'a vu, ayant trop souvent été invoquée pour justifier la fabrication de vérités générales.

Envisager le drame comme une modélisation de la *vie*, c'est aussi une manière pour Zola de souligner le « vrai sens humain »²²⁰ de la poésie (sur lequel Diderot, déjà, mettait l'accent, mais sans formule spécifique). La poésie se doit d'être « poésie

²¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ Émile Zola, *Face aux romantiques*, op. cit., p. 169.

²¹⁹ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 91.

²²⁰ *Ibid.*, p. 41.

vraie de l'humanité »²²¹. Son objectif premier est de montrer des hommes concrets pris dans le cours des choses humaines, de « présent[er] des individualités, en les faisant vivre de la vie contemporaine »²²².

Enfin, si la référence à la *vie* est également préférée à la référence au *réel*, c'est que le réel est un terme qui, du fait des conceptions romantiques, connote la dualité. Or, comme le souligne Henri Mitterand, aux yeux de Zola, la représentation duale de la réalité est erronée :

« [...] au théâtre, [la dualité du corps et de l'âme] ne peut donner naissance qu'à des figures symboliquement opposées [...] mais qui ne peuvent fournir une image de la vérité des êtres, dont la caractéristique essentielle est l'unité du vivant. »²²³

Se référer à la *vie* peut mieux rendre compte de la conception unitaire que Zola a du réel :

« Notre réel à nous, la nature telle que la science nous la fait connaître, n'est point aussi coupée en deux tranches, l'une blanche, l'une noire [comme dans la théorie romantique]. Elle est la création entière, elle est la vie [...] »²²⁴

La « méthode d'analyse » zolienne et sa « patiente étude des documents humains » visent donc à modéliser « la vie elle-même, la vie avec ses forces et ses produits »²²⁵. Car, au delà du mécanisme complet de telle ou telle passion particulière, ce que le drame représente, c'est bien le mécanisme de la vie elle-même, les déterminations essentielles de l'existence humaine, que, sous l'influence des théories évolutionnistes de Darwin, Zola ramène à des mécanismes d'adaptation au milieu et de transmission héréditaire des caractères acquis.

On n'est pas très loin ici ni de la présupposition diderotienne de l'existence d'un « phénomène central » constituant la nature en système, ni même de la conception diderotienne précise de ce phénomène, Diderot ayant été un évolutionniste de la première heure.

On retrouve aussi l'idée d'un drame découvrant, au sein du réel, un ordre évolutif et naturellement grand :

²²¹ *Ibid.*, p. 41.

²²² *Ibid.*, p. 87.

²²³ Henri Mitterand, « Préface », in Émile Zola, *Face aux romantiques*, *op. cit.*, p. 26.

²²⁴ *Ibid.*, p. 114.

²²⁵ *Ibid.*, p. 110.

« Derrière les rudesses de nos analyses, derrière nos peintures qui choquent et qui épouvantent aujourd'hui, on verra se lever la grande figure de l'Humanité, saignante et splendide, dans sa création incessante. »²²⁶

À travers l'analyse, le drame naturaliste donne à voir la vie comme une totalité intensive en transformation permanente. De lui, on peut donc encore dire qu'il « donne forme à la totalité intensive de l'essentialité ».

Jean-Pierre Sarrazac reconnaît ainsi à ce théâtre (aux mises en scène d'Antoine, très précisément) « une dimension sémiologique », une « capacité d'opérer au-delà des détails descriptifs une véritable synthèse esthétique »²²⁷ qui offre un « raccourci signifiant de l'existence » :

« C'est bien un microcosme – j'entends : non pas une portion accidentellement découpée mais un raccourci signifiant de l'existence, doté d'une valeur symbolique – que le grand metteur en scène naturaliste donne à voir sur la scène. »²²⁸

C'est que, comme y insiste Jean-Pierre Sarrazac, les détails descriptifs accumulés dans ce théâtre sont signifiants et constituent, rapprochés les uns des autres, un « système cohérent » :

« L'accumulation de détails signifiants, qui préside [...] à l'art scénique naturaliste mais qui est déjà présente dans l'écriture d'un Zola ou d'un Ibsen, me paraît tout le contraire d'un expédient ou d'une carence sémiologique, dit Jean-Pierre Sarrazac : elle ne reproduit pas sur le plateau le chaos du monde réel ; elle représente, au contraire, une tentative de donner un sens aux données foisonnantes et anarchiques du réel [...]

L'économie du théâtre naturaliste [...], pour être pointilliste, n'en forme pas moins un système cohérent. »²²⁹

Si le drame naturaliste semble défier moins outrancièrement la vocation intensive du drame que le drame romantique ne l'avait fait, il n'en reste pas moins travaillé par un désir de représentation intégrale. Zola exprime ce désir, tantôt de manière maîtrisée :

²²⁶ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 62.

²²⁷ Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Livre de Poche, La Pochothèque, 1993, p. 714.

²²⁸ *Ibid.*, p. 716.

²²⁹ *Idem.*

« [...] toute notre besogne, pose-t-il, est [...] de saisir [la vie] dans sa vérité, de la peindre dans ses détails. »²³⁰

Tantôt avec une emphase qui rappelle les aspirations d'Hugo à représenter « *tout un homme d'élite* » ou « *toute une époque* » :

« Je voudrais [un drame qui] fût d'une vie superbe, je voudrais la vie, avec son frisson, avec sa largeur, avec sa puissance ; je voudrais *toute la vie*. »²³¹

Bien sûr, dans cette déclaration, « tout » peut renvoyer à l'intégrité, comme semble l'indiquer la mention de critères qualitatifs. Par contre, dans ce soutien qu'il apporte à tous ceux qui tentent de porter sur les planches « le drame de la vie avec *tous ses développements et toutes ses audaces* »²³², « tout » renvoie sans ambiguïté à l'intégralité.

Au terme de ce premier chapitre, il apparaît que, dans la période qui va de la naissance du drame jusqu'à la fin du XIXe siècle, la visée (théorique) de la forme dramatique est, en un sens de plus en plus strict, de modéliser le réel : la forme dramatique est de plus en plus strictement conçue comme une *théorie* de la totalité du réel, faisant apparaître l'ordonnance de la multiplicité des choses, le principe d'unité du réel. Une telle conception de la forme dramatique et de son rapport au réel se fonde sur le présupposé qu'il est objectivement possible d'unifier le réel et de faire monde – c'est ce que la crise de la modernité va remettre en cause.

²³⁰ Émile Zola, *Face aux romantiques*, op. cit., p. 114.

²³¹ *Ibid.*, p. 204.

²³² Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 14.

Chapitre 2
Théâtre et totalité du réel, dans le contexte de la crise de la
modernité

2.1 L'effondrement du réel comme totalité objective

Voici le constat que fait Nietzsche dans *Le Cas Wagner* :

« [...] la vie n'anime plus l'ensemble, dit-il. Le mot devient souverain et fait irruption hors de la phrase, la phrase déborde et obscurcit le sens de la page, la page prend vie au détriment de l'ensemble : – le tout ne forme plus un tout. »²³³

Ce que Nietzsche essaie tout particulièrement de définir ici, c'est l'essence de ce qu'il appelle « la décadence littéraire »²³⁴ et qui se ramènerait au fait que la totalité de l'œuvre ne forme plus une totalité intensive, et ce, parce que la vie elle-même ne saurait prendre la forme d'un tout essentiel.

Ce constat d'une déconnexion entre vie et totalité s'applique à « tous les styles de la décadence », aussi bien à la décadence morale qu'à la décadence politique. Il est, du point de vue de Nietzsche, caractéristique de la modernité dans son ensemble :

« [...] cette image [à savoir, le tout ne forme plus un tout] vaut pour tous les styles de décadences : c'est chaque fois, anarchie des atomes, désagrégation de la volonté. En morale, cela donne : *liberté individuelle*. Étendu à la théorie politique : *Les mêmes droits pour tous*. »²³⁵

Poser, d'une manière générale, et en paraphrasant Nietzsche, que le tout de la vie (ou du réel) « ne forme plus un tout », cela revient, en sens inverse, à pointer la facticité de toute forme de tout-structure :

« Partout paralysie, peine, engourdissement, dit Nietzsche, *ou bien* antagonisme et chaos : l'un et l'autre sautant de plus en plus aux yeux au fur et à mesure que l'on s'élève dans la hiérarchie des formes d'organisation. L'ensemble ne vit même plus : il est composite, calculé, artificiel, c'est un produit de synthèse. »²³⁶

Au sein de ce processus d'effondrement du réel associé à la modernité, la totalité (au sens intensif du terme) n'est plus présente que comme une rémanence :

²³³ Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, Paris Gallimard, Folio / Essais, n°169, 2012 (1888-1889), p. 33.

²³⁴ *Idem*.

²³⁵ *Idem*.

²³⁶ *Ibid.*, p. 34.

« La totalité absente est une demeure d'où la vie a été expulsée, dit ainsi Claudio Magris, à propos de la trame narrative de *L'Homme sans qualités*. »²³⁷

En lieu et place de la totalité, il y a « la vie » donc, informe et infinie, une « anarchie [d'] atomes », impliquant pour le créateur une « désagrégation de la volonté » qui ne cherche plus à créer un ordre unificateur. Rien de péjoratif dans cette formule nietzschéenne. Au contraire, cette désagrégation libère l'individu, la « vibration et l'exubérance de la vie », dont chaque singularité acquiert la même importance :

« La vie, la *même* qualité de vie, la vibration et l'exubérance de la vie comprimée dans les plus infimes ramifications, tout le reste *dénué* de vie. »²³⁸

Mais d'où vient ce déni de la totalité qui accompagne cette invocation nietzschéenne de « la vie » ? D'où vient ce déni implicite du réel comme totalité ? Poser la réalité, le sujet n'en serait plus capable. Et, conjointement, il ne dispose plus d'aucun fondement objectif pour le faire.

2.1.1 La crise du sujet

Comment l'homme pourrait-il ordonner et unifier, depuis une position de surplomb, quand lui-même est, pour reprendre l'expression de Nietzsche, « une anarchie [d'] atomes », quand lui-même n'a pas d'unité, quand son point de vue est inconsistant ?

Car Nietzsche conteste qu'il y ait, derrière le réel posé, « un sujet ». Ou du moins présente-t-il ce fait supposé comme une interprétation :

« [...] le sujet n'est pas un donné, mais quelque chose d'inventé-en-plus, de placé-par-dérrière. — Est-ce finalement nécessaire de poser en plus l'interprète derrière l'interprétation ? C'est déjà de l'invention, de

²³⁷ Cf Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse (Grand style et nihilisme dans la littérature moderne)*, trad. de Marie-Noëlle et Jean Pastureau, Paris, L'Esprit des péninsules, 2003 (1984), p.12-13 :

« Ce qui unit les personnages en une trame narrative, c'est la recherche d'un fondement du réel, qui ne se laisse pas trouver. La réalité n'a ni un socle de valeurs sur lesquelles elle s'appuierait, ni un système de valeurs à l'intérieur duquel elle se constituerait et habiterait : la totalité absente est une demeure d'où la vie a été expulsée. »

²³⁸ Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, op. cit., p. 34.

l'hypothèse. »²³⁹

Nietzsche propose une interprétation de l'origine des interprétations du réel, qui se veut plus immédiate. Il fait l'économie de l'hypothèse du sujet et considère que les interprétations du réel sont en elles-mêmes symptomatiques :

« Il ne faut pas demander : “qui donc interprète ?”, au contraire, l'interpréter lui-même, en tant que forme de la volonté de puissance, a de l'existence (non, cependant, en tant qu'“être”, mais en tant que processus, que devenir) en tant qu'affection. »²⁴⁰

Ce n'est donc pas un sujet unitaire qui interprète, mais le corps, ses besoins et ses pulsions :

« Ce sont nos besoins qui *interprètent le monde* : nos instincts, leur pour et leur contre. Chaque instinct est un certain besoin de domination, chacun possède sa perspective qu'il voudrait imposer comme norme à tous les autres instincts. »²⁴¹

En cette fin de siècle, la psychanalyse contribue, elle aussi, à déconstruire le sujet. On sait que, dans la théorie freudienne, l'appareil psychique se compose de trois instances : le « ça », complètement inconscient ; le « sur-moi », en partie inconscient ; et enfin, le « moi », le siège de la personnalité, qui, lui aussi, est partiellement inconscient. Jusque-là fondement et essence de la subjectivité, le moi se trouve donc déplacé dans un lieu multiple, traversé par l'altérité.

Sous quelque angle que ce soit, le moi semble dépossédé de ses attributs traditionnels :

« le Moi, peut-on ainsi lire dans *L'Homme sans qualités*, n'est plus ce qu'il était jusqu'ici : un souverain qui promulgue des édits »²⁴².

Dans ce contexte, il ne semble plus possible de faire face, comme une intériorité, à l'extériorité du réel. Comment pourrait-on, dès lors, constituer le réel en totalité intensive ?

²³⁹ Friedrich Nietzsche, Fragment 7[60], in *Fragments posthumes* (Fin 1886-print. 1887), in *Œuvres philosophiques complètes*, Gallimard, 1979, tome XII, p. 305.

²⁴⁰ *Fragments posthumes*, Fragment 2 [151], in *Fragments posthumes* (Automne 1885-automne 1886), in *op. cit.*, p. 142.

²⁴¹ Friedrich Nietzsche, Fragment 7[60], in *Fragments posthumes* (Fin 1886-print. 1887), in *Œuvres philosophiques complètes, op. cit.*, tome XII, p. 305.

²⁴² Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, tome I, Paris, Le Seuil, 1956, p. 597. Cité in Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse, op. cit.*, p. 16.

2.1.2 La crise des fondements rationnels du réel

Pour prétendre unifier le réel, il faut être en mesure de se hisser jusqu'à une position de surplomb, ce qui suppose donc aussi qu'une telle position existe objectivement, participant elle-même, plus largement, de l'existence d'une totalité objective : si, jusque-là, le « sujet » avait la prétention de pouvoir réduire le réel à l'unité, c'est aussi qu'on pensait le réel unifiable.

Il y a là une croyance qui a soutenu cet « infranchissable réseau de la pensée »²⁴³ qui, selon Nietzsche, s'est étendu, depuis Socrate, sur toute la terre, pour enserrer la vie :

« [...] il existe un fantasme profond qui vint au monde, pour la première fois, dans la personne de Socrate : la croyance inébranlable que la pensée, en suivant le fil conducteur de la causalité, peut atteindre jusqu'aux abîmes les plus lointains de l'être et qu'elle est à même non seulement de connaître l'être, mais encore de le corriger. Cette sublime puissance d'illusion métaphysique est attachée à la science comme un instinct [...] »²⁴⁴

Depuis l'invention de la dialectique par Socrate, jusqu'à l'époque contemporaine de Nietzsche, on aurait donc cru qu'il était possible de constituer et de fonder un savoir systématique. La théorie hégélienne de « la Vie de l'esprit » est, sans doute, la manifestation la plus élaborée de cette croyance séculaire en un fondement objectif légitimant la mise en système du réel par la pensée. Cette théorie revêt une grande importance dans l'histoire de la modernité, à tel point que Jean-François Lyotard y voit l'un des deux principaux récits modernes de légitimation du savoir :

« Il y a une « histoire » universelle de l'esprit, dit Lyotard, l'esprit est « vie » et cette « vie » est la présentation et la formulation de ce qu'elle est elle-même²⁴⁵, elle a pour moyen la connaissance ordonnée de toutes ses formes dans les sciences empiriques. L'encyclopédie de l'idéalisme allemand est la narration de l'« histoire » de ce sujet-vie. »²⁴⁶

²⁴³ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. de Philippe Lacoue-Labarthe, in *Œuvres philosophiques complètes*, tome I, Gallimard, 1977, p.107.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 106.

²⁴⁵ Cette explicitation par Lyotard de ce en quoi consiste la « vie » de l'esprit renvoie à l'idée hégélienne de l'automouvement dialectique du concept, duquel résulterait un résultat anticipé dès le début : l'identité absolue.

Cf sur cette question : Max Horkheimer, *Hegel et le problème de la métaphysique*, Paris, Payot, 1970, p. 141.

²⁴⁶ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1979, p. 57.

Un tel récit s'apparenterait, dans la perspective nietzschéenne, à une variation sur le fantasme socratique. Il s'édifie, d'abord, sur la croyance que la pensée peut atteindre à un principe originel capable de relier toutes les connaissances dispersées des sciences empiriques ; et ensuite, sur l'idée qu'il est légitime de mettre en regard le savoir absolu ainsi constitué et la pratique éthique, sociale ou politique. Cette édification se fonde ultimement sur l'existence d'un métaprincape, qui peut s'envisager comme une variation sur l'idée de l'être platonicienne : « la Vie de l'esprit ». Ce métaprincape satisfait à une triple aspiration, donc :

« celle de tout dériver d'un principe originel à laquelle répond l'activité scientifique ; celle de tout rapporter à un idéal, qui gouverne la pratique éthique et sociale ; celle de réunir ce principe et cet idéal en une unique Idée, qui assure que la recherche des vraies causes dans la science ne peut manquer de coïncider avec la poursuite des justes fins dans la vie morale et politique. »²⁴⁷

Pour le formuler plus synthétiquement, ce que « la Vie de l'esprit » garantit, c'est le caractère rationnel (donc unifiable) du réel :

« Le réel est rationnel, pose Hegel, et le rationnel est réel. »²⁴⁸

Dire que le réel est rationnel, c'est dire que l'histoire des œuvres de l'humanité peut être comprise comme rationnelle, dès lors qu'il est possible de voir un certain nombre de faits appartenant à cette histoire, comme des moments dans le devenir de l'esprit : une « raison immanente »²⁴⁹ se développe au travers de l'histoire de la philosophie, des sciences, de l'art, des religions, des sociétés, des nations... À l'inverse, dire que « le rationnel est réel » implique que, dès le moment où un fait semble pouvoir se rattacher à quelques autres, il faut tenter de le comprendre.

Notons que, dans la perspective qu'autorise « la Vie de l'esprit » d'une identité du réel et du rationnel, l'appréhension du réel permet, en soi, de dire le juste. Ainsi, dans les *Principes de la philosophie du droit* par exemple, Hegel se propose non pas de décrire comment l'Etat doit être, mais de dire ce qu'est l'Etat, de faire connaître l'Etat qui est, et qui est mal mis à profit par les gouvernements.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 56.

²⁴⁸ G.W.F. Hegel, préface des *Principes de la philosophie du droit*, PUF, Quadrige Grands Textes, 1998, p. 104.

²⁴⁹ François Châtelet (Entretiens avec Émile Noël), *Une histoire de la raison*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Sciences », 1992, p. 182.

Fonder l'identité du réel et du rationnel sur un métaprincape (qu'on l'appelle « Vie de l'esprit », comme Hegel, ou « Vie divine », comme Fichte), permet, finalement, on le voit, de poser qu'il existe un ordre vrai et juste du monde, ce présupposé ne conditionnant, selon Lukács, rien de moins que la possibilité de la totalité artistique :

« Il n'est de totalité possible de l'être que là où tout, déjà, est homogène avant d'être investi par les formes, où les formes ne sont pas des contraintes, mais la simple prise de conscience, la venue à jour de tout ce qui, au sein de tout ce qui doit recevoir forme, sommeillait comme obscure aspiration. »²⁵⁰

Pour pouvoir légitimement constituer le réel en totalité artistique, il faut croire en la possibilité objective d'une ordonnance de la multiplicité des choses, croire, comme Faust, par exemple, en « une force intime qui tient le monde rassemblé »²⁵¹. Seulement alors, il devient possible de rattacher les uns aux autres des détails isolément insignifiants, à l'image de ce que ce personnage de *Guerre et paix* se représente :

« Pierre, commente Claudio Magris, voit la vie lui apparaître sous la forme d'une sphère, d'une totalité harmonieuse dans laquelle les multiples gouttes d'eau – les existences individuelles égarées et douloureuses – s'agitent mais se recomposent toujours. Regardant en rêve l'unité de cette vie empreinte de sens, Pierre la voit comme une vérité, toujours à portée de main pour qui saurait découvrir l'unité au-delà du tourbillon contradictoire des multiples gouttes : *Que c'est simple et clair – pensait Pierre. Comment ne l'avoir pas compris plus tôt ?* »²⁵².

À partir de la fin du XIXe siècle, cependant, la croyance en un principe qui tient le monde rassemblé s'érode. Les métaprinicipes de la philosophie idéaliste allemande apparaissent de plus en plus relever d'un dogme, d'une philosophie de l'histoire chrétienne laïcisée. Dans ce contexte, les discours de connaissance se trouvent réduits, selon la formule de Max Horkheimer, à de « simple[s] manifestation[s], conditionnée[s] par de multiples aspects, de la vie

²⁵⁰ Georges Lukács, *Théorie du roman*, op. cit., p.25.

²⁵¹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, trad. de Gérard de Nerval, in *Théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1952, Acte I, vers 382-383.

²⁵² Léon Tolstoï, *La Guerre et la paix*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1952, p. 1395. Cité in Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse*, op. cit., p.20.

d'homme déterminés »²⁵³. Il n'apparaît plus possible d'affirmer un ordre vrai et juste du monde. C'est donc la condition de possibilité même de la totalité artistique qui se trouve remise en cause.

²⁵³ Paul-Laurent Assoun, *L'École de Francfort*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, p. 24.

2.2 La crise moderne de la représentation

2.2.1 Le cas significatif du roman moderne

Selon Lukács, le roman, comme le drame, hérite de l'épopée le caractère de totalité. L'épopée, on l'a vu, reflétait la totalité de la vie dans le contexte d'un monde parfaitement « homogène »²⁵⁴. Le roman naît, lui, comme le drame, de l'impossibilité à concevoir le concept de totalité comme « empirico-métaphysique »²⁵⁵ :

« Le roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de façon immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité. »²⁵⁶

Le roman prend son essor en un point avancé de cette scission entre l'homme et le monde, qui a rendu l'épopée impossible :

« [...] il faut, pour qu'il y ait roman, une opposition radicale entre l'homme et le monde, entre l'individu et la société »²⁵⁷.

C'est d'un tel clivage que le roman naît et de la nécessité qui s'ensuit, de réinscrire l'homme dans le monde.

Hegel imaginait que le roman serait « l'épopée bourgeoise moderne »²⁵⁸, reflétant le dépassement de la scission instaurée par l'âge moderne du travail, entre l'individu et la société. Il imaginait un roman dans lequel les personnages évolueraient vers une plus grande acceptation des sacrifices exigés par le progrès historique, en même temps qu'ils parviendraient à reconnaître la place qui est la leur au sein du tout. Sa conception du roman s'est réalisée dans le roman réaliste-socialiste qui représente encore une totalité objective à l'intérieur de laquelle le conflit entre l'individu et la société peut prendre sens. *Pierre I^{er}* (écrit entre 1929-1945) en est une illustration :

« [...] le roman d'Alexis Tolstoï, célèbre [...] le *Weltgeist* qui, pour réaliser ses constructions, n'hésite pas, dit Magris citant Vittorio Strada, à faire hégéliennement un grand gâchis de peuples et de

²⁵⁴ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, op. cit., p. 23.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

²⁵⁷ Lucien Goldmann, « Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács », in *ibid.*, p. 171.

²⁵⁸ G.W.F. Hegel, *Esthétique, La Poésie*, op. cit., tome 1, p. 213-214.

générations. »²⁵⁹

Mais plus que Hegel, c'est Fichte qui semble avoir pressenti ce que serait le roman moderne. Dans *Le Caractère de l'époque actuelle*, Fichte fait du roman le genre littéraire d'une modernité placée sous le signe de la culpabilité, culpabilité engendrée par l'impossibilité objective de dépasser la dispersion conflictuelle du réel pour découvrir un sens à la vie :

« Même si Fichte a foi en l'avènement final d'une époque rachetée et libérée, dit ainsi Claudio Magris, il ressent l'époque moderne comme une insurmontable contradiction, et c'est de ce sentiment de culpabilité d'une contradiction non résolue que naît [selon lui] le grand roman moderne. »²⁶⁰

Dans les faits, le roman moderne s'apparente plus, effectivement, à une « anti-épopée » qu'à une épopée. « Anti-épopée du désenchantement, de la vie fragmentaire et désagrégée »²⁶¹, il montre des héros vivant, irrésolument, dans un écart entre vie et signification. Claudio Magris considère *Les Buddenbrook* (1901) comme assez typique, à cet égard, le roman de Mann s'apparentant à un trajet de l'harmonie sociale vers la discordance :

« L'histoire du roman moderne, pose Magris, n'est pas tant celle du sujet qui devient plus sage et s'intègre dans la rationalité des processus sociaux – comme le Wilhelm Meister de Goethe – que l'histoire de celui qui ne trouve pas de place dans la concaténation sociale, mais le cas échéant en sort. *Les Buddenbrook* de Thomas Mann, le livre peut-être le plus riche d'amour pour la prose bourgeoise, raconte l'éloignement progressif de cette prose sociale et de la totalité épique de la vie. »²⁶²

L'idée fondamentale de la dialectique hégélienne, selon laquelle des contradictions insolubles, rencontrées par un individu, une génération ou un peuple entier, pourraient être bénéfiques, à l'échelle de la totalité, ne semble plus recevable par la conscience de l'époque.

²⁵⁹ Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse*, op. cit., p. 37-38.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 31-32.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

²⁶² *Ibid.*, p. 34.

2.2.2 Le cas spécifique du théâtre moderne

L'effondrement du réel comme totalité objective remet en cause une certaine conception de la forme dramatique comme « totalité intensive de l'essentialité »²⁶³. Il donne lieu à une évolution du rapport du théâtre au réel, qui suit deux orientations particulièrement remarquables dans la première moitié du XXe siècle²⁶⁴ : Brecht, d'une part, conçoit le drame comme une théorie de telle ou telle réalité sociale particulière, théorie à visée pratique ; Artaud, d'autre part, pense le théâtre en dehors de toute référence au réel.

Dans la perspective brechtienne, dès lors qu'il n'y a pas d'ordre naturel des choses, la représentation du réel n'est pertinente que si elle permet au spectateur de « comprendre son environnement social et de le maîtriser »²⁶⁵, de le transformer. Il s'agit donc de représenter des réalités sociales particulières, en donnant à voir les processus complexes qui les produisent :

« La conception de l'histoire comme histoire des luttes de classes et de la société comme cause dernière de toutes les formes de destin que pouvaient connaître ses membres, devait à un moment quelconque modifier de manière décisive la représentation par les théâtres de la vie des hommes entre eux. Par là, la représentation de la vie des hommes entre eux se muait en un acte de mise au jour de processus encore dissimulés [par l'homme], internes à l'organisme social. »²⁶⁶

Ainsi que le fait apparaître Günther Anders, la forme dramatique est alors conçue (sous l'influence du modèle de la science moderne) comme une structure expérimentale devant permettre de révéler la forme propre de tels processus :

« [...] la science moderne de la Nature place son objet, pour sonder les secrets de la réalité, dans une situation artificielle, la situation expérimentale. Elle fabrique une structure à l'intérieur de laquelle elle place l'objet, en le déformant de ce fait même ; mais il en résulte un constat de la forme [...]

Kafka, et Brecht après lui, agencent des situations caricaturales, à l'intérieur desquelles ils placent l'objet de leurs expériences – l'homme d'aujourd'hui. Certes une expérience de biologie, dans un institut de

²⁶³ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, op. cit., p. 38.

²⁶⁴ Cf Mireille Losco et Catherine Naugrette, « Mimésis (crise de la) », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, op. cit., p. 68.

²⁶⁵ Bertolt Brecht, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999, p. 122.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 78-79.

psychologie animale, n'a pas l'allure réaliste du zoo de Hagenbeck. Un arrangement expérimental de Kafka ne semble certes pas aussi réaliste qu'un zoo humain de Galsworthy. Mais c'est son résultat qui est réaliste. »²⁶⁷

Dans la perspective de Brecht, la visée de la forme dramatique n'est donc plus, comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, de produire « une imitation (traduction faible de mimesis) prétendument objective de la vie dans son intégralité et dans son intégrité », mais de « rendre présent (traduction plus ouverte de mimesis) [un objet bien spécifique], à travers une mise en forme appropriée »²⁶⁸. Dans chacune de ses pièces-paraboles documentées, Brecht tente ainsi de « rendre présent » un processus particulier ayant contribué au nazisme :

« [Processus] socio-économique avec *Sainte-Jeanne des abattoirs*, qui s'attache aux effets [...] de la crise de 1929 lorsqu'elle atteint l'Europe. [Processus] idéologique avec *Têtes rondes et têtes pointues*, pièce où Brecht présente la désignation des juifs en tant que boucs émissaires comme une diversion de la lutte des classes organisée par les nazis. [Processus] politique avec *Arturo Ui*, qui retrace sur un mode satirique et pseudo-héroïque les différentes étapes de la montée de la junte hitlérienne. [Processus] proprement impérialiste de conquête (et de résistance) de l'Europe avec *Les Visions de Simone Machard*. Mais aussi – et préalablement – [processus] individuel et existentiel avec *Homme pour homme* [...] »²⁶⁹.

Brecht insiste sur son absence délibérée d'ambition totalisante. Il revendique ainsi, dans le cas de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, la conception d'une structure rigoureusement adaptée à la visée spécifique de mettre au jour le processus d'accession au pouvoir des nazis :

« *Ui* est une pièce-parabole, écrite dans l'intention de décrire l'habituel respect très dangereux devant les grands tueurs. Le cercle est à dessein décrit étroitement : il se limite au plan de l'Etat, des industriels, des junkers et des petits-bourgeois. Cela suffit pour réaliser l'intention que l'on avait. La pièce n'entend pas donner une esquisse générale solide de la situation historique des années trente. Est absent le prolétariat et on ne peut pas en tenir compte à un plus vaste degré, car tout élément *de plus* dans cette structure serait un élément *de trop* et détournerait des

²⁶⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, collection « penser le théâtre », 2002, p. 17.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 110-111.

données du problème. »²⁷⁰

Notons que si une telle pièce comporte bien des éléments structurels nécessaires, elle ne forme pas pour autant un tout-structure. Elle se compose, en effet, d'une succession de tableaux autonomes qui ne revêtent pas tous le même degré de nécessité au regard de l'ensemble et qui, pour le coup, admettraient tout à fait d'être complétés par quelques tableaux *de plus* :

« Dans cette structure ouverte, dit Philippe Ivernel, l'action, à supposer qu'elle soit une [...] progresse par bonds, en lignes brisées, connaît des moments de stagnation qui laissent imaginer la possibilité d'un recul : la carrière d'Arturo Ui obéit à un schéma aventureux. »²⁷¹

La pièce se présente, en fait, comme une totalité intensive sapée, l'intérêt pratique de ce travail de sape étant, pour Brecht, d'éliminer tout apprêt naturalisant et de donner à sa modélisation une dimension « contestataire, destructrice de l'ordre établi »²⁷².

Artaud, quant à lui, appelle le théâtre à rompre radicalement avec le réel journalier et à développer un langage purement théâtral :

« [L'objet du théâtre] n'est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, de servir de champ de bataille à des passions morales, mais d'exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes dans leurs rencontres avec le Devenir. »²⁷³

L'effondrement des fondements du réel se traduit chez lui, non pas seulement par un renoncement à l'illusion d'une saisie, par la pensée, du réel comme totalité, mais par un renoncement à la pensée représentative en général : le réel journalier, mis jusque-là « en systèmes, en formes, en signes, en représentation »²⁷⁴, ne coïncide

²⁷⁰ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche, 1979, p. 492, cité in Jean-Pierre Sarrazac, *ibid.*, p. 132-133.

²⁷¹ Philippe Ivernel, « Quatre mises en scène d'Arturo Ui », in *Les Voies de la création théâtrale*, II, Éditions du CNRS, 1970, p. 58.

²⁷² Ce serait aussi (si l'on en croit l'analyse de la parabole que propose John Dominic Crossan) tout l'intérêt, pour Brecht, d'en passer par la parabole, plutôt que par le mythe.

Cf Geert Hallbach, « La parabole : le mythe déconstruit », in *Parole-Figure-parabole*, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 141-148, cité in Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, *op. cit.*, p. 134 :

« Selon John Dominic Crossan, “Le mythe est socialement édifiant et légitimant”, il fixe “la charte de la société” et “la parabole au contraire est anarchiste et contestataire, destructrice de l'ordre établi”. »

²⁷³ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, n°14, 1964, p. 107-108.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

pas avec « la vie » qu'il n'est, selon lui, possible d'atteindre qu'en s'immergeant dans les formes objectives qui s'adressent aux sens. En l'occurrence, pour ce qui concerne le théâtre, dans le langage physique et concret de la scène. Il faut noter que, dans la perspective d'Artaud, un tel investissement des signifiants peut permettre au théâtre de s'inscrire, pratiquement, dans une totalité – celle de l'univers :

« [...] lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastiques, etc., c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers »²⁷⁵.

Dans le contexte de la première moitié du XXe siècle, dans lequel il n'apparaît plus possible de se représenter le monde comme une totalité objective, le théâtre ouvre donc à deux recommencements majeurs. Le théâtre de Brecht, d'une part, voudrait ouvrir à une transformation du monde, participant d'une marche vers l'émancipation de l'humanité. Le théâtre d'Artaud, d'autre part, voudrait ouvrir à la possibilité d'une « vraie vie », inscrite dans un « au-delà du réel »²⁷⁶.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 108.

²⁷⁶ Mireille Losco et Catherine Naugrette, « Mimésis (crise de la) », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, op. cit., p. 68.

Chapitre 3

Théâtre et totalité du réel dans le contexte postmoderne

3.1 La pluralisation croissante du réel dans le contexte postmoderne

Dès la fin du XIXe siècle, comme nous l'avons vu, la modernité est ébranlée par une « incréduité » à l'égard de ce grand récit qu'elle a élaboré, et qui légitimait le savoir : le « récit spéculatif »²⁷⁷, au sein duquel l'histoire est pensée comme accomplissement de la « Vie de l'esprit »²⁷⁸. Selon Jean-François Lyotard, une même incréduité se manifeste progressivement à l'égard du second grand récit moderne de légitimation du savoir (celui sur lequel se fondait la pensée de Brecht) : le « récit de l'émancipation »²⁷⁹, au sein duquel l'histoire est pensée comme émancipation de l'humanité.

Cette incréduité de la modernité à l'égard de ses propres récits est à l'origine d'un nouveau contexte culturel que Jean-François Lyotard qualifie de « postmoderne » :

« [Le mot « postmoderne », en usage, sur le continent américain, sous la plume de sociologues et de critiques,] désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle [...] En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incréduité à l'égard des métarécits. »²⁸⁰

La culture postmoderne résulte, selon Lyotard, d'une dispersion des grands récits modernes en « nuages d'éléments langagiers »²⁸¹ hétéroclites, de ce dont il parle encore comme d'une « dissémination des jeux de langage »²⁸². L'irréductible hétérogénéité du langage dans ce contexte le rend comparable à une ville – comme Wittgenstein en a eu le premier la vision :

« Wittgenstein écrit : *On peut considérer notre langage comme une vieille cité : un labyrinthe de ruelles et de petites places, de vieilles et de nouvelles maisons, et de maisons agrandies à de nouvelles époques, et ceci environné d'une quantité de nouveaux faubourgs aux rues rectilignes bordées de maisons uniformes [...]* De nouveaux langages viennent s'ajouter aux anciens, formant les faubourgs de la vieille ville,

²⁷⁷ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, op. cit., p. 63.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 58.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 7.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 8.

²⁸² *Ibid.*, p. 66.

le symbolisme chimique, la notation infinitésimale. »²⁸³

Selon Lyotard, cette « ville » du langage s'étend plus rapidement encore, et de manière plus anarchique, à partir du moment où les sociétés entrent dans l'âge post-industriel, ce qui s'amorce à la fin des années 1950, période qui correspond en Europe à la fin de la reconstruction²⁸⁴. Les sciences, les techniques, ou plus marginalement, les arts de l'époque font émerger quantité de nouveaux langages, parmi lesquels on compte :

« les langages-machines, les matrices de théorie des jeux, les nouvelles notations musicales, les notations des logiques non dénotatives (logiques du temps, logiques déontiques, logiques modales), le langage du code génétique, les graphes des structures phonologiques, etc. »²⁸⁵

Ces jeux de langage spécialisés apparaissent légitimes dès lors qu'ils se révèlent opératoires, conformément à une logique de la performance qu'ont contribué à imposer, selon Lyotard, « le redéploiement du capitalisme libéral avancé (après son repli sous la protection du keynésisme pendant les années 1930-1960) » et la diffusion concomitante d'une idéologie de « jouissance individuelle des biens et des services »²⁸⁶.

La culture postmoderne se présente donc comme un ensemble tentaculaire de connaissances particulières (au sens où elles relèvent de domaines de compétence particuliers). Elle témoigne d'une dissolution proliférante du rapport au réel, qui s'accroît encore avec l'avènement d'une « société de communication généralisée », la « société des mass media », pour reprendre deux formules de Gianni Vattimo. La « multiplication phénoménale de la communication », la « prise de parole opérée par un nombre croissant des sous-cultures » ont donné lieu, en effet, à un double phénomène : d'abord une « explosion » des points de vue unitaires sur le monde, puis une « multiplication généralisée des visions du monde »²⁸⁷.

Cet état de fait entérine les constats émis dès la fin du XIXe siècle, qui posent l'impossibilité de toute forme de représentation du réel comme totalité intensive :

²⁸³ *Ibid.*, p. 67.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 67.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 63.

²⁸⁷ Gianni Vattimo, *La Société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 13, 14, 15 cité en partie in Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, op. cit., p. 40.

« Il n’y a plus de monde, pose ainsi – une fois pour toutes – Jean-Luc Nancy, 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 “l’ici-bas” d’un monde donnant passage vers un au-delà du monde ou vers un outre-monde. Il n’y a plus d’Esprit du monde, ni d’histoire pour conduire devant son tribunal. »²⁸⁸

Le monde, qui, aujourd’hui, ne veut plus dire *mundus* ou *cosmos* et ne suppose plus aucune organisation d’ensemble, se présente comme un « il y a » qui ne se laisse pas disposer :

« [...] le monde n’est ni une œuvre [celle de Dieu], ni une opération [celle de « l’homme-dieu »], mais l’espace de l’“il y a”, sa configuration sans visage »²⁸⁹.

D’un point de vue dynamique, la fin du monde signifie la fin de l’histoire, ou plus précisément, de cette « conception des aventures humaines qui les insère dans un cours unitaire et doué d’un sens, lequel, dans la mesure où il est reconnu, se dévoile comme sens d’émancipation »²⁹⁰. En lieu et place de toute représentation unitaire, s’impose « l’irréductible pluralité des versions du monde »²⁹¹.

3.2 Les « théâtres du réel »

Dans la période où sont posés ces constats de fin du monde et de fin de l’histoire, on voit apparaître, dans le paysage théâtral français, un certain nombre de théâtres que Maryvonne Saison désigne sous le nom de « théâtres du réel »²⁹² et qui se caractérisent par « le deuil de la Réalité » et « la recherche du réel »²⁹³. Maryvonne Saison repère, en effet, au sein du discours d’un certain nombre de metteurs en scène français des années 1990, une abondante invocation du « réel », en lieu et place de la « réalité » ou du « monde ». Cette invocation ne relève pas d’un simple phénomène de mode. Les metteurs en scène qui font alors référence au « réel », choisissent délibérément ce terme, dans le but de se distancier d’une

²⁸⁸ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 236.

²⁹⁰ Gianni Vattimo, *Éthique de l’interprétation*, Paris, Éditions La Découverte, 1991, p. 13, cité in Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, *op. cit.*, p. 39.

²⁹¹ Gianni Vattimo (dir.), *La Sécularisation de la pensée*, Paris, Seuil, 1988, p. 10, cité in Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, *op. cit.*, p. 39.

²⁹² Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, *op. cit.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 43.

certaine conception de la « réalité » comme globalité cohérente et achevée :

« Tout se passe, dit-elle, comme si le réel prenait la place de la réalité dont on fait peu à peu le deuil [...] »²⁹⁴

Ces théâtres qui ont le « souci du réel »²⁹⁵, ne croient donc plus à ce que Maryvonne Saison finit par nommer « la Réalité » avec une majuscule. Autrement dit, ils ne croient plus au « monde ». Ni, par voie de conséquence, à la possibilité de faire monde. La philosophe rapporte ainsi ces propos tenus par Stéphane Braunschweig en 1995 :

« Le public nous convoque pour que nous lui parlions du monde. Mais il n'y a plus d'image globale et cohérente de ce monde que nous ne savons pas représenter. »²⁹⁶

Les théâtres auxquels s'intéresse Maryvonne Saison sont donc des théâtres qui, dans le contexte de la fin du XXe siècle, prennent acte du fait « qu'il n'y a pas de structures, de valeurs, de lois objectives, mais que tout est posé et créé par l'homme [...] »²⁹⁷. Ils renoncent à la représentation du « monde » et s'engagent dans la « recherche » d'un réel qui n'est pas représentable.

La « recherche » du réel, qui caractérise ces théâtres, s'apparente à une forme ultime de représentation, relevant de « l'effort de représentation »²⁹⁸. Cet effort ne vise plus qu'à désigner le réel comme une « dimension d'altérité à laquelle il n'y a jamais d'accès direct »²⁹⁹. Il s'agit de donner forme à des « vues multiples, fragmentées, éclatées », des vues qui « ne font jamais système »³⁰⁰, afin d'amener le réel « au seuil de la représentabilité »³⁰¹, de suggérer son irréductible altérité. Ou plus concrètement, son irréductible pluralité. Ce qui, dans le geste de ces théâtres, relève de la représentation à proprement parler, ne sert qu'à renvoyer au réel comme non-représentable, qu'à le désigner, pour reprendre une formule de Clément Rosset, comme « somme jamais close et à jamais contradictoire des observations

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 41.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 9.

²⁹⁶ Stéphane Braunschweig, parole rapportée par le journal *Le Monde*, le 31 octobre 1995.

Cité in Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, *op. cit.*, p. 38.

²⁹⁷ Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 156.

Cité in Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, *op. cit.*, p. 40.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 79.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 46.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 51.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 54.

directes qui en sont faites »³⁰². Ces théâtres ne visent donc plus à donner forme à la totalité du réel, mais à en donner une représentation négative. Maryvonne Saison voit, dans ces pratiques de la représentation, une tentative d'ouvrir à une prise de conscience de la relativité des points de vue, prise de conscience « de l'historicité, de la contingence, de l'étroitesse de tous les systèmes, et [de celui du spectateur] en premier lieu »³⁰³.

Nous verrons que les théâtres auxquels nous nous intéresserons dans ce qui suit s'inscrivent dans la lignée de ces « théâtres du réel », repérés par Maryvonne Saison. Ils présupposent, eux aussi, la fin du monde. Cherchent, eux aussi, à suggérer l'irréductible pluralité du réel, et dans certains cas, plus spécifiquement, son irréductible complexité. Mais ils n'en restent pas à la prise en acte, à ce que Vattimo nomme « le désenchantement »³⁰⁴. Ils ne cherchent donc pas simplement à donner à *voir* le réel (en lieu et place du « monde »), mais se préoccupent (aussi ou surtout), sur un plan pratique, de la possibilité d'habiter ce que « nous continuons à construire »³⁰⁵.

³⁰² Clément Rosset, « La notion de réalité », in *Encyclopédie philosophique universelle, L'Univers philosophique*, Paris, PUF, 1991, p. 96-99.

³⁰³ Gianni Vattimo, *La Société transparente*, *op. cit.*, p. 19.

Cité in Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, *op. cit.*, p. 55.

³⁰⁴ Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 156.

Cité in Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, *op. cit.*, p. 40.

³⁰⁵ Frédéric Neyrat, *Le Communisme existentiel de Jean-Luc Nancy*, Fécamp, Éditions lignes, « Fins de la philosophie », p. 14.

Deuxième partie.

La scène théâtrale contemporaine
au plus près d'un réel pluriel
et sans dehors

Les théâtres envisagés dans cette partie s'inscrivent pleinement dans le contexte de la fin du monde. Ils cherchent à se situer au plus près du réel pluriel, en acceptant la simplicité : ce sont des théâtres de l'immanence, qui, s'ils ne cherchent aucunement à retrouver un dehors, sont néanmoins animés d'un désir de recommencement, désir qui prend différentes formes. Ou ces théâtres se détournent de l'interprétation pour tenter d'élaborer de nouvelles "théories"³⁰⁶ du réel, des théories qui rendent compte d'un réel idiot, simplement pluriel. Ou bien ces théâtres se détournent de la théorie, en même temps que de l'interprétation, et s'engagent dans des pratiques constructivistes.

La première veine évoquée est celle qu'explorent l'auteur Philippe Dorin et le metteur en scène Michel Froehly, dont le théâtre voudrait se situer au plus près du réel afin de le réapprendre intégralement et d'engendrer un « savoir aimant »³⁰⁷. La fin du monde du sens ouvre ici à une « perception non-métaphysique du réel »³⁰⁸, perception teintée d'allégresse. Révélé dans sa simplicité, le réel pluriel se présente comme une juxtaposition dont on peut faire valoir autant la plénitude que l'insignifiance et qui est donc, de ce point de vue, réjouissante.

La deuxième veine évoquée est une veine dans laquelle s'inscrivent, différemment, Pascal Rambert et le duo formé par Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde. Ici, la fin du monde du sens ouvre, purement et simplement, au champ de la pratique et à la construction de vies (ou de possibilités de vie) dans un monde « démondé »³⁰⁹. Il s'agit, pour ces artistes-là, de se situer au plus près du réel pluriel, afin de le réeffectuer, de le recomposer. Car s'ils acceptent l'absence de dehors, ils semblent néanmoins soucieux de ne pas adhérer au réel, de ne pas se laisser écraser par sa pluralité chaotique. Soucieux de reprendre artisanalement et toujours éphémèrement la main³¹⁰ sur lui.

³⁰⁶ Comme nous l'avons dit en introduction, il faut entendre "théorie" au sens étymologique de « regard porté sur les choses ».

Cf Clément Rosset, *L'École du réel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 202.

³⁰⁷ Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1985 (1979), p. 104.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 98.

³⁰⁹ Pierre-Philippe Jandin, *Jean-Luc Nancy, Retracer le politique*, op. cit., p. 49.

³¹⁰ Cf Olivier Cadiot, *Un Mage en été*, Paris, P.O.L, 2010, p. 110 :

« La littérature, c'est pas si mal. C'est une solution pour reprendre la main. »

Soulignons que tous les gestes étudiés ici aboutissent à des formes purement extensives qui, si elles s'accroissent de l'insignifiance, tentent de changer la tonalité de l'existence ou de lui donner un peu d'air.

Chapitre 4
Théories du réel

4.1 Philippe Dorin et Michel Froehly : apprendre l'idiotie du réel pluriel

Le geste de création de l'auteur Philippe Dorin³¹¹ semble participer non seulement passivement, mais aussi activement, à la juxtaposition dont est fait notre présent. Il apparaît symptomatique de l'état de « struction » dans lequel nous nous trouvons, état dont il veut, par ailleurs, prendre acte :

« [...] je n'arrive pas à aller au-delà du constat, dit Dorin. Je suis dans le désarroi par rapport à beaucoup de choses et je l'exprime. Je ne veux pas me raconter d'histoires et je ne m'en raconte pas, je ne peux pas inventer ce que je ne sais pas. »³¹²

« [Au contact du metteur en scène Michel Froehly, j'ai appris] que la vie n'était qu'une grande liste de choses appelées et mises à leur place, les êtres comme les choses. »³¹³

Dorin s'avoue ici réduit au point zéro du constat – ce qu'on peut voir comme une conséquence directe de la fin du monde du sens et du désarroi qu'elle engendre. Mais en même temps qu'il subit cette limitation, il la revendique. C'est en partant strictement du constat qu'il veut, en quelque sorte, « réapprendre » le réel, dans une perspective assez proche de la perspective rossétienne, telle que *Le Traité de l'idiotie*, notamment, nous la donne à lire :

« [...] il n'y a plus de monde [...] Le réel, c'est-à-dire l'usage qu'on en faisait n'a plus cours, est tombé en désuétude. Il faudra repartir de zéro, pose Clément Rosset, réapprendre [...] Commencer par les choses simples, faciles, élémentaires : réapprendre, au matin, le réveil (j'existe, il y a un monde aussi qui existe, quelque part autour de moi) ; la salle de bains (il existe des lavabos, il existe de l'eau) ; la cuisine (il existe du café, il existe du sucre). »³¹⁴

³¹¹ Nous ne nous intéressons ici qu'au théâtre pour adultes de Philippe Dorin, théâtre qu'il écrit en collaboration avec le metteur en scène Michel Froehly. À l'origine de cette collaboration entre les deux hommes, il y a, s'agissant de Dorin, le désir de s'affranchir de l'étiquette « jeune public » et, en ce qui concerne Froehly, celui de mettre en scène un texte qui serait écrit avec et pour lui.

³¹² Philippe Dorin et Claudine Galea, *Philippe Dorin, un itinéraire*, Avignon, Centre National des Écritures du Spectacle – La Chartreuse, collection « Itinéraire d'auteur », n°9, 2006, p. 45.

³¹³ Dossier d'information sur *Bouge plus!*, réalisé par la Comédie de Saint-Étienne, p. 6.
[http://cahierdetexte.pmf.free.fr/Archives2006_2007/Lemonde_lesautres_etmoi/Dossier%20Bouge%20p_%20B!D_\(B%20ST%20Etienne.pdf](http://cahierdetexte.pmf.free.fr/Archives2006_2007/Lemonde_lesautres_etmoi/Dossier%20Bouge%20p_%20B!D_(B%20ST%20Etienne.pdf) :

« [Au début, *Bouge plus!*], c'était juste une rêverie autour d'un projet théâtral commun, simplement des conversations au domicile de Michel, pendant deux ans, autour du langage et de ses significations, en particulier chez le petit enfant au sein de sa famille. On n'était pas pressé. Par ce qu'il me racontait, et par sa manière de le faire, Michel m'apprenait que la vie n'était qu'une grande liste de choses appelées et mises à leur place, les êtres comme les choses. »

³¹⁴ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 2004 (1977), p. 45.

C'est à une semblable « école du réel »³¹⁵ que s'apparente le théâtre du constat, que Philippe Dorin écrit en collaboration avec le metteur en scène Michel Froehly. À l'instar de l'ontologie négative de Clément Rosset, cette école paradoxale ouvre à une connaissance du réel qui est une non-connaissance, puisqu'elle s'attache exclusivement à révéler la singularité, et donc l'insignifiance du réel – ce que Clément Rosset appelle l'« idiotie »³¹⁶ du réel. Ce travail de révélation, elle le mène par étapes progressives. D'abord, dans un premier spectacle intitulé *Bouge plus*³¹⁷, à petite échelle (celle des réalités familiales), et précautionneusement, par le biais du double. Ensuite, dans un deuxième spectacle – *Christ sans hache*³¹⁸, à grande échelle (celle du réel tout entier), et beaucoup plus brutalement, par le biais de la singularité manifeste. Puis, dans un troisième spectacle – *One two one two three four*³¹⁹, à grande échelle toujours, et toujours plus frontalement, par le biais de la « perception ivrogne »³²⁰. La révélation de l'idiotie du réel s'effectue donc sur un mode de plus en plus intégral et immédiat. Tout en s'efforçant de contourner l'impuissance du constat à donner à voir l'idiotie, l'écriture évolue vers une forme très directe d'inventaire hétéroclite, participant, pas simplement de manière contrainte mais avec allégresse, à la « struction » et à l'équivalence des objets qui la caractérise.

4.1.1 Effet d'énumération douce et initiation au réel idiot

Le premier volet de l'école du réel créée par Philippe Dorin et Michel Froehly s'intitule *Bouge plus !*. Il peut se voir comme une initiation à l'apprentissage du réel, qui ne traiterait que du sous-ensemble de la famille, donnant lieu à ce que Michel Froehly appelle un « catalogue de la famille »³²¹. Conçu comme un jeu de

Dans le passage cité, Clément Rosset traite, en fait, spécifiquement du désarroi amoureux, de l'effondrement du monde que cause la fin de l'amour. Mais ce qu'il décrit là peut renvoyer beaucoup plus largement à toute son entreprise philosophique à lui, entreprise qu'il poursuit dans le contexte d'un effondrement général des représentations du monde.

³¹⁵ Clément Rosset, *L'École du réel*, op. cit.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

³¹⁷ Le spectacle a été créé en janvier 2005 au Théâtre de l'Est Parisien.

³¹⁸ Philippe Dorin, *Bouge plus* suivi de *Christ sans hache*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

Christ sans hache a été créé en janvier 2007 au Théâtre de l'Est Parisien.

³¹⁹ Le spectacle a été créé en février 2009 au Théâtre du Périscope à Nîmes.

³²⁰ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 44.

³²¹ Dossier d'information sur *Bouge plus!*, op. cit., p. 4.

rôles familial³²², *Bouge plus !*, en se déployant, fait effectivement l'effet d'une énumération de réalités familiales. Bien que non systématique, cette énumération est en partie distributive, c'est-à-dire qu'elle énonce l'identité des êtres et des choses qui composent ici la famille (le père, la mère, l'enfant, la chaise, la table, les fleurs), ainsi que les noms (maman, papa), les rôles (prendre l'enfant, prendre la femme, appeler à table, donner des ordres, faire sauter l'enfant sur ses genoux, conduire une voiture), les attributs (porter une cravate, fumer des cigarettes), les rapports (conjugaux, parentaux) spécifiquement associés à ces identités. L'énumération prend en compte, en outre, les activités quotidiennes (qui sont parfois mises en situation), les objets de consommation domestiques (par l'intermédiaire d'une liste de courses), les objets culturels domestiques (les chansons enfantines traditionnelles) ou les composantes de l'espace domestique.

On notera qu'assez logiquement, ces énumérations, qui initient à l'unicité et à la simplicité du réel, placent les êtres et les choses sur un plan d'équivalence. Dorin le pointe indirectement :

« Tout est à zéro. Il n'y a pas un mot qui compte plus qu'un autre. Le mot enfant, le mot chaise, c'est pareil. »³²³

Cette équivalence est encore accentuée par le fait que, dans le théâtre de Dorin, les choses sont parfois douées de parole et peuvent parfois jouer un rôle d'humain. C'est ainsi, par exemple, que dans une séquence de *Bouge plus !*, la chaise joue le rôle de l'enfant³²⁴ ! Les choses et les êtres sont donc équivalents. C'est-à-dire, en réalité, objets : c'est une perspective où tout est « plat, objet, équivalent »³²⁵ que promeut Dorin – de manière tout à fait intentionnelle, semble-t-il :

« [Les personnages-objets], affirme Dorin, ça renforce l'idée que les gens n'ont que des fonctions. Ce n'est pas montrer que [l'objet] devient une personne ou montrer qu'il a une âme qui m'intéresse, mais que la personne est à l'échelle de [l'objet], elle est quelque chose dont on se sert. »³²⁶

Bouge plus ! tente donc, par la pratique de l'énumération, d'apprendre l'idiotie du réel. Par elle, il tente d'amener au plus proche de la struction et d'exercer à la

³²² Il imagine que trois acteurs "jouent à la famille", en ayant trois accessoires sous la main.

³²³ Philippe Dorin et Claudine Galea, *Philippe Dorin, un itinéraire*, Avignon, Centre National des Écritures du Spectacle – La Chartreuse, collection « Itinéraire d'auteur », n°9, 2006, p. 36.

³²⁴ Philippe Dorin, *Bouge plus !*, *op. cit.*, p. 54.

³²⁵ Frédéric Neyrat, *Le Communisme existentiel de Jean-Luc Nancy*, *op. cit.*, p. 15.

³²⁶ Philippe Dorin et Claudine Galea, *op. cit.*, p. 51.

pensée que « tout ce qui est peut être défini sur un même plan »³²⁷.

Si ce spectacle fait figure d'initiation, c'est, comme on l'a vu, parce qu'il n'expérimente sa "méthode" d'apprentissage (l'énumération non-méthodique) qu'à l'échelle d'une partie du réel, et non à l'échelle de sa totalité. Mais c'est aussi en raison des modalités mêmes de l'énumération qu'il pratique, modalités qu'on peut qualifier de douces et d'adaptées à la difficulté qu'il peut y avoir, partant de zéro, à percevoir et accepter l'idiotie du réel. Rappelons que si cette idiotie est, en tout premier lieu, difficile à percevoir, c'est, comme le souligne Clément Rosset, qu'elle est « sans miroir à sa mesure » :

« L'objet réel est [...] invisible, ou plus exactement inconnaissable et inappréciable, précisément dans la mesure où il est *singulier*, c'est-à-dire tel qu'aucune représentation ne peut en suggérer de connaissance ou d'appréciation par le biais de la réplique. »³²⁸

Sentant bien qu'il est très difficile d'appréhender le réel tel quel, Philippe Dorin pose ses constats d'idiotie par l'entremise du double et le déploiement d'un jeu des possibles. C'est que, comme le souligne Rosset, « par la manifeste et radicale altération qu'il suggère de l'objet qu'il prétend reproduire », le double donne à voir le réel idiot « dans l'évidence de sa non-visibilité »³²⁹. Le contact avec le réel qu'il procure a l'avantage, en outre, d'être « lisse, poli »³³⁰, d'habituer doucement la pensée à l'idiotie, quand la perception (exceptionnelle) de la réalité « à l'état brut » peut se comparer à « un vin trop fort »³³¹.

Au tout début de *Bouge plus !*, il semble qu'en introduction générale à son école de la famille, Philippe Dorin veuille faire apparaître l'unicité de tout échange de paroles. Pour ce faire, l'auteur ne retient pas une possibilité d'échange mais plusieurs. Il commence par inventer une configuration : deux personnages ; trois prises de parole majeures (prendre l'initiative de la parole / enjoindre à l'autre de parler / demander à la régie d'éteindre). Et joue ensuite sur les combinaisons

³²⁷ Frédéric Neyrat, *op. cit.*, p. 15.

³²⁸ Clément Rosset, *L'Objet singulier*, *op. cit.*, p. 15.

³²⁹ *Idem.*

³³⁰ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 43 :

Il y a deux grandes possibilités de contact avec le réel : le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse, et le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en images.

³³¹ *Ibid.*, p. 66.

Rosset ajoute : « pour la rendre agréable à boire, on la coupe généralement avec l'eau du sens [c'est-à-dire en ayant recours à une instance extérieure]. »

possibles à l'intérieur de ça. Dans un premier temps, c'est le père qui prend l'initiative de la parole, qui enjoint à la mère de parler et c'est finalement la mère qui dit quelque chose pour ne plus rien avoir à dire, en demandant au régisseur d'éteindre. Cette version initiale se décline ensuite, noir après noir. Dans un deuxième temps, après que le père ait pris la parole, c'est la mère, cette fois, qui enjoint au père de parler et le père qui réclame qu'on éteigne. Enfin, dans un dernier temps, et toujours après que le père ait pris la parole, la mère lui demande quoi dire et réclame, après lui, qu'on éteigne. Ces trois combinaisons tendent à faire apparaître, mais *a contrario*, l'unicité de tout échange réel.

Ce jeu avec les possibles, inauguré dans le prologue, s'avère être un principe de construction de la pièce dans son entier. Quand, dans la première partie, l'auteur entre dans le vif du sujet et pose l'identité des membres de la famille qu'il crée, l'enfant ne se trouve pas simplement désigné comme tel. Seul en scène, il se voit d'abord en pot :

« L'ENFANT. – Je sera un pot. J'aura des fleurs dedans. Je sera posé sur la petite étagère, juste au-dessus d'eux. Je sera beau. I pourront toujours bien me sentir. »³³²

En présence, par la suite, du père et de la mère qui viennent de se présenter, il s'attribue tour à tour chacun de ces rôles parentaux :

« LE PÈRE. – Le père!
LA MÈRE. – La mère!
L'ENFANT. – Le père!
LE PÈRE. – C'est pris. [...]
L'ENFANT. – Alors, la mère!
LA MÈRE. – C'est pris aussi.
L'ENFANT. – Qu'est-ce qui reste?
LE PÈRE. – La table, la chaise, les fleurs, l'enfant.
L'ENFANT. – C'est tout?
LE PÈRE. – Oui!
L'ENFANT. – Alors, l'enfant! »³³³

La mention, par ailleurs, des trois autres “personnages” de la pièce, à savoir « la table », « la chaise » et « les fleurs » – qu'on peut quasiment considérer comme des personnages, dans la mesure où ils sont, comme on l'a dit, doués de parole – conduit à les envisager aussi comme de possibles identités pour l'enfant, possibles rapidement évacués au profit de sa seule et unique identité d'enfant.

³³² Philippe Dorin, *Bouge plus !*, op. cit., p. 17.

³³³ *Ibid.*, p. 18.

Enfin, à l'occasion d'un jeu entre le père et la mère, qui s'apparente à une manche des « Chiffres et les lettres » – avec l'alternative « garçon ou fille », en lieu et place de « consonne ou voyelle » –, l'identité de l'enfant se pare à nouveau brièvement d'un double : elle est, un court instant, possiblement féminine, avant d'être posée comme irréductiblement singulière et masculine³³⁴.

Il semble que d'autres possibles soient ainsi imaginés pour l'enfant (pot, père, mère, table, chaise, fleurs, fille), afin de faire davantage ressortir le caractère irrévocable de l'identité singulière qui s'est abattue sur lui, d'entrée de jeu.

Dans la famille de *Bouge plus !*, il y a donc un père, une mère, une table, une chaise, des fleurs et un enfant... L'enfant appelle sa mère « maman » et son père « papa » ! L'énumération (éparse) de ces désignations s'opère, elle aussi, au travers d'un jeu avec les possibles – ceux de la langue, cette fois. La singularité du terme « maman » apparaît ainsi au travers d'une duplication de celui-ci, mettant en jeu une logique lexicale inventée :

« LA MÈRE. – Vas-y !
L'ENFANT. – Maman
Taman
Saman
Notreman
Votreman
Leurman. »³³⁵

De la même manière, la singularité du terme « papa », formé par le redoublement d'une syllabe, apparaît au travers d'une duplication de celui-ci, mettant en jeu un redoublement répété de la syllabe en question :

« LA MÈRE. – Dis : « Papa ! »
L'ENFANT. – Maman !
LA MÈRE. – Non ! « Papa ! »
L'ENFANT. – Maman !
LA MÈRE. – Tu le fais exprès ? « Papa ! »
L'ENFANT. – Maman !
LA MÈRE. – Pense à la trompette !
L'ENFANT. – Papa papapa papa
papapa papa
papapa papère
Papa papapa papa
papapa papa
papapa papa ! »³³⁶

³³⁴ *Ibid.*, p. 21-22.

³³⁵ *Ibid.*, p. 23.

L'énumération des rôles que jouent les composantes de cette famille passe pareillement par un jeu avec les possibles. L'idiotie du rôle de la chaise et de ses caractères est, par exemple, donnée à voir par l'exposition d'un possible dans lequel l'objet se présente comme les personnages humains l'ont fait plus tôt, autrement dit se montre doué de parole et même, hypothétiquement, de mouvement :

« *Lumière. La chaise, seule.*

LA CHAISE. – Moi, c'est la chaise. C'est exceptionnel que je parle, là. Pas besoin de le dire, que je suis la chaise. Ça se voit tout de suite. Dès qu'on me voit, on se dit : « Tiens, la chaise ! » Pas besoin de dire à quoi je sers, non plus. Pas une seconde on se demande : « Mais qu'est-ce qu'elle fout là, la chaise ? » Non, on se dit : « Quelqu'un va entrer. Il va s'asseoir dessus. » Tout le monde le sait qu'une chaise, c'est fait pour s'asseoir dessus. Faut rien lui demander d'autre. Y'a qu'à se taire et attendre.

Si quelqu'un me dit : « Debout ! », ça marche pas. Y'en a qu'ont essayé. On les a enfermés tout de suite. Voilà ! C'est tout ce que je sais. »³³⁷

Cette mise en lumière de l'idiotie de la chaise se poursuit dans trois séquences ultérieures, dans lesquelles on voit l'enfant se comporter avec la chaise comme il le ferait avec ses parents et, inversement, chacun des parents se comporter avec l'objet comme ils le feraient avec l'enfant : l'enfant harcèle la chaise de questions, tandis que la mère lui pose des limites et que le père la soumet par la force.

Tout comme l'idiotie des rôles tenus au sein de la famille, l'idiotie des rapports familiaux (parentaux ou conjugaux) apparaît au travers d'un jeu avec les possibles, qui implique ici deux personnages (l'enfant, le père), une action (appeler « Maman ») et deux conséquences. Ce jeu donne lieu à quatre combinaisons, éprouvées parfois plusieurs fois : l'enfant appelle « Maman? » et la mère vient ; le père appelle « Maman? » et la mère ne vient pas ; le père, sans la chaise, appelle « Maman? » et la mère ne vient pas ; le père, avec une petite voix, appelle « Maman? » et la mère ne vient pas. Par contre, et la démonstration en est faite dans la foulée, quand le père appelle « Chérie? », la mère surgit³³⁸. L'idiotie des rapports mère-enfant et mère-père apparaît très clairement ici, par l'intermédiaire des

³³⁶ *Ibid.*, p. 41.

³³⁷ *Ibid.*, p. 27.

³³⁸ *Ibid.*, p. 32-34.

combinaisons infructueuses.

Enfin, quand Philippe Dorin en arrive à élaborer des situations faisant jouer ensemble les six composantes de la maisonnée (le père/la mère/l'enfant/les fleurs/la chaise/la table), il donne naissance à plusieurs combinaisons :

*« La mère, assise sur l'enfant. Le père, debout sur la table. La chaise, couchée sur les fleurs.[...]
La chaise, posée sur la mère. Le père, couché sous la table. L'enfant, les fleurs dans la bouche.[...]
Les fleurs, posées sur la table. Le père, assis sur la chaise, la mère, l'enfant, installés autour de la table. »³³⁹*

Cette dernière combinaison est la seule qui soit retenue par la famille, en la personne de la mère qui crie à l'enfant : « Bouge plus! » Un tel arrangement de l'espace domestique est conforme aux normes réelles. Là encore, la raison d'être de ce jeu des possibles, qui fait émerger des propositions contraires aux usages, c'est de mettre au jour l'arbitraire des règles d'occupation d'une maison.

Le parcours rapide que nous venons d'effectuer dans la pièce, révèle toute l'importance qu'y revêt l'usage des combinaisons, tant et si bien que nous sommes amenés à voir, dans l'histoire centrale inventée par l'enfant, le modèle d'écriture de la pièce entière :

« L'ENFANT. – Un soir, le bois, les fleurs!
Le père!
Les fleurs : « Le père! »
Le père : « Les fleurs! »
Chouette!
Les fleurs le père, le père les fleurs,
les fleurs les fleurs, le père le père,
les fleurs le père les fleurs,
le père les fleurs le père.
Un soir, le bois, le père, les fleurs.

La mère!
Le père : « La mère! »
La mère : « Les fleurs! »
Couette!
Le père la mère les fleurs,
les fleurs la mère le père.
Le père la mère, la mère le père,
les fleurs les fleurs,
le père les fleurs, les fleurs la mère,

³³⁹ *Ibid.*, p. 43-44.

les fleurs le père les fleurs,
la mère les fleurs la mère!
Un soir, le bois, la mère, les fleurs.

L'enfant!
La mère : « L'enfant! »
L'enfant : « Les fleurs! »
Pouet!
La mère l'enfant les fleurs,
les fleurs l'enfant la mère,
la mère l'enfant, l'enfant la mère,
les fleurs les fleurs,
la mère les fleurs, les fleurs l'enfant,
les fleurs la mère les fleurs,
l'enfant les fleurs l'enfant!
Un soir, le bois, les fleurs, l'enfant. »³⁴⁰

L'enfant joue ici, avec virtuosité, de la virtualité, comme Dorin dans la pièce en général. La clef d'une telle pièce à n possibilités est livrée par le personnage de l'enfant un peu plus loin, dans la dernière partie :

« L'ENFANT. – C'est quoi ce jeu? [...] Quand c'est qu'on change? [...] Qui-c'est-qui-l'avait-l'enfant-avant-point-d'interrogation. Pourquoi c'est toujours moi qui l'a? Pourquoi-c'est-toujours-pour moi-c'est-toujours-pourquoi-tout-c'est-là-toujours-quoi [...] »³⁴¹

On comprend que, si Philippe Dorin fait autant usage des doubles dans *Bouge plus !*, c'est pour faire valoir que, justement, dans la vie réelle, on ne change pas, pour reprendre les termes de l'enfant : le réel est sans appel. On est l'enfant d'une famille donnée (de tel père, de telle mère). Un rapport particulier nous unit à chacun de ces deux parents, avec lesquels on partage, un temps donné, un espace donné, selon des règles données : c'est, comme le rappelle Clément Rosset, ce qui fait dire à E.-M. Cioran, dans *De l'inconvénient d'être né*, que « nous avons tout perdu en naissant³⁴² ». Tout un monde de possibles s'évanouit alors pour nous. Dans *Bouge plus !*, Philippe Dorin fait exister ce monde, sentant bien que par là, il peut faire doucement apparaître l'idiotie du réel, le double faisant office d'« envers qui autorise l'imagination d'un invisible endroit »³⁴³.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 35-36.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 51.

³⁴² cité in Clément Rosset, *L'École du réel*, op. cit., p. 34.

³⁴³ *Ibid.*, p. 118.



Photo 1. *Bouge plus !* de Philippe Dorin et Michel Froehly



Photo 2. *Bouge plus !* de Philippe Dorin et Michel Froehly

4.1.2 Effet d'inventaire brut et apprentissage du réel idiot

Après avoir initié au réel idiot en pratiquant précautionneusement l'énumération à petite échelle, l'école du réel de Philippe Dorin et Michel Froehly s'engage dans un « grand huit » didactique. En effet, dans *Christ sans hache*, qui suit *Bouge plus !* et s'est un temps appelé *Christ sans hache ou le grand huit*, Dorin semble se donner pour but de réapprendre tout le réel, en s'adonnant à une énumération sauvage. Il abandonne l'approche progressive et médiatisée de *Bouge plus !* pour une forme d'inventaire direct et en tout sens.

Pour faire apparaître directement l'idiotie du réel, l'auteur déplace son focus de l'unicité vers des formes manifestes de singularité : l'hyperparticulier, l'insolite, l'extravagant, l'incongru. C'est ainsi que, alors que le début de *Bouge plus !* cherchait à faire valoir indirectement l'idiotie d'une prise de parole, le début de *Christ sans hache* fait étalage de cette idiotie, en basculant dans l'incongru :

« LE MÉCANICIEN. – Con! Couilles! Bites! Cul! Enculé! Pédé! »³⁴⁴

Cette prise de parole incongrue sera suivie, dans la première partie, de plusieurs interventions du même personnage, toutes du même acabit. Ce mécanicien, qui reçoit ultérieurement l'identité précise de « mécanicien de Dieu », s'illustre notamment par quatre démonstrations de verres vidés³⁴⁵. Après quoi, le personnage tombe sur un objet particulier – un couteau, qu'il ramasse – et suit la poétique particulière du « type » qu'il croise sur sa route :

« LE TYPE. – Les histoires, faut que ça commence par des morts. »³⁴⁶

Donc, le mécanicien poignarde un personnage à qui il a inventé une identité dont la singularité n'échappe pas : « Françoise Hardy ». Et s'en repent aussitôt auprès du « type » qu'il place dans une posture pour le moins singulière : celle du Christ sur la croix !

Comme le catalogue de *Bouge plus !*, l'inventaire de *Christ sans hache*

³⁴⁴ Philippe Dorin, *Christ sans hache*, *op. cit.*, p. 71.

³⁴⁵ Le personnage vide ses verres, après des décomptes qui mettent l'accent sur l'arbitraire de la langue. Sur les homophonies qu'elle comporte (ex : vingt/vin). Ou, plus généralement, sur l'arbitraire de la nomination (ex : arbitraire de l'association entre le chiffre cinquante et un et le pastis ; entre le chiffre seize cent soixante-quatre et la bière).

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

comporte des chansons populaires qui sont passées en revue dans la deuxième partie du spectacle. Là encore, si ces chansons apparaissent assez directement idiotes, c'est qu'elles sont surprenantes. Et ce, à double titre. D'une part, le fait même qu'elles surgissent, sans raison, à l'issue d'un dramacule articulé autour d'un couteau, surprend. D'autre part, elles apparaissent en elles-mêmes insolites, et assez vite extravagantes. Insolites (ou inhabituelles), parce que ce sont des créations en allemand ! Extravagantes, parce qu'au fil de la performance du groupe sur l'estrade, elles sont de moins en moins significatives.

La première de cette série de chansons s'inscrit dans la lignée policée du « fermier dans son pré » de *Bouge plus !*. De la même manière que cette chanson en laisse produisait des associations familières autour du verbe « prendre » (fermier-femme ; femme-enfant ; enfant-nourrice ; nourrice-chat ; chat-souris ; souris-fromage), de même, la première chanson de *Christ sans hache* relie logiquement, par le verbe « faire », le ciel bleu au beau jour, le beau jour à la jeune fille, la jeune fille à l'homme joyeux, l'homme joyeux au vin plus sucré, et ainsi de suite³⁴⁷. Mais cette chanson de *Christ sans hache* apparaît néanmoins plus insolite que la chansonnette de *Bouge plus !*, dans la mesure où elle est chantée hors contexte (hors thème) et en allemand. Écrites elles aussi en allemand mais suivant un simple jeu d'associations phonétiques, les dernières chansons de *Christ sans hache* apparaissent, elles, extravagantes, c'est-à-dire plus manifestement idiotes encore. Elles relèvent de la verbigération :

« LES DEUX. – *Schwester*
Bleibst nicht neben
Fenster

Bruder
Siehst wie schön ist
Sommer

Mutter
Gib mir ein and're
Fisher

Dieter
Du trinkst wie ein
Gangster

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 85-86.

[...] »³⁴⁸

Notons que la traduction de la chanson (qu'on nous donne à entendre préalablement à son exécution) est même encore plus sensiblement idiote :

« Sœur, ne reste pas près de la fenêtre. Frère, vois comme beau l'été est.
Mère, donne-moi une autre Fisher. Didier, tu bois comme un gangster.
Sister, crois-tu que l'anglais c'est meilleur. Chéri, qu'est-ce que tu fais
soudain derrière. Sœur, ne reste pas près de la fenêtre. »³⁴⁹

Quand, dans cette partie expressément placée sous le signe de la performance, le mécanicien appelle, sur le mode de l'enfant qui appelait « Maman », personne ne vient ; l'intérêt de la scène est simplement de lancer quelques noms ou prénoms particuliers (« Christelle? », « Édith? », « Chérie? »...) et de lister quatre types de rapports bien spécifiques (le rapport d'un homme à sa sœur, à sa mère et à sa fiancée ; celui d'un chien à sa maîtresse) :

« LE MÉCANICIEN.– Christelle?
Pas de réponse.
LE MÉCANICIEN. – Christelle?
Toujours rien.
LE MÉCANICIEN. – Edith?
Personne.
LE MÉCANICIEN. – Chérie?
Toujours personne.
LE MÉCANICIEN. – Couteau ?
Il pleure.
LE MÉCANICIEN. – Mouchoir ?
[...]
Il revient en tenant la fille par la main. Il la fait monter sur l'estrade.
LE MÉCANICIEN.- Elle, c'est ma sœur. Des fois, c'est ma mère. De temps en temps, c'est ma fiancée. Un coup, je fus son chien. »³⁵⁰

Sans cadre dramaturgique ni performatif déterminé, la troisième partie de *Christ sans hache* donne lieu à une nouvelle rafale de saynètes manifestement idiotes. Le type raconte, par exemple, une blague à double détente, qui ne fait pas rire les deux autres. Ou, tout aussi incongru, les personnages commencent à se mettre des gifles et à se cracher dessus, sans raison. Et si des situations s'esquissent qui les mettent en jeu tous les trois, elles prennent, d'emblée, une tournure hyper-particulière : citons le cas de la fille à Colmar, qui pense à son chien (qui a l'air triste parce qu'il

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 91.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 92.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 92-93.

va mourir), en parlant à son mari qui s'apprête à tuer quelqu'un pour rester avec elle³⁵¹.

C'est sur la prise en compte de la mort que s'interrompt ce qui fait l'effet d'un inventaire direct. Dans *Bouge plus !*, conformément au principe d'écriture de la pièce, la mort était approchée par la négative. L'idiotie de l'ultime événement de l'existence ressortait indirectement, par le biais d'un contraste entre le caractère passager de tout ce qui le précède et la permanence de cet événement-là qui était, en outre, mentionné au travers d'une tournure négative :

« LA MÈRE. – On se lève. On regarde. On se voit. On se lave. On mange. On file. On tourne. On se gare. On se pointe. On compte. On note. On en cause. On barre. On recompte. On renote. On range. On rentre. On remange. On fume. On y pense. On repousse. On bâille. On se couche. On bouge plus.

Noir. »³⁵²

À l'inverse de *Bouge plus !*, dans *Christ sans hache*, la mort est représentée, sans scrupules, sous des traits on ne peut plus affirmés, et son idiotie, donnée à voir par cette image incongrue :

« LA DAME. – Moi, c'est la dame. Je suis une dame. On dit : « Bonjour madame! » Je me trouve assez belle, comme dame. J'ai une robe de dame, des chaussures de dame. Je marche, comme ça, comme ça. C'est très beau. Quelquefois, je fais tinter mes bracelets : « cling cling! » On dit : « Tiens, voilà la dame! »

Ça, c'est mon sac de dame. Dedans, y a tout un petit bazar de dame, des petits ciseaux de dame, de l'Amsterdamer.

J'ai un beau petit cul, messieurs [...]. »³⁵³

Christ sans hache fait donc l'effet d'un inventaire direct, qui s'emploierait à énumérer le réel (et ses possibles) en tout sens. Philippe Dorin décrit d'ailleurs ce texte comme « un paquet de scènes tombées à terre »³⁵⁴. La formule suggère une brutalité, une frontalité et dit bien à la fois la dispersion qui caractérise l'énumération à laquelle il se livre et l'équivalence qui y prévaut. Tel un grand huit

³⁵¹ *Ibid.*, p. 102-103.

³⁵² *Ibid.*, p. 58.

³⁵³ *Ibid.*, p. 111-112.

³⁵⁴ http://www.liberation.fr/culture/2007/01/23/les-presque-riens-de-philippe-dorin_82688

lancé à toute allure au sein du réel (possible), *Christ sans hache* bute contre toute sorte de particularités. Le modèle de cet inventaire sauvage pourrait être fourni par l'inventaire (au sens strict) qu'énonce le type, à la fin de la première partie :

« LE TYPE. – Alors voilà ! Il y a trois sortes de genres de catégories : les gens, les paysages, les choses [...] Dans les choses, il y a la table, la chaise, la tablette [...] Dans les gens, il y a les filles. Avec les filles, on peut faire comme ça, ou comme ça, ou encore comme ça. Il y a aussi des gens qui s'appellent Michel. Il y en a même qui s'appellent Jean-Michel [...] Parfois les couteaux quittent les choses pour aller dans les gens. Possibilité des gens : vivant ou mort. Dans les armes, d'abord y a le pistolet. Le pistolet ça fait « pan ! ». Après, y a la carabine. La carabine, ça fait aussi « pan ! » mais deux fois, « pan pan ! ». Après, y a la mitrailleuse. Alors, la mitrailleuse, ça fait « tatatatatatatatata ! ». « tatatatatatata ! » dans un sens, et « tatatatatatata ! » dans l'autre sens. Et puis, y a la bombe. La bombe, ça fait « boum ! ». Et après, y a plus rien. Mots en allemand : Neu, Singe, eifersüchtig, Katalog, Mövenpick, Stuttgart, Special. Zum Beispiel : « wir haben neue Singe in unser Katalog. » Ça, ça va là. Ça, ça va là. Ça, ça va là. Voilà, c'est tout ! »

L'énumération déployée ici est emblématique de celle que pratique Dorin dans l'entièreté de *Christ sans hache*. D'une part, c'est bien un inventaire du réel idiot qui s'esquisse ici, par le biais d'un coq à l'âne. D'autre part, cet inventaire tente bien de contourner l'impuissance du constat à rendre visible l'idiotie en se focalisant sur la singularité manifeste – qu'il s'agisse de sous-catégories d'objets (comme la tablette ou les gens qui s'appellent Michel ou Jean-Michel), d'objets incongrus (comme ces couteaux qui quittent les choses pour aller dans les gens) ou enfin d'objets insolites voire extravagants (comme ces mots allemands surgis du fond de la mémoire).

On le voit, avec *Christ sans hache*, l'école du réel de Dorin participe, sans plus d'atermoiements, à la struction. L'effet d'inventaire brut que le spectacle produit, engage la pensée dans la juxtaposition infinie de constats d'idiotie. Juxtaposition qui met tout sur le même plan : les insultes, les ivrognes, les noms d'alcool, les drames, les assassins, Françoise Hardy, le Christ, les recettes de cuisine, les langues, les chansons populaires, l'heure qu'il est, les blagues, la pluie, la mort...



Photo 3. *Christ sans hache* de Philippe Dorin et Michel Froehly

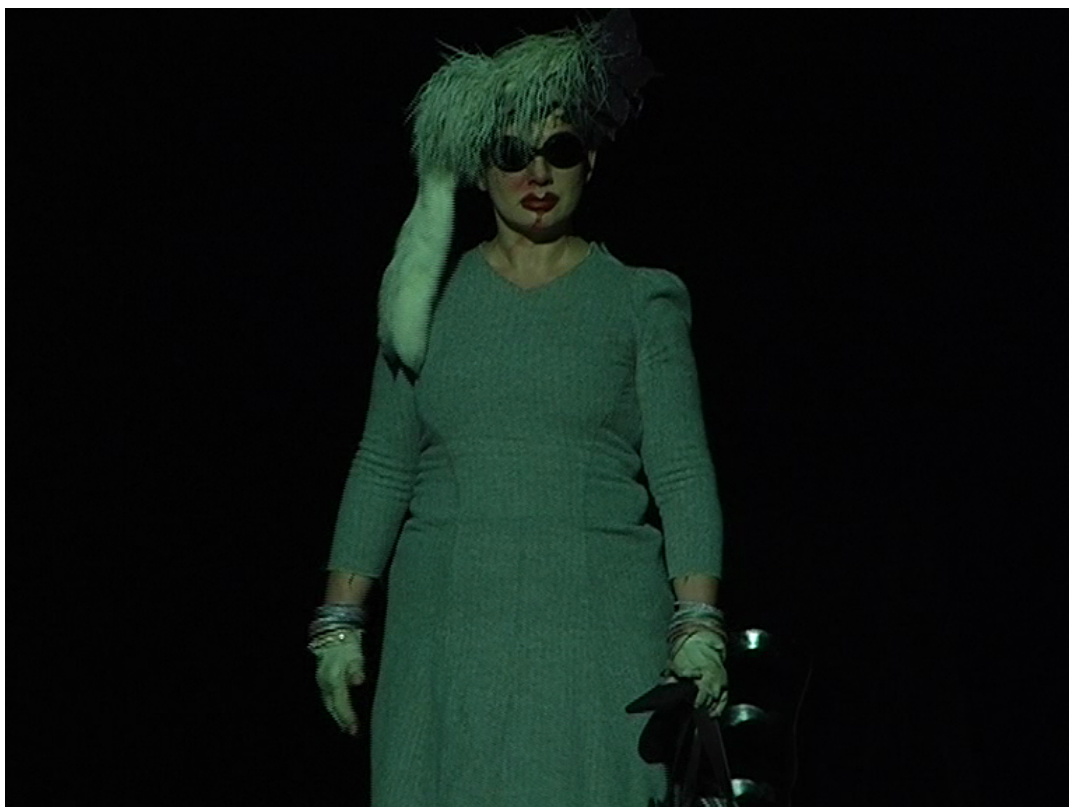


Photo 5. *Christ sans hache* de Philippe Dorin et Michel Froehly



Photo 4. *Christ sans hache* de Philippe Dorin et Michel Froehly

4.1.3 Inventaire brut et apprentissage du réel idiot

Mue par le désir d'apprendre le réel pluriel, sans concession, l'école de Dorin et Froehly cherche à en révéler toujours plus immédiatement l'idiotie. C'est ainsi que son troisième volet, intitulé *One two one two three four*, n'est plus simplement tendu vers le modèle de l'inventaire – comme l'était de précédent –, il ne donne plus simplement forme à un effet d'inventaire, mais relève presque directement de l'inventaire au sens strict. Disons que les proportions de la composition s'inversent : dans *Christ sans hache*, il y a un inventaire dans un effet d'inventaire, tandis que dans *One two one two three four*, il y a des effets d'inventaire dans un inventaire continué. Ce n'est presque plus métaphoriquement qu'on peut parler alors, à propos du théâtre de Dorin et Froehly, de théâtre du constat : *One two one two three four* est moins engagé dans la présentation que dans la désignation frontale des composantes idiotes du réel.

L'inventaire de *One two one two three four* peut, en fait, se voir comme une reprise littérale et un développement de l'inventaire-modèle de *Christ sans hache*. Comme dans *Christ sans hache*, c'est un personnage de type qui en est l'agent – personnage joué par Désiré Saorin. Comme dans *Christ sans hache* également, cet inventaire use de la singularité manifeste pour s'ériger en voie d'accès à l'idiotie et recense les composantes particulières de catégories d'objets. L'inventaire de *One two one two three four* imite donc l'inventaire-modèle de *Christ sans hache*, mais en le développant sous une forme continuée. Il s'étend, en effet, par des reprises successives. Dans une première séquence, il énumère des apéritifs, des voitures, des banques, les jours, des formes, des magasins, des meubles, des opinions, des journaux, des activités, des saveurs :

« L'HOMME. – Alors, dans les apéritifs ?

LE TYPE. – Dans les apéritifs, tu as le Ricard, la Suze, le Martini rouge, le Martini blanc, le whisky, le kir, la marquise, le vin de noix et le punch.

L'HOMME. – Et dans les voitures ?

LE TYPE. – Alors, dans les voitures, t'as les Opel, les Fiat, les Mercedes, les Audi, les Renault, les Peugeot, les Saab, les Renault et les Fiat. Mais ça va pas avec les apéritifs, les voitures.

L'HOMME. – Et dans les banques ?

LE TYPE. – Alors, dans les banques, tu as la Caisse d'épargne, le

Crédit agricole, le Crédit lyonnais, la Société générale, la Banque populaire, le CIC, le Crédit mutuel et la BNP.

L'HOMME. – Et dans les jours ?

LE TYPE. – Dans les jours, t'as le lundi, le mardi, le mercredi, le jeudi, le vendredi, le samedi et le dimanche. Mais c'est fermé les banques, le dimanche.

[...] »³⁵⁵

Dans la séquence suivante, l'inventaire énumère des possibilités d'accidents. Dans une troisième séquence, des thèmes, des accessoires, des maquettes, des sons. Dans une quatrième séquence, des occupations domestiques. Dans une cinquième séquence, des verbes.

C'est donc un inventaire brut qui constitue la veine principale de *One two one two three four*. Cet inventaire brut est régulièrement interrompu par des petites formes elles-mêmes apparentées à l'inventaire. Il s'agit de petites performances poétiques et de conversations de comptoir, toutes placées sous le signe du blason (ou du contre-blason). La première des performances poétiques du spectacle est un petit hymne à la mobilité, qui énumère, sur le mode de l'éloge, des composantes du monde des transports – panneaux, flèches de signalisation, dans le passage ci-dessous, mais aussi clignotants, tournants, souliers, pieds, pneus, accident, hélicoptère, hôpital, mort :

« LE TYPE.

Ô panneaux !

L'HOMME.

Ô panneaux qui bordez nos routes

De vos triangles ronds et pointus

Et nos vies qui protégez tant

De toute leur inconstance,

Partez pas !

LE TYPE.

Ô flèches qui indiquez des villes

Plus ou moins lointaines zé nous qui

Ne savons plus zou est zou !

[...] »³⁵⁶

À cet hymne s'ajoute une sorte de contre-blason d'un corps de chômeur, qui décrit les mains, les yeux, comme il le fait dans l'extrait ci-dessous pour les pieds :

« L'HOMME.

Nos pieds sont sans souci

³⁵⁵ Philippe Dorin, *One two one two three four*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009, p. 16-17.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

LE TYPE.
 Ces temps-ci !
 L'HOMME.
 Aucune invitation à se rendre quelque part
 Visiter quelque ami
 Ni troupeaux à conduire
 Juste supporter assis
 Le poids de notre petite vie. »³⁵⁷

La série se complète ultérieurement d'un hymne consacré aux sources d'énergie ou de lumière : « Ô piles [...] Ô lampes [...] Ô grands lampadaires [...] Ô catadioptré [...] Ô pleins phares [...] Ô luciole [...] Ô watts [...] Ô éclairages indirects [...] »³⁵⁸. Puis vient un nouveau contre-blason, qui parcourant les faiblesses humaines en dérivant du concret à l'abstrait, chante la beauté des visages, le creux des bras, les belles Héléne, les vestes des banquiers, les écarts de langage, les mobiles des crimes, et finalement les bouchons des bouteilles. Il est suivi d'un dernier contre-blason, qui, lui, passe en revue quelques-uns de ces moments où l'existence déchoit :

« LE TYPE.
 Qui, par miracle !
 LA FILLE.
 Qui par miracle, échappa à la bonbonne
 Un jour, malgré tout,
 Dans le grand tonneau chut.
 LES TROIS.
 Son étoile a pâli. »³⁵⁹

En sus de ces poésies-blasons, *One two one two three four* comporte aussi une longue "conversation-blason" qui n'est rien moins qu'une version trivialisée des premières. Cette conversation blasonne le corps humain (les yeux, les bras, les pieds, les genoux, la tête) et ses aptitudes (tenir des choses, manger, sourire) :

« L'HOMME. – Avoir deux yeux ! Quand on y pense, c'est quand même quelque chose d'avoir deux yeux. Quand on voit déjà ce que c'est qu'un seuil œil, du point de vue mécanique, et en avoir deux, hein ? pour soi tout seul !
 LE TYPE. – Et des fois bleus !
 L'HOMME. – Avoir deux bras ! Tu te rends compte, c'est quand même pas rien deux bras, avec au bout dix doigts ! Pas quatre ou six ! Dix ! Dont un pouce à chaque bout, et qui ainsi font font font !
 [...] »³⁶⁰

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 31-32.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 50.

One two one two three four s'apparente donc à un inventaire continué, troué d'effets d'inventaire. En élaborant un tel objet, Philippe Dorin cherche à pointer extrêmement directement l'idiotie du réel pluriel. Il cherche à pointer la simplicité des choses – le fait qu'elles sont ce qu'elles sont – et également l'unicité des choses, leur caractère prodigieux – au travers de la tonalité admirative de poésies ou de conversations blasons. En fait, il cherche à atteindre à la simplicité de ce que Clément Rosset appelle la « perception ivrogne » :

« [...] l'ivrogne perçoit simple, affirme Rosset, et c'est plutôt l'homme sobre qui, habituellement, perçoit double. L'ivrogne est, quant à lui, est hébété par la présence sous ses yeux d'une chose singulière et unique qu'il montre de l'index tout en prenant l'entourage à témoin [...] : regardez là, il y a une fleur, c'est une fleur, mais puisque je vous dis que c'est une fleur... Une chose *toute simple*, c'est-à-dire saisie comme singularité stupéfiante, comme émergence insolite dans le champ de l'existence. En quoi l'ivrognerie peut être invoquée comme une des voies d'accès possibles à l'expérience ontologique, au sentiment de l'être [...] »³⁶¹

On sent bien à quel point l'inventaire brut de *One two one two three four* peut être une forme limite qui prend vraiment le risque de se heurter à l'invisibilité de l'idiotie. Seul un recours très minimal de cette forme à la singularité manifeste la garde de cet écueil. Mais on mesure l'écart qu'il peut y avoir entre le constat que nous avons des yeux, et parfois des yeux bleus, et l'extravagance de certaines séquences de *Christ sans hache*. C'est pourquoi, comme pour soutenir la perception ivrogne qu'il fait exister, l'auteur insère son inventaire brut dans un espace figural précis, celui d'une petite communauté de marginaux alcooliques qui observent le monde en marche, depuis « l'angle mort de la vie »³⁶² :

« L'HOMME. – Moi, j'avais un copain. C'était mon copain. On disait : "Tiens, voilà les copains !" Eh oui, les copains, c'était nous. On avait une veste. C'était une veste qu'on avait eue. On la mettait. Un coup, c'était lui, un coup c'était moi. On s'arrangeait comme ça. On passait chercher la bouteille, et c'était parti. C'était chouette avec la bouteille. On disait : « Bouteille, ouvre ton petit goulot ! » C'était pas beau, ça ? On avait nos jours. Souvent, c'était la nuit. On allait de table en table,

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 42.

³⁶¹ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 41-42.

³⁶² Philippe Dorin, *One two one two three four*, op. cit., p. 13.

mais c'était des bancs. »³⁶³

Afin de créer les conditions sensibles d'une transformation de l'inventaire en voie d'accès au réel idiot, la présence de cet espace figural est sans cesse ravivée dans le spectacle. Entre les énumérations, il est toujours question d'alcool, de grandes bouteilles d'alcool que les personnages voient passer sur les tapis roulants des caisses, de leur routine d'alcoolique, de la plénitude dans l'alcool, de l'existence de l'objet bouteille, des tournées qu'ils offraient quand ils travaillaient, des différentes formes de bouteilles, de foire aux vins... Ou s'il n'en est pas expressément question, les séquences sont "alcoolisées" : conversation ou récit en allemand, malentendus en chaîne... Si bien que la perception de l'inventaire et des effets d'inventaire que nous avons évoqués plus haut est indissociable de l'ivresse. Le constat établi dans la réplique ci-dessous vaut pour le spectacle entier :

« LE TYPE. – Point commun entre la conversation et la bouteille ?
L'HOMME. – Le niveau ! »³⁶⁴

Avec *One two one two three four*, Philippe Dorin continue de faire progresser son théâtre du constat vers le « moins de représentation possible »³⁶⁵ et s'engage dans un inventaire brut qui le conduit aux limites du perceptible. L'auteur tente par là de nous communiquer la vision la plus simple qui puisse être du réel pluriel, cette « vision pierreuse » que Clément Rosset attribue à l'ivrogne :

« [...] perception rugueuse, incapable de voir double [...] Vision pierreuse, qui a la dureté d'un caillou, également sa froideur et sa précision : tout est dur, résistant, parce que non susceptible d'être distancié par le regard [...] »³⁶⁶

« Pas de miroir, rien que la pierre », donc, dans ce spectacle qui multiplie, sans retenue et même allègrement, ce genre de contacts avec le réel.

³⁶³ *Ibid.*, p. 13.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁶⁵ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre » n°35, 2013, p. 70.

³⁶⁶ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 43-44.



Photo 6. *One two one two three four* de Philippe Dorin et Michel Froehly



Photo 7. *One two one two three four* de Philippe Dorin et Michel Froehly



Photo 8. *One two one two three four* de Philippe Dorin et Michel Froehly

4.1.4 Performance, idiotie et allégresse

L'école du réel de Philippe Dorin et Michel Froehly voudrait donc nous faire boire, gorgée après gorgée, tout le réel idiot, sans jamais le couper avec « l'eau du sens »³⁶⁷. Nous apprendre, d'une seule traite, l'idiotie du réel et son envers : l'insignifiance. Cet envers n'est directement exposé qu'en une seule occasion, dans une séquence de *Christ sans hache* où la question du pourquoi des choses est posée avec insistance, mais reste sans réponse :

« *La fille, seule sur l'estrade.*

LA FILLE. – Pourquoi le monde? Pourquoi nous? Pourquoi les filles, pourquoi les garçons? C'est quoi, le thème? Pour qui les fleurs? Pour quand les larmes? Pourquoi l'Opel Vectra 1 litre 9 CDTI? Pourquoi jaune coquille? Pourquoi pas chouette? Pourquoi Colmar? C'est qui le responsable? Was ist denn los? Qui me donnera un enfant? À quoi ça sert? Pour quand les bonnes nouvelles? Pourquoi on pleure le 5 décembre d'un truc qui vous est arrivé le 29 juin? Comment faire? Qui paye? Où est mon caddie? Quand passe la camionnette? Qu'est-ce que je disais? À qui le tour? Qui va dans la boîte? C'est qui Edith?

Elle sort. »³⁶⁸

Le silence qui suit cette accumulation de questions laisse bien entendre que le réel est précisément sans pourquoi, comme Heidegger (citant Angelus Silesius) le disait de la rose :

« La rose est sans pourquoi, fleurit parce qu'elle fleurit [...] »³⁶⁹

L'école du réel de Dorin et Froehly n'ouvre donc pas de sens. Ce à quoi elle ouvre, c'est à l'allégresse. D'abord parce que si l'on en croit Clément Rosset, la révélation de l'idiotie du réel peut, en soi, être source d'allégresse. Dans la pensée du philosophe, en effet, le savoir de la simplicité du réel est un savoir allègre, au sens où il s'accompagne de joie, de contentement. Joie que des choses existent, contentement à l'égard de ces choses qui sont tout ce qui existe :

« [L'allégresse] est un savoir approbateur du réel [...], dit Rosset, une approbation non narcissique de ce qui n'est pas autre, c'est-à-dire de tout ce qui existe, justement saisi comme à jamais préférable à ce qui

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 66

³⁶⁸ Philippe Dorin, *Christ sans hache*, *op.cit.*, p. 93-94.

³⁶⁹ Martin Heidegger, *Le Principe de raison*, Gallimard, Tel, 1962, p. 105, cité in Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 42.

n'est ni présent ni ici. »³⁷⁰

On notera que dans certains autres textes de Rosset, la disposition à la joie relève de la grâce³⁷¹, ce qui tend à relativiser le caractère systématique du lien opéré ici entre savoir du réel et allégresse. Dans le théâtre de Dorin et Froehly en tout cas, l'apprentissage du réel s'accompagne à coup sûr d'allégresse. Les deux hommes s'y emploient, en travaillant sur le performatif et le ludique.

Dorin et Froehly travaillent, en effet, dans les termes de Denis Guénoun, à une « écriture du jeu ». Autrement dit, à une écriture qui, si elle peut produire des effets figuraux, cherche d'abord à « faire lever la praxis du jeu, en renvoyant [celle-ci] à sa légitimité propre, et au plaisir, à la délectation qui sont les siens »³⁷². Dans *Bouge plus !*, par exemple, les acteurs ne représentent pas les réalités familiales pour en montrer l'idiotie. Mais, comme le souligne Michel Froehly, pour présenter son idiotie, ils *jouent* à la famille :

« Donc ça serait comme un jeu. On dit qu'on jouerait à la famille, sa place, ses places. »³⁷³

Dans ce spectacle très empreint de l'esthétique du cirque, les acteurs, qui font penser aux clowns Bario³⁷⁴, jouent avec les composantes de la famille à un jeu des possibles dramaturgique. Leur plaisir (et le nôtre, en tant qu'on peut désirer imiter leur action³⁷⁵) est de jouer, sans le souci premier de la *mimesis*, avec des identités, des noms, des rôles, des attributs et, ce faisant, de « machiner » des combinaisons. Dans *Christ sans hache*, pareillement, les acteurs *jouent au monde*. Ils jouent avec toute sorte de composantes du réel, dans les limites, cette fois, du possible mimétique – jusqu'à l'arrivée de Madame la Mort, du moins.

³⁷⁰ Clément Rosset, *L'Objet singulier*, *op. cit.*, p. 111.

³⁷¹ Clément Rosset, *Faits divers* (textes réunis et présentés par Nicolas Delon et Santiago Espinosa), Paris, PUF, collection Perspectives critiques, 2013, p. 51 :

« C. R. – J'inclinerais à penser qu'il n'y a pas d'apprentissage [de la joie] [...] Rien n'est possible sans "l'assistance extraordinaire" de la joie, comme dirait Pascal [...] Nous sommes encore dans la mystique de la grâce, mais j'emploie mystique au sens de mystère. »

³⁷² Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 1997, p. 156.

³⁷³ Dossier d'information sur *Bouge plus!*, *op. cit.*, p. 4.

³⁷⁴ Les Bario étaient une famille de clowns, précisément constituée d'une femme (très classe) et de deux hommes : l'un pas très futé mais sûr de lui ; l'autre apparemment benêt mais plus malin qu'il y paraît.

³⁷⁵ Denis Guénoun, *op. cit.*, p. 159 : « [...] on ne s'identifie pas à une action. On peut désirer l'imiter : c'est autre chose, toute imitation n'est pas identificatrice. On désire imiter l'acteur, faire ce qu'il fait, vivre ce qu'il vit – non pas le rôle, mais le jeu. »

Une telle écriture du jeu engendre donc le plaisir immédiat de « voir l'acteur faire ce qu'il fait »³⁷⁶. Et, en lieu et place d'un plaisir pris à la représentation, elle offre celui d'assister ponctuellement à des recreations mimétiques, c'est-à-dire à la naissance « pas à pas » (donc nécessairement surprenante) d'effets figuraux. Dorin insiste beaucoup sur l'élaboration temps réel de ces effets :

« Pas à pas

Le lieu où se passent mes histoires n'est rien d'autre que le théâtre en lui-même, comme si la scène était la source et le lieu de toutes les histoires. Le personnage n'est rien d'autre que le comédien qui l'incarne, et souvent je le connais. Il semble toujours débarquer de nulle part, comme si la scène était le dernier refuge qu'il ait pu trouver. C'est là que, sous nos yeux, il va construire sa vie. Moi, l'auteur, je le laisse passer devant. Je me contente de m'incliner et de le suivre derrière. Pour mes personnages, le monde n'existe pas. Ce sont eux qui l'inventent. A chaque pas qu'ils font, le monde s'agrandit. »³⁷⁷

Le plaisir que donne ce « pas à pas » figural participe de ces « nouvelles valences du plaisir »³⁷⁸ théâtral, décrites par Guénoun : il y a de la jouissance à voir venir puis apparaître un effet figural. Dans *Bouge plus !*, c'est pas à pas que se forme, par exemple, une représentation du complexe d'Œdipe ou une représentation de maison. Pareillement, dans *Christ sans hache*, c'est pas à pas que se constitue notamment une image du Christ sur la croix. Le mécanicien vient de commettre un crime qui doit servir la dramaturgie ; il met en scène son repentir, comme suit :

« LE MÉCANICIEN. – Mets-toi là !

Le type se met face au public.

LE MÉCANICIEN. – Redresse-toi !

Le type se redresse.

LE MÉCANICIEN. – Serre les jambes !

Le type serre les jambes.

LE MÉCANICIEN. – Penche la tête sur le côté !

Le type penche la tête sur le côté.

LE MÉCANICIEN. – Écarte les bras !

Le type écarte les bras.

Le mécanicien de Dieu tombe à genoux devant le type.

LE MÉCANICIEN. – Seigneur ! »³⁷⁹

De la même manière, le trio d'acteurs de *Christ sans hache* présente une image de la pluie, en égrenant les « plic » et les « ploc », sans qu'on comprenne, au départ, à quoi ces onomatopées font référence.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 158.

³⁷⁷ Conférence commandée par la Comédie de Béthune, 30 octobre 2013.

³⁷⁸ Denis Guénoun, , *op. cit.*, p. 158.

³⁷⁹ Philippe Dorin, *Christ sans hache*, *op. cit.*, p. 79.

On notera que, dans le cas particulier de *Bouge plus !*, au plaisir de voir se former de tels effets figuraux s'ajoute celui de voir se dissoudre, à leur occasion, le « non-réel » de combinaisons antérieures. Clément Rosset fait valoir l'existence de ce plaisir particulier, lié à la dissipation des doubles, dans une réflexion sur le comique :

« [Le] comique tir[e] à jour le réel [et trouve] dans cette apparition, lorsqu'elle est impertinente, c'est-à-dire ne s'accorde pas avec le jeu des représentations auxquelles elle se trouve confrontée, un motif de réjouissance qui semble moins procéder de l'irruption d'un être véritable que de la dissipation des apparences qu'elle occasionne. Le comique prend congé de ce qui n'est pas, et avec plaisir [...] »³⁸⁰

Enfin, si cette écriture du jeu mène à un savoir allègre, c'est aussi parce que sa dimension performative crée un sentiment de suffisance, qui contamine le savoir qu'elle produit, au point que le réel idiot paraît suffire. Dorin dit bien que pour ses personnages, le monde n'existe pas. Cette autosuffisance du jeu apparaît plus absolue encore, si on considère la place croissante qu'occupent dans ses spectacles les performances musicales et poétiques. On l'a vu, *One two one two three four a*, plus franchement que jamais, le « courage de la poésie »³⁸¹. Ce spectacle ose aussi, plus que jamais, la musique – qui se trouve être plus autosuffisante encore que la poésie. C'est dans *Christ sans hache* que "l'orchestre" fait son apparition, après que le rythme ait été donné à la baguette, sur un mode annonciateur du spectacle suivant : one, two, one, two, three, four ! Dans ce spectacle, l'orchestre est présent entre les actes et dans tout l'acte 2, mais il reste en fond de scène, dans une relative pénombre. Même dans la séquence finale qui le met seul en jeu, il n'apparaît que dans un clair obscur rougeoyant. Dans *One two one two three four*, "l'orchestre" figure dans la liste des personnages ! Il s'agit d'un groupe de (hard) rock, dont les membres portent des tenues pour le moins voyantes ! Il surplombe la scène dont il occupe la majeure partie, les acteurs ne disposant que d'un étroit couloir de jeu à l'avant scène. Un voile de tulle le laisse apparaître au milieu de toute sorte d'effets lumineux spectaculaires (dont la projection d'une tête de mort géante). Le "personnage" est tellement présent que le type s'en plaint :

³⁸⁰ Clément Rosset, *L'Objet singulier*, op. cit., p. 104.

³⁸¹ Denis Guénoun, op. cit., p. 156.

« LE TYPE. – Bon ! Parce que faut me débarrasser l’orchestre, là ! Je vois pas ce qu’il fout là, cet orchestre. »³⁸²

Cette présence de plus en plus éclatante de la performance et des performances musicales en particulier génère un vif sentiment de suffisance, qui se répercute sur la manière dont nous percevons la simplicité du réel, qui nous est révélée.

En lieu et place du sens, on peut considérer que l’école du réel de Philippe Dorin et Michel Froehly met en jeu de l’allégresse et ouvre à une pratique de l’allégresse³⁸³. En effet, elle ne dispose pas seulement à porter un regard pierreux sur le réel qu’il y aurait lieu d’assimiler. Elle dispose également à l’approuver. Elle voudrait faire sentir que, comme le dirait Nicolas Delon, « ce monde parce qu’il est le seul, se suffit à lui-même, suffit à faire un monde »³⁸⁴. L’entreprise est périlleuse. Il s’agit, d’une certaine manière, de changer perceptivement l’eau en vin et une telle conversion n’est possible qu’avec l’émergence d’une forme de croyance. Occasionnellement Dorin lui-même n’y croit plus. Surgit alors une vision cauchemardesque de la juxtaposition dans laquelle nous vivons. Vision qui manifeste l’inquiétude que nous pouvons éprouver à nous sentir, choses et êtres confondus, tous jetés dans le vide :

« LA FILLE. – Vu, ce matin de printemps, un homme passer devant ma fenêtre, mais qu’a pas passé comme tous ces hommes qui, tant de fois, passèrent devant ma fenêtre, bouquet de roses à la main, tranquillement passant, de la gauche vers la droite, mais du haut vers le bas, très rapidement chutant, suivi bientôt par un meuble, et puis par un cheval. Le monde aurait-il subitement changé de sens devant nos fenêtres ? »³⁸⁵

³⁸² Philippe Dorin, *One two one two three four*, op. cit., p. 48.

³⁸³ De la même manière que Nicolas Delon peut dire, à propos de la théorie du réel rossetienne, qu’« [elle] a pour pendant immédiat une pratique de la joie ». Cf Nicolas Delon, « Clément Rosset. Le cours des choses » : http://pierre.campion2.free.fr/delon_rosset.htm

³⁸⁴ *Idem*.

³⁸⁵ Philippe Dorin, *One two one two three four*, op. cit., p. 53-54.

Chapitre 5
Expérimentations / Pratiques constructivistes

5.1 Pascal Rambert : composer des univers et des parcours

Comme Philippe Dorin, Pascal Rambert cherche à inscrire son geste de création dans le contexte de la fin du monde, en exposant son théâtre à la profusion et à la dissémination. Lui aussi se place dans la position d'avoir à recommencer, en tournant le dos à l'interprétation :

« Mon travail, affirme ainsi Pascal Rambert, n'est pas [...] d'essayer de donner un sens à la vie [...] c'est de questionner l'absence de sens et voir quel sens de vie naît de cela. »³⁸⁶

À la différence de ce qu'on a pu voir chez Dorin cependant, l'absence de sens ne laisse ici aucune issue de secours théorique. Puisque qu'il n'est plus habitable tel quel, Pascal Rambert se donne pour tâche de « prendre le réel environnant et de le transformer »³⁸⁷. Cela l'amène, dans l'écriture d'une fable traditionnelle comme celle de *Toute la vie* à fabriquer des univers, en traversant le monde. *Toute la vie* montre une vie qui « se fabrique » en faisant l'expérience du monde du XXI^e siècle, en « englouti[ssant] à la même cadence le global et l'intime : attentats, histoires d'amour, clonage humain, perte d'un être cher, suicides d'immortels »³⁸⁸. C'est une composition de vie (d'univers au pluriel), sur fond de struction aggravée. Dans un spectacle comme *After/Before* qui relève du théâtre de la pensée, « prendre le réel environnant et le transformer » amène l'auteur à fabriquer des possibilités de vie (sur fond de struction actuelle) et à les ouvrir à un parcours dans le monde.

5.1.1 Lignes de fuite et déploiement de l'« expérimentation-vie »

*Toute la vie*³⁸⁹, parfois sous-titré « La fin de l'humanité », relève du théâtre d'anticipation. C'est un récit de vie épico-dramatique qui raconte toute la vie d'un personnage dénommé Ah !, né en 2010. Ce récit de vie est divisé en deux grandes parties : « L'enfance/La jeunesse » ; « Le voyage/L'homme ». Il débute par une exposition du contexte général dans lequel la vie du personnage s'inscrit et qui est celui d'une « fin du monde » ouvrant à une « prolifération de l'immonde »³⁹⁰. Dans

³⁸⁶ <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Toute-la-vie/ensavoirplus/>

³⁸⁷ *Idem*.

³⁸⁸ <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Toute-la-vie/>

³⁸⁹ Pascal Rambert, *Toute la vie*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.

³⁹⁰ Jean-Luc Nancy, *La Création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, 2002, p. 16.

le premier mouvement de cette exposition, c'est le monde dans lequel nous vivons, qui est décrit. « [Ce] monde qui n'arrive pas à faire monde », comme dirait Jean-Luc Nancy, et qui se présente comme une « liste interminable » de catastrophes, de conflits, liste « dress[ée] dans une comptabilité qui ne porte aucun bilan »³⁹¹ :

« AH !. – Ça commence comme ça en fait assez légèrement on peut remonter comme ça une petite centaine d'années en arrière. On pourrait s'arrêter à l'année 79, par exemple. 79 c'est la révolution islamique en Iran. Cinq, six ans avant c'est le premier choc pétrolier. Quelques années après c'est 89, et la chute du mur à Berlin, la première guerre du Golfe. Et 95, Srebrenica. 95, c'est aussi le gaz Sarin dans le métro de Tokyo. Ou alors on saute à 2003, c'est la deuxième guerre du Golfe et c'est aussi la deuxième intifada. On peut remonter jusqu'au 11 septembre 2001 ou redescendre jusqu'au 11 septembre 73 au Chili. Ou remonter en 2005, à l'attentat de Londres ou en 2008, à celui des milices chrétiennes orthodoxes russes ultranationalistes au Caire en réponse aux attentats de Paris, Berlin, Rome et Moscou. C'est à peu près le moment où mon père rencontre ma mère [...] »³⁹²

Ce tableau initial de notre monde se complète très vite de l'esquisse d'un XXI^e siècle « immonde », qui donne à voir une hypothèse de Jean-Luc Nancy réalisée, celle selon laquelle le monde « se travaill[e] et se travers[e] d'une pulsion de mort qui [n'aura] bientôt rien d'autre à détruire que le monde lui-même »³⁹³ – et l'humanité, en l'occurrence ici :

« AH !. – Je suis né le (...) 2010, il y a soixante-quinze ans. Quelques années avant que la France – à la suite du château de Versailles – ne soit entièrement rachetée par des fonds de pension étrangers. Avant la dépression finale, quand lentement l'espèce humaine s'est laissée mourir sans explication valable. Quelques années après qu'Antinotti, à Milan, passe du clonage thérapeutique au clonage reproductif dans la matinée historique du 12 avril 2022 [...] »³⁹⁴

³⁹¹ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1994, p. 12.

³⁹² Pascal Rambert, *Toute la vie*, op. cit., p. 15-16. Cette « liste interminable » évoque celle que dresse Jean-Luc Nancy dans *Être singulier pluriel* :

« En cet été 1995, dit Nancy, rien ne s'impose plus [...], pour désigner la terre et les hommes, qu'une énumération sans ordre de noms propres tels ceux-ci : Bosnie-Herzégovine, Herzeg-Bosna, Tchétchénie, Rwanda, Serbes de Bosnie, Tutsis, Hutus, Tigres de libération de l'Eelam Tamoul, Serbes de Krajina, Casamance, Chiapas, Jihad islamique, Bengladesh, Armée secrète pour la libération de l'Arménie, Hamas, Kazakhstan, Khmers rouges, ETA militaire, Kurdes (UPK/PDK), Montataire, Mouvement pour l'autodétermination, Somalie, Chicanos, Chiïtes, FLNC-Canal historique, Liberia, Givat Hadagan, Nigeria, Ligue du Nord, Afghanistan, indonésie, Sikhs, Haïti, Roms de Slovaquie, Taïwan, Birmanie, OLP, Irak, Front Islamique du Salut, Sentier lumineux, Vaulx-en-Velins, Neuhof... »

Cf Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, op. cit., p. 11-12.

³⁹³ Jean-Luc Nancy, *La Création du monde ou la mondialisation*, op. cit., p. 16.

³⁹⁴ Pascal Rambert, *Toute la vie*, op. cit., p. 16-17.

Tout au long de *Toute la vie* des séquences épiques vont développer cette double exposition, faisant voir un monde qui, comme le dit déjà Nancy de notre monde, « est tout sauf un partage d’humanité ». Bien plutôt « une litanie – [...] de pure douleur et de pur égarement, cette plainte de tous les jours de la bouche de millions de réfugiés, de déportés, d’assiégés, de mutilés, de violés, de retranchés, d’exclus, d’exilés, et d’expulsés. »³⁹⁵ Dès le début du récit, en effet, l’accent est mis sur les clivages qui existent, au début du siècle, entre humains du Nord et humains du Sud, entre Européens habitant de droit une terre attractive et immigrés africains qui en sont refoulés :

« AH !. – C’est l’époque où l’on voit apparaître, dans les journaux, les premières photos de femmes blanches en vacances, en paréo, sur des plages espagnoles qui donnent à boire à des enfants africains tombés des bateaux de clandestins déshydratés, à moitié morts, échoués sur le sable qui demandent à rester en Europe en hurlant. »³⁹⁶

Cette fragmentation du monde se reconfigure et s’accroît au cours de l’anticipation, puisque sous l’effet d’une financiarisation devenue totale des économies mondiales, un « ultraconflit » émerge, qui fait de l’Europe et de la France, à leur tour, des pôles répulsifs :

« AH !. – La France à ce moment-là, a bien évidemment, depuis longtemps, perdu tout leadership dans le monde [...] Lors d’un G8 [...] les deux plus grandes puissances du moment se [la] partagent – à peu près comme autrefois l’Europe, l’Afrique – pour en faire une vaste résidence secondaire à usage privé comme les plages du même nom. »³⁹⁷

C’est alors que le tableau imaginé se teinte de lyrisme et qu’avec ces nouveaux flots de déplacés formés par les Européens, surgit une litanie apocalyptique (qui n’est pas sans évoquer celle que Nancy entend monter du monde d’aujourd’hui) :

« AH ! [au Soudan]. – [...] partout le feu la mort /
l’exportation de conflits /
partout /
des Européens déplacés /
comme moi /
avancent sur les routes jetés /
dans la peur la faim par l’Ultra Conflit /
des Blancs /
qui avaient une maison avec un jardin des jolis volets repeints chaque
année /

³⁹⁵ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, op. cit., p. 12.

³⁹⁶ Pascal Rambert, *Toute la vie*, op. cit., p. 19.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

marchent sur les routes /
décharnés comme on voit dans les scènes bibliques
en mangeant leurs enfants. »³⁹⁸

La plainte de Ah ! se répète. Elle le suit dans sa fuite, attestant d'une « prolifération de l'immonde [...] marquant la totalité de l'orbe »³⁹⁹ :

« AH ! [aux Etats-Unis]. – Les anciens riches marchent
Dans la peur la faim par l'Ultra Conflit
Des Blancs
Qui avaient une maison avec un jardin des jolis volets repeints chaque
année
Marchent sur les routes
Décharnés comme on voit dans les scènes bibliques en mangeant leurs
enfants [...] »⁴⁰⁰

Ce monde « en mal de monde », que *Toute la vie* nous dépeint, est aussi un monde égaré, « en mal de sens du monde »⁴⁰¹. Parallèlement à la prolifération des conflits, la fresque fait apparaître une prolifération des suicides par « chagrin ontologique »⁴⁰² (suicides mis en scène sur un réseau mondial, « touslesmorts.com »⁴⁰³). Ainsi, paradoxalement, qu'une veine absolument contraire : celle d'un désir inflationnel d'éternité, qui conduit à une pratique étendue du clonage reproductif d'êtres humains.

L'origine de cette incapacité du siècle à faire monde et à enrayer la prolifération de l'immonde et du non-sens n'est pas tenue dans un arrière-plan implicite, mais nous est donnée à voir. Il s'agit de la fin des représentations du monde, autrement dit de la caducité actuelle de toute représentation du monde. Un récit particulier de Ah ! nous en offre l'image. Sur le Mont Rushmore, à la place des figures dynamitées de Lincoln, Jefferson, Washington et Roosevelt, des fondamentalistes chrétiens et musulmans, alliés contre le capitalisme et tenants d'une dictature religieuse, ont d'abord érigé de nouvelles figures qui ont été abattues, laissant un vide commenté ainsi par le héros :

« AH !. – Des nouvelles figures furent sculptées puis abattues
Puis d'autres sculptées puis abattues

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 42.

³⁹⁹ Jean-Luc Nancy, *La Création du monde ou la mondialisation*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰⁰ Pascal Rambert, *Toute la vie*, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁰¹ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰² Pascal Rambert, *Toute la vie*, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 26.

[...]
 Aujourd'hui il n'y a plus rien [...]
 Il n'y a plus qu'un trou
 C'est ce que *l'humanité traditionnelle* s'est léguée à elle-même
Un trou
 Aujourd'hui quand nous levons les yeux nous ne voyons plus rien.»⁴⁰⁴

Au sein de ce tableau de dévastation, Pascal Rambert ne laisse apparaître qu'un espace de partage : le rapport amoureux. Comme si, comme le pensait Bataille, il n'y avait comme communauté possible que la « communauté des amants »⁴⁰⁵. Cette exception est posée dès le début du spectacle au travers d'une exposition du rapport des parents de Ah !. À la mère qui dit l'effondrement de ses croyances et un désir de mort, le père répond par l'amour :

« PÈRE. – [...] Je pensais que les idées étaient comme des plages de pierre. Qu'elles seraient toujours là. Et que l'on devait mourir pour elles. Aujourd'hui, si j'avais à choisir, il n'y a que pour toi que je voudrais mourir. »⁴⁰⁶

Sur le fond de ce chaos planétaire que seul l'amour conjure, Pascal Rambert compose un parcours, « une longue fuite brisée »⁴⁰⁷. Ah ! va, en effet, partir, recommencer. Non en s'appuyant sur une expérience fondatrice, mais sur le mode cher à Deleuze du recommencement « par le milieu » – qui consiste à « reprendre la ligne interrompue, ajouter un segment à la ligne brisée, la faire passer [...] par-dessus le vide, là où elle s'était arrêtée »⁴⁰⁸. Ah ! va se détourner de l'interprétation, pour suivre un « programme de vie »⁴⁰⁹, inspiré par ceux sur lesquels s'appuie « l'expérimentation-vie » deleuzienne :

« PRÉVISIONNISTE.– [...] Tire-toi. Étudie *in situ* sur leur sol, l'envol spirituel tibétain. Plonge et étudie sous l'eau la vie des saumons des méduses amoureuses. Fais-toi engager comme Philippin nettoyeur à Abou Dhabi. À Bahreïn. Jouis des conditions sociales des ouvriers dans les nouveaux pôles mondiaux. Plonge sous la mer. Ressens-toi en tant que Français immigré très vite. Très vite tu en auras besoin. Fais-toi traiter comme une merde. Étudie. C'est-à-dire *fais*. Étudie. Mais ne lâche sur rien. Ne lâche jamais. Va-t'en. Fuis la France. La France

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁰⁵ Cf, à ce propos, Jean-Luc Nancy, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001, p. 33.

⁴⁰⁶ Pascal Rambert, *Toute la vie*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰⁷ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 1996, p. 47.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁰⁹ Cf *Ibid.*, p. 59 : « Sur les lignes de fuite, [il y a seulement] des programmes de vie, toujours modifiés à mesure qu'ils se font, trahis à mesure qu'ils se creusent, comme [...] des canaux qui se distribuent pour que coule un flux. »

coule. Fuis. Ne lâche rien sur ton art.»⁴¹⁰

Ah ! fuit, en n'aspirant plus qu'à expérimenter, c'est-à-dire « être un flux qui se conjugue avec d'autres flux »⁴¹¹.

Toute la vie se présente, en conséquence, comme une suite de recompositions textuelles et visuelles. L'univers « à n dimensions »⁴¹² de Ah ! se recompose incessamment, au fil de déterritorisations de différentes natures, qui opèrent successivement ou conjointement, et le connectent, en premier lieu à d'autres territoires, mais aussi à d'autres partenaires amoureux, à l'art ou la drogue. C'est ainsi que la première séquence de la deuxième partie (la séquence 21) donne à voir un agencement multiple, au sein duquel Ah !, dont la perception est affectée par la drogue, expérimente le Proche-Orient et l'amour avec une Tahitienne. La séquence 25, elle, donne à voir deux déterritorisations successives. D'abord, Ah ! se déterritorialise en traversant Bagdad en guerre. Puis, l'instant d'après, l'univers qui a pris forme se recompose, au contact d'une forme artistique qui est elle-même dans un entre-deux (entre le théâtre et le cinéma), puisqu'Ah ! tourne *Gilgamesh*, en direct, dans la ville en guerre. À partir de la séquence 26, Ah ! traverse l'Amérique et, comme précédemment, le devenir géographique du personnage se double d'un devenir amoureux. Comme dirait Deleuze, Ah ! « trahit », « à la façon d'un homme [...] qui n'a plus de passé ni de futur »⁴¹³. Il tombe amoureux d'une Américaine, avec qui il aura un enfant, comme avec la Tahitienne précédemment. Comme la séquence 25, la séquence 30 met en jeu deux déterritorisations successives. D'abord Ah ! arpente les Etats-Unis, de Salt Lake à Los Angeles. Puis il déplace des interrogations ambiantes sur le bien-fondé du clonage, en se mettant en rapport avec une forme artistique (une nouvelle fois hybride) : il crée un spectacle bouffon à partir du *Conte d'hiver* et de la comédie musicale *Hello Dolly*.

On note qu'au fil de la présentation textuelle de ce parcours qui s'apparente en partie à un grand tracé géographique, la nomination prend de plus en plus d'espace. Dans le récit du premier voyage, elle se déploie à l'intérieur des vers, comme dans

⁴¹⁰ Pascal Rambert, *Toute la vie*, *op. cit.*, p. 37.

Je passe sur l'idée introductrice selon laquelle l'université française, au même titre que la France, n'est qu'une « merde » !

⁴¹¹ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 62.

⁴¹² <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Toute-la-vie/>

⁴¹³ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 52.

l'exemple qui suit :

« AH !. – [...] Al Iskandariyah Al Qahirah Al Fayyum Al Badari
Aswan allongé sur le dos sur le pont des barques sur le Nil les os brisés
je descends mon corps torturé dans le manque de la drogue
contemporaine je hurle / [...] »⁴¹⁴

Dans le récit du deuxième, elle se déploie, cette fois, sur plusieurs vers, formant des listes d'une dizaine de noms. Dans celui des troisième et quatrième voyages, elle prend toujours plus d'importance, jusqu'à occuper une séquence entière : la séquence inaugurale du troisième voyage, qui n'est qu'une liste de cinquante-deux endroits traversés, sur la ligne qui mène Ah ! de Los Angeles à Oulan-Bator :

« *Danse : Solo.*

AH !. – Los Angeles
Monterey
Palo Alto
San Francisco
Point Arena
[...]
Tulun
Zima
Irkutsk
Ulan Ude
Gusinozersk
Petrovlovka
Suhe Bator
Darhan
Oulan-Bator »⁴¹⁵

La présence envahissante de la nomination dans le récit est la trace du devenir-imperceptible qui travaille la longue suite de devenirs de *Toute la vie*⁴¹⁶. Au moment où Ah ! s'engage dans une troisième fuite géographique, il apparaît avoir gagné la capacité de n'être qu'une « heccéité » désignée par un nom propre. Rappelons que, dans la pensée de Deleuze, une « heccéité » est un agencement au sein duquel les personnes ne sont pas des sujets mais des événements, inséparables de déterminations spatio-temporelles :

« On ne croira pas, dit Deleuze, que l'heccéité consiste simplement

⁴¹⁴ Pascal Rambert, *Toute la vie*, *op. cit.*, p. 41.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁴¹⁶ Dans la pensée de Deleuze, le devenir-imperceptible est, d'une manière générale, la fin immanente du devenir. Cf Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1980, p. 341 :
« L'imperceptible est la fin immanente du devenir, sa formule cosmique. »

dans un décor ou dans un fond qui situeraient les sujets [...] C'est tout l'agencement dans son ensemble individué qui se trouve être une heccéité [...] Le climat, le vent, la saison, l'heure ne sont pas d'une autre nature que les choses, les bêtes ou les personnes qui les peuplent [...] Et c'est d'une seule traite qu'il faut lire : la bête-chasse-à-cinq-heures [...] Cinq heures est cette bête ! Cette bête est cet endroit ! »⁴¹⁷

Alors qu'il entame son troisième voyage, Ah ! n'est plus un sujet, il a supprimé de lui tout ce qui l'empêchait de se glisser dans le moment, et entre les choses, et peut ainsi avoir l'individuation fugitive d'un lieu traversé : il est « à l'heure du monde »⁴¹⁸.

Ce devenir-imperceptible du personnage devient plus manifeste encore, quand à la suite de sa pleine accession au mode d'individuation de l'heccéité, il disparaît littéralement⁴¹⁹, occasionnant un changement brutal du régime de la narration, qui ne sera plus, jusqu'à la fin du spectacle, qu'externe :

« VOIX NARRATEUR. – Où est Ah ! ?
A Oulan-Bator Ah ! disparaît
pour combien de temps ?
personne ne sait. »

Le narrateur nous fait part d'apparitions intermittentes, qui découvrent le dernier segment en date de la vie amoureuse de Ah ! : il aime une Sibérienne avec qui il a un troisième enfant. Mais bientôt Ah ! disparaît totalement, sur des périodes de plus en plus longues :

« QUELQU'UN *entre sur le plateau*. – T'as pas vu Ah ! ?
UN AUTRE. – Euh Ah ! ? non.

VOIX NARRATEUR. – Pendant sept ans Ah ! disparaît.

UN. – Eh dis-moi t'as pas vu Ah ! ?
UN AUTRE. – Euh euh non Ah ! ? non.

VOIX NARRATEUR. – Pendant dix ans Ah ! disparaît.

UN. – T'as vu Ah ! ou quoi ?
UN AUTRE. – Ah ! ? non ben non.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 320-321.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 343.

⁴¹⁹ On peut se demander si ce qui inspire Rambert ici n'est pas l'exemple cité par Deleuze du héros de *Tendre est la nuit*, qui « se dissipe littéralement, géographiquement » à la fin du roman. Cf Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 57.

Cette longue fuite brisée de Ah ! (et son évolution vers l'imperceptible) est également donnée à sentir au travers de l'écriture scénique. Celle-ci représente les compositions/recompositions évoquées de manière naturaliste, mais aussi sur le mode d'un réalisme élargi qui fait appel à la danse. En ce qui concerne la veine naturaliste de l'écriture scénique, elle est très largement associée à la représentation de la dimension amoureuse du parcours de Ah ! et consiste en une composition/recomposition d'unions physiques. Dans le spectacle, le corps de Ah ! se conjugue incessamment à des corps féminins – conjugaisons verticales ou horizontales, mettant en jeu différents degrés de nudité, différents timbres de voix, différentes temporalités... On retient en particulier la séquence 22 (intitulée « Libido sciendi ») dans laquelle la conjugaison des corps s'opère dans le plus grand silence et prend la forme d'une danse-contact très intime.

Mais si l'écriture scénique parvient à rendre très sensible la longue suite de compositions et de recompositions dont est fait le parcours de Ah !, c'est surtout parce qu'elle utilise la danse pour donner à voir, au-delà du corps naturel du personnage, le visage des multiplicités qu'il est successivement, celui de ses individuations successives. De très nombreuses séquences de *Toute la vie* comportent des chorégraphies dans lesquelles on voit la vingtaine d'acteurs du spectacle, habillés de la même façon, exécuter une même consigne et se mouvoir singulièrement, mais « selon une vitesse qui les laisse dans un rapport semblable »⁴²¹. Dans le même temps, un acteur, toujours différent, vêtu d'un tee-shirt qui le désigne comme Ah !, porte la parole du personnage. On pourrait citer l'exemple de la séquence 10 dans laquelle tous les acteurs, couchés sur le dos, meuvent leurs membres dans une même énergie, pendant qu'un Ah ! décrit l'univers qui était le sien quand il était enfant. Ou celui de la séquence suivante dans laquelle tous les acteurs en maillot de bain effectuent, debout, dans la même énergie, des mouvements de natation, pendant qu'un Ah ! chante une lettre d'amour écrite jadis pour une petite fille qu'il voyait tous les jours à la piscine. Dans ces

⁴²⁰ Pascal Rambert, *Toute la vie*, op. cit., p. 62-63.

⁴²¹ C'est ainsi que Jean-Clet Martin décrit les relations symbiotiques qui existent entre les composantes hétérogènes du corps.
Cf Jean-Clet Martin, *Deleuze*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012, p. 90.

tableaux, il semble bien que la multiplicité qui se meut sous nos yeux de manière symbiotique⁴²² représente Ah !, et plus précisément, un Ah ! au visage éphémère : un état de la multiplicité en devenir qu'est Ah !.

On voit que comme l'écriture textuelle, l'écriture scénique est engagée dans la représentation d'un devenir-imperceptible. Les figures groupales qu'elle met en jeu, et les multiples Ah ! qui y sont associés, donnent à voir ce personnage comme un corps plus large que l'individu, un corps aux contours flous et au visage défait. Paradoxalement, c'est par un solo de danse que l'écriture scénique représente la pleine accession de Ah ! au mode d'individuation de l'heccéité. C'est à partir d'un corps *a priori* ordinaire que l'auteur tente de nous donner à voir la capacité qu'a Ah !, au stade de ce troisième voyage, à se laisser affecter et déplacer par d'infinis éléments étrangers. Une actrice du groupe, seule en scène, égrène les noms de lieux. Chacune de ces mentions provoque chez elle, localement, un mouvement du corps, mouvement qui lui demande systématiquement d'accroître sa plasticité, sa muabilité. L'écriture scénique représente donc ultimement le corps de Ah ! comme n'étant plus qu'« affects » et « mouvements locaux »⁴²³.

Écriture textuelle et écriture scénique concourent donc, toutes deux, à faire exister, dans l'espace figural, une ligne de fuite étendue, une suite étendue de compositions/recompositions qui mènent à l'imperceptible. Ce tracé figural est soutenu par un tracé concret qui lui assure plus de fluidité encore. En effet, le spectacle est également conçu comme un parcours dans l'espace théâtral. Se présentant comme un tournage, il est une création à vue, une création scénique continuée – soit un processus continu de composition/recomposition de la scénographie, de distribution/redistribution des acteurs, musiciens et techniciens dans l'espace, d'habillage et de rhabillage des acteurs... Le flux scénique concret ainsi créé apparaît d'autant plus fluide qu'on lui associe perceptivement la fluidité

⁴²² Ces représentations de Ah ! comme multiplicité ne sont pas sans évoquer la manière dont Deleuze pense les multiplicités : « [...] chaque multiplicité est déjà composée de termes hétérogènes en symbiose [...] »

Cf Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 305.

⁴²³ Cela correspond à la manière dont Deleuze pense le corps.

Cf *Ibid.*, p. 318 : « Un corps ne se définit pas par la forme qui le détermine, ni comme une substance ou un sujet déterminés, ni par les organes qu'il possède ou les fonctions qu'il exerce. Sur le plan de consistance, un corps [n'est] rien que des affects et des mouvements locaux [...] »

des mouvements au cinéma. Ou celle du matériau vidéo quand, à trois reprises⁴²⁴, Pascal Rambert assimile expressément le spectacle à une vidéo pouvant se parcourir de manière extrêmement fluide, à coups de retours en arrière ou d'avances rapides. C'est ainsi, par exemple, que la séquence 9 (qui montre les premiers pas de Ah !) est interrompue par le Ah ! épique qui veut ralentir l'avancée du récit, en faisant retour sur la situation de ses parents à ce moment-là : le regroupement des acteurs qui s'était opéré comme pour représenter l'univers centripète de Ah ! enfant, se défait alors sous l'effet d'une force contraire, les acteurs sont comme projetés sur les parois de la boîte scénique ; deux d'entre eux viennent se plaquer sur la paroi du fond, ce seront les parents de Ah ! dans leur salle de bains...

Le tracé figural de *Toute la vie* file donc vers l'imperceptible c'est-à-dire vers une forme d'abstraction, en étant soutenu par un tracé concret qui voudrait atteindre à des vitesses d'entraînement cinématographiques. À l'image du rhizome deleuzien qui s'étend « jusqu'au point où [il] couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite »⁴²⁵, il semble traverser de part en part le chaos sur le fond duquel il se déploie. Conformément au programme fixé, Ah ! s'est, dans sa fuite, détourné de l'interprétation pour ne faire que vivre et expérimenter. Quand un Soudanais qu'il croise sur sa route lui demande qui il est, il lui répond « J'avance »⁴²⁶. En fait, significativement, dans la deuxième partie du spectacle, c'est l'avatar de Ah ! qui reprend à son compte les questions que le personnage pouvait poser dans le premier segment de sa vie. Questions relatives à l'être – son origine, sa fin :

« LE CLOWN NOIR. – Sous le soleil du grand blanc désert salé
Je pose les questions Ah !
Dans le désert blanc salé Ah !
Je pose les questions

Pourquoi il y a quelque chose et pas rien Ah !?
Ah ! se met à genoux
Cherche et ne sait pas répondre

[...]

⁴²⁴ Voir les séquences 9, 14 et 15.

⁴²⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 19.

⁴²⁶ Pascal Rambert, *Toute la vie*, op. cit., p. 42.

LE CLOWN NOIR. – Qu'est-ce qu'être face à soi ?
Ah ! cherche et ne sait pas répondre

LE CLOWN NOIR. – Qu'est-ce que vivre pour toujours ?
Ah ! cherche et ne sait pas répondre

LE CLOWN NOIR. – Qu'est-ce que courir et après quoi cours-tu
Ah !?
Ah ! cherche et ne sait pas répondre »⁴²⁷

N'ayant jamais trouvé de réponse à ces questions, Ah !, lui, n'essaie plus d'expliquer le chaos. Il le traverse dans toute son extension, composant et recomposant des univers sur ce fond. Comme le déclare Pascal Rambert, le spectacle se déploie « sans discours, sans thèse, sans explication »⁴²⁸. Il met en jeu le sens comme « composition de parcours sur fond de chaos »⁴²⁹ – pour reprendre une formule de Jean-Luc Nancy, qui s'applique à la philosophie de Deleuze. Mais cette composition labile semble ultimement ramenée à de l'insignifiant. La dernière séquence du spectacle est une présentation opératique du nouveau programme de vie de Ah ! Ce nouveau programme, à l'instar du premier, sonne comme une exaltation de la plénitude du chaos. Il y est question de descendre dans les volcans de la Mer de Chine, de plonger dans le fond des îles Ryukyu... Mais dans ce dernier opus de Ah !, la plénitude exaltée apparaît grotesque. Le personnage s'y représente, en effet, « sous la forme d'un chien grotesque menant sa vie sur un cargo perdu », chien qui change continûment d'allure en attendant la mort. On le voit ainsi faire des « galipettes », « se roule[r] par terre comme s'il grillait », faire « comme s'il nageait »⁴³⁰ – produire de l'écume à partir du chaos.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 55-56.

⁴²⁸ <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Toute-la-vie/>

⁴²⁹ Jean-Luc Nancy, « Pli deleuzien de la pensée », in Eric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze : une vie philosophique*, Synthélabo éditions, 1998, p. 121.

⁴³⁰ Pascal Rambert, *Toute la vie*, *op. cit.*, p. 66-67.



Photo 9. *Toute la vie* de Pascal Rambert



Photo 10. *Toute la vie* de Pascal Rambert



Photo 11. *Toute la vie* de Pascal Rambert

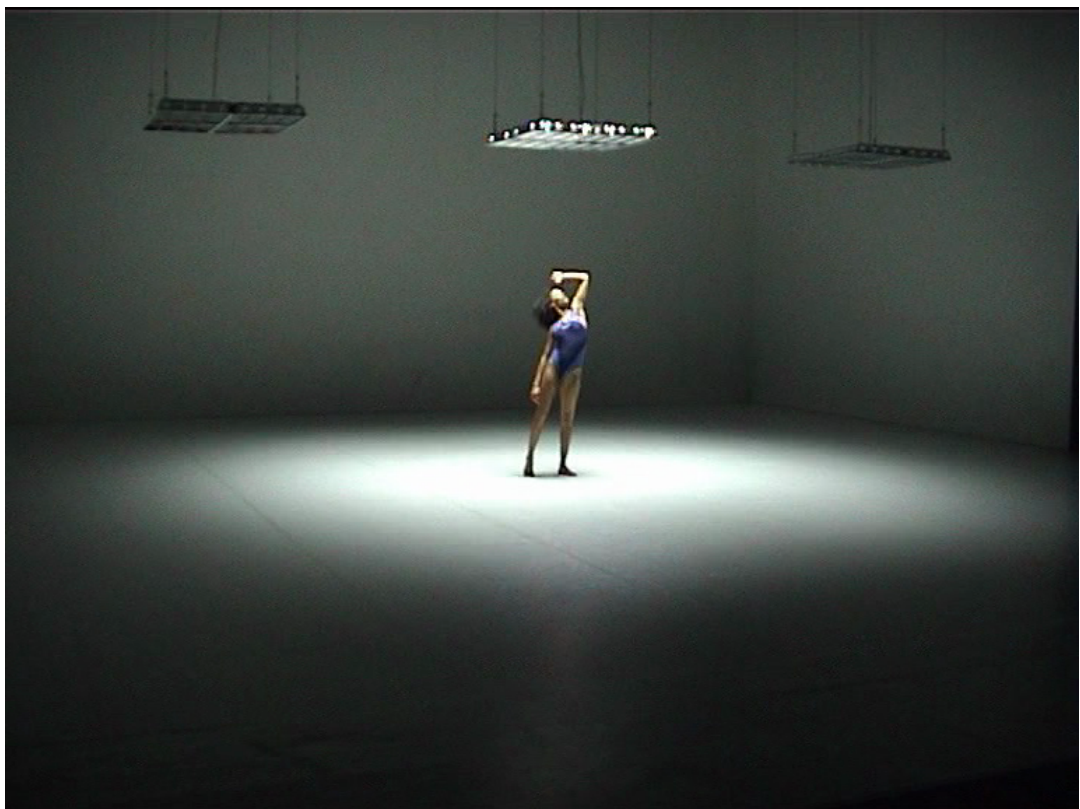


Photo 12. *Toute la vie* de Pascal Rambert

5.1.2 Lignes de fuite et déploiement de nouvelles possibilités de vie

Comme *Toute la vie*, *After/Before*⁴³¹ s'apparente à un parcours (sur fond de struction actuelle). Mais à la différence de celui de *Toute la vie*, le parcours d'*After/Before* est abstrait. Il ne met pas en jeu les possibles sur un mode fictionnel mais déploie et laisse se déployer une pensée des possibles. Son point de départ est un montage vidéo (d'une durée approximative de 30 minutes) qui présente un concentré de « nouvelles possibilités de vie », au travers des réponses que des gens très divers ont faites à la question suivante :

« En cas de grande catastrophe, un nouveau déluge par exemple, qu'emporteriez-vous du monde d'avant dans le monde d'après ? Et que n'emporteriez-vous surtout pas du monde d'avant pour le monde d'après ? »⁴³²

Le montage des différentes réponses à cette question forme ce que Deleuze appelle un « agencement collectif d'énonciation »⁴³³. Cet agencement entrecroise des perceptions multiples, qui saisissent du désirable et de l'intolérable dans le monde actuel et dégagent ainsi les potentialités de notre temps.

Parmi ce qu'il y aurait à sauver de ce monde-ci, on peut citer : les ou des êtres humains (un frère, une mère, des amis, un amant) ; la nature (les fleurs, l'eau, les fruits, les paysages, le vent) ; des capacités (regarder, toucher, chanter le nouveau monde ; parler ; sourire) ; des objets (une montre, une valise, un iPod) ; des faits de culture (des villes, des langues, des œuvres d'art, des vers de Rilke, des cèpes cuisinés, la musique, la science non-appliquée, l'idée de l'individu) ; le monde actuel dans son intégrité... Parmi ce qu'on perçoit comme indésirable voire intolérable et dont on se déferait, il y a : les ou des êtres humains (un amant, un frère, soi-même) ; la douleur physique (la maladie, les problèmes dentaires, les allergies) ; la souffrance métaphysique (la lassitude de vivre, le souvenir de sa mère en train de mourir) ; des émotions qui diminuent notre puissance d'agir (la peur) ; des faits culturels (les œuvres, les ouvrages scientifiques, le libéralisme, le rapport actuel au temps et au travail, le volontarisme, MTV New World, l'uniformisation, l'idée du temps perdu, la disqualification du temps partagé, la communication) ; des

⁴³¹ Le spectacle a été créé au Festival d'Avignon 2005.

⁴³² <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/After-Before/ensavoirplus/>

⁴³³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 13.

objets (les couteaux) ; des substances (les drogues)... On le voit, les différentes perceptions assemblées sont l'expression de sensibilités très différentes, elles-mêmes liées à des rapports au monde différents (à dominante sensible / sentimentale / analytique / artistique / politique...). Elles traduisent un plus ou moins grand désir d'affirmation du monde tel qu'il est, et en sens inversement proportionnel, un plus ou moins grand désir de transformation du monde.

Il est important de noter que la vidéo inaugurale d'*After/Before* ne met pas simplement en lumière la manière dont les personnes interrogées verbalisent leurs perceptions. Comme le souligne Pascal Rambert, elle cherche aussi à faire apparaître la manière dont ces perceptions affectent les corps et les mettent en mouvement :

« Sur les deux cents interviews [...] ce qui est touchant, c'est autant la réponse à la question que la façon dont est formulée cette réponse. Ce qui m'intéresse, c'est l'état des corps des personnes interrogées pendant l'interview, comment elles bougent, ce qu'elles font de leurs mains, comment elles se tiennent sur leur chaise ou sont éclairées par la lumière... Tout cela mis bout à bout forme comme une sorte de visage aux questions que j'ai posées [...] Bien sûr, je privilégie certaines réponses, mais pas obligatoirement sur leur qualité intellectuelle, plutôt sur la grâce ou la beauté qui s'en dégagent. Je ne juge jamais les réponses, je les prends telles qu'elles sont faites. C'est l'accumulation de tout cela qui composera le spectacle. »⁴³⁴

C'est sans doute afin de mettre particulièrement en lumière les mouvements des corps que l'auteur a fait le choix de ne pas sous-titrer les multiples séquences de la vidéo, dans lesquelles les personnes interrogées s'expriment dans une langue autre que le français (japonais, anglais, italien, portugais, allemand, tchèque...). C'est sans doute aussi la raison pour laquelle le montage comprend des séquences sans paroles, qui ne donnent à voir qu'une énergie montante ou qu'une énergie suspendue.

La vidéo inaugurale d'*After/Before* est donc un agencement hétérogène de perceptions (mises en mots) et d'affects, que la réalisation cherche à rendre

⁴³⁴ Entretien avec Pascal Rambert, réalisé par Jean-François Perrier, programme du Festival d'Avignon, 2005.

http://www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=1170&type=File&round=225521699

communicant. En effet, celle-ci cherche à prendre dans une certaine vitesse les dynamiques perceptives et affectives qui surgissent. Le montage, tout d'abord, enchaîne (par raccord cut) des plans-séquences très courts – les plus courts d'entre eux (d'une durée de 2 ou 3 secondes) apparaissant d'autant plus courts qu'ils sont précédés ou suivis par une séquence plus longue. L'effet d'entraînement de cet enchaînement rapide est renforcé par des effets de reprise et de poursuite, la réponse de certains interviewés (comme Marie-José Mondzain ou Christine Angot) étant présentée en plusieurs séquences espacées, ce qui tire l'ensemble du montage de l'avant.

Cette impression de mouvement est également produite par la mobilité interne des séquences. Celles-ci sont mobiles du fait, tout d'abord, d'une mobilité de la caméra qui semble tenue à la main. Elles le sont aussi du fait du cadrage dynamique mis en œuvre. Celui-ci semble, en effet, réagir à ce qui survient dans le plan. Lorsqu'une séquence s'ouvre sur un visage filmé en gros plan, un zoom arrière peut, par exemple, être opéré afin de capter tel ou tel geste qui survient. Inversement, lorsqu'une séquence commence par un plan taille ou poitrine, un zoom avant peut être opéré pour mieux saisir telle ou telle expression qui se forme sur le visage d'un interviewé. La mobilité interne des séquences tient, en outre, à la mobilité même de ce qui est filmé : mobilité de la personne filmée (qui n'est pas toujours assise) ou de ce qui est en arrière-plan (mobilité de la rue, qui fait, par exemple, qu'un enfant faisant de la trottinette peut traverser le plan ; mobilité d'un paysage vu à travers la vitre d'une voiture en marche...). Tous ces éléments produisent une impression visuelle de mobilité, qui se combine à une impression sonore de mobilité, liée à la présence appuyée de différents flux dans l'environnement des séquences : rumeur du trafic, rumeur des cafés – rumeurs d'autant plus perceptibles qu'elles sont précédées ou suivies du silence relatif de séquences tournées dans des espaces domestiques.

Au travers de cette vidéo qui se veut communicante, *After/Before* déploie une configuration de vie virtuelle, ouverte au monde extérieur, c'est-à-dire en l'occurrence à l'espace concret du théâtre et à la multiplicité des spectateurs. C'est là la première étape du parcours composé par Pascal Rambert. Car l'auteur ne s'en tient pas à ce premier assemblage potentiellement proliférant. Il engage celui-ci

dans un mouvement de déterritorialisation, en le connectant concrètement avec une multiplicité autre sur le plateau. Cette multiplicité est notamment composée de 10 acteurs professionnels (qui sont jeunes), de 10 acteurs amateurs (qui ont entre 70 et 85 ans) et d'un chien ! Comme souvent dans les spectacles de Rambert, les acteurs présents sur le plateau sont nombreux et sont soit jeunes soit âgés. On peut penser que cette focalisation sur les âges extrêmes de la vie est une manière d'impliquer dans la représentation les âges intermédiaires. On note, par ailleurs, qu'acteurs professionnels et acteurs amateurs sont distingués. Les uns portent un uniforme d'acteur, en quelque sorte, et sont vêtus d'un jean clair et d'un tee-shirt blanc, tandis que les autres semblent vêtus de leurs habits de ville et ont chacun leur style. Les uns occupent chacun un couloir bien délimité au sol, une sorte de couloir de natation, tandis que les autres occupent une rangée de chaises en fond de scène, chaque chaise étant équipée d'un micro sur pied. Ce partage de l'espace scénique semble dupliquer le partage de l'espace théâtral entre salle et scène, ce qui peut conduire à voir en la personne des acteurs amateurs des représentants du public. Quant au plateau lui-même, c'est une surface en lino, sertie par des panneaux blancs très peu hauts qui laissent voir les trois murs du théâtre et équipé de différentes sources de lumière (blocs de néons, luminaires suspendus). L'agencement initial d'*After/Before* est donc déplacé sur un plateau de théâtre ressemblant à une salle de sport et introduit dans une multiplicité hétérogène qui reflète celle qui s'est formée dans le théâtre à l'occasion de la représentation.

Cette deuxième étape du parcours d'*After/Before* commence par la création d'une image de déluge. Au signal d'un jingle d'inspiration asiatique, les acteurs (professionnels) se réfugient sous des tables. Une pluie de billes blanches s'abat alors sur le plateau. Une fois cette pluie tombée, les acteurs s'emparent de balais très larges et se mettent à évacuer les billes sur les bords du plateau, dans un roulement assourdissant. Pendant ce temps, les acteurs amateurs s'installent sur les chaises disposées en fond de scène. La reconfiguration des possibles apparus précédemment débute ensuite, l'agencement collectif d'énonciation de la première partie étant remis aux mains d'acteurs, qui, pour la moitié d'entre eux au moins, se présentent comme de simples passeurs.

L'agencement collectif d'énonciation initial se redéploie donc dans un contexte

plus impersonnel. Les dynamiques perceptives et affectives qui ont surgi précédemment sont arrachées au visage qui leur était associé et prises en relais par des athlètes de l'inorganicité (pour ce qui est, là encore, des acteurs professionnels). En effet, les acteurs n'incarnent pas les personnes interviewées mais se font les passeurs de flux anonymes. Ainsi, les interviews de Christine Angot ou Marie-José Mondzain qui étaient présentées dans la vidéo en plusieurs séquences espacées ne sont pas prises en charge par un seul et même acteur. Les acteurs n'ont pas de rôles attitrés, ils remettent simplement en circulation une pensée des possibles, chargée d'affects. Tous se tiennent dans leur couloir, dans une position non-conventionnelle : les uns sont allongés sur le dos, les autres sur le ventre, d'autres encore sont accroupis ou assis au sol... Ils restent dans un état neutre jusqu'au moment d'une prise de parole pour laquelle ils se redressent, au point souvent de se mettre debout. Ils ne se mettent en mouvement que pour faire passer un flux, un discours porté par une énonciation particulière impliquant une intonation, un débit, une gestuelle donnés.

On note qu'au fil de cette deuxième partie, les corps des acteurs deviennent de plus en plus mobiles en dehors des prises de parole. Les acteurs ne cessent de les exercer, comme pour en augmenter la plasticité et la puissance. Ils exécutent toutes sortes de figures de gymnastique : chandelles, demi-chandelles, ponts, charrues, étirements et contorsions divers... Ce faisant, il leur arrive de se déshabiller partiellement, d'enlever leur pantalon, d'enlever ou de relever leur tee-shirt. Cette évolution des corps en scène vaut également pour les acteurs amateurs. Quelques-uns s'engagent dans des exercices de gymnastique, d'autres se mettent torse nu. Il semble qu'à force de se faire les passeurs de flux étrangers et impersonnels, les acteurs d'*After/Before* soient en passe de devenir des « corps sans organes »⁴³⁵. Du moins cela semble-t-il être la finalité de l'exercice physique continu auquel ils s'adonnent : accéder à un autre usage de leur corps que celui auquel ils sont habitués, rendre leur corps plus poreux, étendre son pouvoir au-delà de ses limites organiques.

On le voit, la configuration de vie virtuelle de la première partie s'est

⁴³⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 10.

transformée, en étant déplacée sur un plateau de théâtre et connectée à une multiplicité théâtrale. Dans la troisième et dernière partie du spectacle, elle va à nouveau se reconfigurer, en se connectant à la multiplicité théâtrale qu'elle a transformée. Au commencement de cette dernière partie, les acteurs apportent sur scène un gamelan. C'est un ensemble instrumental indonésien comprenant des gongs et un xylophone. Ils se mettent à « chantouiller »⁴³⁶, selon le terme de l'auteur. Ils chantouillent, à tour de rôle, les réponses des interviewés sur une même mélodie jouée au gamelan, une mélodie très simple de gamme montante. Dans cette partie, le rythme et la mélodie de la parole sont donc uniformisés, c'est-à-dire rendus plus impersonnels encore. La synchronisation de la diction avec les notes frappées tend à découper le texte, à l'atomiser. Au fur et à mesure, les acteurs se mettent également à « dansouiller »⁴³⁷, selon le terme de l'auteur, là encore. Ils se tiennent, bras ouverts, en équilibre sur un pied et pivotent sur eux-mêmes. Progressivement, ils se dévêtent et s'enveloppent de papier crépon coloré, certains allant jusqu'à s'envelopper la tête. Dans les dernières minutes, il leur arrive de chantouiller et de dansouiller simultanément.

Le parcours composé ici par Pascal Rambert s'apparente à nouveau à une « longue fuite brisée ». Une configuration de vie virtuelle se reconfigure au fil de devenir scéniques pris dans un mouvement d'involution – au sens deleuzien d'une « marche de plus en plus simple, économe, sobre »⁴³⁸. D'une configuration qui avait initialement, selon le terme de Rambert, un « visage », on passe à une configuration plus communicante car plus impersonnelle. Et comme pour faire voyager ce que cette configuration devient au contact des spectateurs, on l'introduit dans une sorte de ritournelle zen, un dispositif qui blanchit⁴³⁹, atomise, pour mieux

⁴³⁶ Entretien avec Pascal Rambert, réalisé par Jean-François Perrier, *op. cit.*

⁴³⁷ *Idem.*

⁴³⁸ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 37.

⁴³⁹ Ce souci d'un blanchiment de l'énonciation était déjà présent dans *Paradis* que Pascal Rambert a créé juste avant *After/Before*.

Cf Pascal Rambert, *Paradis (un temps à déplier)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 33 :

« VIRGINIE.– *insert texte* c'est surtout rester blanc sans inflexion au début et surtout à la fin des phrases d'abord tu vides tout de la phrase tu la vides tu la vides comme un poulet tu la rends blanche ta phrase tu la tiens entre le pouce et l'index et tu tires par-devant comme si tu voulais faire sortir où se tient il paraît l'émotion et tu laisses tout couler et tu blanchis tu blanchis alors au début évidemment ça fait drôle aux oreilles et au bout d'un moment si tu vides tes oreilles toi aussi si toi aussi tu les vides tes oreilles mon poulet tu commences à voir et surtout à entendre ce que tu dis comme tu l'as jamais entendu mais c'est comme tout il faut un peu de temps mais après ce temps

faire circuler. Du possible (ou du moins un désir de possible) pourrait alors fulgurer dans la pensée et le corps des spectateurs. Le geste de composition de Pascal Rambert ici est extrêmement proche du geste du poète, tel que Deleuze le pense⁴⁴⁰ :

« Le poète est celui qui lâche des populations moléculaires dans l'espoir qu'elles ensemencent ou même engendrent le peuple à venir et qu'elles passent dans un peuple à venir [...] »⁴⁴¹

Pascal Rambert prend donc le réel environnant (ou une représentation du réel environnant) et cherche à le transformer. Il cherche à « dégager quelque chose de gai et d'amoureux »⁴⁴² de la « struction » (ou d'une représentation de la « struction »), et à esquisser ou composer des parcours de vie ou de pensée, qui rejoignent le monde dans un élan qui apparaît tantôt mystique, tantôt grotesque.

c'est comme la bicyclette. »

⁴⁴⁰ Rappelons aussi que Deleuze voit les arts du zen comme « des exercices pour faire surgir et fulgurer l'événement sur une surface pure. »

Cf Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁴¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 426.

⁴⁴² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 80.



Photo 13. *After/Before* de Pascal Rambert



Photo 14. *After/Before* de Pascal Rambert



Photo 15. *After/Before* de Pascal Rambert

5.2 Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde : éliminer, composer

Comme Pascal Rambert, Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde sont engagés dans une pratique constructiviste. Ils travaillent à la composition d'univers et de parcours, à partir d'un réel dont la dimension chaotique n'est pas expressément rapportée à la fin du monde, comme elle pouvait l'être chez Pascal Rambert. Leurs spectacles s'apparentent chaque fois à une robinsonnade dans laquelle le héros « sous expérience »⁴⁴³ tente, comme celui de *Toute la vie*, de se construire « une vraie vie »⁴⁴⁴, c'est-à-dire cherche à « devenir avec le monde »⁴⁴⁵. Mais l'expérimentation pratiquée par ces Robinsons apparaît bien plus cruelle qu'elle ne l'était, pratiquée par Ah !. Olivier Cadiot conçoit, en effet, ses romans comme des « torture-tests » qui exigent une cruauté spécifiquement théâtrale pour être menés à bien⁴⁴⁶. C'est que, dans sa perspective, la possibilité d'une alliance, au présent, avec le monde ne va pas de soi, tant le réel est envahissant. Elle peut requérir d'en passer par diverses amputations :

« Si je dis que je me « documente », que je vais chercher dans la « réalité » des choses que je ramène dans ma tour d'ivoire, c'est faux, parce que la réalité j'y suis jusqu'au cou, il s'agit plutôt de garder très peu de choses... pour les intensifier peut-être... je suis envahi, il faut que je pose des filtres, comme dans ce film de Coppola, *Conversation secrète*, où le héros-espion arrive à écarter des bruits et des voix dans des enregistrements, à couper dans la masse du son, comme on couperait dans la vie.

Et ce serait faux aussi de dire le contraire, que je me retire, que je reconstruis tout à distance, comme un... mage. Il n'y a plus de tour d'ivoire disponible. »⁴⁴⁷

L'absence de tour d'ivoire se fait de plus en plus cruellement sentir dans le théâtre de Cadiot et Lagarde. Nous verrons, en effet, que l'alliance avec le monde exige

⁴⁴³ Dossier pédagogique, p. 2.

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-techno/cadiot-lagarde/cadiot-lagarde02.html>

⁴⁴⁴ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, Paris, P.O.L., 1997, p. 149.

On peut noter que Cadiot cherche, comme Artaud, à ouvrir à la possibilité d'une vraie vie, mais en partant de notre inscription dans ce monde-ci.

⁴⁴⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 1991, p. 169-170.

⁴⁴⁶ Olivier Cadiot présente ainsi ce pour quoi le théâtre est nécessaire à sa démarche : « en lecture, seul, on peut adoucir la pire violence, prendre une voix douce, jouer d'effets de surface ou de matière, mais au théâtre, pas d'échappatoire ; il faut mettre en scène la violence des situations, des régimes de parole. »

Cf dossier pédagogique, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁴⁷ *Idem*.

d'en passer par des séquences cathartiques toujours plus étendues, dans lesquelles il s'agit – préalable à toute composition – d'éliminer le réel déjà formé.

5.2.1 Univers fuyant, spirale ascendante et traversées du chaos créatrices

Le Colonel des zouaves est la première robinsonnade qu'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde aient créée ensemble. Elle s'apparente à une forme intensive fuyante. C'est une forme initialement centrée autour de l'univers d'un sujet, qui fuit en traçant des lignes au beau milieu des choses. Le Robinson qu'elle met en jeu, est un majordome qui se donne beaucoup de mal, non seulement pour faire tenir, mais pour perfectionner le petit univers ménager qu'il s'est créé. Habitué dans ce cadre à s'allier aux flux du monde, il se laisse régulièrement entraîner hors de son univers, dans des traversées du chaos, d'ampleur toujours plus grande.

La première séquence du spectacle donne à voir le personnage comme un point gris dans une immensité noire qui évoque le chaos. On peut se demander s'il n'y a pas, dans le choix d'un uniforme gris pour Robinson, une référence au « point gris » de Paul Klee, dont Deleuze rappelle qu'il représente pour ce peintre un « début d'ordre dans le chaos », un point à partir duquel rayonne bientôt un « espace dimensionnel », représentant « la demeure ou le chez-soi »⁴⁴⁸. Les premières séquences du spectacle font en tout cas rayonner, autour du point gris constitué par Robinson, un espace lumineux de plus en plus étendu, qui se détache de plus en plus nettement d'une noirceur qui n'est bientôt plus qu'un fond : les contours de l'univers de Robinson s'esquissent.

Conjointement, une « allure »⁴⁴⁹ se déploie autour du personnage, qui nous donne à voir l'univers esquissé comme extrêmement réglé. Elle requiert attention, discipline et virtuosité :

« [...] je sers. Je fais attention à ce que je fais. Je glisse le bras vers l'avant, demi-tour souple sur les genoux, tout le poids du corps vers l'aval de la table. Je sers, je fais attention. *Je ferai disparaître les mauvais souvenirs.* Je chantonne pour oublier que je dois oublier quelque chose, le grip de ma semelle de crêpe striée adhère au parquet

⁴⁴⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 382 et 383.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 383.

glissant.

Je suis expérimenté, j'ai un moral d'acier, je fais un sans-faute, je ne ferai pas tomber le plat.

Travail pur sans frottement.

Je dis tout ce que je fais à la même vitesse que je le fais.

Je suis bien réglé.

Je suis là, c'est moi, ce sont mes mains qui tiennent le plat, il n'y a aucun problème, je vois le plat, je chantonne très doucement la chanson qui permet de faire bien les choses en temps réel.

Je suis moi et personne d'autre.

Je ne ferai pas tomber le plat. Plus que trois personnes à servir, personne n'entend ma chanson. Je chante très doucement entre mes dents, je souris minusculement, je suis une machine sans erreur, je suis souple et coordonné, je suis non vivant. »⁴⁵⁰

L'allure qui se déploie est fragile. On sent bien qu'à tout moment, à la moindre erreur de vitesse, de rythme ou de coordination, ou à la moindre inattention, elle peut se disloquer dans le fracas d'un plat qui tombe à terre ! Robinson la soutient donc par le rythme de sa parole et par celui de la ritournelle qu'il chantonne. Celle-ci fait penser à ces ritournelles territoriales décrites par Deleuze, ritournelles qui contribuent à établir les contours d'un univers et à maintenir à l'extérieur « les forces du chaos ». Parmi les ritournelles de ce type, Deleuze cite d'ailleurs précisément la ritournelle de la ménagère :

« Une ménagère chantonne, ou met la radio, en même temps qu'elle dresse les forces anti-chaos de son ouvrage. Les postes de radio ou de télé sont comme un mur sonore pour chaque foyer et marquent des territoires [...] »⁴⁵¹

Cette allure fragile qui se déploie autour de Robinson est représentée scéniquement par une mise en mouvement (à la fois souple et contrôlée) de tout le corps de l'acteur, depuis un point d'ancrage dans le sol. Laurent Poitrenaux se tient, en effet, debout à une place fixe, les pieds solidement arrimés au sol (son talon gauche est imbriqué dans le creux de son pied droit qui porte le poids du corps). Partant de cet ancrage, il déploie une gestuelle régulière et appliquée, parfaitement en phase avec son débit de parole modéré et sa diction précautionneuse, ainsi qu'avec la ritournelle qu'il chantonne – à tel point d'ailleurs qu'on croirait la

⁴⁵⁰ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 32-33.

⁴⁵¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 382.

ritournelle produite par la gestuelle, grâce à un procédé de sound embodiement⁴⁵².

Les séquences suivantes du *Colonel des zouaves* vont mettre davantage en relief encore la consistance et la singularité de l'univers que Robinson s'est créé. Celui-ci nous est ainsi présenté comme rationnellement organisé en vue d'une fin spécifique, qui est l'accomplissement de « l'Art Ménager », accomplissement pensé à la croisée des idéologies actuelles du bien être et du marketing :

« Ça c'est de l'Art Ménager. C'est ça l'entreprise aujourd'hui. Souple, flexible, adaptable aux désirs nécessairement changeants du client. Et ils ont toujours raison. Nursering maximal, maternage produit, suivi du docteur-je-me-sens-bien-le-matin. »⁴⁵³

En dépit de la place qu'il semble faire à l'innovation, l'univers de Robinson se définit très largement comme un univers de compétences⁴⁵⁴, son bon fonctionnement supposant la maîtrise de techniques spécifiques, comme celles – au pluriel ! – du nettoyage de miettes :

« Aujourd'hui : Nettoyage des Miettes.

Deux techniques ?

- *La raclette et le ?* hésite l'assistant boucher, *le truc qu'on roule sur la table et qui a un petit réservoir à miettes dessous.*

Un ramasse-miettes, je hurle. Prise pouce/index, contrôle dessous annulaire, bras-poignet-main solidaires, c'est ça le secret. Toujours tirer vers la miette, d'avant en arrière, jamais pousser vers la miette. Risque de projection, reculer pour mieux sauter, etc. Rajouter des petits coups de hanches, petits, pour rythmer l'ensemble comme ça. »⁴⁵⁵

Rationnellement organisé et fondé sur la compétence, l'univers ménager de Robinson est la création d'un sujet, d'un moi conscient de son pouvoir et qui revendique une identité professionnelle spécifique :

« [...] ce sont mes deux mains à moi qui tiennent le plat, il n'y a aucun problème. Je suis domestique depuis toujours [...] Je suis là, c'est moi, ce sont mes mains qui tiennent le plat [...] Je suis moi et personne

⁴⁵² Procédé qui permet la matérialisation sonore d'un mouvement.

⁴⁵³ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 75.

⁴⁵⁴ Deleuze décline l'opposition qu'il fait entre l'arbre et le rhizome, en opposition entre le calque et la carte, puis en opposition entre la compétence et le calque :

« Une carte est une affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une "compétence" prétendue. »

Cf Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 20.

⁴⁵⁵ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 53.

d'autre. »⁴⁵⁶

À ce stade du spectacle, on sent bien à quel point cela même qui fait tenir l'univers de Robinson risque aussi de le précipiter dans le « trou noir [du] Moi »⁴⁵⁷, c'est-à-dire dans la clôture. Des mouvements de clôture s'esquissent d'ailleurs, notamment quand Robinson se pose en maître d'art ultra autoritaire, comme dans l'exemple précédent. Dans cette séquence, la démonstration de ramassage de miettes de Robinson est soutenue par des effets sonores de boucle assez grossiers, qui suggèrent que sa ritournelle vire au rabâchage. La lumière, en outre, découpe très nettement l'espace qu'il occupe et le marque à son sceau, créant un effet cloisonnant de gris sur gris.

Malgré cette tendance à la rigidification, l'œuvre de Robinson continue de gagner sur le chaos, du fait de la capacité hors du commun qu'a le personnage à se fondre dans les flux extérieurs. Dès le début du spectacle, Robinson apparaît, en effet, très engagé dans cette pratique subordonnée à l'Art ménager. Robinson s'absorbe, tout d'abord, dans les conversations de ceux qu'il sert. Cela se traduit textuellement par le fait que son monologue intérieur intègre celles-ci directement et assez extensivement. Et scéniquement, par le fait que ce soit l'acteur qui joue Robinson qui, tout en gardant la posture du personnage, fasse parler les personnages environnants, grâce à un travail de sonorisation et de traitement de la voix en temps réel. Si Robinson se fond ainsi dans les conversations de ses "clients", c'est pour les voir à nu et pouvoir mieux les satisfaire :

« [...] il faut tout savoir du client, jusqu'au dernier bouton. Tendances, désirs, potentiel de modification des goûts. Courbe des envies et des satisfactions. »⁴⁵⁸

Comme il le fait dans les conversations mondaines, il se fond dans les environnements naturels. Dans l'optique d'une réussite totale à la pêche, il pratique non seulement la fusion dans le paysage, mais aussi le rétrécissement⁴⁵⁹ :

« Je prépare une canne de cinq pieds à action rapide [...] Je rampe dans le pré en silence, nez dans l'herbe, et détends mon bras entre les branches dans le trou en projetant la soie à la volante, crac.
Mon ombre se projette dangereusement sur l'eau, je décide d'être plus

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 30-32.

⁴⁵⁷ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁵⁸ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁵⁹ Cela rappelle un roman de Matheson dont parle Deleuze : *L'Homme qui rétrécit*. Cf Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 341.

petit comme je sais le faire [...]

Epaules disparues dans les herbes géantes. Viande perdue à travers les précipices de chardons. Robinson c'est moi. »⁴⁶⁰

Très vite dans le spectacle, il nous apparaît que cette pratique “ménagère” d’alliance invisible avec le monde s’autonomise, entraînant l’univers du majordome dans des devenirs multiples, suivant un mécanisme assez proche de celui par lequel on sort de l’agencement territorial, dans la pensée de Deleuze :

« [...] en beaucoup de cas, une fonction agencée, territorialisée, acquiert assez d’indépendance pour former elle-même un nouvel agencement, plus ou moins déterritorialisé, en voie de déterritorialisation [...] ce qui tout à l’heure, était une fonction constituée dans l’agencement territorial, devient maintenant l’élément constituant d’un autre agencement, l’élément de passage à un autre agencement. »⁴⁶¹

Une première recomposition de l’univers de Robinson suivant un tel mécanisme s’entame dès le deuxième tiers du spectacle. Robinson se met à expérimenter diverses stratégies de camouflage pour pouvoir espionner ses “clients” en dehors des heures de service. Cette intensification de sa pratique d’écoute coïncide avec la révélation (encore très opaque) de la finalité prétendument réelle de ses activités :

« Ces gens-là vont disparaître si je ne fais pas quelque chose tout de suite. Une amélioration du bien-être profond invisible à l’œil nu [...] Encore que je ne suis pas là pour ça. Ne pas l’oublier. Se rappeler que je dois faire une chose prévue de longue date. Encore que pour cacher ce projet secret à ces gens le mieux serait de l’oublier. »⁴⁶²

Progressivement, la pratique d’écoute de Robinson va échapper à son ancrage ménager et construire autour d’elle un nouvel univers, qui s’avèrera être un univers d’espionnage.

L’autonomisation du fait de faire alliance fait donc passer l’univers ménager de Robinson dans un autre univers professionnel (lentement, dans un premier temps). Mais cette autonomisation peut aussi être à l’origine de déterritorialisations plus

⁴⁶⁰ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 26.

⁴⁶¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 398.

⁴⁶² Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 60.

soudaines et plus radicales qui entraînent « aux limites de la terre »⁴⁶³ et qu'on pourrait qualifier de poussées involutives⁴⁶⁴, au sens où elles précipitent vers le très petit à l'échelle humaine, et le moléculaire (en passant parfois par d'autres règnes animaux). C'est ainsi que rien qu'en se baissant pour ramasser une cendre à terre, Robinson peut soudainement filer vers le sol et se faire « avaler » par les fibres d'un tapis :

« Je suis allongé dans les motifs du tapis central qui tracent les allées d'un labyrinthe vert et rouge. On peut les suivre en collant les yeux très près. Promenade myope à la hauteur du grain des choses.

Je suis une miette dans les haies de laine verte, mon nom est truc, machin, Rob, je sais pas, je suis avalé dans les allées du paradis, je chante bouche fermée "Curieux' / C'est pas une rose que j'touche / C'est toujours toi". Je n'entends plus rien. Je suis une miette dans les haies de laine verte, mon nom est truc. A gauche. Je suis une miette dans les haies de laine verte, mon nom est truc. A droite. Je suis une miette dans les haies de laine verte, mon nom est truc. [...]

Aveugle au milieu des tiges, je ramasse l'hypothétique cendre et sors. »⁴⁶⁵

À force de faire alliance avec la nature en pêcheur professionnel qu'il est, Robinson semble avoir ouvert son corps à d'autres usages que les usages habituels et être en capacité de percevoir autrement. Ici en l'occurrence, il peut appréhender les choses au moyen d'une vision myope, détachée de l'ouïe. Dans le tapis, il voit des lignes, un mouvement, qu'il rejoint en flèche, porté par une ritournelle d'un nouveau genre : une chanson-échappée, chantée à la volée, sans trop articuler. Il devient ainsi une « heccité »⁴⁶⁶ : il est cette étendue de fibres impersonnelle, ce qui lui vaut le nom de « truc ». Mais cet univers se dissout en un instant et Robinson revient à son univers ménager.

Bien qu'après ces poussées involutives Robinson retrouve son allure de majordome, ces expériences ne le laissent pas inchangé. Il semble qu'à travers elles, le personnage continue d'augmenter sa puissance de perception, accédant à des échelles toujours plus petites, auxquelles tout ce qui est (dont il est) apparaît en

⁴⁶³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 416.

⁴⁶⁴ Deleuze parle notamment d'involution en lien avec l'expérimentation de la drogue, qui nous fait « entrer dans un univers de micro-perceptions où les devenirs moléculaires prennent le relais des devenirs animaux ».

Cf *Ibid.*, p. 304.

⁴⁶⁵ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 23.

⁴⁶⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 318-324.

interaction : « Tout est dans tout », « c'est comme ça que je vois les choses »⁴⁶⁷, scande-t-il sans cesse. Cet accès à un « empirisme supérieur » ouvre la voie à des transports moléculaires, comme dans cette séquence de pêche, dans laquelle il est retiré dans un trou :

« Je suis au fond.

Je suis deux poissons sous un verre, ovale et bombé, accroché dans un couloir de grenier. Je suis une fente du parquet avec des miettes dedans. Je suis incolore et sans saveur.

Je suis une molécule qui appartient à la chaise sur laquelle je m'assois [...] C'est comme ça que je vois les choses.

C'est beau.

Tout est dans tout. C'est magnifique, *j'avale les mauvais souvenirs*, comme ces truites avaler avaler la mouche avaler la mouche. »⁴⁶⁸

L'enfilade rapide des devenirs moléculaire et animal débouche sur une image frappante de distorsion du majordome : tout son corps se soulève, dans un mouvement d'extension verticale maximale. Puis, comme dans l'involution précédente, le mouvement se dissout brusquement, ramenant Robinson à la pose qui est sa marque distinctive.

En passe, d'un côté, de devenir un univers d'espionnage, l'univers ménager de Robinson fuit donc de l'autre, en déployant des forces de déterritorialisation radicales mais de petite portée. Enfin, un troisième ensemble d'échappées se greffent sur lui : ce sont les courses du personnage. En effet, parallèlement à sa pratique intensive des alliances, Robinson court. Ou plus exactement, engage son corps dans des accélérations qui visent l'enclenchement d'une « vitesse intérieure surpuissante », associée au « déblocage »⁴⁶⁹ de grandes foulées. On notera que toutes ces séquences de course sont marquées par une ouverture de l'espace scénique, produite par la vidéoprojection en fond de scène d'un bandeau de lumière horizontal. Il y a, on le voit, dans la pratique « sportive » de Robinson, un écho très sensible à la manière de faire œuvre, prônée par Deleuze, et qui passe précisément par le « déblocage » des corps sans organe, par leur « ouverture maximum sur un plan de consistance »⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ Cf initialement, Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 78, 80.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁷⁰ Cf Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 20 : « Faire la carte [...] Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organe, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. »

Évidemment, dans les premiers temps du spectacle, la pratique de la course par Robinson nous est présentée, de la même manière que la pratique des alliances que nous venons d'évoquer, comme fonctionnelle et pleinement inscrite dans le cours de son univers ménager. Le personnage court pour le dynamisme de son service, pour se mettre en « bonne condition normale prévue »⁴⁷¹ et avoir la capacité de produire des foulées de « 2m27 comme on doit le faire »⁴⁷². Dans un deuxième temps, la course est, de la même manière, intégrée à l'accomplissement du nouveau projet secret de Robinson :

« Je dois faire du sport, j'ai quelque chose d'important à faire. Je dois être en forme. »⁴⁷³

Mais au fur et à mesure, le fait de s'élancer au dehors en courant s'autonomise et entraîne Robinson dans une multiplicité de devenir. L'accélération que le personnage arrive à produire permet à la puissance d'alliance qu'il a développée de gagner en portée et de se déployer en ligne, à travers toute l'étendue des choses, de conjugaison instantanée en conjugaison instantanée. C'est ainsi par exemple que, le temps d'une descente vers la vallée, il peut devenir insecte (scarabée, mouche, bombardier), nain, animal vertébré (chauve-souris, oiseau, souris), végétal, objet (« fil-à-couper-le-beurre »⁴⁷⁴)... autant d'êtres ou de choses capables de « pénétr[er] comme une lame à travers toutes choses »⁴⁷⁵. En même temps qu'il devient tour à tour « tout le monde », Robinson efface son univers ménager, en se purgeant de tout ce qui surgit, qui soit en lien avec lui – en l'occurrence, des traces laissées par les conversations de ses « clients ». Il régurgite ainsi « *finissez-moi ce lapin finissez-moi ce lapin* » et martèle « *je vais échapper à ce cauchemar* »⁴⁷⁶ – le cauchemar de l'enfermement identitaire. L'accélération ouvre ici à une involution qui s'opère non seulement positivement mais aussi par la négative, en éliminant les traces d'un passé enraciné et enracinant. La deuxième accélération de la séquence, qui est plus marquée encore, permet de dépasser le stade de la purgation et ouvre à un devenir qui se crée absolument ici et maintenant :

« Plus vite.

⁴⁷¹ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 36.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 70.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁷⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 321.

⁴⁷⁶ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 109.

Je cours.
Tout ressemble à tout. Chevilles + tibias + omoplates. Tout travaille.
Les muscles des yeux aussi. C'est la première fois que je vois en couleur.
Noir et blanc du passé c'est fini.
Ici et maintenant c'est magnifique. »⁴⁷⁷

Trois types d'échappées se greffent donc sur le mouvement réglé de l'univers ménager de Robinson. Ce qui va réellement permettre au majordome de « passer le mur »⁴⁷⁸, c'est une accélération mutuelle de ces échappées, provoquée par le désir amoureux. Aux deux tiers du spectacle, en effet, Robinson est pris de désir pour l'une des personnes qu'il sert, une « personne rousse »⁴⁷⁹, qu'il fait (virtuellement) entrer dans sa chambre, c'est-à-dire dans son univers. Rappelons que le fait de laisser entrer quelqu'un chez soi est, selon Deleuze, l'une des voies par lesquelles le territoire peut s'ouvrir pour rejoindre le monde⁴⁸⁰. De fait, ici, le désir de Robinson va, pour le moins, entraîner son univers dans des allures plus vives. Il va, en premier lieu, le faire basculer dans l'obsession sexuelle, le premier basculement en ce sens donnant lieu à une répétition accélérante de scénarios assez crus de passage à l'acte. Par ailleurs, en se connectant avec le devenir espion amorcé, le désir de Robinson l'entraîne dans des scénarios d'évasion délirants. Robinson interprète une expression particulière de la personne rousse comme le signe d'une appartenance à son réseau. S'enclenche alors une échappée héroïque menant droit à l'imperceptibilité :

« Elle est dans mon camp. Je le savais. Je vais la sauver. On s'évade ensemble. On court dans les prés. On échappe aux chiens. On marche dans les ruisseaux pour effacer nos traces. »⁴⁸¹

L'accélération de l'allure de Robinson sous l'effet du désir s'accroît encore par la suite, le désir entraînant Robinson, non plus seulement dans des scénarios répétitifs, mais dans des enchaînements de scénarios répétitifs.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁷⁸ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁷⁹ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁸⁰ Voir la description du troisième aspect de la ritournelle dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 382 :

« Maintenant enfin, on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, on appelle quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au dehors, on s'élanche. »

⁴⁸¹ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, *op. cit.*, p. 104.

C'est ainsi que l'enchaînement même des deux types de scénario⁴⁸² se répète, jusque dans le détail de certains effets de rupture. On retrouve ainsi dans la nouvelle séquence de désir sexuel obsessionnel, le même schéma d'action que précédemment : Robinson adopte d'abord une posture d'expert auprès de la personne rousse, avant de se jeter sauvagement sur elle !

Cette accélération de l'allure de Robinson par la répétition se répercute sur le niveau d'accélération qu'il produit pendant ses courses. Lors de l'avant-dernière course du spectacle, une fois son « augmentateur de vitesse » enclenché, Robinson déploie « des foulées immenses entre les herbes », devient un animal qui se propulse, plantant ses griffes dans la terre, puis un « oiseau au milieu du ciel »⁴⁸³. Rebondissant sur la ligne qu'il s'est tracé, il chante une ritournelle d'apesanteur : « White Christmas » ! L'accélération fait donc boule de neige, jusqu'à précipiter le devenir espion du personnage et l'aboutissement de son projet secret :

« C'est mon vrai métier.
Je suis tellement entraîné que je suis arrivé à en oublier ma mission
[...]
J'ai gagné. J'ai accompli ma mission. »⁴⁸⁴

Cette précipitation du devenir espion génère finalement une accélération telle que dans la dernière course du spectacle, le devenir de Robinson se déploie en « ligne dans la terre » puis, décollant de la terre, en flèche à travers le vide :

« [...] Course dans jardin de l'effort. Avec le vide devant de là où l'on court. Aspiré dans le vide comme Peter Pan et sa super sœur
ffffffffffffff. Aspiré dans nuit creuse. Etoile vide. Exilé de l'intérieur. »⁴⁸⁵

La ligne dans la terre que le personnage trace au début de cette course s'avère donc être une « ligne de rupture », de celles qui entraînent dans une « déterritorialisation absolue »⁴⁸⁶. Comme dans les courses précédentes, c'est une involution positive et négative. C'est, d'une part, un mouvement de conjugaison immédiate avec tout ce

⁴⁸² l'enchaînement obsession sexuelle + délire d'évasion

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁸⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 244.

qu'inclut le paysage traversé, jusqu'aux « petits no-words trucs »⁴⁸⁷ imperceptibles. Mais c'est aussi, d'autre part, un mouvement de purgation (passive) des résurgences du passé et de purgation (active) des souvenirs :

« Je me souviens de tout. Je remplace tous les mots que j'ai dits par d'autres plus simples. Il égale tout égale je égale rien. »⁴⁸⁸

Robinson est engagé dans le processus d'une « vraie rupture », ce processus que Fitzgerald décrit comme « irrémédiable », parce qu'il fait que « le passé a cessé d'exister »⁴⁸⁹. Corps vide, propulsé à très haute vitesse, Robinson « passe le mur »⁴⁹⁰ et file à travers le chaos :

« Moi en trois dimensions qui bouge au ralenti. Mon cœur enfoui. Mémoire morte de soi. Je cours je connais tout par cœur je suis entier je passe dans le décor c'est mon tour 44 km double oxer rivière je ne ferai pas tomber la barre *direct dans le grand bain* devenir des arbres devenir les arbres devenir un arbre devenir l'arbre. »⁴⁹¹

Le Colonel des zouaves veut donner à voir la vie comme création opérée à partir du réel chaotique. Le spectacle passe, sur le plan visuel, du point gris à une allure organisée autour de ce point ; et de cette allure organisée, à une ouverture au cosmique. On retrouve là les différents moments de la création, décrits par Paul Klee, et en particulier le moment d'ouverture de l'œuvre aux forces cosmiques :

« On exerce un effort par poussées pour décoller de la terre, mais à l'échelon suivant on s'élève réellement au-dessus d'elle [...] sous l'empire de forces centrifuges qui triomphent de la pesanteur. »⁴⁹²

Parallèlement, le spectacle passe, sur le plan sonore, de la ritournelle territoriale à la chanson-échappée, et de la chanson-échappée à la ritournelle d'apesanteur. Tous ces mouvements scéniques concourent à rendre sensible le parcours qui s'élabore dans le texte, et qui fait passer d'un début d'ordre dans le chaos à un univers organisé ; d'un univers organisé, à un autre ; et de la composition/recomposition d'univers, au tracé d'une ligne abstraite qui tend à traverser toute l'étendue du chaos, tendant, en un sens, à faire monde. En un sens seulement, car on peut considérer que, de quelque envergure que soit la traversée, et quelque consistance

⁴⁸⁷ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 170.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁸⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 244.

⁴⁹⁰ Gilles Deleuze et Claire Parnet, op. cit., p. 57.

⁴⁹¹ Olivier Cadiot, *Le Colonel des Zouaves*, op. cit., p. 170-171.

⁴⁹² Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, p. 56, cité in Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 383.

qu'elle donne au chaos, elle « [le] laisse derrière elle se refermer comme la mer sur un sillage »⁴⁹³.

⁴⁹³ Jean-Luc Nancy, « Pli deleuzien de la pensée », *op. cit.*, p. 121.

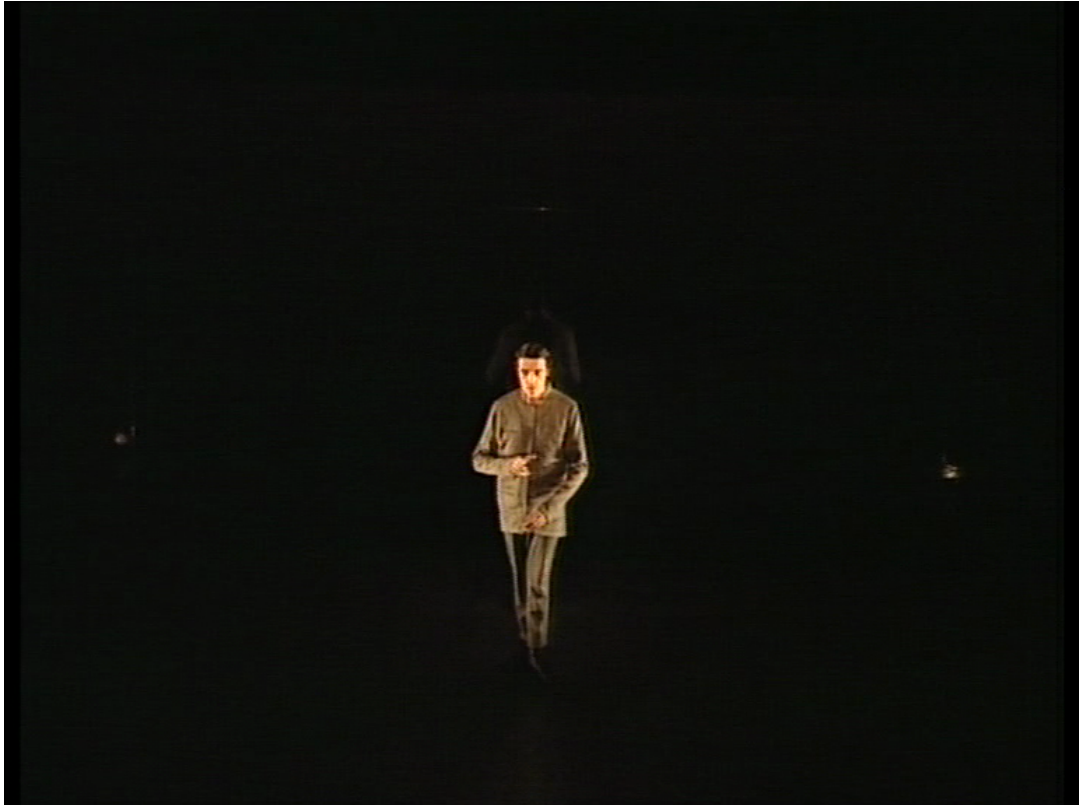


Photo 16. *Le Colonel des zouaves* d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde

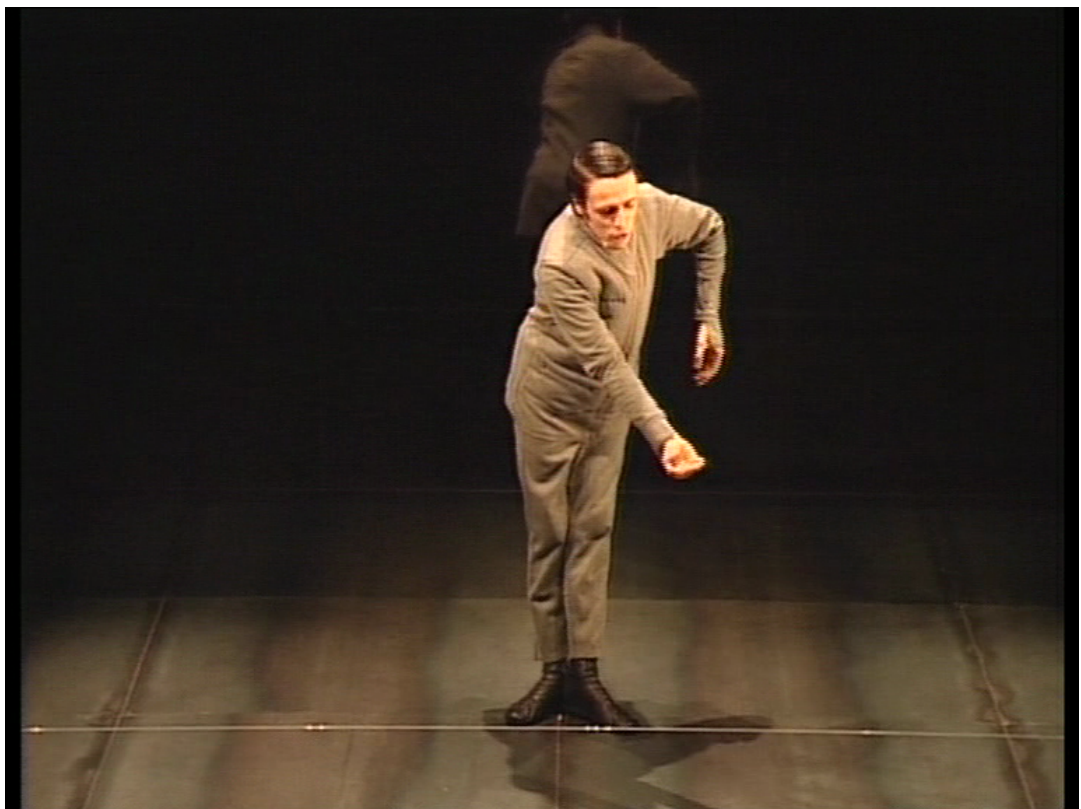


Photo 17. *Le Colonel des zouaves* d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde



Photo 18. *Le Colonel des zouaves* d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde

5.2.2 Point fuyant, spirale descendante et traversées cathartiques de la polyphonie sociale

La deuxième robinsonnade d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde, intitulée *Retour définitif et durable de l'être aimé*⁴⁹⁴, repose sur une dynamique inverse de la première. Dans *Le Colonel des zouaves*, on l'a vu, le désir amoureux agit comme un catalyseur positif. Il met en branle une spirale ascendante qui précipite le personnage dans des traversées du chaos créatrices, au sens où elles mettent en jeu le devenir. Ici, Robinson a perdu celle qu'il aime, il est diminué par un chagrin d'amour. Cet affect triste va mettre en branle une spirale descendante qui entraîne le personnage dans des traversées du chaos qui semblent d'abord mortifères, au sens où elles conduisent d'abord à l'enlèvement.

Dans ce spectacle, le monologue polyphonique de Robinson est pris en charge par trois acteurs-clones, qui portent un même survêtement noir à bandes blanches et les mêmes lunettes à monture rectangulaire. Au début du spectacle, les acteurs sont positionnés en triangle serré, leurs têtes rapprochées formant un point blanc-gris dans le noir. Cette image scénique fait apparaître très sensiblement la vision qui vient alors à Robinson, celle d'un lapin fluo dans la nuit noire, comme un point d'ancrage au sein du chaos :

« C'est dans la campagne sans lune, noir total que j'ai vu pour la première fois le lapin fluo, vert intense dans son champ abandonné, menant sa vie, indifférent à l'idée de son étrangeté, dans un halo brûlant, comme quand on ferme les yeux sur le souvenir de quelqu'un, signal dans la nuit noire, petit point. »⁴⁹⁵

Cette image de lapin fluo est ensuite présentée expressément comme un « radeau immobile au centre d'un lac », comme une « petite ampoule de maison »⁴⁹⁶, que Robinson veut garder. Ce point d'ancrage visuel se double, par ailleurs, d'un point d'ancrage musical :

« [...] je chante intérieurement : oh bleu au ralenti, carbone, matin-matin, oh matin, cinq bleu par seconde-pulsation-néon [...] je sais le faire, je l'ai déjà fait, je chante à l'intérieur de moi la chanson témoin, comme on visite le pavillon de démonstration à l'entrée d'un village

⁴⁹⁴ Le spectacle a été créé en mars 2002 à La Manufacture, CDN Nancy-Lorraine.

⁴⁹⁵ Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, Paris, P.O.L., 2002, p. 9.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 23.

futur, la petite chanson au fond. »⁴⁹⁷

Retour définitif et durable de l'être aimé commence donc, comme *Le Colonel des zouaves*, par la présentation d'un (double) « centre stable et calme [...] au sein du chaos »⁴⁹⁸. Et comme *Le Colonel des zouaves*, le spectacle se poursuit par le déploiement d'une « allure » autour de ce (double) centre. À partir de l'image du lapin fluo, tout d'abord, deux « films » intérieurs se déploient : un film autour d'une « post-campagne » dont la faune aurait été rendue fluorescente par modification génétique ; un autre autour du « lapin blanc des tableaux anciens ». Ce déploiement de mouvement dans un espace tridimensionnel est rendu sensible scéniquement par le déploiement d'une scénographie sonore et lumineuse.

La séquence du premier film déploie ainsi une multiplicité de sons qui signifient un lieu : des sons continus (ou ambiants), ainsi que des sons intermittents et ponctuels que Michel Chion qualifie d'« éléments de décor sonore »⁴⁹⁹. En l'occurrence, elle fait entendre, de manière continue, des chants d'oiseaux, et de manière ponctuelle (voire intermittente), des coups de feu ou des bruits ou cris d'animaux, produits par les acteurs eux-mêmes – aboiements de chiens, grommellements de sangliers, piailllements de singes... Cette scénographie sonore est complétée par une scénographie lumineuse qui, non seulement ouvre à une vision 3D de la post-campagne, mais suggère aussi, en outre, le déploiement d'une allure dans cet espace. Au fur et à mesure de la description textuelle, le plateau (circulaire) et le fond de scène (rectangulaire) s'éclairent grâce à la vidéo-projection d'une lumière bleue, ce qui fait apparaître un espace 3D. L'intensité lumineuse de la vidéo-projection est, en outre, variable. Elle croît progressivement puis se réduit brutalement à néant, ce qui suggère le déploiement d'un mouvement.

Tout comme une allure se déploie autour du point d'ancrage visuel que se donne Robinson, une allure se déploie autour de son point d'ancrage musical. Une séquence nous montre bientôt, en effet, les trois Robinsons en train d'évoluer en chantonnant, dans ce qui s'apparente à une demeure intérieure :

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 48-49.

⁴⁹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 382.

⁴⁹⁹ Michel Chion, *L'Audio-vision (son et image au cinéma)*, Paris, Nathan-Université, p. 67.

« Ouverture porte grange [...] »

C'est là où on devrait pouvoir installer un endroit vivable possible, se faire une chambre dans l'ex-bûcher, là où personne n'avait encore dormi, endroit idéal pour s'en sortir en douceur en transformant les vieilles choses en bien, il neige, hiver en avant comme avant, on chante, oh vaches loin ohé, etc., blues en canon, il neige encore, on est bien. »⁵⁰⁰

Le spectacle s'ouvre donc sur l'aménagement, à l'intérieur du chaos, d'un « chez-soi »⁵⁰¹ imaginaire, de nature artistique ou ordinaire.

Comme dans *Le Colonel des zouaves* et conformément aux trois aspects de la création (de vie) décrits par Deleuze, ce « chez-soi » s'ouvre dans la suite du spectacle, pour « rejoindre les forces de l'avenir »⁵⁰². La demeure de Robinson, qui a ses racines dans le passé et garde l'amante perdue « enfermée dans [de] vieilles images »⁵⁰³, s'ouvre pour « faire exploser le passé dans le présent »⁵⁰⁴. Robinson s'élance au-dehors, se déterritorialise :

« C'est un beau matin boulevard du Temple [...] quand quelque chose fonce [...] en s'avançant à l'infini sans jamais rien toucher, ffft-ffft, c'est maintenant, on rentre dans la zone où tout se divise et s'écarte à l'infini. »⁵⁰⁵

Le personnage quitte le balcon où il s'était réfugié, pour se mêler aux invités d'une soirée mondaine. Mais à l'inverse de ce qui se produisait dans *Le Colonel des zouaves*, la déterritorialisation ouvre ici, dans un contexte de deuil amoureux, à des traversées du chaos mortifères, conduisant Robinson à s'enfoncer de « trou noir » en « trou noir ».

Dès les premiers instants, la déterritorialisation plonge le personnage dans un « bruit d'enfer »⁵⁰⁶, matérialisé scéniquement par une basse continue et des boucles rythmiques. Sur ce bruit infernal se surimpose bientôt un chaos de paroles disparates, qui emplit tout l'espace scénique, les acteurs évoluant désormais dans l'espace tout entier. L'impression de saturation est renforcée par l'intensification de

⁵⁰⁰ Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, op. cit., p. 11.

⁵⁰¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 382-383.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 383.

⁵⁰³ Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, op. cit., p. 110.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰⁵ Le contexte spatio-temporel mentionné ici est-il celui de l'écriture du texte ?

Ibid., p. 32.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 33.

la lumière rouge, diffusée uniformément sur le sol et le fond de scène. Le monologue de Robinson n'est alors qu'une reproduction des paroles qu'il saisit en traversant ce qui s'apparente à une jungle des egos, au sein de laquelle chacun tournoie autour de sa subjectivité (en particulier artistique), en prenant les autres à témoin : romancier à succès fier d'écrire à partir de la « vision subjective » qu'il a de sa « B,i,t,e », photographe fière de photographier en macro les mouches nécrophages...

En même temps que les acteurs nous donnent à voir ces exhibitions narcissiques, ils nous montrent la traversée de Robinson elle-même. Le personnage traverse cette polyphonie sans se composer. Il lutte, au contraire, pour ne pas entrer dans des situations qui ne lui conviennent pas : il ne cesse de fuir, « glisser », « esquiver ». Mais, fatigué, il se laisse bientôt enfermer dans la parole d'un certain Harry Lime, qui se dresse autour de lui comme un mur réverbérant. En effet, la voix de Laurent Poitrenaux est soudainement, à ce moment-là, très réverbérée et transformée en voix synthétique, suraiguë. Dans le même temps, les boucles rythmiques sont beaucoup plus rapides et l'espace scénique est saturé de rouge au plus haut point :

« Harry Lime, Henri Citron, [il se colle à mon oreille avec ses mains en porte-voix] : Ci-tron, en français dans le texte, Citron, c'est moins chic, hein, surtout si on veut jouer le troisième homme dans un film alors qu'on est déjà un grand cinéaste encore jeune, un vrai film sur du vrai réel avec des vrais conseillers du Mi5, [il se lève et danse] : em'-iiii-faïve, em'-iiii-faïve, em'-iiii-faïve, em'-iiii-faïve, [claquant les doigts en rythme]. »⁵⁰⁷

Ce moment du spectacle produit un « effet de fermeture » très sensible, comme si Robinson « tombait [...] dans une sorte de trou noir ». Dans la perspective deleuzienne, ce genre de chute peut arriver « dans des conditions de déterritorialisation précoce et brutale »⁵⁰⁸. De fait, après s'être péniblement dégagé du trou, le personnage apparaît diminué, excessivement ralenti, et sombre aussitôt dans une hallucination qui trahit le manque tenace de l'être aimé, et donc des conditions de déterritorialisation non-optimales. La même séquence événementielle (une chute dans un trou noir, suivie d'un épisode de manque) va se répéter deux

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 44.

Harry Lime est le nom du personnage principal, dans le film *Le Troisième Homme* de Carol Reed.

⁵⁰⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 411.

fois dans cette première partie de spectacle, qui a pour cadre une soirée mondaine. Plus Robinson chute, plus le manque se fait sentir. Plus il est diminué par ses chutes et par le manque, plus sa traversée est susceptible de faire dangereusement trou noir. À l'inverse de ce qu'il produisait dans *Le Colonel des zouaves*, l'amour entraîne ici le personnage dans une spirale descendante.

Quand, après sa première chute sérieuse, Robinson s'élançait à nouveau au-dehors, le « bruit d'enfer » qui y règne semble encore plus massif qu'auparavant. Dans la perception du personnage, en effet, les paroles des invités font désormais bloc avec les boucles rythmiques du fond sonore, qui semblent aussi plus nerveuses qu'avant. Concrètement, les acteurs adoptent une diction syncopée et se lancent dans une performance de hip hop bégayant. Bientôt Robinson (joué par deux des acteurs) se fait enserrer par un invité cinéphile qui lui fait « une clé au cou »⁵⁰⁹, pour pouvoir lui déverser, en flux ininterrompu, son opinion sur un film dont Robinson ignore tout. « Il va me tuer s'il continue »⁵¹⁰, lâche régulièrement Robinson. Mais le bavardage ne tarit pas, les différents interlocuteurs y raccordant incessamment des développements hors propos : « Ça me fait penser à des gens de ma famille [...] » ; « Ça me fait penser à chose là, oui, vous savez, le film, qu'ils ont traduit par Voyage au bout de l'enfer [...] »⁵¹¹ ... Robinson ne parvient pas à échapper à la reconstitution de la tragédie finale de ce film. Espace scénique baigné de rouge intense. Réverbération des répliques culte. Trou noir :

« Il a gagné. Un millefeuille s'écrase dans mon cerveau.

Capital, ajouter ici une sensation de poisson qui traîne dans l'aquarium en panne d'une maison plongée dans le noir, décor de tournage abandonné, studio fantôme, voiture hermétique sur autoroute obscure, je traîne dans l'aquarium en panne, mousses en suspension, cheveux gras, mégots.

Je suis sous vide, j'ai le cerveau au ralenti, je suis un poisson dévitalisé.

Carpe molle. »⁵¹²

Robinson se retrouve à nouveau comme « déterritorialisé dans le vide »⁵¹³. Cet

⁵⁰⁹ Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, op. cit., p. 63.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 41.

⁵¹² *Ibid.*, p. 68-69.

engluement dans un trou est suggéré scéniquement par des effets sonores d'immersion, auxquels s'ajoutent des effets de ralentissement par scratching. La lumière de l'espace scénique vire au gris opaque. L'événement débouche sur un épisode de manque aigu dans lequel la parole de l'acteur est lente, monotone, presque mourante :

« Manque ici elle, grande, pull-over blanc serré à torsades, joue au tennis en fumant, ex-enfant dans adulte pas encore, yeux noirs placés au milieu des arcades à l'endroit pile où vous vous dites : oui, c'est exactement là [...] »⁵¹⁴

Dans le troisième mouvement de cette partie, la spirale descendante s'accélère très nettement. Notons qu'ici la fuite hors du trou noir passe symboliquement par la descente d'un escalier en spirale :

« Torchère, tout en bas, spirale de lumière à grande vitesse l'eau devient aussi dure que le ciment, dure ^{dure} cage d'escalier à vitraux sur cour, capitonné pour étouffer les bruits, 3^e, maman, morte ^{morte}, maman ^{maman}, 2^e, plus vite, je glisse sur la rampe, spirale [...], oh peur ^{peur}, vitesse, 1^{er}, l'eau devient dure, dehors, on y est, jungle qui part d'un coup, choc.

Dehors. »⁵¹⁵

Tandis que Robinson s'élançait, toujours plus diminué, dans une troisième traversée, la « jungle » du dehors lui apparaissait plus que jamais étouffante, si bien que son allure est frénétique et ultra défensive. Il sent, paniqué, la présence grouillante d'« animaux tout autour [de lui] en volute »⁵¹⁶. Très vite, sa fuite est arrêtée et chute dans des images-souvenirs :

« Je n'avance plus, terminé, hyperoxygéné, zéro jus, fini forces, je nage, morceau de rivière au format de nage accroché à l'horizontale dans un musée, je l'ai vu [...]

Je nage, [...] petit bateau à voile sur lac d'enfant, pitié oh oui oh mon âme en toi se cache [...] »⁵¹⁷

Très vite encore, Robinson cherche à s'extraire de ce trou noir vaste et profond – « cœur froid dans noir de la nuit de l'eau ». Il est sauvé par un *deus ex machina* qui n'est pas nommé, par un hélitreuillage dont la valeur métaphorique reste non

⁵¹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 412.

⁵¹⁴ Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, op. cit., p. 71.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 78.

élucidée :

« Et on file, aspiré dans l'air frais d'un coup, arbres frais, matin frais, hélice à 100 000 tours, appareil de conte, modèle fairy queen, direction air. »⁵¹⁸

Le mouvement spiralaire ternaire que nous venons de mettre en évidence se retrouve à l'échelle du spectacle entier. On peut, en effet, considérer que la deuxième partie du spectacle rejoue différemment la première (produisant de ce seul fait des effets de fermeture plus avancés) et que la spirale descendante déployée s'accélère dans la troisième et dernière partie, avant d'être artificiellement interrompue par un hélitreillage pharmacologique.

Dans la deuxième partie du spectacle, Robinson a fui à la campagne, dans l'espoir qu'un « vrai cadre végétal »⁵¹⁹ lui permette enfin de raccorder la photographie de l'être aimé à du mouvement et de se reconnecter au devenir :

« Encastrée dans l'image où elle repose [...]

Je vais te tirer de là, je te sauverai du rien ne s'est passé depuis, jours vides, temps mort, pause à vitesse éternelle, jours barrés, je diviserai à l'infini chaque portion de passé en isolant le présent qu'il contient encore, petit point vert au fond des yeux, ma super-sœur, ma ? »⁵²⁰

Mais dès les premiers instants, une spirale descendante s'enclenche à nouveau. Des paroles (souvent prescriptrices) s'enroulent à nouveau autour de lui, l'enfermant dans des trous noirs. C'est une gourou New Age et son mari qui jettent tout d'abord leur dévolu sur Robinson, le contraignant à suivre une séance de « gymnastique quadridimensionnelle » et à calquer son allure sur la leur. La force de captation, qui s'exerce alors sur Robinson, est rendue sensible par une transposition ponctuelle vers le grave de la voix des personnages du couple. Puis c'est une maîtresse de chasse qui impose son allure à Robinson, ce que donne à sentir le déploiement dans cette séquence d'un espace acoustique réverbéré – une caisse de résonance. Enfin, les leçons de vie (et surtout de survie) d'un général de l'armée achèvent de rendre indigeste la bouillie de paroles servie à Robinson à l'occasion d'un pique-nique. Cette fois, l'emprise des paroles est suggérée par le biais de la diffusion en boucle

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 136-137.

d'un fond sonore de combat. Dans toutes ces esquisses de trou noir, l'espace apparaît gris et clos sur lui-même, du fait d'un effet de réverbération entre le fond de scène et le sol. La deuxième partie du spectacle est donc très largement à l'image de ce que Robinson avait anticipé :

« Bilan provisoire, il fait partout pareil, gris avec des gens dedans, post campagne in memoriam, ciel sale, réverbération maximum comme si on avait installé une batterie de spots derrière une vitre opalescente de porte de clinique. »⁵²¹

La traversée de ce grand massif gris laisse à Robinson l'impression d'être dans un « paysage [...] entier [qui] s'enfonce en tournant et disparaît dans le noir »⁵²². De fait cette impression de tournoiement qu'a Robinson, se combine au manque⁵²³ et le précipite dans une chute qui apparaît irréversible :

« C'est la première fois que je flanchais, quelqu'un me l'avait dit, il suffit d'une fois, on plie les genoux une fois ça suffit, terminé, sans retour, fini, retour maison, costume noir, yeux absents, frère loin, angle mort, trou, il neige. »⁵²⁴

De ce trou, Robinson ne s'extrait pas tout à fait. Il en sort pour retomber aussitôt dans un « sale petit film concret »⁵²⁵, qui l'assigne au rôle d'esclave sexuel du village. C'est dans une posture de mystique, genoux à terre dans le noir, que Robinson, désemparé, s'interroge sur la manière de rendre son passé et sa fuite féconds :

« Avec qui dois-je entrer en rapport ? qu'est-ce qui est bon pour moi ? qu'est-ce qui va se passer ? quel est le rapport de choses en moi qui va se mettre en rapport avec des choses elles-mêmes en rapports intenses et secrets ? »⁵²⁶

Il se lance dans une nouvelle fuite, afin d'expérimenter, sous la conduite d'un gourou, un processus de devenir-saint.

La maison du gourou s'apparente à un trou noir. Le manque de compassion du maître des lieux n'est pas sans rappeler la manière d'être du gourou de Castaneda,

⁵²¹ *Ibid.*, p. 131.

⁵²² *Ibid.*, p. 177.

⁵²³ Cf *Ibid.*, p. 178 : « [...] j'aime quelqu'un, j'ai perdu quelqu'un. »

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 81.

citée par Deleuze⁵²⁷. Le personnage est si peu compassionnel que Robinson, mis sous médicament, croit se faire amputer par lui :

« En tout cas moi c'est terminé le compassionnel, je vais vous dire le nom du couvent où vous allez rentrer, mon petit vieux, pour votre prise de voile on va d'abord vous couper ça.

Et ça.

Le sang coule par la rigole, regardez, c'est idéal, on pourrait se faire un bon boudin maison avec vous, avec les anesthésies locales multiples, vous ne sentez rien si je coupe dans cette zone, mais là un peu, non ? si je coupe l'autre main, attention, regardez moi ça, hop [...] »⁵²⁸

Suite à ces amputations⁵²⁹, la machine Robinson, à laquelle manquaient « les neurones qui fabriquent la molécule productrice d'enchaînements libres »⁵³⁰, retrouve la capacité de « s'incruster doucement dans la masse dehors »⁵³¹, ce qui permet enfin de raccorder la photographie de l'être aimé au dehors et d'amorcer un parcours créateur. L'image de l'amante « se déplie », « se sépare de son décor d'avant » et « traverse le paysage »⁵³². Cette réalité virtuelle est donnée à voir scéniquement par une apparition de Valérie Dashwood nimbée de bleu et par l'animation du personnage créé sur un fond mutant. Cette séquence symbolise la réaccession de Robinson au plan du devenir, sa capacité retrouvée à plonger dans le moment. D'où cette adresse finale de la créature au créateur :

« allez plonge.

Maintenant. »⁵³³

Dans *Retour définitif et durable de l'être aimé*, l'élimination de tous les enracinements, de tout ce qui déborde le moment, semble produite de l'extérieur ; elle semble résulter d'un traitement médicamenteux et chirurgical. On peut penser

⁵²⁷ Cf Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 173 : « Un des intérêts profonds du livre de Castaneda [...], c'est de montrer comment l'Indien arrive à combattre les mécanismes d'interprétation pour instaurer chez son disciple [...] un diagramme asignant : Arrête ! Tu me fatigues ! expérimente au lieu de signifier et d'interpréter ! »

⁵²⁸ Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, op. cit., p. 249.

⁵²⁹ Cette image de l'amputation est utilisée par Deleuze pour décrire la minoration des textes de Shakespeare par Carmelo Bene.

Cf Carmelo Bene et Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 89 : « Le mouvement de la soustraction, de l'amputation, mais déjà recouvert par l'autre mouvement, qui fait naître et proliférer quelque chose d'inattendu, comme dans une prothèse [...] »

⁵³⁰ Olivier Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, op. cit., p. 213.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 255.

⁵³² *Ibid.*, p. 260.

⁵³³ *Ibid.*, p. 261.

néanmoins que ces éléments d'intrigue ne font que matérialiser l'effet intrinsèquement cathartique des traversées mortifères de Robinson. Tout comme l'accélération de la spirale ascendante du *Colonel des zouaves* pouvait permettre à Robinson d'« avaler les mauvais souvenirs » et les relents de ses services, l'accélération de la spirale descendante dans laquelle il est pris, permet ici à Robinson d'« annuler en vitesse » « nostalgies médiocres » et « paroles stockées pour l'éternité », « lettres en boule [...] avalées de force », suivant un processus incidemment évoqué :

« Essayons de rassembler ces *** pour les enterrer, tout mettre en tas pour les annuler en vitesse, un résumé pour les détruire d'un coup, comme quand on revit en accéléré le film de sa vie avant de mourir. »⁵³⁴

Le Colonel des zouaves et *Retour définitif et durable de l'être aimé* mettent donc tous deux en jeu, mais en proportions inverses, une involution positive (créatrice) et une involution négative. Quand le premier spectacle s'articule surtout autour d'une involution par alliance, le second, quant à lui, s'articule surtout autour d'une involution par élimination. C'est un « monument au mort maison »⁵³⁵, qui, plus encore que *Le Colonel des zouaves*, fait apparaître que le « théâtre » d'Olivier Cadiot ne veut pas du réel déjà effectué : il cherche à effectuer le réel autrement, au présent.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵³⁵ *Idem.*

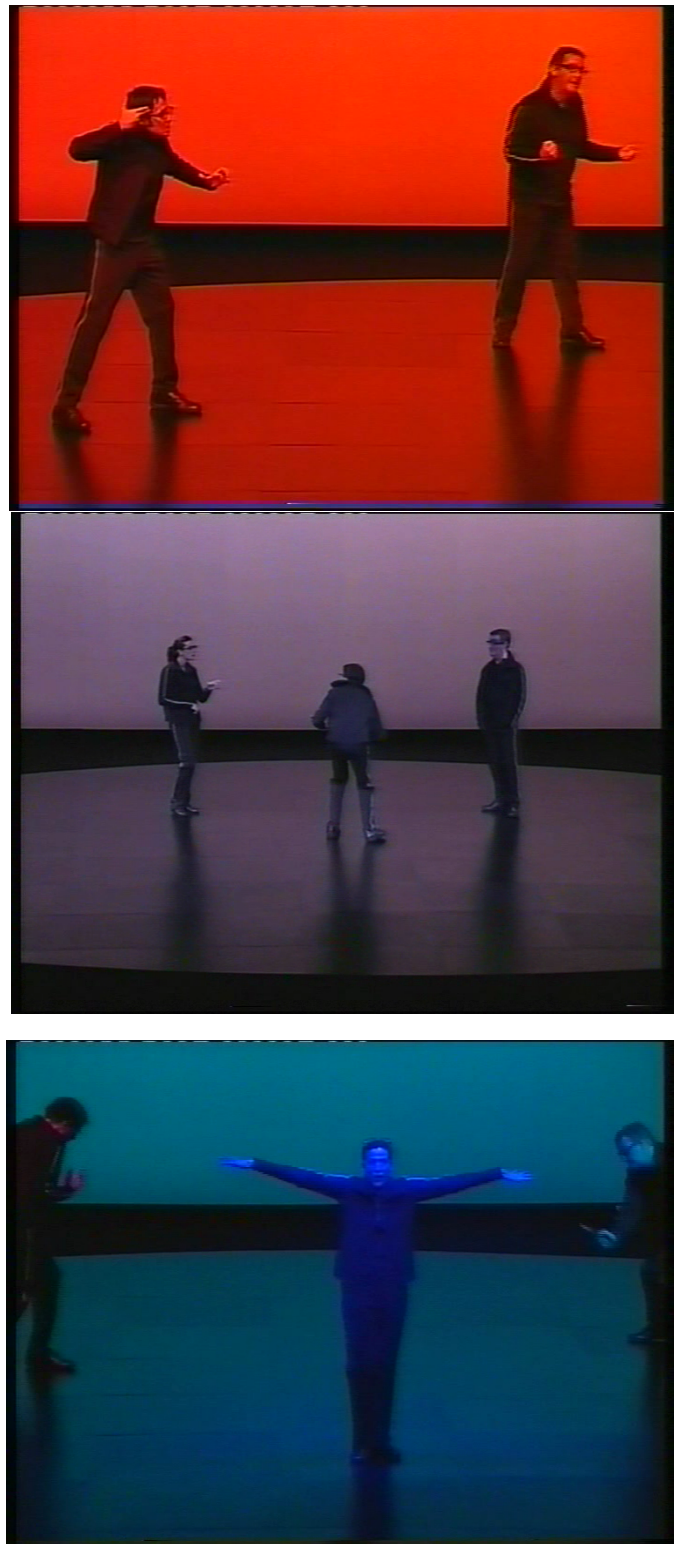


Photo 19. Retour définitif et durable de l'être aimé d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde

5.2.3 Point fuyant, spirale descendante et traversées cathartiques du magma autobiographique

Retour définitif et durable de l'être aimé met donc l'accent sur une involution négative, en faisant primer le versant social de cette involution sur son versant intime. En dépit du titre, en effet, l'élimination de vestiges amoureux apparaît presque, dans ce spectacle, comme un dommage collatéral de celle de la polyphonie sociale, dans la mesure où, concrètement, c'est surtout cette matière polyphonique qui s'y trouve brassée. « On verra plus tard qu'il faudra faire l'équivalent avec les choses aimées »⁵³⁶, annonce néanmoins le narrateur. Le projet évoqué semble être celui qui a présidé à la création d'*Un Mage en été*, cette dernière robinsonnade s'apparentant à un « monument au mort », dédié, cette fois, aux vestiges autobiographiques. Cadiot et Lagarde poursuivent donc dans la voie d'un théâtre de la cruauté, qui traverse le réel pour l'éliminer dans sa forme stabilisée et ouvrir à la création (de vie).

Comme *Retour définitif et durable de l'être aimé*, *Un Mage en été* met en jeu un Robinson artiste. Celui-ci se perçoit initialement comme un « mage » – sous l'influence, sans doute, de vieilles idées romantiques. De fait, ce mage autoproclamé est doué. Il cumule les pouvoirs de ses deux prédécesseurs et jouit à la fois d'un extraordinaire pouvoir d'alliance avec le monde et d'un extraordinaire pouvoir de représentation. Il a des visions qu'il peut mettre en mouvement, pénétrer, et faire partager en temps réel, ce qui va le conduire à la réalisation de *films noirs*⁵³⁷.

Comme dans *Retour définitif et durable de l'être aimé*, tout part ici d'une vision du narrateur, qui lui vient alors qu'il a les yeux fermés et les mains comme sur une boule de cristal. Il s'agit de la photo d'une femme qui se tient droite, au milieu d'une rivière – *Sharon in the river* de Nan Goldin, mais le texte ne le dit pas :

« Je vois une photo, en couleur. Une femme au milieu de l'eau, une

⁵³⁶ *Idem*.

⁵³⁷ En référence au *film noir* ou *film d'aveugle*, film sonore sans images.

Cf Frédéric Marteau, « Pour un cinéma d'aveugle : le son et le motif de l'aveuglement au cinéma », in Esther Heboyan, Françoise Heitz, Patrick Louguet, Patrick Vienne (dir.), *Le Son au cinéma*, Artois Presses Université, 2010, p. 67-84.

rivière, un homme ? Elle a l'air bien, immobile comme ça, bras croisés. Elle compresse ses seins, cheveux mouillés, torsadés, courts, blonds. C'est juste quelqu'un, au milieu de la rivière verte, point fixe dans le courant [...] »⁵³⁸

Comme l'image du lapin fluo dans *Retour*, cette photo apparaît comme un point de stabilité au sein du chaos. Autour de ce point, Robinson perçoit très vite le déploiement de « filaments d'eau » et fait donc exister du mouvement, ou plus précisément, une « allure »⁵³⁹ :

« Elle se prend toute seule dans les bras [...] Une idée subite, ah je deviens une statue, comme ça, je fais barrage, et ça s'organise autour, des filaments d'eau, des chaînes de molécules froides, en fouets, à l'image des herbes en lasso qui colonisent les rivières au ralenti, en ondulant. »⁵⁴⁰

L'aspiration du mage à « être réduit à l'état d'automate », à l'image de la femme sur la photo, ouvre ensuite la voie au cinéma. Le mage cite Deleuze : « ça a toujours été le rêve [...] : un automate qui crie »⁵⁴¹. Or, si l'on suit le philosophe, c'est l'image automatique qui est en mesure de faire lever en nous une subjectivité de cette nature. Le personnage entame alors un plan-séquence, au travers duquel l'allure existante devient tridimensionnelle : « poisson en tenue de camouflage », le narrateur-caméra « se balad[e] dans l'image sans effort »⁵⁴². Suit, enfin, une séquence-échappée, dans laquelle le narrateur, sorti de lui-même, est caméra et personnage. Aux côtés de la femme, il effectue tout un trajet ascensionnel, des profondeurs de la rivière vers la terre (« la maison parfaite »), et de la terre vers l'amour. Au terme de cette poussée en direction du cosmos, les sensations filent jusqu'aux larmes : « Afflux de larmes. Larmes. Larmes. Larmes. »⁵⁴³

Après ce premier essai, le modèle de création du mage devient expressément le cinéma, et plus précisément le cinéma d'aveugle. À trois reprises, le texte nous invite à chercher des filiations à ce projet dans l'histoire du cinéma : « Qui disait

⁵³⁸ Olivier Cadiot, *Un Mage en été*, Paris, P.O.L, 2010, p. 9.

⁵³⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 383.

⁵⁴⁰ Olivier Cadiot, *Un Mage en été*, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

Cf Siècle Deleuzien, « Cinéma et Pensée cours 67 du 30/10/1984 - 4 », in Université Paris 8, *Site de l'Université Paris 8*, [En ligne], http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php3?id_article=6 (Page consultée le 16/02/2012).

⁵⁴² Olivier Cadiot, *Un Mage en été*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 29-30.

ça ?, s'interroge le mage, Pour mon prochain film, je vais fermer les yeux. Caméra fermée. Boule de cristal intérieure. »⁵⁴⁴ ; « Qui disait ça ? Mon prochain film, je le ferai les yeux fermés »⁵⁴⁵ ; « Qui disait ça ? »... On pense notamment au personnage de Godard dans *Prénom Carmen*, qui affirmait, présentant un lecteur de cassettes comme « une nouvelle caméra qui fait de la musique » : « il faut fermer les yeux au lieu de les ouvrir ». En tout cas, le mage reprend à son compte le projet : « C'est une bonne idée. Essayons. »⁵⁴⁶ Après l'essai officieux vient donc l'essai officiel. Le second apparaît comme une reprise du premier, qui emprunterait les codes d'un drame familial tel que *La Splendeur des Amberson* d'Orson Welles – la référence est dans le texte⁵⁴⁷. Il déploie, en effet, une échappée menant à nouveau du bord de la rivière vers un « chez soi »⁵⁴⁸ et de ce « chez soi » aux « limites de la terre », puisque le « chez soi » est à nouveau associé à l'exaltation de l'amour, qui ouvre expressément ici à un devenir atomique :

« On traverse une verrière. Il y a quelqu'un ?

Le narrateur embrasse sa dulcinée, il voit l'émail de ses dents à cent mètres, il peut compter le nombre de cheveux par mèche, il tourne autour du grain de beauté, au moment ad hoc, les pores de la peau nous crèvent les yeux, oh ça nous change le baiser [...] C'est comme ça que je vois les quarks ! Quel bonheur de voir les atomes de quelqu'un. »⁵⁴⁹

Après ces deux poussées de déterritorialisation, le cinéma du mage décolle et se transporte dans l'espace, puis dans le temps, et un nouveau film s'élabore : un peplum inscrit dans un village romain qui se mue en petit coin de campagne gallo-romaine. Il faut noter que le travail de scénographie sonore, qui soutient la forme d'audio-vision mentale qui s'instaure dans ce spectacle, est beaucoup plus pointu qu'il pouvait l'être dans le début de *Retour*. En effet, ici, les « sons ambiants » et les « éléments de décor sonore » créés sont spatialisés. L'effectivité de la séquence du peplum est ainsi liée à une scénographie sonore faite d'abord du glouglou continu de thermes, associé à quelques bruits de plongeon bien localisés, puis, du bruit d'une rivière couplé, ponctuellement, au hululement d'un hibou ou au saut d'une carpe.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴⁶ *Idem.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 24 et p.15-16.

À ce stade, la pensée-cinéma de Robinson semble en transformation permanente et en capacité de se composer avec tout. Elle semble engagée dans un processus aussi créateur que celui dans lequel la vie du Robinson du *Colonel des zouaves* était engagée. Si ce n'est que le personnage commence à se faire vampiriser par ses visions. Et que cette propension de son cinéma à faire trou noir va s'accroître dès lors que le mage, se sentant virulemment sous influence, se lancera dans la quête de ses origines (au travers, d'abord, d'un film qu'on pourrait situer entre le film d'archives numériques et le film expérimental, et d'un film autobiographique ensuite).

La spirale descendante, dans laquelle le cinéma du mage est pris, apparaît scéniquement au travers de la présence de plus en plus envahissante de ce qu'on pourrait appeler une *voix-objet*. Il est important de noter que si des voix peuvent nous apparaître sujet ou objet, ce n'est pas le résultat de deux réglages fixes. C'est toujours relativement à une perception antérieure de nature sensiblement différente. Dans un ensemble de cas, la voix de Robinson nous apparaît relativement mate et assez peu réverbérée, ce qui peut évoquer la *voix-je*⁵⁵⁰ dans la terminologie de Michel Chion, qui est une *voix-sujet*, perçue comme étant à l'origine de l'image, et qui, résonnant en nous comme notre propre voix, nous place nous-mêmes en position de sujet de l'image.

Par contraste avec cette *voix-sujet*, la voix réverbérée qu'on peut entendre à la toute fin du premier film intérieur, apparaît comme une *voix-objet*. L'effet de réverbération est placé sur ces mots :

« On pense à l'été. On pense à l'été, du point de vue de l'hiver. On rêve à l'été. On s'agrandit [...] Afflux de larmes. Larmes. Larmes. Larmes. »⁵⁵¹

La voix du mage résonne alors à l'extérieur de nous. Dans sa tête à lui. Il semble bien, à l'issue de ce premier essai, vampirisé par ses visions. Il est d'ailleurs à ce moment-là comme frappé par une lumière verte fluorescente, qui le saisit les bras

⁵⁵⁰ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 53-59.

La voix de Welles dans *La Splendeur des Amberson* est un exemple de *voix-je*. Elle sert d'ailleurs de modèle à Robinson pour le premier film désigné comme tel.

⁵⁵¹ Olivier Cadiot, *Un Mage en été*, *op. cit.*, p. 29-30.

ouverts, dans une posture d'illuminé. Ce passage d'une voix qui semblait commander l'image à une voix qui la subit se produit, de manière plus ostensible encore, au moment où le peplum de Robinson est, soudainement, très violemment parasité par une image de drakkar provenant d'un film de Vikings. Il se produit, enfin, de manière assez spectaculaire, au milieu du spectacle, dans un moment où le personnage, sûr de son omnipotence, cherche à engager, dans le processus créateur dont il a le secret, toutes les images qui sont stockées dans sa tête. Installé au centre des « hangars gigantesques » de sa mémoire, Robinson se vante de pouvoir faire défiler machinalement ses archives mentales, « aussi facilement qu'avec une lanterne magique ». Et de pouvoir, tout aussi facilement, les ouvrir à un devenir. Il affirme ainsi qu'il peut, comme le Robinson de *Retour définitif et durable de l'être aimé*, recomposer sa « collection d'images de l'être aimé » :

« Passe-vue mental ! Collection d'images de l'être aimé ! insiste la notice. Sur fond de plage, de rivière, de prairie, de buidings. Comme on veut [...] on change de vie. Ça marche. »⁵⁵²

Bientôt c'est tout son « bazar » mental qu'il veut soumettre à une recomposition par cut up, ce qui conduit à l'obstruction par saturation du processus créateur engagé. Les projections de la « lanterne magique » scénique se mettent à tourner, en même temps qu'un tourbillon sonore se déchaîne. La voix du mage devient objet :

« À force de vivre dans cette bibliothèque de souvenirs, je vais me faire enterrer vivant comme les gens qui finissent par étayer des couloirs entre des piles gigantesques de journaux. Une cathédrale dans une poubelle. Vous vous souvenez du type qui, dans un immeuble aujourd'hui bombardé, accumule un collage quasi vivant qui grimpe inexorablement, il perce le plafond, loue l'appartement du dessus pour continuer à faire grimper la sculpture. Oh, je comprends ça très très bien [...] Chaussures fondues à un collier de jade et à une boîte de clous, tête de mort incrustée de diamants [...] Images scientifiques calquées sur des graffitis, design de passeport recouvrant pornographie arborigène, décoration de Noël. Stop. »⁵⁵³

La traversée créatrice effectuée jusque-là se renverse alors (pour un temps) en traversée mortifère. Tandis qu'il croule déjà sous le poids du réel déposé dans son cerveau, le mage fait le point sur sa pratique, en ouvrant son processus de création à

⁵⁵² *Ibid.*, p. 63.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 77-78.

l'histoire familiale, ce qui l'amène à chuter dans des trous noirs⁵⁵⁴, toujours plus profonds. Le film d'archives familiales, dans lequel il se lance, se resserre ainsi autour des figures d'un mage (Eliphas Lévi) et de sa réincarnation (Aleister Crowley, formateur en occultisme pour nazis). Il se concentre sur des situations horribles et des images traumatisantes, jusqu'à ce qu'il se fixe sur un « dessin de bouc-diable »⁵⁵⁵, qui s'agrandit aux dimensions de l'écran de fond de scène. Le mage, dangereusement vampirisé, s'arrache en hurlant à ces recherches.

Ces chutes à répétition affectent la capacité qu'a Robinson d'assumer une *voix-sujet*. Suite à la charge émotionnelle engendrée par le film autobiographique dans lequel il traverse son enfance, il semble ne plus pouvoir délocaliser sa voix et étire un moment de présence théâtrale – encore une fois, il s'agit d'une perception relative. Sa voix s'installe dans l'ici et le maintenant du plateau. Quand il tente malgré tout de se lancer dans une recombinaison de ces souvenirs si sensibles, les enregistrements qu'il manie sont très réverbérés et bouclent dans sa tête.

À ce point d'avancement de la spirale, le mage apparaît enlisé. Pourtant, suivant le mécanisme observé dans le spectacle précédent, l'enfoncement du personnage dans une telle accumulation de strates semble produire un effet d'« annulation en vitesse », puisqu'il débouche à nouveau sur un processus de régénération, au travers duquel se réenclenche un processus créateur. Cette fois le mage ne subit pas d'amputation, mais se débarrasse lui-même de son visage, en s'inventant un nom (« Zak »⁵⁵⁶), et un père marchand d'art. C'est dans le cadre de cette renaissance impersonnelle qu'il peut renouer avec la création et remettre en jeu de

⁵⁵⁴ C'est un « mur de documentation » familiale qu'Olivier Cadiot tente de franchir en écrivant *Un Mage en été*. Cf Olivier Cadiot, « Ré-enchanter les formes » in *Les Temps modernes*, n°676, Paris, Gallimard, 2013/5, p. 33 :

« Avec *Un mage en été*, je sors du cadre des précédents livres, je repars dans l'autre sens. Au lieu de me projeter un Robinson X dans des aventures picaresques, je le fais revenir et sonner à ma porte. Je lui demande de faire mon autobiographie. Mon père meurt et me fait un mur entier de documentation sur ma famille, pensant que que j'allais faire un vrai roman, que j'allais devenir Yourcenar. Il s'est dit : ça y est, il a fini ses petits trucs formalistes, enfin il va nous faire un vrai roman. Attendri par cette dernière volonté, je traverse ces archives d'une famille qui n'a rien d'extraordinaire, mais qui, restée toujours au même endroit, a accumulé des archives ; et je prends un angle minimisé par mon père (on peut s'imaginer que ce n'est pas un modèle idéal), avec Eliphas Lévi [...] J'envoie mon Robinson en expédition dans cette bibliothèque [...] Le héros essaie de sortir de cette descendance. C'est une autobiographie négative. »

⁵⁵⁵ Olivier Cadiot, *Un Mage en été*, op. cit., p. 91.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

l'autobiographique, sur un mode apaisé car fictionnel. Libéré un tant soit peu du soi, l'ex-mage met en scène et filme la psalmodie d'une mourante qui pourrait être sa mère. En épurant les souvenirs. En fractionnant la douleur⁵⁵⁷.

Cette psalmodie aux abords de la mort se prolonge par une psalmodie ordinaire qui donne pleinement à entendre la voix-sujet retrouvée de Robinson, dans la mesure où elle reprend les premiers mots sur lesquels une voix-objet s'était manifestée :

« Chambre puits obscur.
Oh île glacée de la nuit.
Je glisse une canne à pêche à fil intérieur.
Je suis au bord des larmes [...]
Je pêche dans mes catacombes.
Larmes.
Je ne tuerai plus jamais de poisson.
Larmes.
Larmes.
Larmes. »⁵⁵⁸

On ne peut que mesurer l'écart qui sépare la voix-objet de la séquence passée, de cette voix-ci qui nous apparaît sujet et dans une proximité à nous jamais atteinte jusqu'ici dans le spectacle. On touche à « l'extrême de cet effet d'investissement du spectateur » produit par la voix-je, extrême que Michel Chion relie à ce moment où « la voix ne sert plus qu'à nous faire ressentir dans notre corps la *vibration* du corps de l'autre, du personnage qui véhicule l'identification »⁵⁵⁹. La voix du mage s'entend ici non plus réverbérée mais légèrement *vibrante*. Et, sans doute pour marquer cet achèvement, cette liberté gagnée sur le réel stabilisé, le noir se fait : le cinéma de Robinson respire.

Le spectacle se termine par trois amorces de générique, symboles (vocaux, dans deux des cas) de la légèreté que le créateur a retrouvée. Dans la première, la voix de Robinson glisse entre les sons d'un chant lyrique interprété par Caruso :

« Je chante. Je suis contre-chant. Je suis la deuxième voix, au dessus, en dessous [...] ça ondule doucement, comme ça, un enroulement de comparaisons douces. »⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 106-107.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 120-121.

Une deuxième amorce de générique présente Robinson comme un corps vivant, vide. Comme un automate qui danse, enivré par les pulsations d'une chanson de Miss Kitty (« Frank Sinatra is dead »). Enfin, dans une dernière amorce de générique, Robinson apparaît non plus comme un automate qui danse mais comme un automate qui crie, ce qui était son rêve. Retour à la rivière du début pour mieux mesurer le trajet accompli :

« Brasse coulée, s'arrachant à la terreur de la masse liquide, Faaaather, Sister, Brother, je hurle en cadence, Moooooother, comme dans la chanson qui débute par un énorme coup de cloche [et on entend un son de cloche qui rappelle la fameuse chanson de Lennon] »⁵⁶¹

À la différence de ce qu'on a pu constater dans le théâtre de Pascal Rambert, la réeffectuation du réel, dans le théâtre de Cadiot et Lagarde, ne va donc pas de soi. Elle a pour préalable, ou pour pratique associée, l'élimination du réel dans sa forme stabilisée. Elle requiert, périodiquement, de « reprendre la main »⁵⁶² sur le réel déjà formé, de couper dans la masse compacte de la polyphonie sociale, de l'histoire familiale, ou du passé en général. C'est au prix de telles amputations, qu'il devient possible de « refabrique[r] tout ligne par ligne »⁵⁶³, de composer des univers et des parcours, c'est-à-dire de l'ordre éphémère, en s'alliant (périlleusement) avec le réel chaotique, grouillant, instable.

On notera que le geste de composition d'Olivier Cadiot n'est pas mimétique. Il donne à voir des univers virtuels, des effectuations virtuelles. On peut considérer, de ce point de vue, qu'il se rapproche du geste propre au cinéaste – celui-ci consistant, selon Jean-Luc Nancy, à « construire un univers propre, autonome, un *ordo et connexio* qui ne mime pas [notre monde], qui ne le représente pas, qui ne le signifie pas, mais qui l'effectue sur son mode propre »⁵⁶⁴. Cette proximité entre le geste de composition de Cadiot et le geste propre au cinéaste apparaît, de manière manifeste, dans *Un Mage en été*.

Au travers des suites d'effectuations virtuelles qu'il produit, le théâtre-cinéma

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 110.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁶⁴ Jean-Luc Nancy, « Pli deleuzien de la pensée », in *op. cit.*, p. 119.

d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde fait « bruire les sens »⁵⁶⁵. Il ouvre, en outre, à la possibilité d'un devenir avec (tout) le monde – à la possibilité d'un monde ?

⁵⁶⁵ Cf Christian Prigent, « Une leçon de conjugaison », in *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L., 1996, cité dans le programme du *Colonel des zouaves*, réalisé par le Théâtre de la Colline en 1999 : « L'écriture de Cadiot [...] fait entendre le bruissement imminent (mais jamais accompli) des sens dans l'inquiétude généralisée du sens. »
<http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.931321001285921688.pdf>

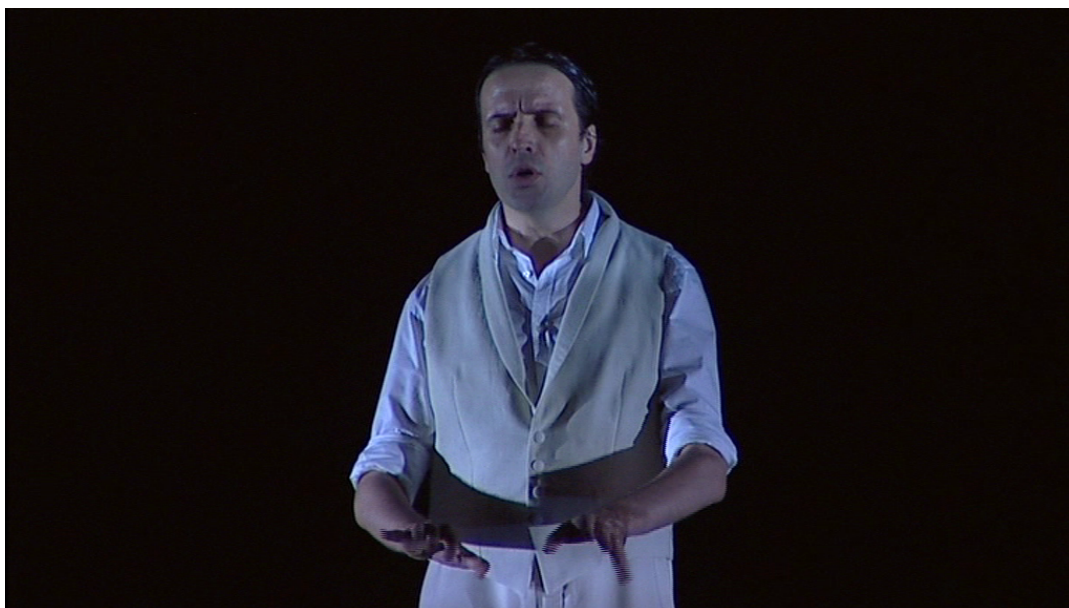


Photo 20. *Un Mage en été* d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde



Photo 21. *Un Mage en été* d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde

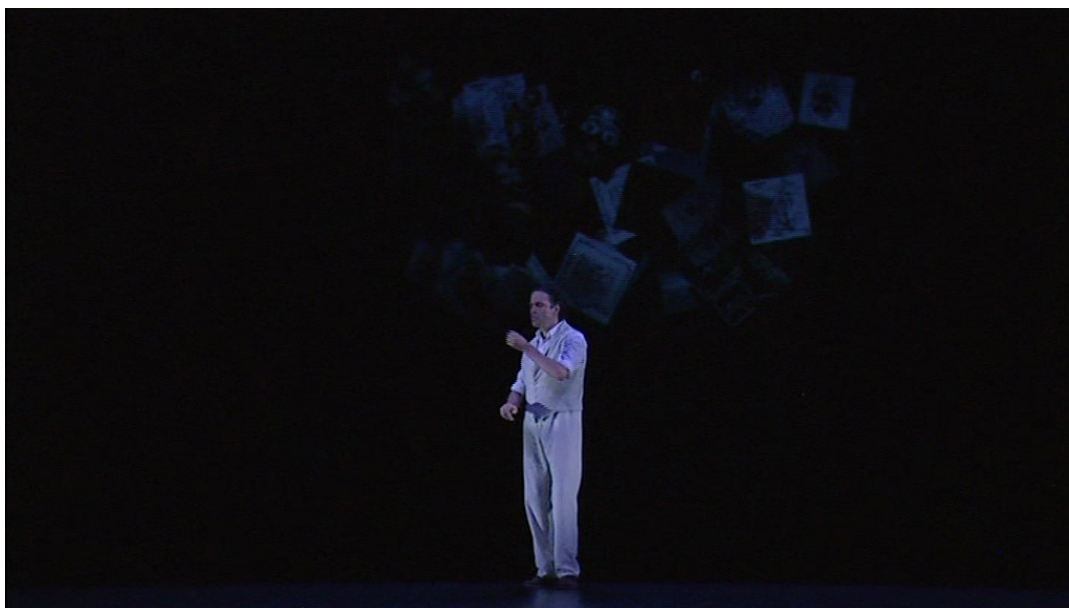


Photo 22. *Un Mage en été* d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde

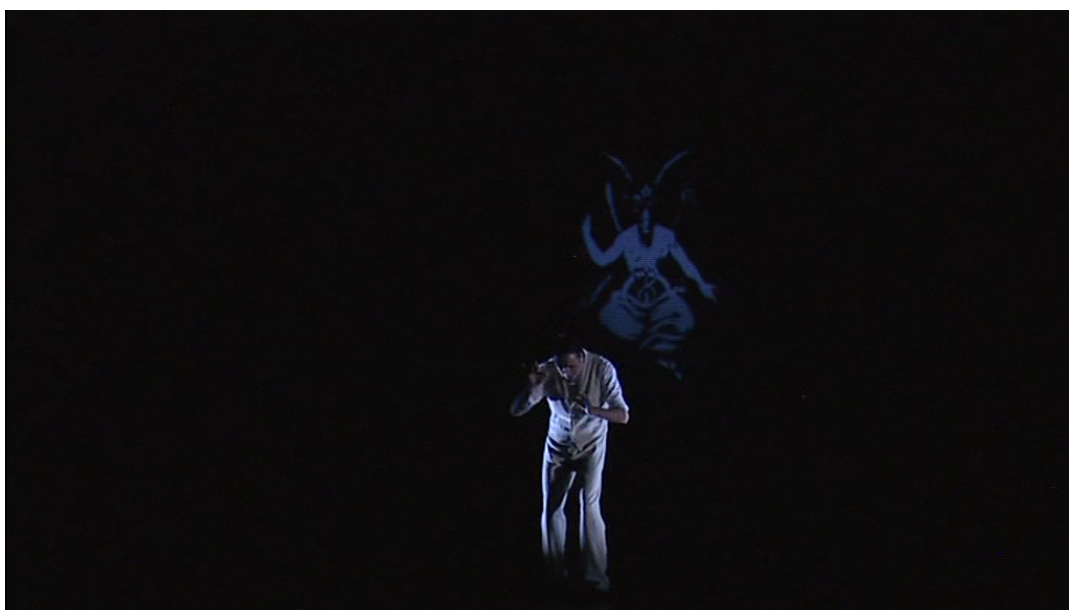


Photo 23. *Un Mage en été* d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde

Troisième partie.

Retrouver une distance, partant d'une proximité avec le réel pluriel ?

Chapitre 6

Expériences de l'être-au-monde

Les théâtres envisagés dans cette partie s'inscrivent, eux aussi, dans le contexte de la fin du monde du sens. Comme les théâtres de l'immanence que nous venons d'évoquer, ils cherchent à se situer au plus près d'un réel pensé comme pluriel parce que sans Dehors ; à approcher ce qui s'apparente à une « juxtaposition qui ne fait pas de sens »⁵⁶⁶. Mais, à la différence des théâtres précédents, ils cherchent, eux, partant de cette pluralité sans ordre et de cette absence de sens, à retrouver ou à faire valoir une distance. Cette distance apparaît toujours liée à une ou des expériences de l'existence (et du sens de l'existence), au travers desquelles se découvre un dehors intérieur, le dehors de l'existence elle-même : l'« être-au-monde » ou parfois, plus spécifiquement, l'« être-avec »⁵⁶⁷. Tous les théâtres dont nous allons parler ont donc en commun de tenter de sortir du nihilisme « par le dedans »⁵⁶⁸.

Dans le théâtre de Joël Pommerat, tout d'abord, la fin des représentations du monde ouvre à l'expérience d'un sens brut de l'existence, qui donne à sentir l'être-au-monde comme un dehors à partir duquel pourrait se déployer une « praxis du sens »⁵⁶⁹, et aussi s'esquisser un monde. Jan Lauwers, quant à lui, ne cherche pas à retrouver mais à faire valoir telle ou telle possibilité de retrouver une distance. Dans le premier volet de sa trilogie, les mensonges à répétition ouvrent à la magnification de la joie, tandis que dans les deux derniers volets, les catastrophes à répétition ouvrent à la magnification puis à la mythification de l'être-en-commun. Dans le théâtre de Nature Theater of Oklahoma, enfin, l'érosion de la représentation elle-même ouvre à une expérience concrète de l'existence comme coexistence, expérience au travers de laquelle la pratique de l'être-avec apparaît comme pouvant permettre à la fois de faire sens et de faire monde.

Tous ces théâtres mettent donc en jeu une ou des expériences de l'existence et du sens de l'existence. Expériences qu'on pourrait qualifier d'originaires, en ce qu'elles découvrent un dehors (intérieur), et par là, et la possibilité d'un autre régime de sens, et la possibilité d'un monde. Mais toutes ces expériences de dehors

⁵⁶⁶ Jean-Luc Nancy, « De la struction », in Aurélien Barrau et Jean-Luc Nancy, *Dans quels mondes vivons-nous ?*, op. cit., p. 91.

⁵⁶⁷ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 45.

⁵⁶⁸ Jean-Luc Nancy, « Hors colloque », in Gisèle Berkman et Danielle Cohen-Levinas (dir.), *Figures du dehors*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 523.

⁵⁶⁹ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, op. cit., p. 19.

ne procèdent cependant pas d'un geste fondateur. Elles surviennent, chez Pommerat, à l'intérieur d'une quête de sens, marquée par une grande défiance à l'égard des croyances. À l'inverse, chez Lauwers, elles sont conçues pour asseoir de nouveaux mythes. Enfin, dans le cas de Nature Theater of Oklahoma, elles sont données à vivre.

6.1 Joël Pommerat : croire en l'être-au-monde ?

Joël Pommerat est l'un de ces auteurs de théâtre contemporains qui s'intéressent à la « réalité en général ». Il revendique (notamment dans les prises de parole qui suivent) l'ambition de « capter le réel » – un réel compris comme un ensemble de faits objectifs et subjectifs corrélés :

« Le théâtre, c'est ma possibilité à moi de capter le réel [...] »⁵⁷⁰
« Pour toucher à la réalité humaine, il ne faut pas choisir entre le dedans et le dehors mais admettre l'entremêlement des deux. Si tu te coupes de l'un des deux côtés, tu racontes une demi-réalité, une facette, une tranche [...] Les choses sont composées de ce qu'elles sont et de l'imaginaire qui les accompagne. »⁵⁷¹
« [...] en ce qui me concerne, j'ai envie de capter le cœur entier des choses. »⁵⁷²

Ce désir de « capter le cœur entier » de la réalité contemporaine conduit l'auteur à une prise en compte conjointe de l'imaginaire et du champ socio-historique⁵⁷³, ce dernier étant appréhendé toujours plus concrètement depuis *Au Monde*. En effet, dans les spectacles qui suivent *Au Monde*, c'est au travers du biais très concret de l'action que Joël Pommerat élabore son théâtre du réel. Rompant avec le modèle dramaturgique de la « crise de l'action »⁵⁷⁴, l'auteur semble alors postuler que, pour

⁵⁷⁰ Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », n° 26, 2007, p. 10.

⁵⁷¹ Joël Pommerat et Joëlle Gayot, *op. cit.*, p. 48 et 69.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 48.

⁵⁷³ Donnant en exemple les écrits de François Flahault, Joël Pommerat dit que les domaines du social et de l'intime, qui sont traditionnellement « scindés », ne doivent pas être pensés de manière distincte, mais mis en relation. « Il ne peut en être autrement », ajoute encore Joël Pommerat. Cf *Ibid.*, p. 53.

⁵⁷⁴ Cf Joseph Danan, Article « Action » in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n°22, Louvain, Centre d'études théâtrales, 2001, p. 17.

reprendre une formule de Jean-Luc Nancy, « de toute façon, [nous sommes] dans une action »⁵⁷⁵.

Joël Pommerat cherche donc à approcher le réel, dans la profusion et la dispersion de ses aspects, afin de tenter de le condenser. Il cherche à former des « condensations »⁵⁷⁶ de cette « accumulation de dimensions pas forcément compatibles les unes avec les autres »⁵⁷⁷, qu'il désigne lui-même comme du « désordre »⁵⁷⁸ ou de la « complexité ». S'il semble présupposer la fin du « monde du sens »⁵⁷⁹, il apparaît soucieux, partant de ce présupposé, de retrouver une distance qui permette de réintroduire des rapports au sein de ce qu'il y a, d'ouvrir du sens et la possibilité d'un monde.

Pris dans un certain flottement de la pensée contemporaine entre crise et mutation du sens, entre pulvérisation des images unitaires du monde et promotion de l'être-au-monde, le geste de création de Joël Pommerat apparaît double. D'une part, l'auteur suggère, par une omniprésence de la répétition-variation à tous les niveaux de l'écriture, l'irréductible multiplicité du réel, son irréductible complexité. Aucun dehors n'affleure jamais, en effet, qui fasse sortir de la répétition-variation de ce qui est perçu, pensé, ou vécu dans l'action. La répétition ne cesse de ré-émerger comme manifestation de l'absence de tout principe ou de toute fin, susceptible de fonder le rapport au réel ou d'orienter l'existence. Manifestant la caducité de représentations du monde passées ou actuelles, la répétition ouvre à la fin du « monde du sens », compris précisément comme cette époque où le monde

⁵⁷⁵ Jean-Luc Nancy et Pierre-Philippe Jandin, *La Possibilité d'un monde*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁷⁶ Cf Dialogue entre Claudine Galéa et Joël Pommerat, « L'être n'est pas que parole » in *Ubu*, n°37/38, Paris, Apite, 2006, p. 65.

⁵⁷⁷ Joël Pommerat et Joëlle Gayot, *Joël Pommerat, troubles*, *op. cit.*, p. 27 : « La contradiction est agglomération de ce qui forme et constitue entre autres la complexité. On peut dire de cette accumulation de dimensions pas forcément compatibles les unes avec les autres, pas nécessairement en phase les unes avec les autres, que c'est une grande tendance de la réalité et de notre rapport au monde aujourd'hui ! »

⁵⁷⁸ Cf <https://web.archive.org/web/20081212044307/http://www.culturesfrance.com/evenement/Entretien-avec-Joel-Pommerat/evpg280.html> :

« Quelque chose de très fort de notre époque est, entre autres, la confusion des valeurs [...], dans le sens de savoir ce qu'on reconstitue à partir du démantèlement des grandes valeurs de nos sociétés. Comment toutes ces valeurs sont questionnées à nouveau aujourd'hui, comment du coup on est davantage dans un désordre, dans une non-lisibilité, que dans une lisibilité même si cette lisibilité était un peu artificielle ou plaquée. »

⁵⁷⁹ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, *op. cit.*, p. 15.

avait un sens, du fait de son rapport essentiel à un dehors, « un autre monde ou [...] un auteur du monde »⁵⁸⁰. Elle crée, dans le même temps, presque mécaniquement, l'attente très forte d'un dépassement, d'une bifurcation.

C'est un tel dépassement que semble effectuer une quête de sens qui se déploie d'autre part, conjointement à la répétition-variation. Cette quête semble systématiquement faire émerger un autre régime du sens, attaché au fait même d'exister, d'être « au monde ». Ce n'est certainement pas un hasard si Joël Pommerat a choisi ce syntagme comme titre d'un de ses spectacles : en même temps que ceux-ci érodent, par la répétition-variation, les représentations du monde (et des hommes *dans* le monde), ils découvrent systématiquement le sens brut de l'être-*au*-monde. Ce double geste fait écho, à sa manière, à la perspective esquissée par Jean-Luc Nancy, selon laquelle « la fin du monde du sens ouvre la praxis du sens du monde »⁵⁸¹. Dans les spectacles de Pommerat, les quêtes qui se déploient sur le fond d'un néant qui va s'intensifiant, ouvrent au mouvement de l'existence, à l'être-*au*-monde, c'est-à-dire spécifiquement chez Pommerat, aux sensations du monde, et au-delà, dans la lignée d'une certaine veine pessoénienne, à l'imaginaire du monde. Mais nous verrons que cette ouverture, initialement perceptible, ne subsiste souvent pas. Parce que l'idéologie capitaliste ne la laisse pas être et la remplit. Mais aussi, plus fondamentalement, parce qu'elle est opacifiée et, par là, en quelque sorte, désignée comme non-sens.

6.1.1 Circularité abyssale et suggestion de la multiplicité complexe du réel [approche contemporaine et théorique]

*Au Monde*⁵⁸² semble vouloir appréhender le rapport « ordinaire »⁵⁸³ au monde. Quelque chose comme un vivre intériorisé, qui ne s'inscrit dans le cadre d'aucune

⁵⁸⁰ Cf *Ibid.*, p. 19 : « [...] tant que le monde était essentiellement en rapport avec de l'autre (avec un autre monde ou avec un auteur du monde), il pouvait *avoir* un sens. Mais la fin du monde, c'est qu'il n'y a plus ce rapport essentiel, et qu'il n'y a plus essentiellement (c'est-à-dire, existentiellement) que le monde "lui-même". »

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁸² Le spectacle a été créé au Théâtre National de Strasbourg en 2004. Il constitue le premier véritable succès public et critique de la compagnie qui commence alors à tourner aussi à l'étranger.

action d'envergure particulière, mais dans ce que Maeterlinck appelait « la vie ordinaire »⁵⁸⁴. Pour être plus précis encore, il semble que ce que le spectacle veut appréhender, c'est le rapport ordinaire au monde, envisagé dans une dimension assez immédiate et dans une dimension plus réflexive. C'est-à-dire, aussi bien l'expérience que la pensée du réel au quotidien, aussi bien la perception des actions quotidiennes, des événements domestiques, la perception instinctive de soi et des autres⁵⁸⁵, que l'élaboration de points de vue sur le rapport juste au réel, sur l'attitude existentielle juste⁵⁸⁶.

Qu'il soit envisagé dans l'une ou l'autre de ces deux dimensions, le rapport ordinaire au monde est placé, dans ce spectacle, sous le signe de la circularité, *Au Monde* étant conçu, à tous les niveaux, sur le mode de la répétition-variation et se présentant comme un flux séquencé répétitif, en recomposition permanente. S'agissant du rapport au monde immédiat, s'il apparaît ici placé sous le signe de la circularité, c'est, en tout premier lieu, parce que l'environnement visuel et sonore des séquences d'*Au Monde* est régi par la répétition-variation. Sur le plan visuel, chaque séquence découvre un même espace clos, une même boîte noire sans extériorité – puisque, paradoxalement, la lumière blanche phosphorescente des “fenêtres”⁵⁸⁷ déréalise l'extérieur. L'espace découvert fait systématiquement l'effet d'un clair-obscur, plus au moins intense, pouvant aller du noir et chair au noir et blanc phosphorescent. Ces contrastes se renforcent parfois d'une touche de couleur vive (vert ou bordeaux), toujours apportée par un costume de La seconde fille.

L'occupation de cet espace clair-obscur est, elle aussi, conçue sur le mode de la répétition-variation. Il y a huit personnages dans le spectacle. Quant au mobilier scénique, il compte une longue table à manger blanche, un ou deux fauteuils « en u », à quoi il faut ajouter une, deux, trois ou quatre “fenêtres” qui peuvent être figurées par la lumière sur les parois de la boîte. À chaque nouvelle séquence, une

⁵⁸³ “Ordinaire”, au sens de « conforme à l'ordre normal, habituel des choses ».

Cf Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995, p. 1543.

⁵⁸⁴ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, Espace Nord, 2009, p. 106-107.

⁵⁸⁵ Autant de perceptions qui font retour, sous forme transposée, la nuit, dans les rêves.

⁵⁸⁶ “Juste”, au sens de « qui a de la justesse, qui [...] est bien tel qu'il doit être ».

Cf *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1238.

⁵⁸⁷ Il s'agit de rectangles lumineux qui sont parfois présents en fond de scène et/ou à jardin ou à cour.

partie de ces êtres et de ces choses réapparaît dans une distribution spatiale singulière. On a donc l'impression de voir toujours les mêmes personnes évoluer dans un espace donné qui est toujours (et jamais) le même, et ce, d'autant plus que la composition dynamique des séquences repose, elle aussi, sur la répétition-variation. On est, en effet, régulièrement frappé par des gestes et des déplacements récurrents mais toujours singuliers.

Outre l'environnement visuel du spectacle, c'est aussi son environnement sonore qui est empreint d'une circularité très sensible. Ce sont toujours les mêmes bruits (des bruits de pas, de circulation, de vent dans les conduits ; le chant des oiseaux), toujours les mêmes nappes sonores (des nappes grondantes), les mêmes nappes musicales qui reviennent, combinés différemment. On notera en particulier que, lorsque ces répétitions-variations sonores inaugurent une séquence, elles inscrivent celle-ci, par avance, dans le régime de la répétition-variation, avant même que la lumière ne se fasse, une fois encore, sur le même univers.

Les séquences d'*Au Monde* apparaissent donc très immédiatement inscrites dans une continuité répétitive. Ces sensations de répétition créent un sentiment d'enfermement spatio-temporel, qui s'accroît encore du fait de l'absence, dans le spectacle, de distinction bien nette entre le jour et la nuit, entre l'état de veille et le rêve. Si le chant des oiseaux est parfois là pour marquer une séquence comme diurne, si l'obscurité est parfois densifiée dans le but inverse, il n'en reste pas moins qu'il est des séquences nocturnes qui se déroulent dans un clair-obscur encore phosphorescent⁵⁸⁸, tandis qu'un clair-obscur diurne peut ne pas être appuyé par la lumière blanche des "fenêtres"⁵⁸⁹. Dans le prolongement de cette quasi absence de différence perceptible entre le jour et la nuit, le flux d'*Au Monde* permet difficilement de faire la différence entre la veille et le rêve. Les séquences de rêve ne sont pas clairement données à lire comme telles, ou le sont rétroactivement. Ainsi, le rêve de la Seconde fille dans lequel celle-ci est confrontée à la vision de La plus jeune en sang ne contient qu'un indice ambigu de sa nature :

« LA SECONDE FILLE. [...] ne crie pas je t'en prie je ne le supporterai pas, je vais aller appeler les hommes et je vais leur dire que

⁵⁸⁸ Cf, par exemple, 35:18 ou 37:24.

⁵⁸⁹ Cf, par exemple, 3:20.

tu es en train de rêver et que je suis en train de rêver aussi sans doute... »⁵⁹⁰

Quant au rêve dans lequel La seconde fille imagine Ori en meurtrier psychique de La femme embauchée dans la maison, il n'est décrypté que trois séquences plus tard :

« LA SECONDE FILLE. [...] oui j'ai rêvé je crois l'autre nuit à Ori. Il tenait je crois des propos tellement incohérents à cette fille dont nous ignorons encore et toujours le nom d'ailleurs... »⁵⁹¹

Enfin, il faut attendre la toute fin du spectacle pour pouvoir attribuer à des rêves de La seconde fille trois séquences dans lesquelles La femme embauchée dans la maison apparaît en chanteuse de variété :

« LA SECONDE FILLE. [à La femme] L'autre nuit dans mon rêve vous chantiez, je ne sais plus quoi, je ne sais plus [...] Voilà, je rêve de vous, je rêve de vous... »⁵⁹²

L'écriture scénique ne permet pas plus que l'écriture textuelle de distinguer veille et rêve. En effet, les séquences mentionnées peuvent visuellement être confondues avec des séquences de veille nocturne et, de fait, leur nature demeure non-identifiée pendant un certain temps⁵⁹³.

À cette répétition-variation apparente des séquences, qui opère par-delà les catégories temporelles et les niveaux de réalité, peut être partiellement associé un retour, de séquence en séquence, des mêmes micro-actions, des mêmes événements, des mêmes interactions entre les personnages. Considérons d'abord la répétition-variation des micro-actions dans le spectacle. Les va-et-vient sont incessants dans *Au Monde*. Ces déplacements sont pleinement assumés, parfois même sonorisés (dans les situations d'attente) et semblent donner lieu au même sempiternel ballet. Un tel ballet est, en grande partie, lié à la répétition de petites actions quotidiennes : les uns et les autres vont dormir ; La seconde fille part travailler ; Le père et Le fils aîné retournent dans leur bureau ; Ori part marcher...

⁵⁹⁰ Joël Pommerat, *Au Monde*, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 67-68.

⁵⁹³ Il n'y a peut-être que le rêve mettant en jeu La plus jeune en sang qui se démarque visuellement des séquences de veille, en apparaissant comme une variation hallucinée de la phosphorescence nocturne qui baigne la séquence précédente.

Certains gestes récurrents (se recoiffer, éteindre la télé⁵⁹⁴) sont également liés à la répétition de petites actions ordinaires dans le spectacle (se regarder dans le miroir, regarder la télé).

Mais les répétitions-variations apparentes peuvent être liées à la répétition de faits domestiques plus significatifs, d'événements tels que les réunions familiales. L'une des images les plus prégnantes d'*Au Monde* est précisément celle de l'ensemble de la famille, distribué autour de la longue (et solennelle) table à manger blanche. Au cours du spectacle, on assiste à quatre recompositions, à chaque fois inédites, de cette image cyclique. Cette répétition-variation va ici de pair avec celle d'un événement familial qui, lui-même, met en jeu une répétition-variation de moments obligés, qu'il s'agisse de ce moment où le patriarche délivre pompeusement, au travers d'un discours écrit, les grandes orientations de son règne... ou de ce moment où le même homme, atteint, semble-t-il, d'un début de dégénérescence sénile, est victime d'une absence et ne reconnaît plus sa fille adoptive⁵⁹⁵.

Les répétitions-variations apparentes peuvent, enfin, être associées au retour, dans le spectacle, d'échanges de même teneur ou de rapports interpersonnels de même nature. L'image récurrente des trois sœurs, par exemple, porte en creux une répétition-variation de la même scène⁵⁹⁶. Dans cette scène, La seconde fille déverse toujours les mêmes angoisses obsessionnelles. Elle s'y montre systématiquement inquiète pour la vie présente et future d'Ori. Elle peut aussi montrer de l'inquiétude vis-à-vis de la grossesse de La sœur aînée ou des nuits torturées de La plus jeune. Souvent, elle exprime une franche aversion pour cet étranger qu'est Le mari de la fille aînée et, dans le même temps, une attraction-répulsion pour la femme qu'il a embauchée dans la maison. Enfin, il n'est pas rare qu'elle se laisse aller à répandre toute son admiration pour Le père. Mais La seconde fille n'est pas la seule à s'épancher en présence de ses sœurs. La scène qui se rejoue sans cesse entre les trois femmes déploie aussi, très souvent, des vagues d'angoisse identitaire de La plus jeune qui ne se sent pas aimée pour qui elle est, mais pour sa ressemblance

⁵⁹⁴ Dans le spectacle, le geste d'éteindre la télé est figuré : les acteurs éteignent la télé comme on ferme un rideau.

⁵⁹⁵ dont la pleine appartenance à la famille a pourtant fait l'objet, plus tôt, d'un discours officiel

⁵⁹⁶ Cf scènes 2, 3, 7, 13, 15, 17, 22, 26.

physique avec une fille de la famille qui est morte. La seconde fille a donc souvent à la conforter dans sa singularité, ce qui donne lieu, de sa part, à la répétition-variation d'un même geste enveloppant, en direction de La plus jeune. Ce qui est vrai de cette image particulière des trois sœurs, le serait de beaucoup d'autres dans le spectacle : une configuration humaine donnée amène toujours le même type de rapport interpersonnel.

Si donc l'expérience du réel au quotidien apparaît placée, dans *Au Monde*, sous le signe de la circularité, c'est parce que le même environnement sensible fait retour, de séquence en séquence, sur le mode de la répétition-variation. Et que, dans cet environnement, s'inscrivent des actions, des événements et des interactions eux-mêmes régis par la répétition-variation. Au sein de ces interactions répétitives, il convient de faire un sort particulier aux échanges de nature idéologique, dont la répétition-variation tend à placer la pensée du réel dans le spectacle, sous le signe, là encore, de la circularité.

On assiste, dans *Au Monde*, à l'expression cyclique d'un certain nombre de croyances différentes, voire contradictoires entre elles, et qui sont, elles-mêmes, en contradiction avec d'autres croyances que leur forme contient en puissance. Sont particulièrement significatifs, de ce point de vue, les discours de La seconde fille et du mari de la fille aînée, qui s'opposent, soit directement (et virulemment), soit à une ou deux scènes d'intervalles⁵⁹⁷. L'opposition entre l'idéalisme de la première et le pragmatisme du second prend d'abord la forme d'un conflit sur la question de l'immoralité ou non de la vente des armes, qui amène, dans l'une ou l'autre perspective, ou bien à la question de ce qui, de soi ou du profit, est le « plus important dans l'existence »⁵⁹⁸, ou bien à la question de l'acceptation ou non de la réalité, de l'assomption ou non de la vérité⁵⁹⁹, du choix ou non de la beauté⁶⁰⁰. Enfin, leurs rapports opposés au réel se traduisent par deux visions contraires de l'avenir de l'humanité : à la vision non-marchande d'une disparition du travail

⁵⁹⁷ L'opposition des deux personnages rappelle le rapport existant entre Touzenbach et Verchinine, mais en bien plus virulent.

⁵⁹⁸ Joël Pommerat, *Au Monde*, *op. cit.*, p. 19, p. 66.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 20, p. 40-41, p. 49.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 31, p. 40-41.

rendant à l'homme la possibilité de se réaliser⁶⁰¹, répond, quelques scènes plus tard, celle, marchande, d'une transparence de la matière, donnant naissance à une société du spectacle d'un nouveau type⁶⁰².

Les discours idéologiques de ces personnages sont conçus sur le modèle de la circularité des discours dans *Les Trois Sœurs*, circularité dans laquelle Joël Pommerat a injecté un maximum d'altérité puisqu'ici, l'altérité n'est plus seulement produite par le biais des contenus, mais aussi par celui de la forme. Très souvent, en effet, le discours de La seconde fille ou du mari sur le juste rapport au réel se trouve relativisé par sa forme même. C'est le cas des discours ci-dessous qui transposent un certain nombre d'injonctions de notre époque (être soi-même, rompre avec la morale, parler vrai) dans l'ordre d'un devoir-être absolu, fondé sur rien de moins que la vérité de l'existence. Superlatif (relatif ou absolu) à l'appui, ils énoncent des vérités certaines :

« Moi je suis *surtout* heureuse et *très* fière, dit ainsi La seconde fille, de m'être réalisée en exprimant quelque chose de moi, en m'exprimant. Parce que c'est cela *le plus important dans l'existence*, et non l'argent, le profit, non, mais soi, soi-même. Exprimer quelque chose de soi. Se réaliser en s'exprimant soi-même. »⁶⁰³

« Vous ne trouvez pas que nous sommes finalement *exagérément* lourds et pesants ? Moi je trouve, pose Le mari de la fille aînée, et je ne trouve pas cela juste [...] Il faut trouver une force en nous, une force gigantesque, en nous, pour accepter le plaisir. Ceux parmi nous qui acceptent le plaisir sont vraiment peu nombreux. Ils sont courageux *vraiment*. Ce sont des êtres forts, parmi *les plus forts d'entre nous*. Car finalement *la chose aujourd'hui la plus difficile* c'est d'accepter le plaisir, de vivre avec le plaisir, de vivre dans le plaisir avec plaisir et non plus vivre avec souffrance dans la souffrance. »⁶⁰⁴

« Moi, pose aussi Le mari de la fille aîné, j'essaie de vivre avec la vérité, je vis avec la réalité et nous ne sommes pas très nombreux je trouve à prendre ce risque. Mais moi je prends ce risque. J'essaie de ne pas avoir peur. C'est comme cela que nous nous sauverons. Nous sauverons ce qu'il y a à sauver, que nous sauverons *l'essentiel dans la vie* [...] »⁶⁰⁵

Erigées en bien absolu (y compris dans le jeu des acteurs qui affiche un

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 22, p. 37, p. 68.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 33, p. 40-41.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 31.

dogmatisme virulent), ces diverses normes nous apparaissent douteuses – peut-être parce que, comme le souligne Clément Rosset, « le travail du doute n'a [...] de pouvoir que sur ce qui se donne pour certain et assuré », tandis qu'il est « totalement inefficace contre ce qui se présente de soi-même comme incertain et douteux », « le doute ne pouvant rien contre le doute »⁶⁰⁶.

La relativisation des vérités « certaines et assurées » exposées par les personnages d'*Au Monde* tient, en outre, au fait que le cadre narratif dans lequel elles s'expriment évoque d'autres croyances, des croyances du passé. Le cadre narratif emprunté aux *Trois Sœurs* agit, en effet, comme une forme « expressive »⁶⁰⁷ – pour reprendre le terme utilisé par Umberto Eco dans son étude de *Ulysses* – et intègre au manège intérieur d'*Au Monde* des échos existentiels d'un autre temps. Quand, par exemple, La seconde fille dénie toute valeur au travail, on se souvient vaguement qu'à l'inverse, Irina, n'ayant jamais travaillé, valorisait le travail, tous métiers confondus :

«Le travail, espère La seconde fille, les travaux forcés comme je dis, le labeur forcené, l'esclavage par le travail, bientôt les hommes en seront libérés, vous verrez. »⁶⁰⁸

« L'homme doit travailler, quel qu'il soit, il doit gagner son pain à la sueur de son front, en cela seul résident le sens et le but de sa vie, son bonheur, ses enthousiasmes. Que c'est beau d'être un ouvrier qui se lève avec le jour et casse des cailloux sur les routes, d'être un berger, ou un instituteur qui instruit les enfants, ou un mécanicien sur sa locomotive... »⁶⁰⁹

La libération à laquelle La seconde fille aspire doit permettre aux hommes de « profiter d'eux-mêmes ». Irina décrivait pourtant cette liberté comme le pire obstacle à son sentiment d'exister :

« Les hommes seront dispensés de corvée, et ils pourront enfin profiter de la vie, imagine La seconde fille, profiter d'eux-mêmes, de leur corps, de leur âme, de tout ce qu'il y a dans leur tête de plus beau, leurs plus belles pensées, leurs plus beaux rêves et leurs désirs, même les moins raisonnables. L'homme aura enfin du temps à lui. »⁶¹⁰

« Mon Dieu, il vaut mieux être un bœuf, un vulgaire cheval, je ne dis

⁶⁰⁶ Clément Rosset, *L'École du réel*, op. cit., p. 224.

⁶⁰⁷ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1965, p. 218.

⁶⁰⁸ Joël Pommerat, *Au Monde*, op. cit., p. 22.

⁶⁰⁹ Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993 (rééd. 2002), p. 14.

⁶¹⁰ Joël Pommerat, *Au Monde*, op. cit., p. 22.

pas même un être humain, et travailler, plutôt que d'être une jeune femme qui se lève à midi, prend son café au lit et met deux heures à s'habiller... »⁶¹¹

La seconde fille veut croire, au moins, à son métier à elle de présentatrice de télé⁶¹², auquel elle voit une raison d'être objective. C'est, en dernier lieu, au métier d'enseignant qu'Irina pouvait, par contre, concéder une raison d'être :

«C'est quand même important je trouve de divertir, dit-elle. Divertir les autres [...] Si vous saviez les lettres que je reçois. Les larmes que ça me tire. Des personnes qui ne sauraient pas comment passer le temps sans moi. Qui me disent si vous saviez, si vous n'étiez pas là, nous ne savons pas ce que nous pourrions faire. »⁶¹³

« Demain je m'en irai toute seule, je commencerai d'enseigner à l'école, et je donnerai toute ma vie à ceux qui, peut-être, en ont besoin. »⁶¹⁴

La réécriture est, on le voit, expressive en soi. Dans les exemples cités, elle relativise implicitement les discours que les personnages tiennent sur le travail. C'est donc une pensée plurielle du réel qui se manifeste périodiquement dans *Au Monde*.

En donnant à voir une suite d'instantanés ordinaires, répétitifs et singuliers, traversés périodiquement par une diversité de points de vue sur le réel, *Au Monde* esquisse une circularité infinie. D'une part, le spectacle suggère l'infinie répétition-variation du réel perçu au quotidien et donc, ce faisant, l'irréductible multiplicité du réel. Il ne laisse apparaître aucun « dehors »⁶¹⁵ par rapport auquel se déterminerait un sens, une orientation. *Au Monde* suggère, d'autre part, le tournoiement infini de la pensée du réel sur elle-même. Le spectacle donne le sentiment qu'en la matière, on peut, infiniment, poser une chose, ou autre chose, ou encore la chose contraire et suggère, par là, l'irréductible complexité du réel. Il n'apparaît, dans *Au Monde*, aucun « dehors » auquel se rapporter pour poser absolument un point de vue.

C'est pourtant le surgissement de quelque chose comme un « dehors » que la forme globale du spectacle nous pousse à attendre. Les mouvements circulaires

⁶¹¹ Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, op. cit., p. 14.

⁶¹² Notons qu'une des dernières images d'*Au Monde*, c'est les trois sœurs, côte à côte, comme dans la pièce de Tchekhov, mais devant la télé !

⁶¹³ Joël Pommerat, *Au Monde*, op. cit., p. 66.

⁶¹⁴ Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, op. cit., p. 128.

⁶¹⁵ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, op. cit., p. 17.

dont nous avons parlé créent une tension en ce sens. En outre, à ces mouvements circulaires s'articule, dès le début du spectacle, une quête de sens qui ouvre d'emblée une bifurcation dont on attend qu'en progressant elle conjure définitivement cette circularité égarante. Cette bifurcation est associée au personnage d'Ori, un des fils de la famille, qui a démissionné de l'armée pour accéder à ce vide qui est la « matière d'exister »⁶¹⁶ :

« LE FILS AÎNÉ (*à Ori*). Maintenant que tu es là, est-ce que tu sais ce que tu vas faire ?

ORI. Non, je ne sais pas. Pas vraiment, mais ce vide ne me fait pas peur, pas pour le moment.

LA SECONDE FILLE. Oui, tu as le temps.

ORI. Oui, enfin non, ce n'est pas une question de temps, il n'y a pas de raison d'avoir peur.

LA SECONDE FILLE. Non.

ORI. Il fallait que ma vie d'avant s'arrête. Il fallait que je fasse un pas sinon je n'aurais pas pu continuer à me regarder en face dans une glace, non. »⁶¹⁷

La nature de ce qui s'ouvre par ce pas de côté est extrêmement ambiguë. Le critère de vérité qu'Ori met en avant laisse penser que, s'il s'agit maintenant pour lui d'« être [lui]-même »⁶¹⁸, cette manière d'être touche à l'absolu :

« ORI. Je voudrais faire quelque chose de ma vie, je ne sais pas encore comment le dire, c'est difficile, j'aimerais faire quelque chose... Simplement quelque chose qui soit vrai. Quelque chose même dans l'ombre, caché peut-être aux yeux des autres. Quelque chose de vrai et de profond, simplement. C'est ça maintenant que je veux. Je ne devrais pas parler comme ça, je vois que j'inquiète tout le monde. On dirait que je suis devenu fou. »⁶¹⁹

L'ambiguïté de cette vérité à laquelle Ori aspire est rendue très sensible dans la deuxième séquence du spectacle, qui le met en jeu. Il y apparaît que sa quête a

⁶¹⁶ Cf Jean-Luc Nancy, « Hors colloque », in Gisèle Berkman et Danièle Cohen-Levinas (dir.), *Figures du dehors*, op. cit., p. 523 :

« Comprendre que *rien* est la "chose même" en tant que cette chose n'est aucune chose mais ne se résout pas dans cette négativité : au contraire, elle fait la chose, l'affaire, la matière, la substance ou le sujet de – non pas de "ce qui est" mais de "ce qu'il en est" (d'exister). »

⁶¹⁷ Joël Pommerat, *Au Monde*, op. cit., p. 15.

⁶¹⁸ Il dit n'avoir jamais été lui-même.

Cf *Ibid.*, p. 54 : « Vous savez, je prends conscience, je prends conscience que je n'ai jamais été moi-même, c'est grave. Jamais encore je n'ai été moi-même. »

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

débuté par une plongée en lui-même et la découverte d'un imaginaire du monde, qu'il a cherché à faire exister dans un livre. Mais quand il présente à sa famille ce recueil d'impressions et d'images, cela donne soudain lieu à une cérémonie chargée d'une connotation sacrée, comme si son geste de création ouvrait la vérité du monde :

« ORI. [...] J'aimerais faire quelque chose... Quelque chose qui soit vrai... Je ne sais pas si je peux bien me faire comprendre... Même dans l'ombre. Quelque chose de profond, un peu profond... C'est comme ça que je vois les choses. (*Silence*) Pendant les derniers temps là-bas, j'avais du temps, beaucoup de temps, et j'ai réfléchi, beaucoup rêvé aussi, et j'ai écrit, j'ai d'ailleurs écrit ça. (*Il sort un livre de sa poche.*) C'est un peu une rêverie, et je l'ai fait imprimer. Ça donne ça, c'est un livre, voilà, si vous voulez ?

Il le donne. Le livre passe de main en main. Chacun le manipule avec précaution, comme un objet rare. Personne n'ose l'ouvrir. Puis le livre revient vers Ori. Silence. »⁶²⁰

De même que le monde de ce livre ne nous sera jamais révélé, de même, plus largement, le ou les mondes concrets qu'aura fait surgir le désir d'exister d' Ori resteront indéterminés, le spectacle ne nous montrant que des discours d'intention, qui s'avèrent très vite participer de la répétition-variation prégnante :

« ORI. Ce que j'aimerais faire, je ne le sais pas encore exactement vraiment. Je trouverai... Simplement je voudrais faire quelque chose c'est tout... Qui ne soit pas rien...rien...rien du tout...mais au contraire...tu comprends ? »⁶²¹

« ORI. [...] moi j'aimerais seulement faire quelque chose...de plus simple, même dans l'ombre, quelque chose de plus impersonnel aussi, vous comprenez ? Seulement quelque chose d'un peu profond et c'est tout. »⁶²²

« ORI. J'aimerais seulement faire quelque chose, pouvoir faire quelque chose... quelque chose d'impersonnel, vraiment gratuit, simplement profond, même si ces mots ne veulent peut-être plus dire grand-chose aujourd'hui.»⁶²³

Plus l'indétermination de l'énoncé initial se répète, plus la signification de ces mots est entamée et plus le champ de l'interprétation s'ouvre à toutes sortes de projections influencées par l'environnement narratif... Le spectacle suggère en

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 21. Cf aussi 20:10.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 29.

⁶²² *Ibid.*, p. 52.

⁶²³ *Ibid.*, p. 55.

particulier qu'en plongeant en lui-même, Ori n'aurait pas que rencontré des humeurs bienveillantes mais se serait découvert des pulsions meurtrières. On est conduit, par des associations d'idées récurrentes dans la parole de La seconde fille, à relier les promenades nocturnes d'Ori aux meurtres de femmes qui se produisent dans la ville depuis son retour, à rapprocher son désir répété de vivre caché, des conditions nocturnes de ces crimes. En effet, bien que La seconde fille caractérise Ori comme doux et pacifique⁶²⁴, en dépit même d'affirmations du père, il apparaît de plus en plus nettement au fil du spectacle qu'elle projette sur ce personnage opaque l'image d'un prédateur de femmes, au sens propre et au sens figuré. En son for intérieur, elle l'imagine en position de commettre des meurtres de femmes, réels ou psychiques.

Le mystère qui environne les expériences d'Ori confère à celles-ci une profondeur et une épaisseur multiples. Mais quoi qu'Ori vive dans l'ombre, sa situation évolue dans le sens d'un enfermement et d'une cécité croissants, ce qu'on est tenté de lire de manière métaphorique, évidemment. Le spectacle suggère, d'une manière ironique, que la bifurcation empruntée par le personnage est une impasse, que l'« exigence de sens »⁶²⁵, qui le pousse initialement à explorer, au bord du vide, ses sensations et son imaginaire, le mène droit à l'angoisse. Il semble que le personnage commence à perdre tout repère stable aux deux tiers du spectacle, dès lors (peut-être ?) que, dans son introspection, il accède à l'envers du miroir. C'est ainsi qu'on pourrait lire l'image du retournement, présente dans la description d'un de ses rêves :

« ORI. C'est étonnant, je pense à ce rêve que j'ai fait cette nuit, j'étais dans un champ qui venait d'être retourné, la terre avait été retournée depuis peu, la terre était vraiment de la terre mais je pouvais m'enfoncer dedans comme dans de l'eau, une eau douce, je nageais comme si la terre était de l'eau, je nageais dans la terre, c'était de la terre, oui vraiment, c'était vraiment de la terre mais je nageais dans la terre. »⁶²⁶

Sachant de moins en moins où il va, et pressé par Le père de rentrer dans l'ordre capitaliste en reprenant l'entreprise familiale, Ori finit par ne plus sortir de sa

⁶²⁴ Cf *ibid.*, p. 14 : « Tu es l'homme le plus pacifique au monde. »

⁶²⁵ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, *op. cit.*, p. 20.

Notons que le syntagme est utilisé sur la quatrième de couverture du texte de Pommerat, *Théâtres en présence*.

⁶²⁶ Joël Pommerat, *Au Monde*, *op. cit.*, p. 46.

chambre que la nuit, avant de n'en plus sortir du tout :

« LA SECONDE FILLE. Ori reste dans sa chambre, toute la journée, et ne sort que la nuit tombée, pour aller marcher dans les rues, toute la nuit des fois. On le sent de plus en plus mal assuré dans ses déplacements [...] Il bute maintenant de plus en plus souvent contre des objets qu'il a du mal visiblement à distinguer [...] »⁶²⁷

« LA SECONDE FILLE. Ori reste dans sa chambre, aujourd'hui cela fait pratiquement un mois qu'il n'en est pas sorti. Un mois qu'il reste là dans le noir. Un mois qu'on ne sait plus ce qu'il voit quand il regarde ou même s'il y voit encore quelque chose. Quand il veut faire un mouvement, un geste, il se cogne, il bute lamentablement contre des objets... »⁶²⁸

Ori cherchait une ou des façons d'être « lui-même », « au monde ». Paradoxalement, à la fin de la pièce, il est perdu et s'en remet à son père qui annonce, en son absence, sa prétendue décision de prendre la tête de l'entreprise familiale.

La quête de sens d'Ori se dissout dans la circularité prégnante, une circularité qui demeure donc, dans *Au Monde*, absolument sans « dehors ». Cette annulation de toute transcendance évoque ces mots de Bernardo Soares dans *Le Livre de l'intranquillité* – une œuvre dont on peut soupçonner qu'elle habite Joël Pommerat⁶²⁹ :

« Je suis parvenu subitement, aujourd'hui, à une impression absurde et juste. Je me suis rendu compte, en un éclair intime, que je ne suis personne, absolument personne ! [...] Quand cet éclair a brillé, là où je croyais que se trouvait une ville s'étendait une plaine déserte ; et la lumière sinistre qui m'a montré à moi-même ne m'a révélé nul ciel s'étendant au-dessus d'elle.

Mon âme est un maelström noir [...] mouvement d'un océan infini, autour d'un trou dans du rien ; et dans toutes ces eaux [...] nagent toutes les images de ce que j'ai vu et entendu dans le monde – défilent des maisons, des visages, des livres, des caisses, des lambeaux de musique et des syllabes éparées, dans un tourbillon sinistre et sans fin.

Et moi, ce qui est réellement moi, je suis le centre de tout cela, un

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁶²⁹ Cf. Dialogue entre Claudine Galéa et Joël Pommerat, « L'être n'est pas que parole » in *Ubu, op. cit.*, p. 55 : « [...] je veux dire que j'ai lu Pessoa [vers 28, 29 ans] et je m'y suis entièrement projeté. *Le Livre de l'intranquillité*, pour moi, contrairement à ce que beaucoup de gens pensent, ce n'est pas du tout le livre d'une défaite existentielle, c'est le contraire, l'expression d'une réussite humaine, l'expression de la lucidité d'une forme d'existence, avec une telle transcendance de l'ego qu'on n'est pas dans le pathologique. »

centre qui n'existe pas, si ce n'est par une géométrie de l'abîme ; je suis ce rien autour duquel ce mouvement tournoie, sans autre but que de tourner, et sans exister par lui-même, sinon par la raison que tout cercle possède un centre. Moi, ce qui est réellement moi, je suis le puits sans parois, mais avec la viscosité des parois, le centre de tout avec du rien tout autour. »⁶³⁰

En imitant Pessoa, on peut dire que la trajectoire d'Ori permet de donner davantage de visibilité à cet abîme autour duquel le mouvement d'*Au Monde* tournoie, charriant une multiplicité de perceptions et de représentations du réel. Dans sa forme globale, *Au Monde* suggère donc à la fois la multiplicité complexe du réel et son centre absent.

⁶³⁰ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 273-274.



Photo 24. *Au monde* de Joël Pommerat

© Elizabeth Carecchio

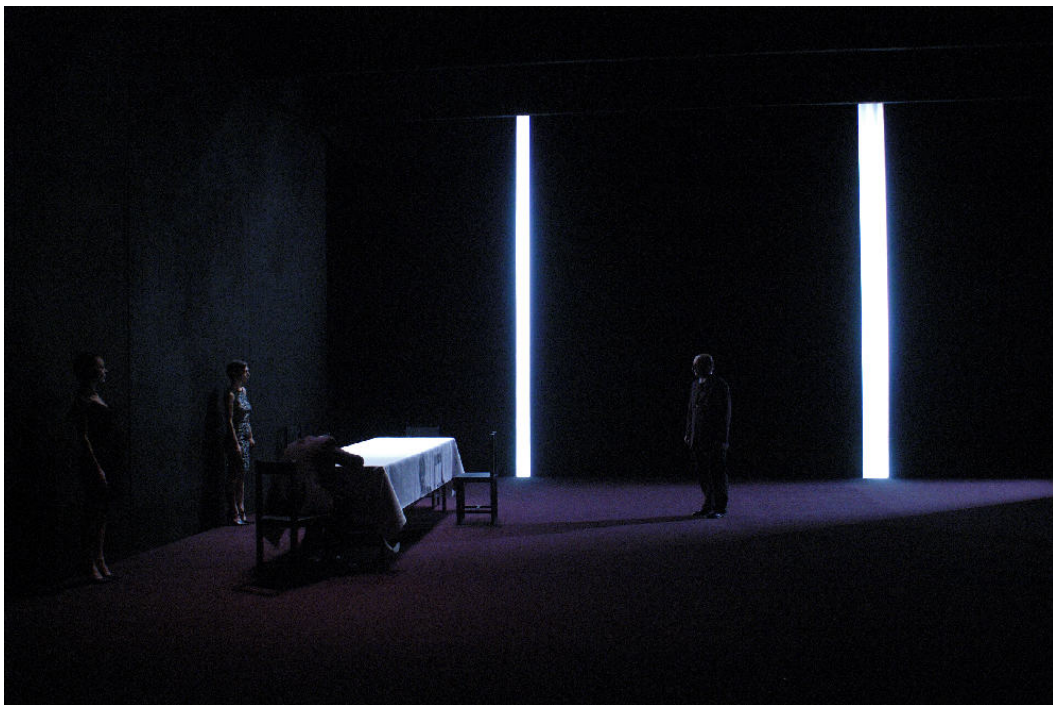


Photo 25. *Au monde* de Joël Pommerat

© Elizabeth Carecchio



Photo 26. *Au monde* de Joël Pommerat

© Elizabeth Carecchio

6.1.2 Circularité abyssale et suggestion de la multiplicité complexe du réel [approche historique et pratique]

*Cercles/Fictions*⁶³¹ semble vouloir appréhender le rapport au monde sur un mode plus pratique qu'*Au Monde*. De multiples représentations du réel sont ici envisagées au travers de leurs formes concrètes dans l'action. La perspective est, par ailleurs, non plus seulement contemporaine mais historique. Au travers des huit histoires qu'il entrecroise, le spectacle met en jeu les traductions concrètes d'une multiplicité de rapports au monde, inscrits dans l'époque moderne et contemporaine. Tout cela à destination d'une quête ludique de centre, inscrite dans le présent de la représentation et appelée « jeu de l'Infini »⁶³². Dans la perspective historique de ce spectacle-ci, comme dans la perspective contemporaine d'*Au Monde*, le rapport au monde apparaît placé sous le signe de la circularité, *Cercles/Fictions* étant lui aussi, intégralement régi par la répétition-variation, une répétition-variation qui se déploie, cette fois, dans le cadre inédit d'un espace scénique circulaire, qui métaphorise, à lui seul, la tension entre multiplicité et unité qui structure le spectacle.

On l'a dit, *Cercles/Fictions* entremêle, en tous sens, huit histoires fragmentaires. En dépit de cet éclatement narratif, et au-delà des seuls effets de reprise induits par l'entremêlement des histoires, *Cercles/Fictions* se présente, comme *Au Monde*, comme un flux séquencé répétitif – y compris sur le plan perceptif. La répétition-variation de l'environnement sensible est néanmoins conçue, ici, sur un mode plus formel que dans *Au Monde*. Car, ici, la répétition de mêmes composantes visuelles, sonores (ou olfactives) n'est pas narrativement justifiée. Ces répétitions purement formelles sont là pour créer le sentiment d'une répétition-variation incessante et sensibiliser la perception au retour, dans des contextes radicalement différents, de situations de même teneur. Elles sont le signe, direct ou indirect, d'une répétition-variation des situations dans le spectacle.

Au début du spectacle, par exemple, on assiste à une progression similaire des deux premières histoires, dont les protagonistes passent, tous deux, d'un

⁶³¹ Le spectacle a été créé en janvier 2010 au Théâtre des Bouffes du Nord.

⁶³² Joël Pommerat, *Cercles/Fictions*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010, p. 17.

comportement dominateur, fondé sur leurs croyances, à l'égarement le plus total. Cette progression identique est soulignée par un jeu de répétitions-variations visuelles et sonores. Quand, dans la première histoire, L'homme aristocrate apparaît ultimement attablé, inconscient, dans la deuxième histoire, La femme aristocrate apparaît, elle, atablée, les cheveux défaits. Quand, en outre, la première histoire fait entendre les appels du domestique (« Monsieur, Monsieur»), puis, dans le noir, des sons stridents à travers une nappe grondante⁶³³, la deuxième histoire fait, elle, entendre les sifflements suraigus de La femme aristocrate, sur un grondement continu, puis les appels inquiets de ses domestiques (« Madame, Madame ! »⁶³⁴), après qu'elle ait quitté la table.

Mais les répétitions-variations sensorielles peuvent aussi marquer plus indirectement chaque séquence du sceau de la répétition-variation. Visuellement, on notera la présence répétée de la figure du cercle, évidemment. Figure que donnent à voir une table ronde (pouvant porter assiette, plateau, soupière, carafe, tasse, théière, pot à lait... ronds), un lustre à guirlandes, des douches de lumière (plus ou moins larges), au bord ou au centre desquelles les acteurs se tiennent debout ou assis, une boule à facettes, un braséro... Le spectacle comporte aussi des répétitions-variations visuelles plus ponctuelles – comme cette variation autour d'un drapé blanc, par exemple. Dans les premières séquences du spectacle, La femme aristocrate 2 porte une longue robe blanche, drapée. L'image est retravaillée beaucoup plus tard, dans une séquence de la sixième histoire, dans laquelle la même comédienne apparaît allongée au sol, le corps drapé dans un grand drap blanc.

Cercles/Fictions tisse également un réseau de répétitions-variations formelles sur le plan sonore – répétitions qui peuvent être, là encore, aussi bien étendues que ponctuelles. On note ainsi la présence musicale répétée du piano tout au long du spectacle, mais on est également frappé, localement, par la répétition formelle de certains bruits. Les bruits de gorge très appuyés de l'homme que Le chevalier étrangle font retour dans la sixième histoire, à la première apparition de La clocharde 1. Les pleurs de bébé de la deuxième histoire font retour dans la forêt des

⁶³³ Cf 5:56.

⁶³⁴ Cf 14:13.

promeneurs égarés de la quatrième histoire, ainsi qu'ironiquement, dans la huitième histoire, quand Le vendeur à domicile raconte à quelqu'un au téléphone qu'il se promène – justement – dans une forêt. Les sifflements de La femme aristocrate 2 trouvent un écho singulier dans une plage musicale ultérieure⁶³⁵. Enfin, dans le même ordre d'idées, des répliques peuvent faire formellement écho à des images du spectacle. Quand, par exemple, La clocharde s'adresse au cadre en l'appelant « chevalier »⁶³⁶, cela crée une répétition-variation formelle entre cette histoire et la cinquième histoire dont la figure centrale est un chevalier, à proprement parler.

Que ce soit directement ou indirectement, l'empreinte que laissent ces répétitions sensorielles incessantes contribue à donner une plus grande visibilité à la répétition des situations dans *Cercles/Fictions*. En effet, si le spectacle pique, dans tout le champ de l'expérience humaine moderne et contemporaine, une multiplicité de situations différentes, ces situations s'apparentent à une succession de manifestations idéologiques virulentes et de moments d'égarement – à l'image de ce que nous avons pu constater dans les premières séquences du spectacle. Les situations de *Cercles/Fictions* se présentent comme différentes formes (historiques, sociologiques, individuelles) de virulence et d'égarement idéologiques.

C'est sur un assaut amoureux que s'ouvre, tout d'abord, le spectacle. En se fondant sur la loi de son désir et sur un sentiment aristocratique de toute-puissance, un aristocrate cherche à conquérir l'un de ses domestiques. Après que ses avances aient échoué, il apparaît égaré. La femme aristocrate 2 nous est, elle, présentée en grande prêtresse de la modernité, qui agit, avec virulence, au nom de sa foi en la raison : elle renvoie très durement une nourrice, à cause de l'inquiétude irrationnelle dont celle-ci fait preuve à l'égard de son bébé. Après la mort de l'enfant, elle aussi apparaît défaite. La quatrième histoire met en jeu un groupe de promeneurs perdus dans une forêt, à notre époque, et fait surgir, métaphoriquement, une forme d'égarement contemporaine, qui procède d'une absence de croyance. À l'inverse, l'égarement du chevalier de la cinquième histoire est relié à sa croyance

⁶³⁵ Cf 1:02:32.

⁶³⁶ Joël Pommerat, *Cercles/Fictions*, *op. cit.*, p. 40.

en un monde qui serait « l'œuvre d'un Dieu »⁶³⁷, croyance au nom de laquelle il a procédé à de violentes exécutions, comme un flash back le montre. Le personnage central de la sixième histoire est, lui aussi, présenté en train d'agir conformément à sa croyance. Il s'agit, en l'occurrence, d'une superstition d'aujourd'hui. Petit à petit, il se livre corps et âme à une clocharde dont il croit qu'elle peut lui apporter une réussite professionnelle exceptionnelle. Après avoir cédé à cette escalade, il se trouve « en état de choc »⁶³⁸. De la même manière, la septième histoire articule virulence et égarement idéologiques, puisqu'on y voit un chef d'entreprise faire une promotion brutale du "self-made man", à l'occasion d'une séance de coaching auprès de chômeurs. Et qu'un de ces chômeurs, particulièrement pris au jeu, apparaît, en fin de séance, complètement « abasourdi »⁶³⁹. Enfin, la huitième histoire offre une dernière variation sur ces deux types de situation : Le vendeur à domicile exemplifie, malgré lui, par son comportement, l'ordre marchand – un ordre virulent auquel se rattache (implicitement) l'égarement d'une femme que Le vendeur rencontre en démarchant.

Cercles/Fictions progresse donc par répétition-variation des situations d'une histoire à l'autre, mais aussi par répétition-variation des situations à l'intérieur d'une même histoire. Ainsi, à l'intérieur de la première histoire, des répétitions-variations se déploient suivant un principe de diffraction des rôles. L'histoire multiplie, en effet, les manifestations idéologiques virulentes, en faisant varier les émetteurs et les destinataires. C'est ainsi que le comportement dominateur de l'aristocrate se répète, une deuxième fois, vis-à-vis de la femme du domestique initialement concerné (que l'aristocrate évince en achetant son départ). Puis c'est à la femme de l'aristocrate de montrer, au nom de croyances autres, la même volonté de domination. Et ce, à deux reprises, face à deux personnages différents. Dans un premier temps, au nom d'un idéal guerrier et malgré un plaidoyer sincère pour la liberté d'expression, elle renvoie virulemment un domestique pacifiste. Et dans un deuxième temps, au nom d'un idéal égalitariste, elle rudoie un domestique qui ne se représente pas comme son égal. Les répétitions-variations internes à cette histoire se démultiplient encore, du fait d'une diffraction des rôles, occasionnée par une

⁶³⁷ Cf Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, op. cit., p. 236 : « "Dieu" fut le nom de la transformation du monde en œuvre. »

⁶³⁸ Joël Pommerat, *Cercles/Fictions*, op. cit., p. 73.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 60.

boucle mimétique. Les tout premiers comportements dominateurs du couple d'aristocrates à l'égard du couple de domestiques nous sont d'abord donnés à voir, au travers d'un jeu de rôle. Par la suite, la scène est répétée, quasiment littéralement, mais dans sa distribution originelle.

Comme la première histoire, la sixième histoire se construit suivant un procédé particulier de répétition-variation des situations. Il s'agit du cercle vicieux, qui veut que, de reprise en reprise, le personnage soumette toujours plus son action à sa croyance superstitieuse, quitte à perdre de plus en plus pied.

Enfin, la septième histoire génère aussi des répétitions-variations de situation, mais par un procédé d'inversion des rôles. L'apôtre du capitalisme, qui prenait les chômeurs à son jeu, se retrouve, vers la fin du spectacle, pris à son tour dans un jeu dont les règles sont, cette fois, fixées par ceux qui sont à la marge.

En donnant à voir, sur une scène circulaire, et sans respect de la chronologie, cette suite de situations concrètes, répétitives et singulières, *Cercles/Fictions* esquisse une circularité infinie. Le spectacle suggère, en ouvrant une perspective historique très large, l'infinie répétition-variation de l'expérience du réel dans l'action et donc, ce faisant, la multiplicité complexe du réel. Par opposition à *Au Monde*, qui ne contenait qu'en puissance des croyances d'un autre lieu et d'un autre temps, *Cercles/Fictions* intègre expressément dans sa ronde des comportements qui sont l'émanation de différentes croyances modernes et contemporaines. Mais quelles que soient les croyances sur lesquelles les personnages de *Cercles/Fictions* fondent leur rapport au monde, ils se retrouvent plongés, toujours autrement, dans l'égarement.

L'aspiration de toutes ces croyances fondatrices dans la circularité de *Cercles/Fictions* n'est pas sans évoquer le « bouclage de toutes les significations "occidentales" », tel qu'il a pu être décrit par Jean-Luc Nancy notamment :

« Il n'y a plus de sens à "sens du monde" : ce que chacun de ces mots, et leur syntagme, signifie, est pris dans un bouclage de toutes les significations "occidentales", bouclage désormais homothétique à une "mondialisation" qui ne laisse plus de "dehors" – et par conséquent plus de "dedans" –, ni sur cette terre, ni hors d'elle, ni dans cet univers, ni hors de lui, par rapport à quoi un sens pourrait se déterminer. Or il n'y a de sens que dans un rapport à quelque "dehors" ou "ailleurs" à quoi le

sens consiste à se rapporter. »⁶⁴⁰

Il n'y a justement, très manifestement, dans *Cercles/Fictions*, aucun dehors auquel les personnages puissent se rapporter pour trouver les « repères d'une orientation »⁶⁴¹. Ni la raison, ni Dieu, ni l'économie marchande ne peuvent en tenir lieu. Pas plus qu'une superstition contemporaine comme il s'en manifeste dans la sixième histoire, particulièrement symptomatique de la manière dont l'incrédulité actuelle est réversible en crédulité.

C'est pourtant, comme dans *Au Monde*, le surgissement de quelque chose comme un « dehors » que la forme globale du spectacle nous pousse à attendre. À la circularité des situations, *Cercles/Fictions* associe, au stade de la présentation d'une troisième histoire, le déroulement d'un jeu qui, semblant jouir d'un surplomb épique, promet d'opérer une forme de dépassement des séquences dramatiques :

« TROISIÈME HISTOIRE

– aujourd'hui (1) –

LE PRÉSENTATEUR. [...]

Bon mesdames, messieurs,

ici

ce soir

nous allons jouer ensemble à un GRAND jeu

un grand jeu où vous aurez tout à gagner et très, très peu à perdre

un jeu où ce que vous aurez à gagner pourrait bien se révéler INFINI.

[...]

je sais bien que vous me faites confiance

mais allez, je le sais bien, ça ira encore mieux quand vous

aurez des preuves

de tout ce que je vous raconte.

Donc voilà... [Le présentateur fait alors un geste qui le désigne comme le créateur de ce qui suit]

Noir.

QUATRIÈME HISTOIRE »⁶⁴²

Cette troisième histoire place le spectateur dans l'attente d'une sorte de méta-point de vue que le spectacle pourrait offrir et qui s'apparenterait à une vérité de

⁶⁴⁰ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, op. cit., p. 17.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁴² Joël Pommerat, *Cercles/Fictions*, op. cit., p. 16-18.

l'auteur, dès lors que le spectacle tout entier est assimilé au « Jeu de l'infini » et que l'auteur joue à s'identifier au meneur du jeu. Quand on sait que Pommerat a « passé – perdu ? – beaucoup de temps dans le théâtre » avant de se mettre à créer, comment ne pas imaginer que ce présentateur qui fait état de ses égarements passés, c'est lui :

« LE PRÉSENTATEUR. [...]
Je vais vous parler personnellement.
Je n'ai pas toujours été celui que je suis aujourd'hui.
[...]
Il se trouve que je me suis perdu dans la vie moi aussi
à cause de ces pouvoirs particuliers et de ces différences que je
ressentais par rapport aux autres, aux gens normaux, j'étais triste et
angoissé,
j'avais perdu le goût de vivre
j'avais perdu mon chemin
et je tournais en rond
incapable de trouver la bonne direction. »

C'est au cours de cette deuxième séquence du jeu⁶⁴³, déjà, que nous est révélé, par la voix de ce double possible de l'auteur, l'existence d'un dehors :

« LE PRÉSENTATEUR. [...]
Et puis un jour j'ai compris [...],
que le bonheur était
là
tout près
presque immédiat.
Ce jour-là, je m'en souviens évidemment... je ne sais plus pourquoi,
peut-être parce que j'étais fatigué, je me suis arrêté
j'ai enfin cessé de tourner en rond
et je me suis arrêté là juste au centre de ce cercle que je n'arrêtais pas
de dessiner avec mes pieds en marchant
voilà j'étais donc au centre.
Et puis d'un coup j'ai aussi cessé de penser
j'ai tout arrêté
oui
et tout est devenu évident et simple.
Toutes les choses compliquées qui explosaient dans ma tête ont
convergé d'un coup vers le même endroit
elles se sont toutes rejointes et ont formé une cohérence comme jamais
je n'aurais pu en rêver de meilleure.
Elles se sont rejointes en un point qui était à la fois le centre du cercle
que je traçais en marchant et le centre de ma tête.
Voilà, mesdames, messieurs, ce soir, c'est cette expérience que
j'aimerais partager avec vous.

⁶⁴³ au terme du premier tiers du spectacle

[...]
 La condition pour participer à ce jeu consiste à ...CROIRE.
 [...]
 CROIRE... en VOUS...
 [...]
 DEVENIR LE DIEU de vous-mêmes !
 et prendre place là ici à ma place au centre
 de ce cercle...
 Au centre du cercle...
 Fabuleux, non ? »⁶⁴⁴

Le personnage nous fait ici « don »⁶⁴⁵ d'une expérience l'ayant surpris et délivré d'une quête toute extérieure du sens du monde. Fatigué d'interpréter toujours inadéquatement, il se retire de la pensée du monde. Tout ce qui reste alors, c'est lui en tant qu'existant. Et c'est en se trouvant ainsi concrétisé en tant qu'existant, transi par « le fait libre et incendiaire de l'existence »⁶⁴⁶ qu'il éprouve le sens du monde. Si le centre du cercle qu'il traçait en marchant coïncide alors avec le centre de sa tête, c'est que le sens du monde se découvre dans l'ouverture au monde de son être : le dehors qu'il cherchait se révèle intérieur. Le récit de cette expérience ouvre soudain une voie de sortie hors de la quête circulaire qu'esquisse jusque-là *Cercles/Fictions*, quête (historiquement insatisfaite) d'un fondement objectif de l'action. Le « jeu de l'Infini » et le spectacle tout entier nous semblent alors, dans les termes de Pessoa, une invitation à « accoucher de [notre] être infini »⁶⁴⁷. Mais cette invitation est en partie dérisoire, à l'image même de la transcendance pessoéenne : Pessoa fait des hommes les « dieux » de leur propre vie, « par une autorisation spéciale du conseil municipal »⁶⁴⁸. De la même manière, c'est dans le contexte d'un grand jeu de “prime time”, que nous sommes ici appelés à nous mettre en rapport avec l'ouverture infinie en nous et à « devenir le dieu de [nous]-mêmes ».

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 36-37.

⁶⁴⁵ Cf *Ibid.*, p. 18 :

« LE PRÉSENTATEUR. Ce soir c'est moi qui veux vous DONNER vous donner quelque chose
 ce soir c'est moi qui veux vous APPORTER quelque chose »

⁶⁴⁶ Frédéric Neyrat, *Le Communisme existentiel de Jean-Luc Nancy*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁴⁷ Cf Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, p. 51 : « J'ai conquis, un petit pas après l'autre, le territoire intérieur qui était mien de naissance. J'ai réclamé, un petit espace après l'autre, le marécage où j'étais demeuré nul. J'ai accouché de mon être infini, mais j'ai dû m'arracher de moi-même au forceps. »

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 49-50 : « Tout ce que nous savons se ramène à l'une de nos sensations [...] - mélodrame dont nous sommes à la fois les acteurs, les spectateurs actifs et les dieux mêmes, par une autorisation spéciale du conseil municipal. »

L'éclair de transcendance que cette séquence du jeu fait surgir, apparaît plus douteux encore, au regard des séquences dramatiques qui suivent. Dans une séquence de la septième histoire, en particulier, l'abstraction de la révélation précédente est recouverte par l'idéologie capitaliste dans laquelle l'existence est objet de marchandisation :

« LE CHEF D'ENTREPRISE. [...] Aujourd'hui je suis chef d'entreprise...mais je vais vous avouer quelque chose, il y a quinze ans moi j'étais là à votre place, celle où vous êtes en ce moment [...] peut-être qu'il vous manque actuellement un petit quelque chose... et ce petit quelque chose j'aimerais vous aider à le trouver... Vous voulez bien ?

CHÔMEUR 1. Euh oui oui on veut bien savoir si vous savez.

LE CHEF D'ENTREPRISE. [...] Vous savez pour qu'une voiture roule, il lui faut du carburant, et du bon carburant. Et vous votre carburant, celui qu'il vous faut, c'est une chose très simple et vraiment pas coûteuse [...] ça s'appelle CROIRE oui CROIRE. Croyance en soi et dans ses capacités [...] Vous avez quelque chose à promouvoir de très important aujourd'hui : VOUS-MÊME, quelque chose que vous devez apprendre à promouvoir : VOUS-MÊME !»⁶⁴⁹

Après que ce mot d'ordre opaque (« croire en vous ») ait été récupéré par le discours capitaliste sur le plan du contenu, il apparaît, ironiquement, dans la dernière séquence du jeu, que le mot d'ordre lui-même participe d'une marchandisation, le « jeu de l'Infini » s'avérant marchand :

« LE PRÉSENTATEUR. [...] Oui je vous demande de deviner ce que je sais moi que je vais vous vendre et que vous, vous ne savez pas encore que vous allez m'acheter... Voilà, c'est ça le jeu de l'Infini : deviner l'identité de cette chose que vous allez m'acheter [...] oui mesdames, messieurs le mot est dit : je vends il n'y a rien que je n'aime vous vendre... pour combler vos attentes calmer votre désir vous apporter ce sentiment tellement précieux ce sentiment d'exister entièrement et pleinement soi »⁶⁵⁰

La nature marchande du « jeu de l'Infini » nous pousse à grandement relativiser la

⁶⁴⁹ Joël Pommerat, *Cercles/Fictions*, op. cit., p. 53, p. 57.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 87.

révélation qui nous a été faite, en son sein, d'une transcendance de l'exister et à la percevoir aussi comme le fond de commerce d'un marchand de métaphysique – de fait, Pommerat est un chef d'entreprise désormais !

Si, en dépit du contexte marchand, on peut encore entendre au premier degré les appels du présentateur à croire, chacun, en notre existence et à devenir créateur⁶⁵¹, ce qui relativise sa parole, c'est que le personnage promet au gagnant du jeu de devenir « [son] seigneur, [son] roi, [son] Dieu pour le reste de [leur] existence », ce qui confère aux existences singulières une valeur très éphémère. De la même manière que les autres personnages de *Cercles/Fictions* pouvaient s'en remettre à un ordre du monde extérieur à eux, ce tenant de la praxis du sens du monde qu'est le présentateur, semble être prêt, lui, ironiquement, à s'en remettre au plus vite à un démiurge autre que lui. Peut-être pour la raison qu'expose Clément Rosset :

« Incapables de tenir quoi que ce soit pour certain, mais également incapable de s'accommoder de cette incertitude, les hommes préfèrent le plus souvent s'en remettre à un maître qui affirme être dépositaire de la vérité à laquelle ils n'ont pas accès eux-mêmes [...] Plutôt que d'assumer leur ignorance, ils préfèrent troquer leur liberté contre l'illusion que quelqu'un est là qui pense pour eux et sait ce qu'ils ne réussissent pas à savoir. »⁶⁵²

La posture surplombante du présentateur est, en tout dernier lieu, ravalée au niveau de celle du vendeur à domicile de la scène suivante. Les deux personnages sont pareillement acteurs d'une marchandisation de ce discours de valorisation de l'existence... Où il apparaît que *Cercles/Fictions* n'est pas plus sérieux que la « bible universelle de la réussite » que ce discours vise à vendre :

« LE VENDEUR À DOMICILE. Moi ce que je suis venu vous dire madame c'est que vous avez des capacités, des ressources fabuleuses, des trésors de qualités qui dorment au fond de vous et dont vous n'avez pas encore conscience, et ça je le vois [...] tout ce que je viens de vous dire précédemment, je l'ai compris et expérimenté moi dans ma vie [...] Ma vie qui ne se résumait qu'en une suite d'échecs, échecs, échecs,

⁶⁵¹ Cf *ibid.*, p. 87 : « Ne réfléchissez plus laissez parler votre désir entrez dans le jeu n'arrêtez jamais la ronde des désirs participez pleinement à la marche de la vie devenez à votre manière qui vous est propre l'artisan de ce monde. »

⁶⁵² Clément Rosset, *L'École du réel*, op. cit., p. 233.

échecs, s'est changée immédiatement en une succession ininterrompue de réussites : sur le plan professionnel, intime, sur le plan financier, sur le plan amical, familial, j'ai rencontré la réussite et je ne l'ai plus jamais quittée. »⁶⁵³

La médiation épique de *Cercles/Fictions* contribue donc à exacerber encore un peu plus le sentiment d'un abîme au centre de la réalité. Ce discours de promotion de l'existence, qui s'élevait sur le retour du désenchantement, devient progressivement inaudible au fil de sa récupération et de son infiltration par l'ordre sans finalité du capitalisme. Le méta-point de vue espéré est donc, aussitôt né, aussitôt submergé par l'idéologie dominante. À la fin du spectacle, la « fin du monde du sens » n'ouvre plus qu'une béance.

C'est un détournement ironique de la « scène d'amour au seuil de la mort » ibsénienne (de l'idée d'un monde possible dans l'amour) qui fait passer de la coulure du point de vue central au plein régime de la circularité. Cela prend place dans la dernière séquence de la quatrième histoire, tandis que nos contemporains égarés s'approchent de la mort :

« FEMME 1. [...] Tu sais je regrette.

L'HOMME 2. Quoi ?

FEMME 1. Je regrette notre vie d'avant. Je regrette qu'on n'habite pas ensemble, se soit pas mariés. Je regrette de pas avoir fait d'enfant avec toi. Je regrette de pas t'avoir écouté. Je voulais te dire.

Si on sort d'ici, je te promets que je réparerai, je te le promets, on fera comme tu le veux comme tu le désires toi.

L'HOMME 2. ... Comment tu fais pour penser à des trucs pareils dans un moment pareil !

T'es vraiment tarée !

Noir »⁶⁵⁴

La circularité, complètement déliée désormais, ressaisit de manière fulgurante le début et la fin de la période envisagée, tirant un trait sur le « monde du sens » tel qu'il s'est élaboré depuis l'époque moderne au moins.

« LE VENDEUR À DOMICILE. [...] Aujourd'hui, ce qui nous manque le plus dans la vie actuelle... c'est la noblesse et la pureté des sentiments [...] Le plus urgent à mes yeux aujourd'hui, ce serait de retrouver cet idéal des grands chevaliers. Si tout le monde se comportait

⁶⁵³ Joël Pommerat, *Cercles/Fictions*, op. cit., p. 89.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

comme les plus grands chevaliers d'avant, alors la société se remettrait à l'endroit, c'est sûr.

Moi je vous dis qu'il faut réintroduire les grandes valeurs de la chevalerie dans nos vies... Loyauté, courage, noblesse, altruisme, courtoisie. »⁶⁵⁵

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 96.



Photo 28. *Cercles/Fictions* de Joël Pommerat



Photo 27. *Cercles/Fictions* de Joël Pommerat



Photo 29. *Cercles/Fictions* de Joël Pommerat

© Elizabeth Carecchio

6.1.3 Dépassement de la circularité et surgissement de la possibilité d'un monde ?

Dans *Ma Chambre froide*⁶⁵⁶, Joël Pommerat semble, à nouveau, vouloir appréhender massivement le réel et ses représentations. C'est ce qui apparaît dès le discours introductif de la voix-off. Il y est question d'une « masse de réalités » que le personnage va tenter d'ordonner dans un récit, ces réalités étant immédiatement assimilées à de la « fiction », c'est-à-dire, moins familièrement, à des représentations subjectives :

« VOIX DE CLAUDIE. Ça va pas être simple de retracer cette histoire et tous ces événements mais je vais essayer quand même [...] Ce que j'aurais envie de dire pour débiter, pour démarrer, c'est que dans la vie tout est fiction... Je sais pas mieux dire oui. Tout est fiction. Avec le recul, c'est pas facile de s'y retrouver dans la masse de réalités.»⁶⁵⁷

Comme dans *Cercles/Fictions*, de multiples représentations du réel vont, dans cette histoire, être mises à l'épreuve de l'action. Non plus, cette fois, à l'épreuve d'une multiplicité d'actions sommaires, mais à l'épreuve de la grande action. Car, pour la première fois⁶⁵⁸, Joël Pommerat écrit une histoire unique, qui met en branle une action d'ensemble qui n'est pas qu'un vivre intériorisé. *Ma Chambre froide* apparaît, de ce point de vue, comme un envers possible d'*Au Monde*. Comme une approche pratique du rapport au monde, là où *Au Monde* approche la question de manière plus théorique.

L'approche d'*Au Monde* peut être qualifiée de théorique, dans le sens où elle consiste, en partie, à mettre en présence différents points de vue sur le rapport juste au réel, sur l'attitude juste. Elle se fonde, en outre, sur un présupposé théorique, le présupposé postmoderne d'une absence d'ordre au sein du réel. La question d'*Au Monde* serait, en effet, quoi faire de sa vie, partant de ce que, théoriquement et pour reprendre les termes de Jean-Luc Nancy, « 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»⁶⁵⁹. En contrepoint, la question de *Ma Chambre froide* serait quoi faire de sa vie, partant de

⁶⁵⁶ Le spectacle a été créé en mars 2011 au Théâtre de l'Odéon.

⁶⁵⁷ Joël Pommerat, *Ma Chambre froide*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 5.

⁶⁵⁸ en excluant les pièces jeune public de l'auteur

⁶⁵⁹ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, *op. cit.*, p. 13.

ce qu'il est un ordre (non plus philosophique, ni politique, mais économique) qui continue d'informer le réel : l'ordre sans finalité du capitalisme. Tandis qu'*Au Monde* entreprend, quelque peu en marge de la société, une relativisation de toute représentation du réel, *Ma Chambre froide* met un certain nombre de représentations du réel à l'épreuve d'une inscription concrète dans la société capitaliste. Dans un cas, on a affaire à un tournoiement d'interprétations et une paralysie de l'action. Dans l'autre, on a une représentation d'actions, qui se veut sans doute plus proche de notre expérience effective du réel au quotidien, une expérience faite de choix (libres ou contraints) dans lesquels s'originent bien des actions.

Dans la perspective contemporaine et pratique de *Ma Chambre froide*, le rapport au monde apparaît empreint d'une circularité voilée. En effet, bien que le spectacle soit porté par le souffle de la grande action, il est néanmoins régi par la répétition-variation. L'expérience du réel dans l'action est ici donnée à voir au travers d'une linéarité circulaire, d'une forme-spirale. Voyons, tout d'abord, comment ce spectacle crée l'impression d'une linéarité. Précisons, au préalable, que la forme est épico-dramatique : une employée ayant vécu les faits (Claudie), nous les raconte, en off, en s'appuyant sur le carnet d'une employée qui a disparu (Estelle) et sur ses propres souvenirs.

La grande action de *Ma Chambre froide* emporte, en se développant suivant un modèle relativement classique. Elle enchaîne, en effet, exposition et renversement de situation (acte 1), nouvelle exposition et obstacles (acte 2), dénouements partiels et catastrophe finale (acte 3). L'acte 1 nous présente un groupe d'individus qui travaillent dans la même supérette, et tout particulièrement, Estelle (une employée altruiste) et son patron, Blocq, qui prend un malin plaisir à humilier les salariés. Sont développés, ensuite, les rapports qui existent entre les deux personnages. Blocq a dragué Estelle et celle-ci défend, auprès de ses collègues, l'idée selon laquelle la méchanceté de Blocq n'est pas un caractère intrinsèque mais le résultat du regard biaisé qu'il porte sur le réel. Cet argumentaire laisse penser à l'une de ses collègues qu'Estelle est amoureuse de son patron.

Après cette exposition, ce qui va véritablement enclencher l'action, c'est un

changement de fortune qui va frapper Blocq (à qui on annonce qu'il n'a plus que quelques jours à vivre) et, *a priori*, bénéficiaire aux huit employés du magasin, puisque Blocq, rempli de haine pour sa famille, lègue à Estelle et ses collègues, l'ensemble de ses sociétés : la supérette, des abattoirs, une cimenterie et un bar. Avec comme seule contrepartie : l'obligation qui leur est faite, de produire un événement commémoratif de son existence. Estelle propose que ce soit une pièce de théâtre qu'ils représenteraient chaque année, un peu sur le principe du *Fils Naturel*. L'action d'ensemble de *Ma Chambre froide* va donc se tisser autour de deux fils : l'autogestion de l'entreprise (à mener à bien), et la création d'un spectacle (à mener à terme).

L'acte 2 consiste en une exposition de la nouvelle situation. Il présente les obstacles que les nouveaux dirigeants vont rencontrer : d'une part, des problèmes de gestion patrimoniale (une remise aux normes des abattoirs, très coûteuse, est nécessaire ; le bar est un bar à puttes ; la cession de ces biens est conditionnée par la création d'un spectacle) ; d'autre part, des problèmes de partage du pouvoir. Une séquence pose pourtant ce qui semble être, au départ, une représentation partagée du devoir-être patronal :

« ALAIN [aux ouvriers de l'abattoir]. Y a pas d'inquiétude à avoir, on va licencier personne, on va pas se comporter comme des salopards avec des ouvriers comme nous, c'est pas notre but. »⁶⁶⁰

L'acte 3 voit, sur un mode traditionnel, les problèmes s'accroître puis évoluer vers une résolution. La remise aux normes des abattoirs ne s'avère pas rentable ; la supérette prend l'eau ; Jean-Pierre ne décolle plus du bar à puttes ; les futurs licenciés de l'abattoir deviennent violents ; Blocq, sans nouvelle de la pièce de théâtre, menace continûment de revenir sur la cession ; un groupe immobilier propose de racheter les terrains de la cimenterie, à un prix très élevé. Dans ce contexte, tout ce qui fait figure d'entrave au déploiement de la logique capitaliste (comme l'attachement de certains au modèle initial du bon patron, par exemple) est immédiatement éliminé ou neutralisé par l'action violente du "frère"⁶⁶¹ d'Estelle, qui a fait irruption, à la toute fin de l'acte 2, pour installer Estelle à la tête d'une

⁶⁶⁰ Joël Pommerat, *Ma Chambre froide*, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁶¹ Il s'agit, en fait, d'Estelle déguisée en homme.

dictature artistique. Techniquement, l'action semble donc progresser, jusqu'à ce qu'une catastrophe s'abatte : le corps du mari d'Estelle est retrouvé, baignant dans une flaque de sang, à l'intérieur de la chambre froide.

Mais si *Ma Chambre froide* peut sembler se déployer linéairement, cette linéarité est travaillée par la circularité. Une circularité qui s'élabore, en premier lieu, sur le plan perceptif. Comme tous les spectacles de Pommerat envisagés jusque-là, *Ma Chambre froide* s'apparente à un flux séquencé répétitif sur les plans visuels et sonores. Sur le plan visuel, le spectacle découvre, de séquence en séquence, différents clairs-obscur bleutés (plus ou moins intenses, plus ou moins nébuleux, plus ou moins ombragés), traversés ça et là par quelques touches de bordeaux. Il décline un univers à la croisée du cinéma expressionniste allemand et des images de vidéosurveillance. Toutes les séquences émanant de la vision subjective de Claudie, même les séquences de rêve les plus merveilleuses ne rompent pas absolument cette déclinaison. Les séquences des répétitions de théâtre, par contre, se déploient, elles, dans une harmonie de couleurs naturelles (marron, beige, gris), comme si le réel était alors davantage à nu.

La composition de l'ensemble de ces images est assez systématiquement structurée, comme dans *Cercles/Fictions*, par la figure du cercle. Le spectacle, qui se déroule sur une scène circulaire, multiplie les images de regroupement autour d'un centre qui peut être une poubelle-cendrier, une table, ou un luminaire au plafond... Il multiplie également les mouvements circulaires, qui peuvent être créés par les lumières, les déplacements des acteurs ou un plateau tournant.

Sur le plan sonore, les manifestations de violence sont récurrentes. On voit ainsi revenir, à l'occasion des interventions répétées du "frère" d'Estelle, le couplage coups de feu et cris d'effroi. Le couplage cris et musique latine entraînante revient également fréquemment, dans des contextes différents (à l'occasion des violences conjugales du mari d'Estelle, ou d'intimidations physiques ou verbales exercées par le "frère", sur un ouvrier rebelle ou sur Blocq à l'hôpital). Enfin, le spectacle porte la signature sonore de la musique pop des années 80. Il associe, en particulier, ironiquement, les scènes de rêve ou de fantôme autour de l'amélioration des conditions de travail d'Estelle, scènes dans lesquelles celle-ci chevauche

allègrement une laveuse automatique, à des success stories chantées (la chanson de Human League, « Don't you want me » et un extrait de *Fame*).

Outre l'environnement sensible du spectacle, le cadre de la grande action que celui-ci déploie est, lui aussi, régi par la répétition-variation. L'action de *Ma Chambre froide* s'inscrit, en effet, dans un quotidien cyclique, qui enchaîne réunions de travail, répétitions théâtrales, trajets du travail au domicile (au cours desquels Estelle croise son voisin), soirées domestiques (au cours desquelles Estelle est battue), et rêves nocturnes. Le caractère répétitif de ce cadre est encore accentué par le fait qu'il intègre la mimesis théâtrale et le travail du rêve. Périodiquement, en donnant à voir les moments de théâtre et les rêves créés par Estelle, le spectacle répète (autrement) des scènes déjà vues :

« VOIX DE CLAUDIE. La nuit elle disait qu'elle faisait des rêves directement inspirés de notre situation. Elle rêvait de nos réunions et de nous ses collègues. Des rêves très réels. Banals. Chaque nuit elle revivait le contenu de ses journées. »⁶⁶²

Tout comme son cadre événementiel, le cadre relationnel de la grande action de *Ma Chambre froide* est répétitif. Pendant une très large partie du spectacle, les interactions entre les personnages revêtent, toujours autrement, les mêmes caractères. Plusieurs séquences (situées avant l'arrivée du "frère") présentent ainsi, sous un jour toujours un peu différent, le rôle de bonne poire et de tête à claques qu'Estelle tient au sein du groupe et de son foyer. De même, en diverses occasions, Jean-Pierre fait figure de mou et s'attire des attaques humiliantes des uns et des autres. Quant à Chi, il est la cible régulière de moqueries et d'injures condescendantes et racistes. Adeline, elle, fait régulièrement preuve d'un manque de confiance en elle, qui la conduit aux larmes.

Au-delà de ce cadre, c'est le déploiement même de la grande action de *Ma Chambre froide* qui est répétitif. Si les problèmes de gestion de l'entreprise semblent trouver des solutions, celles-ci participent toujours de ce que François Flahault appelle la « ronde [capitaliste] de la surenchère mimétique »⁶⁶³. Confronté sans cesse à de nouveaux problèmes, le groupe accepte, toujours plus unanimement,

⁶⁶² Joël Pommerat, *Ma Chambre froide*, op. cit., p. 32-33.

⁶⁶³ François Flahault, *Le Paradoxe de Robinson*, Paris, Mille et une nuits, 2005, p. 144.

la logique capitaliste et le recours à la violence pour asseoir cette logique. Une fois entraînés dans la ronde, ceux qui avaient montré des réticences deviennent de fervents acteurs du système. Ainsi, c'est Chi, première victime du "frère" d'Estelle, qui propose d'employer à nouveau ce "frère", pour obliger Bertrand et Nathalie à accepter les règles du jeu capitaliste. Les deux contestataires, et Jean-Pierre aussi (qui avait lâché les affaires), entrent donc, de force, dans la ronde. Et bientôt, c'est Bertrand lui-même qui suggère la méthode du "frère" pour maîtriser les futurs licenciés des abattoirs en colère. Puis c'est Nathalie qui, au prix de nouveaux licenciements, est prête à accepter la somme faramineuse qu'on leur propose pour les terrains de la cimenterie. Adeline est la seule à vouloir poser des limites :

« Tu trouves, demande-t-elle à Alain, que t'as la tête de quelqu'un d'heureux ? »⁶⁶⁴

Mais sa voix est marginale, rien n'entrave plus la ronde capitaliste désormais. Tous semblent partager la représentation que Jean-Pierre se fait de l'économie dans le contexte :

« JEAN-PIERRE. C'est comme ça que vont les choses, Adeline, dans ce monde ! C'est comme ça que les choses fonctionnent, c'est pas nous qui allons les modifier, c'est triste mais c'est comme ça ! C'est comme des lois [...] qu'on ne peut pas contourner ! »⁶⁶⁵

Par son déploiement en spirale, *Ma Chambre froide* rend compte du fort potentiel mimétique du capitalisme, potentiel que François Flahault explique ainsi :

« L'agent [économique] ne peut empêcher que ce qui est désirable pour lui, s'articule de plus en plus étroitement avec ce que désirent les autres joueurs ; de sorte que, finalement, il n'est plus libre de former des évaluations qui lui soient propres, il est obligé de rivaliser avec les autres, de faire comme eux. »⁶⁶⁶

Dans *Ma Chambre froide*, les employés devenus patrons se comportent, à leur tour, comme ces patrons qu'ils qualifiaient de « salopards ». À l'acte 4, dix ans après les faits, l'un d'eux décrit bien leur comportement d'alors comme une aliénation :

« JEAN-PIERRE. C'est fou ! C'est vrai ! C'était comme des voix à l'intérieur... On a bien cru qu'on allait être incapable de désobéir à ces

⁶⁶⁴ Joël Pommerat, *Ma Chambre froide*, op. cit., p. 76.

⁶⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶⁶ François Flahault, op.cit., p. 144.

voix. Moi c'était comme un ordre que je recevais, une voix en moi !
Qui me défendait de dire et qui m'ordonnait d'accepter. »⁶⁶⁷

C'est par l'intrication des deux fils de l'action que Pommerat cherche à représenter la logique existentielle qui alimente une telle spirale. On notera que la première fois où Estelle fait intervenir son "frère", c'est dans l'intérêt du théâtre, pour forcer le groupe à en faire sa priorité⁶⁶⁸. On notera surtout que, par la suite, quand le "frère" intervient apparemment dans l'intérêt de l'entreprise, c'est parce que la santé de celle-ci conditionne la poursuite du projet théâtral. Au nom du théâtre, Estelle est prête à toutes les soumissions au profit et à toutes les violences :

« BERTRAND. Faudrait demander au frère d'Estelle. Pourquoi on lui demanderait pas ? [...]

ADELINE. [...] si tu lui dis que c'est pour sauver la peau de tout le monde ici en plus.

ALAIN. Oui et surtout celle du théâtre. »⁶⁶⁹

Estelle est, en fait, essentiellement mue par le désir d'être reconnue par Blocq. Elle veut absolument créer ce spectacle pour lui, par amour pour lui. Elle finit par l'avouer dans son carnet :

« ESTELLE. [...] La vérité, c'est que depuis des semaines, tout ce que j'ai fait, c'était seulement pour pouvoir LUI DIRE mes sentiments secrets... car... je suis... amoureuse de LUI... »⁶⁷⁰

En montrant comment le désir illimité d'Estelle sert de ressort à l'expansion capitaliste, l'auteur représente les ressorts subjectifs et irrationnels du capitalisme. Tandis que le groupe dans son ensemble figure le sujet rationnel, Estelle figure son double obscur, le sujet « relationnel »⁶⁷¹, mu avant tout par le désir d'exister. On reconnaît là une dualité pointée par François Flahault, chez les acteurs économiques :

« Les acteurs économiques ont beau être utilitaristes dans leurs raisonnements et leur vision du monde ; en pratique, ils participent à un

⁶⁶⁷ Joël Pommerat, *Ma Chambre froide*, *op. cit.*, p. 97.

⁶⁶⁸ Le groupe est forcé de proclamer : « J'aime le théâtre », « Le théâtre est plus important que la vie. » Cf *Ibid.*, p. 54.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁷¹ François Flahault, « Comment l'homme peut-il être à la fois égoïste, bon et méchant ? », in *Revue du Mauss*, n°31, Paris, La Découverte, 2008, p. 312.

jeu qui va bien au-delà de l'utilité. La rationalité, la compétence, la technicité et l'esprit de sérieux masquent l'illimitation du désir aux yeux mêmes de ceux qu'elle anime. »⁶⁷²

La fausse linéarité de *Ma Chambre froide* se trouve finalement stoppée net par un événement météorique. Une catastrophe s'abat, qui replie la spirale de l'action sur elle-même et permet aux anciens employés de reconnaître le caractère illusoire de leur progression : ils réalisent alors qu'ils tournent en rond, dans la mesure où leurs actions sont dépourvues de fin. L'ironie de cette reconnaissance vient de ce qu'elle procède d'un malentendu. Le mari d'Estelle est retrouvé mort dans la chambre froide ; tous savaient qu'il la battait, et certains lui avaient suggéré d'employer la méthode du "frère" ; ils se croient, de ce fait, responsables, alors qu'il n'en est rien⁶⁷³.

« NATHALIE. Le déclic, ça s'est passé après la mort du mari d'Estelle. A ce moment-là on a vraiment senti qu'on était entraînés, presque malgré nous, dans une façon de penser et d'agir qu'on contrôlait plus. »⁶⁷⁴

Cette reconnaissance, racontent les personnages, a donné lieu à un renversement qui les a ramenés à leur statut social initial, avant de les placer en marge du monde du travail :

« NATHALIE. [...] on a décidé de revendre toutes les sociétés que Blocq nous avait léguées ...

[...]

On a vendu le magasin aussi, on s'est débarrassés de tout. D'abord on est redevenus simples employés puis, il y a cinq ans, le magasin a fait faillite et on s'est retrouvés au chômage. »⁶⁷⁵

Mais de la même manière qu'à la fin d'*Au Monde*, l'inscription pratique dans la société capitaliste ne dessinait pas d'ordre à proprement parler, ici, le retrait final hors de la logique sans finalité du capitalisme n'en dessine pas non plus :

« ALAIN. Ce qui faudrait quand même rajouter c'est que les gens à qui on a revendu la cimenterie, ils ont finalement accepté la proposition immobilière qu'on nous avait faite à nous... Eux, ils ont pris le fric.

⁶⁷² François Flahault, *Le Paradoxe de Robinson*, op. cit., p. 143.

⁶⁷³ C'est un voisin du couple, tueur professionnel et amoureux d'Estelle, qui est l'assassin.

⁶⁷⁴ Joël Pommerat, *Ma Chambre froide*, op. cit., p. 97.

⁶⁷⁵ *Idem*.

Tout a été rasé et liquidé... Et finalement ça a été pire pour les gens qui travaillaient là-bas que ce qu'on aurait fait nous si on était restés. »⁶⁷⁶

Cette brève évocation de prolongements de l'action inscrit la ronde précédemment décrite dans un mouvement perpétuel et supra-individuel. En conséquence, qu'on considère le retrait du groupe comme peu significatif (puisqu'il s'origine dans un malentendu) ou qu'on y voit une image de contagion insurrectionnelle⁶⁷⁷, ce retrait apparaît vain, sinon contreproductif, à l'échelle de la collectivité. Reste l'échelle individuelle. La toute fin de *Ma Chambre froide* semble interroger la possibilité d'un espace de salvation individuelle, en marge de tout engagement dans la société capitaliste :

« ADELINÉ. [...] les lois de l'économie, c'est comme des lois incontournables tout ça. Les choses sont tracées d'avance, on peut rien y faire, on peut juste se mettre à l'écart pour pas être entraînés par le courant qui est plus fort que nous. »⁶⁷⁸

C'est l'évolution de la quête existentielle d'Estelle qui porte un éclairage trouble sur la possibilité d'habiter le réel, à l'écart de la société. Car elle pourrait sembler aboutir, à la fin du spectacle. Redessinons le cours de cette quête qui s'étend au-delà des limites temporelles de la grande action. Avant son aboutissement trouble, elle apparaît placée sous le signe de la circularité, faisant alterner, sans jamais parvenir à faire monde, tentatives de croire en Dieu et tentatives de croire en l'existence, recherche d'un ordre divin et poursuite de ses propres désirs.

Au tout début du spectacle, avant que la spirale de l'action ne s'enclenche, deux séquences aux accents pessoéens suggèrent l'appartenance du personnage « à cette espèce d'hommes qui rest[ant] toujours en marge du milieu auquel ils appartiennent, et ne vo[yant] pas seulement la multitude dont ils font partie, mais également les grands espaces qui existent à côté, [...] n'[ont pas abandonné] Dieu aussi totalement que [les gens de leur génération] »⁶⁷⁹. En effet, la première

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 97-98.

⁶⁷⁷ L'assassin du mari d'Estelle est un tueur qui a enfreint les règles de sa profession, en agissant pour des motifs personnels.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁷⁹ Cf Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 37-38 :

« Je suis né en un temps où la majorité des jeunes gens avait perdu la foi en Dieu, pour la même raison que leurs ancêtres la possédaient – sans savoir pourquoi [...] J'appartiens néanmoins à cette espèce d'hommes qui restent toujours en marge du milieu auquel ils appartiennent, et qui ne voient

séquence montre Estelle adolescente jouer les religieuses, par désir de croire en Dieu. Déjà à cette époque de sa vie, elle veut croire à l'existence d'un ordre objectif invisible :

« ESTELLE. Je suis sûre que la vie est beaucoup plus belle lorsqu'on croit en Dieu. J'aimerais apprendre à mieux regarder pour mieux voir. Je suis sûre que je ne sais pas regarder, c'est pour ça que Dieu m'est invisible. Quand j'étais enfant, mon père s'est transformé du tout au tout quand il a commencé à vraiment bien regarder autour de lui. »⁶⁸⁰

Toujours obnubilée par cet ordre invisible à l'époque où se déroule l'action principale, Estelle porte un regard original sur le lointain (le ciel, les étoiles...), comme sur le proche. La deuxième séquence du spectacle nous montre la femme de ménage qu'elle est devenue poursuivre sa quête jusque sur son lieu de travail, jusque dans le récurage des toilettes :

« *Estelle est en train de nettoyer les cuves des toilettes.*

VOIX DE CLAUDIE. Moi dans la vie je ne m'intéresse à rien ou presque [...] Estelle était très curieuse. Elle s'intéressait particulièrement au ciel et aux étoiles [...] Au magasin où elle travaillait avec moi et d'autres, Estelle nous parlait souvent de ses questionnements. Elle disait par exemple : "Je me demande où terminent toutes ces marchandises que nous écoulons ici, une fois consommées, digérées et évacuées ? Ce sont des choses qu'on ne VOIT pas vraiment se passer sous nos yeux. Ce sont des choses qui restent invisibles à l'œil nu pour nous, êtres humains ordinaires. Aussi invisibles finalement que les planètes les plus éloignées dans le ciel..." »⁶⁸¹

Cet ordre objectif des choses ne se laissant cependant pas découvrir, Estelle investit, inconsciemment, une possibilité d'exister : son désir pour Blocq. Elle se raconte d'abord que c'est pour des raisons idéologiques et par altruisme, qu'elle excuse Blocq et veut le transformer par l'art :

« ESTELLE [à propos de Blocq]. S'il voyait correctement ce qui se passe autour de lui, alors il pourrait pas se comporter comme il fait, c'est pour ça qu'on peut pas dire qu'il est mauvais. »⁶⁸²

« ESTELLE. Une pièce artistique ça permet de faire voir à quelqu'un ce qu'il ne voit pas en temps ordinaire si elle est bien faite... C'est ce que

pas seulement la multitude dont ils font partie, mais également les grands espaces qui existent à côté. C'est pourquoi je n'abandonnai pas Dieu aussi totalement qu'ils le firent [...] »

⁶⁸⁰ Joël Pommerat, *Ma Chambre froide*, op. cit., p. 7.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 21.

j'ai vu l'autre nuit en rêve. [...] Et c'est exactement ce qui était arrivé à mon père : un jour, en regardant la télévision, il a eu un choc, ça l'a bouleversé et il a pleuré pendant trois jours, après il n'a plus été le même. [...] Nous on ferait une pièce de théâtre qui lui permette [à Blocq], quand il irait la voir, de mieux ressentir ensuite les choses qui l'entourent... »⁶⁸³

Mais elle réalise après la catastrophe que, sous couvert de faire du théâtre engagé, elle voulait exhaler un aveu d'amour, avec l'espoir que cela touche Blocq :

« ESTELLE. [...] Je disais que je voulais faire changer les autres [...] Je disais qu'une pièce de théâtre pouvait lui ouvrir les yeux [à Blocq] mais c'était seulement pour qu'il ME VOIE mieux. Je disais que je voulais qu'IL VOIE "MIEUX" les autres... Mais c'était peut-être seulement pour qu'IL ME VOIE "BIEN", MOI. »⁶⁸⁴

Cette prise de conscience d'Estelle semble répéter, de manière moins ostentatoire, la découverte de *Cercles/Fictions* d'un sens qui ne procède plus d'une conception du monde mais d'une « pulsion du monde »⁶⁸⁵. Estelle croyait servir un ordre objectif des choses, quand elle ne faisait que suivre son désir. Malheureusement sa relation à Blocq n'ouvre aucun « là commun »⁶⁸⁶ et se solde par de violentes désillusions⁶⁸⁷.

Égarée, Estelle se tourne à nouveau vers la religion. La répétition-variation est ironique et veut qu'elle essaie de se faire une place dans un monastère, cette fois ! Cela donne lieu, comme chez les sœurs précédemment, à un flagrant délit d'intrusion, le énième du genre en fait, car Estelle fait continûment la même démarche désormais. Comme si son être ne se soutenait plus que de son désir de croire en Dieu. Arrachée au monastère encore une fois, elle hurle sa détresse.

Ma Chambre froide, dont l'action principale se présentait comme une variation sur la rupture finale d'*Au Monde*, semble, considéré dans son entier, participer d'un même maelström noir, charriant non plus des représentations, mais des tentatives concrètes de faire monde. On pourrait dire, de ce point de vue, que le spectacle reprend partiellement la forme de *Cercles/Fictions*, mais en resserrant la

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁸⁵ Frédéric Neyrat, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁸⁶ Jean-Luc Nancy et Daniel Tyradellis, *Qu'appelons-nous penser ?*, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁸⁷ Si son patron finit bien par la regarder autrement, c'est dans un moment où elle porte le masque du "frère" et sous l'effet d'une drogue, donc pour des raisons chimiques.

perspective sur des tentatives contemporaines, appréhendées dans le cours entier d'une vie.

Cela dit, *in extremis*, un amour particulier éclot, qui parvient, contre toute attente, à conjurer cette circularité. Un amour réciproque, né fortuitement et vécu en marge du jeu social. Estelle tombe amoureuse de son ancien voisin qui s'avère être le meurtrier de son mari :

« VOIX DE CLAUDIE. [...] On dit surtout qu'Estelle a retrouvé sa joie de vivre. Elle se serait beaucoup attachée à cet homme en prison. On dit que la noirceur de cette personne est vraiment incomparable. À défaut de pouvoir changer sa vie, on dit qu'Estelle persiste à vouloir changer les autres. On dit qu'Estelle AIME plus que tout faire le bien mais que, décidément, elle est peut-être surtout très AMOUREUSE du mal... »⁶⁸⁸

C'est la première fois qu'un personnage de Pommerat, incarnant la manière d'être au monde prônée par le métaphysicien de bazar de *Cercles/Fictions*, est présenté aussi positivement. Depuis l'adolescence, Estelle vit à l'écoute de ses sensations, c'est une contemplatrice et une rêveuse qui aime à « rêv[er] tout, pour tout convertir en [sa] substance la plus intime »⁶⁸⁹. C'est une figure d'artiste, du moins une figure d'artiste primaire⁶⁹⁰, si l'on adopte la perspective de Pessoa, puisque c'est une amoureuse et que ses sensations d'amoureuse se recomposent, à deux reprises dans le spectacle, en merveilleux rêve d'amour. L'aboutissement de sa quête incite à envisager l'être-au-monde sous l'angle particulier du désir amoureux comme ce qui fait sens – sous réserve de réciprocité certes, mais aussi, paradoxalement, sous réserve d'interactions limitées avec l'autre, car si un « là commun » s'est bien ouvert entre Estelle et son voisin, ce là existe au seuil de la prison⁶⁹¹, soit au seuil d'une relation effective.

Ma Chambre froide laisse une impression de résolution trouble. La chose est cependant suffisamment inédite chez Pommerat pour qu'elle produise un effet certain. Aucun autre spectacle de l'auteur ne donne ainsi forme à une situation

⁶⁸⁸ Joël Pommerat, *Ma Chambre froide*, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁸⁹ Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 281.

⁶⁹¹ Après avoir détourné la « scène d'amour au seuil de la mort » ibsénienne dans le spectacle précédent, Pommerat invente ici le motif de « l'amour au seuil de la prison » ! Sur la « scène d'amour au seuil de la mort », cf Jean-Pierre Sarrazac, « L'épilogue ibsénien », in *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 1989, p. 15-29.

habitable. Il n'est pas anodin qu'une telle situation advienne dans le contexte d'une inscription des personnages en marge de la société. C'est là, semble-t-il, à l'écart des courants sociétaux, qu'il serait encore possible de faire monde.



Photo 30. *Ma Chambre froide* de Joël Pommerat

© Elizabeth Carecchio



Photo 31. *Ma Chambre froide* de Joël Pommerat

© Elizabeth Carecchio



Photo 32. *Ma Chambre froide* de Joël Pommerat

6.1.4 Circularité abyssale et non-sens du monde ?

Pour qui s'est un peu trop pris au jeu de la révélation finale de *Ma Chambre froide*, la création suivante de Joël Pommerat apporte une certaine déconvenue. En effet, si la révélation de *Cercles/Fictions* se voit relativisée dans le cours même du spectacle, la relativisation (explicite) de la révélation finale de *Ma Chambre froide* a lieu, elle, dans un temps ultérieur et fait l'objet d'un spectacle à part entière : *La Réunification des deux Corées*⁶⁹².

Tandis que *Cercles/Fictions* passait en revue un certain nombre de fondements idéologiques du rapport au monde, qui, au cours des différentes actions, s'avéraient tous illusoire, *La Réunification des deux Corées* s'intéresse spécifiquement au dehors révélé par la quête d'Estelle, le désir amoureux et, plus généralement, l'élan affectif, que le spectacle appréhende, de but en blanc, au travers d'une multiplicité de situations de désillusionnement. Dans cette perspective contemporaine et centrée sur la pulsion de l'autre, le rapport au monde apparaît, une nouvelle fois, placé sous le signe de la circularité.

Comme les spectacles précédents, *La Réunification des deux Corées* se présente comme un flux séquencé répétitif. Sur le plan perceptif, en tout premier lieu. De séquence en séquence, au centre du dispositif bi-frontal, c'est le même espace longitudinal qui apparaît, souligné par la projection au sol, sur toute la longueur de la scène, d'une mosaïque à motifs géométriques (carrés, losanges, motifs antiques ou nomades...). Ce long couloir scénique, ouvert aux deux extrémités, peut se voir comme une métaphore des chemins (sans but) de la vie et des orientations multiples qu'ils proposent. C'est un lieu de passage où la mise en présence des personnages produit à répétition, aimantations, collisions, et à l'inverse, arrachements (au sens propre), éloignements... Pour prendre une image empruntée à la physique des particules, ce couloir est un "collisionneur" qui vise à cerner la dynamique pulsionnelle à l'œuvre lors de dislocations amoureuses. La pertinence de cette image semble confortée par la proximité de celle-ci avec l'image des autos tamponneuses, présente dans le spectacle – nous y reviendrons. On notera que la

⁶⁹² Le spectacle a été créé en janvier 2013 au Théâtre de l'Odéon.

répétition, dans des séquences différentes, de mêmes élans gestuels est parfois soulignée par le fait qu'ils sont joués par la même personne. C'est ainsi qu'on peut voir, à deux reprises, Ruth Olaizola sauvagement animée d'un désir de corps à corps : élan haineux dans un cas (à l'encontre de la partenaire qui la quitte) ; élan sexuel dans l'autre (vis-à-vis d'un homme qui n'est pas celui qu'elle s'apprête à épouser).

Comme dans *Cercles/Fictions*, les répétitions-variations sensorielles sensibilisent la perception au retour, dans des séquences narratives autonomes, de situations de même teneur. Car si *La Réunification des deux Corées* est, selon l'auteur, une « suite d'instant sans unité déclarée »⁶⁹³, le spectacle se compose bien, *de facto*, d'une suite de variations autour de la dislocation d'un ordre amoureux (ou relationnel) établi. Il déploie, en miroir des mosaïques qui parcourent la scène, une mosaïque de fragments liés au thème de la dislocation amoureuse (relationnelle). Cette figure de la mosaïque est revendiquée par l'auteur :

« on pourrait [...] dire que [*La Réunification des deux Corées*] se présente sous la forme d'une suite de petits fragments fictionnels. Ces fragments sont des instants singuliers et clos. A la différence de *Cercles/Fictions*, où l'on pouvait parler de fils narratifs, qui se prolongeaient et qui en chevauchaient d'autres, ici, chaque morceau est unique. Ce n'est pas du tissage, plutôt de la mosaïque. Se juxtaposent des morceaux, des éclats singuliers. »⁶⁹⁴

De la même manière que, dans *Cercles/Fictions*, la circularité s'esquissait aussi bien à l'échelle des histoires qu'à celle de l'ensemble, l'éclatement en mosaïque est ici travaillé à petite comme à grande échelle. En effet, le thème de la dislocation amoureuse semble se diffracter, dans le spectacle, en plusieurs sous-thèmes, chacun de ces sous-thèmes donnant lui-même lieu à plusieurs variations. On voit ainsi se succéder quatre sous-thèmes et leurs variations. Plusieurs séquences semblent d'abord développer le sous-thème de l'auto-dislocation de l'amour. Une femme entame une procédure de divorce parce qu'il n'y a jamais eu, entre elle et son mari, qu'un amour de convenance. Une autre, engagée elle aussi sur la voie de la séparation, ne peut, face à sa conjointe folle de douleur, qu'énoncer son désamour. Une troisième, qui ne voit pas encore que son mari s'est pendu, croit qu'en

⁶⁹³ Dossier d'accompagnement du spectacle, partie 1, réalisé par le Théâtre de l'Odéon, 2013, p. 3.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 24.

divorçant, elle n'a provoqué qu'une dislocation temporaire de son couple.

Une deuxième série de diffractions se déploie ensuite, à partir du thème du fantôme des amours passés. Une femme recroise un homme qu'elle a aimé et, instantanément, ses liens présents n'ont plus d'existence, son compagnon actuel doit littéralement l'arracher à l'emprise de ce passé fantasmatique. Suit une variation grotesque sur le même thème, dans laquelle un mariage avorte, au seuil de la mairie, sous l'effet de résurgences en cascade. D'aveu en aveu, le futur marié révèle à sa future femme qu'il a été, dans le passé, attiré par chacune de ses sœurs, sans exception.

Le spectacle glisse alors vers un troisième thème : celui de l'inconstance des désirs et des amours trahis. Au moment de se séparer du médecin qui a soigné son père mourant, une femme⁶⁹⁵, sérieusement engagée par ailleurs, est saisie d'une pulsion sexuelle irrésistible. Une secrétaire (mariée) croit – ou veut croire – que sa relation avec son patron (marié) a basculé un soir. Une prostituée, qui croyait entretenir depuis des années une relation amoureuse avec un client, voit cette relation anéantie par une nouvelle rencontre que l'homme a faite et qui revêt plus d'importance pour lui. Un homme revient sur les lieux d'une vie conjugale passée et peut voir, *in situ*, celui qui l'a remplacé.

La Réunification des deux Corées montre enfin l'amour au prisme de l'enfant – qui peut être objet de désir ou, lorsqu'il est en position de tiers, nerf de l'amour ou agent de sa dislocation. Dans une première séquence, un enseignant accusé de pédophilie justifie un rapprochement trouble avec un élève par l'amour. Dans une deuxième séquence, un couple se défait, en conséquence d'un désaccord sur l'avenir professionnel de leur enfant. Enfin, dans une dernière séquence, un homme et une femme sont contraints de réaliser que leur relation repose sur une fiction partagée, construite autour du fait qu'ils ont des enfants ensemble.

La Réunification des deux Corées multiplie donc les situations de désillusionnement, au sein desquelles un certain ordre relationnel vole en éclats.

⁶⁹⁵ C'est l'une de ces scènes jouées par Ruth Olaizola, dont nous avons parlé plus haut.

Dans chaque séquence quasiment, l'ordre relationnel auquel les personnages pouvaient croire, implose, laissant les personnages désorientés et confus. Ces implosions à répétition suggèrent l'infinie répétition-variation de l'expérience de la désillusion affective et, ce faisant, la complexité des rapports affectifs.

En regard de cette mosaïque qui suggère indirectement la complexité d'un réel qui ne se laisse pas ordonner par l'amour ou l'amitié, et contrairement à la manière dont étaient structurés les spectacles précédents, *La Réunification des deux Corées* ne déploie ouvertement aucune quête de sens. L'absence d'une dualité structurelle nette correspond à un désir de spontanéité⁶⁹⁶ de la part de l'auteur qui a voulu, ici, comme pour *Cercles/Fictions*, élaborer une forme au fil de l'écriture, mais aussi, plus radicalement, « affronter [le] sujet, [la] question [du spectacle], d'une façon innocente et non surplombante, c'est-à-dire sans finalement [se] mettre en situation de connaissance ou de réflexion de type sociologique ou même philosophique sur le sujet »⁶⁹⁷. Dans *La Réunification des deux Corées*, aucun personnage n'est placé dans une position potentiellement surplombante. Ici, aucune Estelle qui soit en quête d'un monde dans l'amour ; aucun prophète sensationniste qui construise un discours sur les cendres d'une conception illusoire de l'amour.

Mais si la tension vers la révélation d'une unité de l'amour (ouvrant la possibilité d'un monde) n'est pas ici matérialisée dans une quête, elle n'est pas pour autant inexistante. Elle naît directement du montage des séquences et d'un contraste entre une majorité de gros plans sur des instants de dislocation amoureuse et quelques rares séquences plus analytiques qui font retour, à l'inverse, sur des instants de rapprochement amoureux, pour tenter d'en saisir, par la parole, le principe actif. Il faut noter que la tension vers l'unité ainsi créée est renforcée scéniquement par un contraste visuel entre les deux types de séquences. En effet, si le plateau semble parcouru d'une onde de diffraction dans les séquences catastrophiques, il est réduit par contre, dans les séquences analytiques, à un petit espace rectangulaire, éclairé par une lumière vive, qui s'apparente à l'enceinte d'un

⁶⁹⁶ Cf Dossier d'accompagnement, partie 1, p. 30 : « Je pourrais qualifier cette pièce en cours, aussi, de “pièce spontanée”, pour la différencier de pièces écrites de façon plus réfléchie et mûrie telles *Ma Chambre froide*, *Cendrillon*, *Les Marchands*. “Pièces spontanées” telles que *Je tremble*, *Cercles / fictions*, qui se cherchent en se faisant. Avec des matériaux précis au départ, mais des matériaux non “raffinés” au sens où l'on dit que le pétrole se raffine. »

⁶⁹⁷ <http://www.theatre-odeon.eu/fr/2013/01/28/la-reunification-des-deux-corees>

procès. C'est le cas dans la séquence de la secrétaire, dans laquelle il s'agit bien de faire toute la lumière sur un lien qui se serait formé avec son patron. C'est le cas également dans la séquence de l'enseignant suspecté de pédophilie, dans laquelle il s'agit bien, là encore, de faire le procès d'une relation trouble qui s'est installée entre lui et son élève.

La Réunification des deux Corées est donc travaillée, comme les spectacles précédents, bien que plus discrètement, par une tension vers la révélation d'une unité. Si ce spectacle fait exister plus discrètement cette tension, il aboutit en revanche, aussi spectaculairement que la quête d'Orion ou que « le jeu de l'Infini », à la suggestion d'une absence. En l'occurrence, à celle du centre absent de la relation amoureuse ou affective. C'est au travers d'un dernier ensemble de séquences en mosaïque, au travers d'une dernière série de miroitements, qu'est finalement rendue sensible l'inconsistance de l'amour.

Il est, tout d'abord, une séquence inscrite dans la série de séquences autour de l'enfant, qui annonce cette série d'images plus générales de l'amour. C'est une performance chantée – déjà esquissée plus tôt mais pleinement développée ici. Joël Pommerat semble la considérer comme la quintessence même du spectacle, comme la représentation (négative) de l'amour la plus achevée que *La Réunification* contienne :

« À un moment donné, il m'est venu l'idée qu'il faudrait créer un lien entre les différentes fictions. Partant de l'idée que je n'allais pas écrire une pièce-fable mais plein de micro-fictions les unes à côté des autres, je me suis interrogé sur la nécessité de produire du lien, peut-être par un narrateur, un conteur comme j'ai l'habitude de le faire. Bien que tenté, je me suis dit que je n'allais pas reproduire cette idée de présentateurs comme je les appelle. En même temps je cherchais à créer un discours qui allait relier une parole, objective ou du moins transcendante, surplombante, sur l'amour [...]

Un jour, en faisant des essais à partir de chants proposés par Antonin, le compositeur, j'ai écouté ce morceau chanté dans une sorte de langage inventé et il s'est imposé à moi sans que je puisse alors théoriser ce choix de façon rationnelle. Ce discours là, avec ces mots inventés, ces mots non signifiants, c'est le meilleur langage que je pouvais trouver pour créer un moment de surplomb, de réunification. »⁶⁹⁸

⁶⁹⁸ Dossier d'accompagnement, partie 2, p. 22.

Ce moment (qui n'est en fait qu'un premier moment de quintessence) montre donc un personnage androgyne, d'apparence très fragile, qui, vêtu d'un costume étincelant, chante l'amour, dans une langue informe. Ce tableau hautement indéterminé représente l'amour, au sens où il offre aux spectateurs une surface de projections autour de l'idée de l'amour, surface semblable à celle que peut offrir l'indétermination de l'autre, dans la relation amoureuse. Il représente l'amour au sens, donc, où il cristallise toutes sortes de ressentis autour de ce sujet, ressentis qui n'ont pas de réalité objective : il représente l'amour en tant que construction inconsistante.

Ce tableau annonce le dernier mouvement du spectacle, qui ne fait que répéter les moments de surplomb de ce genre, tentant, à chaque fois, de montrer cette inconsistance constitutive de l'amour, avec un peu plus de profondeur ou un peu plus de largeur de champ. La première séquence de la série donne une image du fond aveugle de l'amour. Elle met en jeu une femme amnésique qui ne sait rien et ne garde jamais trace de ce qui est censé l'unir à l'homme avec qui elle est en couple. Même si l'homme, lui, semble savoir, le sentiment d'une inconsistance domine.

La séquence suivante étend encore ce sentiment, en ouvrant à l'indétermination du rêve d'amour en chacun : une jeune femme quitte définitivement l'homme qu'elle aime au petit matin, au motif qu'ils s'aiment mais que ça ne suffit pas. Ses paroles font écho aux mots de Marguerite Duras (« Aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour »⁶⁹⁹). Elles révèlent soudainement la dimension abyssale du rêve d'amour en chacun. Rêve dont il apparaît qu'il n'est pas simplement désir d'être aimé d'un autre être, mais qu'il est aussi « rêve de complétude, d'infini, d'absolu »⁷⁰⁰.

⁶⁹⁹ Marguerite Duras, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, 1953, p. 168.

⁷⁰⁰ Sur la contradiction du rêve d'amour, cf François Flahault, « La sirène aux frontières de l'infini », in *Les Métamorphoses du conte*, Jean Perrot (dir.), Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 334 : « D'un côté, désirer aimer, c'est désirer occuper une place par rapport à un autre être - place d'homme par rapport à une femme ou de femme par rapport à un homme, par conséquent une place limitée. Mais le rêve d'amour est également un rêve de complétude, d'infini, d'absolu. La contradiction réside en ceci qu'il est impossible de se réaliser à la fois dans l'infini et le fini, impossible de se réaliser de manière illimitée tout en occupant une place définie et relative à la place occupée par l'autre. »

L'inconsistance abyssale qui est donnée à voir, prend de plus grandes proportions encore, au travers de la séquence suivante qui étend l'image négative de l'amour suggérée jusque-là, à l'amitié, et indirectement, à toute relation affective. Dans une séquence qui peut sembler répéter autrement la dispute antérieure du couple de lesbiennes, l'amitié de deux hommes vole violemment en éclats, pour une raison apparemment anecdotique. La séquence suggère l'inconsistance de toute relation affective qu'elle donne à voir comme le résultat de projections subjectives croisées, qu'une interaction réelle peut, à tout moment, anéantir.

Comme pour lui donner toujours plus de visibilité, cette confusion totale dans laquelle les êtres humains interagissent les uns avec les autres, est alors montrée au travers d'un nouveau tableau, celui des autos-tamponneuses. Là encore, la séquence apporte un éclairage légèrement différent sur cette confusion, puisque celle-ci engendre ici, non pas de la souffrance, mais de l'excitation. Cette séquence offre, en effet, le tableau d'une confusion fascinante : deux adolescents s'embrassent langoureusement, en marge du champ de collisions du manège ; le tout est plongé dans un brouillard dense et une atmosphère musicale, sensuelle et exaltante.

Mais le spectacle ne s'achève pas sur cette nouvelle image négative et découvre encore une perspective abyssale. Après avoir ouvert l'inconsistance de l'amour à l'indétermination du rêve d'amour en chacun, il l'ouvre, cette fois, à l'indétermination du désir sexuel en chacun. Alors qu'il est en train d'aller retrouver sa femme après le travail, un homme finit par se laisser tenter par les propositions d'une prostituée, quand, dans la négociation, celles-ci deviennent gratuites.

Cette dernière série de séquences surplombantes donne finalement lieu à une séquence dans laquelle l'inconsistance de l'amour est révélée dans la parole. Le directeur d'un centre d'aide sociale veut convaincre une marginale d'avorter. Se heurtant à la croyance inconditionnelle de la jeune femme en l'amour, il découvre sa représentation négative de l'amour :

« L'HOMME (*hors de lui, n'arrivant plus à se contenir*). Mais ça n'existe pas l'amour Annie, merde, c'est des inventions. C'est dans la tête, c'est comme un délire. L'amour, c'est une sorte de maladie. C'est pas beau l'amour, faut arrêter avec ces conneries [...] Je vais te dire Annie, déjà dans la vie normale, la vie des gens qui n'ont pas de handicap au départ, l'amour c'est irréel, c'est un concept. Ce que les gens appellent l'amour, c'est comme l'alcool ou la drogue [...] Quand on se réveille de l'amour après trois mois trois ans ou quinze jours, on se rend compte qu'on a déliré, qu'on a fantasmé et que c'est nul, que l'autre est nul, ou qu'il est con, ou bien qu'il sent mauvais !»⁷⁰¹

Cette nullité de l'amour, que la dernière partie du spectacle donne à voir diversement jusqu'à la faire surgir dans la parole, est ultimement ressaisie au travers d'un nouveau tableau chanté, mettant en jeu le chanteur androgyne. Cet ultime tableau semble être la représentation la plus générale de l'amour que *La Réunification des deux Corées* ait pu faire émerger. Le personnage y chante la même chanson informe que précédemment (avec une voix plus grave et sur un rythme plus allant). Sur cette musique, des hommes et des femmes endimanchés entrent en contact les uns avec les autres, par la danse, dans l'indistinction d'un brouillard. C'est là la quintessence du spectacle, au sens où c'est l'essence de l'amour (tel que l'auteur la perçoit) qui semble alors apparaître. Dans la dernière partie, l'image générale d'une inconsistance de l'amour, que la première chanson avait levée, prend, de séquence en séquence, toujours plus de relief intérieur. Quand, ultimement, le même tableau chanté revient sous une forme visuellement plus développée, cela produit une unification de toutes ces séquences : les multiples aperceptions d'un vide au centre des relations affectives s'agrègent et l'inconsistance de ces relations apparaît, dotée d'une certaine étendue.

La Réunification des deux Corées revient donc sur la révélation finale de *Ma Chambre froide* et en cantonne la portée dans des limites très étroites. L'amour qui, en tant que relation réelle, n'ouvre qu'une béance, ne saurait ouvrir la possibilité d'un monde. Ce spectacle rend manifeste – si besoin en était – toute l'ironie dont la résolution de *Ma Chambre froide* est porteuse. Rétrospectivement, le caractère virtuel de la relation entre Estelle et son amant emprisonné apparaît bien comme la condition nécessaire de l'émergence finale d'un ordre amoureux dans la vie de la

⁷⁰¹ Joël Pommerat, *La Réunification des deux Corées*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013, p. 91.

jeune femme. Cette configuration finale de “l’amant virtuel” n’est pas sans rappeler celle, pessoéenne, de « l’amant visuel »⁷⁰². Partant de la désillusion inhérente aux rapports amoureux intersubjectifs, Fernando Pessoa a, lui aussi, fait valoir un amour non-réalisé, plus artiste que l’amour commun car débarrassé du désir de posséder, un amour au sein duquel le moi et ses sensations sont absolument souverains :

« L’amour, le sommeil, la drogue et les stupéfiants sont des formes d’art élémentaires, ou plutôt, des façons élémentaires de produire le même effet que les siens [c’est-à-dire, délivrer du fait d’exister]. Mais amour, sommeil ou drogues apportent tous une désillusion particulière [...] Posséder, c’est perdre [...]

Ce n’est pas l’amour qui vaut la peine, mais les environs de l’amour [...] Agir [en matière d’amour] apporte des satisfactions, mais aussi la confusion. Posséder, c’est être possédé, et par conséquent se perdre.

J’ai, de l’amour profond et de son bon usage, une notion superficielle et décorative. Je suis enclin aux passions visuelles [...] Je ne me souviens pas d’avoir aimé, chez quelqu’un, autre chose que le tableau, l’extérieur pur et simple, où l’âme n’intervient que pour animer cet extérieur, le faire vivre [...] »⁷⁰³

Après *La Réunification des deux Corées*, la révélation de *Ma Chambre froide* apparaît indissociable d’une configuration amoureuse dans laquelle l’être aimé fait strictement office d’« encensoir d’une cathédrale des songes »⁷⁰⁴. Ce n’est qu’en tant qu’il donne matière aux sensations et au rêve, que l’amour peut participer du fait de faire monde. Sa valeur est donc toute relative, d’autant qu’elle apparaît liée à une souveraineté de l’exister qui, bien qu’elle ait systématiquement été délogée par les quêtes de sens des spectacles précédents, est apparue jusque-là assez ambiguë. La preuve en est encore dans *La Réunification des deux Corées*, qui met à nouveau en avant cette souveraineté, mais de manière trouble. Cela se produit dans ce dernier spectacle, en une unique occasion, lors de cette séquence surplombante dans laquelle l’inconsistance de l’amour est mise en mots. Le directeur oppose à la souveraineté de l’amour qui vaut pour une jeune paumée, celle des existants :

⁷⁰² Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 485-493.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 281 et p. 485.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 493.

« L'HOMME (*avec vigueur*). [...] Le bonheur dans la vie, il faut le chercher en soi, pas chez les autres. Et surtout pas dans l'amour... »⁷⁰⁵

Cette déclaration peut sembler formuler la thèse générale du spectacle, étant donné qu'elle formule au moins la thèse qu'il développe sur l'amour. Mais la séquence en question se clôt sur le désespoir du tenant de cette vision salvatrice et ce désespoir se prolonge en un rideau de pluie. Qu'est-ce donc qui le désespère alors ? La croyance aveugle en l'amour du commun des mortels ou ses propres doutes quant à la consistance de ses vues ?

Au terme de cette étude, il semble que le modèle d'écriture du théâtre du réel de Joël Pommerat soit celui des « axiomes absurdes » de Pessoa :

« Fonder des théories, par une réflexion honnête et patiente, à seule fin de les combattre ensuite [...] »⁷⁰⁶.

On a d'abord pu constater que les spectacles étudiés travaillent, pour une part, à éroder, par différentes formes de répétition-variations, un certain nombre de représentations du monde, instituant des empires – que ce soit celui de Dieu, de l'homme, de l'argent ou de l'amour intersubjectif. Ce mouvement de destruction laisse alors place, en effet, par intermittence ou dans un second temps, non pas rigoureusement à une nouvelle « théorie », mais du moins, à un nouveau régime du sens, au sein duquel le sens du monde s'éprouve immédiatement dans l'exposition (infinie) aux sensations du monde. Fatigué d'une vie ordonnancée de l'extérieur et ayant fait l'expérience du sens du monde dans l'écriture, Ori choisit de laisser être ses pulsions du monde. Fort d'une expérience de la liberté née d'une « quête épuisante d'un sens derrière le sens »⁷⁰⁷, le présentateur exhorte les spectateurs à exister pleinement, à entrer pleinement dans le sens du monde. Libérée du monde capitaliste, Estelle éprouve le sentiment d'exister et d'être dans le sens au travers d'un amour apparenté à une pulsion (sensationniste) de l'autre. Enfin, le directeur appelle chacun à faire sens en assumant d'être au monde. On le voit, le mouvement

⁷⁰⁵ Joël Pommerat, *La Réunification des deux Corées*, p. 91.

⁷⁰⁶ Cf Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 55 : « La seule façon de nous trouver en accord avec la vie, c'est d'être en désaccord avec nous-mêmes. L'absurdité, c'est le divin.

Fonder des théories, par une réflexion honnête et patiente, à seule fin de les combattre ensuite – agir et justifier nos actes par des théories qui les condamnent – nous tracer un chemin dans la vie, pour agir ensuite en sens inverse de ce chemin. »

⁷⁰⁷ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, *op. cit.*, p. 12. Nancy cite ici Lévi-Strauss.

de destruction que déploient les spectacles de Pommerat ouvre une bifurcation qui donne à sentir l'existence (et son dehors intérieur) comme possibilité de faire sens et, d'une certaine manière, monde.

Les spectacles étudiés ici semblent donc, un temps, découvrir une forme de transcendance qui se rapprocherait de la « transimmanence de l'être-au-monde »⁷⁰⁸ dont parle Jean-Luc Nancy. Pendant un temps, les spectacles semblent ouvrir la possibilité d'un monde. Mais dans chaque spectacle quasiment, Pommerat finit, nihilistement, par opacifier ce qu'il a ouvert, soit en le remplissant par l'idéologie capitaliste, soit en le recouvrant d'un « rideau »⁷⁰⁹ de doute, comme si la transcendance de l'exister, une fois éprouvée, ne pouvait que se dégrader en idée générale, en « axiome absurde » dont on ne voyait pas bien quelle pratique du sens elle ou il pouvait ouvrir. Comme si la fidélité à cette expérience relevait, dès lors, en effet, d'une croyance à « combattre »⁷¹⁰. Cette croyance combattue, reste une circularité abyssale qui suggère doublement la multiplicité complexe du réel, (positivement) par la multiplicité représentée et (négativement) par l'absence de dehors suggérée.

⁷⁰⁸ Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p. 36 et 40.

⁷⁰⁹ Cf le rideau de pluie qui s'abat sur le discours du directeur dans *La Réunification*.

⁷¹⁰ Est-ce la conséquence de ce combat répété si, dans le dernier spectacle de l'auteur, cette transcendance n'est plus que pointée par une réplique d'un discours et cette suggestion, immédiatement opacifiée ?



Photo 33. *La Réunification des deux Corées* de Joël Pommerat

© Elizabeth Carecchio

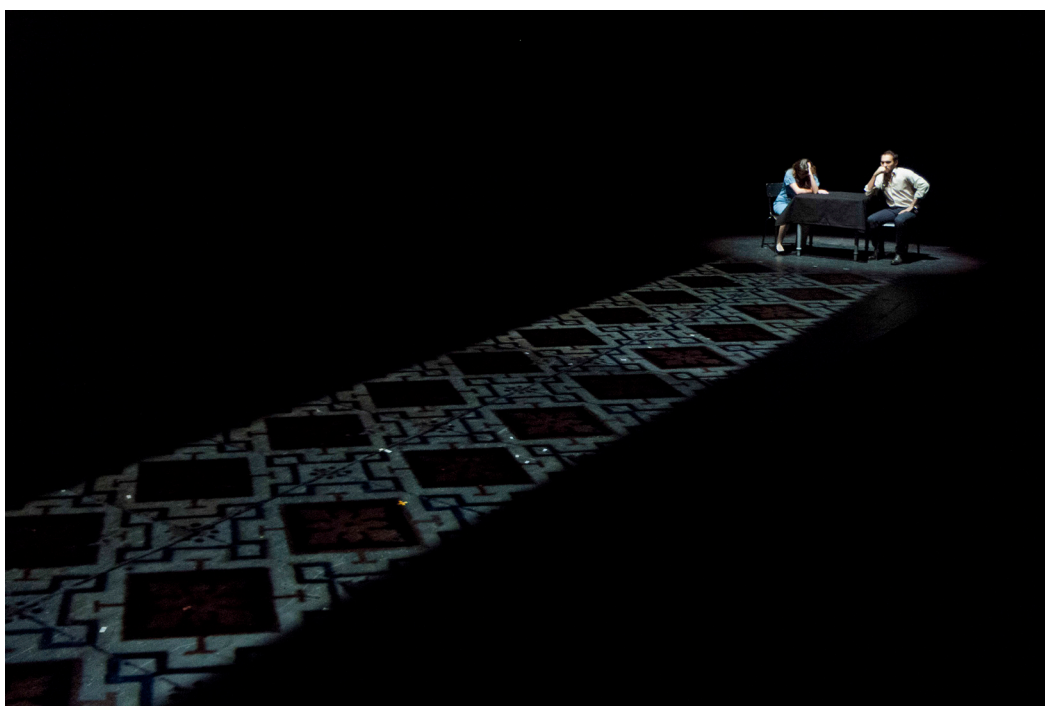


Photo 34. *La Réunification des deux Corées* de Joël Pommerat

© Elizabeth Carecchio



Photo 35. *La Réunification des deux Corées* de Joël Pommerat

© Elizabeth Carecchio

6.2 Jan Lauwers : magnifier la joie, mythifier l'être-en-commun

Le théâtre de Jan Lauwers cherche à se situer au plus près du réel pluriel, à suggérer la multiplicité de combinaisons événementielles aléatoires qui le constitue. À la différence du théâtre de Pommerat, il cherche conjointement, non à retrouver, mais à faire valoir un surplomb, une distance. Dans *La Chambre d'Isabella*, c'est la joie qui est magnifiée comme principe d'unité de la vie humaine. Dans *Le Bazar du homard* et *La Maison des cerfs* ensuite, c'est l'être-en-commun qui est d'abord magnifié, puis mythifié, en tant que fondement d'un monde possible.

6.2.1 Mise en flux d'un récit de vie discordant et magnification de la joie

*La Chambre d'Isabella*⁷¹¹ est le premier volet de la trilogie *Sad Face / Happy Face*. Le spectacle "raconte" la vie d'une "femme d'exception" (« une femme merveilleuse »⁷¹²), une vie pleine de bruit, de fureur et de mensonge. Et indirectement et plus partiellement, il raconte aussi la vie de ceux avec qui elle a vécu (parents ou amants). Le récit de ces vies singulières s'inscrit dans le cadre d'un réel plus vaste : dans le tumulte de l'Histoire mondiale du XX^e siècle, ainsi que dans la prolifération des cultures humaines (via la multitude d'objets ethniques et mythiques, présents sur scène). Partant de cette profusion tumultueuse, le spectacle cherche à découvrir ce qui peut faire l'unité et le sens d'une vie humaine. Non à le déceler, mais à le faire connaître. Le spectacle œuvre, en effet, à une reconnaissance annoncée – ce qui en fait, d'une certaine manière, une opération de magnification : il cherche à faire reconnaître la joie comme fondement unifiant de l'existence, au travers d'une démonstration non seulement théorique mais pratique. En effet, le spectacle ressaisit sous nos yeux, par des flux joyeux le bruit et la fureur qui se déchaînent sur fond de guerre et d'africanisme, et leur impriment un caractère d'harmonie et d'unité.

⁷¹¹ Le spectacle a été créé au Festival d'Avignon en 2004.

⁷¹² Jan Lauwers, *La Chambre d'Isabella (suivi de) Le Bazar du homard*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006, p. 29.

La Chambre d'Isabella "raconte", de manière linéaire, la vie houleuse d'Isabella, dans un environnement tourmenté. C'est Isabella (une femme aveugle de quatre-vingt-neuf ans) qui raconte, avec tous les personnages impliqués dans son histoire, qui, bien que morts, vivent dans sa chambre (c'est-à-dire, dans sa tête). Isabella raconte avoir été abandonnée à sa naissance, en 1910, puis adoptée par Anna et Arthur, avec qui elle a eu – conformément au titre de la trilogie – une enfance à la fois joyeuse et assombrie par la mélancolie d'Anna qui meurt, sous le poids de secrets, alors qu'Isabella n'a que quatorze ans. Le père adoptif d'Isabella sombre alors dans une « grande tristesse » et ne soutient plus la « torture infinie de l'éternel présent »⁷¹³ que par l'alcool et l'aigreur misanthropique. Il se sépare de sa fille qu'il envoie à Paris, où se trouve « une chambre à son nom avec des milliers d'objets et de livres, la plupart sur l'Afrique »⁷¹⁴.

En 1935, Isabella rencontre Alexander, « un dieu blond »⁷¹⁵. Leur rencontre est, pour le moins, houleuse – elle est le résultat d'un coup de feu accidentel. La suite de leur relation ne le sera pas moins. Ainsi, en pleine crise de jalousie d'Alexander, Isabella, revendiquant sa liberté, lui annonce qu'elle est enceinte, a décidé d'avorter et que le bébé n'est pas de lui. Après le suicide d'Arthur, Isabella apprend, dans une lettre posthume, qu'Arthur et Anna étaient, en fait, ses vrais parents. Arthur a abusé d'Anna après l'avoir assommée et s'est fait passer ensuite pour son sauveur. Liés par cette catastrophe, la victime et son sauveur ont vécu ensemble, chastement. Arthur a toujours laissé croire à Anna qu'il avait tué l'enfant né du viol, quand, en fait, l'enfant qu'ils ont adoptée était leur fille naturelle. La découverte, par Isabella, du contexte de sa naissance renverse sa décision d'avorter. Naît alors « une mulâtresse », conséquence accidentelle d'un rapport d'Isabella avec un prostitué (un « dieu noir »⁷¹⁶).

La Deuxième Guerre mondiale éclate. Immédiatement, elle est présentée sous l'angle d'une catastrophe inintégrable – Hiroshima – et d'une catastrophe personnelle « sans retour » : Alexander, prisonnier à Hiroshima à ce moment-là, tue quelqu'un, en lui défonçant le crâne à coups de pierre. Il devient fou. C'est alors

⁷¹³ *Ibid.*, p. 11.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

que s'ouvre, dans la vie d'Isabella, une ère de fureur, dominée par les crises de folie d'Alexander. Dans un jeu trouble, celui-ci tire sur Isabella dont la passion pour la vie lui apparaît d'une « beauté pure, insoutenable »⁷¹⁷ : elle devient peu à peu aveugle, à la suite de ce choc. Alexander déverse son aigreur, à tout bout de champ, sous le prétexte des premiers pas de l'homme sur la Lune, par exemple...

En 1979, Isabella fête son soixante-neuvième anniversaire. Elle souffle les bougies. C'est alors que, dans le noir, s'inaugurent des contacts sexuels entre son petit-fils, Frank, et elle. Elle « ressuscite »⁷¹⁸, mais sa cécité gagne du terrain. Elle perd ses repères, tandis qu'Alexander manie, de plus en plus souvent, le revolver. Frank est victime d'un assassinat en Afrique. Il meurt, dans l'avion qui le ramène en Belgique, dans un sursaut d'agressivité contre Isabella. Lors de ses funérailles, Alexander s'en prend à des militants d'extrême droite venus récupérer politiquement l'événement. À la fin de sa vie, Isabella est seule et n'a plus de ressources. Elle doit, pour survivre, vendre « [ses] statues qui sont [sa] vie »⁷¹⁹.

Dans *La Chambre d'Isabella*, Jan Lauwers représente la vie, comme une succession (alogique) de discordances et de brisures, prise dans les soubresauts et les failles (alogiques) de l'Histoire – en l'occurrence ici, relativement au XXe siècle, le colonialisme, Hiroshima, la conquête de la Lune, la famine en Afrique, l'ascension du Vlaams Blok⁷²⁰ en Belgique – et comprise dans l'étendue infiniment hétérogène des cultures humaines. Cette étendue est suggérée de manière très sensible, par une séquence assez longue du spectacle, qui décrit et met en avant, un par un, l'ensemble des objets qui font la scénographie.

Mais, en même temps qu'il fait exister le caractère éminemment discordant de la vie, Jan Lauwers cherche à faire valoir la possibilité d'une unité au-delà de la discordance. C'est ainsi qu'il découvre progressivement la joie comme principe d'unité et d'harmonie. Il la donne à penser comme tel dans la fable. Et la donne à sentir comme tel dans l'écriture scénique. S'agissant de la fable tout d'abord, il crée les conditions d'une reconnaissance du pouvoir unifiant de la joie, en choisissant de

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁷²⁰ un parti d'extrême droite

représenter la vie au prisme particulier du mensonge. La vie d'Isabella est, en effet, placée sous le signe particulier du mensonge. Et ce, dès l'origine :

« ISABELLA. [Anna et Arthur] me racontaient que mon vrai père était le prince du désert, disparu au cours d'une expédition. Je me suis baptisée Isabella la princesse du désert [...] »⁷²¹

Le mensonge qui recouvre sa naissance, est à l'origine de toutes les catastrophes qui marquent l'enfance d'Isabella, à commencer par la mort de sa mère :

« ISABELLA. Un jour, nous avons trouvé [Anna] morte dans son lit. Arthur a dit qu'il y avait trop de secrets dans le cœur d'Anna, et que son cœur s'était brisé. C'est ainsi que j'ai appris le mot "mensonge". »⁷²²

Après la mort d'Anna, le père – celui qui a menti, précisément – ne fait que reculer l'heure de son suicide :

« ARTHUR. [...] ce n'est que quand votre vie est un ratage complet que vos mensonges ne fonctionnent plus. Peu importe ce que vous dites, ils ne vous croient pas [...] La vérité à ce moment-là, c'est que tout ne sera qu'un mensonge. Qu'est-ce qui vous reste à faire alors ? »⁷²³

La première partie de la vie adulte d'Isabella voit s'échafauder de nouveaux mensonges (mensonge d'Alexander à la femme à qui il est marié ; sentiment d'Alexander d'être trompé par Isabella) et s'effondrer les mensonges premiers :

« ARTHUR. Au moment où je t'écris cette lettre, il est déjà trop tard. Tout a été un mensonge parce que je crois que la vérité était plus funeste encore. Ton prince du désert [...] n'existe pas. »⁷²⁴

L'effet de ces mensonges intimes enfle bientôt, en s'amalgamant à celui du mensonge historique d'Hiroshima :

« ALEXANDER. Pendant des jours, j'ai charrié des cadavres et aidé des blessés [...] Quelque temps plus tard, quand j'ai appris que la guerre était finie, j'ai su que c'était un mensonge. C'était un mensonge. Et le pire, c'est que tout le monde le croyait [...]

Toute notre existence est basée sur le mensonge. Et il ne nous reste plus qu'une chose à faire, c'est emballer ces mensonges aussi bien que possible. Comme la momie dans le sac en plastique. Des mensonges et des tromperies. C'est ça et rien de plus. »⁷²⁵

Après la Seconde Guerre mondiale, Isabella a à subir des crises de fureur

⁷²¹ *Ibid.*, p. 9.

⁷²² *Ibid.*, p. 10.

⁷²³ *Ibid.*, p. 12.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 26, 28.

d'Alexander, qui développe une paranoïa aigüe du mensonge :

« ALEXANDER. [...] Tu comprends pourquoi ils veulent tant marcher sur la Lune ? Ils mentent comme ils respirent avec leur Lune. »⁷²⁶

Enfin, Isabella voit sa relation à Frank, le « troisième homme »⁷²⁷ de sa vie, gâchée à nouveau par le spectre du mensonge, au moment même où la mort du jeune homme va les séparer :

« FRANCK. Nous faisons demi-tour ! Tu m'as menti. Je ne veux pas y retourner. Je ne veux pas retourner en Afrique. Ils vont me tuer. Mentreuse ! Je ne veux pas aller en Afrique. Tout ça, c'est des mensonges. Mentreuse. [...] ISABELLA. Quand j'ai appris à aimer Frank, j'ai cru que tous les mensonges allaient enfin disparaître. Et pourtant, c'est lui qui a disparu dans un mensonge. »⁷²⁸

En rattachant les discordances et les brisures aux liens consubstantiels ambigus qui unissent la vie (et le réel dans son entier) au mensonge, Jan Lauwers travaille donc à l'unification de son récit dans une trame qui se ramène à une juxtaposition de mensonges. Une telle juxtaposition conduit au constat répété d'une douloureuse absence de sens, à partir de laquelle s'affirme de plus en plus explicitement dans le texte l'idée selon laquelle seule la joie peut permettre de dépasser le mensonge et de sortir du nihilisme – la joie, ou plus précisément, l'exercice d'un regard joyeux sur la vie. C'est ainsi qu'Alexander, qui en est venu à haïr le monde précisément « parce que plus rien n'avait de sens », présente la joie de vivre d'Isabella (« sa passion pour la vie ») comme « la seule arme contre la dictature du mensonge »⁷²⁹. Un peu plus tard, dans le récit de la relation qu'Isabella entretient avec son petit fils, la joie de vivre est expressément affirmée comme principe d'harmonie et d'unité :

« ISABELLA. Franck me ressuscita. Sa joie de vivre me faisait mieux comprendre le passé : les mensonges d'Arthur. La mystification de ma mère Anna. L'amertume d'Alexander. »⁷³⁰

Enfin, la dernière séquence du spectacle s'appuie sur la puissance d'une métaphore pour élever la joie (illusoire) née du mensonge, au rang de fondement de

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 35, p. 39.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 31.

l'existence :

« ISABELLA. L'homme qui est né d'un mensonge : mon prince du désert. Il sera toujours là. Anna, Arthur, Alexander, et Frank, par contre : partis. Pour toujours. Il est le seul qui existe encore, mon prince du désert [...] : F.E.L.I.X. Et ça veut dire bonheur dans une langue morte. Chimères et illusions. »⁷³¹

Parallèlement à l'écriture textuelle, l'écriture scénique travaille, elle aussi, à une reconnaissance de la joie comme fondement unifiant de l'existence. On pourrait dire, en reprenant une formule du texte, qu'elle travaille à "empaqueter" ou envelopper les discordances dans des flux joyeux, pour donner à sentir, très concrètement, le pouvoir transcendant de la joie, seule transcendance dont nous disposerions pour nous mettre à l'abri des effets dévastateurs du nihilisme – la folie, l'alcoolisme, le suicide. Des flux musicaux et chorégraphiques se déploient donc très périodiquement dans le spectacle, pour ressaisir les discordances dramatiques. C'est ainsi que se trouve, par exemple, ressaisie la souffrance du père, constamment ivre – une souffrance qui n'est pas racontée de loin, mais répandue dans le jeu, dans une présentification du passé :

« ARTHUR. Personne n'ose dormir près de moi [...] Donc ça doit être ma propre voix que j'entends hurler, chialer ? Comment le saurais-je ? Ces cris de bête est-ce vraiment moi ? [...] Moi-même, je perds la boule quand j'entends ces sons d'écorché vif. »⁷³²

Pendant un temps, la souffrance d'Arthur se double même de la compassion d'Anna qui assiste à la scène. Puis, progressivement, une danse chantée collective se déploie, qui semble se saisir du rythme de l'énonciation d'Arthur pour l'alléger et rendre, par là, sa souffrance plus aérienne : le « Mais oui ! Mais non ! » qu'Arthur braille, de manière peu articulée, devient peu à peu une cadence. La mise en flux de ce moment dramatique dans l'espace de la représentation fait écho à la posture existentielle prônée par Arthur dans la fable :

« ARTHUR. Vous ne devriez pas vous en soucier [des autres] et vous devriez avant tout faire attention à ne pas trop souffrir. Et pourquoi ? Parce que...
ANNA. Il faut continuer.
ARTHUR. Après tout, les autres ne font que passer, la seule chose dont

⁷³¹ *Ibid.*, p. 39. Félix est le prénom du père de Jan Lauwers, à qui le spectacle rend un hommage posthume.

⁷³² *Ibid.*, p. 13-14.

vous devriez vous soucier, c'est de vous-même et de vos besoins lancinants, impossibles à satisfaire. »⁷³³

Comme la souffrance du père, la querelle de ménage entre Isabella et Alexander, où l'un et l'autre se mettent à crier comme des putois, est ressaisie par un chant simultané à l'avant-scène. Même l'inintégréable – le récit qui touche à Hiroshima – est, petit à petit, repris dans un flux. Le silence plombé qui suit le récit d'Alexander est comme travaillé de l'intérieur par des petites formes impulsives : solos de danseurs ; ligne de chant *a cappella* impulsée par l'acteur qui joue Alexander ; esquisse de mouvement collectif sur quelques pulsations. Et finalement, un flux plus continu prend forme à l'initiative d'une danseuse qui vient en frappant des mains à l'avant-scène où, s'appuyant sur le rythme qu'elle a transmis au groupe, elle propulse continûment son corps tendu en l'air, dans un mouvement évocateur de la danse africaine.

Enfin, la folie d'Alexander est, elle aussi, mise en flux. Toute l'agitation de la séquence pendant laquelle il tire accidentellement sur Isabella est comme canalisée dans un chant interprété par l'acteur qui joue Alexander, un chant fait de cris de lamentation posés sur une ligne rythmique continue, qui évoque le chant tribal africain. Alexander se met ensuite à hurler cette fameuse réplique dans laquelle il dénonce le fondement mensonger de toute notre existence et affirme que la seule chose qui nous reste à faire, c'est d'empaqueter tous ces mensonges. Il hurle bientôt à la Lune, parce qu'il ne comprend pas qu'on y envoie des hommes. Il hurle et s'agite dans tous les sens, sa canne à la main. Une danse chantée collective se déploie alors à nouveau, qui ressaisit les aboiements d'Alexander sur le mode de l'humour. Là encore, la mise en flux entre directement en résonance avec la posture existentielle défendue par Alexander, à ce moment-là de la fable.

À la fin du spectacle, ce qui avait été incidemment posé au début se trouve, en quelque sorte, démontré. La chanson inaugurale de *La Chambre d'Isabella*, « We must go on, and on, and on, and on », est reprise, en même temps que la leçon de vie du père, qui était également délivrée en ouverture⁷³⁴, est élevée au rang de

⁷³³ *Ibid.*, p. 12-13.

⁷³⁴ Cf *Ibid.*, p. 9-10 :

vérité :

« Pas de grands états d'âme. Ne pas faire étalage de ses émotions. Voilà ce que m'avait appris mon père : Bouddhanton. Le cercle paisible du Bouddha et l'intégrité de Marc Antoine, le général romain qui un jour, dans la déchéance totale et le froid glacial des Alpes, pouvait boire sa propre urine et faire l'amour le jour suivant dans un lit de pourpre et d'or avec la plus belle femme du monde. »⁷³⁵

De par le surplomb qu'elle offre, la joie de vivre que la Needcompany magnifie ici apparaît donc susceptible, non seulement d'unifier la vie passée (de nous faire mieux "comprendre" les ratages des rapports interpersonnels, ceux de l'Histoire, la destruction irréversible que ces ratages ont engendrée), mais aussi de fonder la vie présente. Dans *Le Bazar du homard*, Jan Lauwers va cependant se détourner de cette forme de transcendance individualiste et illusoire pour prendre en compte un fait que *La Chambre d'Isabella* manifeste déjà : celui de la communauté.

« ISABELLA. Arthur dansait avec une chope pleine de bière sur la tête et hurlait je suis Bouddhanton et il n'avait jamais mal à la tête le lendemain. Il se levait à cinq heures du matin, montait au haut du phare, plongeait dans la mer, nageait un kilomètre dans le ressac, remontait à quai par l'échelle en métal et écrivait, debout, au crayon, un nouveau poème. »

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 38-39.



Photo 36. *La Chambre d'Isabella* de Jan Lauwers

© Needcompany



Photo 37. *La Chambre d'Isabella* de Jan Lauwers

© Needcompany



Photo 39. *La Chambre d'Isabella* de Jan Lauwers

© Needcompany



Photo 38. *La Chambre d'Isabella* de Jan Lauwers

© Needcompany

6.2.2 Mise en flux de pré-récits catastrophiques et magnification de l'être-en-commun

*Le Bazar du homard*⁷³⁶ est le deuxième volet de la trilogie *Sad Face / Happy Face*. Le spectacle “raconte” une série d’histoires qui font toutes suite à la catastrophe de la mort d’un fils (Jef, le fils d’Axel et Theresa). Il présente plusieurs séquences événementielles de la vie des parents et de quelques personnages avec lesquels ceux-ci sont en rapport. Ces séquences impliquent un grand nombre de faits d’actualité (mouvements de migration ; prostitution dans les pays de l’Est ; violences urbaines ; clonage ; éclatement des croyances ; grandes inondations ; anéantissement de la démocratie). Mais si *Le Bazar du homard* est ouvert au grand nombre, c’est surtout du fait de la pluralité de séquences hasardeuses qui le constitue, et qui suggère la masse de combinaisons événementielles aléatoires dont est fait le réel. Bien plus ouvert à la multiplicité événementielle que ne l’était *La Chambre d’Isabella*, le spectacle cherche néanmoins, à travers le prisme de la catastrophe, à ressaisir le cours des choses, relier, mettre en flux une fois encore, pour donner à voir une unité fondée sur la co-appartenance à la communauté humaine.

Le Bazar du homard se compose de cinq actes et d’un épilogue. Chacune de ces parties est constituée d’une ou de plusieurs séquences événementielles qui produisent une forte impression d’aléatoire. Les acteurs semblent les improviser, leur donner forme, au coup par coup, à partir d’un fond commun narratif. Ils semblent « pré-raconter »⁷³⁷, comme dirait Maryvonne Saison – plutôt qu’ils ne raconteraient une histoire déjà fixée.

Différents procédés d’écriture donnent corps à ce geste de raconter très particulier et soutiennent la liberté que les acteurs épiques affichent dans leur jeu. Tout d’abord, le style de l’écriture est ostensiblement parlé, ce dont le manuscrit de la pièce ne rend d’ailleurs pas toujours compte. Le récit de l’acte 1 s’ouvre ainsi par une description que l’acteur qui joue Axel semble mettre en mots, ici et maintenant.

⁷³⁶ Le spectacle a été créé au Festival d’Avignon en 2006.

⁷³⁷ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, op. cit., p. 76.

Voici la forme que cette description prend dans le spectacle :

« Once upon a time I was in a restaurant where I ordered lobster and I ordered one that I had seen in the window, lying in a water tank or an aquarium or whatever you call it, with armorican sauce [...] »⁷³⁸

Ce qui contribue aussi à donner l'impression d'une expression qui s'invente, c'est le caractère délibérément brouillon de l'exposition de certaines situations compliquées, qui nécessite une ou des interventions extérieures qui font alors figure d'interventions impromptues. Là encore, la chose n'apparaissant pas aussi nettement dans le manuscrit, nous nous référons directement aux répliques des acteurs dans le spectacle :

« THERESA. That night Mo had been washed ashore in his boat and Axel thought Mo was in distress, so he tried to save him but then, the boat propeller caught Axel's right – no

NASTY. left

THERESA. left leg. Euh he lost consciousness. And then, euh, Mo ran away.

CATHERINE. To make it a bit clearer, Axel tried to help Mo, and then it was actually Mo who pulled Axel out of the water. »⁷³⁹

Au-delà de la forme de l'expression, c'est le cours même du récit qui apparaît improvisé, du fait de prises de parole intempestives, laissant croire que tout peut advenir. C'est l'effet que produit, par exemple, ce commentaire de Jef, qui amorce une digression. Notons que la spontanéité (fabriquée) de ce commentaire détonnant est, bien entendu, soulignée par le jeu des autres acteurs :

« CATHERINE. [...] Mo était en fait une crème d'homme, qui ne ferait pas de mal à une mouche, mais tout va mal dans son pays, à cause de tous ces maniaques qui se défoncent le crâne.

JEF. Ils se hachent menu les uns les autres, et après ils en font des films. Non, sans blague, je les ai vus, ces films.

⁷³⁸ Jan Lauwers, *Le Bazar du homard*, *op. cit.*, p. 43 :

« Il m'est arrivé un jour, dans un restaurant, après avoir vu un homard dans le vivier à l'étalage, de le commander, préparé à la sauce armoricaine. »

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 45 :

« THERESA. Mo avait échoué avec son petit bateau sur le sable, cette nuit-là, et Axel, pensant qu'il était en danger, avait tenté de l'aider, mais l'hélice du bateau de Mo avait atteint la jambe gauche d'Axel, qui avait perdu conscience. Mo s'était alors enfui.

CATHERINE. Pour éviter tout malentendu : d'abord Axel a essayé d'aider Mo et puis Mo a sorti Axel de l'eau. »

CATHERINE. Donc, quand Mo a vu Axel assis dans le resto [...] »⁷⁴⁰

Des amorces de digression intradiégétique sont également là pour donner l'illusion d'une fabrication du récit en temps réel. Elles laissent imaginer qu'à tout moment, le récit peut bifurquer. Dans l'exemple suivant, l'intervention de l'actrice qui joue Nasty fait surgir un autre fil possible, qui est laissé en suspens ou définitivement évacué par les autres acteurs :

« NASTY. Vladimir est un sale con.

THERESA. Ne dis pas ça. Ils ne le savent pas encore.

NASTY. Vladimir est un violeur d'enfants.

VLADIMIR. On ne va pas remettre ça, quand même.

THERESA. Vladimir a été condamné à mort pour viol d'enfant.

CATHERINE. Son histoire est trop noire. Donc, nous n'allons pas la raconter [...] »⁷⁴¹

Le Bazar du homard se présente donc comme une sorte d'improvisation épique "démocratique". Son cours – donné comme imprévisible mais totalement écrit – résulterait d'une improvisation alternée, source parfois de conflits d'ascendant. Dans le cas précédent, l'acteur qui joue Vladimir se voit affublé d'une identité, contre son gré, et, contre son gré, la parenthèse biographique sur son personnage est refermée :

« CATHERINE. [...] Il a vécu quelque chose dans sa jeunesse et n'a eu aucune aventure sexuelle avant ses trente ans, et alors il a commencé à kidnapper des gosses et ...

VLADIMIR. Mais comment est-ce possible ! Ce n'est pas vrai. Nasty, raconte-leur...

NASTY. Chut. »⁷⁴²

Les acteurs peuvent s'affronter sur la portée symbolique de leur récit :

« THERESA. But the situation seems clear : the truck has come to a stand still, the two bodies lie across each other about thirty meters from the truck, and more than a hundred meters from the restaurant, where there are now about twenty people standing out in the street.

CATHERINE. Yes but they're not lying crossed over each other, they're lying next to each other, with their arms spread out, so they look like two crosses.

THERESA. No, no, no. Vladimir leaps out of the truck, he runs to the

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 45-46.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 44-45.

two victims and he sees that the two bodies form a cross

CATHERINE. two crosses

THERESA. A cross, that's why he recoils. It's a sign from God he reels
in Russian. »⁷⁴³

Le spectacle mime, malgré tout, une improvisation dans laquelle les acteurs jouent globalement le jeu de l'alternance et acceptent de suivre la voie, souvent délirante, qu'ouvrent ceux qui ont la main. Pour nous faire croire à l'improvisation, on nous montre périodiquement qu'une partie des acteurs découvre l'évolution des séquences en même temps que nous. Dans le passage qui suit, ce sont les actrices qui ont la main et qui tracent le devenir des quatre personnages masculins. L'un des acteurs concernés joue la surprise :

« THERESA. Il faut dire que la scène est splendide. La lune, le vent,
les rochers. La mer, au loin. Les hommes couchés, immobiles [...]

CATHERINE. La lune disparaît derrière les nuages.

JEF. Il fait nuit noire sur la plage.

NASTY. La mer monte lentement.

THERESA. Ils restent assis.

CATHERINE. Ils se noient.

MO. Nous nous noyons ? »⁷⁴⁴

Enfin, ce qui crée, plus que tout, l'illusion d'un pré-récit, c'est l'émergence ponctuelle de flux chorégraphiques et musicaux, qui semblent directement à l'origine d'une accélération de l'inventivité collective. Ces moments de transe collective font croire à l'actualité du geste d'écriture.

Écrit sur le mode du pré-raconter, *Le Bazar du homard* donne à sentir la manière dont les événements réels se combinent. En déployant non pas une, mais plusieurs combinaisons événementielles arbitraires, le spectacle suggère aussi l'étendue d'une telle combinatoire. Pour reprendre une formule de Jean-Luc Nancy, il

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 46 :

« THERESA. La situation paraît claire : le camion s'est arrêté, les deux corps sont couchés en croix l'un sur l'autre à une trentaine de mètres du camion et à plus d'une centaine de mètres du restaurant, où une vingtaine de personnes sont dans la rue à ce moment-là.

CATHERINE. Ils ne sont pas couchés en croix mais l'un près de l'autre et les bras écartés, de sorte qu'on dirait deux croix.

THERESA. Vladimir saute du camion et se rue vers les deux victimes. Il voit que les corps forment une croix [...] C'est un signe de Dieu, balbutie-t-il en russe. »

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 53.

suggère la « combinatoire fractale des événements qui fait le monde »⁷⁴⁵. Et ce, d'autant plus que, l'écriture faussement instantanée produit régulièrement des incompatibilités qui font exister, en dehors de toute vraisemblance globale, des combinaisons autres, et donc une plus grande multiplicité événementielle (sans que cela requière de multiplier les expositions et les personnages).

C'est ainsi qu'il est, par exemple, impossible de reconstituer, d'une manière chronologiquement cohérente, le parcours de Vladimir dans l'histoire globale du *Bazar*. Le personnage se trouve pris à l'acte 3 et à l'acte 5 dans des combinaisons d'événements incompatibles. À l'acte 3, Vladimir entre en jeu après un barbecue avorté, qui témoigne de ce que le lien entre Axel et sa femme est, avec l'accident du fils, irrémédiablement rompu. Quand Vladimir arrive pour parler à Axel, celui-ci est en train de mettre le feu à sa propre maison. Vladimir se présente à lui comme un ami du fils, celui qui lui apportait des fleurs chaque semaine à l'hôpital, et parle de Jef comme s'il était déjà mort⁷⁴⁶. Il sauve Axel de l'incendie. On ne sait pas ce qu'il devient, lui. À l'acte 5, Vladimir est pris dans un double de la précédente combinaison. Theresa vient de faire avouer à Axel qu'avant ce fameux barbecue, il est passé par l'hôpital pour voir son fils (qui, donc, dans la configuration qui s'invente, n'est pas mort !), qu'il serait arrivé là-bas alors que l'hôpital brûlait, qu'il aurait trouvé son fils calciné dans les bras d'un homme. L'acteur qui joue Vladimir révèle que cet homme, calciné lui-aussi, c'était son personnage – Vladimir est donc, logiquement, déjà mort au moment du barbecue :

« AXEL. L'étage de Jef était entièrement calciné [...] Tout était contracté et ratatiné. Près de son lit, à côté de dizaines de petits cadavres d'enfants carbonisés, gisait un corps gigantesque dans lequel un corps plus petit était imbriqué. C'était un moment d'amour coalescent en enfer. J'ai pensé que c'était sans doute un infirmier qui avait essayé de sauver un enfant.

VLADIMIR. Cet enfant était ton fils. Je l'ai sorti de son lit, mais il était trop tard. La fumée et les flammes m'ont pris de vitesse. »

Comme pour prévenir un éventuel décrochage des spectateurs face à de telles

⁷⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, op. cit., p. 229.

⁷⁴⁶ Quand la femme d'Axel revient, après avoir quitté le barbecue et donc, juste après l'incendie, elle confirme que leur fils est « déjà mort depuis trois cent cinquante-quatre maudits jours ». Cf Jan Lauwers, *Le Bazar du homard*, op. cit., p. 65.

incohérences, Jan Lauwers les affiche (d’abord par l’intermédiaire de Mo, ici). L’acteur qui joue Vladimir en rajoute encore, en nous rappelant l’acte 1. Mort à l’hôpital dans le dernier acte, comme il vient de le poser, Vladimir ne peut conduire le camion qui renverse Axel et Mo dans le premier acte (censé raconter des événements ultérieurs) – mais peu importe, les spectateurs sentent alors que le sens du spectacle est à chercher ailleurs que dans la cohérence d’un arrangement unique :

« MO. Si tu étais à l’hôpital, tu ne peux pas avoir été au barbecue.

VLADIMIR. Non, évidemment pas.

MO. Il a donc mis le feu à sa maison et puis il est allé tout tranquillement au *Bazar du Homard* ?

VLADIMIR. Qu’est-ce que j’en sais, moi. Tu y étais, dans ce restaurant. Moi, j’étais déjà mort. »⁷⁴⁷

Le geste de pré-raconter peut aussi générer des contradictions sur le plan de la caractérisation des personnages. Il faut rappeler que l’énonciation dans le spectacle se situe entre performance et jeu, et que les acteurs, de ce fait, s’apparentent à des porteurs d’identité fictionnelle. En principe, chacun d’eux porte, dans la durée, une identité fictionnelle unique. Le cas de Mo déroge notablement à la règle. Dans la liste des personnages, Mo est d’ailleurs décrit comme « homme caméléon »⁷⁴⁸.

À l’acte 1, il nous est présenté comme le serveur qui renverse du homard sur la veste d’Axel. Suite à un choc ultérieur, Axel le reconnaît comme le réfugié qu’il a croisé, la nuit précédente, sur la plage, et qui l’aurait abandonné (alors que lui s’était blessé en essayant de l’aider). À l’acte 2, d’autres éléments de caractérisation sont associés à Mo, qui restent compatibles avec un éventuel statut de réfugié : Mo serait (aussi) artiste. Dans le flash back de l’acte 3, par contre, Mo, invité par la femme d’Axel au barbecue qu’ils organisent, est alors, non sans humour, « constructeur de bateaux »⁷⁴⁹. Son identité est donc toujours liée à la mer, et à l’étranger aussi – puisqu’il est suggéré que son prénom pourrait venir de Mohammed. Mais force est de constater qu’on ne voit pas bien comment un

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 57.

constructeur de bateaux, manifestement aisé, se retrouverait, quelque temps plus tard, à servir du homard dans un restaurant. De fait, dans le dernier acte, quand il est question à nouveau de l'épisode où Mo aurait abandonné Axel sur la plage, Jan Lauwers exhibe la perplexité de l'acteur qui joue Mo – histoire, sans doute, une fois encore, que les spectateurs se défassent d'éventuels réflexes de mise en système des événements. L'acteur semble vouloir se tenir à sa dernière identité en date, son identité de constructeur de bateaux. Il voudrait rapporter les événements de la plage et du restaurant à un personnage autre qu'il invente, un certain « Edouard », ce qui donne lieu à un imbroglio entre son identité d'acteur, son identité de constructeur de bateau, et sa double identité du début du spectacle :

« CATHERINE. Mo, as-tu vu ce qui s'est passé avec Axel ? Tu l'as abandonné sur la plage.

MO. Mais je n'étais pas là du tout.

NASTY. Bien sûr que si tu étais là. Qui était dans le bateau, sinon ?

MO. Edouard.

VLADIMIR. Mais c'est toi quand même ?

MO. Si je suis Edouard le pêcheur, tu es un chauffeur de camion russe.

VLADIMIR. Mais je suis chauffeur de camion. Et mon grand-père était russe. [L'acteur continue ici de jouer le jeu de son identité fictionnelle]

MO. Je ne suis tout de même pas un garçon de café uniquement parce que je sers par hasard du homard dans un restaurant ?

VLADIMIR. Est-ce que tu as trébuché avec le homard, ou pas ?

MO. Suis-je Edouard le garçon ?

VLADIMIR. C'est possible.

MO. Ou suis-je Edouard le pêcheur ?

AXEL. Tu t'appelles quand même Mo ?

MO. Exactement.

THERESA. Le problème de Mo était : « Je suis, mais qui suis-je ? »

MO. Mais qui suis-je alors ?

CATHERINE. Tu es une invention. Tu es l'invention d'un homme angoissé.

THERESA. Oh, tu sais, il importe peu que tu existes ou que tu n'existes pas.

NASTY. Comme on dit en anglais : *just go with the flow.* »⁷⁵⁰

En se laissant ainsi porter par des flux de pré-récit, le spectacle ouvre ostensiblement un cours événementiel unique à la multiplicité humaine et événementielle. L'ouverture de l'acteur qui joue Mo à la multiplicité humaine donne lieu, en l'occurrence, dans ce dernier acte, à une nouvelle combinaison événementielle, sur le thème de l'incident qu'Axel aurait vécu une nuit sur la plage. Cette combinaison rebondit sur l'invention toute fraîche d'Edouard par Mo et

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 69-70.

invente à Mo une identité fictionnelle hybride qui croise des traits du serveur, du réfugié, du constructeur de bateaux et ramasse même, au passage, un élément de caractérisation de Vladimir (présenté comme passeur à l'acte précédent) !

« CATHERINE. Lorsque Axel a vu le pêcheur avec son petit bateau, cette nuit-là, il a cru reconnaître Mo, ce joyeux luron impie, terroriste, artiste et amant, réfugié et passeur. Le pêcheur qui avait une panne de moteur avec son bateau ! [...] C'était comme si [...] rendu invulnérable par son chagrin, il était capable de mettre fin à la vie de ce Mo, ce faux ingénieur et constructeur de bombes, cet amant grossier, ce passeur d'imbéciles. Et c'est ainsi qu'il est entré dans l'eau [...] Et c'est alors que l'hélice a happé un morceau de sa jambe gauche [...] Et le pêcheur, qui s'appelait Édouard [...] sentit son sang tourner. »⁷⁵¹

On notera que *Le Bazar du homard* s'achève en ouvrant à la multiplicité la catastrophe inaugurale de la mort d'Axel. L'acte 2 se termine, on l'a mentionné, sur une noyade collective de tous les personnages masculins. S'entame alors un retour en arrière dans la vie d'Axel, qui, dans l'épilogue, amène finalement ailleurs, à un double du point de départ, à une autre mort :

« CATHERINE. Et puis, Axel est parti seul vers la mer. Il est entré dans l'eau. Exactement comme il croyait que sa femme l'avait fait. Qu'elle s'était avancée dans la mer [...] »⁷⁵²

On le voit, jusque dans l'épilogue, Jan Lauwers ne cherche aucunement à unifier chronologiquement les séquences événementielles du *Bazar*. Il cherche, semble-t-il, à faire exister un grand nombre de séquences événementielles différentes et produit cette altérité, à vue, en dédoublant ou en démultipliant, dans des récits "improvisés", tout ce qui s'institue linéairement ou pourrait se reconstituer linéairement. Ce passage de l'unicité à la multiplicité rend plus perceptible, par contraste, la démarche extensive de l'auteur. *Le Bazar du homard* suggère par là, très sensiblement, la totalité extensive des combinaisons événementielles réelles. Pourtant, en même temps que le spectacle ouvre à cette multiplicité, il cherche à faire apparaître une unité par-delà elle. Il dispose progressivement à la reconnaissance d'une unité dans le partage de la catastrophe. Il présente des enfilades de catastrophes, qui, parce qu'elles sont enveloppées dans des flux musicaux et chorégraphiques, semblent d'emblée empreintes d'un sens

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 74.

transcendant que l'écriture textuelle finit par expliciter.

Bien qu'ils se donnent pour improvisés, les différents récits du *Bazar du homard* mettent systématiquement en jeu la catastrophe. Ils n'enchaînent pas les heurs, mais, bien spécifiquement, les catastrophes « décomposées »⁷⁵³ – pour reprendre le terme d'Adorno. C'est par le déploiement d'une logique de contamination catastrophique qu'ils induisent un sentiment de progression. L'acte 1 est particulièrement exemplaire de cette sorte de contagion aveugle de la catastrophe, qui informe les « pré-récits » du spectacle. Il s'ouvre sur un incident matériel, un renversement au sens propre, celui d'un plat de homard en sauce, sur le costume blanc d'Axel :

« AXEL. Il m'est arrivé un jour, dans un restaurant, après avoir vu un homard dans le vivier à l'étalage, de le commander, préparé à la sauce armoricaine. Je portais mon costume blanc, le garçon a trébuché et le homard avec sa sauce brûlante a atterri sur mes genoux [...] J'ai senti monter en moi une certaine colère, et la panique dans les yeux du garçon m'a fait soupçonner que cela n'allait pas améliorer la situation. Il m'a accompagné aux toilettes et a essayé d'endiguer la catastrophe. »⁷⁵⁴

De là, un fluide catastrophique se répand dans tout le reste de l'acte. Un conflit éclate, le serveur poursuit Axel dans la rue, et un deuxième renversement advient, un fauchage, et donc, cette fois, une catastrophe possiblement funeste :

« CATHERINE. C'est à ce moment-là qu'arrive un camion qui renverse les deux hommes et les entraîne dans son sillage. Le chauffeur du camion est Vladimir. »⁷⁵⁵

Cette première veine catastrophique va bientôt se tarir. Elle donne lieu, au préalable, à une dernière péripétie, un troisième renversement, mais au sens figuré cette fois. Ce renversement se produit alors que le responsable de l'accident, Vladimir, croit, en avançant vers un ver maléfique (une chose mouvante au sol !), avancer vers son châtiment :

« THERESA. [Vladimir] se sent irrésistiblement attiré par le ver noir, de plus en plus grand, qui glisse par-dessus un tas de saletés [...]

⁷⁵³ Cf Theodor Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », in *Notes sur la littérature*, Champs Flammarion, 1984, p. 221 :

« Les composantes du théâtre apparaissent après leur propre mort. L'exposition, le nœud de l'intrigue, l'action, la péripétie et la catastrophe reviennent, décomposées, pour une autopsie dramaturgique [...] »

⁷⁵⁴ Jan Lauwers, *Le Bazar du homard*, op. cit., p. 43.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

NASTY. Comme s'il était aspiré par une force dévastatrice [...]

CATHERINE. C'est alors qu'il sent une douleur lancinante au pouce gauche. Le ver s'implante en lui. C'est la fin, se dit-il, et il ouvre les yeux. À sa main gauche pendille le homard.

JEF. Un homard, s'exclame-t-il. Ceci est un homard ! »⁷⁵⁶

Le prérécit de l'acte 2 est, lui aussi, le produit d'une contamination catastrophique. Il enfile les catastrophes familiales marines, à partir du récit inaugural de la mort du fils sur la plage :

« CATHERINE. [...] Axel et Theresa ont un fils, Jef. Axel va un jour à la plage avec le jeune garçon et à cause d'une erreur quelconque quelque chose de terrible se passe.

AXEL. Il n'y a pas eu d'erreur. Mon fils est mort dans mes bras. Je n'ai rien pu y faire. Son cœur s'est soudain arrêté de battre. »⁷⁵⁷

La disparition de la mère, en mer, suit la mort du fils :

« AXEL. Nous avons toute la plage pour nous. Tandis que je faisais du feu pour le barbecue, Theresa est allée nager. Elle a jeté ses vêtements en tas et a couru toute nue vers la mer. Je ne l'ai plus jamais revue. »⁷⁵⁸

Et comme nous l'avons mentionné plus tôt, ce fil catastrophique s'étend jusqu'à la mort du père, dans le contexte d'une noyade collective.

L'acte 3, qui a ironiquement pour cadre un barbecue, enferme une scène illustrative de la destruction du couple d'Axel et Theresa, entre la mention par Axel d'incendies de voitures se déroulant dans la rue où ils habitent et le déclenchement d'un incendie par Axel lui-même, qui met le feu à sa propre maison, après le départ précipité de sa femme.

L'acte 4 semble, en fait, participer de la même veine que l'acte 3 (il n'y a d'ailleurs pas d'acmé qui marque la fin de l'acte 3, comme il y en a systématiquement dans les autres actes). Il prolonge la conversation qui s'est entamée entre Axel et Vladimir et donne lieu à des récits d'incendie enchaînés, toujours situés dans la « rue de Flandre ». Nasty, la fille adoptive de Vladimir, raconte avoir mis le feu au camion de son père, ce qui a entraîné la mort d'une fille

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 47-48.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 50-51.

de son groupe. Puis vient le récit de la propagation de l'incendie dans la maison d'Axel. Après la fille qui met le feu au camion de son père, il se pourrait que ce soit le clone Salman qui contribue à étendre l'incendie de la maison de son créateur. Le récit file l'analogie avec le premier récit jusqu'au bout, en insinuant qu'un homme (Vladimir) pourrait également avoir trouvé la mort dans cet incendie.

Dans l'acte 5, la contamination catastrophique progresse sur le thème des incendies de masse. Les incendies de voitures de la rue de Flandre se muent en émeutes urbaines, et Salman, d'incendiaire de quartier, devient leader de l'insurrection :

« CATHERINE. La maison d'Axel et de Theresa n'était pas la seule à brûler, des banlieues entières périssaient dans les flammes. Incités par la violence dérisoire des hommes-homards⁷⁵⁹ qui portaient des T-shirts sur lesquels était imprimé "Je ne suis pas", de plus en plus de gens mettaient le feu à des voitures et pillaient les magasins.

THERESA. Ce que cette violence avait d'inédit, c'est qu'elle était parfaitement arbitraire et jamais ciblée. Elle était dénuée de tout systématisme. »⁷⁶⁰

On reconnaît, au passage, dans cette réplique de Theresa, le rapport spécifique de Lauwers à la catastrophe, son obsession de la catastrophe « décomposée ». Toujours est-il que, de l'incendie de banlieues entières, le pré-récit glisse à l'incendie d'un hôpital entier – nous en avons déjà parlé.

Dans *Le Bazar du homard*, un mouvement est donc mis en branle par le texte. Et encore plus sensiblement par le jeu, les chorégraphies et les chants, qui mettent en flux les "pré-récits". Si on prend l'exemple de l'acte 1, on observe que le jeu met en flux, dans la mesure où les états de tension, qui peuvent exister entre les personnages, sont simplement présentés par les acteurs épiques. Ainsi, quand au cours du récit de son interaction catastrophique avec le serveur du restaurant, Axel dit en venir à hurler [« Je hurle : "Peut-être que vous n'êtes pas capable de servir du homard et donc il vaudrait mieux que vous n'en serviez plus jamais du homard." »⁷⁶¹], et qu'il hurle effectivement ces paroles-là à l'oreille de Mo, il affiche qu'il est en train d'exécuter un éclat de rage, mais cette exécution ne rompt

⁷⁵⁹ Salman associe sa vie à celle des homards dans les viviers des restaurants.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

aucunement son récit. À peine a-t-il fini son numéro d'acteur qu'il reprend ses distances avec Mo, en lui jetant un regard complice.

Mais plus encore que la fluidité du jeu, ce sont les flux musicaux et chorégraphiques qui semblent faire progresser le spectacle. Dans chaque acte, ils sont d'abord présents en pointillés. On a, par exemple, dans l'acte 1, une courte séquence d'opéra psychédélique (quand Axel se voit dans le miroir des toilettes du restaurant) ; une très courte séquence rythmique à la guitare qui fait naître quelques mouvements de danse (au moment où le patron du restaurant découvre Axel et le serveur dans les toilettes) ; une très courte séquence de comédie musicale folk, avec des sons d'harmonica et, là encore, un début de chorégraphie (au moment où Vladimir s'engage avec son camion dans la rue de Flandre) ; enfin, une courte séquence d'arabesque au piano (sur l'annonce du récit de la mort des personnages masculins).

Une telle mise en rythme des "pré-récits" catastrophiques voudrait, sans doute, atteindre au « rythme vital » dont il est question dans un des récits :

« CATHERINE. [Axel] s'était mis en tête que s'il accomplissait de façon régulière les choses qu'il devait faire une sorte de rythme, de *rythme vital*, verrait le jour et dès lors tout redeviendrait comme avant. »⁷⁶²

La mise en rythme viserait donc à conjurer la souffrance engendrée par le caractère catastrophique de l'existence :

« Dans un tourbillon de dialogues nerveux et de réflexions souvent absurdes, le XXI^e siècle est présenté comme une époque-charnière en flammes, en désagrégation et en putréfaction, peut-on lire dans le dossier de presse du spectacle, un biotope dont se nourrissent l'angoisse irrationnelle et l'ennui perpétuel et où les actes désespérés prolifèrent. Mais l'humour, la danse et la musique forment un contrepoids au fardeau des problèmes de société, de la perte d'identité, de l'angoisse mortelle et du chagrin personnel. »⁷⁶³

Mais le rythme du jeu, de la danse, et de la musique n'a pas qu'un effet immédiat. Il met le spectacle en tension vers ce moment d'apothéose unitaire qui prend forme, quasi systématiquement, à la fin de chaque acte, porté par le jaillissement non-interrompu d'un flux musical et chorégraphique, déployant enfin ce qui n'était

⁷⁶² *Ibid.*, p. 52.

⁷⁶³ Cf dossier du spectacle, en ligne sur le site de la Needcompany, p. 2.

qu'esquissé jusque-là.

L'acte 1 aboutit à un flux musical et chorégraphique de ce genre, qui porte une reconnaissance qui « remplit de bonheur », la reconnaissance par Vladimir et Salman (deux des protagonistes de l'accident de camion de la rue de Flandre) de ce qu'ils sont « liés à jamais par le homard », le homard devenant donc, ici, le symbole de la catastrophe partagée :

« THERESA. Vladimir et Salman se regardent mutuellement au fond des yeux. Un spasme traverse leur corps. Ils comprennent qu'ils sont liés à jamais par le homard. Et cette idée les remplit de bonheur. »⁷⁶⁴

L'acte 2 aboutit pareillement au sentiment d'une unité des protagonistes dans la catastrophe partagée, sur fond de nappe cosmique cette fois :

« THERESA. La lune, le vent, les rochers. La mer, au loin. Les hommes couchés immobiles. Tout ne fait plus qu'un. La lune et l'eau, le sable et les rochers, les hommes et l'obscurité. Unis par le homard. Pouvez-vous vous l'imaginer ? Unis pour l'éternité dans l'espace et dans le temps. »⁷⁶⁵

Et, puisque les acteurs sont allongés, une métamorphose a lieu, qui donne davantage de corps au symbole de l'unité : Salman, mort, se relève et se réincarne en homard⁷⁶⁶ ! La charge de sens de cette métamorphose est alors intensifiée par un flux musical tonitruant.

À partir de l'ensemble formé par les actes 3 et 4, la souffrance qui circule dans les récits s'intensifiait, l'unité n'est plus révélée, en fin d'acte, qu'au travers d'une apothéose musicale et chorégraphique, qui donne à sentir le partage de la catastrophe. Elle n'est plus désignée en mots qu'à l'intérieur des actes, comme ici à l'acte 4 :

« L'alcool, le feu et le chagrin omniprésent s'amalgament, tout comme la fumée noire des pneus d'autos et le noir des corbeaux croassant qui, perchés comme des témoins importuns sur les gouttières des toits de la

⁷⁶⁴ Jan Lauwers, *Le Bazar du homard*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁶⁶ Cf *Ibid.*, p. 54 :

« JEF. Pourquoi un homard ?

MO. Oui, pourquoi en fait ?

CATHERINE. C'est une métaphore...

MO. Ah. »

rue de Flandre, attendent leur butin. »⁷⁶⁷

Ou comme ici, à l'acte 5, où la catastrophe partagée n'est plus symbolisée par un homard mais par un saumon :

« AXEL. Theresa, tu sais quoi ? Allons à la plage. Au bord de la mer, nous faisons un grand feu et j'attrape un saumon géant que j'enveloppe de journaux dans lesquels il n'y a que des mauvaises nouvelles et nous le jetons sur le feu et, quand toutes les mauvaises nouvelles sont brûlées, le saumon est prêt. Et il est tellement gros, ce saumon, qu'il nous faut en manger sept jours durant, et, quand tout est avalé, nous sommes devenus le saumon. Et nous entrons gaiement ensemble dans la mer [...] »⁷⁶⁸

En l'occurrence, Theresa refuse de se joindre à Axel, mais leur réunion s'opère au travers d'une danse-souffrance, à laquelle s'intègrent progressivement tous les acteurs.

En même temps que *Le Bazar du homard* suggère « la combinatoire fractale des événements » qui fait le réel, il découvre donc une unité fondée sur le partage de catastrophes particulières, et au-delà sur le partage de la catastrophe de la vie. Cette unité révélée (symbolisée par un « homard ») se présente comme le « cadeau des dieux »⁷⁶⁹ d'un monde sans dieux, puisque c'est l'expérience répétée de la catastrophe elle-même, qui ouvre à la reconnaissance d'une co-appartenance à la communauté humaine. Notons que la communauté révélée comprend expressément les morts (dès lors qu'ils continuent ici de vivre avec les vivants).

Bien que le spectacle magnifie l'être-en-commun, il se termine, dans un grand dépouillement, sur un doute quant à la suffisance de ce fondement. Ce doute naît d'une confrontation ultime de l'idée de communauté à l'absolue solitude de la mort :

« CATHERINE. Et puis, Axel est parti seul vers la mer. Il est entré dans l'eau. Exactement comme il croyait que sa femme l'avait fait. Qu'elle s'était avancée dans la mer [...] Et il pensait qu'il irait de l'avant, ensemble avec elle, jusqu'à ces autres qui avancent aussi et se regardent avec admiration : parce qu'ils ont le courage d'être morts. »⁷⁷⁰

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁶⁹ Cf *Ibid.*, p. 49 : « CATHERINE. Le homard est un cadeau des dieux, pense Vladimir. »

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 74.

Face à la mort, toute idée de partage semble vaciller :

« JEF. Quand papa est entré dans la mer... tu crois qu'il a revu le homard ?

THERESA. Je ne sais pas. Je crois que oui.

JEF. Maman ?

THERESA. Oui, mon garçon.

JEF. Que signifie un homard ?

THERESA. J'aimerais bien le savoir, mon garçon.

Fin. »⁷⁷¹

Et, après tous ces moments d'apothéose unitaire qu'il a créés, le spectacle s'achève sur une danse-souffrance de Salman, seul, dans la pénombre.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 75.



Photo 40. *Le Bazar du homard* de Jan Lauwers

© Needcompany



Photo 41. *Le Bazar du homard* de Jan Lauwers

© Needcompany

6.2.3 Mise en flux d'un mythe tragique, ouvert au réel catastrophique et mythification de l'être-en-commun

*La Maison des cerfs*⁷⁷² est le troisième et dernier volet de la trilogie de Jan Lauwers *Sad Face / Happy Face*. Il raconte une séquence de la vie d'une micro-société imaginaire, des lutins aux oreilles pointues, qui vivent, à notre époque, dans un lieu indéterminé, et habitent une maison dans la forêt, baptisée « La Maison des cerfs » en référence à leur activité d'éleveur. Le récit est conçu, comme celui du *Bazar du homard*, au prisme de la catastrophe, et plus spécifiquement, de la catastrophe en temps de guerre. Il est fait d'une alternance de catastrophes mortelles et de rassemblements funèbres. C'est une forme épique intermédiaire entre *La Chambre d'Isabella* et *Le Bazar du homard*, au sens où c'est une forme linéaire – comme *La Chambre d'Isabella* – mais ouverte, ponctuellement, en son centre, à une pluralité de pré-récits catastrophiques⁷⁷³. La singularité de ce dernier volet est qu'il ne se contente plus de faire quelques incursions du côté de la forme mythique, il élabore un mythe – ce qui confère à la reconnaissance d'unité qui s'opère ici une portée fondatrice inédite.

La deuxième partie de *La Maison des cerfs* (celle qui se donne directement pour de la fiction et porte le titre du spectacle) se développe autour de morts à répétition et fait alterner moments de souffrance et moments d'apaisement dans l'unité. Elle s'ouvre assez brutalement par l'annonce de la mort d'une des filles de la famille, Inge. Un photographe de guerre, Benoît, ramène la jeune femme, morte, à la maison des cerfs. Il dit l'avoir exécutée sous la menace de belligérants. Le corps est déposé, sur un plan incliné, au centre de la maison. La mère procède alors à un rituel d'habillement, qui donne lieu à un déchaînement d'émotions :

« N'est-ce pas un peu exagéré, hurle hystériquement la sœur d'Inge, Anneke. Si on la remettait dans le sac ? Elle va finir par puer et plus personne n'aura envie de manger le repas de Noël. »⁷⁷⁴

⁷⁷² Le spectacle a été présenté au Festival d'Avignon en 2009.

⁷⁷³ Du point de vue de l'énonciation, on a affaire à des personnages, comme dans *La Chambre d'Isabella*, personnages qui ne se découvrent que ponctuellement tels qu'ils apparaissent dans *Le Bazar*, c'est-à-dire comme des porteurs d'identité fictionnelle.

⁷⁷⁴ Jan Lauwers, *La Maison des cerfs*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 32.

C'est alors que, dans ce théâtre qui rassemble toujours les morts et les vivants, la jeune femme morte se met à parler. Cette participation du personnage mort à la vie présente constitue le point de départ d'un flux musical et chorégraphique. Certains acteurs chantent autour du piano ; d'autres animent la scénographie. Parés eux-mêmes de bois de cerfs en caoutchouc (à l'occasion de Noël), ils font tourbillonner des cerfs en caoutchouc irisé, amassés sur des chariots. C'est presque joyeusement que chacun imagine des funérailles désirables pour Inge, et Benoît est pardonné et accueilli dans la famille. Il semble que Jan Lauwers donne ici un nouveau visage au « cadeau » de la catastrophe partagée, tel qu'il était apparu dans *Le Bazar du homard*. En créant, dans ce contexte tragique, un moment d'unité formelle, il permet une reconnaissance assez proche de celle sur laquelle s'ouvrait ultimement chaque acte du *Bazar*, la reconnaissance du fait qu'il y a communauté des vivants et des morts et que cela fait sens.

Après ce premier mouvement menant de la souffrance à l'apaisement dans l'unité, la souffrance revient avec le surgissement d'une nouvelle catastrophe funeste. Julien, le mari de Inge, fait irruption, rompant l'unité de la communauté et frappe mortellement Benoît. C'est alors qu'un récit, pris en charge par la figure tutélaire de la mère, troue la linéarité du drame. Suggérant l'infinité de toutes les histoires que peut abriter la maison des cerfs, il laisse deviner la multiplicité abyssale du réel :

« VIVIANE (*s'adressant au public pendant la bagarre*). Imaginez : à un moment aussi intense, où tout est en train de changer, le temps s'arrête. Par exemple à cause d'une bombe. La maison explose, tout le monde meurt sur le coup [...] Imaginez que nous ayons la possibilité de recréer cette histoire, ou plutôt la toile de fond de cette histoire. La maison des cerfs a été construite sur le versant est de la vallée. En 1830. C'était un pavillon de chasse [...] Lorsqu'elle a été mise en vente en 1990, c'était presque une ruine [...] Le dernier loup a été abattu en 1987, les cerfs avaient presque disparu [...] Nous avons assuré la protection des cerfs, et maintenant il y en a à nouveau plus de mille [...] J'ai trois enfants : Grace, Inge et Anneke. Anneke avait deux fils [...] Hans Petter, le mari d'Anneke, est aujourd'hui le gardien principal de toute la réserve naturelle [...] Yumiko et Misha sont deux réfugiés [...] Bon. Avec ces données, nous pouvons maintenant recréer des centaines d'histoires. »⁷⁷⁵

Comme écrasée par la masse des possibles et la masse de réalités qu'ils suggèrent,

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 36-37.

la mère est progressivement frappée d'aphasie : elle fait ironiquement une attaque cérébrale ! De fait, le drame reprend son cours, là où il avait été suspendu, à un point de tension paroxystique, qui s'est déplacé du spectre de la mort imminente de Benoît (désormais avérée) au spectre de la mort imminente de la mère. La mère est déposée sur le plan des morts. L'émotion est vive. Grace, la fille de Viviane, qui est handicapée mentale, se met à hurler "Mama" pendant de longues minutes. Tous se tiennent, paniqués, autour de la mère allongée, qui, finalement, se redresse et s'en sort. Elle invite alors toute la communauté à prendre place autour de la table, dans une adresse qui intègre d'ailleurs aussi les spectateurs. La table est dressée, c'est-à-dire que les morts y reprennent place. Les vivants dansent, chantent et jouent autour de Viviane qui semble trôner devant les deux morts que compte désormais la maisonnée. C'est un nouveau moment d'apothéose unitaire, qui clôt donc une deuxième période de ce spectacle au cours alternatif.

Une troisième période s'ouvre alors. Elle part du calme, de la pénombre, de l'image dépouillée des morts sur le plan incliné. Puis la mère réenclenche la fable. Dans le prolongement de la deuxième période, la fable va ici se déployer entre linéarité et ouverture béante à l'infini des possibles et du réel, en faisant apparaître le pré-récit au principe de son engendrement, beaucoup plus fugitivement que dans *Le Bazar du homard*. Le pré-récit prend, ici aussi, mais de manière moins appuyée, la forme d'une improvisation épique démocratique, les personnages devenant assez naturellement des porteurs d'identités fictionnelles. Bien que certains acteurs soient désireux de s'en tenir au fil narratif unique qui a été tissé jusque-là et à la question du devenir de Julien (perçu désormais comme l'assassin d'un membre de la communauté), tous finissent par s'engouffrer dans la béance ouverte précédemment et suivent les projections de Viviane sur l'avenir de sa petite-fille (Juliette), ou sur l'explosion meurtrière qui s'est produite à la maison des cerfs :

« VIVIANE. Et ma petite-fille [...] ? Quel genre d'histoire peut-elle bien être ? [...]

MISHA. Viviane, je ne pense pas que ce soit de cela qu'il s'agit maintenant. Julien a tué Benoît. La question est : devrions-nous le venger et tuer Julien ?

ANNEKE : Imagine [si nous tuons Julien, Juliette] sera adoptée par un couple sympathique de Bruxelles, qui l'enverra dans une bonne école. Elle sera chirurgienne et travaillera pour Médecins sans Frontières [...]

MISHA. Elle devient mondialement célèbre pour son travail de pionnière en chirurgie [...]
JULIEN. C'est ma fille. Et j'ai quatre-vingt-quatorze ans lorsque je la revois [...] Elle pleure d'émotion. Parce qu'elle croyait que j'avais été tué dans la maison des cerfs.
MAARTEN. Oui, parce que trois cadavres avaient été retrouvés dans le feu devant la maison. »⁷⁷⁶

Ces deux fils de projection sont tirés. Certains acteurs débattent de l'identité de ces trois cadavres, tandis que d'autres (Anneke et Hans Petter) vont jusqu'à mettre en jeu l'arrivée, à la maison des cerfs, dans un futur lointain, de Juliette et de son amant dont elle ignore qu'il est son demi-frère. Devant cet éclatement de la fiction et ce recours abrupt à certains schémas tragiques, l'actrice qui joue Viviane recadre :

« VIVIANE. Récapitulons. Benoît a été assassiné. Nous avons eu un choc. Nous avons maîtrisé Julien. Les opinions sur son sort sont partagées. »⁷⁷⁷

Progressivement, l'ouverture à la profondeur abyssale du réel se referme. L'histoire échafaudée linéairement à partir de la mort d'Inge reprend son cours. Maarten abat Julien, ce qui donne lieu à la déposition d'un troisième mort :

« VIVIANE. Trois morts dans un feu sans espoir. Ça doit être une image de fin. »⁷⁷⁸

Un flux s'amorce alors au piano seul et se développe par le chant et la danse – un trio de danseurs se mêle aux trois corps déposés pour former une image vivante de l'unité des vivants et des morts.

La quatrième période commence, sans surprise, par un retour à la souffrance, une souffrance qui, dans cette dernière période, va néanmoins prendre des proportions jamais atteintes. La sœur de Benoît, Tijen, vient à la maison des cerfs, sur les traces de son frère. Elle y apprend, brutalement, la mort de Benoît. Mais elle aussi annonce une mort, celle de la fille d'Inge. Notons au passage que cette annonce constitue une brève résurgence du noyau pluriel de *La Maison des cerfs*, puisque le sort de la fille d'Inge avait été imaginé autrement dans la période

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 46.

précédente⁷⁷⁹. La fille d'Inge, que Tijen ramène dans un grand sac de sport, se serait suicidée. Elle est déposée entre ses parents sur le plan incliné. La mère se relève pour pleurer sa fille et se met à hurler à l'ouverture du sac :

« INGE. Mon Dieu mon Dieu, regardez-moi ça. Mon Dieu mon Dieu.

ANNEKE. Ne regarde pas ça, ma sœur.

INGE. Elle n'a pas de visage. La moitié de sa tête a disparu. »⁷⁸⁰

Il se trouve que cette mort réactive, par ailleurs, la douleur liée à la mort d'un autre enfant dans la famille, une mort qui n'avait été qu'évoquée par Viviane : celle du fils d'Anneke. Grace l'avait tué, dans un accès de colère, après qu'une des mauvaises blagues du garçon ait failli donner une crise cardiaque à Viviane. S'exprime donc ici la souffrance de Tijen, à laquelle s'ajoute celle de Inge (et bientôt, celle du père, qui se relève également), souffrances auxquelles s'ajoute encore celle d'Anneke, que l'immixtion de Grace dans la situation rend incontrôlable :

« ANNEKE. Ne la touche pas Grace... Dépose le sac... Je ne veux pas voir encore un enfant mort... je ne veux pas d'enfants morts... c'est l'histoire qu'on ne peut pas raconter... »⁷⁸¹

C'est alors que le flux final s'amorce, un flux qui, cette fois, étirera particulièrement la tension menant à l'apothéose unitaire et combinera danse, musique et récits. Tandis que tous les personnages gémissent, dispersés dans tout l'espace du plateau, pendant ce qui est désigné comme un « chant de groupe en pleurs », Viviane entame un discours qui crée les conditions de possibilité d'une reconnaissance ultérieure et incite à une prise de hauteur qui, dans un premier temps, prend la forme de la résignation :

« VIVIANE (s'adressant au public). Le chagrin peut prendre différentes formes [...] Desséché et blême. Comme l'image d'un sapin en nylon, à l'envers dans un sac en plastique transparent, recouvert d'une fine couche de poussière parce qu'il a passé un an au grenier [...] Le geste maladroit de Grace qui sort le sapin du sac en plastique [...] Les branches de l'arbre chiffonnées qui se moquent de la réalité et semblent dire que rien n'a plus de sens [...] Je me souviens de cette horreur qui trônait dans un coin, toute décorée, et je sens monter en moi une étrange

⁷⁷⁹ Maarten souligne, d'ailleurs, la pluralité des versions délivrées, jouant ainsi le rôle que jouait Mo dans *Le Bazar du homard*. Cf *Ibid.*, p. 50 :

« MAARTEN. Nom d'un chien. Encore une nouvelle histoire. Quelle histoire est la vraie dans tout ça ? C'est moi qui ai tué Julien ou non ? Est-ce qu'il faut encore que j'aille faire un feu ? »

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 52.

résignation. »⁷⁸²

Viviane prend l'initiative du rassemblement de la communauté, auquel elle convie expressément les morts :

« Nous prendrons le repas de Noël ensemble. Cela ne pose problème à personne que les morts y participent, car nous avons préparé un repas gargantuesque [...] Les morts parleront gaiement de l'avenir. »⁷⁸³

Une nappe sonore commence alors à se répandre. La préparation de l'événement réintroduit minimalement la joie dans la communauté qui se met à frétiller. Ce frétillement est d'autant plus visible que les petits mouvements des acteurs secouent la matière caoutchouteuse des cerfs, tout au long des trajets vers la table. Tous (les personnages vivants, comme les personnages morts) ont bientôt pris position autour d'un vaste plan incliné, recouvert, sur toute son étendue, de corps de cerfs. La nappe sonore s'est intensifiée, mais elle semble troublée par le bruit sourd d'avalanches. On est au bord de l'apothéose unitaire finale, mais son avènement est encore quelque peu contrarié. Une tempête de glace est en cours et Anneke balance Yumiko par terre pour s'asseoir à sa place, comme si la jeune femme réfugiée n'était pas un membre à part entière de la communauté.

La nappe sonore s'épure sur les premiers mots du récit final de Hans Petter, qui s'avère être le récit du salut de la communauté. Celle-ci a traversé la tempête et échappé à la destruction. Et ce, en dépit des violents assauts de la nature qu'elle a subis et qui ont laissé des traces spectaculaires :

« La tempête de glace n'a duré que deux heures. Tout est serein, transparent et clair. Le ciel est d'un bleu insupportablement net [...] La glace a transformé les branches en tentacules géants. Les jeunes arbres sont complètement recourbés. Comme s'ils avaient reçu une leçon d'humilité. Les câbles des lignes d'électricité pendent jusqu'au sol, mais ils sont intacts. Comme un signe d'espoir. La maison des cerfs ressemble à une œuvre d'art qui aurait été polie pendant des années par des laqueurs chinois sortis d'un temps révolu. »⁷⁸⁴

Cette tempête de deux heures métaphorise, bien sûr, la suite ininterrompue de morts qui a ébranlé la communauté fictive de la maison des cerfs, depuis le début du spectacle. Dans ce tableau final, la sérénité qu'amène la musique est donc renforcée par le récit, ainsi que par la lumière – blanche, éclatante –, et le désengorgement de

⁷⁸² *Ibid.*, p. 52-53.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 56.

l'espace – tous les cerfs ayant été, sans exception, regroupés en fond de scène d'où ils offrent l'image glorieuse d'une pyramide irisée.

Le récit produit, cependant, un dernier suspens. La maison a été préservée, mais il se pourrait que le troupeau de cerfs ait péri, et Grace avec lui, qui était partie à son secours. L'étable n'a pas résisté et offre un spectacle de ruine, « d'une grandeur lugubre ». Mais ce suspens ne vise qu'à mettre davantage en relief l'idée d'un salut final de la communauté. Car l'histoire se finit bien : Grace a libéré les animaux et les a conduits ailleurs dans la vallée. Et les circonstances de cette résolution heureuse sont éminemment symboliques. La musique s'interrompt, d'ailleurs, pour qu'elles puissent être pleinement entendues. Le sauvetage d'une part essentielle de la maison des cerfs tient à un lien qui s'est constitué et qui a tenu lieu d'abri :

« À cet endroit, la vallée est étroite comme une crevasse dont les deux parois se rapprochent de plus en plus à mesure que l'on monte. La glace a relié les deux parois et forme un toit protecteur qui les abritait juste de l'avalanche de glace. »⁷⁸⁵

Le récit nous met ici, par la métaphore, sur la voie d'une reconnaissance. Le flux musical reprend alors. Puis le récit reformule, assez directement cette fois, la reconnaissance que le spectacle cherche à produire, celle d'un salut possible dans le lien qui unit chacun d'entre nous à la communauté humaine. Le récit pose des mots sur ce qui est en train d'advenir sur scène :

« Les basses fréquences des cris de cerfs se mêlent au rire hoquetant, plus fluide, de Grace, soutenu par les applaudissements des autres habitants de la maison des cerfs, et deviennent un hommage joué aux survivants et aux morts qui ne signifient rien les uns sans les autres. »⁷⁸⁶

Sur scène, effectivement, un flux chanté, reposant sur une basse mélodique, enveloppe les cris de joie de Grace (« I saved the deers, I saved hundreds of deers ! ») et s'épanouit dans une danse collective. Le texte de la chanson œuvre encore à la reconnaissance :

« Nous nous aimons très fort et nous sommes fiers
D'avoir si bien construit notre maison des cerfs
Que jamais elle ne s'écroulera par terre. »⁷⁸⁷

Par là s'exprime aussi la forme particulière de salut que les acteurs trouvent dans la communauté concrète de *La Maison des cerfs*, qui n'est rien d'autre que celle de la

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 58.

Needcompany. On sait, en effet, qu'au point de départ de ce spectacle, il y a la "tempête" personnelle essuyée par un membre de la compagnie (Tijen Lawton), confronté à la mort de son frère – un journaliste de guerre, tué au Kosovo.

Comme les deux précédents spectacles de la trilogie, *La Maison des cerfs* produit une reconnaissance. Mais, dans le cas de *La Maison des cerfs*, cette reconnaissance s'inscrit dans une forme qui relève du mythe, ce qui lui donne une portée fondatrice particulière. *La Maison des cerfs* affiche, en effet, une dimension mythique qui n'était que latente dans les précédents spectacles. *La Chambre d'Isabella*, par exemple, comportait, subrepticement, des motifs mythologiques : viol d'une jeune fille vierge (la mère d'Isabella) ; relations sexuelles d'Isabella avec des "dieux" (un « dieu blond » ou un « dieu noir ») ; cécité d'Isabella associée, non à un don de divination comme chez Tirésias, mais, du moins, à une faculté de vision supérieure. Plus fondamentalement, c'est en tant qu'il cherchait à découvrir le sens de la vie en combinant des images fantasmées de la vie de Felix Lauwers que le spectacle pouvait se rapprocher du mythe :

« Quand mon père est décédé, il y a deux ans, raconte Jan Lauwers, il m'a laissé en héritage environ 5800 objets ethnologiques et archéologiques. Mon père était médecin, mais à ses heures, il était aussi ethnographe amateur. Enfant, ça n'a jamais suscité de questions chez moi : j'ai grandi parmi ces objets. Après coup, on se demande évidemment ce qui suscitait cette passion. Quand on se retrouve avec cette collection sur les bras, on doit, de surcroît, décider quoi en faire [...] Tout cela m'a amené à écrire une histoire à propos de cette collection. Bien entendu, elle contient beaucoup d'éléments (auto)biographiques. Mais l'histoire est racontée par une femme, Isabella Morandi, qui en réalité n'a jamais existé. »⁷⁸⁸

Le Bazar du homard affichait, quant à lui, plus ouvertement que *La Chambre d'Isabella*, son rapport à la pensée mythique, en montrant régulièrement des images vidéo apparaissant comme la réalité-mère du spectacle, le réel dont le spectacle se serait servi pour donner à voir le sens de la vie.

Mais c'est à la deuxième partie de *La Maison des cerfs* (intitulée « La Maison des cerfs ») que Jan Lauwers donne ouvertement une forme mythique. C'est cette

⁷⁸⁸ Extrait d'un entretien avec Jan Lauwers, paru dans le journal *De Tijd*, le 21/09/04, mis en ligne sur le site de la Needcompany.

partie qu'il présente comme le produit d'une « pensée mythique », dans le sens où l'entend Claude Lévi-Strauss :

« La pensée mythique opère [dans l'ordre spéculatif], comme le bricolage sur un plan pratique ; elle dispose d'un trésor d'images accumulées par l'observation du monde naturel [...] Elle combine ces éléments pour construire un sens, comme le bricoleur, confronté à une tâche, utilise les matériaux à sa portée pour leur donner une autre utilisation [...] que celle qu'ils tenaient de leur première destination. »⁷⁸⁹

Jan Lauwers donne à voir « La Maison des cerfs » comme une combinaison de matériaux issus du réel et désigne ainsi ce récit comme un mythe.

L'auteur (re)présente tout d'abord, au travers d'une scène de la vie quotidienne de la Needcompany, une masse d'événements et d'images. Il (re)présente une multiplicité de catastrophes familiales ou communautaires (plus ou moins liées à l'actualité mondiale), ainsi qu'une multiplicité d'images du monde. « La Maison des cerfs » apparaît ensuite procéder manifestement d'une combinaison de ces éléments, autrement dit d'un bricolage mythique.

Il apparaît ainsi que « La Maison des cerfs » réarrange les catastrophes familiales réelles de la première partie. Dans cette partie, Maarten raconte la mort de son frère, suite à un geste brutal de sa tante arriérée. Un Noël, Maarten et son frère ont tellement fait peur à leur grand-mère avec un pétard qu'elle a eu une crise cardiaque ; la tante a alors poussé le frère dans les rochers. Tous ces éléments se retrouvent dans la deuxième partie, en vrac : d'abord les événements de la deuxième partie ont lieu un soir de Noël ; ensuite, Viviane a une attaque, à un moment donné ; enfin, Viviane raconte avoir perdu son petit-fils dans les mêmes circonstances.

Parmi ces événements familiaux catastrophiques que le spectacle retravaille, certains sont pris dans l'Histoire. Tijen raconte être allée au Kosovo sur les traces de son frère, photographe, qui a été tué là-bas, pendant la guerre. Elle raconte avoir cherché son frère parmi des dizaines de cadavres puants. « La Maison des cerfs » met en scène l'expérience de ce frère dans un pays en guerre, et la démarche de Tijen, quelque peu modifiée. Partie à la recherche de son frère sans savoir qu'il est

⁷⁸⁹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 254.

mort, Tijen est confrontée, à son arrivée à la maison des cerfs, à la vue de son cadavre.

Il apparaît aussi que « La Maison des cerfs » réarrange les catastrophes internes qui se sont déroulées dans la première partie. Dans cette partie, Anneke montre aux autres un pistolet d'abattage qu'elle a ramené de la campagne. Pour rire, Grace fait croire, un instant, que la manipulation d'Anneke l'a blessée. Cet événement refait surface dans la deuxième partie, dans un autre contexte, quand Maarten abat Julien, comme par accident. Parmi les événements catastrophiques intracommunautaires qui sont la matière du mythe, certains sont, là encore, en prise avec le cours du monde. C'est ainsi que l'intrusion d'une réfugiée asiatique dans les coulisses du théâtre provoque des conflits à la chaîne, à l'intérieur du groupe : Grace écarte Misha de la jeune femme qui s'est évanouie ; Misha la pousse en retour ; Inge se retrouve projetée au sol, et perd connaissance. On retrouve, dans la deuxième partie, ces conflits liés à la place à donner aux étrangers dans la communauté, ainsi que, en vrac, l'image du corps sans vie de Inge et le parallèle entre Inge et la jeune femme asiatique.

Il apparaît enfin que « La Maison des cerfs » fait un usage propre des images du monde, présentées dans la première partie. Dans cette partie, Benoît raconte avoir été exposé lors d'une tournée à la vue d'un enfant mort :

« BENOÎT. L'année dernière, nous avons été en voyage pendant cent quarante-six jours. Nous avons joué cent trois représentations dans seize pays différents. Quand nous étions à Rio de Janeiro, il y avait un enfant mort devant le théâtre Ginástico. Je savais qu'il était mort parce qu'un bout de tissu recouvrait son visage. »⁷⁹⁰

Les caractéristiques de cette image sont utilisées séparément dans la deuxième partie : une scène prend forme autour d'un enfant mort qui nous est caché (la fille d'Inge) ; une autre s'achève sur le dépôt solennel d'un morceau de tissu sur le visage des morts. D'autres images proviennent encore du journal de guerre du frère de Tijen, qui est lu dans la première partie : la description d'une gisante, faite dans ce journal⁷⁹¹ nourrit la déposition du corps d'Inge au début de « La Maison des cerfs » ; celle d'une « fosse commune ouverte », découverte le soir de Noël,

⁷⁹⁰ Jan Lauwers, *La Maison des cerfs*, op. cit., p. 7.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

alimente tous les alignements de morts, qu'on peut voir dans la deuxième partie ; la mention, enfin, d'une femme exécutée par le photographe lui-même est exploitée dans le mythe.

On le voit, la fable de « La maison des cerfs » est ouvertement élaborée sur le modèle du mythe. Dans un tel contexte, la reconnaissance produite par le spectacle revêt une portée fondatrice inédite. Jan Lauwers cherche vraiment ici à instituer l'être-en-commun en fondement d'un sens et d'un monde possibles. Après qu'à la lumière de la communauté, il ait fait apparaître le réel comme abri de fortune, il cherche ici à l'instituer, avec l'autorité du mythe, en habitation.



Photo 42. *La Maison des cerfs* de Jan Lauwers

© Needcompany



Photo 43. *La Maison des cerfs* de Jan Lauwers

© Needcompany



Photo 44. *La Maison des cerfs* de Jan Lauwers

© Needcompany

6.3 Nature Theater of Oklahoma : exposer (à) l'être-avec

Le théâtre de Nature Theater of Oklahoma s'inscrit de plain-pied dans la « struction » de la vie ordinaire. Partant de cette inscription, il ne cherche pas simplement à découvrir un dehors (en l'occurrence, l'être-avec), il cherche à créer les conditions d'une expérience concrète de l'être-avec.

6.3.1 Gestus et exposition *de* et à l'être-avec

No Dice, créé par Nature Theater of Oklahoma⁷⁹², est un spectacle au long cours (trois heures trente), dont la partition verbale résulte du montage d'environ soixante-dix heures de conversations téléphoniques que les auteurs, Pavol Liska et Kelly Copper, ont eues avec des proches. *No Dice* met donc en jeu une somme de conversations réelles, touchant plus ou moins expressément à la question du sens de la vie au quotidien. On peut supposer qu'à la scène 4, une conversation implique directement les auteurs et décrit ce qui est en travail dans *No Dice* :

« BOBBY : Yeah... I'm just – I'm just –
trying to find ways that...
(big breath)
um... we can... (pause)
HARVEST...
um... um... or generate – you know –
just – just – what is – ?
Like what makes us feel alive ?
What gets us through the day ? »⁷⁹³

Le medium choisi par les auteurs pour recueillir et engendrer du sens aura donc été la conversation téléphonique, non pour les expériences vécues qui s'y partagent, mais comme expérience faisant sens en soi, expérience de l'existence comme coexistence, pratique de l'être-avec. Kelly Copper le laisse entendre dans cette déclaration d'intention :

« We were interested in [...] the stories that people tell other people to

⁷⁹² Accueillie par le Festival d'Avignon en 2011, Nature Theater of Oklahoma est une compagnie new-yorkaise (co-dirigée par Pavol Liska et Kelly Copper) qui revendique expressément l'influence de John Cage. Leur spectacle *No Dice* (pour lequel ils ont reçu un Obie oward) a été créé, en 2007, au Soho Rep et présenté au Théâtre de Gennevilliers en 2010.

⁷⁹³ En substance : « J'essaie juste de trouver des manières de récolter... ou générer, tu vois... Comme, qu'est-ce qui nous fait nous sentir vivants ? Qu'est-ce qui nous fait traverser la journée ? » Kelly Copper (transcription and arrangement), *No Dice*, Brooklyn, New York, 53rd State Press, 2007, p. 28.

live. »⁷⁹⁴

En mettant en scène des conversations, les auteurs cherchent à exposer (à) l'être-avec, comme pratique du dehors, par laquelle l'existence se forme et fait sens. Ils tentent d'exposer cette pratique dans l'espace figural et d'exposer à elle acteurs et spectateurs en présence.

Dans l'espace figural (c'est-à-dire, dans l'espace des conversations réelles représentées), *No Dice* accumule des conversations sur diverses expériences de la vie quotidienne : expériences de travail, de temps libre (parmi lesquelles les expériences de spectacles ou de divertissements occupent une large place) ; expériences de spectacles ou de divertissements occupent une large place) ; expériences du (non) sens de la vie. Les personnages décrivent leur travail comme alimentaire et ennuyeux, ou créatif mais peu artistique. Il est question de saisie informatique de données administratives (« not that rewarding », « so... BORING »⁷⁹⁵) ; de surveillance de visites immobilières (« It's not a bad way to like make some money 'cause you just sit there... you know, you don't really do anything. »⁷⁹⁶) ; d'un travail farfelu de bibliothécaire dans un centre de recherche pour magiciens (« she just took it because it was a JOB »⁷⁹⁷) ; du « merdier sans fin » que représente le traçage de numéros de commande (« and so inevitably it becomes this... HUGE DEBACLE of trying to un -- unravel this... this sort of... CODE of NUMBERS, and uh -- (*long breath*) Uh... it -- it's just the most ABSURD, REDICULOUS ! -- you know, it's just like-- yeah ha ha ! »⁷⁹⁸) ; d'un rôle, sans texte, de maniaque dans un court-métrage (« I-- walk around... um with the knife... and I knock on the door a couple times... and... (*pause*) and you see my feet... »⁷⁹⁹) ; d'un rôle de prisonnier passé à tabac dans une série russe (« Uh -- I

⁷⁹⁴ En substance : « Nous nous intéressions [...] aux histoires que les gens se racontent, les uns aux autres, pour vivre. »

Cf <http://www.brooklynrail.org/2006/12/theater/getting-cosmic-with-kelly-copper>

⁷⁹⁵ « pas très gratifiant », « si...ennuyant »

Kelly Copper (transcription and arrangement), *No Dice, op. cit.*, p. 75.

⁷⁹⁶ En substance : « Ce n'est pas mal pour se faire de l'argent parce que tu t'assois là... tu vois, tu n'as pas vraiment à faire quoi que ce soit. »

Ibid., p. 34.

⁷⁹⁷ En substance : « Elle l'a juste pris [ce boulot] parce que c'était un boulot »

Ibid., p. 50.

⁷⁹⁸ En substance : « et donc, inévitablement, ça devient un gigantesque désastre d'essayer de démêler cette sorte de code chiffré -- c'est juste la chose la plus absurde, ridicule ! -- tu vois, c'est juste -- »

Ibid., p. 117.

⁷⁹⁹ En substance : « Je tourne autour...avec un couteau... et je frappe à la porte une paire de fois... et on voit mes pieds... »

was like -- and get like -- BEATEN UP ! And then like -- go -- into like -- a shower and get like -- poured WATER on me, while being naked. IT WAS CRAZY ! It was like -- »⁸⁰⁰)...

Les personnages racontent aussi se livrer, avec plus ou moins de culpabilité et de retenue, à toutes sortes d'addictions, pendant leur temps libre : manger, fumer du tabac, de l'herbe, boire, regarder la télé ou des spectacles de divertissement (« dinner theater » ou « cat theater » shows)... Ils parlent de leur absence de motivation existentielle (« Like I – it's – it's kind of impossible for me to self motivate, like I really -- [...] and, -- you know – ultimately TOO, it's – it's really hard to find people that you WANT to work with... »⁸⁰¹) ou de l'évaporation de ce qu'ils tenaient pour telle (« – it's... I don't know if [playing music] ever – it -- actually REALLY made sense to me, but -- it STOPPED making sense to me to the point where I just – I couldn't do it anymore. »⁸⁰²)

Quand ces conversations charrient les ressentis contradictoires d'un même personnage, elles ne donnent lieu à aucun progrès dialectique et s'étirent sur le mode “ça va mais ça va pas” :

« It's like -- [this job is] comfortable, and it's nice – and – um,
it's very lovely,
but I also feel I'm getting away with something [...] I'm not in a position to complain.
And I'm NOT complaining !
I just am like – ah...
(pause) you know...
a little... I'm... feeling a little
UN...stable...
in that sense... right now.
But ! –
At the same time, it's FINE !
You know ?

Ibid., p. 23.

⁸⁰⁰ En substance : « On m'a genre tabassé. On m'a genre versé de l'eau dessus alors que j'étais nu. C'était fou ! C'était comme -- »

Ibid., p. 114.

⁸⁰¹ « Disons que c'est en quelque sorte impossible pour moi de me motiver toute seule, et tu sais, au bout du compte aussi, c'est très dur de trouver des gens avec qui tu veux travailler... »

Ibid., p. 42.

⁸⁰² « Je ne sais pas si ça a jamais vraiment fait sens pour moi, mais ça a cessé de faire sens pour moi, jusqu'au point où je ne pouvais simplement plus le faire. »

Ibid., p. 58.

It -- it really is... »⁸⁰³

Elles peuvent, de la même manière, conduire deux personnages à approfondir une divergence d'expérience, sur le mode « – Moi, c'est comme ci – Moi, c'est comme ça ». Ainsi, le sujet des addictions donne lieu à cet échange, expérience contre expérience :

« ANNE
[...] I mean I'm cutting out –
(big dramatic breath)
EVERYTHING [...]

BOBBY
I didn't wanna completely
give up drinking because I do...
(pause)
And – I don't know. I just –
I enjoy it ! I --
(pause)
And guess I don't...
ENJOY
Enough of the rest of my life
Enough to like wanna –
(long pause)
Cause I just sit alone at home a lot.
[...]

ANNE
But I tried that, I –
it didn't WORK ! »⁸⁰⁴

Constitué d'une masse de conversations qui sont donc tout à fait informelles, *No Dice* ne raconte pas d'histoire, à proprement parler. Une conversation portant sur, je cite, le « méli-mélo »⁸⁰⁵ de *2001 : l'odyssée de l'espace* peut éclairer le rapport

⁸⁰³ En substance : « Disons que c'est confortable, et sympa et, c'est très agréable mais j'ai aussi l'impression que je m'éloigne de quelque chose [...] Je ne suis pas à plaindre. Et je ne me plains pas ! C'est juste que je suis, tu sais, je me sens un peu instable avec tout ça, en ce moment. Mais ! En même temps, ça va ! Tu vois ? Vraiment... »

Ibid., p. 41.

⁸⁰⁴ « ANNE. Je veux dire j'arrête tout !

BOBBY. Je ne voulais pas complètement arrêter de boire parce que ça me...

Je ne sais pas. C'est juste que ça me fait plaisir. Et je suppose que

le reste de ma vie ne me fait pas assez plaisir pour que je veuille...

C'est juste que je suis beaucoup assis chez moi tout seul

ANNE. Mais j'ai essayé ça –

Ça n'a pas marché ! »

Ibid., p. 63-64.

⁸⁰⁵ « jumble of stuff »

Ibid., p. 31.

particulier du spectacle à la narration :

« It's really – it's really how it's resonates.
At the – you know – when –
when the thing is finally over and done with –
it's how it resonates...
what it actually says to the... (big breath)
the... (sigh)
element inside a person that um...
(pause)
does something WITH the story. »⁸⁰⁶

Dans le cas de *No Dice*, il nous semble qu'en présentant très extensivement les conversations qui habitent les vies solitaires, peu structurées et durablement limitées de quelques personnes, le spectacle fait indirectement apparaître que nous existons en nous exposant aux autres et que cet être-au-dehors ouvre, à la fois, du sens et un là.

Une telle épiphanie est rendue possible par une distanciation prenant la forme d'une mise en jeu aléatoire de la partition verbale, sans laquelle la pratique de l'être-avec des personnages ne serait pas perceptible. *No Dice*⁸⁰⁷ se présente, en effet, comme un projet de combinatoire, une sorte de *Theater of Changes*⁸⁰⁸ en temps réel (si l'on veut faire le lien avec les expérimentations cagiennes d'écriture aléatoire qui influencent ouvertement les recherches de la compagnie⁸⁰⁹). Pour décrire au mieux ce projet, il faut tout d'abord préciser que les conversations

⁸⁰⁶ « C'est vraiment comment ça résonne
quand la chose est tout à fait finie
c'est comment ça résonne
ce que ça dit
à l'intérieur d'une personne
qui a à voir avec l'histoire. »

Ibid., p. 33.

⁸⁰⁷ Le titre indique, d'ailleurs, qu'il s'est agi, pour les auteurs, de s'essayer à un autre type d'opérations de hasard que le jet de dés, auquel ils ont eu recours précédemment pour écrire *Poetics : a ballet brut*.

⁸⁰⁸ Nous comparons ici *No Dice* à *Music of Changes*, pièce indéterminée sur le plan de la conception, résultant de la combinaison (réglée par des méthodes de hasard) d'éléments indéterminés (les matériaux, la forme) et d'éléments relativement déterminés (la structure temporelle). « La structure [de cette pièce] est [ainsi] envisagée comme une sorte de réceptacle, capable d'accueillir des matériaux quels qu'ils soient, bruits, sons, silences, gestes, mots, conformément à une discipline qui, dès lors qu'elle est acceptée, accepte tout en retour. »

Cf Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Paris, Minerve, 1993, p. 36.

⁸⁰⁹ Cf Florian Malzacher (dramaturge collaborant à *Life and Times*), programme du Théâtre de la Ville pour *Life and Times I* : « L'influence des principes aléatoires de John Cage et de Merce Cunningham est évidente : aucune œuvre de Nature Theater n'échappe au hasard [...] »

originelles ont été éditées⁸¹⁰ pour donner lieu à une partition orale, diffusée aux acteurs par oreillette. Comme la structure temporelle déterminée de *Music of changes*, cette partition au tempo fixe, joue *in fine*, le rôle d'un « réceptacle, capable d'accueillir un certain nombre de matériaux [...] conformément à une discipline de hasard »⁸¹¹.

Ces matériaux sont, tout d'abord, 3 enchaînements de 13 gestes, chaque enchaînement étant lié à un thème différent : les techniques de magie de rue ; ou le disco ; ou encore, la gestuelle utilisée par la mère de Pavol Liska pour essayer de se faire comprendre d'Américains, alors qu'elle ne parle pas anglais. À ces matériaux gestuels s'ajoute un ensemble d'images scéniques : 13 possibilités d'interaction entre deux personnages, toutes issues de scènes de mélodrames muets⁸¹².

Ces suites de gestes, ces images scéniques sont donc autant d'éléments que les acteurs combinent aléatoirement aux conversations, mais conformément à deux règles de jeu précises, néanmoins. Premièrement, au début de chaque scène, chaque acteur choisit de s'engager dans l'une des trois suites de gestes. Deuxièmement, si un acteur choisit une position précise, son partenaire doit compléter le tableau ainsi esquissé, pour former l'une des 13 interactions possibles. Si un troisième acteur entre, cela ouvre la possibilité de créer un autre tableau, et la possibilité d'un déplacement.

Principalement inspirée par *Music of Changes*, la mise en jeu aléatoire des conversations dans *No Dice* s'inspire aussi, plus accessoirement, des pièces cagiennes pour piano préparé⁸¹³, la maîtrise que les comédiens peuvent avoir de leur jeu, se trouvant, en effet, hypothéquée par deux autres règles : premièrement, garder quasiment tout au long du spectacle, l'accent étranger qu'il leur est le plus inconfortable de prendre (français, irlandais, jamaïcain) ; deuxièmement, produire continuellement des mimiques mélodramatiques.

⁸¹⁰ Au fil des répétitions, ces conversations ont été montées et modifiées en termes de durée ou de tempo, autrement dit, coupées et ralenties ou accélérées.

⁸¹¹ Jean-Yves Bosseur, *John Cage, op. cit.*, p. 36.

⁸¹² On peut avoir, par exemple, un personnage en position de quitter la scène, et un autre, en position de le retenir depuis l'avant-scène ; ou bien un personnage qui s'appuie contre un mur tandis qu'un autre a la main posée sur son épaule pour le consoler...

⁸¹³ Dans ces pièces (dont font partie les *Sonates et interludes*), l'intrusion d'objets entre les cordes de l'instrument rendait, de fait, le résultat sonore de la partition quelque peu incontrôlable.

Au final, il semble que l'effet immédiat de cette écriture aléatoire multidimensionnelle, c'est de libérer les expressions du visage, l'énonciation, l'espace, et surtout, les gestes – car c'est la libération des gestes qui nous semble produire l'impact le plus fort. La structure temporelle déterminée est un cadre qui donne à voir les gestes pour eux-mêmes : si les acteurs avaient eu à mémoriser les conversations, si leur parole n'avait bénéficié d'un soutien rythmique, il est clair que leur jeu avec les gestes n'eût pas semblé si affranchi, si arbitraire.

Mais le plus étonnant, c'est que cette libération des gestes fait retour sur la partition orale : elle libère les conversations. Les gestes jouent un rôle de pur révélateur vis-à-vis du flot potentiellement pénible de conversations banales, dont est fait *No Dice*. Ils font entendre celles-ci pour ce qu'elles sont en elles-mêmes : des créations, des essais d'exister, c'est-à-dire d'être (singulièrement) avec les autres⁸¹⁴, participant, selon la perspective des auteurs eux-mêmes, d'un « murmure cosmique universel » – autant dire d'un monde.

C'est donc, en quelque sorte, par un "pur gestus", par un "gestus de la non-intentionnalité", qu'est exposé, dans l'espace figural, l'être-avec, et réalisée une ambition du spectacle, indirectement annoncée inauguralement – « transformer le murmure cosmique universel pour que nous puissions le percevoir » :

« BOBBY

[...]

Just imagine if... !

If – you could then hear

the cosmic murmur...

Be able to HEAR... !

(*pause*)

Because you don't hear yourself right now, right ?

And I don't hear myself.

We don't hear ourselves.

We just talk, and – and things...

things go unrecorded.

The – the creativity... that we –

that we...uh...USE ! – to –

(*pause*)

To – let's say to talk right now

⁸¹⁴ Cf Frédéric Neyrat, *op. cit.*, p. 32 : « Il n'y a pas d'abord un existant, puis des relations entre cet existant et les autres, il y a formation d'existence par et dans les relations avec les autres. »

or to ... LATER or... !
 Or the conversation that we have...
 [...]

We take it for granted !
 We don't – we don't make anything out of it.
 And then... how can we transform this...
 universal cosmic murmur... ?!
 This – this uh – (*pause*)
 STREAM of constant –
 Into – into – so that we can notice it... !? »⁸¹⁵

En plus d'exposer l'être-avec dans l'espace figural, *No Dice* y expose concrètement acteurs et spectateurs, par le déploiement, cette fois, d'un « gestus général » visant, non seulement à montrer la pratique théâtrale comme monstration⁸¹⁶, suivant le principe du gestus général brechtien, mais plus largement, à la montrer comme adresse, comme rapport. En effet, le spectacle se donne progressivement à voir comme une performance de l'être-avec, performance dont nous sommes. Les acteurs nous apparaissent progressivement comme de simples existants qui convoquent notre existence.

Ce gestus général procède, en premier lieu, de la multiplicité des contraintes de jeu, qui fait d'abord apparaître les acteurs comme des passeurs qui travaillent à

⁸¹⁵ « Imagine juste si... !
 Si -- tu pouvais entendre alors
 le murmure cosmique
 Être capable d'entendre... !
 Parce que tu ne t'entends pas là maintenant, n'est-ce pas ?
 Et je ne m'entends pas.
 Nous ne nous entendons pas.
 On parle juste, et les choses...
 les choses passent sans qu'on en garde une trace.
 La créativité dont nous usons
 Pour -- par exemple parler maintenant
 ou pour... plus tard ou... !
 Ou la conversation que nous avons...
 Nous considérons ça comme allant de soi !
 Nous ne faisons rien de ça.
 Et alors... comment pouvons-nous transformer ce...
 murmure cosmique universel... ?!
 Ce courant de
 En -- en – afin que nous puissions le percevoir... !? »
 Kelly Copper (transcription and arrangement), *No Dice*, *op. cit.*, p. 28.

⁸¹⁶ Cf Florence Baillet et Catherine Naugrette, « gestus », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, *op. cit.*, p. 55 : « Dans le *Petit Organon*, Brecht précise que “chaque gestus montré s'accompagne d'un gestus général, qui est de montrer qu'on montre”. »

nous faire parvenir la singularité de conversations données :

« As long as [our demands] are impossible, there are always going to be holes that allow for you to see [the actors] [...] There's always going to be something so real about [theater] anyway -- so why not delve into that realness, that -- those people are real people. We're all working so hard to try and give you this -- you know, this show. And it's just never going to be as effortless as a movie, or as transcendently fictional -- so then, I want to see the effort and the work. »⁸¹⁷

Progressivement ce gestus général se dissocie complètement de ce qui est représenté. L'abandon ponctuel de la contrainte d'accent participe de cette évolution en donnant à voir les acteurs non plus seulement comme des passeurs, mais aussi comme des personnes réelles qui nous adressent leur histoire. C'est ainsi qu'au cours de la scène 12, alors qu'il est question de vocation existentielle, Bobby perd l'accent jamaïcain qui lui incombe dans le jeu, comme si l'acteur s'exprimait ici personnellement. Un peu plus loin, dans la scène 13, c'est Anne qui laisse un temps son accent français, pour évoquer, comme s'ils étaient les siens, des problèmes d'addiction. Ce n'est que dans la scène 14 qu'ils reprennent, tous deux, leur accent de jeu. Quant à Zack, il abandonne son accent dans l'intervalle de la scène 19, semblant alors parler d'un mal-être personnel au travail... L'abandon de la contrainte de l'accent tend à s'installer dans la deuxième partie du spectacle, où tous les acteurs finissent par retrouver leur phrasé personnel.

Cette mise à nu de l'adresse s'accentue encore, sous l'effet du bouclage de la partition verbale qui s'opère dans la deuxième moitié du spectacle. Les mêmes répliques commencent à circuler d'un acteur à l'autre, et jusqu'à nous. Le principe d'écriture du spectacle (« I don't know any goddamn stories ! »⁸¹⁸) circule, par

⁸¹⁷ « Étant donné que nos exigences sont impossibles à réaliser, il va toujours y avoir des trous vous permettant de voir les acteurs. Il va toujours y avoir quelque chose de très réel au théâtre, de toute façon -- alors, pourquoi ne pas creuser cette réalité -- ces gens sont des gens réels. Nous travaillons tous si dur pour tenter de vous donner ce spectacle. Et, ça n'apparaîtra jamais aussi aisé qu'un film, ça ne se transcendera jamais autant en fiction -- alors, je veux voir les efforts et le travail. »

Cf <http://brooklynrail.org/2006/12/theater/getting-cosmic-with-kelly-copper>

⁸¹⁸ Il n'y a pas d'histoire que Kelly Copper trouverait pertinent de raconter : « It's all about psychological barfing : unless somebody cries, unless you get the sweet, sweet milk of human tragedy! When Barbara Walters gets that person to cry, all of a sudden it's worthy of our attention and important and that's what we go to the theater for. But something in me just doesn't care or doesn't want to think of life as just -- so much human suffering. I don't think anybody needs to be told that. I think we live in that kind of world. »

« Les histoires, ce n'est que du vomis psychologique : sauf si quelqu'un pleure, sauf si tu obtiens le lait si doux de la tragédie humaine ! Quand Barbara Walter parvient à faire pleurer quelqu'un, d'un

exemple, à notre adresse, de Anne à Bobby (dans la scène 14), puis de Bobby à Zack (dans la scène 20), puis finalement, dans la deuxième partie, plus lentement et plus tristement (comme le veut la didascalie), de Zack à Bobby (dans la scène 33). Au fil de telles reprises qui éteignent la représentation, l'attention des spectateurs se déplace de la singularité de ce qui est adressé vers la singularité des adresses elles-mêmes. Progressivement, les acteurs apparaissent, plus que comme des destinataires (y compris de leur propre histoire), comme des existants engagés dans une adresse pure. Ce sentiment se renforce encore quand on voit Anne Gridley se lancer, complètement hors contexte, alors que la partition verbale de *No Dice* semble usée, dans un numéro de démonstration de ses talents d'actrice, comme pour prolonger, à tout prix, l'être-avec induit par le spectacle. Il apparaît bien alors que ce qu'il peut y avoir de représentation dans *No Dice* est surtout un moyen d'ouvrir une circulation en sens multiples entre les existants présents dans l'espace théâtral : les acteurs s'ouvrent et ouvrent à ces rapports au travers desquels l'existence se forme et trouve sa raison d'être. Le spectacle finit par le formuler :

« KRISTIN

We don't want to say where do we come in or where do we go out,
because we would like – I think –
to stay – uh...

To NOT LEAVE, hm ?

[...]

-- the question is more... uh...

How do we, uh – how do we spend our TIME... ? [...]

We don't just want to enjoy ourselves ALONE... but we want to enjoy
ourselves in SOCIETY, right ?

... with other people.

(*pause*)

Our conversations, for instance here...uh, had we – been having them,
say 50 years ago – we would probably be talking about ... (*breath*)

PAVOL

They would have been much shorter -- and had more
QUALITY ! Ha ha !

KRISTIN

[...] So, it's no longer... um... um...

seul coup, ça vaut la peine que nous y faisons attention, ça devient important et c'est pour cela que nous allons au théâtre. Mais quelque chose en moi se fout de ça ou ne veut pas penser à la vie comme à une telle souffrance. Je pense que personne n'a besoin qu'on lui raconte ça. Je pense que nous vivons dans ce genre de monde. »

Cf *Idem*.

(pause) It's a form of
ENJOYMENT ! – actually...
To converse ! *(pause)*
I would say on ANY subject... »⁸¹⁹

Après ce manifeste, la séparation scène-salle est abolie, les acteurs vont expressément s'adresser aux spectateurs. Ils leur renvoient expressément ces encouragements à persévérer dans l'existence que le spectacle a déjà fait circuler de Bobby à Anne (dans la scène 15), et de Bobby à Zack (dans la scène 17) :

« Scene 15
Words of encouragements

[...]
BOBBY
[...] I feel good things are ... *(pause)*
you know... if you...

ANNE
Well, they're definitely out there – it's just a matter of...

BOBBY
Yeah.

ANNE
-- how you work your way toward them.

⁸¹⁹ «KRISTIN. Nous ne voulons pas dire quand nous entrons ou sortons, parce que nous voudrions – je pense – rester – uh... ne PAS PARTIR, hm ? [...]

-- la question, c'est plus... uh... comment est-ce que nous, uh – comment est-ce que nous passons notre temps... ? [...]
Nous ne voulons pas juste avoir du plaisir dans notre coin... mais nous voulons avoir du plaisir en société, non ? ... avec d'autres gens.
(pause)
Nos conversations, par exemple, ici...uh, si nous – les avons eues, disons il y a 50 ans – nous aurions probablement parlé de ... *(respiration)*

PAVOL. Elles auraient été beaucoup plus courtes -- et de meilleure QUALITÉ ! Ha ha !

KRISTIN. [...] Donc, ce n'est plus... um... um...
(pause) C'est une forme de JOUISSANCE ! – en fait... d'avoir une conversation ! *(pause)*
Je dirais sur N'IMPORTE QUEL sujet... »

Kelly Copper (transcription and arrangement), *No Dice, op. cit.*, p. 145.

BOBBY
Yeah. (*pause*)
Well -- I think --
I think we're -- we're workin' --
our way towards each other. »⁸²⁰

« Scene 37
Words of encouragements (*reprise, all*)

(*Each performer speaks directly to someone in the audience, in a normal, quiet, reassuring manner.*) »⁸²¹

En exposant ainsi (à) l'être-avec, le spectacle ouvre la possibilité d'un monde. En même temps qu'il fait entrevoir cette possibilité dans l'espace figural, le spectacle fait exister, dans l'espace du théâtre, un là réel. Et ce là, il l'ouvre, en dernier ressort, au monde extérieur. En effet, à la toute fin du spectacle, après cet épisode de rapport direct avec les acteurs, il nous est donné d'entendre l'une des conversations réelles, ayant servi de matière au spectacle, une conversation entre Pavol Liska et Teresa (la mère de la comédienne Anne Gridley). La présentation brute de cette conversation réelle donne le sentiment que nous sommes avec ces personnes qui se parlent et qu'un monde s'esquisse par-delà le théâtre.

No Dice cherche donc à connecter les acteurs et les spectateurs, non seulement intellectuellement, mais surtout concrètement, à la « transimmanence »⁸²² de l'être-avec. Rétrospectivement, nous mesurons la portée des références à la transcendance, faites au début du spectacle – elles n'étaient pas que des spéculations farfelues :

« ANNE
You know what makes me feel alive and gets me through the day ?
BOBBY
What ?

⁸²⁰ « BOBBY. Je sens que de bonnes choses sont... tu sais... si tu...

ANNE. Bon, elles sont là, sans aucun doute – c'est juste une question de... -- comment tu travailles à aller vers elles.

BOBBY. Oui. Bon, je pense -- je pense que nous travaillons à aller l'un vers l'autre. »

Ibid., p. 148.

⁸²¹ « Paroles d'encouragement (*reprise, avec tous*)

Chaque performer parle directement à quelqu'un dans le public, d'une manière normale, calme, rassurante. »

Ibid., p. 146.

⁸²² Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p. 36, 40.

ANNE (long pause)

Being connected to... to the transcendent. To the – COSMIC DANCE...

[...]

It's like seeing... your world from a distance – kind of ?»⁸²³

No Dice s'est précisément efforcé d'exposer à une transimmanence. Au « murmure cosmique » dont nous avons parlé. Et, en deçà, à la « danse cosmique », cette modalité pré-langagière de l'être-avec, qui est mentionnée au début du spectacle. C'est ainsi qu'après le tarissement de la conversation *stricto sensu*, une ultime conversation s'engage – celle des corps dans la danse :

« Someone flicks the lights back on [...] All the performers pause for a second in the light and then begin an emphatic, energetic dance.

End of play »⁸²⁴

⁸²³ « ANNE. Tu sais ce qui me fait me sentir vivante et me fait traverser la journée ?
BOBBY. Quoi ?

ANNE (Longue pause). Être connecté au transcendant. À LA DANSE COSMIQUE.
[...] C'est comme voir le monde à partir d'une distance – en quelque sorte. »

Kelly Copper (transcription and arrangement), *No Dice, op. cit.*, p. 28.

⁸²⁴ « Quelqu'un rallume la lumière [...] Tous les performeurs restent une seconde immobiles dans la lumière et entament ensuite une danse emphatique, énergique.

Fin de la pièce. »

Ibid., p. 158.



Photo 45. *No Dice* de Nature Theater of Oklahoma

6.3.2 Gestus (musical) et exposition *de* et à l'être-avec

Life and Times est un spectacle en cours d'écriture, dont la version finale doit durer vingt-quatre heures. La partition textuelle de ce spectacle est tirée, mot pour mot⁸²⁵, de dix conversations téléphoniques, dans lesquelles une musicienne et comédienne de la compagnie, Kristin Worrall, raconte assez exhaustivement les trente-quatre années qu'elle a vécues jusqu'à présent. Le premier épisode du spectacle (*Life and Times 1*) met en jeu la première de ces dix conversations, qui porte sur les huit premières années de sa vie. Dans ce premier épisode comme dans *No Dice*, Kelly Copper et Pavol Liska cherchent à exposer (à) l'être-avec. Ils cherchent à montrer le partage de singularité qu'effectue Kristin Worrall. Et le sens que celui-ci ouvre. Ainsi qu'à exposer concrètement, acteurs-performeurs et spectateurs, au partage des singularités dans l'espace du théâtre. Car, dans la perspective des auteurs, « ce qui se passe sur scène n'est fondamentalement qu'un prétexte pour que le public et [eux] pass[ent] du temps ensemble »⁸²⁶.

Le « prétexte » de *Life and Times 1* est, comme nous l'avons dit, le récit de la petite enfance de Kristin Worrall. Récit que celle-ci a livré, en toute simplicité, sans idéalisation manifeste de sa personne et sans hiérarchisation des faits. Elle y raconte les premiers moments de sa vie, tels qu'ils lui ont été rapportés, puis ses premiers souvenirs à elle, les premiers instants marquants pour elle – sa première fête d'anniversaire, par exemple. Elle raconte sa vie de famille, ses ami(e)s d'enfance, ses premiers effrois, sa maison d'enfance, son jardin... Les premiers jeux sensuels, la crèche, les cours de ballet, l'école maternelle, la patinoire... Son premier groupe de musique, son premier spectacle, son premier récit de fiction... Elle se souvient de ses parents, des amis de ses parents, des premiers garçons qui l'ont attirée, des vêtements qu'elle portait, de l'école primaire, des premiers conflits avec les autres... De l'expérience traumatisante de s'être fait pipi dessus en classe, de séances de lecture collective, de visites chez l'orthophoniste... De sa grand-mère, son oncle, sa grand-tante, ses tantes... De la vision traumatisante (là encore) du

⁸²⁵ Sans coupe, ni correction

⁸²⁶ Florian Malzacher, « Previously on Nature Theater of Oklahoma », in *Life and Times*, épisode V, New York, Nature Theater of Oklahoma, 2012, p. 123-124 : « What happens on stage is basically just an excuse for us and the audience to spend time together. »

sexe de son père, de la violence du père d'une de ses amies, de cours d'écriture créative...

La partition textuelle de *Life and Times I* se situe donc au plus près d'une masse de souvenirs ordinaires, dont elle est une énumération hésitante et maladroite⁸²⁷. Si le spectateur peut toutefois percevoir, dans ce récit banal, un partage de singularité qui fait sens, c'est, comme précédemment dans *No Dice*, sous l'effet d'un "pur gestus". Mais, cette fois, ce "pur gestus" est essentiellement musical. Dans *No Dice*, un flux verbal au tempo déterminé était essentiellement combiné à une gestuelle qui, du fait de son caractère arbitraire, faisait office de cadre venant, en temps réel, découper la partition verbale et la mettre en valeur. Ici aussi, le flux verbal est combiné, majoritairement en temps réel, à une chorégraphie arbitraire, inspirée des « spartakiades »⁸²⁸ – ces grands rassemblements communistes de gymnastique qui avaient lieu en Tchécoslovaquie :

« In Episode 1 there is [...] a prompter in the pit who is prompting the dances live. 90% of the dance in this show is unscripted and chance generated. Every night before the performance, the prompter shuffles a deck of cards consisting of 34 separate 4-count dance phrases. The actors are shown cards during the performance and choose when to insert a dance phrase before moving on to the next card. »⁸²⁹

Mais, dans *Life and Times I*, plus que la chorégraphie, c'est la musique qui semble être la composante la plus effective du gestus. La partition textuelle a été mise en musique en amont du plateau. Elle a été arbitrairement incorporée dans une forme musicale relevant du « pop opera ». Et, comme l'avaient imaginé les auteurs, cette

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 117 : « Word for word and without corrections, this telephone conversation was transcribed and made into the libretto of *Life and Times*, with every pause, slip of the tongue, stutter, and mistake of the original. »

« La conversation téléphonique a été retranscrite mot pour mot, pour constituer le livret de *Life and Times*. Tout a été retranscrit, y compris les interruptions, les lapsus, les bégaiements, les erreurs. »

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 119 : « For the choreography in Episode 1, Liska [...] employed movements and pictures from his own childhood, such as from the "Spartakiada" communist athletic exercises in Czechoslovakia (and other east block countries) that at their peak were massive choreographed gymnastic events. »

« Pour la chorégraphie de l'épisode 1, Liska [...] a utilisé des mouvements et des images liés à sa propre enfance. Il s'est inspiré des "Spartakiades" qui avaient lieu en Tchécoslovaquie et dans d'autres pays de l'Est, et qui étaient, à leur apogée, des manifestations gymniques de masse. »

⁸²⁹ « Dans l'épisode 1, il y a un souffleur dans la fosse, qui indique, en temps réel, les chorégraphies à exécuter. 90% des chorégraphies du spectacle ne sont pas écrites mais générées aléatoirement. Chaque soir, avant le spectacle, le souffleur mélange un jeu de cartes, qui contient 34 possibilités de danses à 4 temps. Pendant le spectacle, ces cartes sont montrées, les unes après les autres, aux acteurs qui choisissent quand insérer la chorégraphie à exécuter. »

<http://www.alpertawards.org/artist/about-pavol-kelly>

mise en forme fait ressortir le récit de Kristin Worrall, le rend plus perceptible :

« [...] we wanted to work with music as a way to formalize the material. »⁸³⁰

La musique agit ici comme un gestus, du fait des incessantes modulations qu'elle déploie, successivement ou simultanément : modulations stylistiques, mélodiques, vocales, chorales et/ou instrumentales. Pour commencer, la modulation du style musical des séquences met incontestablement en relief certains passages du texte. C'est le cas, par exemple, de cette évocation des jeux familiaux dans lesquels Kristin Worrall, bébé, était encouragée à marcher :

« JULIE
I remember – my – brother and sister –
This is like when I'm starting to become a toddler that
I'm Remembering – this game that we used to play.
And I was like crawling – and – they'd go :

JULIE, ALISON, ANNE
Come on Julie ! Come on !
Come on Julie ! Come on !

JULIE
And then they –
Lord !
I'd be like crawling around and they'd – like –
You know – make me go faster. Um...
And I think I was like also starting to walk, too.
Um.
Ohhh !
And then !

I do remember – uh... one time !
[...] »⁸³¹

⁸³⁰ « nous voulions utiliser la musique comme moyen de donner forme au matériau. »
http://www.fta.qc.ca/sites/fta.qc.ca/files/documents/ps_life-and-times_5.pdf

⁸³¹ « JULIE
Je me souviens de mon frère et de ma sœur
C'est genre quand je commence à marcher que
Je me souviens de ce jeu auquel on avait l'habitude de jouer
Je rampais – et – ils disaient :

JULIE, ALISON, ANNE
Allez Julie ! Allez !
Allez Julie ! Allez !

JULIE
Et puis ils –

Alors qu'on a, sur l'introduction du souvenir, une musique de style héroïque, assez uniforme (rythmée mais peu expressive), on a soudain, au moment le plus direct de l'évocation, une très brève séquence de gospel, avec une chorégraphie spécifique. Cette séquence fait ressortir paroles rapportées et interjections de la narratrice (« Lord ! », en particulier)... autant de formules qui, sans l'irruption de ce moment de gospel, passeraient complètement inaperçues.

Puis le récit migre et la musique héroïque reprend. Mais, pour prolonger l'exemple, une rupture stylistique a bientôt lieu sur le même principe, quand, en parlant de sa chambre d'enfant, Kristin Worrall se souvient brusquement d'un masque qui s'y trouvait et qui la terrorisait. À ce moment-là, le style musical passe soudain de l'héroïque au film d'épouvante, donnant davantage d'existence à ce passage narratif :

« ALISON, ANNE
And uh – it was – like a –

JULIE
Like a faint yellow wallpaper with a little gold –
Um – like insignias all over it.
And there was brown – carpeting.
And – in the corner by my closet – um.
There was this hanging – gold – like *MASK* !

That – I think they got in – Bali or something.
And – at night !
I would go to sleep in my crib,
And I would see the mask –
And it would scare me !

ALISON, ANNE
Ha !
[...]

Mon dieu !
Je rampais partout et eux – genre –
Tu sais, me faisaient aller plus vite. Um...
Et je pense que c'était aussi quand je commençais à marcher.
Um.
Ohhh !
Et alors !

Je me souviens – uh... une fois ! »

Life and times, episode 1, Brooklyn, New York, 53rd State Press, 2013, p. 13.
Cf 13:16

JULIE
But I really liked my room.
[...] »⁸³²

Tout le passage qui apparaît ici en italique se trouve mis en relief par des sonorités grinçantes et des rythmes hâchés, caractéristiques de la musique des films d'épouvante.

En plus de ces modulations stylistiques, on peut remarquer, que *Life and Times I* déploie, à l'intérieur de séquences musicales de style donné, des modulations mélodiques. On voit souvent apparaître au sein d'un ensemble par ailleurs assez égal, une ligne mélodique très chantée, très dynamique, qui capte l'attention et met en lumière le syntagme qui lui est associé. C'est grâce à l'une des ces modulations si la phrase « You were so beautiful » peut, par exemple, avoir l'impact qu'elle a dans les premières minutes du spectacle :

« And –
They – didn't expect me.
They planned both my brother and sister before me,
And so... my mother says that she was – very happy
That I was a girl, and she was like :
“You were so beautiful !”
And – I didn't cry a lot.
I don't think.
I was very peaceful. »⁸³³

⁸³² « ALISON, ANNE
Et uh – c'était – genre un –

JULIE
Genre un papier peint jaune pâle avec
Comme des insignes partout.
Et il y avait de la moquette brune.
Et dans le coin, à côté de mon armoire – um
Il y avait cette sorte de masque en or !

*Qu'ils ont eu je pense à Bali ou quelque chose comme ça.
Et – la nuit !
J'allais me coucher dans mon petit lit
Et je voyais le masque –
Et ça me faisait peur !*

ALISON, ANNE
Ha ! »

Life and times, episode 1, *op. cit.*, p. 15-16.
cf 17 :40

⁸³³ « Et –
Ils – ne m'attendaient pas.

Ajoutons que la valeur de gestus de ces lignes très chantées semble s'intensifier avec la répétition, comme si la reconnaissance activait encore davantage l'écoute. Le fait, par exemple, de reconnaître, par la suite, le motif mélodique dont nous venons de parler fait ressortir avec force les syntagmes suivants : « holding it out to me »⁸³⁴, « everybody looked the same »⁸³⁵...

Enfin, certains passages du texte ressortent du fait de modulations vocales, chorales ou instrumentales qui se produisent dans la musique du spectacle. Pour prendre un exemple de modulation vocale, citons ce moment où la narratrice repense à une interdiction récurrente dans la bouche de sa mère. Le style de la séquence est épique, le chant y est relativement uniforme, jusqu'à ce que celui-ci laisse place à un parlé-chanté qui mime l'interdiction de la mère et qui détonne :

« ANNE
And – there was a bush lining the little brick walk.
And – um –
There was little tiny – berries on the bush.
And – I was – I would always pick them,
And my mother'd be like :
“Anne ! Don't eat them !” »⁸³⁶

Ces contrastes détonnants, et valorisants pour le récit, sont également produits par

Ils ont planifié et mon frère et ma sœur avant moi,
Et donc... ma mère dit qu'elle était – très contente
Que je sois une fille et qu'elle était genre :
“ Tu étais si belle !”
Et – je ne pleurais pas beaucoup.
Je ne pense pas.
J'étais très calme. »

Ibid., p. 7.

Cf 5 :37

La phrase est, par ailleurs, soulignée par un geste de la comédienne qui lève les deux bras en l'air en l'énonçant.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 11.

Cf 10:31

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 18.

Cf 20:29

⁸³⁶ « ANNE

Et – il y avait un buisson le long du petit mur de briques.

Et – um –

Il y avait des petites baies sur le buisson.

Et – j'étais – je les cueillais toujours,

Et ma mère était comme :

“Anne ! Ne les mange pas !” »

Ibid., p. 22.

Cf 25:38

l'usage intermittent de la polyphonie. Dans la séquence de gospel, par exemple, le chant principal est appuyé par deux voix graves qui reprennent en boucle le « Come on Julie, come on » initial. Dans la séquence d'épouvante, le chant principal va, par contre, être ponctuellement soutenu par des Ha ! Ha ! suraigus. Dans le même ordre d'idées, soulignons l'importance des contrastes entre soli et tutti. Quand tous les instruments se mettent à jouer ensemble (flûte, glockenspiel, ukulélé et piano), l'attention est soudainement davantage mobilisée et cela bénéficie à la partition textuelle.

Le « pur gestus » de *Life and Times I* est donc essentiellement musical. Il est le fruit d'incessantes modulations se produisant à tous les niveaux de la représentation et pouvant se combiner entre elles, parmi lesquelles les modulations musicales. Ce sont elles qui ont le plus gros impact dans ce spectacle, la chorégraphisation des séquences perdant un peu de son étrangeté dans un cadre de comédie musicale.

En plus de ce gestus essentiellement musical, qui rend perceptible le partage de singularité auquel la narratrice se livre dans l'espace figural, *Life and Times I* déploie un « gestus général », qui ouvre à un partage de singularités concret, dans l'espace du théâtre. Comme dans *No Dice*, ce gestus consiste, d'une part, à nous faire voir les acteurs-performeurs et le travail de révélation qu'ils font à notre adresse. Il procède, sous cet aspect, des multiples contraintes de jeu, auxquelles les acteurs sont soumis – la contrainte principale étant, cette fois, d'avoir à chanter des paroles qui ne sont pas du tout faites pour être des paroles de chanson :

« The speech of the telephone monologue is [...] restrictive, has its own rules, and resists being put into the theatrical frames Copper and Liska invent for it. No filler removed, no rhythm smoothed out, the signifying elements stay in conflict, they don't agree on a common syntax. And the performers are always in the midst of this struggle. »⁸³⁷

En outre, alors même qu'ils sont engagés dans un combat de chaque instant avec la partition qu'ils doivent chanter, les acteurs ont aussi, comme on l'a vu, à exécuter un certain nombre de chorégraphies, dans un ordre aléatoire qu'ils découvrent en

⁸³⁷ « Le monologue téléphonique est contraignant, il a ses propres règles et résiste aux cadres théâtraux dans lesquels Copper et Liska veulent l'insérer. Les onomatopées sont gardées, le rythme n'est pas lissé, les éléments signifiants restent en conflit, il n'y a pas de syntaxe commune. Et les acteurs sont toujours au milieu de ce combat. » Florian Malzacher, « Previously on Nature Theater of Oklahoma », in *op. cit.*, p. 125-126.

temps réel. Enfin, toutes ces contraintes sont délibérément conçues pour aller à l'encontre des compétences spécifiques de chacun d'eux, afin qu'aucune virtuosité de leur part n'amenuise le gestus général :

« Julie La Mendola, a singer, also acts and dances. Musician Kristin Worrall is pressed into service as an actor as well – as are the actors, as singers and musicians and dancers (which only few of them really are). Robert M. Johanson, a performer with the company for many years, is given [...] his first commission as composer, and composes the entire work on ukulele, an instrument he is, at the time, just learning. »⁸³⁸

Notons que les contraintes de jeu montrent non seulement l'adresse, mais aussi la singularité de l'adresse. Dès lors qu'elles fragilisent la performance des acteurs, celle-ci devient plus visible et fait davantage apparaître leur manière singulière de chanter, de bouger, ou d'être plus généralement. Cette visibilité des acteurs et de leur singularité est encore accrue par les effets de duplication générés par leur engagement dans un même exercice de style. Dès lors, en effet, que le gestus (épiphanique) des acteurs repose sur un nombre limité d'enchaînements musicaux et chorégraphiques, on peut voir le même enchaînement exécuté par différents acteurs (tous en uniforme gris⁸³⁹ de surcroît), et cela fait ressortir la singularité d'exécution. Car, comme le pointe Clément Rosset, le double est « un *révélateur*, dans le sens photographique du terme [...], qui suggère l'invisible unicité [du réel] »⁸⁴⁰.

On voit donc les acteurs de *Life and times 1* comme des interprètes singuliers. Qui semblent nous parler aussi de leur propre vie, dans la mesure où les noms propres du récit de Kristin Worrall sont personnalisés :

« It begins with a single voice at the top of the show, and then another joins and another, finally there is not just a woman's voice, but a man's, and the story expands to include finally a cast of 10. The actors – though they all still employ Kristin's original first person perspective – speak of themselves, even down to changing the name to their own in

⁸³⁸ « Julie La Mendola, une chanteuse, joue et danse aussi. La musicienne Kristin Worrall intervient comme actrice aussi – de même que les acteurs interviennent comme chanteurs, musiciens et danseurs. Robert M. Johanson, qui travaille en tant qu'acteur dans la compagnie depuis des années, doit pour la première fois composer la musique du spectacle, et compose sur un ukulele, alors qu'il est juste en train d'apprendre à jouer de cet instrument. »

Ibid., p. 126.

⁸³⁹ Une robe pour les performeuses, un pantalon et un polo pour les performeurs

⁸⁴⁰ Clément Rosset, *L'École du réel*, *op. cit.*, p. 104.

performance. »⁸⁴¹

Progressivement, l'adresse, dans sa singularité, finit par primer sur la chose adressée. Les acteurs apparaissent alors simplement comme des existants qui, sous couvert de récit autobiographique, s'adressent à nous. C'est le résultat d'une usure de la représentation, qui est produite de manière moins volontariste qu'elle ne l'était dans le spectacle précédent. Cette usure survient ici en partie comme un effet naturel de la durée du spectacle : après trois heures d'attention portée au travail de révélation mené par les acteurs, les spectateurs peuvent encore difficilement se prêter au jeu et continuer de s'intéresser à une matière première ingrate. Mais elle est également induite par une usure de la représentation qui se manifeste dans le récit lui-même. Plus celui-ci progresse en effet, plus sa progression est émaillée d'absences qui minorent l'importance de ce qui est raconté : « Wait. What was I gonna say ? »⁸⁴² ; « What was I talking about ? »⁸⁴³... Au contraire, le récit fait de plus en plus valoir l'adresse, le rapport aux autres dans la conversation :

« ROB
Oh my god ! I could –
I could seriously –
Talk ON and ON about the games that Cindy
And I would play.
Um.
[...]
So um.
You know,
I have to go...
But um...

But I could seriously talk about
Cindy Legrand and what we would do –
All the time ! »⁸⁴⁴

⁸⁴¹ « Ça commence avec une seule voix au début du spectacle, et puis une autre arrive, et encore une autre, finalement il n'y a pas qu'une voix de femme mais aussi une voix d'homme, et ça continue à s'étendre jusqu'à inclure une distribution de dix personnes. Bien qu'ils portent la parole originelle de Kristin, les acteurs parlent d'eux-mêmes, au point qu'ils utilisent leur nom pendant le spectacle. » *Life and times*, episode 1, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 72.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁴⁴ « ROB

Oh mon dieu ! Je pourrais –
Je pourrais sérieusement –
Parler ENCORE et ENCORE des jeux auxquels Cindy
Et moi jouions.
Um.

Vers la fin du spectacle, à la suite de cette usure de la représentation qui survient, il n'y a plus que des acteurs et des spectateurs qui existent en étant en rapport, en partageant leurs singularités et qui pourraient vouloir faire durer ce partage encore et encore. C'est donc cette fois sans le soutien d'aucun manifeste que Nature Theater of Oklahoma tente d'exposer acteurs et spectateurs à la « transimmanence »⁸⁴⁵ de l'être-avec, et d'ouvrir partant à la possibilité d'un monde fondé sur la pratique d'un partage des singularités.

Donc um.
Vous savez,
Je dois partir
Mais um...

Mais je pourrais sérieusement parler de
Cindy Legrand et de ce que nous faisons –
Tout le temps ! »

Ibid., p. 120-121, p. 124.

⁸⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, *op. cit.*, p. 36, 40.



Photo 46. *Life and times 1* de Nature Theater of Oklahoma



Photo 47. *Life and times 1* de Nature Theater of Oklahoma



Photo 48. *Life and times 1* de Nature Theater of Oklahoma

Conclusion générale.

Croire et redonner « croyance au monde » ?

Les auteurs de théâtre (ou les duos auteur/metteur en scène), sur lesquels notre étude a porté, s'intéressent au réel dans sa pluralité, sans avoir d'image du monde : ils ne "voient" pas de monde. Ils n'ont pas de « représentation du monde, de sa construction, de ce en vue de quoi il est construit, de ce que cela veut dire [...] de vivre dans un monde »⁸⁴⁶. Ils semblent avoir intégré « la fin du monde »⁸⁴⁷ et présupposer que « nous avons déjà quitté le monde »⁸⁴⁸. S'ils exposent leur écriture à la profusion et à la dispersion du réel, s'ils prennent le risque de la « struction »⁸⁴⁹, c'est pour donner à voir ou à sentir (ou seulement tenter de voir et de sentir) quelle vie vivable peut naître de cet état de choses, quelle possibilité d'habiter le réel. Il s'agit, en quelque sorte, pour eux, de « marcher sur les eaux de la noyade du sens »⁸⁵⁰, pour ouvrir (ou tenter d'ouvrir) la voie d'un recommencement.

Recommencements

Dans les théâtres étudiés, nous avons ainsi pu repérer trois formes de recommencement s'amorcer ou se déployer. Ou bien recommencer consiste à *réapprendre* le réel, tout le réel : apprendre à le regarder dans sa simplicité, sans le rapporter à une illusoire représentation du monde, et ce faisant, apprendre à l'approuver. La fin du monde du sens ouvre alors à un recommencement qui reste de nature essentiellement théorique. Ou bien recommencer consiste à *refabriquer* tout le réel, pour reprendre une formule de ce personnage de mage, créé par Olivier Cadiot, qui dit tout « refabriqu[er] », « ligne à ligne »⁸⁵¹. La fin du monde du sens ouvre alors à la pratique de l'expérimentation et à la construction d'un parcours de vie sur fond de réel chaotique. Ou bien, enfin, recommencer consiste à retrouver une distance puis, partant, à *refaire un monde*. La fin du monde du sens ouvre, dans ce dernier cas, à l'expérience d'une forme de transcendance⁸⁵² : celle de l'être-au-monde, ou parfois plus spécifiquement, celle de l'être-avec. Expérience qui ouvre

⁸⁴⁶ Jean-Luc Nancy et Daniel Tyradellis, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁴⁷ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁴⁸ Jean-Luc Nancy et Daniel Tyradellis, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁴⁹ Jean-Luc Nancy et Aurélien Barrau, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁵⁰ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁵¹ Olivier Cadiot, *Un Mage en été*, *op. cit.*, p. 95 : « Je refabrique tout. Ligne à ligne. »

⁸⁵² Nous avons pu parler dans le corps de la thèse de « transimmanence ».

Cf Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, *op. cit.*, p. 36, 40.

elle-même à la pratique de l'être-au-monde ou de l'être-avec, comme possibilité de faire sens et de faire monde.

Au sein des théâtres de notre corpus, nous avons donc repéré, d'une part, des théâtres de l'immanence : premièrement, un *théâtre de l'approbation* du réel (celui de l'auteur Philippe Dorin et du metteur en scène Michel Froehly) ; deuxièmement, des théâtres qu'on pourrait appeler *théâtres de la réeffectuation* du réel (ceux de Pascal Rambert et d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde). Un troisième ensemble de théâtres s'est dégagé, d'autre part. Il se compose de *théâtres de la conversion* de monde⁸⁵³, au sein desquels une possibilité d'habiter le réel s'esquisse (ou se profile) à partir d'une expérience fondatrice de transimmanence. Chacune de ces veines théâtrales est associée sinon à un modèle compositionnel spécifique, du moins à des traits compositionnels spécifiques, ainsi qu'à une manière spécifique de mobiliser les pouvoirs du théâtre.

Modèles compositionnels et nécessité du théâtre

Le théâtre de l'approbation de Philippe Dorin et Michel Froehly est ainsi tendu vers le modèle de l'*inventaire brut*. Il initie d'abord au réel idiot, par le biais d'un premier spectacle (*Bouge plus !*) qui, sans en être une, fait l'effet d'une énumération des réalités familiales. Ce semblant d'énumération s'opère en douceur, par l'entremise de doubles. Ces doubles, produits par un jeu des possibles, nous donnent à voir l'« idiotie »⁸⁵⁴ de ces réalités, qui sans cela ne serait pas perceptible. Après avoir ainsi initié à l'idiotie du réel, le théâtre de Dorin et Froehly cherche, semble-t-il, à nous l'apprendre dans toute son étendue et évolue vers une forme qui, sans en être une, là encore, fait l'effet d'une énumération sauvage de tout le réel : *Christ sans hache* fait, en effet, l'effet d'un inventaire brut. Le spectacle déploie d'ailleurs, en son centre, un inventaire au sens strict, qui nous apparaît très clairement comme le modèle d'écriture vers lequel il tend. Pour se rapprocher de ce modèle et tenter de faire apparaître l'idiotie du réel pluriel sans recourir au double,

⁸⁵³ Jean-Luc Nancy et Daniel Tyradellis, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁵⁴ Clément Rosset, *L'École du réel*, *op. cit.*, p. 36.

Dorin se focalise, dans son semblant d'énumération, sur des singularités manifestes (des choses particulières, insolites, extravagantes ou incongrues). Si ce théâtre commence donc par gentiment réapprendre la famille, au tour suivant, il engage la pensée dans une juxtaposition infinie de constats d'idiotie, au sein de laquelle tout équivaut allègrement à tout.

La participation de ce théâtre à l'état de struction dans lequel nous sommes devient plus franche encore dans un troisième opus (*One two one two three four*) qui relève finalement, quasi directement, de l'inventaire brut, puisqu'il se présente comme un inventaire continué, qui s'étend par-delà des poésies-blasons ou des conversations-blasons qui produisent elles-mêmes des effets d'inventaire. Pour que cet inventaire brut puisse ouvrir à une perception de l'idiotie du réel (perception qui, selon Clément Rosset, est, en temps normal, l'apanage des ivrognes), Dorin l'inscrit dans une atmosphère d'ivrognerie. Avec *One two one two three four*, l'« école du réel »⁸⁵⁵ de Dorin et Froehly s'expose à l'impuissance du constat à donner à voir l'idiotie, pour tenter d'ouvrir à une perception « pierreuse »⁸⁵⁶ du réel, qui ne mette en jeu aucune distance.

Mais l'école de Dorin et Froehly n'apprend pas seulement à voir l'idiotie du réel, elle dispose à l'approuver. Et le théâtre lui est, à cet effet, nécessaire – un théâtre performatif ludique, qui teinte d'allégresse et de suffisance la perception du réel qui est en train de naître. C'est ainsi que dans les spectacles de ce duo, les acteurs jouent à la famille, ou bien jouent au monde, ce qui engendre assurément de l'allégresse, du plaisir – le plaisir de voir jouer et d'être surpris par le surgissement, de-ci de-là, d'effets figuraux. La mise en œuvre d'un théâtre performatif présente aussi l'intérêt de produire un certain sentiment d'autosuffisance. Comme le souligne Dorin lui-même, elle donne l'impression que « la scène [est] la source et le lieu de toutes les histoires », que « le monde n'existe pas »⁸⁵⁷. Ce sentiment d'autosuffisance est particulièrement vif dans le cas de *One two one two three four*, spectacle qui apparaît tendu vers la performance pure, tant il ose la poésie d'une part, et la musique d'autre part. Et ce sentiment se répercute sur la perception pierreuse, induite par l'inventaire brut.

⁸⁵⁵ *Ibid.*

⁸⁵⁶ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 43-44.

⁸⁵⁷ Conférence commandée par la Comédie de Béthune, 30 octobre 2013.

Ainsi donc, si l'école de Dorin et Froehly peut mettre sur la voie d'une « perception non-métaphysique »⁸⁵⁸ du réel pluriel, elle ne peut ouvrir à une approbation allègre de celui-ci, qu'avec « l'assistance extraordinaire »⁸⁵⁹ de la performance théâtrale et de la performance en général.

Les théâtres de la réeffectuation du réel, quant à eux, donnent surtout forme à des *parcours de vie*, qui peuvent être créateurs et/ou cathartiques. Ils donnent forme à des parcours de vie créateurs, tout d'abord, en composant/recomposant incessamment l'univers d'un personnage, à partir du réel chaotique. *Toute la vie* (de Pascal Rambert) compose et recompose ainsi incessamment l'univers de son héros, à partir d'un XXI^e siècle chaotique. *Le Colonel des zouaves* (d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde) procède, de même, à une incessante composition-recomposition de l'univers d'un majordome, à partir, cette fois, d'une sorte de chaos premier. Ces parcours créateurs mettent donc en jeu un devenir par alliance avec le réel chaotique et, par là même, un processus de « désubjectivation »⁸⁶⁰ et d'« involution »⁸⁶¹, qui permet aux personnages, à partir d'un certain point, de se glisser dans l'ici et le maintenant et de filer ainsi à travers toute l'étendue des choses, de « rejoindre le monde »⁸⁶².

Le parcours de *Toute la vie* progresse continûment dans ce sens. L'univers « à n dimensions »⁸⁶³ de Ah ! se recompose, au fil de déterritorialisations qui opèrent successivement ou conjointement, et le connectent à d'autres territoires, à d'autres partenaires amoureux, à l'art ou la drogue. Cette suite d'alliances met en branle une involution qui nous est notamment donnée à sentir par la présence envahissante des noms de lieux dans le récit. Plus le personnage se recompose, plus il est « à l'heure du monde »⁸⁶⁴, plus le parcours de *Toute la vie* s'apparente à un pur tracé géographique, qui tend à rejoindre le monde.

⁸⁵⁸ Clément Rosset, *L'Objet singulier*, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁵⁹ Blaise Pascal, « Prière pour le bon usage des maladies », in *Œuvres complètes*, t.3, Paris, Desclée de Brouwer, 1992, cité in Clément Rosset, *Faits divers*, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁶⁰ Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 168, 197, 330.

⁸⁶¹ Le terme est, dans ce contexte, synonyme de simplification.

Cf Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁶² Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 383.

⁸⁶³ Cf <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Toute-la-vie/>

⁸⁶⁴ Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 343.

Le parcours du *Colonel des zouaves* apparaît, en comparaison, beaucoup plus discontinu. Il articule singulièrement les trois « aspects » de la ritournelle deleuzienne, autrement dit les trois aspects que Deleuze considère impliqués dans la création (d'une vie) :

« Tantôt, le chaos est un immense trou noir, et l'on s'efforce d'y fixer un point fragile comme *centre*. Tantôt l'on organise autour du point une "*allure*" calme et stable : le trou noir est devenu un chez-soi. Tantôt on greffe une *échappée* sur cette allure, hors du trou noir. »⁸⁶⁵

Dans *Le Colonel des zouaves*, c'est partant d'un début d'ordre dans le chaos qu'un univers organisé se forme (en l'occurrence, un univers ménager). Progressivement des échappées se greffent sur le mouvement réglé de cet univers ménager, qui mettent en jeu des vitesses et des degrés de déterritorialisation différents. Mais le déploiement du devenir à travers tout le monde ne va pas de soi, ici. Il se présente comme une précipitation des devenirs, qui nécessite l'émergence d'une spirale d'accélération – l'accélération mutuelle des échappées sous l'effet du désir amoureux.

Dans le théâtre de Cadiot et Lagarde, la réeffectuation du réel par alliance avec le chaos peut avoir comme préalable (ou pratique associée) l'élimination du réel dans sa forme stabilisée (polyphonie sociale, histoire familiale...). Ce théâtre peut donc se faire « théâtre de la cruauté » et mettre en jeu, en sus des parcours créateurs que nous venons d'évoquer, des parcours cathartiques. Ces derniers reposent sur une dynamique inverse de celle des précédents. Dans leur cas, en effet, un affect triste (lié au deuil) est le ressort d'une spirale descendante qui conduit le héros à s'engluer dans le réel déjà formé et le précipite finalement dans un enlèvement apparemment irréversible. Mais ces traversées du réel potentiellement mortifères s'avèrent en réalité cathartiques. Elles annulent en vitesse tout ce qui déborde le moment et permettent le réenclenchement d'un parcours créateur.

Les théâtres de Pascal Rambert et d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde cherchent donc à effectuer le réel autrement ; à l'effectuer sur des modes inspirés

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 383.

des modes deleuzien et cinématographique d'effectuation du réel⁸⁶⁶. Pascal Rambert cherche d'ailleurs à ce qu'on associe perceptivement les flux générés par *Toute la vie* à des flux cinématographiques. Cadiot et Lagarde aspirent eux aussi à la création d'allures cinématographiques, au point qu'ils s'essaient dans *Un Mage en été* à la réalisation théâtrale de films noirs. Si ces artistes préfèrent, malgré tout, le théâtre au cinéma, c'est sans doute pour la résonance concrète que l'ici et le maintenant théâtral donne à la possibilité que leurs parcours figuraux font apparaître : possibilité d'une composition-recomposition de nos vies, précisément ici et maintenant. Il y a toujours, dans les spectacles de ces artistes, une séquence qui, au terme d'un processus d'involution (ou de purgation parfois), ouvre à la possibilité d'une individuation, ou d'une création artistique, au présent. Possibilité que l'ici et le maintenant du théâtre rend particulièrement vibrante.

Enfin, les théâtres de la conversion de monde mettent en jeu des *expériences originaires* de l'être-au-monde, qui procèdent systématiquement d'un avènement du rien, produit par l'érosion de différentes formes de représentations (ou, pour le dire autrement, par un anéantissement des significations, qui revêt différentes formes).

Les spectacles de Joël Pommerat travaillent ainsi à faire surgir du rien dans l'espace figural. Ils érodent, d'une part, par différentes formes de répétition-variations, un certain nombre de représentations du monde, instituant des empires – que ce soit celui de Dieu, de la raison, de l'argent ou de l'amour. Ce mouvement d'érosion laisse place, par intermittence ou dans un second temps, à l'expérience d'un nouveau régime du sens (ou au récit d'une telle expérience). Nouveau régime dans lequel le sens s'éprouve immédiatement, dans le rapport au monde, dans l'être-au-monde.

Jan Lauwers travaille, lui aussi, à un avènement du rien dans l'espace figural. C'est par l'accumulation de catastrophes décomposées⁸⁶⁷ qu'il cherche à éroder la représentation ordinaire qu'on peut se faire du réel, à anéantir « l'usage »⁸⁶⁸ qu'on lui associe. Cette accumulation conduit, par l'intermédiaire de flux musicaux et

⁸⁶⁶ Selon Jean-Luc Nancy, la philosophie deleuzienne et le cinéma ont en commun de construire « un univers propre, autonome, un *ordo et connexio* qui ne mime pas l'autre, qui ne le représente pas, mais qui l'effectue sur son mode propre. »

Cf Jean-Luc Nancy, « Pli deleuzien de la pensée », in *op. cit.*, p. 119.

⁸⁶⁷ Voire par l'accumulation d'enchaînements catastrophiques.

⁸⁶⁸ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 45.

chorégraphiques unifiants, à des reconnaissances répétées. Reconnaissances d'un en-commun attendant au partage de catastrophes précises, et par là, plus généralement, reconnaissances d'un en-commun attendant au partage de la catastrophe de la vie. Ces reconnaissances ne prennent pas la forme de reconnaissances partielles mais donnent systématiquement lieu à des apothéoses unitaires. Elles participent d'une magnification de l'être-en-commun.

Enfin, c'est dans l'espace concret du théâtre que la compagnie Nature Theater of Oklahoma cherche à faire surgir du rien. Kelly Copper et Pavol Liska, qui mettent en scène des conversations réelles, cherchent d'abord, au moyen d'un pur gestus, à exposer l'être-avec qui se déploie dans ces conversations banales, à l'exposer comme pratique du dehors, par laquelle l'existence se forme et fait sens. Ils travaillent ensuite, par la répétition, à éroder la représentation elle-même. Ou la laissent simplement s'éroder, en l'étirant délibérément dans la durée. Ils ouvrent, par là, à une expérience concrète de l'être-avec. En effet, suite à cette érosion, il n'y a finalement plus, dans le théâtre, que des acteurs et des spectateurs qui existent en étant en rapport, en partageant leurs singularités. Et qui sentent que cela même fait du sens.

Les théâtres de la conversion de monde ont donc en commun de faire du rien, du défaut de sens, la condition d'une expérience du « vivre dans sa nudité », expérience au travers de laquelle se révèlent un sens et un dehors. Notons que le processus déployé n'est pas dialectique car le sens révélé n'est pas de l'ordre d'une « signification supérieure »⁸⁶⁹. Chez Pommerat ainsi que chez Copper et Liska, ce sens apparaît tenir simplement à la « constitution formelle *a priori* »⁸⁷⁰ du vivre, c'est-à-dire au fait qu'exister, c'est *être-à*. Chez Lauwers, il semble tenir à une dimension constitutivement catastrophique du vivre.

En tant qu'il est par définition le lieu d'un rapport (des existants les uns aux autres) ou d'un rassemblement de la communauté humaine, le théâtre offre une résonance concrète aux expériences de sens, que le théâtre de Pommerat ou de Lauwers

⁸⁶⁹ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁷⁰ Cf Gérard Granel, « Le monde et son expression », in *La part de l'œil*, n°8, Bruxelles, 1992, cité in Jean-Luc Nancy, *ibid.*, p. 9 :

« [par "sens de la vie"], il ne faut pas entendre quelque chose d'autre que la vie même (un ingrédient qui en ferait le sel, un jugement dernier dans l'espace duquel elle trouverait son orientation), mais bien la constitution formelle *a priori* du vivre dans sa nudité. »

peuvent mettre en jeu dans l'espace figural. Dans le cas de Nature Theater of Oklahoma, le théâtre apparaît nécessaire à l'expérience concrète du fait que nous sommes en commun et que cela fait sens. Et nécessaire aussi à l'amorce concrète d'une conversion de monde.

Redonner croyance au monde

Théâtres de l'approbation, de la réeffectuation, de la conversion : tous tentent finalement, partant du contexte de la fin du monde, de redonner (ou de retrouver) « *croyance au monde* »⁸⁷¹ – pour reprendre la formule de Gilles Deleuze. Croyance en une vie possible « dans ce monde-ci tel qu'il est »⁸⁷². Ou croyance en la « possibilité d'un monde »⁸⁷³ – pour reprendre, cette fois, le titre d'un entretien avec Jean-Luc Nancy. Le théâtre de l'approbation de Philippe Dorin et Michel Froehly voudrait, ainsi, donner à croire qu'il n'y a pas lieu de “refaire” un monde, dans la mesure où ce monde-ci, « parce qu'il est le seul », suffit d'une certaine manière à faire un monde⁸⁷⁴. Les théâtres de la réeffectuation voudraient, eux, donner à croire que réeffectuer le réel chaotique, moment après moment, et rejoindre ainsi le monde, d'aménagement éphémère en aménagement éphémère, puis de conjugaison instantanée en conjugaison instantanée, c'est faire *un* monde – conformément à la perspective deleuzienne, selon laquelle c'est en « deven[ant] tout le monde », en se « conjuguant » avec tout le monde « qu'on fait un monde, qui pourrait recouvrir le premier, comme en transparence »⁸⁷⁵. Enfin, les théâtres de la conversion de monde voudraient donner ou retrouver croyance en la possibilité de refaire *un* monde (à proprement parler), partant de la survenue d'un écart « qui ne nous situe [néanmoins] pas hors du monde »⁸⁷⁶.

⁸⁷¹ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 237.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 225.

⁸⁷³ Jean-Luc Nancy et Pierre-Philippe Jandin, *La Possibilité d'un monde*, *op. cit.*

⁸⁷⁴ La formule est tirée d'un article en ligne de Nicolas Delon.

Cf http://pierre.campion2.free.fr/delon_rosset.htm

⁸⁷⁵ Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 342.

Cf aussi, p. 343. Deleuze en appelle, à cet endroit du texte, à « se réduire à une ou plusieurs lignes abstraites qui vont se continuer et se conjuguer avec d'autres, pour produire immédiatement, directement, un monde [ce que nous avons plutôt désigné dans la thèse par le terme “univers”], dans lequel c'est le monde qui devient, on devient tout le monde. »

⁸⁷⁶ Frédéric Neyrat, *op. cit.*, p. 16.

Si tous les auteurs (ou tous les duos auteur/metteur en scène) étudiés mettent en jeu la croyance au monde, leur geste d'écriture est, selon les cas, plus ou moins instituant. Joël Pommerat, tout d'abord, met en jeu la croyance sur un mode contradictoire et nihiliste. Dans un premier temps, on l'a vu, ses spectacles font surgir un écart, découvrent un au-dehors (l'être-au-monde) et font alors intensément sentir qu'il est possible de faire sens, de faire monde, simplement en étant au monde, en se mettant infiniment en rapport avec le monde. Mais par la suite, cet écart qui a surgi, ils ne le « laissent pas être »⁸⁷⁷. L'écart se trouve rempli, saturé par l'idéologie capitaliste et ses mots d'ordre, mais aussi nihilistement dénié. Il peut ainsi, comme dans *Au Monde*, se dissoudre de lui-même, faute d'ouvrir à une pratique concrète. Le geste de Pommerat n'est donc pas instituant : il suscite une croyance au monde et la défait.

Le geste de Jan Lauwers apparaît, de ce point de vue, comme l'exact opposé, puisqu'il évolue, au fil de *Sad Face/ Happy Face*, de la magnification à la mythification. Cherchant de plus en plus à instituer l'être-en-commun en fondement d'un sens et d'un monde possibles, Jan Lauwers en vient, dans *La Maison des cerfs*, à élaborer un mythe.

Quant au geste des autres auteurs de notre corpus, il se situe entre ces deux extrémités. Il consiste à insuffler ou, pour Nature Theater of Oklahoma, à susciter une croyance au monde – en laissant éventuellement, très ponctuellement, sa place au doute. On a ainsi pu relever que le théâtre de Dorin et Froehly pouvait lever des visions cauchemardesques de la struction, en dépit même du geste inventorial qui le caractérise et qui vise à la faire approuver. On a également relevé qu'alors même que le parcours figural de *Toute la vie* tend à faire monde dans la perspective deleuzienne, une représentation opératique en est donnée dans une scène de la fin, qui le ramène, juste l'espace d'une scène, à un enchaînement stérile d'allures grotesques, une production d'écume à partir du chaos.

Il apparaît ultimement que les gestes les plus instituants ne sont pas les plus susceptibles de redonner croyance au monde. Ce n'est pas quand le théâtre se fait ouvertement sanctuaire d'une « religion civile »⁸⁷⁸ qu'il apparaît le plus en mesure

⁸⁷⁷ Cf Frédéric Neyrat, *op. cit.*, p. 41 : « on pourrait nommer idéologie [...] ce qui cherche à remplir l'abîme de l'écart avec des images et des slogans ; et nihilisme ce qui cherche à éradiquer à la fois ces bouche-trous et tout écart... Contre l'idéologie et le nihilisme, on dira que l'objectif de la philosophie de Nancy est de *laisser-être* l'écart. »

⁸⁷⁸ Nous reprenons ici le titre du dernier chapitre du *Contrat social*.

de redonner croyance. Le pouvoir qu'il aurait en la matière n'est pas affaire de volontarisme. Il semble plutôt qu'il soit lié (dans le cas des théâtres de la réeffectuation et de la conversion, du moins) au degré de concret du rien que ces théâtres font advenir.

Si on considère les théâtres de la réeffectuation, tout d'abord, il nous semble qu'un spectacle comme *Le Colonel des zouaves* est plus susceptible encore de redonner croyance au monde qu'un spectacle comme *Toute la vie*, dès lors qu'il ne nous donne pas simplement à voir les principales étapes d'une involution ouvrant à un devenir dans le monde ici et maintenant, mais qu'il prend le temps de nous en faire sentir le mécanisme spiralaire. Dès lors, donc, qu'il donne forme, non à une représentation générale mais à une représentation concrète et détaillée de cette involution. C'est une telle représentation qui, en entrant en résonance avec l'ici et le maintenant du théâtre, peut insuffler un élan, nous faire sentir à nous aussi que « c'est [notre] tour », et nous pousser à plonger « direct dans le grand bain »⁸⁷⁹.

Pour ce qui concerne les théâtres de la conversion, on peut avancer, en vertu d'un raisonnement similaire, que si les expériences originaires représentées par Lauwers semblent moins redonner croyance au monde que celles qui sont représentées par Pommerat, c'est parce qu'elles sont produites à la chaîne, sur un modèle quelque peu schématique. Les spectacles de Lauwers travaillent finalement plus à persuader par la répétition de ces expériences, qu'à représenter concrètement leur survenue. C'est, au contraire, en articulant récit d'expérience originaire et mouvement d'intensification du néant qu'un spectacle comme *Cercles/Fictions* peut, en s'appuyant sur l'« être-à »⁸⁸⁰ propre au théâtre, pousser à « entre[r] dans le jeu », à « participe[r] pleinement à la marche de la vie », à devenir un « artisan de ce monde »⁸⁸¹.

Enfin, dès lors que c'est dans l'espace concret du théâtre qu'ils font advenir du rien, les spectacles de Nature Theater of Oklahoma que nous avons étudiés nous semblent réellement pouvoir susciter un élan de croyance au monde. C'est très concrètement que ces spectacles laissent place « au plus que l'œuvre qu'est la

⁸⁷⁹ Olivier Cadiot, *Le Colonel des zouaves*, op. cit., p. 171 : « [...] c'est mon tour 44km double oxer rivière je ne ferai pas tomber la barre direct dans le grand bain devenir des arbres devenir les arbres devenir un arbre devenir l'arbre. »

⁸⁸⁰ Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, op. cit., p. 18.

⁸⁸¹ Joël Pommerat, *Cercles/Fictions*, op. cit., p. 87.

relation même entre les uns et les autres »⁸⁸². En nous faisant faire l'expérience de ce que notre existence est coexistence et qu'en tant que telle, elle fait sens, ils nous appellent à « devenir ce que nous sommes », c'est-à-dire « en commun »⁸⁸³. Et nous font croire qu'il est possible de refaire monde, après la fin du monde. Autrement.

⁸⁸² Entretien avec Jean-Luc Nancy, « Pour un communisme existentiel », in *Philosophie magazine*, *Les philosophes et le communisme*, hors-série n°21, mars-avril 2014, p. 88.

⁸⁸³ Cf Jean-Luc Nancy, *Vérité de la démocratie*, *op. cit.*, p. 24-25 :
« Tout d'abord, nous sommes en commun. Ensuite, nous devons devenir ce que nous sommes : la donnée est celle d'une exigence, et celle-ci est infinie. »

Bibliographie

THÉÂTRE

I. CORPUS

I. 1 SPECTACLES ÉTUDIÉS

- **Olivier CADIOT** (auteur) et **Ludovic LAGARDE** (metteur en scène)

Le Colonel des zouaves, créé en mai 1997, au Centre Dramatique National de Bretagne / Théâtre de Lorient.

Retour définitif et durable de l'être aimé, créé en mars 2002, à La Manufacture, Centre Dramatique National de Nancy-Lorraine.

Un Mage en été, créé au Festival d'Avignon, en 2010.

- **Philippe DORIN** (auteur) et **Michel FROEHLI** (metteur en scène)

Bouge plus !, créé en janvier 2005, au Théâtre de l'Est Parisien.

Christ sans hache, créé en janvier 2007, au Théâtre de l'Est Parisien.

One two one two three four, créé en février 2009, au Théâtre du Périscope à Nîmes.

- **Jan LAUWERS** (auteur-metteur en scène)

La Chambre d'Isabella, créé au Festival d'Avignon, en 2004.

Le Bazar du homard, créé au Festival d'Avignon, en 2006.

La Maison des cerfs, créé au Festival de Salzburg en 2008, présenté au Festival d'Avignon en 2009.

- **Nature Theater of Oklahoma** (Kelly COPPER et Pavol LISKA, concepteurs)

No Dice, créé en décembre 2007, au Soho Rep (New York) et présenté au Théâtre de Gennevilliers en 2010.

Life and Times, episode 1, créé en septembre-octobre 2009 au Burgtheater Kasino (Vienne), présenté en janvier 2011 au Théâtre de la Ville.

- **Joël POMMERAT** (auteur-metteur en scène)

Au Monde, créé au Théâtre National de Strasbourg, en 2004.

Cercles/Fictions, créé en janvier 2010, au Théâtre des Bouffes du Nord.

Ma Chambre froide, créé en mars 2011, au Théâtre de l'Odéon.

La Réunification des deux Corées, créé en janvier 2013, au Théâtre de l'Odéon.

- **Pascal RAMBERT** (auteur-metteur en scène ou concepteur)

After/Before, conçu par Pascal Rambert et créé au Festival d'Avignon, en 2005.

Toute la vie, écrit par Pascal Rambert et créé en novembre-décembre 2007, au Théâtre de Gennevilliers.

I. 2 TEXTES DES SPECTACLES ÉTUDIÉS

Classement par ordre alphabétique des auteurs

CADIOT, Olivier, *Le Colonel des Zouaves*, Paris, P.O.L, 1997.

CADIOT, Olivier, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, Paris, P.O.L, 2002.

CADIOT, Olivier, *Un Mage en été*, Paris, P.O.L, 2010.

COPPER, Kelly (transcription and arrangement), *No Dice*, Brooklyn, New York, 53rd State Press, 2007.

COPPER, Kelly, LISKA, Pavol (conceived by Kelly Copper and Pavol Liska, from a telephone conversation with Kristin Worrall), *Life and Times, Episode 1*, Brooklyn, New York, 53rd State Press, 2013.

DORIN, Philippe, *Bouge plus* suivi de *Christ sans hache*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

DORIN, Philippe, *One two one two three four* suivi de *Deux mots*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.

LAUWERS, Jan, *La Chambre d'Isabella (suivi de) Le Bazar du homard*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006.

LAUWERS, Jan, *La Maison des cerfs*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009.

POMMERAT, Joël, *Au Monde*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2004.

POMMERAT, Joël, *Cercles/Fictions*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.

POMMERAT, Joël, *Ma Chambre froide*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011.

POMMERAT, Joël, *La Réunification des deux Corées*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011.

RAMBERT, Pascal, *Toute la vie*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.

NB : La partition textuelle d'*After/Before* n'a pas été publiée.

I. 3 SUR LE CORPUS

- **SUR L'ÉCRITURE D'OLIVIER CADIOT, SUR LE THÉÂTRE D'OLIVIER CADIOT ET LUDOVIC LAGARDE**

Ouvrages

FARAH, Alain, *Le Gala des incomparables - Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2013.

GAUTHIER, Michel, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Dijon, Les Presses du Réel, coll. « L'espace littéraire », 2004.

Articles de périodiques

BELLER, Greg, « Arcane d'*Un Mage en été* », in *Théâtre/Public*, n°201, juillet-septembre 2011, p. 100-103.

CADIOT, Olivier (propos recueillis par Marie Gil et Patrice Maniglier), « Ré-enchanter les formes » in *Les Temps modernes*, n°676, Paris, Gallimard, 2013/5, p. 6-34.

CADIOT, Olivier (propos recueillis par Philippe Mangeot et Pierre Zaoui), « Cap au mieux », in *Vacarme*, n°45, automne 2008, p. 4-12.
<http://www.vacarme.org/article1660.html>

CADIOT, Olivier, et LAGARDE, Ludovic (entretien avec Anne Goalard), « Un travail dédié à une troupe », in *Registres*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, à paraître en 2015.

VANDENBUSSCHE-CONT, Marie, « De la nécessité du théâtre dans *Un Mage en été*, « film » noir d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde », actes du colloque « Théâtralité du cinéma, cinématographicité du théâtre », organisé par Tiphaine Karsenti et Marguerite Chabrol (Théâtre Nanterre Amandiers, 24-26 mars 2011), *Théâtre/Public*, n°204, Juin 2012, p. 56-60.

VANDENBUSSCHE-CONT, Marie, « Nouvelles technologies : la scène augmentée », in Christophe Triau (dir.), « La Scène française contemporaine », *TDC*, n° 1053, Poitiers, Scérén-CNDP, Avril 2013, p. 38-39.

VAUTRIN, Éric, « Il est des acteurs qui craignent le jeu au micro », in *Théâtre/Public*, n°201, juillet-septembre 2011, p. 103-104.

Thèse

WOELFEL, Anne, *Le Système Cadiot, L'hétérogène dans le champ de l'expérience*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Braud, Université de Pau, 2014.

Article de presse

ZAOUI, Pierre, « Et la littérature dans tout ça ? », in *Le Monde*, 12 juillet 2010.
http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/07/10/et-la-litterature-dans-tout-ca_1386277_3232.html

Dossier pédagogique

Dossier pédagogique de *Retour définitif et durable de l'être aimé*, réalisé en 2002 par le Théâtre de la Colline :
http://colline.labomatic.org/assets/textes/peda_rddea.pdf

Dossier pédagogique d'*Un Mage en été*, réalisé en 2010 par Marion Stoufflet, dramaturge, et Chloé Brugnon, assistante à la mise en scène de ce spectacle :
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-techno/cadiot-lagarde/cadiot-lagarde00.html>

Programme

Programme du *Colonel des zouaves*, réalisé par le Théâtre de la Colline en 1999 :
<http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.931321001285921688.pdf>

Documentaire

STOUFFLET, Marion et MARTIN, Benoît, *Image d'une œuvre, n° 9 : Un Mage en été d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde*, coproduction Ircam - Centre Pompidou, 2010.
http://www.ircam.fr/images_d_une_oeuvre.html#c519

- **SUR LE THÉÂTRE DE PHILIPPE DORIN (ET MICHEL FROEHLIY)**

Ouvrage

DORIN, Philippe et GALEA, Claudine, *Philippe Dorin, un itinéraire*, Avignon, Centre National des Écritures du Spectacle – La Chartreuse, collection « Itinéraire d'auteur », n°9, 2006.

Articles de périodiques

SCHRÖPFER, Denise, « Répétitions et variations dans le théâtre de Philippe Dorin », in Sandrine Le Pors (dir.), dossier « Les dramaturgies du jeune public », *Registres*, n°16, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 150-154.

VANDENBUSSCHE-CONT, Marie, « La combinatoire dans *Bouge plus* de Philippe Dorin : une “école du réel” », in Sandrine Le Pors (dir.), dossier « Les dramaturgies du jeune public », *Registres*, n°16, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 142-149.

Article de presse

BOUTEILLET, Maïa, « Les presque riens de Philippe Dorin », in *Libération*, 23 janvier 2007.

http://www.liberation.fr/culture/2007/01/23/les-presque-riens-de-philippe-dorin_82688

Dossier d'information

Dossier d'information sur *Bouge plus!*, réalisé par la Comédie de Saint-Étienne : [http://cahierdetexte.pmf.free.fr/Archives2006_2007/Lemonde_lesautres_etmoi/Dossier%20Bouge%20p_\\$B!D_\(B%20ST%20Etienne.pdf](http://cahierdetexte.pmf.free.fr/Archives2006_2007/Lemonde_lesautres_etmoi/Dossier%20Bouge%20p_$B!D_(B%20ST%20Etienne.pdf)

Conférence de l'auteur

Conférence commandée par la Comédie de Béthune, 30 octobre 2013 :

<https://comediedebethune.bandcamp.com/album/conf-rence-pour-les-enfants-de-philippe-dorin-auteur>

• SUR LE THÉÂTRE DE JAN LAUWERS

Chapitre d'ouvrage

LEHMANN, Hans-Thies, « Une soirée chez Jan et ses amis », in *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 (1999), p. 171-173.

Articles de périodiques

FERRER, Maria-Clara, « La Magie du cerveau », in *Registres*, n°14, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 69-78.

GIROT, Gabrielle, « Que peut-on raconter aujourd'hui au théâtre ? », in *Théâtre/Public*, n° 211, janvier-mars 2014, p. 60-66.

LAUWERS, Jan (propos recueillis par Nancy Delhalle), « L'art, la philosophie et le théâtre », in *Alternatives théâtrales*, n°85-86, 2ème trimestre 2005, p. 40-42.

LAUWERS, Jan (propos recueillis par Ewa Blaute), « Pensées », in *Théâtre/Public*, n° 211, janvier-mars 2014, p. 57-59.

Thèse

COUSIN, Marion, *L'Auteur en scène : analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*, thèse dirigée par Jean-Pierre Ryngaert, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, soutenue le 3 décembre 2012.

Article de presse

LAUWERS, Jan, « Parce que les femmes sont extrêmement importantes », in *De Tijd*, le 21/09/04.

<http://www.needcompany.org/FR/la-chambre-d-isabella/critique>

Dossiers d'accompagnement en ligne sur le site de la Needcompany

Dossier d'accompagnement de *La Chambre d'Isabella*

http://www.needcompany.org/pdf/dossiers/IR_Persdossier_FR.pdf

Dossier d'accompagnement du *Bazar du homard*

http://www.needcompany.org/pdf/dossiers/LS_Persdossier_FR.pdf

Dossier d'accompagnement de *La Maison des cerfs*

http://www.needcompany.org/pdf/dossiers/DH_Persdossier_FR.pdf

Documentaire

BRZEZINSKA, Ana, *I want (no) reality : Needcompany on Life and Art*, Poland/Belgium, 2012, 52min.

• SUR LE THÉÂTRE DE NATURE THEATER OF OKLAHOMA

Postface

MALZACHER, Florian, « Previously on Nature Theater of Oklahoma », in *Life and Times*, episode V, New York, Nature Theater of Oklahoma, 2012, p. 113-128.

Articles de périodiques

ANDERSON-RABERN, Rachel, « The Nature Theater of Oklahoma's Aesthetics of Fun », in *The Drama Review (TDR)*, Vol. 54 N° 4, hiver 2010, p. 81-98.

COPPER, Kelly (dialogue avec Amber Reed), « Getting cosmic with Kelly Copper », in *The Brooklyn Rail*, décembre 2006 - janvier 2007 :
<http://www.brooklynrail.org/2006/12/theater/getting-cosmic-with-kelly-copper>

COPPER, Kelly (dialogue avec Young Jean Lee), « Nature Theater of Oklahoma », in *Bomb*, n° 108, été 2009 :
<http://bombmagazine.org/article/3303/nature-theater-of-oklahoma>

COPPER, Kelly, « On Writing and Performance », in *PAJ: A Journal of Performing Arts*, n° 100, janvier 2012, p. 133-135.

LISKA, Pavol, DUENYAS, Yehuda, FLIAKOS, Ari, VAZQUEZ, Victoria (entretien avec Joseph Cermatori), « At Work Downtown : Process and Performance », in *PAJ: A Journal of Performing Arts*, n° 100, janvier 2012, p.148-162.

VANDENBUSSCHE-CONT, Marie, « Le modèle de l'aléatoire cagien dans *No Dice*, une création du Nature Theater of Oklahoma » (actes du colloque international « Ecrire pour le théâtre aujourd'hui : modèles de représentation et modèles de l'art », organisé par Joseph Danan et Catherine Naugrette, INHA, 29, 30 et 31 mars 2012), in *Registres*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n°18, à paraître en 2015.

Articles de presse

ISHERWOOD, Christopher, « Like, Innocence, and, Um, Experience », in *The New York Times*, 23 janvier 2013, page C1.
<http://www.nytimes.com/2013/01/23/theater/reviews/life-and-times-episodes-1-4-at-the-public-theater.html?pagewanted=all>

ISHERWOOD, Christopher, « Theater Talkback : The Rough Beauty of Everyday Speech », in *The New York Times*, 31 janvier 2013.
http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/01/31/theater-talkback-the-rough-beauty-of-everyday-speech/?_r=0

Entretiens en ligne

Émission de la National Public Radio, intitulée « Spinning on Air with David Garland » (3 mars 2013) :

<http://www.wnyc.org/story/272481-adventures-in-um-ah-autobiography-nature-theater-of-oklahomas-life-and-times/>

Entretien avec Kelly Copper et Pavol Liska, 2013 :
<http://www.alpertawards.org/artist/about-pavol-kelly>

Conversations radiophoniques avec d'autres artistes (sur la radio créée par Nature Theater of Oklahoma) :
<https://itunes.apple.com/fr/podcast/ok-radio/id548958896?mt=2>

Programmes

Programme de *Life and Times 1*, réalisé par le Théâtre de la Ville

Programme de *Life and Times 1*, réalisé en 2012 par le Festival Transamériques
http://www.fta.qc.ca/sites/fta.qc.ca/files/documents/ps_life-and-times_5.pdf

Site de la compagnie

<http://www.oktheater.org/>

- **SUR LE THÉÂTRE DE JOËL POMMERAT**

Ouvrages

POMMERAT, Joël, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », n° 26, 2007.

POMMERAT, Joël et GAYOT, Joëlle, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009.

Périodiques, articles de périodiques, actes de colloque

BOUDIER, Marion, « Des dramaturges “ignorants” ? Pensée et poétique de la réception chez Michel Vinaver, Oriza Hirata et Joël Pommerat », in *Théâtre/Public*, n°208, 2013, p. 43-47.

POMMERAT, Joël (entretien avec Claudine Galéa), « L'être n'est pas que parole » in *Ubu*, n°37/38, Paris, Apite, 2006, p. 54-65.

POMMERAT, Joël (entretien avec Sybille Cornet), « Comment le son devient image », in *Scènes*, n°18, décembre 2007, p. 14-17.

POMMERAT, Joël (entretien avec Bernard Debroux), « *Cercles/Fictions*, entretien avec Joël Pommerat », in *Alternatives théâtrales*, n°110-111, 4^e trimestre, 2011, p. 103-109.

SOYER, Éric (entretien avec Rafaëlle Jolivet Pignon), « Le sens n'arrive que dans le montage final », in *Théâtre Aujourd'hui*, n°13, p.81-84.

TRIAU, Christophe, « Le réalisme fantôme de Joël Pommerat. Questions de perception dans la trilogie *Au monde - D'une seule main - Les Marchands* », in *Alternatives théâtrales*, n° 100, 1^{er} trimestre 2009, p. 66-71.

TRIAU, Christophe, « Joël Pommerat. L'évidente complexité du réel », in *De ligne en ligne*, n°9, BPI, Centre Pompidou, octobre-décembre 2012, p. 28-29.

VANDENBUSSCHE, Marie, « Modalités d'expansion de la réalité représentée dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès et *Au Monde* de Joël Pommerat : la complexité des phénomènes naturels ou le réel comme visée », in Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau et Arnaud Maïsetti (éds), *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Peter Lang, 2010, p. 187-199.

VANDENBUSSCHE-CONT, Marie, « Du fondement scénographique de l'écriture de Joël Pommerat » (communication dans le cadre des journées d'études « Nouveaux modes de production du [texte de] théâtre », organisées par Joseph Danan et Catherine Naugrette, Paris 3, 14 et 15 mars 2014), in *Registres*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, à paraître en 2015.

Articles de presse

BISEAU, Grégoire, « Neuf mois derrière le rideau », in *Libération*, 5 mars 2011.
[« Journal de bord » de la création de *Ma Chambre froide*]
http://www.liberation.fr/culture/2011/03/05/neuf-mois-derriere-le-rideau_719366

POMMERAT, Joël, « Mon texte mettait en scène un mort... », in *Libération*, 12 août 2013. [texte écrit en réponse à la question « D'où écrivez-vous ? »]
http://www.liberation.fr/culture/2013/08/12/mon-texte-mettait-en-scene-un-mort_924400

Dossiers d'information, programmes

Programme de *Au Monde*, réalisé en 2004 par le Théâtre National de Strasbourg.

Dossier de presse de *Ma Chambre froide*, réalisé en 2011 par le Théâtre de l'Odéon
http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/da_import/file_625_dp_chambrefroide.pdf

Dossier d'accompagnement de *Cercles/Fictions*, réalisé en 2012 par le Théâtre de l'Odéon
http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/da_import/file_859_DA_CerclesFictions.pdf

Dossier d'accompagnement de *Ma Chambre froide*, réalisé en 2012 par le théâtre de l'Odéon
http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/da_import/file_862_DA_Ma_chambre_froide.pdf

Dossier d'accompagnement de *La Réunification des deux Corées*, réalisé en 2013 par le Théâtre de l'Odéon
http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/pj/da_reunification_2_corees_part1_0.pdf
http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/pj/da_reunification_2_corees_part2.pdf

Entretiens en ligne

POMMERAT, Joël (entretien avec Laure Naimski), 2006 :
<https://web.archive.org/web/20081212044307/http://www.culturesfrance.com/evenement/Entretien-avec-Joel-Pommerat/evpg280.html>

POMMERAT, Joël (propos recueillis par l'équipe des relations avec le public du Théâtre de l'Odéon), « Un nouveau processus d'écriture », janvier 2013 :
<http://www.theatre-odeon.eu/fr/2012-2013/spectacles/la-reunification-des-deux-corees?qt-onglets-spectacle=allier-plus-loin#qt-onglets-spectacle>

Vidéo

Entretien de Joël Pommerat avec Christophe Triau, dans le cadre du cycle de rencontres « La création à l'œuvre » (BPI, 12 novembre 2012) :
http://www.dailymotion.com/video/xw8nu0_joel-pommerat-entretien-avec-christophe-triau_creation

- **SUR LE THÉÂTRE DE PASCAL RAMBERT**

Autres textes de Pascal Rambert

RAMBERT, Pascal, *Récit de la préparation de "Gilgamesh" jusqu'à la première répétition en Avignon*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

RAMBERT, Pascal, *Paradis (un temps à déplier)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.

Ouvrage

GOUMARRE, Laurent, *Rambert en temps réel*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

Périodiques et articles de périodiques

CORBEL, Mari-Mai, « Passer en temps réel », in *Mouvement*, n°38, Paris, Les éditions du mouvement, janvier-mars 2006, p. 132-134.

ETIENNE, Alain, « Théâtre en germination : *After / Before*, Pascal Rambert, *Catherine*, Aragon-Vitez, *Les mémoires d'un bonhomme*, Olivier Perrier », in *Théâtre/Public*, n°185, 2ème trimestre 2007, p. 90-96.

QUIROT, Odile, « Un écrivain à l'écart : Pascal Rambert », in *Alternatives théâtrales*, n° 85-86, 2ème trimestre 2005, p. 46-47.

RAMBERT, Pascal (entretien avec Jean-Marc Adolphe et Bruno Tackels), « Un banal travail de théâtre », in *Mouvement*, n°38, Paris, Les éditions du mouvement, janvier-mars 2006, p. 134-135.

SCOTT, Diane, « La Triste actualité du bonheur ou les images sans reste de la déliaison », in *Frictions*, n°12, hiver – printemps 2008, p. 31-48.

Programme

RAMBERT, Pascal (entretien avec Jean-François Perrier), programme du Festival d'Avignon, 2005.

http://www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=1170&type=File&round=225521699

Documentation en ligne :

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Toute-la-vie/>

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/After-Before/>

<http://www.pascalrambert.com/spectacles.swf>

II. ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE

II. 1 OUVRAGE GÉNÉRAL

NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000.

II. 2 ESTHÉTIQUES MIMÉTIQUES (ANTIQUITÉ - ÉPOQUE MODERNE)

- **Sur la forme dramatique**

GODIN, Christian, « Le drame », in *La Totalité*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, tome 4, p. 309-323.

HEGEL, G.W.F., *Esthétique, La Poésie*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, tome 2.

LUKÀCS, Georg, *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Denoël, 1968.

- **Esthétique de la tragédie antique et classique**

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Editions du Seuil, 1980.

BIET, Christian, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010.

Père BOUHOURS, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Toulouse, S. Guellouz, Société de Littératures classiques, 1988 (1687).

CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques*, Paris, A.C. Hunter, Droz, 1936.

Abbé D'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, Paris, P. Martino, Alger, J. Carbonel, 1927 (1657).

JUDET DE LA COMBE, Pierre, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, Montrouge, Bayard, 2010.

LA MESNARDIÈRE, Jules de, *Poétique*, Paris, A. de Sommaville, 1639.

PASQUIER, Pierre, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1995.

PAVEL, Thomas, *L'Art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1996.

PILES, Roger de, *L'Idée du peintre parfait*, in *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, F. Muguet, 1699.

Père RAPIN, *Réflexions sur la poétique de ce temps*, Paris, Minard et Genève, Droz, 1970 (1675).

RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

- **Esthétiques modernes**

BELAVAL, Yvon, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950.

DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Éditions J. Assézat, Paris, Garnier, 1875-1876, t. I-XVI.

DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Éditions J. Assézat et M. Tourneux, Paris, Garnier, 1876-1877, t. XVII-XX.

HUGO, Victor, *Œuvres complètes, Drame I*, J. Hetzel et A. Quantin, 1881.

HUGO, Victor, *Œuvres complètes, Drame IV*, J. Hetzel et A. Quantin, 1880.

HUGO, Victor, *Œuvres complètes, Drame III*, J. Hetzel et A. Quantin, 1882.

PAGÈS, Alain, *Le naturalisme*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1989.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Livre de Poche, La Pochothèque, 1993, p. 705-730.

ZOLA, Émile, *Face aux romantiques*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. Le Regard Littéraire, 1989.

ZOLA, Émile, *Le Naturalisme au théâtre*, Bruxelles, Éditions Complexe, « Le théâtre en question », 2003.

ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Éditions Flammarion, GF-dossier, 2006 (1880).

II.3 CRISE MODERNE ET CONTEMPORAINE DE LA REPRÉSENTATION

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, n°14, 1964.

BIET, Christian, et TRIAU, Christophe, « Crise de la représentation, crise de la signification », in *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, n° 467, 2006, p. 791-794.

DANAN, Joseph, « Artaud et son double », in *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre » n°35, 2013, p. 29-34.

BOUGNOUX, Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

BRECHT, Bertolt, *Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970.

BRECHT, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999.

IVERNEL, Philippe, « Quatre mises en scène d'Arturo Ui », in *Les Voies de la création théâtrale*, II, Éditions du CNRS, 1970, p. 53-109.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 (1999).

LOSCO, Mireille et NAUGRETTE Catherine, « Mimésis (crise de la) », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n°22, Louvain, Centre d'études théâtrales, 2001.

SAISON, Maryvonne, *Les Théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre, De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, collection « Penser le théâtre », 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Crise du drame », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n°22, Louvain, Centre d'études théâtrales, 2001, p. 7-14.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, collection « Penser le théâtre », 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 2012.

SILHOUETTE, Marielle, « De nouvelles formes pour de nouveaux contenus », in *Études germaniques*, n° 2 (« Bertolt Brecht. La théorie en débat »), Paris, Klincksieck, avril-juin 2008, p. 355-369.

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

VALENTIN, Jean-Marie, « Brecht et Aristote – mais quel Aristote ? », in *Études germaniques*, n° 2 (« Bertolt Brecht. La théorie en débat »), Paris, Klincksieck, avril-juin 2008, p. 185-203.

VÖLKER, Klaus, « Brecht et Lukács », in *Travail Théâtral*, n° 3, Lausanne, La Cité, printemps 1971.

III. AUTRES OUVRAGES ET ARTICLES

III. 1 Œuvres dramatiques

BRECHT, Bertolt, *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, trad. Marie-Paule Ramo, Paris, L'Arche, 2004.

TCHEKHOV, Anton, *Les Trois Sœurs*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993 (rééd. 2002).

III. 2 Ouvrages et articles touchant à divers points abordés dans la thèse

ADORNO, Theodor, « Pour comprendre *Fin de partie* », in *Notes sur la littérature*, Champs Flammarion, 1984, p. 201-238.

BAILLET, Florence et NAUGRETTE, Catherine, « gestus », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n°22, Louvain, Centre d'études théâtrales, 2001, p. 55-56.

BOST, Bernadette, « Listes et inventaires dans les textes dramatiques contemporains : faillite ou relance de la théâtralité ? », in *Études théâtrales*, n°24-25, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2002, p. 18-27.

DANAN, Joseph, Article « Action » in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, n°22, Louvain, Centre d'études théâtrales, 2001, p. 17-20.

DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre » n°35, 2013.

GUÉNOUN, Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 1997.

LE PORS, Sandrine, « Dramaturgies de la liste dans le théâtre contemporain », in Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 411- 425.

MAETERLINCK, Maurice, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, Espace Nord, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 1989.

PHILOSOPHIE

I. TEXTES PHILOSOPHIQUES EN RELATION OU EN RÉSONANCE AVEC LE CORPUS

I. 1 Textes de et sur GILLES DELEUZE

CULL, Laura, *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 1996 (1977).

DELEUZE, Gilles et BENE, Carmelo, *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1980.

Siècle Deleuzien - La Voix de Gilles Deleuze, « Cinéma et Pensée cours 67 du 30/10/1984 - 4 », in Université Paris 8, *Site de l'Université Paris 8*, [En ligne], http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=6

DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, 1985, Les Éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 1991.

MARTIN Jean-Clet, *Deleuze*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012.

SASSO Robert, et VILLANI, Arnaud (dir.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze, Les Cahiers de Noesis*, n°3, Centre de Recherches d'Histoire des Idées, printemps 2003.

ZOURABICHVILI, François, « Deleuze et le possible », in Eric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze : une vie philosophique*, Synthélabo éditions, 1998, p. 335-357.

I. 2 Textes de FRANÇOIS FLAHAULT

FLAHAULT, François, « La sirène aux frontières de l'infini », in Jean Perrot (dir.), *Les Métamorphoses du conte*, Bruxelles, Peter Lang, 2004.

FLAHAULT, François, *Le Paradoxe de Robinson*, Paris, Mille et une nuits, 2005.

FLAHAULT, François, « *Be yourself!* ». *Au-delà de la conception occidentale de l'individu*, Mille et une nuits, 2006.

FLAHAULT, François, « Comment l'homme peut-il être à la fois égoïste, bon et méchant ? », in *Revue du Mauss*, n°31, Paris, La Découverte, 2008.

FLAHAULT, François, *Le Sentiment d'exister*, Descartes & Cie, 2^e édition revue, 2013.

<http://francoisflahault.fr/>

I. 3 Textes de et sur JEAN-LUC NANCY

JANDIN, Pierre-Philippe, *Jean-Luc Nancy, Retracer le politique*, Paris, Éditions Michalon, collection « Le bien commun », 2012.

NANCY, Jean-Luc, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994.

NANCY, Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1994.

NANCY, Jean-Luc, « Pli deleuzien de la pensée », in Eric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze : une vie philosophique*, Synthélabo éditions, 1998, p. 115-123.

NANCY, Jean-Luc, *La Création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, 2002.

NANCY, Jean-Luc, *Vérité de la démocratie*, Paris, Galilée, 2008.

NANCY, Jean-Luc, « De la struction », in Aurélien Barrau et Jean-Luc Nancy, *Dans quels mondes vivons-nous ?*, Paris, Galilée, 2011.

NANCY, Jean-Luc et JANDIN Pierre-Philippe, *La Possibilité d'un monde*, Paris, Les petits Platons, 2013.

NANCY, Jean-Luc et TYRADELLIS, Daniel, *Qu'appelons-nous penser ?*, Bienne-Paris, Diaphanes, 2013.

NANCY, Jean-Luc (entretien avec Pierre Chaillan), « Le communisme, c'est le sens de l'être en commun à penser », in *L'Humanité*, 28 août 2013.
<http://www.humanite.fr/jean-luc-nancy-le-communisme-cest-le-sens-de-letre-en-commun-penser#sthash.kRtHyFIp.dpuf>

NANCY, Jean-Luc, « Pour un communisme existentiel », in *Philosophie magazine, Les philosophes et le communisme*, hors-série n°21, mars-avril 2014, p. 88.

NEYRAT, Frédéric, *Le Communisme existentiel de Jean-Luc Nancy*, Fécamp, Éditions lignes, « Fins de la philosophie », 2013.

I. 4 Textes de et sur CLÉMENT ROSSET

DELON, Nicolas, « Clément Rosset. Le cours des choses », texte mis en ligne le 16 novembre 2008 :

http://pierre.campion2.free.fr/delon_rosset.htm

MENGUE, Philippe, « Clément Rosset : de la pensée du simple à l'allégresse », in *Critique*, n°409-410, Centre National des Lettres, juin-juillet 1981.

ROSSET, Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 2004 (1977).

ROSSET, Clément, *L'Objet singulier*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1985 (1979).

ROSSET, Clément, *Le Choix des mots* suivi de *La Joie et son paradoxe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1995.

ROSSET, Clément, *L'École du réel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

ROSSET, Clément, *Faits divers* (textes réunis et présentés par Nicolas Delon et Santiago Espinosa), Paris, PUF, collection Perspectives critiques, 2013.

II. CRISE DE LA MODERNITÉ, CONTEXTE POSTMODERNE

HEIDEGGER, Martin, « L'époque des conceptions du monde », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986, p. 99-146.

HORKHEIMER, Max, *Hegel et le problème de la métaphysique*, Paris, Payot, 1970.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1979.

NANCY, Jean-Luc, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. de Philippe Lacoue-Labarthe, in *Œuvres philosophiques complètes*, tome I, Gallimard, 1977 (1869-1872).

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes (Automne 1885-Automne 1887)*, in *Œuvres philosophiques complètes*, Gallimard, 1979, tome XII.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner*, Paris Gallimard, Folio / Essais, n°169, 2012 (1888-1889).

VATTIMO, Gianni (dir.), *La Sécularisation de la pensée*, Paris, Seuil, 1988.

VATTIMO, Gianni, *La Société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990.

VATTIMO, Gianni, *Éthique de l'interprétation*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.

III. AUTRES OUVRAGES OU ARTICLES

ASSOUN Paul-Laurent, « Pour une histoire philosophique de la répétition », in *Corps écrit*, n°15 (*Répétition et variation*), PUF, 1985.

AUROUX Sylvain (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle, Les Notions philosophiques*, Paris, PUF, 1990, 2 vol.

GODIN, Christian, *La Totalité. Prologue. Pour une philosophie de la totalité* (préface de François Dagognet), Seyssel, Champ Vallon, 1997.

GODIN, Christian, *La Totalité* tome 4, *Les Arts et la littérature*, Seyssel, Champ Vallon, 1997.

GODIN, Christian, *La Totalité* tome 1, *De l'imaginaire au symbolique*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

GODIN, Christian, *La Totalité* tome 2, *Les Pensées totalisantes*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

GODIN, Christian, *La Totalité* tome 3, *La Philosophie*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

GODIN, Christian, *Le pain et les miettes*, Klincksieck, Hourvari, 2010.

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1996.

ROSSET, Clément, « La notion de réalité », in *Encyclopédie philosophique universelle, L'Univers philosophique*, Paris, PUF, 1991, p. 96-99.

article « réel », in RUSS, Jacqueline (dir.), *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 436-437.

LITTÉRATURE, AUTRES ARTS

I. Œuvres littéraires

DURAS, Marguerite, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, 1953.

PESSOA, Fernando, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999.

II. Ouvrages ou articles divers, portant sur la littérature et/ou les autres arts

BOSSEUR, Jean-Yves, *John Cage*, Paris, Minerve, 1993.

CHION, Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.

CHION, Michel, *L'Audio-vision (son et image au cinéma)*, Paris, Nathan-Université, 2^e édition, 2005.

DÄLLENBACH, Lucien, *Mosaïques*, Éditions du Seuil, collection Poétique, 2001.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1965.

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », n° 322, 1998.

LAYE, Françoise, LOURENÇO Eduardo, QUILLIER Patrick, ZENITH Richard, *Pessoa l'intranquille*, Christian Bourgois éditeur, collection Titres, n° 145, 2011.

MAGRIS, Claudio, *L'Anneau de Clarisse (Grand style et nihilisme dans la littérature moderne)*, trad. de Marie-Noëlle et Jean Pastureau, Paris, L'Esprit des péninsules, 2003 (1984).

MARTEAU, Frédéric, « Pour un cinéma d'aveugle : le son et le motif de l'aveuglement au cinéma », in Esther Heboyan, Françoise Heitz, Patrick Louguet, Patrick Vienne (dir.), *Le Son au cinéma*, Artois Presses Université, 2010.

Index des noms propres

Adorno, Theodor	272
Aristote	26, 27, 30, 31, 35, 36, 39, 47
Artaud, Antonin	18, 85, 87, 88
Baillet, Florence	300
Baudrillard, Jean	13
Belaval, Yvon	38, 40, 45, 47
Bene, Carmelo	176
Biet, Christian	37
Bouhours (Père)	34
Brecht, Bertolt	18, 85, 86, 87, 88, 90, 300
Cadiot, Olivier	14, 15, 96, 153–89, 320, 321, 323, 324, 329
Cage, John	293, 297, 298
Chapelain, Jean	37
Chion, Michel	169, 182, 185
Copper, Kelly	16, 293, 313, 293–318, 326
Danan, Joseph	121, 193
Deleuze, Gilles	134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 169, 170, 171, 173, 176, 180, 323, 324, 327
Delon, Nicolas	125, 128, 327
Diderot, Denis ...	17, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72
Dorin, Philippe	14, 15, 96, 99–128, 130, 321, 322, 323, 327, 328
Eco, Umberto	202

Flahault, François	193, 230, 231, 232, 233, 246
Froehly, Michel	14, 15, 96, 99–128, 321, 322, 323, 327, 328
Godin, Christian	12, 22, 29, 33, 65
Guénoun, Denis	125, 126, 127
Hegel, G. W. F.	22, 23, 24, 25, 29, 32, 79, 80, 81, 83, 84
Horkheimer, Max	79, 81
Hugo, Victor.....	13, 17, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 74
Ivernel, Philippe	87
Jandin, Pierre-Philippe	12, 14, 18, 96, 194, 327
Judet de la Combe, Pierre.....	28, 29
Klee, Paul	154, 164
La Mesnardière, Jules de.....	34, 35
Lagarde, Ludovic	14, 15, 96, 153–89, 321, 323, 324
Lauwers, Jan.....	15, 16, 192, 193, 254–92, 325, 326, 328, 329
Liska, Pavol.....	16, 293, 313, 293–318, 326
Losco, Mireille	18, 85, 88
Lukács, Georg	22, 23, 24, 25, 81, 83, 85
Lyotard, Jean-François	79, 90, 91
Magris, Claudio.....	77, 78, 81, 83, 84
Malzacher, Florian	297, 307, 313
Martin, Jean-Clet.....	138
Nancy, Jean-Luc....	11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 92, 94, 96, 101, 130, 131, 132, 133, 134, 141, 165, 186, 192, 194, 195, 203, 204, 206, 215, 216, 217, 219, 226, 236, 250, 251, 267, 268, 304, 316, 320, 321, 325, 326, 327, 328, 329, 330
Nature Theater of Oklahoma.....	15, 16, 192, 193, 293–318, 326, 327, 328, 329
Naugrette, Catherine	18, 35, 85, 88, 300
Neyrat, Frédéric.....	94, 101, 102, 219, 236, 299, 327, 328

Nietzsche, Friedrich	76, 77, 78, 79
Pasquier, Pierre	33, 34, 35, 36, 37
Pavel, Thomas	37
Pessoa, Fernando.....	207, 208, 219, 234, 237, 249, 250
Piles, Roger de	34
Pommerat, Joël.....	11, 12, 15, 16, 193–253, 325, 326, 328, 329
Rambert, Pascal.....	14, 15, 96, 137, 130–52, 153, 186, 321, 323, 324
Rapin (Père)	33, 35, 36, 37
Ricœur, Paul.....	26, 31, 32
Rosset, Clément.....	15, 93, 94, 96, 99, 100, 102, 107, 120, 121, 124, 125, 127, 128, 202, 221, 314, 321, 322, 323, 325
Saison, Maryvonne.....	91, 92, 93, 94, 264
Sarrazac, Jean-Pierre	18, 73, 85, 86, 87, 88, 193, 237, 300
Szondi, Peter	32
Tchekhov, Anton.....	202, 203
Vattimo, Gianni.....	91, 92, 93, 94
Zola, Émile.....	17, 18, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74

Index des spectacles

Cadiot, Olivier et Lagarde, Ludovic

Le Colonel des zouaves, 154–67

Retour définitif et durable de l'être aimé, 168–78

Un Mage en été, 179–89

Dorin, Philippe et Froehly, Michel

Bouge plus !, 100–109

Christ sans hache, 110–16

One two one two three four, 117–23

Lauwers, Jan

La Chambre d'Isabella, 254–63

La Maison des cerfs, 280–92

Le Bazar du homard, 264–79

Nature Theater of Oklahoma

Life and times 1, 307–18

No Dice, 293–306

Pommerat, Joël

Au Monde, 195–211

Cercles/Fictions, 212–25

La Réunification des deux Corées, 241–53

Ma Chambre froide, 226–40

Rambert, Pascal

After/Before, 144–52

Toute la vie, 130–43

La scène théâtrale contemporaine au plus proche du réel pluriel : quels recommencements ?

Les auteurs de théâtre (ou les duos auteur/metteur en scène), sur lesquels porte notre étude, s'intéressent au réel dans sa pluralité, sans avoir d'image du monde : ils semblent avoir intégré « la fin du monde ». Leur écriture s'inscrit de plain-pied dans le monde « démondé » qui est le nôtre. Elle cherche à se situer au plus près de la profusion et de la dispersion, qui le caractérisent. Mais l'ambition de ces artistes n'est pas simplement de manifester la fin du monde. Ils sont dans l'après, dans l'urgence de sentir (ou de donner à sentir) à quoi elle peut ouvrir : à quelle vie vivable ? à quelle possibilité d'habiter le réel ? S'ils ont fait le deuil du monde comme tout-structure et d'une place revenant à l'homme au sein d'une telle ordonnance, ils n'ont pas fait le deuil, en revanche, de la possibilité de (re)faire monde. Leur geste semble sous-tendu par la nécessité d'ouvrir à un tel recommencement.

Au sein du corpus étudié, la thèse repère trois veines théâtrales, ouvrant à trois types de praxis du monde : premièrement, un *théâtre de l'approbation* du réel (celui de Philippe Dorin et Michel Froehly) ; deuxièmement, des *théâtres de la réeffectuation* du réel (ceux de Pascal Rambert et d'Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde) ; enfin, troisièmement, des théâtres ouvrant, ne serait-ce qu'un temps, à la possibilité d'une « *conversion* » de monde (ceux de Joël Pommerat, Jan Lauwers et Nature Theater of Oklahoma). Elle s'intéresse aux formes que ces théâtres inventent pour représenter ou mettre en œuvre ces recommencements, et ce faisant, redonner « croyance au monde ». Car l'enjeu, majoritairement, semble bien être d'inventer un théâtre de la « croyance au monde ».

Mots-clés : théâtre contemporain, représentation du monde, fin du monde, réel, praxis du monde, pouvoirs du théâtre

Contemporary Theater Scene approaching the Plural Real: What new beginnings?

Authors/directors (or author / director duets) analyzed in our study are interested in the real in its plurality, without having an image of the world: they seem to have integrated "the end of the world". Their writing is fully inscribed in our "de-worlded" world. It seeks to be located as close as possible to the profusion and the dispersion which characterize it. But the ambition of these artists is not just to show the end of the world. They deal with what comes after, in a hurry to feel (or to give the feeling of) what this end can open to: to which life worth living? to which possibility to inhabit the real? If they have mourned the world as a whole-structure and a place for men in such an order, they have not mourned, however, the possibility of (re)doing (the) world. Their gestures seem underpinned by the need to open to such new beginnings.

Within the corpus we have studied, this dissertation identifies three theatrical veins, opening to three types of praxes of the world: first, a *theater of the approval* of the real (that of Philippe Dorin and Michel Froehly); second, *theaters of the remaking* of the real (those of Pascal Rambert, and of Olivier Cadiot and Ludovic Lagarde); third, theaters opening, if only one moment, to the possibility of a "*conversion*" of the world (those of Joel Pommerat, Jan Lauwers, and Nature Theater of Oklahoma). It analyzes the forms which these theaters invent to represent or implement these new beginnings, and in doing so restore a "belief in the world". What is at stake, in most cases, seems to be the invention of a theater of the "belief in the world".

Keywords: Contemporary Theater, Representation of the world, The end of the world, Real, Praxis of the world, Powers of Theater.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

Études théâtrales / ED 267 Arts & Médias

Centre Bièvre (3e étage, porte B), 1 rue Censier, 75005 Paris