



HAL
open science

Dramaturgies du diaphane : enjeux esthétiques et politiques d'un paradigme, du symbolisme au néo-symbolisme, de Maeterlinck à Norén, Fosse et Lygre

Julien Botella

► To cite this version:

Julien Botella. Dramaturgies du diaphane : enjeux esthétiques et politiques d'un paradigme, du symbolisme au néo-symbolisme, de Maeterlinck à Norén, Fosse et Lygre. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2019. Français. NNT : 2019PA030050 . tel-02866048

HAL Id: tel-02866048

<https://theses.hal.science/tel-02866048v1>

Submitted on 12 Jun 2020

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
ECOLE DOCTORALE 267 – ARTS & MEDIAS.
EA3959 - IRET
Thèse présentée pour l'obtention d'un doctorat
en Études Théâtrales



JULIEN BOTELLA

DRAMATURGIES DU DIAPHANE

**Enjeux esthétiques et politiques d'un paradigme, du
symbolisme au néo-symbolisme, de Maeterlinck à
Norén, Fosse et Lygre**

*Thèse dirigée par M. le professeur Arnaud Rykner, membre sénior de l'Institut
Universitaire de France
Soutenue et présentée en public le 3 décembre 2019*

Composition du jury

Mme Catherine Naugrette, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3.
M. Pierre Piret, Professeur, Université Catholique de Louvain.
Mme Muriel Plana, Professeur, Université Toulouse 2 Jean Jaurès.
M. Arnaud Rykner, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3.

RÉSUMÉ

Dramaturgies du diaphane : enjeux esthétiques et politiques d'un paradigme, du symbolisme au néo-symbolisme, de Maeterlinck à Norén, Fosse et Lygre.

La thèse analyse l'esthétique du diffus et son devenir dramaturgique dans les théâtralités symbolistes et néo-symbolistes. Elle vise d'une part à repenser la corrélation que la pensée brechtienne a établie entre cette esthétique du diffus et de l'effacement que nous désignons par le substantif « diaphane » et un régime de pure fascination esthétique qui caractérise le divertissement bourgeois. A travers l'analyse des travaux d'Appia sur la dramaturgie wagnérienne, de Meyerhold et de Régy sur le théâtre de Maeterlinck, elle vise d'autre part à interroger la place de l'altération perceptive dans la politique de la représentation. Quelle éthique, quelle politique contemporaines de la représentation la dramaturgie du diaphane fait-elle intervenir ? Pour répondre à cette question, la thèse analyse la manière dont les dramaturgies de Lars Norén, Jon Fosse et Arne Lygre, tout aussi rétives aux sirènes du divertissement bourgeois que celle de Brecht, travaillent pourtant à partir du diaphane dans une perspective politique. Chez L. Norén, J. Fosse et A. Lygre en effet, la non-transparence et la suspension sont des régimes de perception du réel et de construction de la réflexivité qui redistribuent la relation entre ironie et empathie, identité et altérité, politique et métaphysique. A l'affût des mouvements du monde et du moi qui caractérisent ce que nous nommons « théâtre du disparaître », les dramaturgies de L. Norén, J. Fosse et A. Lygre visent à dissoudre les structures rhétoriques et la téléologie dramatique, interrogeant la nature de l'émotion et du jugement qui affleure dans l'effacement.

MOTS-CLÉS

Néo-symbolisme
Esthétique atmosphérique
Diaphane
Adolphe Appia
Vsevolod Meyerhold
Claude Régy
Lars Norén
Jon Fosse
Arne Lygre

ABSTRACT

Diaphanous drama: aesthetic and political issues of a paradigm, from symbolism to neo-symbolism, from Maeterlinck to Norén, Fosse and Lygre drama.

The dissertation analyzes the aesthetics of diaphanous and its scenic becoming in symbolist and neo-symbolist drama. It aims at refunding the combination that Brecht established between the aesthetics of diaphanous and a pure fascination regimen that annihilates critical judgment. Through the analyze of Appia's work on Wagnerian "Worttdrama" and of Meyerhold or Régy's works on Maeterlinck drama, the dissertation aims at emphasizing the role of perceptive alteration in politics of representation. Which ethics, which politics does aesthetics of diaphanous promote? To answer this question, the work analyzes the way that Lars Norén, Jon Fosse and Arne Lygre drama, as reluctant as Brecht to a pure aesthetic approach of representation, nevertheless use diaphanous in a political purpose. Suspension and unclearness then can be considered as ways of perceiving and building reality. Thus is renewed the dialectics of irony and empathy, identity and alteration, politics and metaphysics that fed perspectivist theory of representation. Lars Norén, Jon Fosse and Arne Lygre drama are significant in their purpose of dissolving rhetorical structures and teleology, questioning the status of emotion and judgment that lies in vanishment.

KEY WORDS

Neo-symbolism
Atmospheric aesthetics
Diaphanous
Adolphe Appia
Vsevolod Meyerhold
Claude Régy
Lars Norén
Jon Fosse
Arne Lygre

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier très chaleureusement mon directeur du recherches, M. Arnaud Rykner pour la justesse de ses conseils, son indéfectible enthousiasme et sa présence attentive tout au long de ma recherche.

Mes remerciements vont à Bertrand Krill, Sallahdyn Khatir, Alexandre Barry, Yann Boudaud et Joris Mathieu pour leur accueil et leur disponibilité. Ils ont accueilli mon questionnement et ont éclairé bien des aspects de ma recherche.

Je tiens également à saluer le metteur en scène Yohan Bret, de la Compagnie L'An01, et à le remercier pour la richesse d'une collaboration artistique qui me marquera longtemps.

Je souhaite associer les étudiants de L1 et L3 de l'Institut universitaire Champollion d'Albi, ainsi que les étudiants de Master 2 MEEF de l'Université Toulouse 2 Jean-Jaurès. Leurs réactions face aux spectacles et aux textes que nous avons analysés ensemble ont nourri et stimulé mon expérience de formateur.

Je tiens enfin à remercier mes proches pour leur patience et les encouragements qu'ils ont su me témoigner.

Avec ce travail se termine une période de recherche engagée parallèlement à mon emploi d'enseignant, une période au cours de laquelle j'ai eu la chance de faire des rencontres déterminantes. Je souhaite saluer et remercier tout particulièrement Audrey Gary, Alice Tabart, Samuel Segura, Samuel Pivo, Hilda Inderwildi, Muriel Plana, Anne Pellus, Jérôme Huguet, Olivier Jeannelle, Laurent Perez, Sébastien Bournac, Barbara Métais-Chastanier, Cyrielle Dodet, Nathalie Nauzes, Simon Marlet, Ian Fénelon, Simon Chemama, François Legoff, Katia Fallonne, Pierre-Benoit Duchez, Elise Van Haesebroeck, Dominique Nichet-Baux, Jacques Nichet, Pierre-Marie Baux, Florence Baillet, Mireille Losco-Lena, Cyrille Atlan, Marie Halet, Pascal Papini.

A la mémoire de mon père, André Botella (1941-2012)
A Fanny, Louka, Bérénice, Josette et Martine Botella

INTRODUCTION

A la fin des années 1920, au moment où Bertolt Brecht conçoit la forme de l'opéra didactique, se développe dans ses écrits une critique particulièrement virulente du diffus. Pour Brecht en effet, l'esthétique du diffus qui fonde la dramaturgie wagnérienne crée chez le spectateur un état de fascination et d'assujettissement qui est l'opposé de l'émancipation à laquelle doit œuvrer le théâtre didactique.

Aussi longtemps que l'« œuvre d'art totale » signifie que la totalité est un délayage, aussi longtemps donc que les arts doivent être « complètement fondus », les divers éléments seront nécessairement tous également dégradés, chacun ne pouvant être qu'un faire-valoir pour les autres. Ce procès de fusion inclut le spectateur qui est pareillement compris dans la fusion et représente une partie passive de l'œuvre d'art totale (il la subit). Ce genre de magie est, bien entendu, à combattre. Tout ce qui doit représenter des tentatives d'hypnose, qui suscite nécessairement des ivresses indignes, qui embrume, doit être abandonné¹.

La critique de Brecht vise un mode de perception délayée et évanescence qui scellerait la primauté du plaisir esthétique et affaiblirait la capacité de jugement.

Toute une technique richement développée, qui a rendu possible cette attitude, est conservée : le philistin traverse de bout en bout son existence contemplative dans l'attitude d'idéologue. C'est seulement à partir de là, à partir de ce sens en train de s'effacer (donc, entendons bien : ce sens pouvait s'effacer), que deviennent compréhensibles les innovations incessantes qui sont infligées à l'opéra [...] ².

Outre la critique de l'opéra wagnérien, aussi « gros de jouissance » qu'il est flou³, l'analyse de Brecht fait peser une suspicion durable sur l'esthétique du diffus et sur les catégories perceptives qui lui sont corrélées. Pour Brecht, le principe de suggestion, dont Jean-Pierre Sarrazac a fait apparaître la primauté dans les

¹ Bertolt Brecht, « Note sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* », *Ecrits sur le théâtre*, 2, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1979, p. 329-330.

² *Ibid.*, p. 332.

³ « Plus la réalité devient floue, irréaliste, du fait de la musique [...] plus le processus global est gros de jouissance : le degré de jouissance dépend directement du degré d'irréalité » (*Ibid.*, p. 327).

théâtralités fin-de-siècle⁴, confèrerait ainsi au spectacle théâtral le caractère subtilement ésotérique d'un divertissement artiste.

Notre travail vise à repenser la corrélation que la théorie brechtienne a établie entre cette esthétique du diffus et de l'effacement que nous désignons sous le substantif « diaphane » et le règne prostitutionnel du divertissement bourgeois. Il vise en particulier à réévaluer l'importance de la suggestion et de l'altération perceptive dans le mouvement d'émancipation qui caractérise le théâtre politique. Quelle éthique, quelle politique, l'esthétique du diaphane fait-elle intervenir ? Pour répondre à cette question, il convient d'analyser en amont de la critique brechtienne la constitution du diaphane en paradigme dramaturgique, mais également la manière dont les dramaturgies contemporaines, tout aussi rétives que Brecht aux sirènes du divertissement bourgeois, travaillent pourtant à partir du diaphane dans une perspective politique.

Atmosphère perceptive et suspension du sens

La pensée de l'émancipation, qui n'est pas dissociable d'une interrogation sur la fonction assignée au théâtre dans le champ social, traverse l'histoire du drame moderne et contemporain. La dialectique de l'émancipation et du lien fonde ainsi le concept grec de « *thiasos* » - Θιάσος - que Meyerhold convoquait au début du XXe siècle dans sa réflexion sur le drame nouveau⁵, mais aussi celui d'*Einverständnis* que Nikolaus Müller-Schöll a interrogé dans l'œuvre de Brecht⁶. Il s'agit dans tous les cas d'envisager comment le théâtre peut fonder, à l'échelle de l'assemblée théâtrale, une libre association qui confère au théâtre sa portée civique, et au niveau individuel une réflexivité et une sensibilité qui assurent sa dimension émancipatrice. La question soulevée par l'esthétique du diaphane tient

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel et suggérer l'indicible », dans « L'avènement de la mise en scène », Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France, t. II*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 191-214.

⁵ Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 124.

⁶ Nikolaus Müller-Schöll a ainsi montré que l'échec de l'a-résolutif et du suspensif dans la pensée de Brecht tient au fait que pour lui l'homme ne peut se penser hors de la communauté et hors du politique (Nikolaus Müller-Schöll, « La notion d'*Einverständnis* : Brecht entre Kafka et Carl Schmitt », *Revue de littérature comparée*, 2004/2, n° 310, p. 155-165).

à la nature de la relation engagée avec le spectateur. La perception seule peut-elle garantir le mouvement d'émancipation ? Certaines théâtralités, à l'image de celle de Claude Régy ou de François Tanguy assignent au trouble perceptif généré par le spectacle une fonction politique, battant en brèche la tradition de la pièce didactique qui enclaverait le jugement dans les déterminismes socio-culturels. A l'inverse, la suspension du jugement offre-t-elle au théâtre le potentiel critique et la réflexivité nécessaires à sa mission émancipatrice ? La question ouverte par l'esthétique du diffus et par l'éthique de la suspension qui lui est corrélée doit être historicisée et envisagée dans le contexte qui l'a vu naître. Ainsi, l'émergence du paradigme du diaphane ne peut être comprise indépendamment du mouvement de dégradation de l'aura et de développement de l'art pour l'art analysé par Benjamin⁷. De même, l'histoire du fragment *Fatzer* de Brecht à Müller conduit à considérer la suspension, c'est-à-dire l'absence d'orientation du sens à donner à la fable, tantôt comme une impasse du politique⁸, tantôt comme le seul moyen d'envisager le politique au théâtre⁹.

Le travail de thèse mené par Elise Van Haesebroeck a permis de distinguer trois critères de suspension du sens, qu'elle rattache au domaine de la perception :

- La non transparence, dans la mesure où « la force politique du théâtre contemporain dépend de la capacité des créations à résister aux modèles

⁷ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version, 1939), *Œuvres*, t. III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, folio essai, 2000.

⁸ Pièce inachevée de Brecht, *Fatzer* devait initialement raconter l'histoire de quatre soldats qui désertent en 1918, se cachent à Mülheim dans la Ruhr, attendent avec espoir la révolution, se disputent lors de leurs tentatives de se procurer de la nourriture clandestinement puis, si l'on s'en tient aux ébauches de la pièce, finissent par être découverts et tués. *Fatzer* est resté un fragment, le travail sur ce projet mené par Brecht entre 1926 et 1931 n'ayant pas abouti à une pièce. « Brecht a trouvé ici un terrain idéal pour la dramaturgie de "l'a-thétique", pour parler comme Nikolaus Müller-Schöll. Agir veut dire désertier, ceux qui agissent sont ceux qui attendent, le véritable sujet du théâtre est la décomposition, à savoir comment se décompose l'unité donnée pour provisoire des quatre déserteurs. Le politique ne paraît concevable [...] que comme un renoncement et une interruption » (Hans-Thies Lehmann, « Le Fragment *Fatzer* (1926-1931) : pièce didactique et forme théâtrale », *Revue de littérature comparée*, n°310, 2004/2, p.180-181).

⁹ Dès les années 1950, Heiner Müller s'intéresse à ce texte alors quasiment inconnu dont seule une partie minime est alors publiée. A partir de plusieurs centaines de feuilles de brouillons conservées dans les archives de Brecht, Müller réalise une version jouable représentée sur scène en 1978, un an donc après une lettre célèbre sur les « Adieux au Lehrstück ». « *Le Fatzer Fragment* n'a rien d'un message ou d'une vérité dispensée du maître au disciple, mais il exhibe le chantier de la création, des hésitations d'une pensée qui toujours se cherche et par conséquent expérimente. Telle serait donc la démarche « didactique » (si l'on peut encore employer ce terme) qui semble convenir à Heiner Müller et qu'il tente de mettre en œuvre lui aussi, grâce à une forme d'écriture fragmentaire originale » (Florence Baillet, *Heiner Müller*, Paris, Belin, 2003, p. 149).

dominants de la clarté et de la simplification, afin de mettre en évidence ce qui relève [...] de l'inattendu, de l'inexpliqué et de l'insondable¹⁰ ».

- Le floutage, par lequel le perceptible est rendu imperceptible, constituant pour Elise Van Haesebroeck une « manière de résister au consensus¹¹ ».
- La redistribution des rapports proxémiques, notamment entre présence et distance, empathie et étrangeté¹².

L'analyse d'Elise Van Haesebroeck ouvre donc à une approche phénoménologique du théâtre politique, attentive aux interactions de la perception et de la réflexivité. Mais cette approche de la « politique dans la forme », selon l'expression de Muriel Plana¹³, ne peut exclure la double relation à la fabulation et au réel qui fonde le théâtre épique¹⁴. Le « discours même de l'œuvre », ainsi que son « réalisme » et son « référent social¹⁵ » restent donc essentiels pour déterminer la dimension politique d'une dramaturgie. Opération de la perception sur la réflexivité, la suspension ne peut donc fonder à elle seule une politique de la représentation et doit être envisagée dans la relation dynamique qu'elle entretient avec la perception du réel et avec son interprétation.

¹⁰ Elise Van Haesebroeck, *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain. Le Groupe Merci, Le Phun, Le Théâtre du Radeau et Claude Régy*, Thèse de doctorat en études théâtrales sous la direction de Muriel Plana et Arnaud Rykner, soutenue à Toulouse le 14 novembre 2008, p. 578.

¹¹ « Pour C. Régy et F. Tanguy, comme pour [G. Deleuze], le désir de rendre imperceptibles les choses perceptibles et vice versa est une manière de résister au consensus » (*Ibid.*, p. 589).

¹² Si l'on a jusqu'ici pris l'habitude d'opposer l'empathie, comme captation produite par une mimesis dramatique à la distance critique de l'épique brechtien, la relation théâtrale doit désormais être appréhendée différemment, en complexifiant cette bipolarisation, puisque les rapports entre présence et distance, empathie et étrangeté, sont redistribués » (*Ibid.* p. 591).

¹³ Muriel Plana, *Théâtre et politique, t. I, Modèles et concepts*, Paris, Orizons, 2014, p. 69.

¹⁴ « L'épique ne serait donc que l'interprétation du dramatique, la nécessaire médiation de l'observateur face à la chose qu'il observe – pour un théâtre non illusionniste, où la voix de l'auteur, le “sujet épique” se maintient ouvertement. Tout y est phénomène, résultat d'une perception par un sujet, impur. La chose en soi – le noumène kantien – le théâtre dramatique traditionnel prétendait en rendre compte. Le théâtre épique propose une étude du réel et de l'histoire, sélectionne les faits mémorables, interprète des comportements, cherche des lois de fonctionnement et propose au spectateur de se bâtir sa propre vision du monde » (Muriel Plana et Laurence Bartolosi, article « Épique », *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé poche, 2005, p. 77-78).

¹⁵ Muriel Plana, *Théâtre et politique, t.I, op. cit.*, p. 70.

L'esthétique du diaphane, du symbolisme au néo-symbolisme

La critique du diffus est antérieure à Brecht. Dès la fin du XIXe siècle en effet se développe en France une critique matérialiste et bourgeoise qui, au nom d'une prétendue clarté française et d'un penchant tout aussi français pour la rationalité a pourfendu l'atmosphère symboliste, accusée de semer le trouble dans les esprits français. Cette critique des « brumes du Nord », analysée par Mireille Losco-Lena¹⁶ est représentée par Francisque Sarcey. Elle vise au premier chef Maeterlinck, le « Shakespeare du Nord » dont Sarcey raille la théâtralité novatrice. Tel n'est pas le cas de Meyerhold qui décèle dans le théâtre de Maeterlinck un potentiel nouveau, apte fédérer l'assemblée théâtrale et à stimuler la réflexivité spectatorielle, à condition toutefois – et la réserve est importante – de ne pas en réduire la portée à un théâtre de la contemplation.

Si le nouveau théâtre redevient dynamique, alors qu'il le soit complètement ». Le théâtre doit dévoiler définitivement son essence dynamique ; et ainsi il doit cesser d'être « théâtre » au sens du seul « spectacle ». Nous voulons nous rassembler pour créer, pour « agir » ensemble, et pas seulement pour contempler¹⁷.

Si elle permet d'arracher la représentation aux codes naturalistes, la dramaturgie maeterlinckienne ne peut donc être envisagée uniquement pour l'altération perceptive qu'elle procure. Elle constitue chez Meyerhold une étape déterminante vers le théâtre de la convention consciente qu'il développera par la suite. C'est également au théâtre de Maeterlinck que Claude Régy se réfère pour affirmer les principes d'une esthétique que l'on pourrait qualifier de néo-symboliste.

Conscient du caractère révolutionnaire de l'œuvre de Maeterlinck, Meyerhold avait compris qu'il devait bousculer les schémas de la représentation [...]. Tout ce qui s'est agité à cette époque est à réactiver de nos jours après un siècle de matérialisme (matérialisme socialiste, matérialisme capitaliste), après surtout le raz de marée du naturalisme cathodique¹⁸.

¹⁶ Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896) : Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.

¹⁷ Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre, t.I, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'âge d'homme, [1973], 2001, p. 114.

¹⁸ Claude Régy, dans Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles, commentaire dramaturgique de Claude Régy*, Arles, Actes sud, 1997, p. 96.

Du symbolisme au néo-symbolisme, l'esthétique du diffus manifeste une orientation métaphysique et anthropologique de la théâtralité. Elle postule une articulation du politique et du métaphysique, transformer la perception constituant la première étape d'une modification plus profonde du jugement et de la réflexivité.

Corpus

Par son abstraction¹⁹, par sa ritualité, par son refus du politique²⁰ et par la dimension gnostique qu'il assigne à son écriture²¹, Fosse peut être considéré comme néo-symboliste. L'écriture de Norén est pour sa part davantage marquée par une démarche documentaire et par une pensée du réel qui le porte à explorer ce que le sociologue Erving Goffman a nommé « catégories stigmatiques²² ». Marion Boudier a par ailleurs montré que la dramaturgie norénienne relève d'un « réalisme neutre » faisant intervenir un mouvement de suspension du jugement²³.

¹⁹ « [C]e que doivent alors opérer la peinture autant que le théâtre, c'est peut-être le paradoxe d'un effacement de leurs images même derrière les « idées » qu'elles dissimulent : il leur faut orchestrer leur propre division, leur ubiquité constitutive, afin de faire vibrer en elles la multiplicité du visible, et témoigner de la possibilité d'un autre monde (« au-delà » et/ou « en-deçà ») – et cela, soit par empilement [...] soit par une sorte de compression, de substantivation de tout leur matériau visible jusqu'à la plus fine des membranes. Par l'addition ou, au contraire, par la soustraction, il est donc possible d'accéder à cette diaphanéité de « la surface support », sans laquelle l'appréhension d'une autre réalité demeure inatteignable. Addition et/ou soustraction : ce sont là l'une et l'autre des opérations que le théâtre de Jon Fosse tâche de résoudre : il est, en effet, d'un côté inflation des instances littéraires et scéniques, ainsi que de la parole et du corps des figures [...] ; et, d'un autre côté, réduction de ces mêmes instances [...] » (Vincent Rafis, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 50).

²⁰ « [Au début des années 1980 en Norvège] le théâtre reposait sur un contrat social, il était proche du public et avait rapidement su s'adapter aux vents politiques qui soufflaient depuis la révolte étudiante de 1968. Tout art qui refusait de se rendre utile était mis en quarantaine. Fosse a été un des critiques les plus virulents de cette conception de l'art – notamment dans la revue *Bøk*, qu'il a fondée avec Jan Kjaerstad. La littérature doit obéir à ses propres lois » (Leif Zern, *Dans Le Clair-obscur – Le Théâtre de Jon Fosse*, Paris, L'Arche, 2008, p. 19).

²¹ Jon Fosse, *Gnostiske Essay*, Oslo, Samlaget, 1999. Voir aussi « L'Écriture de la gnose », dans *Rêve d'automne ; Violet ; Vivre dans le secret*, Paris, L'Arche, 2005.

²² Erving Goffman, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

²³ Marion Boudier, *La Représentation d'un monde sans jugement : Réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Loup Rivière, soutenue publiquement à Lyon le 10 décembre 2012. Dans cette thèse, Marion Boudier met en regard la dramaturgie de Lars Norén avec celle de M. Vinaver, O. Hirata et J. Pommerat.

Perceptible dans ses écrits non théâtraux²⁴, et dans certaines des pièces de villégiature telles que *Le Temps est notre demeure* (2001) ou *Poussière* (2018), l'inspiration phénoménologique ouvre en outre la dramaturgie norvégienne à une dimension métaphysique, à une méditation sur le mystère qui coexiste avec la pensée du politique et du social. Perçue par Claude Régy comme une dramaturgie de l'incertitude²⁵, la dramaturgie lygrienne a pu être considérée comme néo-symboliste, mais d'autres metteurs en scène, de Stéphane Braunschweig à Roberto Alvim, la perçoivent davantage comme une écriture politique héritière de la dramaturgie brechtienne.

Il y a sans doute des parentés aussi avec le théâtre de Jon Fosse : une écriture assez minimale, un espace-temps un peu suspendu, une tendance à s'abstraire du réel – une dimension symbolique. Mais dans le minimalisme de Fosse, le silence me paraît essentiel : c'est un peu comme si le texte bordait du silence. La fonction du langage chez Lygre est différente : c'est une fonction de nomination – je pense que chez lui, le langage nomme ; et donc le silence est beaucoup moins important. Ce qui importe [chez Lygre], c'est la façon dont les mots prononcés sur scène dessinent une réalité – je crois que l'idée de dessin est très importante, en opposition à ce qui serait de la peinture – une écriture réaliste²⁶.

Récurrentes chez A. Lygre, les « hyper-répliques » commentent l'action jouée ou suggérée et font intervenir un principe de dédoublement qui interroge le travail du jugement mais aussi l'affectivité et la perception de soi, ainsi que l'a remarqué Roberto Alvim, qui a mis en scène *Homme sans but à Sao Paulo* en 2007.

Le déplacement de l'adresse des discours [...] d'une manière générale, dans l'héritage brechtien, vise à casser l'instance du drame et à créer une distance critique par rapport à la situation fictionnelle. Chez Arne Lygre, ce procédé est utilisé avec des intentions très différentes : il vise, paradoxalement, à nous rapprocher et à nous plonger dans la subjectivité des personnages.

²⁴ Lars Norén, *La Nuit de la philosophie*, Paris, L'Arche, 2013.

²⁵ Claude Régy a été déterminant dans la découverte de l'œuvre de Jon Fosse et d'Arne Lygre, dont il a mis en scène plusieurs textes : *Quelqu'un va venir* (1999), *Melancholia* (2001), *Variations sur la mort* (2003) de Jon Fosse et *Homme sans but* (2007) d'Arne Lygre. voir Quentin Rioual, *La Littérature norvégienne et la scène française (1999-2013) – réseaux, poétiques et esthétiques*, mémoire de Master 2 d'arts de la scène sous la direction d'Anne Pellois, soutenue le 10 septembre 2013 à Lyon. Au sujet de la dramaturgie lygrienne, il note ainsi : « *Homme sans but* est alors très représentatif de la modernité. C'est, en effet, une exploration permanente (et très fine) de l'espace du doute » (Claude Régy, Note sur le spectacle *Homme sans but*, dossier de création, 2007).

²⁶ Stéphane Braunschweig, « Un théâtre de mots qui dessinent le monde », propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, *Outrescène* n°13, « Arne Lygre », Paris, Théâtre de la Colline, novembre 2011, p. 44.

Cela vient de la perception de l'auteur qu'aujourd'hui, le drame est déjà regardé de manière distanciée (plus personne n'a une relation de croyance en l'illusion scénique comme à l'époque de Brecht) ; ainsi la parole à la troisième personne, opérant comme une instance témoin, résonne en nous plus crédible et plus intime (par la destruction délibérée de l'illusion). C'est comme si la subjectivité pouvait seulement s'exprimer de manière absolument non personnelle²⁷.

Les dramaturgies de L. Norén, J. Fosse et A. Lygre ne sont donc pas strictement néo-symbolistes. Elles sollicitent en revanche un paradigme dramaturgique qui, du symbolisme au néo-symbolisme, fait de l'altération perceptive un instrument d'interrogation du réel. Quelle éthique, quelle politique de la représentation ce réemploi fait-il alors intervenir ?

Hypothèses et enjeux de recherche

a) Le diaphane comme paradigme dramaturgique

Comme l'a montré Gernot Böhme, l'analyse esthétique est marquée par une triple tradition : une tradition ontologique qui conduit à caractériser l'apparaissant en termes de matière et de forme ; une tradition perspectiviste, qui a tendance à réifier le fruit de la perception, à le placer dans une distance de contrôle – l'œil du prince du théâtre classique ; une tradition sémiotique qui envisage les présences comme des signes et les intègre au sein d'un processus d'interprétation. Le paradigme atmosphérique, dont Gernot Böhme a étudié la productivité au théâtre et à l'opéra, invite à être attentif à ce qu'il nomme des « ekstases », en suivant la terminologie heideggerienne.

Nuance et émanation – ce que je nomme “ekstases” – déterminent l'atmosphère propagée par les éléments. Elles désignent par conséquent la manière dont ces éléments sont ressentis comme présents dans l'espace. Cela nous fournit une définition plus précise de l'atmosphère : la présence ressentie de quelque chose ou de quelqu'un dans un espace. Les anciens employaient le mot

²⁷ Roberto Alvim, « Homme sans but – déplacements, réinventions du sens, et croyance dans le pouvoir de création (de temps, d'espaces, de sujets et de réalités) par les mots », *Outrescène*, n°13/2011, « Arne Lygre », p. 96.

« parousie » pour désigner ce phénomène. Ainsi, pour Aristote, la lumière est la parousie du feu²⁸.

Le diaphane relève précisément de l'esthétique atmosphérique analysée par Böhme. Dans la philosophie aristotélicienne, le diaphane (διαφανής) désigne en effet l'intervalle perceptif par lequel se constitue l'*eidos* (εἶδος), image de l'objet dans l'âme²⁹. Il est par conséquent ce véhicule du visible qui en soi n'est pas visible et a besoin de l'atmosphère (vapeur, brume, fine pluie) pour être perçu. L'évolution de la peinture au XIXe siècle en fait un objet de représentation à part entière. Perçus à travers la perspective atmosphérique, diaphanes sont les corps, les scènes, les paysages de la peinture impressionniste par exemple, relevant d'une utopie du plein-air que Zola a étudiée dans *L'Œuvre*, inspirée par le travail de son ami d'enfance Paul Cézanne. Sur scène, le diaphane devient un régime marquant du théâtre symboliste, qui par le voilage et l'altération, tend à spectraliser les présences³⁰ et fonde une approche atmosphérique de la dramaturgie, l'atmosphère prenant une place de premier ordre dans les écrits scénographiques de la seconde moitié du XIXe siècle³¹. Le devenir scénique du diaphane est ainsi révélateur de

²⁸ Nous traduisons « Tone and emanation – in my terminology ekstases – determine the atmosphere radiated by things. They are therefore the way in which things are felt present in space. This give us a further definition of atmosphere: it is the felt presence of something or someone in space. For this the ancients had the beautiful expression “parousia”. Thus, for Aristotle, light is the parousia of fire », (Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, edited by Jean-Paul Thibaud, New-York, Routledge, 2016, p. 32). Le volume constitue un recueil « original » d'essais de Böhme traduits en anglais. Nous traduirons donc toujours en français d'après cette langue du recueil.

²⁹ Aristote, *De l'Âme*, 418b, trad. Jean Tricot, Paris, Les Belles lettres, 1989.

³⁰ Concernant la spectralité symboliste, Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896) – Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010. Concernant la question du voilage à la fin du XIXe siècle, Arnaud Rykner, « Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle », *Etudes théâtrales*, 65/2016, « L'œil et le théâtre – la question du regard au tournant des XIXe et XXe siècles sur les scènes européennes ».

³¹ Lorsqu'il étudie le développement du drame lyrique à la fin du XIXe siècle, et en se fondant sur l'œuvre de jeunesse de Hugo von Hoffmansthal, Peter Szondi perçoit ainsi l'importance de l'atmosphère dans l'écriture du drame : « Le drame lyrique n'est pas enraciné dans la fusion actuelle du sujet et de l'objet ou dans leur séparation statique, mais en revanche dans leur identité essentielle et originelle. Sa catégorie centrale est l'atmosphère. Mais celle-ci n'est pas propre à l'intériorité de l'individu ; à l'origine, l'atmosphère [...] n'est précisément rien qui existe “en” nous. Mais dans l'atmosphère, nous sommes par excellence “dehors”, non pas face aux choses, mais en elles, et elles sont en nous“. Et dans le lyrisme, c'est la même identité qui caractérise le moi et le toi, le maintenant et le jadis » (Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, [1956], Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2006, p. 76). Meyerhold envisage par ailleurs l'atmosphère comme un concept opératoire permettant de stimuler et d'accompagner la démarche collective de création. « Après être passé par le chemin habituel des “entretiens” sur la pièce [...], le metteur en scène et l'acteur s'essayaient dans l'atelier de répétitions à dire des vers de Maeterlinck et des extraits de ses drames où l'on trouve des scènes dont l'atmosphère se rapproche de celle de *La Mort de Tintagiles* [...]. [T]out cet effort créateur doit tendre à découvrir les tonalités dans lesquelles “résonne” le

l'évolution d'un spectacle qui se conçoit dès lors comme un phénomène, une expérience, et s'affranchit de la *mimèsis*³². Concevoir une œuvre à l'aune de son atmosphère fait intervenir une perspective vitaliste qui se fonde moins sur l'organicité du spectacle que sur le ou les principes qui l'animent. En d'autres termes, la dramaturgie du diaphane incite à envisager le spectacle dans son immatérialité, celui-ci n'étant pas réductible à la somme des matériaux qui contribuent à sa réalisation.

b) Le diaphane comme espace suggestif

Les études intermédiales ont montré ce que le travail de l'atmosphère au théâtre doit au son, qui façonne un espace immersif et suggestif³³. En tant qu'objet d'analyse, le diaphane ne peut donc être étudié indépendamment de l'espace suggestif qui accueille le spectacle et transforme l'expérience spectatorielle³⁴. La dramaturgie du diaphane mettrait en œuvre une écriture de la sensation selon des modalités analogues à celles mises en lumière par Gilles Deleuze et Félix Guattari³⁵. Encore faut-il préciser la nature du mouvement suggestif. Distincte de l'hypnose de spectacle qui éclot au XIXe siècle dans les cabarets et de celle théorisée par Freud dans *Psychologie des foules et théorie du moi*, la suggestion

texte de l'auteur » (Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre, t.I, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'âge d'homme, [1973], 2001, p. 103-104).

³² Gernot Böhme a montré que le paradigme atmosphérique relève moins du régime de la mimèsis que du régime de la "*phantastike techne*", dont il repère l'importance dans le *Sophiste*. Si, dans le régime de la mimèsis - "*eikstatic techne*" dans la terminologie de Böhme, le principe d'imitation contraint l'artiste à la reproduction d'un modèle, celui de la "*phantastike techne*" lui permet de dévier du modèle. Ce glissement conduit à réévaluer la place du sujet, l'art de la "*phantastike techne*" conduisant à prendre en considération « le pouvoir de représentation du sujet, l'imagination ou *imaginatio* » ([nous soulignons et traduisons le segment souligné] « The artist does not see his actual goal in the production of an object or work of art, but in the imaginative idea the observer receives through the object. That is why this art is called *phantastike techne*. It relates to the subject's power of representation, to the imagination or *imaginatio* », Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres, op. cit.*, p. 30).

³³ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De la bande son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme 'paysage sonore' », *Images Re-vues* [En ligne], 7/2009, mise en ligne le 20 avril 2011, consulté le 1^{er} mai 2019.

URL :<http://journals.openedition.org/imagesrevues/428>.

³⁴ Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermedialité*, Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

³⁵ « Les sensations, percepts et affects, sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. Ils sont en l'absence de l'homme, peut-on dire, parce que l'homme tel qu'il est pris dans la pierre, sur la toile, ou le long des mots est lui-même un composé de percepts et d'affects » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minituit, 1991, p. 163).

que nous souhaitons interroger concerne un domaine de recherche modélisé par Mireille Losco-Lena :

Nous faisons l'hypothèse que l'hypnose théâtrale [serait] une hypnose en vertu de laquelle le spectateur entre en contact avec son 'pouvoir d'imaginer', qu'il déploie en relation et en collaboration avec le dispositif scénique [...]. Il s'agit [...] d'une hypnose qui accorde une part d'imagination créatrice au spectateur, bien plus que d'une hypnose qui contrôle les corps et les imaginations. L'hypnose théâtrale n'est pas l'hypnose autoritaire du regard de Mabuse³⁶.

Se référant aux travaux de François Roustang³⁷, Mireille Losco-Lena dessine un territoire de la suggestion théâtrale qui, puisant ses racines dans le symbolisme théâtral, interroge la théorie meyerholdienne ainsi que des théâtralités contemporaines au sein desquelles l'œuvre de Claude Régy, mais aussi celle de Marguerite Duras font figure de précurseurs. C'est à partir de ce champ dramaturgique que sera construit notre corpus secondaire.

c) Ethique et critique du diffus

L'esthétique du diffus, du suspensif, de l'incertitude est un objet vivant de débat, que l'on se doit d'interroger afin d'éviter la calcification des concepts en poncifs de la scène contemporaine. On comprend aisément les fondements de la critique du diffus et du régime suggestif qui lui est associé. Comment en effet distinguer ce qui, dans la suggestion, relève de l'émancipation perceptive, de ce qui relèverait d'une perception biaisée car programmée par le spectacle ? Comment articuler la perception à une activité critique et réflexive essentielle dans la constitution de la subjectivité ? Le paradigme du diaphane peut-il ouvrir ainsi à une perception critique du réel et à une articulation du politique et du métaphysique, deux éléments dont Muriel Plana a montré qu'ils sous-tendent l'éthique de la représentation³⁸ ? Comment permet-il en outre de construire la

³⁶ Mireille Losco-Lena, « De l'hypnose cinématographique à l'hypnose théâtrale », article mis en ligne sur le site « Hypnoscènes » le 01/05/2017, consulté le 22 mai 2019.

URL : <https://hypnoscene.hypotheses.org/196>

³⁷ François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, Paris, Minuit, 1994.

³⁸ « Lorsque le politique exclut le métaphysique et le métaphysique le politique dans le champ non artistique des réponses ou des vérités, dans le champ de l'art au contraire, l'exclusion n'est pas automatique : le fait même de demeurer dans le champ de l'art suppose qu'il n'y ait pas exclusion. Dès lors, le questionnement combiné des deux sphères en tant qu'elles sont égales et distinctes et

réflexivité critique dont Jacques Rancière a montré qu'il fonde le mouvement d'émancipation³⁹ ?

Démarche

Notre étude interroge l'esthétique du diaphane selon une perspective diachronique, à partir d'un double corpus. Constitué à partir des théâtralités symbolistes et néo-symbolistes, le corpus que nous utiliserons dans un premier temps nous permettra d'analyser les enjeux et les controverses soulevés par l'esthétique du diaphane. Les dramaturgies de L. Norén, J. Fosse et A. Lygre nous permettront ensuite de mesurer l'incidence du diaphane dans la politique contemporaine de la représentation. Notre postulat est que les dramaturgies de L. Norén, J. Fosse et A. Lygre fondent leur approche du réel sur le régime perceptif du diaphane, et font de la suspension qui lui est associée un instrument de construction du jugement critique.

Dans la première partie, intitulée « Influences et contextes : modélisation d'une théâtralité atmosphérique au XIXe siècle », nous montrerons comment, dans le contexte d'une autonomisation des arts, s'est développée une esthétique du diaphane fondée sur le voilage et la dématérialisation, et comment elle s'est constituée en paradigme dramaturgique. Parce qu'il excède le territoire de l'*opsis*, le diaphane sera envisagé selon une perspective intermédiaire qui nous rendra plus particulièrement attentif à la dimension vocale, sonore et acoustique du travail sur l'atmosphère. Nous interrogerons en outre le wagnérisme et la dramaturgie maeterlinckienne, tous deux incriminés par la critique brechtienne et post-

de leurs relations entre elles, questionnement qui relève justement de ce que nous définirions comme un théâtre politique par opposition aux théâtre à thèse, engagés ou militants, questionnement qui ne se résout pas mais qui se représente et s'expérimente sur la scène, paraît non seulement possible mais légitime et désirable » (Muriel Plana, *Théâtre et politique, tome I – Modèles et concepts I*, Paris, Orizons, 2014, p. 35).

³⁹ « Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. La pensivité désignerait ainsi un état indéterminé entre l'actif et le passif [...]. Parler d'image pensive c'est marquer [...] l'existence d'une zone indéterminée entre ces deux types d'images. C'est parler d'une zone d'indétermination entre pensée et non-pensée, entre activité et passivité, mais aussi entre art et non-art » (Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 115).

brechtienne du diffus. Si les sirènes de la fascination et de la contemplation compromettent l'activité réflexive, nous montrerons que l'esthétique du diaphane, par l'activité imageante qu'elle ouvre et par sa dimension fédératrice, apparaît également comme l'instrument le plus stimulant de la déconstruction du naturalisme engagée depuis la fin du XIXe siècle. Seront notamment analysées la manière dont Appia a théorisé l'atmosphère et a marqué le travail de Meyerhold, ainsi que la manière dont ce dernier envisage la dramaturgie maeterlinckienne.

La seconde partie, intitulée « Du symbolisme au néo-symbolisme : devenir scénique du corps diaphane » étudiera la proxémie du spectacle et l'évolution du jeu. Nous montrerons que l'esthétique du diaphane et de l'immatériel, qui inspire à la fin du XIXe siècle des théâtralités de divertissement visant l'émerveillement et la fascination, influence également, dans les théâtralités symbolistes et néo-symbolistes, une conception du jeu fondée sur l'effacement et le dessaisissement. Nous ferons ainsi apparaître la postérité dans le champ contemporain de cette conception auratique de la présence scénique.

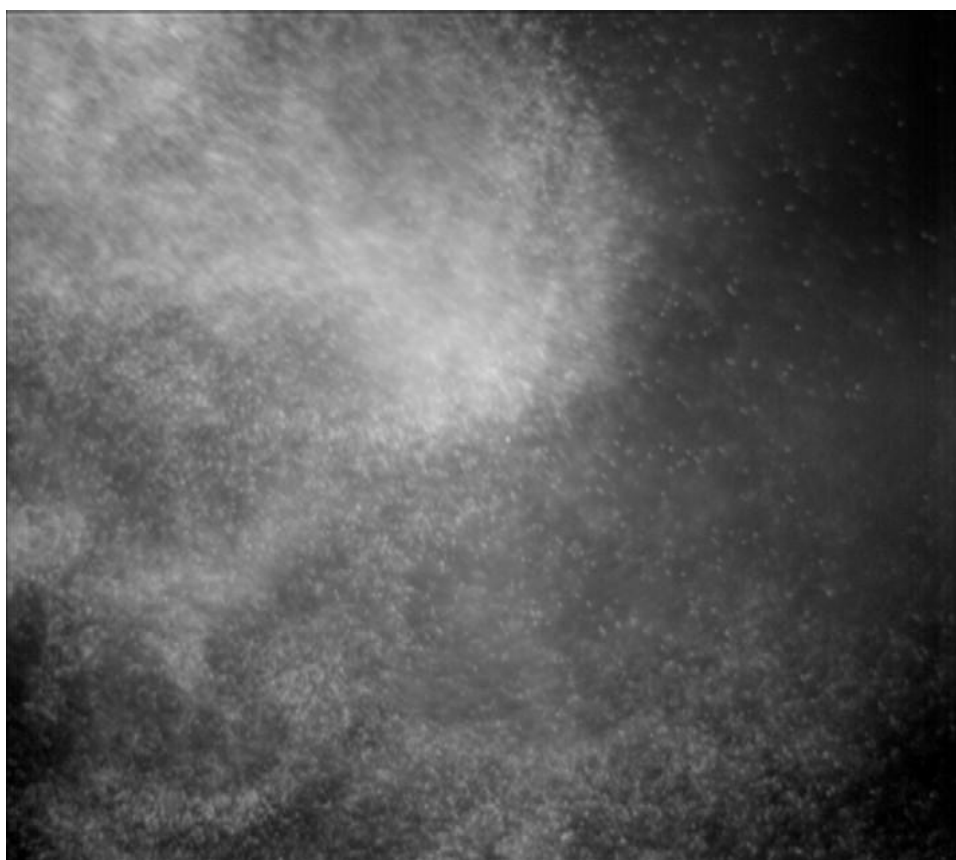
Dans la troisième partie, intitulée « Dramaturgies contemporaines du diaphane », nous montrerons que les dramaturgies de Lars Norén, Jon Fosse et Arne Lygre, tout aussi rétives aux sirènes du divertissement bourgeois que celle de Brecht, travaillent pourtant à partir du diaphane dans une perspective politique. Chez L. Norén, J. Fosse et A. Lygre en effet, la non-transparence et la suspension sont des régimes de perception du réel et de construction de la réflexivité qui redistribuent la relation entre ironie et empathie, identité et altérité, politique et métaphysique. A l'affût des mouvements du monde et du moi qui caractérisent ce que nous nommons « théâtre du disparaître », les dramaturgies de L. Norén, J. Fosse et A. Lygre visent à dissoudre les structures rhétoriques et la téléologie dramatique, interrogeant la nature de l'émotion et du jugement qui affleure dans l'effacement.

PREMIÈRE PARTIE

INFLUENCES ET CONTEXTES : MODÉLISATION D'UNE THÉÂTRALITÉ ATMOSPHERIQUE

*La scène libre, au gré de la fiction, exhalée du jet d'un voile
avec attitudes et le geste, devient le très pur résultat.*

S. Mallarmé, « Considérations sur
l'art du ballet et la Loïe Fuller »,
The National Observer, 13 mai 1893



[Fig. 1] Ann veronica Janssens, Spray 3, 2011, Ann Veronica Janssens, galleria Alfonso Artiaco, Naples.

CHAPITRE 1

DEVENIR ESTHETIQUE D'UN PARADIGME OPTIQUE

Si, dans la philosophie aristotélicienne, le diaphane est pensé en lien avec les mouvements de perception et d'intellection de l'âme, s'il est pensé dans le traité *De L'Âme* comme l'intervalle « éidétique » au fil duquel l'objet devient l'image de l'objet dans l'âme (εἶδος), l'histoire de ce concept le porte dans le champ de l'esthétique. Il s'agira ici d'interroger comment le diaphane, originellement entendu dans le champ d'une *noiesis* (νόησις) est entré dans le champ d'une *aisthesis* (αἴσθησις). De même, le concept d'atmosphère, considéré originellement dans le champ de la philosophie de la nature, entre lui aussi dans le domaine de l'esthétique, pour désigner le climat – autre terme d'origine naturelle – propre d'une œuvre d'art. Par la relation qu'ils entretiennent avec la nature, par le chemin qui les porte dans le domaine de la représentation, mais aussi par leur devenir théâtral, diaphane et atmosphère ont partie liée et nous invitent à les étudier conjointement.

Nous interrogerons d'abord l'esthétique atmosphérique à travers l'économie immersive qui la fonde et qui sollicite une expérience du corps, de la temporalité, de l'émotion. Nous étudierons ensuite plus spécifiquement le champ théâtral à partir de la fin du XIXe siècle.

1-1 « Il ya donc du diaphane » - histoire d'un paradigme optique

1-1-1 Le concept de « diaphane » de Platon à Aristote

Avant d'être versé dans le domaine de la *noiesis*, l'adjectif « diaphane » (διαφανής) apparaît chez Platon d'abord avec une acception poétique. Dans *Phèdre*, il sert ainsi à qualifier le filet d'eau pure de l'Ilissos, fleuve au bord duquel Socrate et Phèdre prononcent leur discours sur l'amour et la beauté des âmes⁴⁰. De même dans *Phédon*, diaphanes sont les roches de cette autre terre située dans l'espace⁴¹. Mais dans ce dialogue, le diaphane s'inscrit au sein d'une réflexion sur la nature du visible. Socrate explique en effet à Simmias que la beauté et l'éclat des roches célestes en comparaison de celles de notre planète s'explique relativement à notre perception de l'atmosphère terrestre.

Les creux de la terre, remplis comme ils sont d'eau et d'air, présentent en eux-mêmes une sorte de coloration dont la brillance vient s'interposer devant la diversité des autres couleurs et fait que cette terre offre dans ses teintes l'aspect d'une variation uniforme et continue [...]. Diaphanes sont les pierres de cette terre d'au-delà, région lointaine éclatante de pureté, pierreries auprès desquelles les pierres précieuses d'ici-bas ne sont que des déchets⁴².

Mais c'est dans le *Timée* que le terme de « diaphane » fait son apparition dans la définition du mécanisme de la vue. Il apparaît en effet dans l'exposé de la théorie timéenne de la vision pour qualifier, parmi les particules émanées des corps et qui rencontrent le rayon visuel, celles qui sont transparentes. Le diaphane est donc ce « corps de la vision » où se rencontrent les rayons visuels émis par l'œil et les effluves (flammes) provenant des autres corps, ce « lieu » de rencontre de particules différentes dont la concentration ou la dissolution produisent les couleurs. Le diaphane est sollicité dans une réflexion plus large sur l'origine des êtres. Il serait peut-être ce réceptacle invisible de tout ce qui est, comme le suggère Socrate :

⁴⁰ Platon, *Phèdre*, 229b, *Œuvres complètes*, sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, [2008], éd. revue 2011, p. 1245.

⁴¹ Platon, *Phédon*, 110d, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1233.

⁴² *Ibid.*

Voilà pourquoi nous disons que la mère de tout ce qui est venu à l'être, de ce qui est visible ou du moins perceptible par un sens, c'est-à-dire réceptacle, n'est ni terre, ni air, ni feu, ni eau, ni rien de tout ce qui vient de ces éléments et de tout ce dont ils dérivent. Mais, si nous disons qu'il s'agit d'une espèce invisible et dépourvue de figure, qui reçoit tout, qui participe de l'intelligible d'une façon particulièrement déconcertante et qui se laisse très difficilement saisir, nous ne mentirons point⁴³.

S'il trouve chez Platon un premier terrain de conceptualisation, le diaphane en tant qu'objet de la pensée doit toutefois sa postérité à l'apport de la philosophie aristotélicienne, qui est décisif pour penser l'intervalle perceptif et la manière dont la vision se constitue dans le diaphane. Le traité *De l'Ame* vise à expliquer comment se forme la vision des objets du monde et celle des couleurs. Après avoir défini dans le premier livre ce qu'est la lumière, Aristote aborde dans le second la question des sens comme faculté de l'âme ainsi que le rapport entre nos sens et le fonctionnement de l'intellect. Contre Démocrite pour lequel l'intervalle perceptif était du vide, et contre Empédocle, pour qui la propagation visuelle se faisait par contact, Aristote introduit le concept de diaphane :

Il y a donc du diaphane. Par diaphane, j'entends ce qui est visible sans être visible par soi absolument, mais grâce à une couleur d'emprunt. Tels sont l'air, l'eau, et un grand nombre de corps solides. Ce n'est en effet ni comme « eau » ni comme « air » qu'ils sont diaphanes, mais parce qu'une certaine nature identique se trouve contenue en l'un et l'autre élément et aussi dans le corps éternel situé à la région supérieure de l'univers. La lumière est l'acte de cette substance, du diaphane en tant que diaphane, et là où le diaphane est présent seulement en puissance, là aussi existe l'obscurité. La lumière, elle, est comme la couleur du diaphane, quand le diaphane est réalisé en entéléchie sous l'action du feu ou de quelque chose qui ressemble au corps situé dans la région supérieure, car à cette dernière substance appartient aussi un attribut qui est un et identique avec celui du feu⁴⁴.

Le diaphane qui existe sur terre n'est par conséquent pas distinct de celui, « éternel » nous dit Aristote, qui existe dans la « région supérieure de l'univers ». Etant invisible par soi-même, il constitue néanmoins le « véhicule », le réceptacle de tout ce qui est visible. Le diaphane n'a par conséquent pas de « quiddité » propre ; ce n'est pas un élément, mais il est néanmoins une nature semblable à l'eau et à l'air contenue en eux. Lieu et acte du phénomène lumineux, il fait que les couleurs sont perçues par l'œil, et avec elles les choses. Ainsi que l'a montré

⁴³ Platon, *Timée*, 67d, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 2009.

⁴⁴ Aristote, *De l'Ame*, 418b-4, trad. J. Tricot, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 48.

Anca Vasiliu, le traité *De l'Ame* met donc en œuvre une « scénographie phénoménologique de la pensée⁴⁵», dans la mesure où le Stagirite fait du diaphane le milieu de conversion de l'objet en image de l'objet dans l'âme, parcours éidétique de constitution de l'*eidōs* aristotélicien. Dans le traité *De l'Ame*, la transformation éidétique s'effectue par une série d'actualisations qui permettent à la vision intérieure de se constituer.

1-1-2 Thémistius commentateur du traité aristotélicien *De l'Ame*

Anca Vasiliu a également fait apparaître la manière dont les commentateurs d'Aristote ont élargi l'extension du concept de diaphane à la sphère esthétique. Parmi eux, le philosophe et rhéteur Thémistius, qui vécut à Antioche et à Constantinople entre 317 et 388. Bien qu'il ne porte pas à lui seul le devenir esthétique de la notion de diaphane, son influence est majeure dans l'évolution de l'aristotélisme. Il a en effet exercé une influence notable sur la philosophie arabe – Averroès le cite fréquemment – et il sert de repère à Thomas d'Aquin lorsque celui-ci entreprend le commentaire du corpus aristotélicien. C'est dans la *Paraphrase au De Anima*, originellement conçue pour servir l'enseignement que Thémistius dispense à Constantinople au milieu du IV^e siècle, qu'il développe une réflexion décisive sur le diaphane. Anca Vasiliu définit en ces termes la nature de son travail sur le traité aristotélicien :

[...] lorsqu'il s'agit de définir proprement la quiddité du diaphane, le commentateur emploie presque les mêmes termes que le Stagirite, mais il les déploie différemment et surtout il les multiplie, en ayant le souci de créer des séries d'éléments, substances, corps, matières dans lesquels se manifeste la nature commune du diaphane, et de les ordonner hiérarchiquement (selon leur degré de diaphanéité) dans un esprit qui est plutôt celui d'un 'encyclopédiste' que celui d'un péripatéticien⁴⁶.

Ainsi, aux exemples cités par Aristote – air, eau, pierre – Thémistius rajoute d'autres matières : le verre, la corne, avant de préciser que la meilleure, c'est-à-dire celle qui recèle la plus grande diaphanéité, se trouve dans le « corps éternel et divin ». Avec Thémistius, le diaphane incarne désormais, selon les degrés de

⁴⁵ Anca Vasiliu, *Du Diaphane, image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1997, p. 73.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 85.

luminosité et de pureté, l'un ou l'autre des étages de cette hiérarchie, il constitue la substance incorporelle et immatérielle des êtres de l'intermédiaire : intelligences, puissances, anges. La nature d'intermédiaire du diaphane sert dès lors à transmettre la lumière d'un ordre supérieur vers un ordre inférieur.

L'interprétation de Thémistius ouvre d'autre part la voie à une possible représentation ou figuration d'un corps supérieur qui, en tant que phénomène réduit à l'acte pur, ne pouvait avoir de forme sensible chez Aristote. Anca Vasiliu répertorie ainsi les formes attribuées au diaphane : « matière ténue, raréfiée, d'une pesanteur atténuée, mais d'une présence brillante : 'corps éthéré', 'véhicule transparent', habité par une lumière intérieure, dissimulée parfois sous l'apparence d'un grand feu qui brûle sans jamais consumer sa matière enflammée⁴⁷ ». Thémistius complète la série des images convoquées pour figurer le diaphane : « il est en quelque sorte créature de l'air, nuage lumineux et incolore, ou encore une flamme qui se nourrit d'elle-même⁴⁸ ». Pour nombreuses qu'elles soient, ces représentations n'épuisent toutefois pas la quiddité du diaphane, elles ne parviennent pas à achever sa représentation, car sans cesse quelque chose se dérobe à la figuration. Cette labilité interroge le comportement visuel du diaphane, et en fait sa caractéristique première selon Anca Vasiliu :

Avec ce type de représentation ou de figuration - qui dissimule en fait une absence de figure propre, un iconoclasme foncier, une impossibilité de représenter la lumière ou l'acte pur - s'installe aussi l'engagement (ou la nouvelle compréhension, si l'on veut) de la notion d'image sur un chemin inverse par rapport à celui tracé par le Stagirite. Toute image sera désormais réduite au non-être de sa pure ressemblance, de son sujet ou « contenu iconographique », et considérée comme capable ou susceptible de « dissimuler » l'invisible derrière son « écran » sensible, au-delà de sa métaphore vive [...]⁴⁹.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ *Ibid.* p. 113-114.

1-1-3 Réception d'Aristote au XIXe siècle : Franz Brentano

Marquée par la vaste entreprise de glose et de traduction du corpus aristotélicien menée au XIXe siècle par l'Académie des sciences de Berlin⁵⁰, l'œuvre de Franz Brentano, qui fut notamment le professeur de Husserl et de Heidegger, nourrit un dialogue fécond avec le corpus aristotélicien et avec le concept de diaphane qui permet d'interroger l'intervalle perceptif. Brentano publie ainsi entre 1862 et 1867 deux ouvrages marquants, *De la signification multiple de l'étant chez Aristote*, ainsi que *La Psychologie d'Aristote, et plus particulièrement sa doctrine du nous poietikos*, dans lesquels il propose une lecture de la *Métaphysique* et du traité *De l'Âme*. Brentano fait notamment apparaître l'importance du diaphane dans la pensée du Stagirite, dans la mesure où il constitue le fondement de son ontologie et de sa pensée de l'âme. Lorsqu'elle analyse la filiation entre la pensée aristotélicienne et celle développée par Brentano, Liliana Albertazzi explique ainsi :

Le principal trait de filiation de Brentano envers Aristote fut la reconnaissance de l'existence d'une qualité corporelle active qui est le médium de toute autre sensation [...]. Comme Aristote, Brentano considère le processus d'assimilation perceptive comme internalisation de l'environnement extérieur, et il assigne à la perception interne ses propres principes d'organisation, ce qui implique l'altération des stimuli les plus éloignés⁵¹.

Si Heidegger sera tant marqué par l'enseignement de Brentano, c'est en grande partie pour la manière dont, puisant chez Aristote les éléments de la tradition aristotélo-scholastique et les conjuguant à une approche descriptive du fonctionnement de la psychè, Brentano perçoit le phénomène psychique à l'aune du phénomène naturel, comme son ouvrage *La Psychologie du point de vue empirique* le fait apparaître⁵². Brentano et son disciple Heidegger, notamment à travers son *Interprétation phénoménologique d'Aristote*⁵³, contribuent ainsi à faire entrer le concept aristotélicien de diaphane dans le champ de la phénoménologie

⁵⁰ Au sujet de cette réception d'Aristote en Allemagne, cf. Denis Thouard (dir.), *Aristote au XIXe siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, notamment l'introduction, p. 9 à 23.

⁵¹ Liliana Albertazzi, « The psychophysics of the Soul, Brentano and Aristotle », dans *Aristote au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 260.

⁵² Franco Volpi, « La doctrine aristotélicienne de l'être chez Brentano et son influence sur Heidegger », dans *Aristote au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 277 à 294.

⁵³ Martin Heidegger, *Interprétation phénoménologique d'Aristote*, trad. J. F. Courtine, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1992.

moderne, ce qui lui vaut d'être analysé par Marie-José Mondzain⁵⁴ ou encore par Georges Didi-Hubermann⁵⁵.

1-1-4 Productivité lexicale dans le domaine optique et esthétique

Le mot « diaphane » apparaît dans la langue française dans le dernier tiers du XIV^e siècle, si l'on en croit le *Dictionnaire historique de la langue française*⁵⁶. Il est emprunté au grec diaphanês (διαφανής) sous la forme « dyaphane ». Le mot est dérivé du verbe « duaphainein » qui, employé intransitivement, désigne l'action d'apparaître (« phanein ») dans la distance, dans l'éloignement (préfixe dia-).

Dans le domaine de l'optique, le mot « diaphane » apparaît dans le vocabulaire didactique pour qualifier un corps laissant passer les rayons lumineux. Il s'est progressivement différencié de « transparent », qui qualifie pour sa part ce qui laisse passer les rayons lumineux sans altération. Dès le XVII^e siècle, la « diaphanéité » d'un corps est ainsi expliquée en s'appuyant sur les théories optiques en vigueur. Publié en 1690, *Le Dictionnaire universel* de Furetière attribue ainsi la diaphanéité des liquides, gaz ou corps – eau, verre, talc, corne, porcelaine - à la « situation de leurs pores en ligne droite », qui expliquerait l'altération de leur tracé pour l'observateur. L'optique cartésienne, en particulier la loi de la réfraction énoncée en 1637 dans sa *Dioptrique* est ainsi convoquée pour expliquer la diaphanéité, inscrivant la définition dans le domaine de l'optique géométrique. Dès la première édition de l'*Encyclopédie*, parue en 1751, d'Alembert étudie également le diaphane et la diaphanéité à l'aune des théories

⁵⁴ Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003. Dans une conférence ultérieure, prononcée le 13 juillet 2004 à l'université de tous les savoirs, Marie-José Mondzain revient sur le concept de diaphane, qu'elle met en regard avec le cinéma de Jean-Luc Godard. Pour Marie-José Mondzain, « Le sujet qui voit s'origine dans l'invisibilité du diaphane où se tisse son rapport au monde » (Marie José Mondzain, « Qu'est-ce que voir une image ? », conférence prononcée à l'université de tous les savoirs, 13 juillet 2004, consultée le 10 mai 2019. URL : https://www.canalu.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/qu_est_ce_que_voir_une_image.1405).

⁵⁵ Dans la deuxième partie de *Phasmes*, Georges Didi-Hubermann se livre à un « éloge du diaphane », car il y perçoit une catégorie de l'apparaissant-disparaissant propre à faire évoluer notre vision, à la considérer non pas dans sa fixité ou l'achèvement du « visible », mais dans les perpétuelles fluctuations entre latence et actualisation qui en font un régime visuel privilégié (Georges Didi-Hubermann, *Phasmes – essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998).

⁵⁶ *Dictionnaire historique de la langue française, contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine*, dir. Alain Rey, Robert, 1998.

scientifiques de son temps. Il évoque ainsi la divergence qui oppose les tenants d'une interprétation cartésienne de la diaphanéité fondée sur la théorie de la réfraction et ceux de la théorie corpusculaire que Newton énonce au début du XVIII^e siècle dans son *Optique*. Publié en 1771, le *Dictionnaire de Trévoux* fait lui aussi référence aux travaux sur la réfraction. Les corps diaphanes sont ainsi ceux dont « les pores sont droits, nombreux, et disposés en tous sens, donnant passage libre à la lumière ».

Dans le domaine de l'esthétique, le *Dictionnaire de Trévoux* mentionne la « colonne diaphane », un dispositif notamment évoqué dans l'*Histoire du monde* de Pline le Jeune . Les colonnes à laquelle Pline le Jeune et Trévoux font référence ont été édifiées dans le théâtre que Marcus Aemilius Scaurus, fit construire à Rome au I^{er} siècle avant notre ère dans le cadre des jeux *Megalenses*. Trévoux définit le dispositif en ces termes :

On appelle colonne diaphane toute colonne de matière transparente, comme étaient celle de cristal du théâtre de Scaurus. Les décorateurs emploient des colonnes diaphanes dans les châteaux de feu, dans les représentations d'un Palais du Soleil, d'un Temple de Pluton, etc. Les colonnes diaphanes sont des colonnes creuses, et dont le bâti est recouvert de toiles fines ou de transparent, derrière lesquelles on met des lumières qui font paraître la colonne toute de feu ou lumineuse⁵⁷

La colonne diaphane vise ainsi à reconstituer au sein du théâtre des conditions optiques à l'œuvre dans la nature, ne visant dès lors plus l'imitation d'action, mais une présentation de phénomène, dans une perspective muséale qui fait penser à des dispositifs plus modernes. On peut ainsi parler d'une mise en espace du diaphane, esthétisation qui s'appuie sur le développement des techniques de domestication de la lumière. Le *Dictionnaire de Trévoux* explique ainsi que l'on peut augmenter ou diminuer la diaphanéité des corps, par exemple en huilant du papier, ou en battant de la glace, du cristal ou du verre, autant de gestes techniques qui visent à façonner l'apparaissant dans une perspective esthétique. Publiée en 1788, l'*Encyclopédie méthodique* de Quatremere de Quincy consacre son premier tome à l'architecture, et mentionne également le dispositif de la colonne diaphane. Elle reprend l'exemple des colonnes du théâtre de Scaurus, mais évoque aussi les

⁵⁷ *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trevoux, contenant la significartion & la définition des mots de l'une & de l'autre langue, article « diaphane », 1771.*

colonnes « d'albâtre transparent qui sont dans l'église de Saint-Marc à Venise, au chevet du chœur d'en haut⁵⁸ ».

Aujourd'hui, le mot « diaphane » ne subsiste dans la langue qu'avec certaines connotations. Le *Dictionnaire historique de la langue française* atteste de la productivité littéraire et poétique du terme, et ce depuis le XVIIe siècle. L'adjectif « diaphane » peut ainsi qualifier une chair ou un teint auxquels la grande finesse confère une sorte de semi-transparence. Le *Dictionnaire historique* note toutefois un regain de l'emploi scientifique et didactique du terme, à travers une technique de mesure (diaphanoscopie/diaphanoscope) élaborée au début du XXe siècle. Il entérine une distinction entre diaphane et transparent, là où certains dictionnaires du XIXe-XXe siècle, comme le Littré, entretiennent la confusion : diaphane et transparent laissent passer la lumière, s'opposant ainsi à l'opaque. Mais là où la transparence permet de percevoir la forme pure de l'objet, le diaphane induit une altération, un floutage de son tracé. Le voilage constitutif du diaphane conduit donc à interroger davantage comment se constitue la vision de l'objet dans le regard de l'observateur, ainsi que les effets liés à cette perception médiale. Enfin, le mot connaît une dérivation impropre qui a retenu l'attention des lexicographes : là où l'adjectif renvoie aux propriétés du corps diaphane, l'emploi nominal désigne le milieu perceptif nécessaire à l'observation du phénomène diaphane. Dans son emploi substantivé, le diaphane est ce milieu perceptif existant dans la nature, assez semblable en cela à l'atmosphère. La substantivation implique donc une conversion du regard très notable, qui fait passer de caractéristiques visuelles à l'espace au sein duquel se forme la vision.

« Diaphane » et « transparence » renvoient à deux origines et à deux moments distincts de l'aventure de la vision. D'origine latine, la « transparence » désigne uniquement les caractéristiques visuelles puis morales de ce qui est clair et aisément déchiffrable, là où le diaphane dessine un espace où se combinent la vision, la lumière et un objet des sens dont le tracé est comme flouté. L'augustinisme accordera une telle primauté à la catégorie de la transparence que celle-ci elle en viendra presque à supplanter le terme de « diaphane », qui garde en lui les spécificités de l'optique aristotélicienne.

⁵⁸ Quatremere de Quincy, *Encyclopédie méthodique – Architecture*, t. I, article « colonne », 1788.

1-2 L'atmosphère comme fondement d'une *aiesthesis*

Si l'on peut considérer l'atmosphère comme le théâtre où le diaphane est livré à la perception, l'esthétique atmosphérique peut-elle pour autant fabriquer cette atmosphère et ce diaphane ? Gernot Böhme considère que c'est une chose en effet de concevoir des dispositifs, des sons et des lumières, mais que l'atmosphère en elle-même n'est pas un objet, pas plus que le diaphane pourrions-nous ajouter. Böhme distingue ainsi les moyens techniques, qui seuls permettent de convoquer l'atmosphère, de l'atmosphère proprement dite qui, en tant que phénomène, ne peut être recrée par l'art. « Fabriquer une atmosphère », tout comme « fabriquer le diaphane » constituent donc deux raccourcis oiseux. Pour Böhme, l'art peut tout au plus mettre en place les conditions qui favorisent leur perception, notamment en travaillant sur des éléments de dispositifs qu'il nomme « générateurs » d'atmosphère.

L'atmosphère étant un « entre-deux flottant, un intermédiaire entre les données des sens et les sujets qui les perçoivent⁵⁹ », l'esthétique atmosphérique fait intervenir un régime immersif, qui place le sujet au cœur du phénomène perçu.

Les espaces générés par la lumière et le son ne sont plus perçus dans la distance, mais un environnement à l'intérieur duquel le sujet se trouve placé⁶⁰.

Cette perspective nous conduit donc à interroger la manière dont l'expérience immersive de l'atmosphère se développe, et ce qu'elle modifie pour le sujet.

1-2-1 Evolution de la perspective atmosphérique au XIXe siècle

La perspective atmosphérique est une technique picturale consistant à représenter la profondeur de champ par plans successifs en marquant

⁵⁹ Nous traduisons “[Atmosphere] is rather a floating in-between, something between things and the perceiving subjects” (Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, op. cit., p. 32).

⁶⁰ Nous traduisons “The spaces generated by light and sound are no longer something perceived at a distance, but something within which one is enclosed” (*id.*).

progressivement une différence entre le proche et le lointain, le premier plan et les plans plus éloignés en agissant sur la netteté et le contraste (plus le visible s'éloigne moins les formes sont précises) et sur la gradation des teintes, les couleurs refroidissant au lointain. Elle fut utilisée dans certaines des fresques de Pompéi, rendue illustre par la peinture flamande et par Léonard de Vinci et connaît une forte productivité au XVIIIe siècle à travers l'œuvre de Watteau et de Corot.

Au XIXe siècle, la peinture romantique convoque la perspective atmosphérique et interroge la relation entre l'homme et son habitat, entendu dans le sens poétique et cosmique que lui donne Hölderlin⁶¹. Le paysage romantique devient ainsi le lieu d'un échange à la fois intime et sublime entre l'homme et le paysage qui accueille ses sentiments. Dans la peinture de Casper David Friedrich, la place de l'humain est tantôt magnifiée, comme dans le célèbre « Voyageur au dessus d'une mer de nuages », tantôt réduite à l'extrême, pour mieux faire apparaître la petitesse de l'humain face à la nature. Dans le tableau « Paysage de Riesenbirge », peint par Friedrich entre 1810 et 1811, la figure humaine est quasi absente, seule la présence d'un clocher peut en attester. Le sujet est ailleurs, tracé par le chemin de la perspective atmosphérique. Il s'agit à la fois d'un site, la montagne, et de l'atmosphère qui y règne. Le diaphane est ainsi rendu sensible par l'étagement des plans et plus globalement par l'usage de la perspective atmosphérique. Il y est perçu selon une hiérarchie ascendante qui rattache le tableau de Friedrich à l'idéalisme allemand.

⁶¹ Pour la question de l'habitat poétique chez, Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ vallon, 2002.



[Fig. 2] Caspar David Friedrich, « paysage de riesenbirge », 1810-11, Musée Pouchkine, Moscou

Né en 1830 à Borgoy, au nord de Stavanger, le peintre norvégien Lars Hertervig a été marqué par la peinture de paysage romantique, qu'il a découverte à l'Académie des Arts de Düsseldorf où il a étudié à partir de 1852. Il a surtout été marqué par le site où il a grandi, au bord d'un fjord dont il essaiera par la suite de restituer l'atmosphère. Plusieurs tableaux, réalisés sur des supports de fortune, à un moment où le peintre vit dans une extrême précarité, témoignent de cette gageure. Parmi ces œuvres, le tableau « Fra Borgøya », peint en 1867, retient notre attention. On y perçoit une frêle embarcation en train de s'enfoncer dans les brumes du fjord. La direction de l'embarcation et la forme de la rive désignent un point de perspective, auquel le mouvement inverse de la nuée et de la rive font obstacle. La perspective atmosphérique, qui permet au regard de passer insensiblement du proche au lointain et ainsi de se projeter dans l'espace aérien, est déjouée dans un mouvement inverse qui rapproche du spectateur la brume du lointain.



[Fig. 3] Lars Hertervig – « Fra Borgøya » – 1867, Nasjonalmuseet, Oslo.

Hertervig reprend la technique de la perspective atmosphérique en inversant son fonctionnement. L'atmosphère si particulière du fjord, qui résulte de la rencontre de l'eau douce et de l'eau de mer, en devient presque palpable, ainsi que l'a remarqué Claude Régy :

Dans ce tableau la lumière fait qu'un rocher, entre ciel et mer, accède à la fragilité d'une nuée. Transparence du ciel transmise à la transparence de l'eau. Et dans la clarté de l'eau le reflet de ce rocher qui était déjà presque un nuage. Le mode d'existence du reflet est une matière qui ne s'oppose pas à la transparence.

Ainsi par la seule lumière vibrent l'eau et la terre, la terre et le ciel, le roc lui-même.

On voit l'action de la lumière.

Mais c'est la lumière elle-même, avant tout, qui est représentée⁶²

Le tableau présente ainsi un phénomène en cours de déroulement, qui se réalise dans le temps de la vision et ne vise à l'élucidation d'aucune forme préalable ou ultérieure. Le « sujet » du tableau n'est autre par conséquent que le phénomène atmosphérique capté par le pinceau du peintre. Le mouvement prospectif du regard caractérisant la peinture de paysage est ici bloqué par l'atmosphère centrale, qui prend ici corps et fait obstacle à la vision : nous ne percevons dès lors

⁶² Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p. 32.

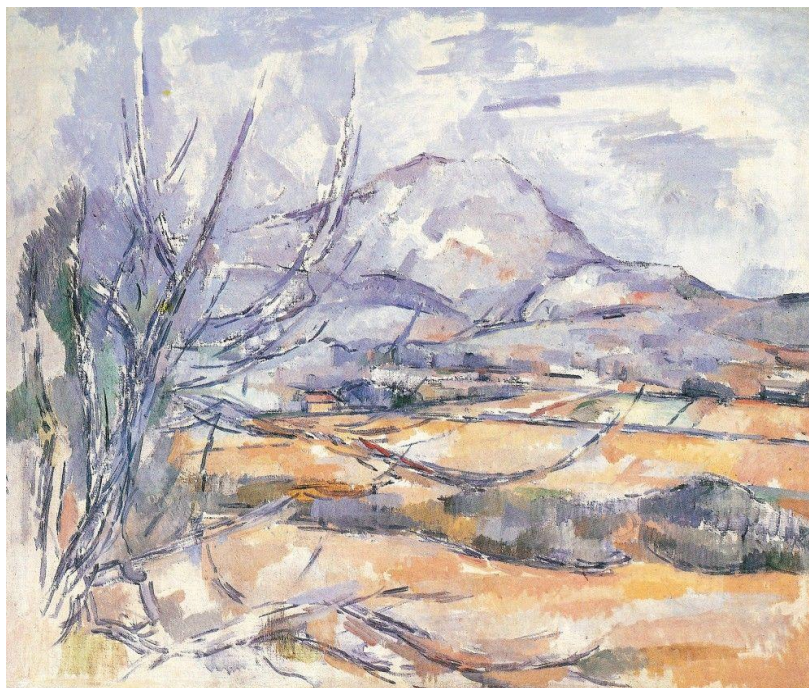
plus l'horizon limpide et lointain de l'origine - la mer – mais cet intervalle diaphane qui devient le sujet du tableau. Plus qu'un site, le tableau de Lars Hertervig donne à percevoir un phénomène en cours de déroulement.

La montagne, en tant que site où se fait la peinture et en tant que sujet de la représentation, marque particulièrement la peinture de Friedrich et d'Hertervig. Elle marque également un tournant dans l'œuvre de Paul Cézanne. A partir de 1886 en effet, le peintre vit à Gardanne avec sa famille et commence là un cycle célèbre consacré à la montagne Saint Victoire, qu'il peint à partir de plusieurs points de vue. Le poète et critique d'art Joachim Gasquet, qui a connu Cézanne et qui a réalisé une série d'entretiens avec lui, perçoit dans cette période un moment-clé de son œuvre :

C'est le moment où les grands plans de la Sainte-Victoire solidifient sa vision, il les contemple, il croit les voir pour la première fois, il y appuie sa pensée et son art, ses recherches, sa volonté. Il se prend d'amour pour l'ossature de la terre. Il en soupçonne la morale géologique. Il dissèque les paysages. La composition du monde lui apparaît. Il maçonne encore en pleine pâte les racines rocheuses de cet univers qu'il découvre, mais déjà une fluidité lui vient. Sa palette s'éclaircit. Plus il se raffermie intérieurement, plus ses toiles au contraire s'aèrent. Les premières caresses bleues descendent se mêler à ses ombres. Le drame de l'air se dessine au bord des perspectives⁶³.

Si les premières séries de la montagne Sainte Victoire procédaient de la perspective atmosphérique, en exploitant par exemple le tracé de routes, de chemins menant le regard du proche au lointain, si l'ancrage terrestre était fort dans les premières toiles consacrées à ce site, la peinture de Cézanne semble s'« atmosphériser » au fil des variations picturales. Les tableaux réalisés depuis le site Bellevue-Montbriand font ainsi apparaître une mutation dans le traitement du sujet que se donne le peintre. Le geste tend en effet à unifier la surface peinte en créant des relations entre les couches de couleurs. Le tableau exposé à la National Gallery d'Edimbourg témoigne ainsi d'un état intermédiaire du traitement de la perspective atmosphérique chez Cézanne. Les lignes et les couleurs guident l'œil du proche au lointain, mais les touches qui occupent la partie supérieure du tableau bloquent le mouvement du regard. Est ainsi exposée l'atmosphère, intermédiaire entre l'œil et le sujet, qui prend alors le premier plan.

⁶³ Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-jeune, 1921, p. 303.



[Fig. 4] Paul Cézanne, « La Montagne Saine Victoire, vue de Bellevue-Montbriand », National Gallery, Edimbourg

La subversion de la perspective atmosphérique affirme ainsi la planéité de la toile, comme si Cézanne avait cherché à faire émaner la luminosité intrinsèque de l'apparaissant. Du proche comme du lointain émane une même radiance, qui s'émancipe de la place à laquelle la perspective atmosphérique l'avait jusque-là cantonnée. Est ainsi scellée ce que Maurice Merleau-Ponty nomme « indivision du sentant et du senti⁶⁴ ». A la différence de la peinture impressionniste, il ne s'agit donc pas pour Cézanne de noyer l'objet derrière l'atmosphère, mais plutôt de le retrouver, de le faire émerger grâce à la couleur. La modulation colorée supplante ainsi le modelé perspectiviste et la recherche de la troisième dimension pour faire naître un espace perceptif, celui du diaphane, cette atmosphère au sein de laquelle naît la vision.

1-2-2 Expériences immersives de l'atmosphère

Le mouvement d'autonomisation qui saisit les arts plastiques au XXe siècle prend place en une période où grandit également une religion de l'art et où se rejoue, dans un contexte laïcisé, la célébration du cosmos comme vivant témoignage du divin. Les dispositifs conçus pour capter l'atmosphère sont

⁶⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, [1964], folio plus, 2006, p. 15.

immersifs : ils configurent l'expérience du spectateur pour lui faire vivre en temps réel le phénomène atmosphérique au cœur duquel il est convié.

Par sa manière de penser le visible et de scénographier l'apparaissant, mais aussi pour l'influence de ses projets pour la scène⁶⁵, l'œuvre de James Turrell est déterminante pour envisager le devenir dramaturgique du diaphane. James Turrell est né à Los Angeles en 1943. Il se passionne très tôt pour les phénomènes naturels, à l'aune desquels il conçoit son art. Dans les années 1960, il se tourne ainsi vers le Land Art et l'art minimal afin de donner une présence physique à la lumière. Au début des années 2000, il conçoit « Ganzfelds », une série de dispositifs visant à altérer le sens de la profondeur et à donner à percevoir l'infini par les moyens de la lumière et de l'espace.



[Fig. 5] James Turrell, *Ganzfelds*, « Apani », 2011.

L'œuvre « Apani » fait partie des « Ganzfelds ». Elle a été exposée pour la première fois lors de la Biennale de Venise en 2011. Elle fait pénétrer le spectateur dans un espace dont la fréquence lumineuse a été composée spécifiquement et qui varie imperceptiblement, mettant en œuvre une atmosphère

⁶⁵ En 1994, James Turrell a collaboré avec le compositeur Pascal Dusapin à l'occasion du spectacle *To be sung*, programmé au Théâtre des Amandiers de Nanterre dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. « En adaptant un des nombreux textes que Gertrude Stein destinait à un projet lyrique. Pascal Dusapin puise dans la musique des mots ses idées de dramaturgie tandis que James Turrell offre à la composition un écrin de lumière. Les trois chanteuses sont ainsi réunies dans une jonglerie verbale semblable à un chœur qui apparaît ou disparaît, joue et s'éclipse dans les architectures virtuelles de James Turrell. La générosité et l'originalité de la musique de Pascal Dusapin, autant que la fascinante démarche de James Turrell confèrent à *To Be Sung* une dimension artistique inhabituelle ». (Programme du spectacle *To be sung*, en ligne sur le site du Festival d'Automne à Paris, <https://www.festival-automne.com/edition-1994/pascal-dusapin-to-be-sung>. Page consultée le 19 mai 2017).

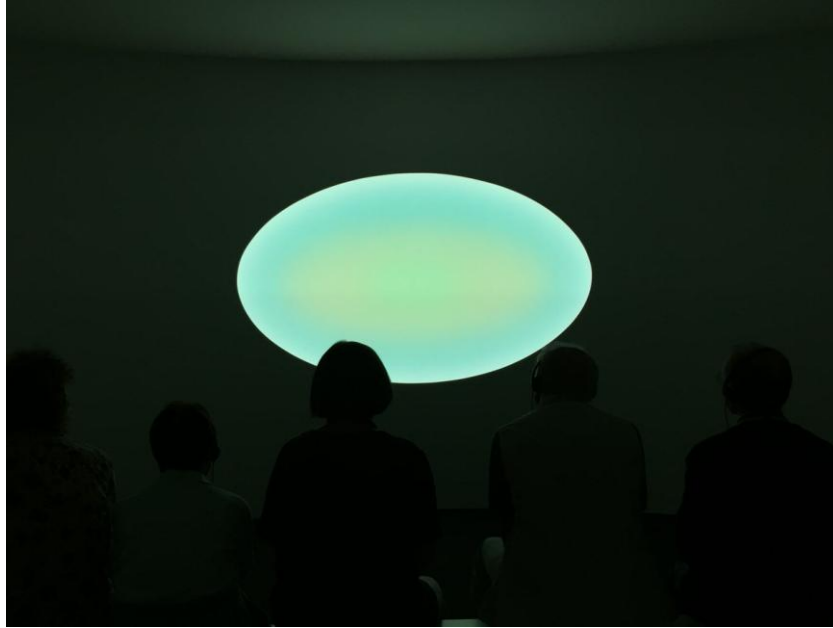
physique qui devient, pour le spectateur, un vecteur émotif. Georges Didi-Hubermann a consacré un essai à l'œuvre de Turrell et fait apparaître ce que son travail sur les Gantzfelds doit à l'optique mais aussi à la psychologie expérimentale :

James Turrell s'est intéressé très tôt à la notion de Ganzfeld utilisée en psychologie expérimentale de la vision. L'expérience du Ganzfeld est pour l'objet celle d'une lumière qui impose progressivement son atmosphère, puis sa masse et sa compacité, enfin sa tactilité⁶⁶.

Un phénomène paradoxal se produit alors : l'attention se déplace de l'extérieur vers l'intérieur et engendre une observation méditative. Le travail de Turrell est dont puissamment suggestif, il sollicite une attention au cosmos, comme dans certains dispositifs de l'antiquité au sein desquels la lumière solaire était captée et donnée à percevoir dans sa diaphanéité. C'est dans cet esprit que Turrell a conçu pour le musée Freider Burda de Baden-Baden les « *curved wide glass series*⁶⁷ ». Cette série, créée en sous-sol, vise à faire percevoir les altérations de couleur d'objets éclairés par la technique des Leds, qui procure à la lumière une plus grande plasticité. Les dispositifs de Turrell se revendiquent d'une inspiration naturelle et cosmique, comme l'indique le titre de l'un des dispositifs de la série, « *accretion disk* ». Ce titre se réfère à l'astro-physique, où le terme désigne un disque composé de gaz ou de poussière interstellaire évoluant autour d'une étoile nouvellement créée.

⁶⁶ Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2011, p. 63.

⁶⁷ Le musée Freider Burda consacre une exposition à l'œuvre de James Turrell, « The Substance of light », du 17 juin au 28 octobre 2018.



[Fig. 6] James Turrell, « Accretion disk », musée Freider Burda, Baden-Baden

Ann Veronica Janssens, plasticienne belge née en 1959, conçoit quant à elle la proposition plastique comme un « laboratoire qui rend visible sa découverte⁶⁸ ». Plusieurs de ses dispositifs convoquent ainsi un brouillard artificiel œuvrant comme révélateur d'une lumière dont la tactilité est donnée à éprouver.

⁶⁸ Ann Veronica Janssens, « Notes », dans *8'26''*, MAC Marseille – ENSBA Paris, 2003, p. 109.



[Fig. 7] Ann Veronica Janssens, brouillard artificiel, installation, 1997.

Par l'infinité de grains dont il se compose, le brouillard d'Ann Veronica Janssens vient ainsi montrer la lumière en train de vibrer, enveloppant l'individu qui s'égaré dans un espace où toutes les limites se brouillent. Ce qui conduit Lydie Rekow-Fond à remarquer au sujet d'un dispositif élaboré en 1997 que chez Ann Veronica Janssens, « la lumière intervient là pour révéler la matière diffuse du vide⁶⁹ » :

La démarche à tâtons affleure celle de l'aveugle. Néanmoins, se réveille plus qu'ailleurs le sentiment de vivre la lumière dans sa plus pure harmonie [...]. Le dispositif mis en œuvre fluidifie la perception de la matière du vide où échappe toute autorité des sujets. Le parcours sensoriel de l'égaré passe par une perception du temps fondamentalement bouleversée. Les images absentes, les repères perdus, le pas ralenti de l'individu tente une réappropriation de lui-même. Il s'écoute se perdre afin de se (re)saisir [...]. L'effet de brouillard impose une certaine patience du regard lorsque nous concédons à la perte de contrôle le privilège d'une grande acuité des sens et de la pensée, l'ouverture de l'espace intérieur pour de nouvelles perspectives. Parce que la

⁶⁹ Lydie Rekow-Fond, « Ann Veronica Janssens, à la lueur d'un frisson », dans *Figures de l'art*, n°17, « La lumière dans l'art depuis 1950 », textes réunis par Charlotte Beaufort, Presses universitaires de Pau-Aquitaine, 2009, p. 180.

lumière agit, le brouillard dissipe nos certitudes, l'espace devient sensitif, la perte plus radicale et la liberté gagnée⁷⁰.

Les dispositifs immersifs mis en œuvre par Ann Veronica Janssens intègrent par conséquent le regard au cœur du diaphane, au cœur d'un phénomène ouvert et en suspension, invitant à considérer les fluctuations et les variations des intensités en présence. Si le spectateur perçoit une mise en retrait de la visibilité à laquelle il est accoutumé, si sa corporalité et ses certitudes sont elles aussi en voie de dissolution, celui qui vit l'expérience esthétique perçoit également l'acuité nouvelle des sensations.

Le cinéaste et plasticien anglais Anthony Mc Call propose lui aussi une exploration de la lumière et de l'espace à travers les « *solid lights* » qu'il façonne depuis le début des années 1970 et qui modifient l'économie du tactile et du visuel.



[Fig. 8] Anthony Mc Call , « Solid Lights », installation dans le Hangar Bicocca, Milan, 2009.

Fondées sur un principe de projection, c'est-à-dire de découpe et de géométrisation de la lumière dans l'espace, ces « sculptures de lumière » dessinent au milieu de l'obscurité qui les entoure des espaces de lumière au sein desquels

⁷⁰ *Ibid.*, p. 181-182.

les spectateurs peuvent entrer, expérimentant ce que produit le passage de l'extérieur à l'intérieur de l'espace lumineux. Ainsi que le note Jacinto Lageira,

Si la lumière est suffisamment solide, je ne parviens plus à voir les parties de mon corps situées au-delà de la paroi épaisse de fumigène, toujours actives et ressenties, mais invisibles. Tel un membre fantôme, je sens se mouvoir mon bras ou ma main, en un lieu où pourtant je ne peux les percevoir [...]. Nous sommes quelque peu perdus et tout autant émerveillés, puisque devenant aériens à notre tour nous ressentons une liberté diaphane, d'envol, de transport précisément⁷¹

Le diaphane n'est donc plus seulement à considérer comme un objet soumis à la vue dans la distance perspective, mais comme un espace au sein duquel le rapport conventionnel au corps et à l'espace est altéré. Immersivité et distance perspective se relaient, parfois se complètent pour interroger le diaphane et sa perception, pour capter l'atmosphère et pour l'animer. Ce traitement esthétique consacre ainsi le phénomène atmosphérique comme un sujet à part entière et tend à l'émanciper du cadre que lui assignait la perspective atmosphérique en peinture.

1-3 L'atmosphère sonore au théâtre et le travail de la suggestion

Les recherches intermédiaires ont fait apparaître la richesse de l'économie perceptive qui se développe au théâtre depuis la fin du XIXe siècle, période où les avancées techniques sont mises au service d'une exploration de la sensation et des émotions qu'elle suscite. Prolongeant le travail entrepris dans les années 1990 sur l'activité spectatorielle, Marie Madeleine Mervant-Roux a ainsi forgé le terme de « sonosphère » pour désigner l'atmosphère sonore façonnée par le théâtre depuis la fin du XIXe siècle⁷². A cette période en effet, la conception du son se déprend de la fonction illustrative qui lui était assignée jusque-là et s'engage plus nettement sur la voie de la suggestion. C'est ainsi le travail de l'écoute flottante et de l'imagination qui est sollicité, préfigurant l'atmosphère sonore des spectacles contemporains.

⁷¹ Jacinto Lageira, « Du solide au fluent », dans *Figures de l'art*, n°17, « La lumière dans l'art depuis 1950 », *op. cit.*, p. 184 à 188.

⁷² Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" », *Images Re-vues* [en ligne], 7/2009, mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/428> .

1-3-1 Mettre en son *La Cerisaie* : un défi lancé à la théâtralité naturaliste

Après des siècles de bruitages ponctuels imitant en direct dans les coulisses tonnerre et vent, pluie et mer, cloches, cris d'animaux auxquels s'étaient ajoutés les sons de la ville et de la vie moderne, la scène naturaliste entreprend à la fin du XIXe siècle d'organiser les effets en ensembles auditifs vraisemblables, de prolonger l'espace fictif au-delà du plateau, au-delà de ce qui était visible pour les spectateurs, par le seul moyen du son. Cette démarche vise à compléter l'illusion théâtrale et à augmenter la qualité du leurre.

L'écriture théâtrale fait état de cette évolution : la distribution du son dans le texte théâtral s'organise d'une manière de plus en plus précise. Tchekhov intègre ainsi dans ses textes de nombreuses didascalies sonores, souvent suivies avec un zèle extrême dans les mises en scène de ses pièces au théâtre d'art de Moscou. D'après Christine Hamon-Siréjols, Tchekhov aurait tenté de freiner le zèle de Stanislavski en le menaçant d'écrire une pièce dont le début serait :

Quel silence merveilleux ! N'entendre ni oiseau, ni chien, ni coucou, ni chouette, ni rossignol, ni grelot, ni tic-tac d'horloge, ni même un seul grillon⁷³ !

La nature du bruit évoqué par le texte au second acte fait par ailleurs difficulté : est-ce une corde cassée dans une mine, ce qui pourrait signifier un accident tragique ? Est-ce le cri d'un oiseau des marécages ou d'un oiseau nocturne qui serait investi d'un sens symbolique ? Ce son mystérieux se fait également entendre à la fin de la dernière scène, accompagné par le son des haches qui abattent les cerisiers. Le son est-il alors audible de l'intérieur de la maison où Firs – personnage âgé et presque sourd- vient de s'apercevoir qu'il a été abandonné ? Le son produit en coulisses, comme les nombreux bruitages chargés de suggérer les alentours des espaces fictifs successifs fait l'objet de réserves importantes de la part de Tchekhov, celui-ci reprochant à Stanislavski « d'avoir rendu ce bruit trop fort, trop présent, trop reconnaissable⁷⁴ » ; il devait être selon lui « lointain, non

⁷³ Christine Hamon-Siréjols, *Anton Pavlovitch Tchekhov, La Cerisaie*, Paris, PUF, « Etudes littéraires », 1993, p. 50-51.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 71-72.

identifiable⁷⁵ ». Marie-Madeleine Mervant-Roux a montré qu'avec *La Cerisaie*, l'illusionnisme théâtral est ainsi mis à mal, la pièce générant une atmosphère qui déborde du cadre mimétique hérité de la tradition naturaliste :

'Venu du ciel', le son étrange fissure donc par deux fois le décor réaliste de *La Cerisaie*. La discontinuité ouverte dans la continuité illusionniste évoque fugitivement le symbolisme de certaines œuvres théâtrales naissantes, comme celle de Maeterlinck [...]. [L]e bruit céleste introduit dans l'espace scénographique de l'acte II (une toile de fond peinte par Simov), une incongruité inquiétante. Tchekhov inscrit ainsi à l'aube de la mise en scène, alors que celle-ci est atteinte par la tentation du paysage illustratif (ou, parallèlement, par celle de l'hypnose musicale), l'exemple d'une action théâtral du son, physiquement ressentie par les spectateurs qui partagent un instant le trouble des personnages⁷⁶

1-3-2 Expérience immersive et effets de réel : la pièce radiophonique

Etudiant au début des années 1990 le développement des pièces radiophoniques des années 1920, Cécile Méadel a, quant à elle, fait apparaître que les principes d'écriture régissant le théâtre radiophonique dépendent d'une part des inventions techniques assurant le développement de cette forme-limite de la théâtralité, d'autre part d'une économie suggestive qui nous intéresse plus particulièrement⁷⁷.

Ce que les auteurs demandaient à la science, c'était une méthode pour créer un langage sonore qui puisse circuler comme espace commun des auditeurs et des producteurs. Aussi, ils s'adressent aux sciences déjà établies qui ont étudié l'audition (la psychanalyse, la psychologie, les techniques sonores). Il s'agit en particulier de vérifier si une voix fait naître les mêmes images mentales chez des individus différents⁷⁸.

Visant à développer une science de l'audition, les auteurs de radio s'associent ainsi à des radio-techniciens, à des musiciens et à des acousticiens, avec l'idée qu'un accord auditif partagé puisse être mis en place par l'intermédiaire du théâtre radiophonique. Ils souhaitaient ainsi interroger la communauté façonnée par le théâtre radiophonique : une majorité des auditeurs serait-elle d'accord, par

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De la bande-son à la sonosphère... », *op. cit.*, p. 6.

⁷⁷ Cécile Méadel, « Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique. Techniques et culture », *Éditions de la Maison des sciences de l'homme*, n°16, juillet-décembre 1990, p. 135-160. Document archivé le 5 avril 2010, consulté le 1^{er} mai 2019. URL : ffhalshs-00082721f

⁷⁸ Cécile Méadel, « Les images sonores... », *op. cit.*, p. 148.

exemple, pour estimer qu'un parfum musqué a un son plus grave qu'un parfum fleuri? Ainsi, les auteurs pouvaient-ils rêver que l'on choisisse un jour les acteurs en fonction de leur « phonisme psychologique » et que le décor sonore fasse naître chez tous les auditeurs un monde commun de sensations⁷⁹. Le théâtre radiophonique (réalisation dans un studio d'une pièce écrite spécialement pour le micro ou d'une pièce adaptée) se distingue alors peu à peu du théâtre radiophoné (retransmission sur les ondes d'une pièce de théâtre jouée sur scène), en explorant les ressources suggestives spécifiques à cette forme qui n'existe matériellement nulle part ailleurs que sur les ondes. Délivré du code illustratif, le théâtre radiophonique peut ainsi explorer de nouveaux territoires de la perception :

En fait, le vérisme est battu en brèche dès l'origine; les auteurs veulent avec les bruits faire naître l'évocation d'une ambiance, d'un paysage, d'une action... et les bruits réels leur semblent de moins bonne qualité que leur imitation ou même que leur "représentation"⁸⁰.

Cécile Méadel montre que l'une des voies privilégiées par le théâtre radiophonique consiste à donner des échos et des résonances aux bruits afin de suggérer des espaces. Les auteurs associés aux musiciens créent ainsi un appareil de réverbération artificielle permettant, en tournant un seul bouton, de passer de l'acoustique d'un boudoir à celle d'un corridor. Cet appareil, dénommé Bernard-Roux du nom de son inventeur, est notamment utilisé dans *Solériana*, un « conte sidéral », pour donner une idée de la taille des personnages qui interviennent. Le Soleil parle ainsi dans une « tonalité de cathédrale⁸¹ », les Heures dans une tonalité de plein-air.

L'appareil de réverbération Bernard Roux n'est pas autre chose qu'une palette, revêtue de toutes les couleurs; celles-ci sont devenues des chiffres: les rouges sont les aigus; le jaune, l'écho; le noir, les graves; le plein air est le bleu; le vert, c'est le médium. Le metteur en ondes prend tantôt de l'une, tantôt de l'autre et il fait un tableau sonore. Pourquoi une telle couleur plutôt que telle autre? Parce que c'est la vérité? Oh non, parce que de même que le peintre restitue ce qu'il voit comme il le voit, le metteur en onde réalise ce qu'il entend comme il l'entend⁸².

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 152.

⁸² André Allehaut, Rapport sur l'utilisation de l'appareil de réverbération électrique Bernard-Roux, 12 mai 1939, archives Vinot-Germinet, cit. par Cécile Méadel, « Les images sonores », *op. cit.*, p. 149.

Les auditeurs vivront ce « drame joué par des âmes nues ou, si l'on préfère, par des acteurs sans visage, (ce) drame qui nous oblige à fermer les yeux non parce que le décor est invisible mais parce qu'un autre décor, tout idéal et abstrait, se construit dans notre imagination⁸³ ».

En 1924, le journal *L'Impartial* organisait un concours visant à promouvoir le théâtre radiophonique. Le jury était composé de littérateurs et d'hommes de théâtre parmi lesquels Colette, Léon Paul Farge, Jacques Copeau, la comtesse de Noaille. C'est Gabriel Germinet, avec son collaborateur Pierre Cusy, qui obtint le premier prix du concours de *L'Impartial* pour la pièce *Mare-Moto*, signifiant « raz-de-marée » en italien⁸⁴. Dans ce drame, on assiste à un dialogue entre un radio-télégraphiste et un marin qui appellent désespérément au secours par T.S.F. car leur navire est en train de couler. On entend la pluie, le vent, des bruits de chute, les craquements de la coque. Toute la pièce est donc un jeu avec le réel, l'auditeur ayant l'impression de surprendre une communication en cours quelque part dans le monde. La situation décrite n'aurait toutefois pas pu avoir lieu en 1924 puisque, ainsi que le rappelle Cécile Méadel, la radiographie des navires se faisait alors par morse. Si l'on ignore cette particularité, la pièce est néanmoins parfaitement crédible. *Mare-Moto* est ainsi à la fois un exercice de suggestion et une mise en évidence de la relation entre l'auditeur et la radio. Alors que le naufrage paraît imminent, la pièce est brutalement interrompue par un dialogue entre le speaker et le directeur de la station qui s'entretiennent de la scène que l'on vient d'entendre, dans un effet de distanciation qui interroge sur la nature de ce qui vient d'être écouté.

La pièce radiophonique se situe donc à une lisière de la théâtralité, mais n'interroge pas moins le mouvement suggestif qui fonde la représentation. Elle institue une atmosphère sonore d'autant plus puissante qu'elle se développe dans un retranchement total de la visualité et qu'elle place l'auditeur en immersion. Le pouvoir suggestif est tel que les concepteurs de *Mare-Moto* ont perçu l'importance

⁸³ Cécile Méadel, « Les images sonores... », *op. cit.*, p. 150.

⁸⁴ Pascal Griset, « *Mare-Moto*, innovation et perception du public », *Histoire des programmes et des jeux*, Paris, GEHRA, 1986 et Cécile Méadel, « *Mare-Moto*, une pièce radiophonique de Pierre Cusy et Gabriel Germinet (1924) », *Réseaux*, n°52, 1992, p. 75-94.

de créer une interrogation sur la nature de l'expérience perceptive vécue par l'auditeur.

1-3-3 Diaphanéité de l'atmosphère sonore : le travail de l'intermédialité

Dans l'article qu'elle consacre à l'atmosphère sonore au théâtre, Marie-Madeleine Mervant-Roux interroge la raison pour laquelle le concept de « paysage sonore » développé dans les années 1970 par Muray Schafer à travers le « *World sound project* » lui paraît peu apte à rendre compte de l'évolution du son au théâtre depuis les années 1970. Marie-Madeleine Mervant-Roux montre ainsi que contrairement à l'esprit encyclopédique qui préside à la création du « *world sound project* », l'atmosphère sonore se développe au théâtre contre l'illustration, dans un retrait de la visualité et dans une ouverture de l'imaginaire. Ce mouvement de retranchement et d'apparition, qui puise dans les ressources du son pour stimuler la vision intérieure, fait intervenir chez le spectateur ce que nous nommerons diaphanéité. Il s'agit de créer depuis l'absence visuelle et d'exploiter le potentiel pathique créé par cette absence.

Après une la période des années 50-70 qui, est encore tributaire de pratiques héritées de l'esthétique illusionniste et qui conçoivent le son du théâtre comme un accompagnement ou un habillage, Marie-Madeleine Mervant-Roux montre que les années 1970 voient apparaître de nouveaux collaborateurs. André Serre-Milan, Pablo Bergel, Philippe Cacchia, Daniel Deshays envisagent le son dans la perspective de sa performativité. Ces praticiens, régisseurs-sonorisateurs venus du cinéma, travaillent à faire de l'atmosphère théâtrale un espace de suggestion au sein duquel le spectateur-auditeur est pleinement sollicité en tant que co-créateur du spectacle. C'est ainsi qu'André Serré donne vie aux marécages invisibles entourant le palais dessiné par Richard Peduzzi pour *La Dispute* de Marivaux, mis en scène par Patrice Chéreau en 1973 et qu'il élabore les ambiances des pays visités par Peer Gynt pour le spectacle que ce dernier mettra en scène en 1981. C'est ainsi que Philippe Cacchia suggère la nuit africaine de *Combat de nègres et de chiens* de Koltès également mis en scène par Patrice Chéreau en 1983, ou la ville occidentale de *Dans la solitude des champs de coton* en 1987, avant de travailler avec Claude Régy.

En 1987, Pablo Bergel collabore avec Jean-François Peyret et Jean Jourheuil sur le *Paysage sous surveillance*, de Heiner Müller, à la Maison de la culture de Bobigny. Si les premiers mots prononcés par les acteurs décrivent ce qui pourrait être un tableau – « un paysage entre steppe et savane, le ciel bleu de Prusse, deux nuages gigantesques⁸⁵ », le son travaille en contrepoint de la perception visuelle. Les voix souvent dissociées des acteurs qui circulent sur le plateau, équipés de micros HF, sont ainsi retravaillées et texturées. Elles s'intègrent dans une vaste installation intermédiaire qui garde certains traits d'un paysage urbain. Les fauteuils des spectateurs sont par ailleurs équipés de petits écrans, où passe un film tourné dans les rues de Bobigny, rue sur laquelle donne une très grande porte au fond du plateau, qui s'ouvre d'ailleurs pendant le spectacle. Le traitement du son façonne ainsi une atmosphère qui tend à s'autonomiser par rapport aux autres éléments de la représentation, fournissant au spectateur une réelle alternative de composition, ainsi que l'a montré Marie-Madelaine Mervant-Roux :

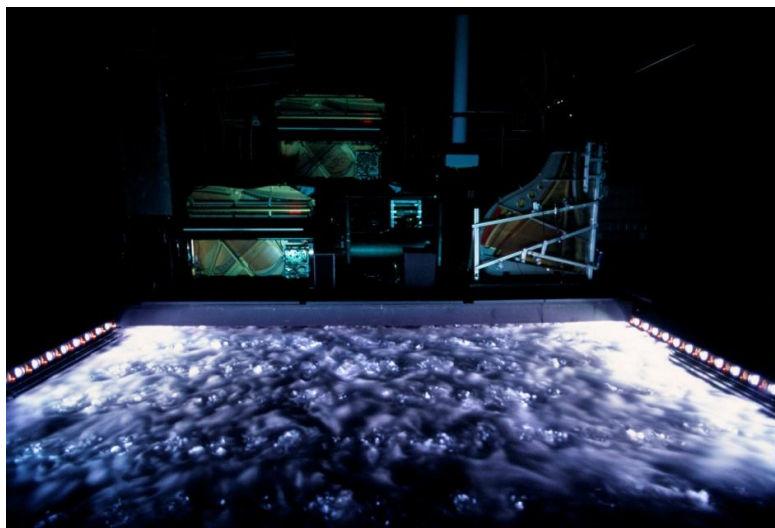
La musique, les voix modifiées, les grincements de la machinerie (un treuil soulève la comédienne, la grande porte fait du bruit), la musique encore, puis la voix, puis le violon qui ponctue... constituent autant d'éléments d'un « soundscape » non figuratif où le direct alterne avec le médiatisé pour une écoute alerte et parfois méditative⁸⁶.

Créé en 2007, *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels donne congé à la présence humaine et constitue une expérience-limite du travail sur l'atmosphère au théâtre, dont nous souhaiterions ici interroger l'économie sonore. La scène installée face aux spectateurs se compose de trois grands bassins rectangulaires vides à la droite desquels on trouve des réservoirs blancs illuminés de l'intérieur et remplis d'eau, et à gauche quatre haut-parleurs juchés sur de longs trépieds ; au fond on distingue une sculpture constituée de pianos - deux pianos droits Midi et trois pianos désossés et motorisés⁸⁷ -, de tuyaux métalliques, de haut-parleurs, d'arbres sans feuilles et de tout un assemblage de mécaniques, l'ensemble étant monté sur une plateforme mobile.

⁸⁵ Heiner Müller, *Paysage sous surveillance, Germanica Mort à Berlin*, Paris, Minuit, 1985, p. 24.

⁸⁶ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De la bande-son à la sonosphère... », *op. cit.*, p. 14.

⁸⁷ Stéphane Malfettes, « La machine à fabriquer du spectacle de Heiner Goebbels », *Théâtre & Musique* n°3-4, 2007, p. 43.



[Fig. 9] Heiner Goebbels, *Stifters Dinge*, 2007, photographie Mario Delo Curto.

Avant même de se déployer comme épiphanie visuelle, la machinerie se fait entendre : cliquetis, bruits métalliques, harmoniques discordantes résonnent ainsi que le rythme régulier d'une machine. Pour le spectateur, l'impression qu'il s'agit d'une partition orchestrée qui ne renvoie plus à un fond de réalité connu mais à un espace autre, à un *soundscape* lointain, se fait de plus en plus nette, ainsi que le note Marie-Christine Lesage :

Les sons de *Stifters Dinge* ouvrent un espace étrange, dessinent un territoire inconnu qui demande à être investi par l'imaginaire du spectateur, d'autant que l'absence de l'être humain en scène invite le spectateur à porter son attention sur la présence des objets, des matières et des sons qui composent l'environnement scénique⁸⁸

Une seconde perspective auditive, acousmatique cette fois, s'ouvre lorsque des voix enregistrées se font entendre, les voix de personnages historiquement célèbres - entretien avec Claude Lévi-Strauss, extrait de *Nova Express* lu par William Burroughs, une interview télévisée avec Malcom X - alternant avec des chants ethnographiques - formules de conjuration adressées au vent enregistrées de Papouasie-Guinée en 1905 par Rudolph Pöch, chant d'indiens de Colombie, chanson traditionnelle grecque enregistrée en 1930.

Ces voix surgissent comme de véritables corps sonores qui se superposent au bruit de la machine scénique [...]. Ces chants tirés

⁸⁸ Marie-Christine Lesage, « Espace sonore et présence des choses », *Théâtre et intermédialité*, sous la direction de Jean-Marc Larrue, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 287.

d'archives sonores activent également un imaginaire anthropologique lointain (ce sentiment de lointain étant accentué par la qualité particulière des enregistrements datant du début du XXe siècle⁸⁹).

Réactivant l'expérience musicale et acoustique de Heiner Goebbels⁹⁰, *Stifters Dinge* par son atmosphère sonore peut donc être considéré comme un « dialogue des morts adressé aux humains⁹¹ ». Les voix enregistrées existent donc comme corps à la fois lointains et rendus présents par la médiation des haut-parleurs, ainsi que par leur disposition sonore, évoquant la nostalgie d'un monde naturel et culturel diversifié en voie de trépasser.

Telle qu'elle est constituée et expérimentée au théâtre, l'atmosphère sonore contribue à l'amuïssement de la présence humaine et crée en même temps de singuliers effets de présence, selon un mouvement d'apparition-disparition qui caractérise l'esthétique du diaphane et qui interroge la nature de l'émotion créée par l'absentement ou la remémoration. La réflexion sur le paradigme atmosphérique inscrit dès lors notre propos dans le domaine d'une esthétique que Tonino Griffiero qualifie de « pathique⁹² ». A partir des voies d'analyse ouvertes par les études intermédiales et par l'esthétique atmosphérique, il s'agit donc à présent d'interroger le contexte de développement du régime atmosphérique du diaphane au théâtre.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 288-289.

⁹⁰ Après des études de musique dans les années 1970, Heiner Goebbels crée des pièces de radio d'après des textes de Heiner Müller, compose pour la danse et le cinéma dans les années 1980, puis à partir de 1988 pour L'Ensemble modern et pour l'ensemble intercontemporain, avant de créer des pièces de théâtre musical dans les années 1990, parmi lesquelles *Eislermaterial* en 1998, en hommage à Hanns Eisler.

⁹¹ Marie-Christine Lesage, « Espace sonore et présence des choses », *op. cit.*, p. 289.

⁹² Tonino Griffiero, « Something more. Atmospheres and pathic aesthetics », in *Atmosphere/Atmospheres*, edited by Tonino Griffiero and Giampiero Moretti, Milan, Mimesis international, 2018.

CHAPITRE 2

L'OR PULVÉRISÉ DU WAGNÉRISME

Parce qu'il envisage l'œuvre d'art à l'aune d'une synthèse des arts, parce qu'il a transformé l'activité spectatorielle et a inspiré les artistes et théoriciens du drame moderne et contemporain, le *Gesamtkunstwerk* wagnérien occupe une place fondatrice. Friedrich A. Kittler le considère ainsi comme le premier « intermédia » à avoir fondu l'économie du sonore et du visuel⁹³. L'atmosphère devient cette unité à partir de laquelle la synthèse est envisagée, unité pour le praticien qui en entreprend la dramaturgie, unité qui permet de penser l'économie perceptive du spectacle et les synesthésies qui y opèrent. Cependant, comme le note Michaël Darroch, « les nombreux artistes qui ont prétendu poursuivre la quête de l'œuvre d'art totale après le *Gesamtkunstwerk* de Wagner, qu'ils soient issus du futurisme ou du Bauhaus, ont en commun de privilégier le visible et l'espace visuel au détriment de l'audible, de l'espace acoustique et, a fortiori, de la parole humaine⁹⁴. La dramaturgie wagnérienne sera donc étudiée à partir de la

⁹³ Friedrich A. Kittler, « World-Breath : On Wagner's Media technology », in David J. Levin (dir.), *Opera through Other Eyes*, traduction de l'allemand de Friedrich A. Kittler et David J. Levin, Stanford University Press, 1994, p. 215-235.

⁹⁴ Michaël Darroch, « Voix synesthésiques : multivocalité numérique et langage incorporé dans l'espace théâtral, *Théâtre et intermédialité*, Jean-Marc Iarrue (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2015, p. 258.

visualité qu'elle construit, mais aussi à partir de sa musicalité, dans la mesure où le mouvement suggestif que nous souhaitons interroger se constitue dans le tissage de ces domaines. Notre étude sera en outre attentive à la réception des spectateurs que furent notamment Baudelaire, Mallarmé, Appia ou encore Meyerhold.

2-1 D'une *Verwandlung* atmosphérique dans l'œuvre wagnérienne

Le mot allemand « *Verwandlung* », que l'on traduit en français par « métamorphose » et qui donne son titre au roman de Kafka, désigne un processus de transformation, de passage d'un état à un autre. Il induit une plasticité, puisque le processus de métamorphose n'est ni linéaire ni définitif. En littérature, il est abondamment utilisé dans les contes de fées et les récits fantastiques. C'est ce terme que Wagner utilise pour décrire les différents « effets » scéniques qui interviennent au cours de sa tétralogie, *L'Anneau des Nibelungen*. Mais le terme « effet » est inapproprié au travail mené dans la tétralogie : il implique en effet une vision par trop résultative du mouvement scénique, alors que Wagner pense la fluidité des liaisons et leur dynamisme interne.

2-1-1 Distribution des *Verwandlungen* atmosphériques dans *Rheingold*

Le travail de synthèse réalisé par Marie-Louise Bablet-Hahn nous permet de mieux percevoir la nature et la distribution des *Verwandlungen* conçus par Wagner au fil de la tétralogie.

<i>Verwandlungen</i> réclamés par Wagner, d'après Marie-Louise Bablet-Hahn		
L'OR DU RHIN		
<i>Scènes/actes</i>	<i>Décors</i>	<i>Verwandlungen</i>
Scène 1	Sur le fond du Rhin	vagues, nuages, brouillard
Scène 2	Paysage de montagnes aux vastes horizons dégagés au-dessus du Rhin. Au fond, le Walhalla	Vapeur, soufre, nuages noirs, gouffres
Scène 3	Le Nibelheim	
Scène 4	Décor scène 2	Brouillard, orage, ciel clair, arc-en-ciel
LA WALKYRIE		
Acte I	La cabane de Hunding	
Acte II	Montagnes rocheuses et col	
Acte III	Région sauvage au pied d'une	

	montagne rocheuse (rocher des walkyries)	
SIEGFRIED		
Acte I	Grotte et forêt, scènes 1, 2, 3	
Acte II	Forêt profonde et grotte au fond, scène 1, 2, 3	
Acte III	Région sauvage au pied d'une montagne rocheuse qui monte à gauche de façon raide (rocher des walkyries) Scènes 1 et 2 : grotte et pied de la montagne Scène 3 : décor dans sa totalité	Feu
LE CRÉPUSCULE DES DIEUX		
prologue	Le rocher des walkyries	
Acte I	Salle du palais des Gibichungen (scènes 1 et 2) Rocher des walkyries	
Acte II	Rivage devant le palais des Gibichungen (scènes 1 à 5)	
Acte III	Vallée sauvage de forêts et rochers au bord du Rhin (scènes 1 et 2) Salle du palais des Gibichungen (scène 3)	Brouillard Fumée, incendie, eau qui envahit la scène, se retire, incendie du Walhalla au fond.

Chaque transformation repose tout d'abord sur l'action d'un élément naturel : eau, air et feu. Le plus souvent, les transformations sont conçues de manière sérielle, dans une interaction des éléments naturels. Les *Verwandlungen* sont par ailleurs pensées en regard des décors, qui relèvent d'une esthétique ornementale. La *Verwandlung* est ainsi conçue pour animer le décor inerte et assurer l'évolution nécessaire à la vie de l'œuvre. On constate enfin la présence de la *Verwandlung* atmosphérique, sous l'espèce du brouillard, au début et à la fin de la tétralogie, dans une récursivité qui fait d'autant plus percevoir l'œuvre de dissolution opérée au fil de la tétralogie. Sous l'effet des *Verwandlungen*, le drame wagnérien devient donc un drame de la temporalité, un drame du dépérissement qui affecte l'Or, cette matière-lumière métaphysique.

2-1-2 Devenir-poussière de l'Or métaphysique

Les *Verwandlungen* apparaissent en outre comme des phénomènes naturels émancipés de la causalité humaine et divine, dotés de volonté et d'autonomie, à l'image de l'Or qui se déplace dans le monde et favorise les créatures qui s'en

montrent dignes. Dans la scène initiale de *L'Or du Rhin*, Wagner met en scène son arrivée, qui éblouit les nixes ainsi que le nain Alberich :

(Une clarté de plus en plus vive a pénétré le fleuve ; elle va toucher le récif central dont la pointe se met à resplendir d'un éclat éblouissant d'or rayonnant ; une lumière féerique et dorée irradie les flots).

WOODLINDE
Sœurs, regardez !
Voici la lumière qui éveille.

WELLGUNDE
A travers les eaux vertes,
Elle salue l'heureux dormeur.

FLOSSHILDE
Puis elle lui baise l'œil
Pour qu'il l'ouvre.

WELLGUNDE
Voyez-le sourire
Dans la claire lumière.

WOGLINDE
L'astre irradie
Dans les reflets des flots.

LES TROIS FILLES DU RHIN (*nageant ensemble avec grâce autour du récif*)-

Heiajaheia !
Heiajaheia ! Wallalalalala leiajahei !
Or du Rhin !
Or du Rhin !
Joie rayonnante,
Noble et radieuse clarté !
Ton éclat sacré
Vient enflammer les vagues !
Heiajahei !
Heiajaheia !
Veille, ami
Joyeux veille !
Vois, nous t'offrons
Nos jeux exquis :
Le fleuve scintille,
Les flots flamboient,
Et nous entourons ton lit,
Dansant et chantant
Et plongeant dans les ondes délicieuses.
Or du Rhin !
Or du Rhin !
Heiajaheia !
Wallalalaleia Heiajahei !

(Avec une joie toujours plus débridée, les filles du Rhin nagent autour du récif. Le flot tout entier scintille dans une éclatante lumière d'or)⁹⁵.

L'Or semble ici doté d'intentionnalité : il daigne rentrer dans le récif, célébré par Woglinde, Wellegunde et Flosshilde, les nixes chantant son retour au foyer. Sa venue structure ce mouvement et transforme l'atmosphère dans laquelle la scène baignait jusque-là, faisant passer d'une semi-pénombre à un éveil (« une clarté de plus en plus vive » ; « elle va toucher » ; « elle se met à resplendir »), puis à l'éclat souverain de « l'éclatante lumière d'or », manifestation de la *Luce* métaphysique. Le chant mêlé des nixes accompagne cette transformation de l'atmosphère qui, à bien des égards, relève de la transmutation alchimique. En effet, l'Or est comme le réceptacle de plusieurs éléments qu'il place en résonance et dont il transforme la nature. C'est ainsi par exemple que l'eau devient lumière (« le fleuve scintille ») avant de devenir feu (« les flots flamboient »). Le retour de l'Or au foyer met en œuvre un mouvement d'expansion qui transforme l'insularité de la scène (le récif) et lui donne de plus vastes et plus diffuses proportions. Pourtant, ce sera Alberich, un « bellâtre velu et bossu », « un nain noir tout calleux » venu du Nibelung⁹⁶ qui dérobera l'Or après avoir abjuré l'amour. Ce rapt introduit au sein de la tétralogie le motif de la corruption charnelle et du dépérissement dont Wagner tirera largement profit. Avec le rapt de l'Or, la lumière perd en densité, elle n'est plus cette unité dans laquelle tous les éléments faisaient corps. La lumière tend plutôt à la pulvérisation, elle quitte la corporalité pour un état plus instable. La transition entre la scène 1 et la scène 2 de *L'Or du Rhin* est significative de ce mouvement : si la scène dans un premier temps semble retourner à l'obscurité visqueuse qui régnait avant le retour de l'Or, Wagner effectue une sorte de décadre, et transporte son spectateur aux abords du Walhalla, le séjour des dieux nimbés d'un halo diaphane. Stéphane Goldet a analysé comment, d'un point de vue instrumental, opérait cet allègement :

La texture symphonique se détend et s'allège. De l'eau privée de lumière désormais où nous étions il y a encore un instant, nous voici arrivés plus haut, dans les nuées (montée dans l'aigu des violons et des bois clairs). La transition est si rapide qu'elle

⁹⁵ Richard Wagner, *L'Or du Rhin*, dans *Guide des Opéras de Wagner*, dir. Michel Pazdro, trad. Françoise Ferlan, Paris, Arthème Fayard, [1988], 1994, p.474.

⁹⁶ *Ibid.*, p.471. Ces expressions sont utilisées par Wellgunde.

suggère une métamorphose magique de la matière [...]. L'auditeur se sent en attente, pris ici comme dans une transsubstantiation progressive du thème de « l'anneau » (un balancement de tierces *très doux* par deux cors), engendrant à son tour le thème du « Walhalla », sur lequel s'ouvre le rideau de la scène suivante⁹⁷.

Ce qui opère au niveau musical dans la transition entre le leitmotiv de l'Anneau et celui du Walhalla opère également au niveau de l'*opsis* wagnérienne : d'une part, l'Or évoqué dans la tétralogie subit une transformation qui en altère la densité comme la forme. D'autre part, un nouveau régime de visibilité se met en place, au sein duquel la lumière diffuse est comme une trace de son ancienne corporalité, cette densité d'avant le rapt. Le diaphane, en ce qu'il participe d'un double état du visuel (l'apparaissant- disparaissant) et dans la mesure où il implique une physique de l'apparaissant, plonge ainsi le spectateur dans un nouvel état perceptif, un état proche de celui de la contemplation procédant d'une subversion des contours et des formes. Un second rapt intervient dans *L'Or du Rhin*, symétrique à bien des égards de celui commis par Alberich. Il s'agit de l'enlèvement de Freia - la déesse qui cultive les pommes d'or dont les dieux tirent une jeunesse éternelle - par Fafner, l'un des géants qui ont construit de Walhalla à la demande de Wotan. L'enlèvement de Freia rompt le cours des existences divines en introduisant le dépérissement et le vieillissement chez eux :

(Un brouillard blafard envahit la scène, au fur et à mesure qu'il s'épaissit, on voit les dieux pâlir et vieillir ; à la fois inquiets et pleins d'espoir, ils regardent tous Wotan qui fixe obstinément le sol, plongé dans ses pensées).

LOGE

Un brouillard m'abuse-t-il ?
Suis-je le jouet d'un rêve ?
Pâles et anxieux,
Comme vous vous fanez vite !
L'éclat de vos joues s'efface :
L'éclair dans vos yeux s'éteint⁹⁸ !

La déchéance physique qui accompagne le vol des pommes d'or s'effectue dans un « brouillard blafard » qui ternit l'éclat des corps. La source de vie - qui est aussi source lumineuse réalisée sous l'espèce de l'or - étant perdue, l'apparaissant perd sa forme et sa réalité. Il se dilue sous les yeux de Loge dans une inversion du mouvement expansif qui caractérisait jusque-là l'existence des dieux.

⁹⁷ *Ibid.*, p.710.

⁹⁸ Richard Wagner, *L'Or du Rhin*, dans *Guide des opéras de Wagner, op. cit.*, p.489.

L'esthétique que développe Richard Wagner envisage le spectacle à l'aune du phénomène naturel, atmosphérique en particulier. Comme dans les récits étiologiques, la tétralogie wagnérienne confère au phénomène atmosphérique une histoire et fait de celle-ci un paradigme dramaturgique doublement actif, d'une part en tant qu'unité de composition, d'autre part en tant que principe énergétique actif au sein de l'œuvre d'art.

2-2 La critique artiste face à Wagner : Baudelaire et Mallarmé

L'œuvre de Richard Wagner fait partie des sources d'inspiration les plus notables de la critique artiste française au XIXe siècle. De Baudelaire à Mallarmé, l'œuvre wagnérienne a favorisé le développement d'une critique non théorique, non dogmatique, dont l'importance dans la théorie du drame est majeure. Baudelaire et Mallarmé furent spectateurs de l'œuvre wagnérienne à des moments singuliers de son histoire, avec des postures distinctes. Leurs apports respectifs à la dramaturgie wagnérienne et à la pensée de l'atmosphère n'en sont que plus précieux⁹⁹.

2-2-1 Atmosphère sonore et synesthésie chez Baudelaire

Le 13 mars 1861, la première représentation de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris est un échec. Cette intolérance des connaisseurs officiels suscite l'indignation de Baudelaire, qui se lance dans la rédaction d'une étude, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris ». Le poète avait déjà vu *Tannhäuser* en février 1860, ce qui l'avait incité à adresser une lettre personnelle à Wagner en date du 17 février 1860. Baudelaire avait également lu quelques livres en français et en anglais sur les œuvres composées à cette période, à savoir, outre *Tannhäuser* (1845), *Le Vaisseau fantôme* (1841) et *Lohengrin* (1848).

Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire se penche sur l'art des peintres et sur le travail des coloristes dans un texte intitulé « Le gouvernement de l'imagination ».

⁹⁹ Serge Meitinger, « Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner », *Romantisme*, n°33, p. 75-90.

Il plaide en faveur de l'imagination et promeut la fidélité au tempérament qui a « enfanté » l'œuvre plus qu'au principe mimétique :

Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde¹⁰⁰.

L'affirmation de l'autonomie de l'œuvre, qui n'est plus justifiée que par son organisation interne et qui doit fidélité au « rêve » du peintre, fait intervenir un parallèle avec le régime naturel et cosmologique, qui suit des principes d'organisation et une vie que l'artiste, dans son travail, doit faire affleurer à son tour. Le paradigme atmosphérique est pensé comme le « milieu » qui assure la cohérence de l'ensemble, cette couleur spécifique dont procède le sentiment inspiré par le tableau.

Tous les personnages, leur disposition relative, le paysage ou l'intérieur qui leur sert de fond ou d'horizon, leurs vêtements, tout enfin doit servir à illuminer sa livrée, pour ainsi dire. Comme un rêve est placé dans une atmosphère qui lui est propre, de même une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier [...]. Tout le monde sait que le jaune, l'orange, le rouge, inspirent et représentent des idées de joie, de richesse, de gloire et d'amour ; mais il y a des milliers d'atmosphères jaunes ou rouges, et toutes les autres couleurs seront affectées logiquement et dans une quantité proportionnelle par l'atmosphère dominante¹⁰¹.

Qu'elle soit « particulière » ou « dominante », l'atmosphère est ainsi chez Baudelaire la catégorie à travers laquelle est pensé le devenir de l'œuvre, la catégorie qui précisément permet à la « conception » de devenir « composition » et à la composition de devenir inspiration pour le spectateur. L'atmosphère dominante devient ainsi un espace de transfert synesthésique au sein duquel les couleurs deviennent des émotions, un espace qui par conséquent dilue la dialectique du sujet et de l'objet pour mieux accueillir la sensibilité du spectateur, un espace où l'activité créatrice du peintre et l'activité créatrice du spectateur se répondent et s'alimentent dans un dialogue incessant.

C'est sous l'espèce de la synesthésie, et à travers l'évocation d'une atmosphère sonore que Baudelaire rend compte de l'expérience sensorielle

¹⁰⁰ Charles Baudelaire, « Le gouvernement de l'imagination », *Salon de 1859, Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1976, p. 626.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 625.

suscitée par *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris. Suite à l'article de Fétis dans la *Gazette française*, après également la parution d'un article plus élogieux de Gautier dans *Le Moniteur*, Baudelaire s'en prend au conservatisme français en matière d'opéra. Il collecte ainsi des réceptions qui font autorité - celle de Berlioz, puis de Liszt - avant d'exprimer ce que l'écoute de la musique wagnérienne a produit en lui.

Cette introduction renferme et révèle l'élément mystique, toujours présent et toujours caché dans la pièce [...]. Pour nous apprendre l'inénarrable puissance de ce secret, Wagner nous montre d'abord la beauté ineffable de sanctuaire, habitée par un Dieu qui venge les opprimés, et ne demande qu'amour et foi à ses fidèles. Il nous initie au Saint Graal ; il fait miroiter à nos yeux le temple de bois incorruptible, aux murs odorants, aux portes d'or, aux solives d'arbeste, aux colonnes d'opale, aux parois de cymophane, dont les splendides portiques ne sont approchés que de ceux qui ont le cœur élevé et les mains pures. Il ne nous le fait point apercevoir dans son imposante et réelle structure, mais, comme ménageant nos faibles sens, il nous le montre d'abord reflété dans quelque onde azurée ou reproduit par quelque nuage irrisé.

C'est au commencement une large nappe dormante de mélodie, un éther vaporeux qui s'étend pour que le tableau sacré s'y dessine à nos yeux profanes ; effet exclusivement confié aux violons, divisés en huit pupitres différents qui, après plusieurs mesures de sons harmoniques, continuent dans les plus hautes notes de leurs registres. Le motif est ensuite repris par les instruments à vent les plus doux ; les cors et les bassons en s'y joignant, préparent l'entrée des trompettes et des trombones qui répètent la mélodie pour la quatrième fois, avec un éclat éblouissant de coloris comme si dans cet instant unique l'édifice saint avait brillé devant nos regards aveuglés, dans toute sa magnificence lumineuse et radiante. Mais le vif étincellement, amené par degrés à cette intensité de rayonnement solaire, s'éteint avec rapidité, comme une lueur céleste. La transparente vapeur des nuées se referme, la voix disparaît peu à peu dans le même encens diapré au milieu duquel elle est apparue, et le morceau se termine par les premières six mesures, devenues plus éthérées encore. Son caractère d'idéale mysticité est surtout rendu sensible par le pianissimo toujours conservé de l'orchestre et qu'interrompt à peine le court moment où les cuivres font resplendir les merveilleuses lignes du seul motif de cette introduction. Telle est l'image qui, à l'audition de ce sublime adagio, se présente d'abord à nos sens émus¹⁰².

Ce passage pourrait relever de l'*ekphrasis* si l'œuvre matricielle appartenait au domaine de la peinture ou de la sculpture. Comme dans l'*ekphrasis* toutefois,

¹⁰² Charles Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 783. Les italiques sont de Baudelaire.

Baudelaire utilise le détour par l'image, il conçoit un texte en prose dont la poéticité suggère l'effet produit par l'œuvre plutôt que d'en chercher la description objective. L'énonciation crée un espace où ce qui a été ressenti par Baudelaire est donné à éprouver au lecteur, selon un mouvement synesthésique où la musicalité enfante une *opsis*. Par sa performativité qu'il institue, le texte tient de l'hypnose ou de la suggestion. Tel un somnambule, le lecteur est ainsi invité à se promener dans l'impression spatialisée produite par la musique, et à franchir les différents seuils de perception qui jalonnent l'introduction du Tannhäuser. La musique wagnérienne est ainsi pensée comme une expérience initiatique dont la sacralité et l'ésotérisme rappellent les cultes anciens. Le diaphane intervient comme cet espace flottant où ce qui est entendu est transformé en image, et où l'image est mentalisée en musique.

2-2-2 La réception critique de Mallarmé

Lorsqu'Edouard Dujardin, le rédacteur en chef de la *Revue wagnérienne* lui commande une réflexion poétique sur l'œuvre de Wagner, Mallarmé n'a en revanche pas de connaissance spécifique de l'œuvre wagnérienne, qui jouit pourtant d'un plus grand engouement en France. « Richard Wagner, rêverie d'un poète français » est une réflexion poétique, à mi-chemin de l'article de presse et du poème en prose. L'analyse que Mallarmé y développe sera prolongée six mois après par le poème « Hommage », qui sera publié dans l'édition de 1898 des textes poétiques. Si l'admiration de Mallarmé pour Wagner est une conséquence directe de celle qu'il manifeste à l'égard de Baudelaire et de Gautier, le texte n'est en revanche pas exempt d'une critique féconde dans la pensée mallarméenne du drame. L'œuvre de Wagner donnera à Mallarmé la possibilité d'approfondir une réflexion sur le drame total engagée depuis la première tentative d'*Hérodiade*, en 1864, à laquelle il travaille toujours en 1885. L'idéal de pureté qui apparaît dans la réflexion sur la Fable et sur une Cérémonie qui retrouverait sa dimension d'opération spirituelle sont elles aussi vivifiées par les spectacles données dans le cadre du *Festspiele* de Bayreuth.

Une même aversion à l'égard du mélodrame, mode de fiction naïf et grossier, rapproche Mallarmé de Wagner. De même, la dimension culturelle et non

plus seulement culturelle de la cérémonie théâtrale relie les deux héritages, ainsi que l'a indiqué Edouard Dujardin :

Dans l'œuvre et les théories de Wagner, Mallarmé reconnaît immédiatement un exemple de ce qu'il rêvait lui-même ; au lieu d'être le divertissement d'une soirée, l'œuvre d'art devenait une sorte de fête religieuse où la foule prenait conscience du plus profond et du plus véridique d'elle-même¹⁰³.

Mais Dujardin note également les réserves de Mallarmé à l'égard de l'œuvre de Richard Wagner :

Trois choses surtout lui apparaissent être des erreurs fondamentales dans la théorie et l'œuvre de Wagner : l'anecdote, même si elle se hausse à la légende ; le comédien qui, avec sa personnalité frelatée semble être, non pas un intermédiaire entre la foule et le poète, mais un obstacle ; enfin, le décor matériel¹⁰⁴.

Aux yeux de Mallarmé, Wagner n'est donc pas ou pas assez moderne car il n'a pas remis en cause le théâtre tel qu'il existait par tradition, et a réaffirmé l'ancrage national de la tradition théâtrale dans le terreau des légendes germaniques. Chez Wagner, la musique n'opère en outre que par adjonction par rapport au drame représenté sur scène, si bien qu'elle s'engluait dans la matérialité de la scène alors que sa puissance suggestive aurait pu ouvrir la voie à une dématérialisation de la représentation. Pour Cécile Leblanc, une ligne de partage intervient entre la réception baudelairienne de l'œuvre wagnérienne et la réception critique de Mallarmé qui le distingue de la « wagnérolâtrie¹⁰⁵ » française de son temps :

La légende (ou mythe, ou fable), qui prenait chez Baudelaire un sens très positif [...] devient, chez Mallarmé, un obstacle au théâtre pur qui pourrait se définir ainsi : pas de mythologie, pas d'histoire, encore (encore moins d'intrigue), pas de personnage.

Il n'y a donc pas, dans Wagner, de mythe tel que l'entend Mallarmé, c'est-à-dire de pure transcendance déglagée des oripeaux du drame, et exprimant le Dire de l'Origine¹⁰⁶.

L'œuvre de Wagner fournit donc à Mallarmé la possibilité de mettre ses intuitions à l'épreuve de la scène et de pousser plus loin l'énoncé de sa dramaturgie, une dramaturgie non mimétique, non dramatique, qui œuvre par retranchement vers la

¹⁰³ Edouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Paris, Messein, 1936, p. 79.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France (1883-1889)*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 202.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 199

plus grande virtualisation par un vaste mouvement récuratif que Philippe Lacoue-Labarthe nomme « épuration » :

L'opération mallarméenne est moins la destruction que l'épuration. Laquelle voue l'art, ramené à la plus stricte lettre et déchargé de toute fonction subalterne ou étrangère à son essence, à être ce que l'occident a pensé qu'il devait être : la présentation, non d'un contenu spirituel, pour parler comme Hegel, mais du contenu spirituel lui-même, qui n'est rien d'autre que le 'mystère' de l'existence humaine¹⁰⁷.

C'est dans cet interstice ouvert par l'épuration mallarméenne que s'inscrit l'éloge du diaphane, du diffus, du vaporeux dont Jean-Pierre Richard a relevé l'expression concomitante dans les écrits de Mallarmé sur Loïe Fuller et sur Richard Wagner :

Wagner va donc offrir à Mallarmé des plaisirs un peu semblables à ceux que lui dispensera la Loïe Fuller : une soie, ici visible, et là sonore, y déverse continûment en lui une richesse d'être¹⁰⁸.

Façonné dans l'épuration et dans le retranchement des signes les plus manifestes de théâtralité, le diaphane serait donc à l'orée de la dramaturgie mallarméenne, indissociable de cette idéalité qu'elle prétend rendre sensible.

Maintenant, en effet, une musique qui n'a de ce cet art que l'observance des lois très complexes, seulement d'abord flottant et l'infus, confond les couleurs et les lignes du personnage avec les timbres et les thèmes en une ambiance plus riche de Rêverie que tout air d'ici-bas, déité costumée aux invisibles plis d'un tissu d'accords ; ou va l'enlever de sa vague de Passion, au déchaînement trop vaste vers un seul, le précipiter, le tordre : et le soustraire à sa notion, perdue devant cet afflux surhumain, pour la lui faire ressaisir quand il domptera tout par le chant, jailli dans un déchirement de la pensée inspiratrice. Toujours le héros, qui foule une brume autant que notre sol, se montrera dans un lointain que comble la vapeur des plaintes, des gloires et de la joie émises par l'instrumentation, reculé ainsi qu'à des commencements¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta : figures de Wagner*, Paris, C. Bourgeois, 2007, p. 145.

¹⁰⁸ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1961, p. 393.

¹⁰⁹ Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », *Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, nrf Gallimard, coll. « La Pléiade », 2003, p. 156.

2-3 Appia théoricien de l'atmosphère

Lorsqu'il rencontre les wagnériens français à Paris en 1885, l'année où Mallarmé écrit « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », Adolphe Appia est familier de l'œuvre du maître. Il a en effet assisté à plusieurs spectacles à Bayreuth notamment, où il a vu *Parsifal* au printemps 1882. Ce sont ces mises en scène, tout autant que les mises en scène postérieures à la mort de Wagner en 1883 qui le décideront à entreprendre une réflexion sur la mise en scène du drame wagnérien. Contrairement à Baudelaire et à Mallarmé, la pensée d'Appia se nourrit donc d'une expérience concrète de la scène et de la régie théâtrale, à laquelle il s'initie au fil de sa formation musicale – Appia est élève du conservatoire de musique de Vevey en 1880-1881 puis au conservatoire de Paris – et technique – il suit une formation aux techniques d'éclairage à Dresde auprès de Hugo Bähr en 1890-1891.

Chez Appia comme chez Craig, la pratique a précédé la théorie, quand bien même cette pratique se limite à des projets écrits de mise en scène qui ne se matérialiseront jamais sur le plateau¹¹⁰.

En 1891, Appia sort de l'hôpital où il a été interné suite à une tentative de suicide l'année précédente. Il doit observer un repos complet à Gennersbrunn, où il est hébergé au sein d'une famille de paysans, les Tappolet. Il ne peut utiliser aucun instrument, ne doit écouter aucune musique et doit mener une vie ascétique afin, pense-t-on, de ne pas solliciter ses nerfs. Muni de deux uniques documents – la partition pour piano et le livret de *L'Anneau du Nibelung* – il trace sur le papier avec des mots qu'il assortit de dessins, des « *scenarii* de mise en scène » qu'il espère faire parvenir à Bayreuth. Il rédige également des articles destinés à la publication en France, exposant des principes de mise en scène du drame étayés par des analyses de la tétralogie. Si Cosima Wagner, qui avait sollicité Appia en 1888 pour s'occuper des costumes à Bayreuth, ne lui adresse aucune réponse, l'entreprise éditoriale est plus fructueuse. Elle voit le jour en janvier 1895, avec la

¹¹⁰ Denis Bablet, « Adolphe Appia, art, révolte et utopie », Adolphe Appia, Œuvres complètes, t. I, 1880-1894, édition élaborée et commentée par Marie-Louise Bablet-Hahn, introduction générale par Denis Bablet, Lausanne, L'âge d'homme, 1983, p. 4.

parution parisienne de *La Mise en scène du drame wagnérien*, que Mallarmé lit avec intérêt¹¹¹.

2-3-1 L'atmosphère, un concept clé de l'analyse dramaturgique chez Appia

L'approche dramaturgique d'Appia se fonde sur un constat amer, celui d'une inadéquation entre les potentialités du livret wagnérien et les réalisations scéniques qui en sont faites, notamment après la mort de Wagner.

Pourquoi, ravi dans le monde merveilleux que la musique lui suggère, que le poème lui rend certain, le spectateur, s'il est complet, éprouve-t-il ce besoin de parfaire son bonheur esthétique, cette lassitude dans l'attente, rendue intolérable par l'insistance du drame qui poursuit son cours ? C'est qu'on lui présente une chose vivante, vivante d'une vie excessive, dans une atmosphère sans vie. Que, d'un côté, [...] on épuise à plaisir les moyens d'expression et que de l'autre le moyen par excellence, sans lequel il n'est pas de plastique, pas de mimique concevable, la lumière, est absente¹¹².

Il s'agit donc pour Appia de redonner vie au drame wagnérien et de porter à la scène les promesses offertes par la partition et le livret. Cette démarche vitaliste et émancipatrice nécessite une approche dramaturgique moderne, qu'Appia va prendre soin de spécifier. L'atmosphère devient un concept opératoire. Elle désigne en premier lieu chez Appia cette « unité d'intention », qui permet d'harmoniser le travail des praticiens, et qui fait cruellement défaut au moment où il écrit.

Les choses sont actuellement au point que, si on soulève la question de l'éclairage scénique, il vous est répondu par le problème réputé insoluble des ombres portées par des reliefs peints ; et en effet les deux fournisseurs décoratifs, le peintre et l'électricien (je me borne à ces deux types pour faciliter l'écriture – le machiniste est au service des deux) sont tellement séparés l'un de l'autre, qu'il est difficile de les concevoir mêlant leurs efforts pour créer une convention décorative harmonieuse¹¹³.

Dès lors, l'atmosphère devient le noyau dramaturgique à partir duquel est envisagée la mise en scène du drame. Il s'agit, pour Appia, de percevoir

¹¹¹ Appia indique à son ami et mécène Chamberlain en date du 4 mars 1895 que Mallarmé a fourni « la seule réponse intéressante » à ce texte. Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, t. II, 1895-1905, édition élaborée et commentée par Marie-Louise Bablet-Hahn, Lausanne, L'âge d'homme, 1986, p. 87.

¹¹² Adolphe Appia, « Notes de mise en scène », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 111.

¹¹³ *Ibid.*, p. 112.

l'atmosphère dominante et d'y subsumer les moyens techniques de réalisation. Il s'agit également de décliner cette atmosphère dominante en suivant les indications fournies par Wagner, non seulement en termes de décor, mais surtout en termes de *verwandlung*, dans la mesure où leur succession au sein de l'œuvre fait apparaître son mouvement interne.

2-3-2- L'Anneau du Nibelung : « Un plein-air perpétuel¹¹⁴ »

La question du plein-air au théâtre, qui n'est pas sans rappeler celle qui anima la peinture de paysage, se pose à Appia et à l'œuvre wagnérienne. Un simple rappel des *verwandlungen* prévus par le maître permet de percevoir l'importance accordée à l'atmosphère au fil de la tétralogie.

Le Ring étant, à peu d'exceptions près, un plein-air perpétuel, c'est ce mode d'éclairage qui y dominera¹¹⁵

Le constat d'Appia, pour clair qu'il soit, ne va toutefois pas sans poser de difficulté à la mise en scène telle qu'elle opère à la fin du XIXe siècle. Un certain nombre d'éléments de représentation font en effet obstacle à cette fragilité atmosphérique qui caractérise le plein-air. Parmi les principaux, nous retiendrons la qualité de l'éclairage, qui vient de la rampe et qui aplatit la vie de la scène, mais aussi le cadrage, qui cloisonne ce qui par essence ne peut l'être. Appia propose donc une redistribution des sources lumineuses, qui devront venir d'en haut et qui se répartiront en lumière active et lumière diffuse. La toile peinte, qui relève d'une tradition décorative surannée et qui surtout crée des effets d'ombres totalement inopportuns, sera supprimée. Le paysage se constituera bien plutôt dans l'intervalle perceptif, grâce à un système de projection dont Appia pressent les potentialités :

La projection dont les effets atteignent une si merveilleuse perfection et qu'on n'exploite qu'isolément pour des effets spéciaux (feu, nuages, eau, etc.), est sans contredit l'un des plus puissants engins décoratifs ; trait d'union entre l'éclairage et le décor, elle immatéralise tout ce qu'elle touche. Son emploi strictement maniable est susceptible de tous les développements¹¹⁶.

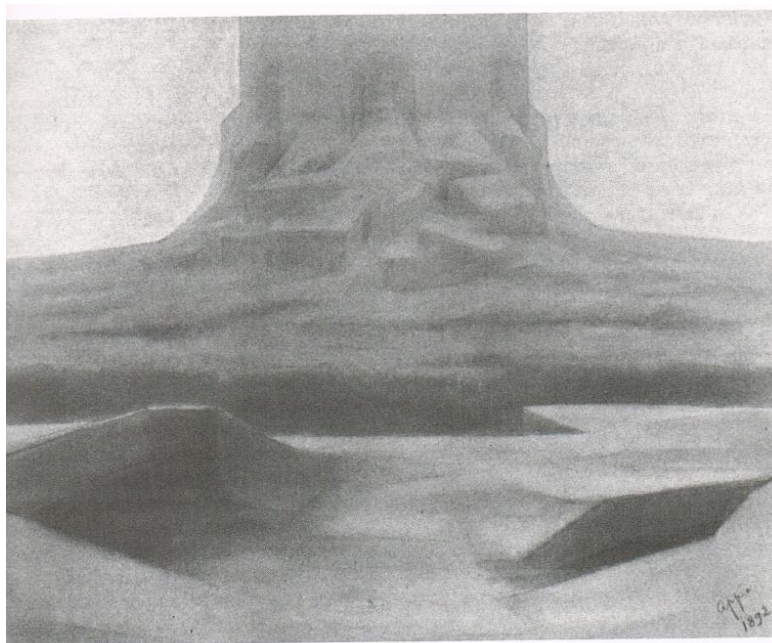
¹¹⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹¹⁵ *Id.*.

¹¹⁶ *Id.*

Avec la projection, l'image se forme dans l'espace et acquiert une existence scénique consubstantielle à celle de la lumière. Cette transformation fait intervenir une mutation plus globale de l'*opsis*. L'image scénique ne se produit pas dans le remplissage, mais bien plus dans l'effacement, dans le retrait de la matière peinte et dans l'advenue conjointe de l'image et de la lumière. De fait, l'image n'est plus devant le spectateur. Elle se réalise dans l'intervalle auparavant vide et inerte qui sépareit l'œil de l'image à voir. Par ce travail conjoint de l'image et de la lumière, l'intervalle perceptif, qui est aussi intervalle de projection, est rendu aussi vivant et labile que cette atmosphère à l'aune de laquelle le spectacle est pensé.

Partant de l'intuition que l'œuvre wagnérienne a une portée « ésotérique », Appia mène enfin un travail sur le cadrage. Le cadre de scène ne pouvant contenir l'ensemble d'un paysage qui dépasse par essence la perception spectatorielle, il aura pour fonction de suggérer une immensité qui ne peut être qu'envisagée. C'est dans cet esprit qu'Appia réalise une esquisse correspondant à la scène 2 de *L'Or du Rhin*, intitulée « Paysage du Walhalla ».



[Fig. 10] Adolphe Appia, *Rheingold*, scène 2, « walhall-landschaft », 1892 (Collection Appia, Berne, F1b¹¹⁷).

¹¹⁷ Dans le tome I des œuvres d'Appia, Marie-Louise Bablet-Hahn commente ainsi ce dessin : « La cité des dieux se perd dans les cintres; l'entrée et les abords en sont praticables ; dès la fin du siècle, Appia prévoit l'usage de la projection » (*Adolphe Appia, Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Marie-Louise Bablet-Hahn, Lausanne, L'âge d'homme, p.121).

2-3-3- L'écriture d'*Ondine*, drame atmosphérique

La légende d'Ondine est ancienne. Elle est connue au XIXe siècle par l'œuvre de Paracelse, qui lui-même puise dans la légende du chevalier de Stauffenberg au XIVe siècle¹¹⁸. Une version de la légende paraît sous la plume de Fouqué en 1811, mais c'est E.T.A Hoffmann qui a l'idée d'en faire un livret pour un opéra qui voit le jour en 1816. En 1895, Jean Thorel traduit le conte de Fouqué en français et souhaite l'adapter pour Gabriel Fauré. Il propose à Appia, familier des milieux symbolistes parisiens grâce à son ami Chamberlain, de collaborer à la réalisation du livret. Malgré une qualité que Marie-Louise Bablet-Hahn estime d'un « symbolisme primaire, dont la mièvrerie n'est guère absente¹¹⁹ », l'analyse du livret d'*Ondine* permet d'évaluer la fonction qu'Appia confère à l'atmosphère dans l'économie dramatique d'un opéra.

Analysant le développement du drame lyrique à la fin du XIXe siècle, Peter Szondi remarque:

Le drame lyrique n'est pas enraciné dans la fusion actuelle du sujet et de l'objet ou dans leur séparation statique, mais en revanche dans leur identité essentielle et originelle. Sa catégorie centrale est l'atmosphère. Mais celle-ci n'est pas propre à l'intériorité de l'individu ; à l'origine, l'atmosphère [...] n'est précisément rien qui existe "en" nous. Mais dans l'atmosphère, nous sommes par excellence "dehors", non pas face aux choses, mais en elles, et elles sont en nous". Et dans le lyrisme, c'est la même identité qui caractérise le moi et le toi, le maintenant et le jadis¹²⁰.

Pour Szondi, le drame lyrique, autrement dit l'opéra, procède d'une dilution du sujet au sein de son environnement, dilution qui contribue au mélange de catégories habituellement distinguées (sujet et objet, intérieur et extérieur). La correspondance entre Appia et Chamberlain qui accompagne les premières ébauches du travail d'Appia sur le livret d'*Ondine*, révèle cette préoccupation dans l'esprit d'Appia. Il s'agit de créer une atmosphère commune qui enveloppera le spectateur et pourra stimuler son imaginaire. En date du 6 mars 1895, Appia écrit ainsi à Chamberlain :

Nous avons écarté tout le charmant bagage anecdotique de l'œuvre romantique. J'ai gardé trois personnages (le chevalier, Ondine,

¹¹⁸ Marie-Louise Bablet-Hahn, Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 314.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 313.

¹²⁰ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, [1956], Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2006, p. 76.

Bertalda) [...]. Une musique de scène, invisible [...] enveloppe le décor et l'âme¹²¹.

Si Appia entrevoit la manière dont l'écriture peut contribuer à une esthétique atmosphérique – masquage des sources, suppression des éléments anecdotique de la fable - la réponse de Chamberlain, datée du 24 mars 1895, pointe les faiblesses du livret. Il en va pour Chamberlain d'une écriture par trop illustrative, et sans doute pas assez suggestive :

Il faut qu'Appia nous fasse sentir le contact perpétuel entre Ondine et la nature ambiante. Il faut que nous, spectateurs, ressentions la même « Unheimlichkeit » que le chevalier. Or nous ne la sentons point. Il ne suffit pas de dire que « les eaux restent muettes », ce qui ne veut rien dire au public, car les eaux ne lui ont rien dit¹²².

La qualité du livret est ainsi estimée à la manière dont celui-ci inspire le spectateur et lui fait ressentir le mystère d'une harmonie muette avec la nature. Dans le livret d'Appia toutefois, malgré les réserves émises par Chamberlain, l'écriture de la suggestion apparaît à travers plusieurs signes, à commencer par le masquage de sources sonores. Dans la didascalie initiale, Appia note ainsi :

Chœurs et soli invisibles sur la scène.
Orchestre invisible sur la scène¹²³.

Par ailleurs, l'écriture d'Appia scelle l'union d'Ondine et de l'atmosphère dans laquelle elle évolue. La voix de l'actrice lyrique est ainsi pensée en perpétuelle relation avec le mouvement orchestral, les éléments naturels et l'atmosphère dans son ensemble paraissant obéir à la volonté d'Ondine. Avant même d'entrer en scène, sa présence est ainsi suggérée par le mouvement musical :

La musique vient d'évoluer peu à peu en introduisant le personnage d'Ondine. De l'eau, très claire, semble frapper la fenêtre de l'extérieur. Léger jeu de scène des vieux qui savent que c'est Ondine¹²⁴.

De même, Appia conçoit l'entrée en scène d'Ondine dans un unisson avec les éléments naturels :

¹²¹ Adolphe Appia, correspondance avec Chamberlain en date du 6 mars 1895, cité par Marie-Louise Bablet-Hahn, *Adolphe Appia, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 315.

¹²² Chamberlain, Lettre à Adolphe Appia en date du 24 mars 1895, cité par Marie-Louise Bablet-Hahn, *Adolphe Appia, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 317.

¹²³ Adolphe Appia, *Ondine*, dans *Adolphe Appia, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p.321.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 323.

ONDINE, *assise sur le rebord de la fenêtre, avec geste de la main*

—
Nuages !
Découvrez-la !
Qu'elle s'épanche,
Blanche,
Sur le gazon.
Vague, au gré du musicien
Ah !... Ah !... Ah !...
Le vent se calme. Temps de musique.

Nuages !
Quittez le ciel...
Les nuages cessent de courir. Et la lune, que le public ne voit pas, jette une clarté tranquille et constante

C'est bien
Merci...
Adieu...
Fin de la musique de scène. Le spectacle devient très calme. Donner à la chanson suivante une forme et une couleur qui ne tranchent pas durement sur la musique ambiante

Une vague
De la vallée
S'en est allée
Joyeuse et gaie,
devers la mer,
La grande mer,
Et s'y perdit.

[...] Ondine continue sa vague cantilène, en mettant tout le buste hors de la fenêtre, jusqu'à ce qu'enfin, dans un gracieux mouvement, elle se trouve tout entière sur le plan incliné du plein-air, donc complètement hors du logis. Hermann, ébloué de lumière, semble sortir du torrent, et entre dans l'atmosphère lumineuse où est Ondine. Ondine se dresse légèrement, tend les bras et les noue autour du cou d'Hermann, sans tendresse amoureuse, mais avec un entrain caressant¹²⁵.

Enfin, Appia exploite le potentiel choral, et travaille sur l'unisson des voix pour renforcer la fusion atmosphérique. Dans le second tableau, Ondine et Hermann sortent de la cabane dans laquelle ils se sont rencontrés, ce qui permet au second de découvrir un environnement naturel transfiguré par le pouvoir d'Ondine. L'esthétique atmosphérique déployée par Appia vise à créer une fusion des éléments représentatifs :

Ondine et Hermann sortent de la cabane. Tout le tableau chante et vibre dans la lumière matinale. Ils restent un instant muets pendant l'unisson de voix de femmes partant des frises au-dessus d'eux, puis Hermann commence dans un accent de calme possession de lui-même, tandis que l'unisson des frises se perd dans la sonorité générale. Pour augmenter la fusion, il sera désirable de suivre

¹²⁵ *Ibid.*, p. 325-326.

parfois les mots d'Hermann dans une portion de la musique de scène, de façon à permettre à la déclamation du chevalier de se fondre légèrement ci et là dans la phrase mélodique des chœurs et solis.

HERMANN –

Ondine,

Voit,

Tout est calmé

Les yeux charmés par le paysage ; très doux, mais distinct dans la symphonie générale ;

N'entends-tu pas notre âme

Qui, dans la clarté du matin,

Cours sur les herbes fraîches

Dans la brise qui passe

Et va conter sa joie

Aux arbres du grand bois...

Le lac et la prairie

L'un à l'autre sourient¹²⁶ ...

2-4 Meyerhold et la *stimmung* wagnérienne

Si le travail d'Appia s'effectue dans la retraite de Gennersbrunn et dans une forme d'éloignement par rapport à la scène, si son travail sur la dramaturgie wagnérienne ne sera véritablement pris en compte que dans le contexte de renouvellement opéré au début des années 1950 par le *Neubayreuth* de Wieland Wagner, Vsevolod Meyerhold pense la dramaturgie wagnérienne en relation directe avec l'opéra *Tristan et Iseult*, qu'il met en scène en 1909 et qui fait l'objet d'un article publié dans *L'Annuaire des théâtres impériaux* la même année¹²⁷. Meyerhold se confronte à la même difficulté qu'Appia quelques années avant lui, il est notamment gêné par la surcharge décorative avec laquelle est envisagée l'esthétique du drame wagnérien. Meyerhold pense néanmoins l'économie du spectacle d'une manière plus concrète qu'Appia, plus consciente peut-être des équilibres à trouver au sein de la représentation. La prise en considération de la *stimmung* wagnérienne, cette atmosphère qui fait l'âme du spectacle, n'est par conséquent jamais déconnectée de la pensée du plateau. C'est même à partir de l'unité atmosphérique que Meyerhold pense le mouvement du spectacle.

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ L'article « La mise en scène de *Tristan et Isolde* au théâtre Mariinski » fut d'abord publié dans *L'Annuaire des théâtres impériaux*, n°5, Saint Petersburg, 1909, avant d'être édité dans *Ecrits sur le théâtre*.

2-4-1- De l'opacité décorative à l'esthétique atmosphérique

La manière dont Meyerhold envisage la mise en scène du drame wagnérien est critique non seulement à l'égard du naturalisme, qui génère dans le drame lyrique encore plus d'aberration qu'au théâtre, mais aussi à l'égard de la méthode du maître, fondée sur la synthèse des arts. La synthèse, qui fonctionne sur le mode de la juxtaposition, entraîne en effet une concurrence et finalement une annulation des domaines de représentation. C'est à une critique semblable à celle qu'Appia adressa à l'esthétique de la toile peinte que Meyerhold se livre, en dénonçant la dissonance ouverte par la synthèse wagnérienne :

Le théâtre a toujours accusé une dissonance entre les différents créateurs qui se produisent collectivement devant le public. L'auteur, le metteur en scène, l'acteur, le décorateur, le musicien et l'accessoiriste ne parviennent jamais à fusionner idéalement dans leur œuvre collective. C'est pour cette raison que la synthèse wagnérienne des arts ne me paraît pas possible¹²⁸.

Au mode de la synthèse, qui suppose une juxtaposition des éléments, Meyerhold privilégie une fusion qui, attentive au mouvement musical, envisage la contribution des autres arts dans leur dimension rythmique et mélodique. Le dessin comme la statuaire sont dès lors envisagés dans leur rythmique, dans la manière dont ils peuvent accompagner le mouvement acoustique et acousmatique. La fusion développe une voie synesthésique de la représentation déjà perceptible dans les propos de Baudelaire. Là où Baudelaire développait une rêverie poétique à partir de l'atmosphère du spectacle, Meyerhold travaille plus concrètement, plus prosaïquement peut-être, notamment lorsqu'il évoque, non sans ironie, les afféteries clinquantes auxquelles les mises en scène wagnériennes ont habitué les spectateurs :

L'autorité de Bayreuth a donné aux drames wagnériens le style théâtral des pièces dites historiques et en a fait le modèle des mises en scène de Wagner. De là ces casques de métal et ces boucliers brillants comme des samovars, ces cottes de mailles cliquetantes, ces grimaces qui rappellent les héros des chroniques historiques shakespeariennes, ces peaux de bêtes utilisées dans les costumes et les décors, ces bras nus des actrices et des acteurs... et lorsque ce fond d'historisme incolore, ennuyeux, qui n'est ni mystérieux ni énigmatique, et qui incite le spectateur à se demander dans quel pays, en quel siècle, et en quelle année se passe l'action, entre en contact avec la peinture musicale de l'orchestre, enveloppée d'un

¹²⁸ Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 103.

léger voile de féerie, les mises en scène wagnériennes ne laissent pas d'autre ressource que d'écouter la musique sans regarder ce qui se passe sur scène. N'est-ce pas pour cette raison que, comme le rapportent ses intimes, Wagner, lors des représentations à Bayreuth, s'approchait de ses amis et plaçait ses mains devant leurs yeux pour qu'ils puissent plus pleinement s'abandonner aux sortilèges de la pure symphonie¹²⁹ ?

Meyerhold ne souscrit donc pas plus que Mallarmé, au choix wagnérien qui consiste à conférer une couleur nationale à la légende. C'est donc à la fois la couleur locale romantique et le vérisme historique qui sont remis en question parce qu'ils nuisent au mystère du drame musical et à l'effet qu'il produit sur les sens. L'approche clivée de la représentation, qui retranche la visualité pour ouvrir l'imaginaire, rappelle la pensée développée par Diderot dans la Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient, publiée en 1749. Elle prouve que pour Meyerhold, la force du drame wagnérien est néanmoins bien réelle, et qu'il faut la chercher ailleurs, dans cette atmosphère que lui aussi perçoit, et qui fonde le mouvement suggestif de ses spectacles. Dans *Tristan et Yseult*, il s'agit donc de

[...] s'efforcer de faire apparaître dans [la] mise en scène une tonalité qui puisse conserver le côté féérique de la pièce et transporter à coup sûr dans l'atmosphère voulue [...]. De même que Giotto, Brueghel, Memling et Fouquet sont capables de nous introduire dans l'atmosphère d'une époque mieux qu'un historien, de même que le décorateur, qui a tiré de sa seule imagination tous ces costumes et ces accessoires, nous oblige à croire que tout cela a bien existé un jour, de façon beaucoup plus convaincante que s'il avait voulu reproduire sur scène les vêtements et les objets d'un musée¹³⁰.

Contre la tradition mimétique et la reconstitution qui sont des freins à l'imagination, Meyerhold développe un éloge de la suggestion, qui n'est pas sans rappeler les propos de Pierre Quillard¹³¹ :

on peut surcharger une grande scène de tous les détails imaginables sans pourtant parvenir à vous faire croire que vous avez un bateau sous les yeux. Problème bien difficile que la représentation sur scène du pont d'un bateau qui vogue. En fait il suffit d'une simple voile occupant toute la scène pour construire ce navire dans la seule imagination du spectateur¹³².

¹²⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹³⁰ *Id.*

¹³¹ Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *La Revue d'art dramatique*, 1^{er} mai 1891, p. 180-183.

¹³² *Ibid.*, p. 134.

L'économie suggestive, qui fait appel à l'imagination du spectateur pour compléter l'esquisse scénique, vise à établir une continuité, une fusion entre la scène et le public. Si le vérisme est combattu, ce n'est donc pas en raison du trouble qu'il institue entre l'art et le réel, mais plutôt par ce qu'il rompt une illusion que la suggestion doit rendre plus complète et plus saisissante. L'important pour Meyerhold, est donc de créer l'atmosphère apte à entretenir cette illusion et à « faire croire » - le verbe est répété plusieurs fois sous sa plume - à la « féerie » wagnérienne. L'atmosphère, chez Meyerhold, vise par conséquent à façonner du commun et à stimuler le mouvement de l'imaginaire, prémisses au théâtre de la « convention » qu'il a commencé à développer en mettant en scène *La Mort de Tintagiles* en 1907.

2-4-2 Suggérer les actes de la musique : Meyerhold lecteur de Appia

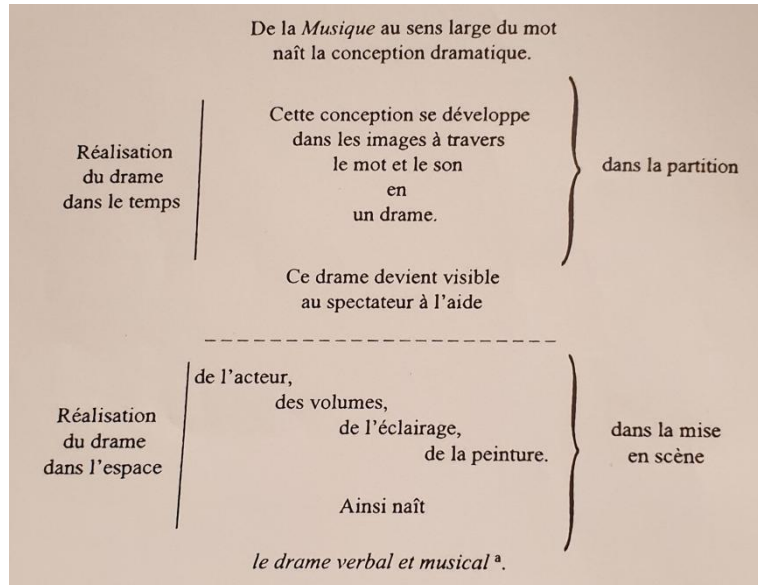
Par ce qu'elle est plus apte à susciter l'émotion chez le spectateur, et parce qu'elle stimule l'imaginaire sans pour autant être assujettie à la visualité, la musique constitue chez Meyerhold l'élément premier, celui à partir duquel les autres domaines de représentation doivent travailler et qui doit guider l'approche plastique du drame :

Le décorateur et le metteur en scène qui veulent monter Tristan et Isolde doivent s'inspirer, pour leurs tableaux, des motifs qu'ils saisissent dans la symphonie¹³³.

C'est par l'écoute dont il procède que le travail des praticiens a donc le plus de chances d'atteindre le sens de l'œuvre, cette unité sensible que Meyerhold nomme « atmosphère ». Le décorateur doit se fonder sur une perception fine de la symphonie wagnérienne dont il s'agit de trouver des résonances plastiques. Le metteur en scène doit adopter une attitude analogue et mener un travail dramaturgique qui se développe à partir de la perception des « motifs ». Avec Meyerhold, le terme musical de « motif » qui renvoie aux *leitmotive* de la composition wagnérienne, se spécifie donc dans le champ de la dramaturgie, ouvrant la voie d'une praxis dramaturgique moderne, attentive aux motifs et aux échos, autant de termes de composition musicale qui permettront d'éclairer

¹³³ *Ibid.*

l'analyse de l'œuvre dramatique. Meyerhold se fonde sur une méthode inaugurée par Appia, n'hésitant pas à publier dans son article un schéma initialement publié dans *La musique et la mise en scène*.



[Fig. 11] Adolphe Appia, schéma extrait de *La Musique et la mise en scène*¹³⁴.

Se met ainsi en place une hiérarchie des arts qui, dans la lignée de l'idéalisme allemand, donne une place prépondérante à la musique. C'est en effet la musique qui fonde le mouvement suggestif et qui doit guider l'économie d'ensemble du drame. La représentation théâtrale se caractérise dès lors comme une expérience de la temporalité que Meyerhold rapproche de l'art japonais du Nô et une expérience de l'invisible dans la mesure où les éléments matériels de la représentation renvoient à un fond d'invisibilité et d'immatérialité qui leur confère leur portée ésotérique. Le travail d'Appia permet à Meyerhold de réévaluer la place de la parole qui, au même titre que la musique est à considérer comme un matériau acoustique stimulant le mouvement suggestif. L'acteur lui aussi devient un « moyen d'expression¹³⁵ », un matériau scénique, ce qui appelle une réévaluation de la place de l'humain dans le drame lyrique.

¹³⁴ Adolphe Appia, « La musique et la mise en scène », *Œuvres complètes, t. II, 1895-1905*, éd. établie par Marie-Louise Bablet-Hahn, Lausanne, L'âge d'homme, 1986, p. 62

¹³⁵ Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. I, op. cit., p. 123.

2-4-3 Poétique du corps dansant : Meyerhold et Chialapine

A partir de l'analyse de la dramaturgie de Wagner, la théorie meyerholdienne du jeu d'acteur prend une voie rythmique et physique. Cette mutation a des vertus émancipatrices pour un jeu d'acteur auquel Meyerhold cherche à donner une plus grande diversité, et qu'il souhaite désencombrer des catégories naturalistes de la psychologie, du tempérament et de la classification en emplois. Si l'observation de la vie et le transfert dans le jeu sont les atouts de l'acteur du drame naturaliste, Meyerhold montre que l'art de l'acteur du drame musical ne peut « se soumettre à la seule expérience de la vie¹³⁶ ». Dans le drame musical en effet, « la partition, qui prescrit un mètre déterminé, libère l'acteur lyrique de l'arbitraire du tempérament personnel¹³⁷ ».

Comme le décor qui lui est co-harmonique, comme la musique qui lui est co-rythmique, l'homme devient lui-même œuvre d'art.
Où donc le corps humain, mettant sa souplesse au service de la scène, au service de l'expressivité, atteint-il à son plus haut épanouissement ?
Dans la danse.
Car la danse est le mouvement du corps humain dans la sphère rythmique. La danse est au corps ce que la musique est à l'âme : une forme créée artificiellement et non médiatisée par la connaissance¹³⁸.

Sont ainsi résumés les principes d'un théâtre dansé qui aura une postérité importante au XXe siècle. La poétique du corps dansant développée par Meyerhold vise donc à façonner sur scène l'épiphanie d'une forme qui cesserait d'être « médiatisée par la connaissance », c'est-à-dire assujettie à un logos. L'esthétique atmosphérique se détourne donc de la signification et devient plus nettement performative. Elle nécessite de prendre en considération la présence scénique, et d'envisager les modifications qu'elle subit.

Chez Meyerhold, le jeu acquiert le mouvement du dessin qui, se fondant sur le mouvement rythmique et mélodique de la partition, développe ce mouvement dans l'espace. Chaliapine, qui se produisait à l'opéra de Mamontov et qui a notamment joué Méphistophélès dans la mise en scène d'Arrigo Boito, constitue pour Meyerhold l'archétype de l'acteur dansant. Pour Meyerhold, il est

¹³⁶ *Id.*

¹³⁷ *Id.*

¹³⁸ *Id.*

en effet l'un des seuls acteurs d'opéra à suivre scrupuleusement les indications de la partition et à « donner par ses mouvements un *dessin*¹³⁹ » :

L'interprétation que donne Chaliapine du Sabbat à Broken dans le Méphistophélès d'Arrigo Boito peut servir d'exemple et illustrer la synthèse de la rythmique plastique et de la rythmique musicale : non seulement sont rythmiques les mouvements et les gestes de Méphistophélès qui mène la danse, mais, jusque dans l'immobilité tendue de l'extase (pareille à une pétrification), l'auditeur-spectateur devine le rythme dicté par le mouvement de l'orchestre¹⁴⁰.



[Fig. 12] Chaliapine dans le rôle de Méphistophélès, personnage du *Sabbat à Broken* d'Arrigo Boito, *Le Théâtre*, n°324, Juin 1912/II.

L'atmosphère des spectacles de Wagner fut donc importante pour les spectateurs que furent Baudelaire et Mallarmé. Elle atteste de la puissance suggestive et de l'économie synesthésique qui s'y développe. Pour les praticiens que furent Appia et Meyerhold, l'atmosphère constitue une unité de travail à partir de laquelle envisager la dramaturgie wagnérienne et le passage au plateau. Avec la dramaturgie wagnérienne, s'ouvre ainsi une voie d'exploration qui aura une longue postérité. Envisageant le travail dans la fusion des éléments de la représentation plus que dans leur juxtaposition, cette voie sera celle du

¹³⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 120.

retranchement et de la suggestion, constituant ce que nous pourrions nommer une *via negativa*, que Mireille Losco-Lena percevra dans la théâtralité symboliste¹⁴¹ et que Jerzy Grotowski adaptera en méthode pour définir la théâtralité.

La recherche ouverte par Meyerhold à partir du drame wagnérien concerne plus spécifiquement l'acteur, avec une recherche corporelle, rythmique et plastique qui interroge la place de l'acteur dans l'esthétique atmosphérique. Si Maeterlinck par exemple souhaite sa disparition pour qu'advienne une nouvelle présence scénique – mouvement porté par le théâtre d'androïdes – Meyerhold façonne à partir du drame wagnérien, et longtemps après, un nouvel acteur, corps musical et dansant, apte à épouser les variations du drame lyrique.

¹⁴¹ « A rebours d'un théâtre du déploiement, de l'incarnation, de l'advenue au visible, le symbolisme scénique a proposé un théâtre de la disparition, de l'empreinte et du retrait du visible. Ouvrant les chemins d'une sorte de *via negativa* du théâtre [...], le symbolisme a inventé une théâtralité que nous nous proposons de nommer *spectrale* », Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896) – Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010, p. 12.

CHAPITRE 3

ATMOSPHERE ET SUR-PRÉSENCE CHEZ MAETERLINCK

Au sujet de la mise en scène d'*Intérieur* par Claude Régy en 1985, Arnaud Rykner écrit :

On a souvent tendance à voir dans les œuvres de Maeterlinck et de l'ensemble du mouvement symboliste un univers éthéré, une sorte de degré zéro du mysticisme, dont la peinture s'est largement faite le relais. On oublie pourtant – et une étude des textes ainsi que de leur genèse le prouve aisément – que ce symbolisme-là n'est que l'habillage extérieur d'un nouveau rapport au réel, lui-même rendu possible par les nouvelles images qui s'imposent après 1880 [...], autant de graphies qui ne doivent rien au travail du langage et qui font comprendre d'une part que le réel ne se donne que comme empreinte, d'autre part qu'il est illimité dans son essence, alors même qu'il reste soumis aux lois du visible pour ce qui est de sa perception¹⁴².

Se fondant sur une étude de dispositifs photographiques dont la diversité atteste d'une transformation profonde de la perception¹⁴³, Arnaud Rykner montre que la dramaturgie de Maeterlinck et à travers elle le symbolisme théâtral, sont abusivement qualifiés de « métaphysiques ». Certes, leur enjeu spécifique est

¹⁴² Arnaud Rykner, « Traces d'un passage – Maeterlinck, Claude Régy et *Intérieur* », *Alternatives théâtrales*, n°73-74 (*Modernité de Maeterlinck*), p. 81.

¹⁴³ Dans son étude, Arnaud Rykner fait notamment apparaître l'importance de la photographie instantanée, qui saisit le mouvement au vol et permet de voir l'instant invisible, mais aussi celle de la chronophotographie, qui capte près de deux mille images par seconde, et de la radiographie, qui fait voir l'intérieur des corps.

d'ouvrir la perception de l'infini, mais ils contribuent surtout à interroger le réel et sa perception à partir de ses lisières. Ainsi, concernant la mise en scène d'*Intérieur*, là où Maeterlinck indique une maison avec portes et fenêtres, Régy choisit de supprimer toute séparation entre intérieur et extérieur¹⁴⁴. La famille n'est plus cadrée dès lors par la succession des fenêtres mais donnée à voir sans une médiation qui ferait écran à la vision. Parmi les propositions de la scénographe Noëlle Ginéfri, Claude Régy opte pour celles qui tendent à illimiter la vision et choisit l'inachèvement, comme traduction spatiale d'un espace intérieur qui serait ainsi dilué et propagé. L'espace scénique est agrandi à la fois par son extension jusqu'au cœur de la salle et par un sable recouvrant l'espace scénique. Est ainsi créé un « espace unique, sans rupture et sans fioritures [...] où pourra circuler la matière illimitée de l'œuvre maeterlinckienne, où pourront se déposer les traces de cet imaginaire commun (de vie et de mort) exploré par le dramaturge¹⁴⁵ ».



[Fig. 13] *Intérieur*, de Maurice Maeterlinck, mise en scène Claude Régy, festival d'automne à Paris, 1985, photographie Marc Enguerand

Arnaud Rykner fait ainsi apparaître un paradoxe qui fonde le mouvement de la dramaturgie maeterlinckienne : si le réel est illimité dans son essence, la perception du réel en revanche ne l'est pas et reste soumise aux lois du visible. Comment dès lors, par le travail des dispositifs de représentation et en tournant le dos à la figuration, ouvrir la voie de la perception ? Nous montrerons dans ce chapitre que le diaphane, qui travaille précisément par retranchement perceptif, ouvre un mouvement suggestif qui confère à l'écriture maeterlinckienne force et

¹⁴⁴ Ce principe sera conservé dans la seconde mise en scène de la pièce, avec des acteurs japonais, en 2013.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

productivité au sein des esthétiques de la modernité. Nous interrogerons le traitement de la perception dans sa relation à une politique de la représentation dont Meyerhold notamment fera apparaître toute l'acuité.

3-1 Réception de la dramaturgie maeterlinckienne au début du XXe siècle

Influencé par l'ermite flamand Ruysbroeck et par Novalis, dont il traduit respectivement *L'Ornement des noces spirituelles* et *Les Disciples à Saïs*, Maeterlinck développe une conception mystique et cosmologique de l'existence, qui marque pour beaucoup la manière dont il considère l'art théâtral. Pour lui, l'art en général et le théâtre en particulier puisent leurs racines dans l'invisible et conduisent à un décentrement progressif. Ainsi, dans la préface de la réédition de son « premier théâtre », en 1901, écrit-il :

La haute poésie, à regarder de près, se compose de trois éléments principaux : d'abord la beauté verbale, ensuite la contemplation et la peinture passionnées de ce qui existe réellement autour de nous et en nous-mêmes, c'est-à-dire la nature et nos sentiments, et enfin, enveloppant l'œuvre entière et créant son atmosphère propre, l'idée que le poète se fait de l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses qu'il évoque, du mystère qui les domine et les juge et qui préside leurs destinées. Il ne me paraît pas douteux que ce dernier élément est le plus important. Voyez un beau poème, si bref, si rapide qu'il soit. Rarement, sa beauté, sa grandeur se limitent aux choses connues de notre monde. Neuf fois sur dix il les doit à une allusion aux mystères des destinées humaines, à quelque lien nouveau du visible à l'invisible, du temporel à l'éternel¹⁴⁶.

Dans la pensée maeterlinckienne, l'atmosphère apparaît comme cet espace diffus où se joue la rencontre avec l'inconnu, et l'indicible. Par l'influence qu'exerce l'infini dans sa pensée de la représentation, la poétique de Maeterlinck s'inscrit donc bien, malgré tout, dans une métaphysique. La difficulté pour le théâtre tient à la nature visuelle et matérielle de celui-ci, qui impose un travail particulier à la dramaturgie :

Mais le poète dramatique ne peut se borner à ces généralités. Il est obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l'idée qu'il se fait de l'inconnu. Il faut qu'il nous montre de

¹⁴⁶ Maurice Maeterlinck, *Théâtre*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1901, p. X-XI.

quelle façon, sous quelle forme, dans quelles conditions, d'après quelles lois, à quelle fin, agissent sur nos destinées, les puissances supérieures, les influences inintelligibles, les principes infinis, dont, en tant que poète, il est persuadé que l'univers est plein¹⁴⁷.

Se dessine ainsi la nécessité d'une méthode, d'une *praxis* dramaturgique apte à faire apparaître l'influence de l'inconnu dans les existences humaines, et que Maeterlinck théoriserait plus précisément sous l'espèce du « tragique quotidien ». Comme le naturalisme, le théâtre de Maeterlinck procède donc d'une herméneutique et d'une anthropologie qui empruntent toutefois des voies nettement distinctes. Aux théories inspirées par la médecine expérimentale et par la physiognomonie des espèces sociales, Maeterlinck fonde son anthropologie sur l'observation de la nature et du cosmos. C'est au symbole qu'il revient de révéler les correspondances entre les domaines et de mettre en mouvement l'imaginaire du lecteur-spectateur.

3-1-1 Théorie de l'image-symbole

En 1891 est publiée une vaste enquête sur l'évolution littéraire, menée par Jules Huret, qui interroge de nombreux écrivains sur leur pratique. Questionné par Jules Huret sur la manière dont il envisage le symbole, Maeterlinck explique que pour lui, « le symbole serait la fleur de vitalité du poème¹⁴⁸ », et qu'il existe deux types de symboles. Le premier, que Maeterlinck nomme « symbole de propos délibéré¹⁴⁹ », est notamment représenté dans la tradition rhétorique de l'allégorie. Maeterlinck dit ainsi de lui qu'il « est fait d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions¹⁵⁰ ».

L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui et irait, presque toujours bien au-delà de sa pensée¹⁵¹.

Si l'image-symbole de sens 1 que l'héritage rhétorique réalise à travers l'allégorie fait intervenir un mouvement de décryptage pensé par l'auteur, l'image-symbole de sens 2 naîtrait ainsi « à l'insu du poète », excédant son *intention*. L'image-

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. XII.

¹⁴⁸ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, [1891], Fontaine, Thot, 1982, p. 123.

¹⁴⁹ *Id.*

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 125.

symbole de sens 2 mettrait ainsi en œuvre le potentiel de création du lecteur/spectateur, déplaçant l'axiologie façonnée par la rhétorique de l'antiquité et par sa réception classique. Ouvrant la voie aux recherches ultérieures des surréalistes, la pensée maeterlinckienne de l'image-symbole situe la création artistique dans le champ d'un inconscient que la psychologie moderne est en train de découvrir. La réponse de Maeterlinck à l'enquête de Jules Huret prononce donc le divorce entre un art qui figure, qui signifie et vise l'affectivité du lecteur, et une autre esthétique, fondée sur l'intuition et l'indéterminé, une esthétique qui ne décrit pas mais suggère et stimule le lecteur, ainsi que le montre Paul Gorceix :

En définissant le symbole comme une production spontanée, dont l'inconscient est le foyer, Maeterlinck ne fait rien moins que déplacer le centre de la création poétique [...]. Tandis que pour Maeterlinck l'allégorie reste une image assujettie à la pensée abstraite qu'elle a pour seule fonction de figurer, le symbole s'est affranchi des obligations imposées par la rhétorique classique, telles la transparence, l'univocité et la transitivité. L'image-symbole joue le rôle d'une clef de voûte dans le cadre d'une poétique, nouvelle, précisément dans la mesure où le symbole l'a libérée de la contrainte de la représentation figurative. Dès lors, la création symbolique est élevée au rang d'une création autonome, déliée du poids de la matière, libérée de ce que Novalis [...] appelle les 'solicitations extérieures'. Le germe de la 'vie auto-imageante' peut alors se développer, générant une œuvre poétique, qui échappe à toute détermination externe¹⁵².

La transparence figurative promue par le *credo* classique fait ainsi l'objet, chez Maeterlinck, d'une altération qui concerne la perception et l'émotion. L'*opsis* classique, qui repose sur un mouvement d'élucidation qui se réalise à travers l'opération cathartique, est donc bloquée par l'esthétique du diffus qu'il promet. L'image-symbole tend ainsi à suspendre l'affect, ce que suggérait Novalis dans un des fragments traduits par Maeterlinck :

Il faut que toute production du poète soit symbolique ou émouvante. Emouvant veut dire ici tout ce qui affecte, en général. Le symbolique n'affecte pas immédiatement. Il met en jeu l'activité personnelle. L'un stimule et provoque, l'autre touche et remue¹⁵³.

¹⁵² Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck, Le symbolisme de la différence*, [1997], Paris, Eurédit, 2005, p. 254-255.

¹⁵³ Maurice Maeterlinck, *Fragments*, éd. Paul Gorceix, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1992, p. 277-278.

Près de cent ans séparent le texte novalisien de sa réception en France. Trois quarts de siècle ont donc été nécessaires pour que se développe un contexte favorable à la réception des notions de symbolisation, de suggestivité et d'obscurcissement sémantique. Paul Gorceix analyse ainsi :

Cet écart en dit long sur le blocage exercé par la poésie normative et par les préceptes classiques devenus en France de véritables poncifs, qui s'appellent clarté et compréhensibilité¹⁵⁴

La poétique maeterlinckienne opère donc sur le plan des sens, de la perception du monde, mais aussi sur le plan de son intelligibilité. L'obscurcissement physique et sémantique fait apparaître une ontologie qui prend ses racines dans le silence et dans l'invisible. Elle met en œuvre une esthétique de l'indéfini dont Albert Mockel, à la même période, fait l'éloge. Partant du postulat selon lequel « préciser une idée c'est la borner¹⁵⁵ », Mockel établit une corrélation entre l'intuition de l'infini et une esthétique de l'indéfini qui marquent à part égale la poétique de Maeterlinck :

Cette hantise de l'infini, nous ne pouvons la traduire que par l'indéfini. – Par des images qui nous suggèrent indéfiniment un rêve qui les surpasse¹⁵⁶

3-1-2- De l'infini à l'indéfini : Maeterlinck et les « brumes du Nord »

Dans l'étude qu'elle consacre au théâtre symboliste, Mireille Losco-Lena a montré qu'au choix d'un répertoire venu de Belgique (Maeterlinck), d'Allemagne (Hauptmann) ou des pays scandinaves (Ibsen, Strindberg, Bjornson) correspond une atmosphère particulière au sein de laquelle la « présence sensible [...] donne une sorte de consistance à l'invisible¹⁵⁷ ». La fonction du théâtre elle aussi évolue :

Il ne s'agit plus de construire une image hiératique et d'une mouvance fantasmagorique, mais de concevoir un volume où la lumière affirme sa présence énigmatique¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck, Le symbolisme de la différence, op. cit.*, p. 248.

¹⁵⁵ Albert Mockel, *Propos de littérature*, [1894], dans *Esthétique du Symbolisme*, texte présenté, édité et précédé d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 92.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 92-93.

¹⁵⁷ Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896): pour un théâtre spectral, op. cit.*, p. 79.

¹⁵⁸ *Id.*

Les pièces de Maeterlinck se prêtent particulièrement à ce traitement, ce qui lui vaut de figurer parmi les auteurs les plus emblématiques de ce nouveau répertoire. Si elles sont célébrées par les uns, les pièces de Maeterlinck sont inversement pourfendues par les tenants d'une esthétique fondée sur la clarté française et le modèle de la pièce bien faite, au premier rang desquels le critique Francisque Sarcey. En 1895 par exemple, au sujet de la mise en scène d'*Intérieur* par Lugné-Poe, Sarcey qui a assisté à la représentation, écrit ainsi :

Le rideau se lève. La scène représente une rue. Au fond trois fenêtres derrière lesquelles on aperçoit, à travers les vitres sans rideaux, autour d'une lampe, toute une famille, le père lisant le journal, la mère cousant, une fille au piano, l'autre assise avec une broderie entre les mains ; autant du moins que l'on peut distinguer, car nous sommes plongés dans une obscurité profonde ; la salle est noire, le devant de la scène est noir, et le fond, derrière les fenêtres, est faiblement éclairé par une lampe ; des ombres, comme dans une lanterne magique qui serait mal éclairée, s'y dessinent et s'y meuvent vaguement¹⁵⁹.

Baigné dans l'ombre qui règne à l'avant-scène, très faiblement éclairé par une lumière qui a tendance à silhouetter les présences, le spectacle rend Sarcey perplexe. Souscrivant pour partie aux codes du théâtre d'ombres et des spectacles de lanterne magique, son étrangeté visuelle est perçue par Sarcey avec une perplexité et une ironie qui ne le quitteront pas. L'obscurcissement apparaît comme une faiblesse, il trahit une perte, sans que jamais le geste esthétique qui le fonde ne soit réellement questionné. Quelques années auparavant, Sarcey avait déjà fustigé la mystification des « brumes du Nord » dans la mise en scène des *Aveugles* donnée au cours de l'une des soirées du Théâtre d'Art en décembre 1891¹⁶⁰. *Les Aveugles*, qui sont donnés à la suite de *La Geste du roy*, sont évoqués par Sarcey en ces termes :

Il fait toujours nuit, le rideau tombe.
Il se relève pour *Les Aveugles* de Maeterlinck.
Il fait toujours nuit. Je vois confusément, sur une scène qui est noire comme la gueule d'un four, une dizaine de personnages assis, en diverses postures. Je ne sais pas très bien ce qu'ils disent, parce

¹⁵⁹ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 18 mars 1895.

¹⁶⁰ Le théâtre d'Art propose en décembre 1891 une très longue soirée qui propose le programme suivant : une récitation poétique, *La Geste du Roy*, puis *Les Aveugles* de Maeterlinck, suivi de *Théodat*, pièce en un acte de Rémy de Gourmont, puis *Le Concile féérique*, pièce en un acte de Jules Laforgue, suivi du *Cantique des cantiques*, dans une traduction et une mise en scène de Paul Roinard.

qu'ils parlent tout bas, comme on fait dans la nuit. Sur quelques mots qui m'arrivent par ci par là, je comprends que ce sont les aveugles d'un hospice, situé non loin de la mer, que l'aumônier de l'établissement a menés en promenade et qu'il a abandonnés [...]. Les aveugles ont un chien. Ce chien, je ne l'ai pas vu parce qu'il faisait noir sur la scène. Mais il en est question dans le dialogue, et à côté de moi une personne qui avait une jumelle automatique, l'a aperçu qui conduisait un des aveugles [...]. J'avoue que ce Maeterlinck me fait l'effet d'un fumiste, et sa pièce d'une mystification¹⁶¹.

La pièce de Maeterlinck n'échappe pas aux foudres d'une critique nationale qui privilégie le répertoire français. Le désarroi de Sarcey tient aussi à son horizon d'attente. Le critique cherche en effet dans le spectacle une stricte correspondance entre ce qui est suggéré par le texte et ce qui est montré sur scène, réflexe de spectateur conditionné par une tradition aristotélicienne qui place l'*opsis* sous l'égide du scriptural. Or l'écriture de Maeterlinck se refuse à transformer la scène en une traduction du texte, moins par rejet d'une poéticité dont les vertus ne cessent d'être affirmées que par refus d'une injonction de signifier qui maintient le texte théâtral sous l'égide du *logos*. Là où Sarcey en appelle à une rationalité prétendument française, le théâtre de Maeterlinck s'attache donc à ouvrir la suggestion à l'imaginaire du spectateur.

3-1-3- Une écriture de la résonance intérieure

Comme Maeterlinck dont il est un fin lecteur, Kandinski perçoit dans le signe abstrait un stimulant capable de mettre en mouvement l'imaginaire du spectateur. L'esthétique de l'abstraction, qu'il analyse dans *Du Spirituel dans l'art*, paru en 1912, constitue selon lui une « transition nécessaire du matériel au spirituel¹⁶² ». Au sujet des personnages de Maeterlinck, Kandinski note ainsi :

La princesse Maleine, les Sept Princesses, les Aveugles [...] sont vraiment des âmes qui cherchent dans le brouillard, que le brouillard menace d'étouffer et sur lesquelles plane une sombre et invisible puissance. L'obscurité spiriuelle, l'insécurité de l'ignorance et la peur de cette ignorance sont le monde de ses héros¹⁶³.

¹⁶¹ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 14 décembre 1891.

¹⁶² Wassili Kandinski, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, [1912], édition établie et présentée par Philippe Sers, Paris, Denoel, Folio/Essais, 1989, p. 81.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 80.

Kandinski repère en outre le rôle-clé tenu par les images dans le théâtre maeterlinckien. Forteresses, corridors, nuits de lune, marécages sont autant d'éléments aptes à déclencher chez le spectateur ce qu'il nomme « résonance intérieure¹⁶⁴ ». Le travail de Maeterlinck et l'affinité profonde qui relie son œuvre à celle de Kandinski résident dans la manière dont l'écriture, comme la peinture, peut stimuler le mouvement suggestif et ouvrir l'imaginaire du spectateur. Poursuivant son analyse, Kandinski s'interroge donc sur la manière dont le langage opère sous la plume de Maeterlinck :

L'emploi habile (selon l'intuition du poète) d'un mot, la répétition intérieurement nécessaire d'un mot, deux fois, trois fois, plusieurs fois rapprochées, peuvent aboutir non seulement à une amplification de la résonance intérieure, mais aussi à faire apparaître certaines capacités spirituelles insoupçonnées de ce mot. Enfin, par la répétition fréquente (jeu auquel se livre la jeunesse et que l'on oublie plus tard), un mot perd le sens extérieur de sa désignation. De même se perd parfois le sens devenu abstrait de l'objet désigné et seul subsiste, dénudé, le son du mot [...]. Un mot, neutre au premier abord, peut prendre une signification sinistre. Un mot simple, d'usage courant (par exemple cheveux), peut, dans une application convenablement ressentie, donner une impression de désespoir, de tristesse définitive. Et c'est cela, le grand art de Maeterlinck¹⁶⁵.

En 1889, Maeterlinck signe dans *La Revue générale* « Ruysbroeck l'Admirable », un article important qu'il reprendra en tête de son *Introduction à l'Ornement des noces spirituelles* en 1891. Ce texte nous permet de mieux comprendre ce que Paul Gorceix a nommé « ésotérisme » de Maeterlinck, à savoir une propension à considérer la face invisible et immatérielle de l'apparaissant. La vie de l'ermite du Brabant ou du moins ce que Maeterlinck en perçoit sert de point de départ à une réflexion plus profonde sur la vie contemplative et la perception du monde. Partant du principe que, pour Ruysbroeck, « tout ce que nous voyons n'est pas là pour son propre compte et que la matière n'existe que spirituellement¹⁶⁶ », Maeterlinck en vient à évoquer la relation que l'ermite entretient avec le langage et avec le monde. Dans « Ruysbroeck l'Admirable », Maeterlinck écrit ainsi :

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 82-83.

¹⁶⁶ Maurice Maeterlinck, « Ruysbroeck l'Admirable », *Revue générale*, octobre-novembre 1889, p. 472. En italiques dans le texte.

Toute cette œuvre d'ailleurs est comme un verre grossissant appliqué sur la ténèbre et le silence [...]. C'est de l'invisible qui transparait par moments¹⁶⁷.

Dans l'*Introduction à l'Ornement des noces spirituelles* parue deux ans plus tard, Maeterlinck précise cette réflexion sur le langage et développe la métaphore optique :

Ruysbroeck avait [...] à son usage un des modes du verbe presque originel, où les mots sont réellement des lampes derrière les idées tandis que chez nous les idées doivent éclairer les mots¹⁶⁸.

Dans ce texte, Maeterlinck établit une distinction entre la pensée de Ruysbroeck et une tradition occidentale qui privilégie quant à elle ce que Maeterlinck nomme « âme discursive ». Pour Maeterlinck, Ruysbroeck procède à une inversion de la vision cratylienne du langage, exprimée ici en termes optiques : la radiance ne se trouve pas dans l'idée, mais dans le mot, qui est dès lors à considérer intrinsèquement, moins pour ce qu'il exprime ou ce qu'il veut dire que pour lui-même, considéré dans sa vie propre. Cette conception est par conséquent assez proche de celle que l'on retrouve dans l'expression idéogrammatique, au sein de laquelle le tracé de la forme se fait conjointement à celui de l'idée. Pour Maeterlinck, l'œuvre de Ruysbroeck fait ainsi apparaître une similitude avec la « pensée asiatique », dans la mesure où « l'âme intuitive [y] règne seule au-dessus de l'épuration discursive des idées par les mots¹⁶⁹ ». Maeterlinck renverse la relation de dépendance orientée entre idées et mots, conférant à ces derniers le pouvoir d'« épurer » l'idée. Il scelle ainsi la divergence avec l'héritage platonicien, qui fait du « ciel des idées » la source de tout langage et du mot un adjuvant du *logos*. Chez Ruysbroeck, le mot semble par conséquent dépouillé de son vouloir-dire, et est plutôt considéré pour sa vibration propre. L'intuition qui fait du silence le véhicule de la plus grande présence, est ainsi placée à la source de toute relation au langage. C'est en effet dans l'intuition silencieuse que se fait la rencontre avec Dieu, fondant la mystique de Ruysbroeck.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 666.

¹⁶⁸ Maurice Maeterlinck, *Introduction à l'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable*, Bruxelles, Lacomblez / Paris, Nillson, 1891, p. 2.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.11.

3-2 Suggérer l'invisible, écrire l'inaudible : le sublime maeterlinckien

Maeterlinck a exprimé tout ce que son théâtre doit à l'œuvre d'Ibsen, qui a donné au théâtre les moyens de suggérer l'indicible et de façonner l'atmosphère dans laquelle se font et se défont les liens entre le visible et l'invisible. Pour l'écrivain belge, les personnages de *Solness le constructeur* sont ainsi « les premiers héros qui se sentent vivre un instant dans l'atmosphère de l'âme, et cette vie essentielle qu'ils ont découverte en eux, par delà leur vie ordinaire, les épouvante »¹⁷⁰. La dépossession mise en jeu dans le texte d'Ibsen, tout en suggestion muette, dilue les existences individuelles et place les personnages au contact d'une totalité plus puissante, que Maeterlinck nomme « atmosphère de l'âme », et qui opère chez eux une influence comparable à une « sorcellerie », selon ses propres termes.

3-2-1- Le personnage sublime maeterlinckien

L'analyse du drame moderne et contemporain a largement fait apparaître ce que l'atmosphère maeterlinckienne, qui vise à suggérer la présence d'un personnage « énigmatique, invisible mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime¹⁷¹ », doit au travail sur la parole théâtrale. Dans le passage qu'il consacre aux *Aveugles*, Peter Szondi montre ainsi que dans cette pièce, la parole dramatique perd son individuation et transforme l'adresse théâtrale :

Dans *Les Aveugles*, la forme linguistique se distingue de plusieurs manières du dialogue. Elle ressemble le plus souvent à un chœur. Ainsi les 'répliques' perdent le peu d'individualisation qui permet de différencier les douze aveugles. La langue devient autonome, son enracinement dans la forme dramatique disparaît : elle n'est plus l'expression d'un individu qui attend une réponse, mais elle rend l'atmosphère qui règne dans l'âme de tous¹⁷².

Arnaud Rykner a interrogé pour sa part la relation entre parole et action et a montré que chez Maeterlinck la parole non seulement n'agit plus, ne nomme plus comme elle le faisait dans le théâtre classique, mais qu'elle perd également sa densité et est contaminée par le silence environnant, qui est proprement

¹⁷⁰ Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien », *Théâtre, op. cit.*, p. 198.

¹⁷¹ Maurice Maeterlinck, *Théâtre, op. cit.*, p. XVI-XVII.

¹⁷² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, op. cit.*, p. 51.

« extraordinaire », c'est-à-dire « importé dans le dialogue depuis l'univers extérieur¹⁷³ ». Ainsi, chez Maeterlinck,

La parole traverse [...] la scène, venue d'ailleurs, rayonnant alentour, trouvant dans le silence qui isole les personnages l'écho qui la fait vivre [...]. L'éclatement du verbe, qui place le destinataire [...] de la parole à la fois au-dedans et au dehors, autour de chaque personnage [...] mais jamais en face de lui, ordonne la scène en fonction d'un manque primordial qui dessine autour de chacun comme un halo de silence. La parole des protagonistes est littéralement happée par la présence silencieuse du personnage sublime¹⁷⁴.

Dans les pièces de la *Petite trilogie de la mort*, le silence et la mort font ainsi œuvre commune : ils deviennent l'agent d'une dissolution invisible qui marque tout de son empreinte, à commencer par la parole théâtrale. Dans *Les Aveugles* comme dans *L'Intruse*, les personnages sont ainsi aux aguets, attentifs à ce qui vient de l'extérieur et menace l'intégrité du groupe ou de la famille.

LA JEUNE AVEUGLE

Entendez-vous les feuilles mortes ? – Je crois que quelqu'un vient vers nous...

DEUXIEME AVEUGLE NÉ

C'est le vent ; écoutez !

TROISIÈME AVEUGLE NÉ

Il ne viendra plus personne !

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

Les grands froids vont venir...

LA JEUNE AVEUGLE

J'entends marcher dans le lointain.

PREMIER AVEUGLE NÉ

Je n'entends que les feuilles mortes !

LA PLUS JEUNE AVEUGLE

J'entends marcher très loin de nous !

DEUXIÈME AVEUGLE NÉ

Je n'entends que le vent du Nord !

LA JEUNE AVEUGLE

Je vous dis que quelqu'un vient vers nous !

¹⁷³ Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, p. 289.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 299.

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

J'entends un bruit de pas très lents...

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

Je crois que les femmes ont raison !
Il commence à neiger à gros flocons

PREMIER AVEUGLE NÉ

Oh ! Oh ! Qu'est-ce qui tombe de si froid sur mes mains ?

DEUXIÈME AVEUGLE NÉ

Il neige !

PREMIER AVEUGLE NÉ

Serrons-nous les uns contre les autres !

LA PLUS JEUNE AVEUGLE

Ecoutez donc le bruit des pas !

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Pour Dieu ! Faites silence un instant !

LA PLUS JEUNE AVEUGLE

Ils se rapprochent ! Ils se rapprochent ! Écoutez donc !

Ici l'enfant de l'aveugle folle se met à vagir subitement dans les ténèbres¹⁷⁵.

La choralité évolue au fil de cet extrait. Dans un premier temps, les divergences sur la cause du phénomène créent un espacement énonciatif, une incertitude sur une source ramenée tantôt à un phénomène météorologique (le vent, le froid), tantôt à une présence individuée et anonyme dont l'approche est scrutée auditivement par les personnages. Au fil de la scène, et alors même que la neige qui commence à tomber pourrait définitivement accréditer l'explication naturelle et rassurante, les corps se rapprochent, l'attention des personnages se tend à mesure que l'extérieur se rapproche d'eux. Le silence réclamé par la plus vieille aveugle correspond à cette pause à laquelle aspirent les personnages, pause qui leur permettrait de faire le point, au sens le plus physique de l'expression, sur la situation. Mais au moment où le silence est le plus tendu, le vagissement de l'enfant traduit un effroi face à un invisible qui fait effraction dans le chœur. Par le travail de la parole et du silence, le personnage sublime maeterlinckien acquiert donc une présence scénique très forte, rendue perceptible par l'état physique qu'il crée chez les autres personnages.

¹⁷⁵ Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles, Théâtre, op. cit.*, p. 298-299.

3-2-2 Alerter la perception : le travail de l'obscurcissement

Maeterlinck privilégie en outre un état transitoire du visible, ce crépuscule qui libère les virtualités du jour et fait pressentir l'épiphanie d'une autre forme. *Les Sept Princesses* par exemple commence au moment où la lumière du soleil faiblit et où une noire campagne apparaît. Le palais où se déroule le drame est alors baigné d'une atmosphère crépusculaire.

[...] Derrière ces fenêtres, une terrasse. Le soleil est sur le point de se coucher et l'on aperçoit, à travers les vitrages, une noire campagne marécageuse avec des étangs et des forêts de chênes et de pins. Perpendiculairement à l'une des fenêtres, entre d'énormes saules, un sombre canal inflexible, à l'horizon duquel s'avance un grand navire de guerre.

LA REINE

Il vient à pleines voiles...

LE ROI

Je ne le vois pas encore dans le brouillard...

LA REINE

Ils rament... Ils rament tous... Je crois qu'ils vont venir jusqu'aux fenêtres du château... On dirait qu'il a mille pieds... Les voiles touchent aux branches des saules¹⁷⁶...

Le peuple des saules, des chênes et des pins est perçu selon un étagement de plans qui donne une impression de mouvement aussi lent que puissant. L'effet de profondeur ainsi créé est renforcé par les milieux successifs – brouillard, vitrages - qui transforment la vision et altèrent l'atmosphère, lui conférant une densité d'autant plus forte que l'on perçoit sans encore le voir l'immense bateau qui mène le prince jusqu'au château. Les paroles du roi et de la reine fonctionnent alors comme des didascalies internes qui accompagnent dans l'esprit du spectateur l'émergence d'une atmosphère façonnée dans l'esprit du lecteur par la didascalie initiale. Le tissage de la parole et des silences acquiert donc une fonction maïeutique : il ouvre l'espace et fait l'action, déployant une puissance qui n'est encore qu'entrevue, mais déjà ressentie. Il inscrit dans la temporalité du spectacle une immensité qui ne sera jamais circonscrite ni élucidée et qui semble déterminer le drame jusque dans le sommeil des princesses.

¹⁷⁶ Maurice Maeterlinck, *Les Sept princesses*, dans *Petite trilogie de la mort*, éd. établie et commentée par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, Luc Pire, « Espace Nord », 2009, p. 77.

Sophie Lucet a montré pour sa part que dans *Pelléas et Mélisande*, l'ombre acquiert une importance dramaturgique prépondérante¹⁷⁷. Dans la scène 4 de l'acte IV, Pelléas recherche précisément l'ombre afin de pouvoir dire à Mélisande qu'il l'aime avant de partir. C'est ainsi qu'il l'attire dans l'ombre, loin de la clarté lunaire.

PELLÉAS

Viens ici : ne reste pas au bord du clair de lune. – Viens ici.
Nous avons tant de choses à nous dire... Viens ici dans l'ombre
du tilleul.

MÉLISANDE

Laissez-moi dans la clarté...

PELLÉAS

On pourrait nous voir des fenêtres de la tour. Viens ici ; ici,
nous n'avons rien à craindre. – Prends garde, on pourrait nous
voir¹⁷⁸.

L'ombre est perçue comme le milieu qui, subvertissant la clarté, garantirait un rapprochement des êtres. Par un effet de dissymétrie caractéristique de l'esthétique de Maeterlinck, le recul de la visibilité se double d'une libération de la parole et d'un *eros* jusque-là captif chez chaque personnage. L'ombre libère mais ne suffit pas à délivrer les personnages de leur destin : c'est en effet parce que Mélisande reste trop longtemps visible que l'alerte est donnée. L'allongement des ombres qui suit cette séquence correspond par conséquent aussi à une approche de la mort qui sera donnée par Golaud.

MÉLISANDE

Comme nos ombres sont grandes ce soir !...

PELLÉAS

Elles s'embrassent jusqu'au fond du jardin. Oh ! Qu'elles
s'embrassent loin de nous !... regarde !... Regarde¹⁷⁹ !...

L'ombre jointe des corps de Pelléas et Mélisande acquiert une vie scénique pour des personnages qui en deviennent les spectateurs immobiles. Au fil de la scène, les ombres s'éloignent de plus en plus de leurs corps respectifs, altérant leur tracé habituel. Par le trajet des ombres jusqu'aux confins du jardin, l'être s'aventure aux

¹⁷⁷ Sophie Lucet, « Tentation des ombres à l'époque symboliste : l'attraction du Chat noir », dans *Le Spectaculaire dans les arts de la scène- du Romantisme à la Belle-Époque*, Paris, CNRS, 2006.

¹⁷⁸ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, dans Maurice Maeterlinck, *Théâtre, op. cit.*, p. 82.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.90.

confins de lui-même, aux limites d'une dissociation qui peut devenir mortifère, comme dans le conte « L'ombre », d'Andersen. Mais il est significatif de constater qu'« au bout des ombres¹⁸⁰ » se cache Golaud, dont le surgissement armé précipite la mort des amants.

Par-delà cette scène, Sophie Lucet perçoit l'obscurcissement comme un motif dramaturgique global, une « invitation à silhouetter le drame, moins comme un effet visuel anecdotique que comme une suggestion dramaturgique destinée à éclairer la pièce dans sa totalité¹⁸¹ ». C'est ainsi au nom du principe de suggestion que Debussy aborde l'orchestration de *Pelléas et Mélisande*. Dans un témoignage qu'il consacre à son adaptation du drame de Maeterlinck, il écrit :

Je ne suis pas tenté d'imiter ce que j'admire dans Wagner. Je conçois une forme dramatique autre : la musique y commence là où la parole est impuissante à exprimer ; la musique est écrite pour l'inexprimable. Je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât ; que toujours elle fût discrète personne¹⁸².

Contrairement à la composition wagnérienne, dont la force est liée pour Debussy à la synthèse des éléments musicaux, le principe qui a guidé l'élaboration de la version opératique de *Pelléas et Mélisande* est d'un autre ordre. Il s'agit de concevoir une forme dramatique au sein de laquelle la musique « eût l'air de sortir de l'ombre », un mode mineur qui solliciterait le spectateur dans les espaces les plus ténus de sa perception. Roger Nichols, qui a étudié les livrets de mise en scène d'Albert Carré¹⁸³, a ainsi fait apparaître que « l'élément le plus frappant de toute cette mise en scène provient de la volonté de Carré d'introduire des effets minimalistes à certains endroits (le moins pouvant être plus)¹⁸⁴ ». Dans la seconde scène du deuxième tableau de l'opéra de Debussy, Golaud demande ainsi à Mélisande : « Donne-moi tes deux petites mains », Albert Carré note alors : « on

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.91

¹⁸¹ Sophie Lucet, « Tentation des ombres... », dans *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle-Époque*, op. cit., p. 138.

¹⁸² Claude Debussy, « Pourquoi j'ai écrit 'Pelléas' », dans *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 63.

¹⁸³ Ces livrets sont conservés à la Bibliothèque de l'Association des Régisseurs de Théâtre de Paris. Les livrets manuscrits y sont répertoriés sous la côte P4(I) et P4(II). Le livret imprimé est répertorié sous la cote P4(III).

¹⁸⁴ Roger Nichols, « 'En secouant la poussière' : la mise en scène d'Albert Carré », dans « *Pelléas et Mélisande* » – cent ans après : études et documents, coordination Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin, Lyon, Symétrie, 2012, p. 91.

commence par la nuit par les herses, puis à la rampe¹⁸⁵ ». Le don réclamé par Golaud s'accompagne donc, dans la pensée d'Albert Carré, d'une extinction progressive, comme si quelque chose s'anéantissait dans ce mouvement. De même, l'acte V de l'opéra commence au moment où le soleil se couche, impliquant une lumière scénique assez faible dont Albert Carré fixe la réalisation :

Il y a un réflecteur derrière la petite fenêtre de la ferme côté cour. Une projection jaune passant à travers la première fenêtre de la ferme jardin et prenant le lit. Du reste, il doit y avoir trois projecteurs derrière les fenêtres de la ferme jardin. Il faut les placer de façon à ce que lorsque Arkel ouvrira les fenêtres la projection lumineuse prenne bien le lit et le haut du corps ainsi que la tête de Mélisande¹⁸⁶.

L'éclairage jaune venu de l'extérieur, qui prend le lit et teinte le corps de Mélisande correspond à ce que Roger Nichols nomme la « face cachée de la maladie », dont on ignore souvent la provenance dans le théâtre de Maeterlinck. Si Mélisande est « celle qui représente la clarté¹⁸⁷ », il semble donc que cette clarté soit, à la fin de l'opéra, le signe mortifère du mal dans lequel elle s'enfonce. C'est la piste d'interprétation qui est privilégiée par Jankélévitch dans l'étude qu'il consacre à la musique de Debussy:

Mélisande est une ombre, l'ombre d'une ombre ; Mélisande est un souffle, un duvet, une apparition disparaissante [...]. Comme l'être se découpe sur un fond de non-être sans formes, ainsi la musique de Debussy baigne tout dans l'océanographie du silence [...]. Mais le silence n'est pas seulement avant et après, infra et ultra : il est aussi pendant, il est au centre et même au cœur de la musique, il habite en elle, il est silence omniprésent. Tout un silence intramusical baigne l'œuvre de Debussy, en pénètre les pores, en espace les notes, en aère les portées¹⁸⁸.

L'ombre comme le silence pénètrent donc des confins et fonctionnent comme agents de libération de l'imaginaire des spectateurs. Toutes deux acquièrent chez Maeterlinck et chez Debussy un pouvoir génératif dans la dramaturgie du spectacle et dans la composition de l'opéra. C'est dans le silence, c'est dans la variation infime des ombres que Maeterlinck alerte la perception et stimule le mouvement suggestif. C'est dans ce « non-être », dans ce virtuel que le spectateur est dès lors engagé, et c'est cet « océan » qui est offert à sa perception.

¹⁸⁵ *Id.* La notation de Jules Carré correspond à la page 30 du livret imprimé P4 (III).

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.107. La notation de Jules Carré correspond à la page 81 du livret imprimé P4 (III).

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.102

¹⁸⁸ Vladimir Jankélévitch, *De la musique au silence*, Paris, Plon, 1974, p. 233.

3-3 Questions politiques posées au théâtre de Maeterlinck

La contemplation, qui ne se réduit ni à la sidération ni à une abdication de l'esprit critique, connaît au cours du XIXe siècle une période de développement dans le domaine théâtral, en contrepoint d'attitudes perceptives encouragées par la tradition aristotélicienne et naturaliste. Le théâtre de Maeterlinck développe ainsi une voie contemplative qui confère au spectateur un pouvoir de création. A l'orée du XXe siècle, Vsevolod Meyerhold note ainsi :

L'art de Maeterlinck est sain et vivifiant. Il appelle les hommes à une sage contemplation de la grandeur du Destin et son théâtre devient un Temple. Ce n'est pas en vain que Pastore fait l'éloge de son mysticisme comme du dernier asile des dissidents religieux qui ne veulent pas s'incliner devant la puissance temporelle de l'Eglise, mais qui ne songent pas non plus à refuser une libre foi en un monde non terrestre. C'est dans ce type de théâtre la solution des problèmes religieux. Et, quelque sombre que puisse être le coloris de l'œuvre, elle dissimule en elle, puisque c'est un mystère, un infatigable appel à la vie qu'on peut trouver¹⁸⁹.

Pour Meyerhold, la contemplation à laquelle invite le théâtre de Maeterlinck est « vivifiante » dans la mesure où elle ouvre la possibilité d'une émancipation face au réel, dont la perception et la représentation ne sont plus phagocytées par la grille naturaliste, et par rapport à l'immatériel, dont la représentation a elle aussi été contrainte par l'axiologie religieuse. Au moment où le naturalisme social et où l'Eglise contraignent le positionnement artistique, Maeterlinck par son théâtre pense donc une nouvelle forme de communauté, une nouvelle forme de relation à l'invisible, ce qui pour Meyerhold constitue une aspiration légitime de l'être humain. Le théâtre de Maeterlinck fait ainsi intervenir une politique de la représentation dont il s'agira d'interroger les voies de réalisation au fil des XXe-XXIe siècles.

¹⁸⁹ Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p. 107.

3-3-1 Meyerhold et *La Mort de Tintagiles* : quelle assemblée pour un théâtre de la contemplation ?

Dans les premières années du XXe siècle, alors que le symbolisme théâtral s'impose en Russie¹⁹⁰ et que Stanislavski traverse des difficultés à Moscou avec le Théâtre d'Art, Meyerhold, qui a fondé la « Confrérie du drame nouveau », s'installe à Tiflis¹⁹¹. Face à une censure très âpre, le contexte est favorable aux synergies¹⁹². Stanislavski propose à Meyerhold une collaboration qui se concrétise en mai 1905 par la création à Petersbourg du théâtre-studio, pensé à l'origine comme une filiale du Théâtre d'Art¹⁹³.

Maeterlinck, dont *Les Aveugles* a déjà été représenté par Stanislavski dans une perspective naturaliste, constitue l'un des emblèmes du drame nouveau que Meyerhold se donne pour objectif de développer en Russie. Le résultat est célèbre : la générale, à laquelle assistent des gens de lettres de Moscou, est interrompue par Stanislavski qui ne supporte pas l'atmosphère du spectacle, sa demi-obscureté et des silences qui diluaient selon lui l'intensité du drame de Maeterlinck. Suite à cette expérience et au départ de Meyerhold de Moscou, la Confrérie du drame nouveau s'installe à Tiflis, où *La Mort de Tintagiles* est finalement représentée selon les vœux de Meyerhold en mars 1906. La dramaturgie maeterlinckienne n'en demeure pas moins fondatrice dans le parcours artistique de Meyerhold, dans la mesure où elle lui permet de jeter les premiers éléments du théâtre de la convention consciente et d'interroger la manière dont il envisage une assemblée théâtrale qu'il désigne à travers le terme grec de « thiasos¹⁹⁴ ». Si l'écriture de Maeterlinck semble apte à susciter la contemplation et offre la possibilité de fédérer l'assemblée théâtrale, Meyerhold se montre néanmoins méfiant vis-à-vis d'une contemplation trop passive. Il est nécessaire

¹⁹⁰ A Petersbourg, Vera Komissarjevskaïa a ainsi ouvert un théâtre à l'automne 1904, dans lequel se produit notamment Isadora Duncan.

¹⁹¹ Meyerhold et la confrérie du drame nouveau s'installent à Tiflis en 1904-1905.

¹⁹² En 1905 est signé à Petersbourg un manifeste, « Les besoins du théâtre russe », qui rappelle la mission édicatrice et émancipatrice du théâtre, temple de l'art et une école populaire.

¹⁹³ Le 5 mai 1905 a ainsi lieu une réunion au cours de laquelle Meyerhold évoque la nécessité de transformer l'esthétique d'ensemble du drame. Cette réunion vise aussi à mettre en présence les acteurs du Théâtre d'Art qui travailleront avec ceux de la Confrérie du drame nouveau.

¹⁹⁴ Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre, Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 124.

pour lui de rendre praticiens et spectateurs pleinement dynamiques, pleinement investis dans le mouvement de création du spectacle.

Si le nouveau théâtre redevient dynamique, alors qu'il le soit complètement ». Le théâtre doit dévoiler définitivement son essence dynamique ; et ainsi il doit cesser d'être « théâtre » au sens du seul « spectacle ». Nous voulons nous rassembler pour créer, pour « agir » ensemble, et pas seulement pour contempler¹⁹⁵.

Meyerhold en appelle ainsi à une évolution qui ferait passer du spectacle, c'est-à-dire d'un régime de frontalité qui ne fait percevoir que le masque, à celui de la contemplation, qui fait pénétrer au cœur de la représentation, c'est-à-dire à la fois « dans le caractère du personnage » et « dans son masque intérieur¹⁹⁶ ». Cette immersion renoue avec les sources dionysiaques du théâtre, avec notamment son « ivresse » et sa « griserie », autant d'éléments qui témoignent d'une libération de l'activité spectatorielle. Est ainsi promue la vision d'un théâtre émancipateur et politique. L'expérience du théâtre-studio aura en outre permis de tester une méthode dramaturgique que Meyerhold évoque dans ses écrits sur le théâtre.

Après être passé par le chemin habituel des “entretiens“ sur la pièce [...], le metteur en scène et l'acteur s'essayaient dans l'atelier de répétitions à dire des vers de Maeterlinck et des extraits de ses drames où l'on trouve des scènes dont l'atmosphère se rapproche de celle de La Mort de Tintagiles. Quant à la pièce, on la laisse de côté pour ne pas la transformer en une sorte d'étude ou d'exercice, et pour ne l'aborder que lorsqu'on saura comment la prendre. Chaque acteur à tour de rôle dit des vers et des extraits. Ce travail est pour eux pareil à ce qu'est une étude pour un peintre ou un exercice de musique pour un musicien [...]. En disant des vers ou des extraits, l'acteur cherche de nouveaux moyens d'expression. L'auditoire (tous les acteurs et non pas seulement le metteur en scène) propose ses observations et indique des voies nouvelles à l'acteur aux prises avec son étude. Et tout cet effort créateur doit tendre à découvrir les tonalités dans lesquelles “résonne“ le texte de l'auteur. Quand ce travail collectif a révélé l'auteur, quand ne serai-ce qu'un seul extrait ou un seul vers résonne comme il doit chez un des acteurs, l'auditoire aborde alors l'analyse des moyens d'expression capables de transmettre le style, le ton de l'auteur en question¹⁹⁷.

Comme chez Appia, l'atmosphère est promue chez Meyerhold en unité dramaturgique. Elle est tissée par les résonances thématiques et sensibles entre plusieurs de ses textes, de natures diverses. Cette approche de l'atmosphère

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 114.

¹⁹⁶ *Id.*

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 103-104.

fondée sur la résonance permet de dessiner une cartographie sensible de l'univers du poète et de ne pas figer l'approche de l'œuvre. Le travail collectif fait primer l'écoute du groupe sur l'autorité du metteur en scène et donne une plus grande importance à la dimension acoustique du travail au plateau. L'écoute est ainsi posée comme le préalable à l'analyse réflexive des moyens d'expression, guidant la *praxis* dramaturgique. Empruntant à une méthode que l'on trouve également en musique, considérant le texte comme une partition offerte à l'écoute, Meyerhold tend rompre avec une approche dramaturgique trop fortement marquée par la grille naturaliste des emplois et des tempéraments. Au fil du travail sur *La Mort de Tintagiles*, Meyerhold expérimente ainsi une certaine forme de dramaturgie, ainsi que le montre Béatrice Picon-Vallin :

Meyerhold découvre petit à petit sa nouvelle méthode : la froide ciselure des mots, la nécessité pour le tempérament de se soumettre à la forme, c'est-à-dire au rythme, l'importance du côté plastique, du geste qui correspond à la vérité intérieure et non pas aux mots prononcés. Il jette les bases de son credo plastique : il se sentira toujours plus proche du langage gestuel que du langage parlé¹⁹⁸.

Pour mettre en scène *La Mort de Tintagiles*, Meyerhold s'entoure ainsi de peintres et de décorateurs aptes à accompagner son travail sur le rythme. Il s'agit du décorateur Sapounov, qui a travaillé pour l'opéra, mais aussi de Soudeïkine, qui a déjà réalisé des illustrations pour la traduction de la pièce de Maeterlinck en russe, et du compositeur Sats. Le travail de Sapounov et de Soudeïkine s'apparente à une révolte contre les maquettes, emblèmes d'une démarche naturaliste à laquelle les deux artistes préfèrent le travail de l'esquisse, plus légère, plus immatérielle aussi¹⁹⁹. C'est ce souhait de dématérialisation qui confère au travail sa souplesse et sa dimension suggestive.

¹⁹⁸ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁹ Sapounov et Soudeïkine consentent toutefois à la fabrication de maquettes, dans un second temps, afin d'aider les machinistes à concevoir les décors, les praticables, les parties de la scène où disposer les toiles peintes notamment.



[Fig. 14] Sergueï Soudeïkine, esquisse de costume pour *La Mort de Tintagiles*, mise en scène de Vsevolod Meyerhold, Théâtre-Studio, Moscou, 1905, papier, crayon, aquarelle.



[Fig. 15] Sergueï Soudeïkine, esquisse de costume pour *La Mort de Tintagiles*, mise en scène de Vsevolod Meyerhold au Théâtre-Studio, Moscou, 1905, papier, crayon, aquarelle, Moscou, Archives d'Etat de la littérature et de l'art (RGALI)

Le costume, dont on perçoit l'évolution dans l'esprit de Soudeïkine, est d'abord conçu comme un élément, apte à épouser les variations de son environnement et à

rendre la présence corporelle de l'acteur plus labile. Meyerhold s'appuie en outre sur la musique de Sats qui, sans être illustrative, doit souligner les parties de dialogue intérieur de la pièce et constituer le fondement de son mouvement rythmique. Dans le programme de *La Mort de Tintagiles*, dont la première représentation a lieu à Tiflis le 19 mars 1906, Meyerhold note ainsi l'importance de la musique dans la conception du drame :

Le plus grand de tous les arts c'est la musique. Le plus grand. Elle est nécessaire à tous [...]. Tous l'aiment, mais tous ne la comprennent pas. Ils ne la comprennent pas, n'expliquent ni ne se demandent pourquoi elle existe, ni ce qu'elle signifie. Et en même temps chacun découvre en soi une explication. Le sens de toute musique, sans exception, devient clair quand l'âme de l'auditeur se fond avec celle du compositeur.

Une marche funèbre [...].

La Mort de Tintagiles, c'est une musique identique. Mille spectateurs. Mille interprétations, si tant est qu'il faille donner une interprétation à la musique²⁰⁰.

La musique crée ainsi une communauté sensible sans pour autant imposer d'interprétation à chacun des spectateurs. C'est dans l'articulation entre « tous » et « chacun », entre la communauté et la singularité, que réside le fondement éthique et politique du théâtre de Meyerhold. Comme chez Wagner, comme chez Appia, le mouvement musical porte le drame, et avec lui l'assemblée théâtrale. Mais plus encore que chez ces deux prédécesseurs, Meyerhold pense la singularité de chaque expérience spectatorielle, sans laquelle ne peut exister de réflexivité sensible.

3-3-2 *La Mort de Tintagiles* par Claude Régy : vers un théâtre pré-politique

Alors que Meyerhold élaborait une atmosphère labile propre à stimuler le mouvement suggestif, là où il sollicitait les ressources de la musique et du rythme pour donner à l'assemblée théâtrale le sentiment de son existence, la mise en scène de Claude Régy sape la dimension symbolique et sociologique de la réception, ainsi que l'a montré Marie-Madeleine Mervant-Roux

Dans le cas de *La Mort de Tintagiles*, les interventions conjointes de Claude Régy et de Daniel Jeanneteau sur les deux pôles du dispositif, d'une part « la salle », d'autre part « la scène », et

²⁰⁰ Meyerhold, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 71.

surtout le rééquilibrage exceptionnel de leurs volumes (une scène vaste et profonde, une salle réduite, avec pour effet immédiat un renforcement remarquable des facteurs spécifiquement scéniques dans la définition ultime du point de vue du spectateur) a conduit à la suppression totale des saisies psychologique et sociologique [...]. C'est ainsi que peuvent être –partiellement – expliquées la solidité et l'énergie du bloc mémoriel Tintagiles. On est d'ailleurs frappés par la présence, chez ceux qui ont vu le spectacle comme chez ceux qui l'avaient conçu, de termes empruntés au lexique de la matérialité. L'invisible n'est pas si éthéré qu'on pouvait le croire [...] ²⁰¹.

Le spectacle de Claude Régy s'apparente ainsi à une expérience initiatique et il acquiert pour Marie-Madeleine Mervant-Roux une dimension « pré-politique » : mettant en œuvre une altération de la perception, il déconstruit les représentations héritées et place le spectateur dans une situation de jugement neuve. Inspiré par la pensée de Baudrillard ²⁰², la mise en scène de Claude Régy ouvre une conception de l'émancipation qui procède par brouillage et dilution des catégories esthétiques et symboliques héritées ²⁰³. Le théâtre de Claude Régy serait donc d'ordre « pré-politique », dans la mesure où il déconstruit les représentations héritées, opérant en l'occurrence un découplage entre le métaphysique et le religieux. L'expérience de la mort n'est ainsi pas opacifiée, elle fait plutôt l'objet d'une surexposition qui en montre la présence massive dans la vie humaine. Est ainsi déconstruite une perception strictement religieuse du mystère que serait la mort, pour le proposer à la perception de chacun. Cette démocratisation de la représentation de la mort

²⁰¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « La Boite de la vie », *Alternatives théâtrales*, n°73-74 (*Modernité de Maeterlinck*), *op. cit.*, p. 84.

²⁰² Dans le commentaire dramaturgique de *La Mort de Tintagiles*, Régy se réfère à un passage de *L'Echange symbolique et la mort*, paru en 1976 : « Briser l'union des morts et des vivants, briser l'échange de la vie et de la mort, désintriquer la vie de la mort, et frapper la mort et les morts d'interdit, c'est là le tout premier point d'émergence du contrôle social [...]. Historiquement, on sait que le pouvoir sacerdotal se fonde sur le monopole de la mort et sur le contrôle exclusif des rapports avec les morts » (Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles, commentaire dramaturgique de Claude Régy*, Arles, Actes sud, 1997, p. 92).

²⁰³ « Si le pouvoir se loge dans l'espace créé artificiellement entre les contraires – la vie et la mort par exemple, mais aussi le bien le mal, l'esprit le corps, le masculin le féminin etc. – fondre dans une œuvre écrite ou représentée ces mêmes contraires comme existant ensemble au même moment donc de façon concomitante, serait la subversion absolue. Ce serait aussi démontrer qu'une œuvre non-didactique et sans préoccupation du « social » officiel, lui-même perverti parce qu'isolé, est à l'opposé d'une œuvre apolitique [...]. Tout ce qui s'est agité à cette époque est à réactiver de nos jours, après un siècle de matérialisme (matérialisme socialiste, matérialisme capitaliste), après surtout le raz de marée du naturalisme cathodique » (Claude Régy dans Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles, op. cit.*, p. 95-96).

ouvre la voie à un théâtre que l'on aurait donc tort de qualifier de strictement métaphysique.

'Faire surgir la vie de l'énigme de la mort' n'est pas pour le metteur en scène une fuite loin du monde réel, l'ouverture de pauses métaphysiques luxueuses dans une existence dont la véritable dimension, la dimension sérieuse, serait toujours d'ordre socio-historique²⁰⁴.

Pour Régy, il s'agit par conséquent de troubler la perception, de l'ouvrir et de la mettre en alerte. Si de prime abord, le spectacle ne laisse guère de recours à la distance optique et réflexive²⁰⁵, il ouvre en revanche une dynamique perceptive d'un autre ordre. Le travail de l'ombre et du silhouettage fonde ainsi une autre manière d'envisager la présence et répond à un questionnement d'ordre ontologique.

Ce n'est pas vrai qu'on ne voit pas un être vivant s'il reste dans l'ombre. On ressent comme davantage de sa présence, davantage de la force invisible qu'un centre en lui irradie. On sent mieux non pas ce qu'il est mais ce qu'il aurait pu être. Et bien sûr, prédomine cet « aurait pu être » par rapport à « ce qui est ». Il ne faut donc pas montrer la lumière de ce qui est, mais rester dans la lumière infinie de ce qui serait possible, hors des limites du temps²⁰⁶.

Dominique Bruguière, qui a conçu la lumière pour *La Mort de Tintagiles*, se souvient de son travail avec Claude Régy :

[L]es acteurs ne se percevaient que comme silhouettes sombres dessinées sur la surface étincelante d'un rideau métallique²⁰⁷.

Dominique Bruguière se souvient également :

[L]a toile brillante et ondulée du rideau de *La Mort de Tintagiles* [...] devenait le support de multiples images et sensations en constante évolution, sa matérialité et mes sources le transformant en une muraille de reflets changeants²⁰⁸.

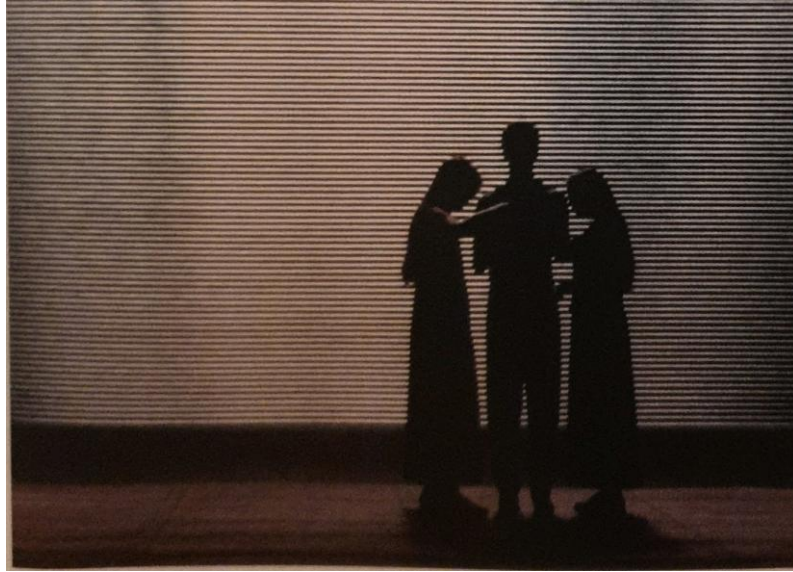
²⁰⁴ *Id.*

²⁰⁵ Dans ce spectacle comme dans d'autres, Claude Régy s'attache à limiter la jauge à cent trente spectateurs, par élimination des zones latérales et des zones trop éloignées. Cette frontalité est renforcée par l'usage d'un rideau métallique massif, qui empêche physiquement la prise de recul dont procèdent la saisie psychologique et la symbolisation du spectacle.

²⁰⁶ Claude Régy, *L'Etat d'incertitude, Ecrits, 1991-2011, op. cit.*, p. 270.

²⁰⁷ Dominique Bruguière, *Penser la lumière*, Arles, Actes sud papiers, coll. « Le temps du théâtre », 2017, p. 54.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 82.



[Fig. 16] *La Mort de Tintagiles*, de Maurice Maeterlinck, mise en scène Claude Régy, Théâtre Gérard Philippe – Centre dramatique national de Saint-Denis, 1997 (Photographie Pascal Victor/ArtComPress).

Cette manière d'utiliser l'extrême fixité, l'extrême matérialité du dispositif pour libérer la vision n'est pas sans rappeler le travail des peintres Nabis pour la scène symboliste. Mireille Losco-Lena a ainsi fait apparaître la manière dont les toiles peintes par Sérusier ou Vuillard sollicitaient la bi-dimensionnalité de l'à-plat ce qui, paradoxalement, permettait d'ouvrir et d'animer la vision. Catulle Mendès, dont le drame *Le Soleil de minuit* est joué au Théâtre d'Art en mai 1891, développe à cette occasion une réflexion sur cette singulière expérience optique :

Quand on regarde fixement un paysage, il se produit peu à peu un effet étrange. Sous l'acharnement de l'œil, les aspects deviennent troubles, incertains, mouvants. L'immobilité des rochers, des ravins, des arbres, prend comme en un brouillard une sorte de vie, et sans que le paysage lui-même s'efface tout à fait, chaque objet dont il est formé cesse graduellement d'être une chose pour devenir un vague remuement de bêtes d'abord, puis d'êtres humains. Mais ces formes vivantes, quoique très peu perceptibles, quoique très personnelles, conservent dans leur existence actuelle, due au trouble du regard, une ressemblance de leur existence de tout à l'heure [...]. Lorsque le regard fatigué se fait moins fixe et que l'âme se distrait, les images redeviennent confuses comme elles furent d'abord ; puis lentement, ainsi que des fantômes dans un mur, rentrent dans l'immobilité d'où elles se dégagèrent, et l'on ne voit plus rien que des monts, des rochers, des arbres²⁰⁹.

Par l'abandon définitif de la figuration, par le travail sur la présence scénique et par l'usage du rideau métallique strié, *La Mort de Tintagiles* mise en scène par

²⁰⁹ Catulle Mendès, texte écrit pour le programme de la septième soirée du Théâtre d'Art, 20-21 mai 1891. Ce document fait partie du dossier BNF RT3683 dont il occupe la page 7.

Claude Régy constitue donc un cas limite de la représentation. Si l'espace mis en œuvre par Meyerhold vise à susciter le double travail de l'émotion et de la réflexivité, le spectacle de Claude Régy envisage la politique de la représentation à un niveau pré-sémiotique et pré-réflexif, plaçant le spectateur au plus près d'un état aphasique dont Arnaud Rykner a fait apparaître toute l'importance dans le théâtre de Maeterlinck.

Maeterlinck nous oblige à penser le théâtre, et à travers le théâtre le Réel, en dehors de tout souci de signifier. Le sens n'est pas derrière nous, mais plutôt devant nous, toujours différé, en attente mais aussi comme repoussé hors des limbes où nous nous situons²¹⁰.

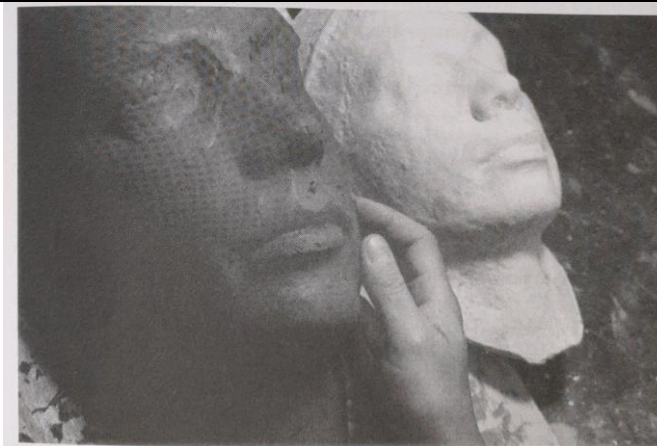
L'ontologie maeterlinckienne inaugure une relation nouvelle au sens et au sensible : elle refuse l'assignation à un sens et à un modèle prédéfini, dessinant une topographie de notre présent, ces « limbes » situées aux lisières de l'indicible et de l'invisible, conférant au spectacle les caractéristiques d'une expérience proche de l'enfance.

3-3-3 *Les Aveugles* par Denis Marleau : quelle place pour la réflexivité ?

Telle qu'elle est réactualisée chez Denis Marleau au début du XXI^e siècle²¹¹ à partir du drame de Maeterlinck, la forme de la fantasmagorie sollicite ce que l'on pourrait qualifier d'« adhésion réflexive »: les acteurs, visibles des spectateurs, sont pourtant physiquement absents de la scène, l'illusion de leur présence étant créée par un dispositif intermédial associant un travail plastique de moulages, sur lesquels sont projetés les visages des acteurs, et un travail audiovisuel qui se fonde sur le matériau plastique.

²¹⁰ Arnaud Rykner, « Maurice Maeterlinck à la scène : le jeu, le sens, la vision », *Alternatives théâtrales*, n°73-74 (*Modernité de Maeterlinck*), p. 64.

²¹¹ *Les Aveugles – fantasmagorie technologique* a été créé par Denis Marleau au Musée d'Art Contemporain de Montréal en 2002. Le spectacle donne à voir douze visages (six moulés sur celui de Céline Bonnier, six moulés sur celui de Paul Savoie et à entendre douze voix (celles des mêmes deux acteurs, modulées en fonction des personnages) au sein d'un espace noir, indéterminé, parcouru par des bruits à l'origine incertaine. Deux acteurs, une femme et un homme, donnent vie aux douze personnages du drame de Maeterlinck.



[Fig. 17 a et b] Fabrication d'un masque de plâtre (Fig. 16a) puis d'un moulage de terre (Fig. 16b) à partir du visage de la comédienne Céline Bonnier, interprétant six personnages dans *Les Aveugles*, mise en scène Denis Marleau, 2002 (Photographie Richard-Max Tremblay)



[Fig. 18] Projection de l'image animée du visage de la comédienne Céline Bonnier sur son masque réalisé en relief (photographie Stéphanie Jasmin)

La ressemblance entre les différentes effigies, l'aspect diffus et trouble de la représentation contribuent à alerter la perception. A la fin du spectacle, une partie

du dispositif est livrée au regard des spectateurs qui découvrent les pieds de métal sur lesquels reposent les masques. Cette fin, qui dévoile le spectacle comme une illusion fondée sur la présence-absence des acteurs, invite à une rétrospection et à une saisie critique du spectacle

S'approprier par l'artifice scénique ces présences ambiguës est une façon de faire advenir une sorte de doute immanent sur le plateau, de faire apparaître l'invisible, de faire entendre le mystère de la vie²¹²

Le son du spectacle, qu'a étudié Marie-Christine Lesage, participe de cette altération de la perception. Il devient ainsi peu aisé de déterminer la source d'où émane la voix parmi la forêt de visages qui flotte devant nous. Pour Marie-Christine Lesage, ce décalage entre l'ouïe et la vue renforce l'écoute, dans la mesure où il devient « plus facile d'écouter la parole proférée que de chercher à repérer visuellement qui parle²¹³ ».

Aussi, la performativité des effets de présence de cette installation-théâtre réside-t-elle moins dans le dispositif des masques vidéo en lui-même, que dans son alliage avec le dispositif acousmatique, qui est beaucoup plus concret et à même de déplacer la relation à l'œuvre vers un rapport vécu corporellement par le spectateur. Les voix et les bruits sonorisés et spatialisés instaurent en effet un dialogue corporel entre le spectateur et le dispositif, dont la médiation tend à se faire oublier²¹⁴.

Outre le travail sur les voix humaines, Nancy Tobin, la conceptrice-son du spectacle, a également créé une atmosphère sonore participant de ce trouble de la perception. Tous les bruits environnant sont spatialisés de manière à créer une enveloppe sonore autour du spectateur. Dans un entretien réalisé en 2011, elle explique ainsi :

Au théâtre, il faut qu'il y ait une interprétation. Reconstituer une forêt de façon réaliste n'aurait jamais marché pour Les Aveugles. Dans le spectacle, on entend bien une nature, mais il s'agit d'une nature complètement réinterprétée, artificielle. Il ne fallait pas seulement faire entendre la nature, mais des présences étranges, etc. [...] j'ai d'abord beaucoup écouté les sons mentionnés par Maeterlinck. Comme première étape, j'ai écouté énormément de sons de mer, de sons de vent, pour m'apercevoir ... que tous ces

²¹² Denis Marleau, entretien avec Sophie Proust, dans Sophie Proust, *Denis Marleau*, Arles, Actes sud papiers, 2010, p. 59.

²¹³ Marie-Christine Lesage, « Espace sonore et présence des choses », *Théâtre et intermédialité*, op. cit., p. 279.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 280.

sons pouvaient se confondre dans le registre des hautes fréquences surtout. Un bruit de vent peut facilement être un bruit de mer. C'est juste l'enveloppe qui change, l'attaque. J'ai pris des sons de mer, qui sont devenus des sons de vent. J'ai changé leur enveloppe sonore, leur attaque. J'ai exagéré leur présence dans le registre des hautes. C'est ainsi que mon langage pour *Les Aveugles* s'est développé à partir de quelques sons concrets de la nature que j'ai traités de la même façon²¹⁵.

Le travail du son renforce ainsi l'impression d'un murmure souterrain qui enveloppe discrètement l'espace de la salle. Le seuil limite de l'audibilité participe au surgissement de sentiments de présences étranges. Comme l'explique Marie-Christine Lesage, « si la disposition est frontale, le dispositif sonore est environnemental²¹⁶ ».

Par sa frontalité, son statisme et la manière dont elle interroge les lisières de la perception, la théâtralité promue par l'œuvre maeterlinckienne transforme donc la parole théâtrale. Chez Maeterlinck, la parole ne nomme plus ni n'agit plus. Elle ouvre un espace de réflexivité et sollicite le spectateur dans son activité imageante. En dissociant voix et corps, en coupant les lignes de l'adresse interpersonnelle et en faisant des personnages des figures, le théâtre de Maeterlinck dessine un autre mode de présence qui, par la proxémie qu'il engage, fait de l'acteur un point d'articulation entre l'individuel – le spectateur s'éprouve comme sujet par projection et identification avec l'acteur – et le collectif – l'acteur-figure devient le symbole vivant sur lequel repose l'analogie maeterlinckienne. Le théâtre de la contemplation ouvert par l'œuvre de Maeterlinck fait donc intervenir un nouveau mode de présence et de jeu, fondé sur l'effacement.

²¹⁵ Florent Siaud, « La poétesse de l'ombre. Entretien avec Nancy Tobin », *Théâtre/Public*, n°199, mars 2011, p. 64.

²¹⁶ Marie-Christine Lesage, *op. cit.*, p. 284.

L' « authentique atmosphère », pour citer Mallarmé, fait donc intervenir au théâtre une esthétique du diaphane qui, d'un point de vue historique, est intrinsèquement liée au théâtre d'Art et à la pensée de l'Art pour l'art qui le fonde. Le développement du diaphane accompagne en outre celui d'une praxis dramaturgique qui n'est plus strictement fondée sur la fable et qui envisage de plus en plus nettement l'importance de la perception. Le primat donné à la perception dans la construction du sens interroge la politique de la représentation et affirme le rôle qu'y tient l'altération perceptive et la suggestion hypnotique, deux alternatives permettant de déjouer une approche du réel strictement réflexive et élucidante.

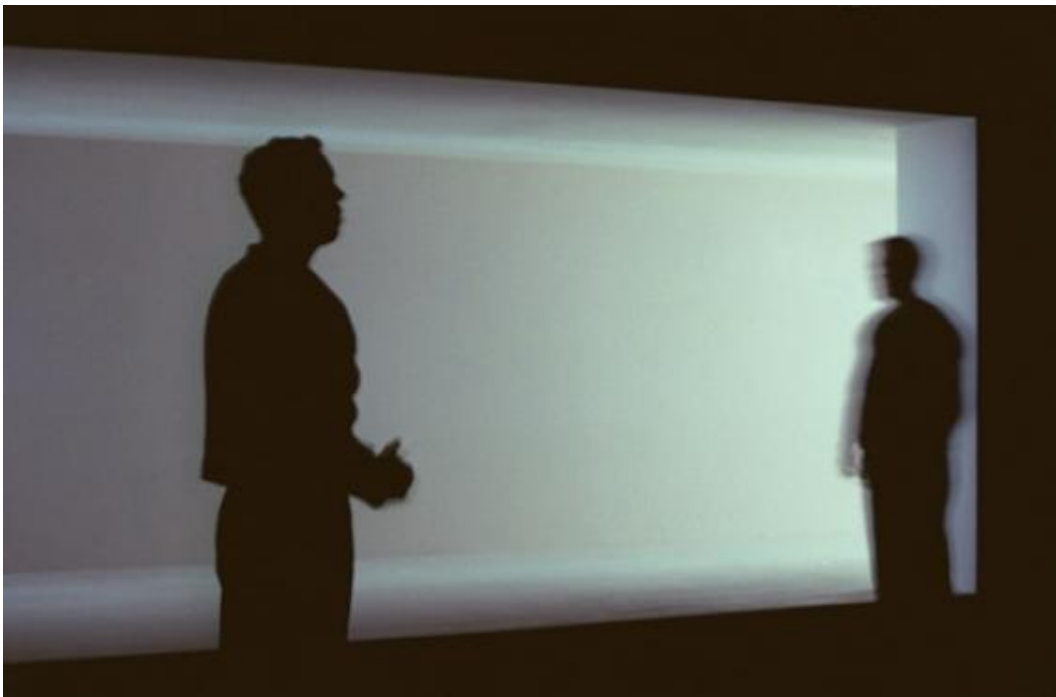
DEUXIÈME PARTIE

DU SYMBOLISME AU NÉO-SYMBOLISME :

DEVENIR SCÉNIQUE DU CORPS DIAPHANE

« C'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible »

Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p. 37.



[Fig. 19] *Melancholia*, de Jon Fosse, mise en scène Claude Régy, Théâtre National de la Colline, 2001, photo Pascal Victor/Artcomart

Le théâtre d'Art se développe dans une double dissidence, affirmant contre le théâtre bourgeois une fonction émancipatrice et anthropologique, et rejetant contre l'Église toute forme de vérité révélée²¹⁷. Il promeut de fait une esthétique du diffus et lui corréle une éthique fondée sur l'incertitude et la suspensivité qui aura une longue postérité. Est ainsi ouverte un espace d'exploration et d'interrogation de la présence scénique, qui n'est plus perçue sous la perspective de l'incarnation ni plus inféodée à la seule corporalité. Nous souhaitons ici montrer que l'esthétique du diaphane développe, à partir de la fin du XIXe siècle, un mode de présence plus évanescent, plus rythmique et chorégraphique également, le corps en scène acquérant le caractère diffus de la figure²¹⁸, et renouvelle les codes d'un jeu au plateau moins fondé sur la maîtrise et la virtuosité que sur l'effacement. Comment dès lors l'esthétique du diaphane altère-t-elle la perception de la présence scénique et du jeu, et comment contribue-t-elle à une autre relation au sens ?

²¹⁷ « C'est d'elle [de la théorie de l'Art pour l'art] qu'est né ce qu'il faut appeler une théologie négative sous la forme d'un art « pur », qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret. (En littérature Mallarmé fut le premier à occuper cette position [...]). Pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel » (Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version, 1939), *Œuvres*, t. III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, folio essai, 2000, p. 281).

²¹⁸ La figure est « la silhouette d'un être au moment où on commence à le distinguer, c'est-à-dire également au moment où il pourrait disparaître ». (Arnaud Rykner, *Pans, Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, « Les essais », 2004, p. 72).

CHAPITRE 4

LES FIGURES DE L’AIR SUR LA SCÈNE FRANÇAISE

Le XIXe siècle voit le développement à la scène de formes dramatiques et a-dramatiques qui privilégient la suggestion, l’invisible, le mystère et un goût pour un immatériel qui caractérise la réaction « idéaliste » étudiée dès la fin des années 1930 par Dorothy Knowles²¹⁹. Dans le domaine de la danse, Sylvie Jacq-Mioche a ainsi montré comment s’est développée dans le ballet romantique une esthétique visant « la représentation paradoxale de l’immatériel, de l’imperceptible, de ce qui échappe à la dimension charnelle de l’incarnation²²⁰ ». Plus largement, Jean Starobinski a analysé l’imaginaire des Tréteaux qui se développe au XIXe siècle et a fait apparaître comment la dialectique de l’immatériel et de l’incarnation a marqué l’histoire du ballet comme du cirque, deux formes qu’apparemment tout distingue :

Entre le triomphe de la chair et la virtualité d’une signification symbolique (suggérée par l’argument du ballet, mais le plus souvent assumée par le poète-spectateur), le spectacle offre à l’esprit un choix vertigineux : se laisser fasciner par la forte et vulgaire présence du réel vital, ou transcender, par un décret de la

²¹⁹ Dorothy Knowles, *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934.

²²⁰ Sylvie Jacq-Mioche, « L’esthétique de l’immatériel dans le ballet parisien du XIXe siècle », *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la Belle-Epoque*, dir. Isabelle Moindrot, Paris, CNRS, 2006, p. 125

conscience interprétante, la réalité du corps pour s'élancer vers le lointain d'une signification allégorique. L'esprit trouve alors dans le bond de la danseuse ou de l'acrobate l'image de son propre bond « hyperbolique » hors de tout sens littéra¹²²¹.

Au fil du XIXe siècle, et à travers des formes scéniques très différentes, l'impératif de dépassement et de sublimation de la corporalité est donc très nettement affirmé, notamment en ce qui concerne la représentation de la corporalité féminine. Cette représentation atteint sans doute son acmé à travers l'image Belle-Epoque de la « femme-fleur », dont Rhonda Garelick a étudié la productivité dans l'œuvre de Loïe Fuller, dont nous reparlerons²²². Il s'agira ainsi de faire apparaître la fertilité du paradigme atmosphérique sur la scène française et la manière dont le diaphane transforme la présence corporelle. Pour cela, nous interrogerons des pratiques scéniques appartenant à des aires culturelles *a priori* distinctes, au sein desquelles opèrent des circulations : le théâtre forain, où écloit la fantasmagorie ; le music-hall où se développe la danse de Loïe Fuller et la scène symboliste, où opère une poétique de la transfiguration.

4-1 Devenir théâtral de la fantasmagorie : l'invention d'une « outre-scène »

Originellement conçu comme art de l'apparition de spectres, la fantasmagorie procède d'un engouement pour l'immatériel et l'ésotérique. L'atmosphère y est conçue comme un milieu d'inscription privilégié pour la présence corporelle. Max Milner a montré que la fantasmagorie s'inscrit dans un mouvement engagé depuis la seconde moitié du XVIIe siècle, mouvement de recherches théoriques sur l'optique mais surtout de réalisations pratiques visant à modifier notre perception, creusant au sein du visible unifié depuis la Renaissance selon les lois d'une perspective anthropocentrique des lacunes propices à la manifestation d'un autre visible. La fantasmagorie se développe à la fin du XVIIIe siècle et surtout au début du XIXe siècle, à un moment où l'héritage scientifique des Lumières commence à faire reculer la superstition, du moins dans les milieux

²²¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », [1970], 2004, p. 53.

²²² Rhonda K. Garelick, *Rising Star – Dandyism, Gender and Performance in the Fin-de-Siècle*, Paperback, 1999.

parisiens où elle se développe. Milner montre que le recul de la croyance et de la superstition ouvre un espace symbolique propice au développement de cette forme scénique.

C'est au moment où la croyance est en train ou vient de disparaître que l'imaginaire est investi avec le plus de force, parce qu'il bénéficie à la fois de l'effet de libération produit par l'adoption d'une conception rationnelle du monde et du vide affectif que provoque la renonciation à tout moyen de communiquer avec l'au-delà. Mais l'intérêt particulier du substitut optique est de combler ce vide par une perception qui fonctionne à la manière du fétiche freudien (« je sais bien que les fantômes n'existent pas, mais quand même... ») alors que la littérature et le théâtre supposent le passage obligé par une mise entre parenthèses du réel²²³

Avant de devenir une forme d'attraction à part entière et d'être représentée à ce titre sur scène, la fantasmagorie s'est développée dans des lieux urbains alternatifs, témoins d'une redistribution des espaces.

4-1-1 Le « fantoscope » de Robertson

Le lieu le plus connu, et sans doute l'un des plus marquants dans l'histoire de la fantasmagorie, se situait dans la chapelle de l'ancien Couvent des Capucins, entre le faubourg Saint-Honoré et la place Vendôme. Robertson²²⁴ y installa plusieurs dispositifs, tels que le « fantoscope », une lanterne magique montée sur rails, qui permet aux apparitions spectrales de se déplacer au milieu du public.

Après plusieurs détours propres à changer l'impression que l'on conserve du bruit profane d'une grande cité, après avoir parcouru les cloîtres carrés de l'ancien couvent, et traversé mon cabinet de physique, on arrivait devant une porte de forme antique, couverte de hiéroglyphes, et qui semblait annoncer l'entrée des mystères d'Isis. On se trouvait alors dans un lieu sombre, tendu de noir, faiblement éclairé par une lampe sépulcrale, et dont quelques images lugubres annonçaient seules la destination ; un calme

²²³ Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 19.

²²⁴ Etienne Gaspard Robert est né à Liège en 1763. In tire sa vocation de la lecture d'ouvrages sur l'optique de l'Abbé Nollet et de Sigaud de Lafont. Après des études à Paris, il retourne à Liège où il essaie de réaliser le miroir d'Archimède, projet qu'il vient présenter à Paris à l'Académie des sciences en Pluviose an IV. Un an et demi après, en Germinal an VI (1798), il ouvre au pavillon de l'Echiquier un spectacle baptisé « Fantasmagorie », qui connaît le succès. Des questions politiques obligent néanmoins Robertson – qui a anglicisé son nom – à quitter provisoirement Paris. C'est à son retour, au début du XIXe siècle, que Robertson investit la chapelle de l'ancien couvent des Capucins à Paris

profond, un silence absolu étaient comme les préludes d'un monde idéal²²⁵.

Force est de constater que pour celui qui se donne comme un « aéronaute » dans le titre de son ouvrage, la topographie des lieux par lesquels passent les spectateurs avant d'entrer dans la chapelle est très importante. Elle conditionne pour beaucoup l'effet visé par la fantasmagorie. Le parcours topographique est conçu comme une remontée dans le temps, de l'époque contemporaine jusqu'aux « mystères d'Isis », marque d'un orientalisme en vogue au début du XIXe siècle. Robertson lui-même joue le rôle de guide, c'est lui qui place les spectateurs et leur apprend l'histoire, réelle et fantasmée, des lieux. Puis le silence se fait.

Aussitôt que je cessais de parler, la lampe antique suspendue au-dessus de la tête des spectateurs s'éteignait, et les plongeait dans une obscurité profonde, dans des ténèbres affreuses. Au bruit de la pluie, du tonnerre, de la cloche funèbre évoquant les ombres de leurs tombeaux, succédaient les sons déchirants de l'harmonica ; le ciel se découvrait, mais sillonné en tous sens par la foudre. Dans un lointain très reculé, un point mystérieux semblait surgir : une figure, d'abord petite, se dessinait, puis s'approchait à pas lents, et à chaque pas semblait grandir²²⁶.

Le dispositif de la lanterne magique sur rails permet de varier la taille des apparitions, ce qui donne aux spectateurs l'impression que le spectre s'éloigne et se rapproche à sa guise. Ces spectacles, connus pour impressionner les esprits, sont conçus comme des panoramas puisant dans ce que l'histoire ou la mythologie offre de plus spectaculaire : Robespierre sortant de son tombeau et marchant avant de s'écrouler, frappé par la foudre, Orphée et Eurydice, Diogène passant au milieu des spectateurs tandis que s'écrivait sur le mur en lettres phosphorescentes du célèbre « Je cherche un homme²²⁷ ».

4-1-2 Les « spectres vivants et impalpables » de Robin

Si les fantasmagories conçues par Robertson profitaient largement d'un lieu non dédié au théâtre mais dont la sacralité et le recueillement jouaient indéniablement pour impressionner les esprits, la fantasmagorie se développe quant à elle dans des

²²⁵ Etienne Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.G. Robertson*, Paris, de Wurtz, 1831, p. 278.

²²⁶ *Ibid.*, p. 282.

²²⁷ Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, section « Diogène de Sinope », traduction et notes Robert Grenaille Paris, GF-Flammarion, 1965, tome 2.

théâtres, comme celui de la Gaîté situé boulevard du Temple, qui accueillit à partir de 1850 une attraction conçue par Robin²²⁸, les « spectres vivants et impalpables ». Conçus selon des scénarios des plus simplistes, ces spectacles n'en modifiaient pas moins la corporalité scénique, sur un mode grand-guignolesque propre aux attractions populaires.

Un jour, [Robin] s'avisait de lancer des spectres vivants et impalpables et, pour commencer, dans un décor funèbre [...], il montra un amoureux pleurant sa fiancée morte ; soudain, celle-ci se montrait, vêtue d'un suaire qu'elle rejetait, on la voyait alors pâle, dans une robe de mariée ; Son amant voulait la saisir, l'entraîner, mais ses bras passaient au travers de la vaine apparence, qui, peu à peu, s'effaçait, à la désolation de l'amoureux. L'impression produite fut profonde, terrifiante même ; à ce titre, elle dépassa le but que cherchait Robin. Des cris de terreur retentissaient dans la salle, des spectatrices s'évanouissaient²²⁹.

Le motif de la morte amoureuse, propre au romantisme noir, mais aussi le mythe d'Orphée et Eurydice, confèrent au numéro son unité d'ensemble. Les « spectres vivants et impalpables » font ainsi apparaître une tentative de rapprochement et d'union que déjoue la nature des corps mis en présence. Alors que le fiancé est vivant et que son corps se tient sur la scène du théâtre, celui de sa fiancée morte se constitue dans la transparence, privé de sa corporalité. C'est lorsque le fiancé cherche à toucher sa bien-aimée que le corps disparaît, comme pour marquer l'écart irréductible de deux personnages appartenant à des plans inconciliables. L'arrachement marqué visuellement par la disparition provoque des réactions de terreur au sein d'un public qui ne connaît pas – encore – le dispositif.

²²⁸ Georges Moynet, qui fut peintre, dessinateur, romancier et vice-président du cercle littéraire des Hirsutes à partir de 1892, publie en 1893 un ouvrage intitulé *Trucs et décors*. L'ouvrage répertorie les dispositifs scénographiques de son temps, selon une classification par effets qui offre l'intérêt de dépasser une partition socioculturelle des salles ou des répertoires. C'est au chapitre « Illusions d'optique » que Moynet évoque, parmi d'autres, les fantasmagories conçues par le prestidigitateur Robin au théâtre du Temple, dont il est le directeur. Concernant Georges Moynet, nous en trouvons un portrait pittoresque sous la plume d'Emile Goudeau dans un ouvrage intitulé *Dix ans de Bohème*, paru à la Librairie illustrée en 1888 : « Georges Moynet est peintre, dessinateur, architecte et romancier. Il a commis dans sa jeunesse un ouvrage très remarquable *L'Envers du Théâtre*, étude très approfondie, qui dénote une grande habitude du métier. Il a accepté la collaboration de L'Avant-Garde, puis écrivit successivement dans *La Jeune France*, *L'Anti-clérical*, *L'Hydropathe*, *La Tribune de la Seine*, etc. *La lanterne* lui demanda un roman, il en donna deux qui eurent un grand succès d'actualité à l'époque de l'expulsion des Jésuites : *Tous Tartuffes* et *Fabriques de Miracles* en collaboration avec Léo Taxil. Moynet a aujourd'hui complètement "lâché" la peinture et l'architecture ; trouvant son bénéfice dans le roman il ne s'occupe plus que du roman. Tranquillement installé dans un appartement très luxueux de la rue Clotaire, à deux pas du Panthéon, les pieds sur les chenets de sa cheminée, il passe ses soirées à perpétrer les crimes les plus abominables dans le silence du cabinet. » (Emile Goudeau, *Dix ans de Bohème*, Paris, La Librairie illustrée, 1888, p. 399).

²²⁹ Georges Moynet, *Trucs et décors*, op. cit., p. 277.

Robin cultive les effets galvanisants liés à ce procédé dans un numéro ultérieur, « Le zouave d’Inkermann », au cours duquel le spectre d’un zouave vient tourmenter chaque nuit un chimiste. Georges Moynet le présente en ces termes :

Après une scène de pantomime [...], le médecin ramenait une épée et chargeait le zouave qui, de son côté, mettait sabre au clair, et recevait l’assaillant de vigoureuse façon. On entendait des cliquetis de lames, puis le zouave, avec un sourire dédaigneux, cessait de parer et son antagoniste lui passait à plusieurs reprises non seulement la lame, mais le bras au travers du corps. On apercevait la manche noire de l’habit du docteur qui transparaissait dans la poitrine du zouave de plus en plus gouailleur. Puis ce dernier montrait l’horloge et semblait annoncer qu’il renouvellerait cette séance le lendemain, à la même heure. Alors, il s’effaçait dans l’air²³⁰.

Si « Les spectres vivants et impalpables » reposaient sur un impossible contact entre les acteurs présents sur scène, « Le zouave d’Inkermann » fonctionne sur un mode différent, plus proche du récit d’aventure et d’un orientalisme hérités du XVIII^e siècle. S’il repose sur un scénario visuel analogue, fondé sur la présence des corps et leur effacement, le numéro sollicite la surprise et les rebondissements. La première est liée au choc du combat qui a lieu sur scène et qui est donné à entendre, alors même que le zouave n’est pas scéniquement présent. Cette orchestration sonore est renforcée par le recours à la pantomime qui, si elle retranche le son des voix, permet en revanche de percevoir le cliquetis des armes. Second rebondissement : alors que le combat est engagé, le chimiste « touche » le zouave et traverse son bras. La moquerie du zouave à l’encontre du chimiste vise aussi, semble-t-il, le spectateur crédule qui a été dupé par l’illusion scénique. Enfin, dans un ultime coup de théâtre, le zouave gouailleur, qui n’a pas été affecté par le coup, disparaît. La pantomime obéit donc à des principes de composition organisés autour de l’effet à produire et de la tension à créer chez le spectateur.

4-1-3 Productivité du *Pepper Ghost* dans la fantasmagorie

La fantasmagorie répond donc à un véritable engouement du public pour l’occulte et l’immatériel. D’un point de vue technique, elle est liée aux recherches de quelques passionnés plus ou moins extravagants. Robertson, comme Pepper, sont

²³⁰ *Ibid.*, p. 278.

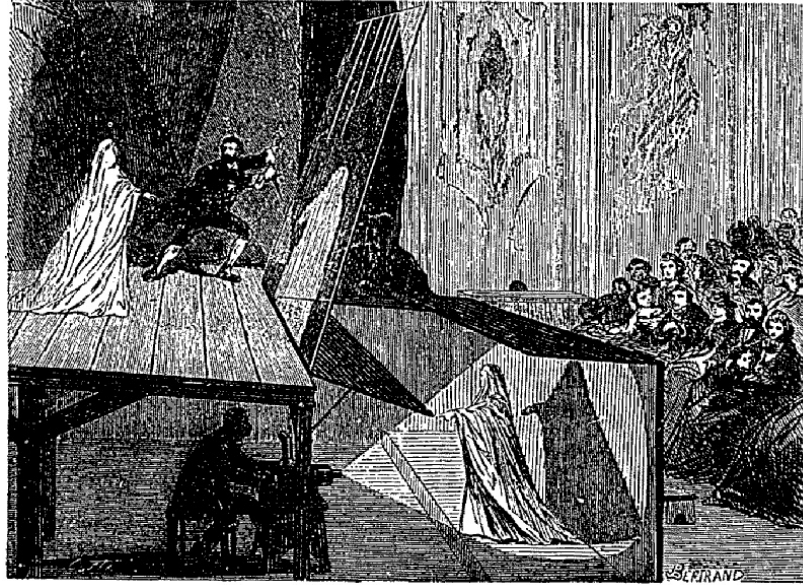
toutefois à considérer comme d'authentiques scientifiques, tant par leur formation que par leur démarche, fondée sur des méthodes de conception éprouvées dans le domaine de l'ingénierie. L'Anglais John-Henry Pepper (1821-1900) a ainsi été professeur à la *Royal Polytechnic Institution*. Il a élaboré le dispositif du *Pepper Ghost* et l'a fait protéger par des brevets. Cela lui valut notamment en 1863 de vendre à Hippolyte Hostein, le directeur du Théâtre du Châtelet, le brevet d'un numéro de spectres pour un drame intitulé « Le Secret de Miss Aurore ». En suivant les explications que Robert Houdin en donne dans son ouvrage intitulé *Magie et physique amusante*, cette transaction portait sur un polyscope de l'invention de John-Henry Pepper, un dispositif optique permettant de démultiplier l'image d'un objet, que Robert Houdin décrit en ces termes :

Disposez verticalement sur une table une glace sans tain, ou à défaut un morceau de verre de vitre, exempt de bouillons et de stries, ayant une trentaine de centimètres de hauteur sur autant de large. Mettez, ensuite, une bougie allumée de dix centimètres environ en avant de cette glace et placez derrière un livre qui fera l'office d'un écran [...]. En regardant par-dessus le livre B, dans la glace, vous y verrez l'image réfléchie de la bougie C que cet écran cache à votre vue directe, et cette image vous apparaîtra virtuellement en D, derrière la glace, à une distance égale à celle dont l'image réelle C s'en trouve éloignée. Si, tout en conservant la vue au même endroit, vous avancez la main derrière la glace, vous pourrez passer les doigts à travers la bougie D, et ce corps, qui vous semblait opaque, deviendra tout à coup impalpable et diaphane. A la place de la bougie C, mettez un corps blanc vivement éclairé, vous aurez la représentation du truc des spectres que l'on représente au théâtre²³¹.

Cette description du dispositif permet de comprendre comment les attractions des années 1860 façonnent une corporalité plus diffuse, faisant passer du régime de l'opacité décorative à celui du diaphane, qui est encore largement tributaire de l'imagerie fantasmagorique. L'illustration jointe à la description de Robert Houdin fait ainsi apparaître le cadre illusionniste dans lequel le public est placé, celui d'une frontalité restreinte qui assure la pleine efficacité de l'illusion²³². Ainsi que le montre Robert Houdin, le public ne devait pas être placé plus haut qu'une certaine ligne au-delà de laquelle la vitre et le dispositif apparaissent au regard.

²³¹ Robert Houdin, *Magie et physique amusante*, [1877], Paris, Calmann-Lévy, 1892, p.85.

²³² *Ibid.*, p. 83



[Fig. 20] Croquis du *Pepper's ghost*, Georges Moynet, *Trucs et décors*, *op. cit.*, p. 283..

L'esthétique de la fantasmagorie tend à dérober aux regards sa dimension technique afin de permettre à l'imaginaire de développer son cheminement, s'affranchissant pour cela des lois de la physique. Georges Moynet indique ainsi le pouvoir de fascination produit par la fantasmagorie :

Chaque fois qu'on a utilisé l'artifice des glaces pour montrer une apparence féérique purement gracieuse, la satisfaction du public s'est manifestée pleinement. Le spectateur jouit, sans arrière-pensée mélancolique, de l'aspect surnaturel et magique de ces corps planant dans l'air où ils se fondent comme des vapeurs de rêve²³³.

La fantasmagorie offre donc au spectateur volontiers crédule une belle utopie, celle d'un monde où la corporalité est déjouée et où l'esprit peut s'évader de la matière. Elle institue une économie illusionniste qui nécessite que le spectateur soit conditionné pour que le numéro fonctionne pleinement.

4-1-4 Economie spectatorielle de la fantasmagorie

De la chapelle au théâtre forain, on constate donc une migration de la fantasmagorie. Que ce soit au théâtre de la Gaîté ou au théâtre du Châtelet, tous deux dirigés par Hippolyte Hostein, le passage à la scène introduit un changement dans la manière dont le phénomène est appréhendé par les spectateurs. Portée sur une scène de théâtre, l'apparition entre dans le domaine du divertissement et

²³³ Georges Moynet, *Trucs et décors*, *op. cit.*, p. 283.

l'illusionnisme de la féerie n'est pas aisé à maintenir. Au sujet des spectres de Robin, Moynet mentionne par exemple les difficultés à préserver le secret du numéro, sans lequel celui-ci n'a plus de valeur compte tenu de la pauvreté des scenarii et de leur caractère très stéréotypé.

Robin put garder caché quelque temps le secret de son truc, juste assez pour piquer la curiosité du public. On devina bientôt qu'il se servait de glace sans tain. Le fait fut publié, et quelques plaisants prouvèrent la présence d'une glace en lançant d'inoffensives boulettes de papier, qui heurtèrent l'obstacle et retombèrent, arrêtées dans leur trajectoire. Robin se fâcha assez vertement contre cette façon d'agir, mais le truc n'en était pas moins dévoilé²³⁴.

Sur une scène de théâtre, la fantasmagorie ne bénéficie plus de la protection que lui conféraient des lieux non-théâtraux – chapelle, cimetière - chargés de sacralité et de magie. Les boulettes de papier lancées par les spectateurs ne sont pas si inoffensives que Moynet l'indique. Elles ruinent l'effet sur lequel l'attraction repose, lui ôtant l'autorité que lui conféraient les espaces dans lesquels elle se développait jusque-là. Ces réactions du public révèlent le désir de percer le principe illusionniste sur lequel est fondé le numéro. Coupée de son environnement ésotérique, placée sur une scène de théâtre, la fantasmagorie devient un objet d'analyse qui invite au décodage. L'intérêt esthétique et historique de la fantasmagorie n'en est donc pas pour autant diminué. Cette forme scénique fait intervenir un élément que l'esthétique théâtrale avait jusque-là peu exploré, l'air. Elle fait subir aux corps en scène une dématérialisation qui répond au goût du temps pour l'ésotérique, et contribue surtout à interroger le spectateur sur la nature des présences physiques qui sont offertes à sa vue. La scène se signale définitivement comme un espace autre, au sein duquel existent, peut-être, d'autres lois physiques et optiques. Même si les « ficelles » de la lanterne magique ou du *Pepper's ghost* ne trompent plus guère au fil du temps, la fantasmagorie n'ouvre donc pas moins la voie à une autre manière d'envisager le phénomène scénique. Dans l'étude qu'il consacre à cette forme, Max Milner note ainsi :

En face d'une imagination reproductrice, à laquelle une esthétique fondée sur la mimésis accordait toute son attention, non sans faire peser sur elle un soupçon de déformation ou de mensonge, ou d'une imagination créatrice tendant à substituer au monde réel un monde différent, mais ordonné selon les mêmes lois, une nouvelle

²³⁴ *Ibid.*, p. 279-280.

forme d'imaginaire tend à s'imposer, qui suppose l'ouverture d'un espace intérieur, d'une « outre scène » dans laquelle les images se projettent, se métamorphosent et se succèdent avec l'illogisme du rêve, et qui constitue à la fois la voie d'accès vers les profondeurs où l'être intérieur et l'être extérieur, le désir et la réalité, entretiennent des rapports autres que dans la vie de tous les jours, et une puissance redoutable, mettant l'homme à la merci de ce qu'il y a en lui de moins contrôlé, le soumettant au régime de l'illusion et le privant, au risque de la folie, de ses facultés d'adaptation au monde²³⁵.

On voit donc que l'économie spectatorielle de la fantasmagorie ouvre la voie à une émancipation de la perception et à une libération d'énergies qui sont dès lors envisagées en dehors du cadre mimétique. La fantasmagorie institue un théâtre mental qui sollicite l'imaginaire et la suggestion. L'« outre monde » évoqué par Max Milner peut être rapproché de cet inconscient qui n'a pas encore été théorisé mais que l'expérience du plateau permet de libérer, dans une économie libidinale qui fonctionne sur le principe du fétiche freudien. Le spectateur sait que ce qu'il voit n'est pas un spectre mais se laisse aller à ce spectacle avec la jouissance que les témoins contemporains ne manquent pas de souligner. Le spectacle met en demeure la logique, la vraisemblance, la linéarité qui, dans le spectacle aristotélicien, devaient permettre d'accéder au sens, pour jouir de l'image, de la seule image, et pour y savourer – trait de la modernité - l'éternel dans le transitoire. Avec la fantasmagorie, l'esprit acquiert une agilité et une liberté nouvelles. Max Milner perçoit ainsi que de nouvelles possibilités lui sont offertes à l'esprit du spectateur, notamment

[...] la capacité [...] d'émigrer d'image en image, en annulant la précédente par la suivante et en déposant pourtant dans chacune d'elle sa part de vérité²³⁶

Des ressources nouvelles sont également sollicitées : le rythme, la métaphore, l'illogisme du rêve, autant d'éléments qui marqueront les évolutions décisives du drame au XIXe siècle.

4-2 La chorégraphie fullerienne : une écriture du diaphane

La danse que Loïe Fuller développe à la fin du XIXe siècle, et qui fait d'elle une icône de la Belle-Epoque, est redevable à la fantasmagorie. Toutes deux

²³⁵ Max Milner, *La Fantasmagorie*, op. cit., p. 23.

²³⁶ *Ibid.*, p. 37.

contribuent à altérer et à dématérialiser la corporalité scénique. Toutes deux mettent en œuvre une économie spectatorielle fondée sur la suggestion et la métamorphose, s'affranchissant du cadre mimétique. Dans un court métrage réalisé dans les années 1930, les danseuses de l'école fondée par Loïe Fuller rendront hommage à la fantasmagorie : elles y apparaîtront en effet comme des esprits des bois facétieux disparaissant grâce à la technique de la semi-transparence²³⁷. Exception faite de cette adaptation cinématographique tardive, les spectres scéniques façonnés par Loïe Fuller diffèrent de ceux convoqués par la fantasmagorie. La spectralité de la danse fullerienne dissout largement le tracé anthropomorphe de la fantasmagorie, qui agissait tout au plus comme un miroir à peine déformant. L'exploration des dispositifs est plus large chez Loïe Fuller, dont la recherche touche aussi bien l'optique que la bio-mécanique. Le corps scénique ne cesse jamais d'être un corps dansant, à la fois corps opérateur et phénomène optique offert à la rêverie des spectateurs. Il s'agira ici de mieux comprendre comment la danse fullerienne prolonge, en le transformant, l'héritage de la fantasmagorie, ainsi que la manière dont elle contribue à une dramaturgie du diaphane, instituant une « authentique atmosphère », pour reprendre les mots de Mallarmé. Notre approche de la dramaturgie fullerienne se fondera moins sur la réception du phénomène que fut la danse fullerienne en son temps, dont la productivité a été retracée par Giovanni Lista notamment²³⁸, que sur son travail de conceptrice tel qu'il se manifeste dans les brevets déposés au début de sa carrière, en 1893.

4-2-1 L'expérience du diaphane dans la geste fullerienne

Au début des années 1890, celle qui deviendra Loïe Fuller n'est encore que Marie-Louise Fuller, une actrice se produisant dans des spectacles sur la côte est des Etats-Unis. Elle fut engagée en 1891 par Louis DeLange pour jouer dans *Quack Medical Doctor*, une comédie de Marsden qui fut créée à Boston en

²³⁷ Nous devons au réalisateur George R. Busby (1900-1997) *La Féerie des ballets fantastiques de Loïe Fuller*, court métrage réalisé en 1934 qui répertorie onze ballets chorégraphiés par Loïe Fuller dans des cadres naturels. Il comprend notamment le « Ballet des sylphes », sur une musique de Berlioz, auquel nous nous référons ici, ainsi que « Les Elfes », sur un scherzo de Mendelssohn. Ces courts-métrages ont été reconstitués par Renée Lichtig et la Cinémathèque Française avec l'aide du Musée d'Orsay à la demande de la Cinémathèque de la Danse, où ils sont actuellement consultables.

²³⁸ Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle-Epoque*, [1994] Paris, Hermann, 2006.

1891²³⁹. La pièce retrace les péripéties du docteur Franck Drake, un imposteur se disant l'inventeur de nouvelles méthodes de guérison. Parmi les neuf protagonistes de la distribution, Marie-Louise Fuller joue le rôle de Mrs Imogene Twitter, une jeune veuve inconsolable que Franck Drake doit hypnotiser. Celle-ci doit se mettre alors à voltiger à travers la scène comme dans une pantomime. Lors des répétitions new-yorkaises de 1891, plusieurs idées sont ainsi mises à l'étude. La scène est d'abord conçue comme un numéro de *skin light*²⁴⁰ mais Marie-Louise Fuller refuse le collant, préférant une « jupe hindoue » ample et évasée. Bien que la pièce ne reçût pas l'accueil escompté, le numéro d'hypnose fit forte impression et Loïe Fuller eut l'occasion d'en relater la réception à plusieurs reprises, notamment dans ses mémoires :

A la fin de la pièce, le soir de la première, nous jouâmes notre scène d'hypnotisme. Le décor, représentant un jardin, était baigné de lumière vert pâle. Le docteur Quack faisait une entrée mystérieuse, puis m'évoquait. L'orchestre joua pianissimo un air fort langoureux et j'apparus, essayant de me faire assez légère pour donner l'impression imaginaire d'un esprit voltigeant qui obéissait aux ordres du docteur.

Il leva les bras. Je levais les miens. Suggestionnée, en transe – du moins en apparence – mon regard était rivé au sien. Je suivais tous ses mouvements. Ma robe était si longue que je marchais constamment dessus et, machinalement, je la retenais des deux mains et levait les bras en l'air, tandis que je continuais à voltiger tout autour de la scène comme un esprit ailé. Un cri soudain jaillit, de la salle : « Un papillon ! Un papillon ! » Je me mis à tourner sur moi-même en courant d'un bout à l'autre de la scène à l'autre et il y eut un second cri : « Une orchidée ! » A ma profonde stupéfaction, des applaudissements nourris éclatèrent.

Le docteur glissait autour de la scène de plus en plus vite et, de plus en plus vite, je le suivais. Enfin, transfigurée, en extase, je me laissai tomber à ses pieds tout enveloppée dans le nuage soyeux de la légère étoffe. Le public bissa la scène, puis la bissa encore... et tant et si bien que nous dûmes la répéter plus de vingt fois²⁴¹.

L'hypnose jouée scéniquement par l'actrice induit chez son personnage un état de passivité et ouvre paradoxalement la jubilation interprétative pour le spectateur, qui se plaît à déceler telle ou telle forme naturelle dans ses évolutions. Si Loïe Fuller n'envisagea pas initialement sa danse comme une mimésis des formes naturelles ni comme une énigme à déchiffrer, force est donc de constater que le

²³⁹ La pièce *Quack medical doctor* a été créée au Grand Opera House de Boston le 5 octobre 1891 avant d'être jouée à New York.

²⁴⁰ Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle-Epoque*, op. cit., p. 64.

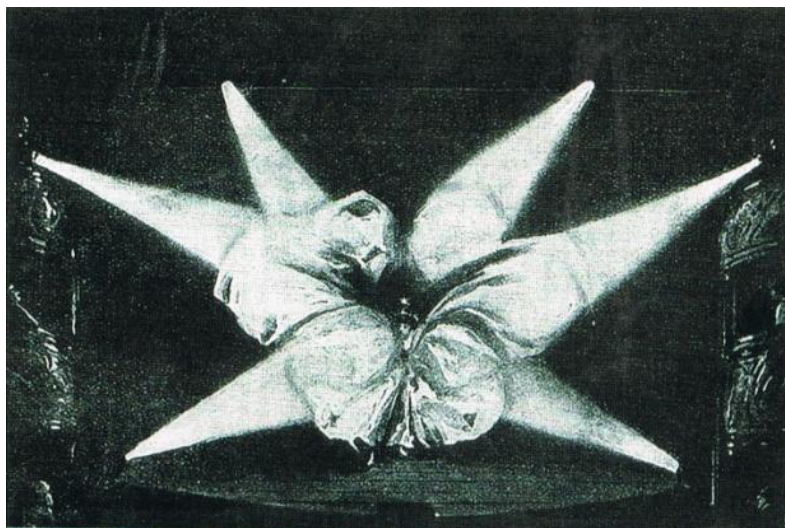
²⁴¹ Loïe Fuller, *Ma Vie et la danse*, Paris, L'œil d'or, 2002, p. 25.

public, dès cette première danse presque fortuite, se prête aisément au jeu du déchiffrage. L'accueil favorable du public incite l'actrice à travailler sur cette première robe de danse, préfigurant un travail qu'elle mènera ultérieurement.

J'avais rapporté ma robe à la maison pour raccommode un petit accroc. Après la lecture de ces lignes réconfortantes, je sautai à bas du lit et, vêtue de ma seule chemise de nuit, je passai le vêtement et me regardai dans une grande glace pour me rendre compte de ce que j'avais fait le soir précédent. Le miroir se trouvait juste en face des fenêtres. Les grands rideaux jaunes étaient tirés et, à travers leur étoffe, le soleil répandait dans la chambre une lueur ambrée qui m'enveloppait et éclairait ma robe par transparence. Des reflets d'or se jouaient dans les plis de la soie chatoyante. Dans cette lumière, mon corps se dessinait vaguement en ligne d'ombre. Ce fut pour moi une minute d'intense émotion [...]. Doucement – presque religieusement – j'agitai la soie, et je vis que j'obtenais tout un monde d'ondulations que l'on ne connaissait pas encore. J'allais créer une danse²⁴² !

La lecture de ce souvenir fait penser aux danses ultérieures créées par la danseuse, tant par les éléments de dispositifs présents dans cette scène – étoffe, lumière – que par la visualité qu'elle fait intervenir. Les reflets de lumière mettent en jeu une esthétique du diaphane qui transcende le tracé corporel et diffuse un halo de lumière dorée. La nature de la robe, interface entre le corps de la danseuse et l'environnement extérieur, a toute son importance. Sans elle, sans son aspect vaporeux, la fluidité nécessaire à l'émanation optique eût été moindre. A travers ces lignes, Loïe Fuller fait également état de son saisissement face à la vie propre du phénomène lumineux, dont elle se sent devenir l'opératrice. Autant d'éléments qui relèvent d'une inspiration atmosphérique et qui seront mis en pratique un an après, au moment où la danseuse finalise son premier numéro, la « danse serpentine ».

²⁴² *Ibid.*, p. 26.



[Fig. 21] Esquisse du dispositif de la « Danse Serpentine » réalisée lors des répétitions de Loïe Fuller aux Folies-Bergère. Anonyme, Paris, novembre 1892²⁴³.

Georges Moynet décrit quant à lui la « danse serpentine » d'un point de vue strictement technique, se référant aux lumières et aux rythmes que leur changement induit au fil du numéro :

Aux Folies-Bergère [...], la Loïe Fuller évoluait dans un sextuple rayon émanant d'autant de caisses à lumière, disposées deux dans le fond du théâtre, deux autres sur les côtés, et deux enfin placées à droite et à gauche de la première galerie : les colorations de ces lumières ne demeuraient pas immuables. Devant l'objectif de chacune des lanternes était disposé un disque de verre, monté sur un axe de rotation excentré par rapport à l'axe de l'objectif. La surface du disque était divisée en secteurs peints de couleurs différentes, se fondant l'une dans l'autre. Le disque recevait un mouvement de rotation plus ou moins vif, et teignait la lumière de couleurs qui variaient à l'infini²⁴⁴.

De *Quack Medical Doctor* à la « danse serpentine », Marie-Louise Fuller est devenue « la Loïe Fuller » et s'est distingué par la manière dont elle conçoit le phénomène scénique et dont elle transforme la perception du corps dansant.

Le « mouvement serpentin » qui donne le nom à sa première danse, est un motif-clé de l'imaginaire Renaissant. Il inspire, au même moment, la danse fullérienne et la réflexion d'Aby Warburg sur la peinture de Botticelli. Publié en 1893, son essai *La Naissance de Venus et le printemps de Sandro Botticelli* fait ainsi apparaître l'importance du drapé et la manière dont le mouvement

²⁴³ Ce document est répertorié dans le fonds Lista. Il est reproduit dans Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle-Epoque*, op. cit., p.

²⁴⁴ Georges Moynet, *Trucs et décors*, op. cit., p.295.

transforme la corporalité²⁴⁵. Une corporalité plus diffuse se façonne ainsi, dont le mouvement serpentin est l'opérateur. Par la subversion du tracé corporel auquel il contribue, le mouvement serpentin libèrerait une corporalité plus diffuse, et ferait accéder la présence scénique à la dimension plus vague et impersonnelle de la Figure, hypothèse ouverte par la réflexion de Deleuze sur la peinture de Michel-Ange :

Peut-être dans l'histoire de l'art Michel-Ange est-il le plus apte à nous faire saisir en toute évidence l'existence d'un tel fait. Ce qu'on appellera « fait », c'est d'abord que plusieurs formes soient effectivement saisies dans une seule et même Figure, indissolublement, prises dans une sorte de serpentin, comme autant d'accidents d'autant plus nécessaires [...]. Certes, il y a encore une représentation organique, mais on assiste plus profondément à une révélation du corps sous l'organisme, qui fait craquer ou gonfler les organismes et leurs éléments, leur impose un spasme, les met en rapport avec des forces, soit avec une force intérieure qui les soulève, soit avec des forces extérieures qui les traversent, soit avec la force éternelle d'un temps qui ne change pas, soit avec les forces variables d'un temps qui s'écoule²⁴⁶.

Ce qui pour Deleuze caractérise la peinture de Michel-Ange et ce que la danse fullérienne semble inspirer aux spectateurs de 1892 réside en effet dans la manière dont chez eux « le corps déborde ou fait craquer l'organisme²⁴⁷ ». Le mouvement serpentin apparaît dès lors comme cet opérateur de débordement et de prolifération qui émancipe la corporalité de l'organisme. Avec le mouvement serpentin, la force est libérée de son enveloppe corporelle, le corps devient vecteur et non plus segment, la scène devient un espace de captation des énergies qui la parcourent.

4-2-2 Approche de l'espace-mouvement : l'exemple de la « danse serpentine »

Au moment où Loïe Fuller se produit sur scène, la notation du mouvement chorégraphique ne connaît pas encore la précision que des danseurs et théoriciens comme Rudolf Laban lui confèreront. Elle est héritière de la notation Feuillet qui, à partir de 1700, envisageait le mouvement chorégraphique au sein de l'espace

²⁴⁵ Aby Warburg, *La Naissance de Venus et Le Printemps de Sandro Botticelli*, trad. Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2007.

²⁴⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, La Différence, coll. « La vue et le texte », 1981, p. 102..

²⁴⁷ *Id.*, p. 89.

« objectif » de la scène, et en livrait la transcription sur des partitions. C'est notamment sur ce système ancien que Loïe Fuller se fonde lorsqu'elle entreprend de protéger juridiquement ses danses. Entre février 1892 et mai 1893, elle dépose ainsi des brevets dans trois capitales : à Washington en février 1892, pour un vêtement de danse et une composition dramatique²⁴⁸ ; à Paris en janvier 1893, pour une combinaison de danse, un plancher avec éclairage, des murailles avec éclairage et des glaces de fond de scène²⁴⁹ ; à Londres en mai 1893 pour une robe de danse. Ces brevets font apparaître la nécessité, pour Loïe Fuller, d'assurer la reconnaissance juridique et médiatique de son travail à un moment où l'économie du spectacle produit nombre d'imitatrices. En recoupant les domaines couverts par la protection juridique, on perçoit également l'importance des dispositifs optiques, mais également celle d'équipements qui dépassent de loin la fonction ornementale de la robe de danse. Enfin, la danse est perçue comme une « composition dramatique », mettant en œuvre des scénarii originaux qui eux aussi dépassent amplement la codification de formes chorégraphiques qui, à l'instar de la *skirt dance*, fleurissent dans les salles de music hall de la fin du XIXe siècle. Ces brevets contribuent par conséquent à singulariser Loïe Fuller au sein d'un espace culturel qui a tendance tout à la fois à uniformiser, à érotiser et à instrumentaliser le corps féminin.

Le brevet déposé à Washington en 1892 concerne une robe de danse et le scénario de la danse serpentine, qui reçoit la classification de « composition dramatique » afin d'être couverte par le droit américain. La robe de danse est en réalité un costume baleiné qui assure à la danseuse une parfaite maîtrise de l'armature et des mouvements qui l'animent. Grâce aux tiges de bambous reliées à l'armature principale, Loïe Fuller peut gonfler le tissu à gré et transformer ainsi les formes qui apparaissent sur scène. La jupe est elle aussi fixée au cercle métallique principal. Elle est fendue sur le côté pour laisser passer le corps de la

²⁴⁸Ce scénario a été protégé par un copyright déposé à Washington en février 1892. Le texte est consultable dans le *Federal Reporter*, vol. L, Washington, juin 1892, Circuit of court appeals, judge Henry Lacombe's circuit (2nd circuit). Ce document, disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque de l'Université du North Texas, contient le texte intégral ainsi que les actes du procès qui opposa Loïe Fuller à l'une de ses imitatrices, Minnie Renwood Bemis, le 18 juin 1892 devant la cour fédérale itinérante de New York. Ce scénario est construit en trois tableaux, chacun structuré en entrée, évolution scénique de la danseuse, et accompagnements lumineux et musicaux.

²⁴⁹ « Nouvelle combinaison de robe spécialement destinée à la danse théâtrale », Brevet d'invention n° 227 107 déposé par Loïe Fuller le 13 janvier 1893 à la direction de la propriété intellectuelle du Ministère du Commerce et de l'Industrie. Paris, L'Imprimerie nationale, 1894.

danseuse partiellement ou en totalité, le sommet de la robe restant toujours accroché à la tête. En donnant à son corps un mouvement de balancement et de rotation suivant le caractère de la danse qu'elle souhaite exécuter et en transmettant à ses bras des mouvements ondulatoires successifs, la danseuse forme avec sa jupe des courbes variées en combinaison avec des lumières colorées. Giovanni Lista a rapproché cet usage du bambou avec certaines danses du théâtre kabuki où le danseur dessine des figures éphémères dans l'espace par le mouvement rythmé de longues bandes de tissu attachées par des bâtons :

En ayant (...) recours à deux bambous, tenus avec les mains, pour diriger les mouvements du voile, elle semble assimiler directement la gestuelle de sa danse à l'art du dessin japonais, les bambous équivalant au pinceau qui trace la forme sur l'espace de la feuille. La rapidité d'exécution du dessin est ici celle des gestes avec les voiles²⁵⁰.

Comme dans l'écriture idéogrammatique japonaise où un trait peut devenir signe, le geste fortuit de la danseuse peut ainsi produire une figure formelle, ce que Mallarmé perçoit très tôt en rapprochant la danse fullerienne de l'écriture hiéroglyphique, autre forme idéogrammatique. La robe de danse brevetée par Loïe Fuller est ainsi conçue pour assurer à la danseuse la plus grande souplesse d'exécution, préalable à la réalisation de ce qui est conçu comme une écriture scénique en temps « réel ». La composition dramatique de la danse serpentine, dont nous reproduisons le texte intégral²⁵¹, permet de mesurer la manière dont Loïe Fuller envisage les variations de rythme et de mieux comprendre le sens qu'elle leur attribue.

Tableau I

Scène dans l'obscurité. Musique de valse.

La danseuse entre, invisible dans l'obscurité, et se tient au fond de la scène, au centre.

Lumières soudain projetées des coins droit et gauche sur la danseuse, toujours au centre.

Figure : robe balancée au-dessus de la tête de l'avant vers l'arrière et de l'arrière vers l'avant.

Après cette figure, la danse commence, la danseuse tenant toujours sa robe au-dessus de la tête. Avec un pas de valse lent et glissant, elle se déplace vers le coin droit de la scène, les deux lumières l'entourant comme un médaillon. Puis, en rythme, avec un mouvement arrière et plusieurs tours, elle revient au centre. Ensuite, elle répète le même mouvement vers le coin gauche et revient au centre. Ensuite, avec un mouvement enveloppant d'un côté à l'autre, elle danse en allant du centre de la scène vers les feux

²⁵⁰ Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle-Epoque*, op. cit., p. 139.

²⁵¹ « La danse serpentine – composition dramatique, par Marie-Louise Fuller », document traduit et reproduit par Giovanni Lista dans *Loïe Fuller danseuse de la Belle-Epoque*, op. cit., p. 81 à 83.

de la rampe. Puis, en tournoyant, elle revient à nouveau vers le centre. (Tout ce temps, la robe a été tenue en haut, au-dessus de la tête et en arrière, comme dans la figure du début).

Elle fait deux tours, laissant tomber la robe qui est remise en place grâce à deux pirouettes. Elle prend la robe de chaque côté, tourne son corps de droite à gauche et, inclinant sa robe, basse sur le devant et haute à l'arrière, elle forme un demi-parapluie au-dessus de sa tête d'abord avec un côté de la robe, puis avec l'autre. (Ce mouvement peut être appelé le mouvement du parapluie et donne un bel effet scénique).

La danseuse se tient au centre de la scène, attrape sa jupe de chaque côté en bas, la relève et, bougeant les mains de droite à gauche, elle imite la forme d'une spirale en dansant vers les feux de la rampe. Au moment où elle atteint la rampe, elle change immédiatement de mouvement avec ses bras et, gardant le même pas, elle fait un geste rond et large qui donne à la robe la forme d'une grande fleur, les pétales étant la robe elle-même en mouvement. Ensuite, par de petits tours rapides vers l'arrière (la jupe soulevée de chaque côté), elle revient vite vers le centre et enchaîne sur quelques tournolements. Enfin, enroulant la robe sur ses deux bras, elle pose un genou à terre, tenant la robe en haut derrière sa tête afin de créer un fond. (Cette figure est une fin de tableau pleine de grâce pour cette première scène).

Pause. Les lumières s'éteignent. Obscurité. Les lumières se rallument et la danseuse sort. (Fin du premier tableau).

Tableau II

Scène dans l'obscurité. Musique de valse.

Lumière projetée comme dans le premier tableau sur la danseuse qui se trouve au centre de la scène, debout, au fond.

La danseuse soulève sa robe des deux côtés, l'enroule sur chaque bras jusqu'à la tenir à plat sur son front, les pieds sont clairement visibles. Suit un pas de danse, après quoi la jupe est déroulée en la relevant et en la relâchant à l'arrière. La danseuse avance alors vers les feux de la rampe levant et abaissant sa robe sur les côtés, pour représenter l'ouverture et la fermeture d'une gigantesque fleur. Après avoir atteint la rampe, elle tourne le dos au public au moment où les lumières changent de couleur.

Alors, en tournant de droite à gauche, et en s'inclinant à chaque tour, ainsi qu'en maniant sa robe de gauche à droite et de droite à gauche pendant qu'elle tourne à demi le corps à chaque pas, la danseuse forme un gigantesque lys. En continuant, elle danse jusqu'au fond de la scène, au centre elle se retourne, fait face au public puis relève la robe en haut de gauche à droite et vers l'arrière. Avec un mouvement vers le haut, inclinant le corps entre chaque demi-tour, la danseuse forme une rose qui s'effeuille.

Elle danse en allant vers les feux de la rampe, puis retourne à l'arrière de la scène. Enfin, avec plusieurs tours, elle revient au centre, immobile pour un instant, tenant sa robe haute de chaque côté.

Ensuite, par un mouvement sur le devant, de l'intérieur vers l'extérieur, la danseuse fait avec sa robe des rouleaux ou des vagues comme on en voit au bord de la mer. Elle fait ceci pendant qu'elle s'avance en dansant. Puis, elle revient en courant rapidement, elle se retourne et, tenant sa robe sur le devant, la relevant, elle se penche en arrière de manière que son visage puisse être clairement vu du public, avec sa robe pour fond. (Tout ce tableau représente une figure étonnante et pleine d'invention).

Pause. Les lumières s'éteignent. Les lumières se rallument et la danseuse sort. (Fin du deuxième tableau).

Tableau III

Scène dans l'obscurité. Musique.

Lumière projetée comme dans le second mouvement. Danseuse placée au centre. Robe relevée de chaque côté.

Pause pendant un instant. Les lumières s'éteignent.

La lumière se rallume au fond par les angles droit et gauche, produisant un jet de

lumière qui traverse le fond de la scène.

La danseuse se tient juste devant la lumière, elle balance sa robe sur ses bras, lève ceux-ci en l'air comme si sa silhouette était au centre d'une toile d'araignée. Ce tableau peut s'appeler le mouvement de l'araignée ou la danse transparente. Elle danse vers la droite, puis vers la gauche et enfin au centre de la scène, devant la lumière, tenant la robe de la même façon.

Ensuite, en reculant, elle danse dans le rayon de lumière, maniant la robe, se penchant très bas à droite et à gauche, faisant deux tours quand la lumière du fond s'arrête au profit de la lumière frontale.

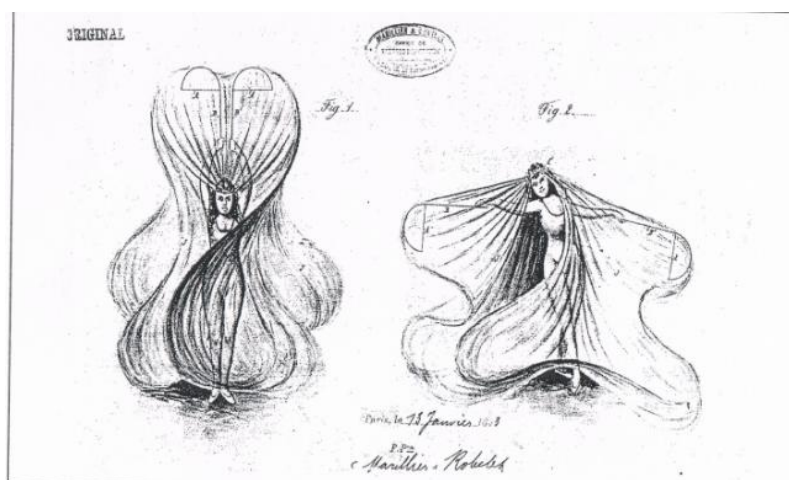
La danseuse lève sa robe en l'air de chaque côté et fait tout le tour de la scène, comme imitant un énorme papillon. Après ce mouvement, qu'elle termine debout, au fond de la scène, au centre, la danseuse tourne le dos au public. Elle se penche en arrière, regarde le public, puis se redresse, tournant et envoyant sa robe haut sur le devant de manière à ce qu'elle forme des cercles qui montent et descendent en cachant la danseuse. Enfin, dansant de gauche à droite et de droite à gauche, tournoyant et agitant sa robe de-ci et delà, elle plonge sur la scène. La robe retombe aussitôt sur elle, la cachant complètement.

Pause sur la robe avec la danseuse apparemment disparue. Les lumières s'éteignent. Les lampes s'allument. La danseuse est sortie (Fin).

« The Serpentine Dance – Dramatic composition , by Marie-Louise Fuller ». Copyright enregistré à Washington en février 1892.

Dans la danse fullerienne, le diaphane acquiert donc une dimension corporelle, il devient un corps scénique qui transcende la corporalité de la danseuse et se présente comme un phénomène en cours de constitution, dont le rythme varie au fil du numéro, tout en restant fluide et ample. Ce sont ces variations de rythme, ainsi que le traitement optique et perceptif, qui confère à ce phénomène sa corporalité scénique. La danse serpentine est ainsi pensée en symétrie, selon un axe tantôt traversant (mouvements dans le sens de la profondeur), tantôt transversal (mouvements de gauche et de droite). Les déplacements reviennent toujours au centre du plateau, comme pour mieux signaler ce point central à partir duquel se développe la corolle de l'espace-mouvement. S'il est transcendé par le tracé floral, le corps de la danseuse apparaît à des moments d'autant plus significatifs qu'ils sont rares et soigneusement préparés. Il s'agit le plus souvent de clous en fin de tableau qui signalent au spectateur la présence humaine de l'élégante opératrice. Les variations de rythme ont quant à elle une fonction expressive : les moments de pause, les moments de ralentissement ou d'accélération ont ainsi des valeurs différentes : signaler une évolution de trajectoire, préparer ou signifier le final de tableau. Dans tous les cas, il s'agit de faire impression sur le spectateur, de marquer sa mémoire, de concevoir ainsi une relation mémorielle à l'expérience scénique.

Le brevet déposé quelques mois après à Paris reprend en le précisant le brevet américain concernant la robe de danse. Les deux croquis reprennent deux des positions les plus emblématiques de la danseuse : le mouvement du lys et le mouvement des vagues. Ils font également apparaître l'importance des tiges de bambous, qui prolongent les bras et dessinent ces « lignes d'ombres » que Loïe Fuller évoque dans ses mémoires.



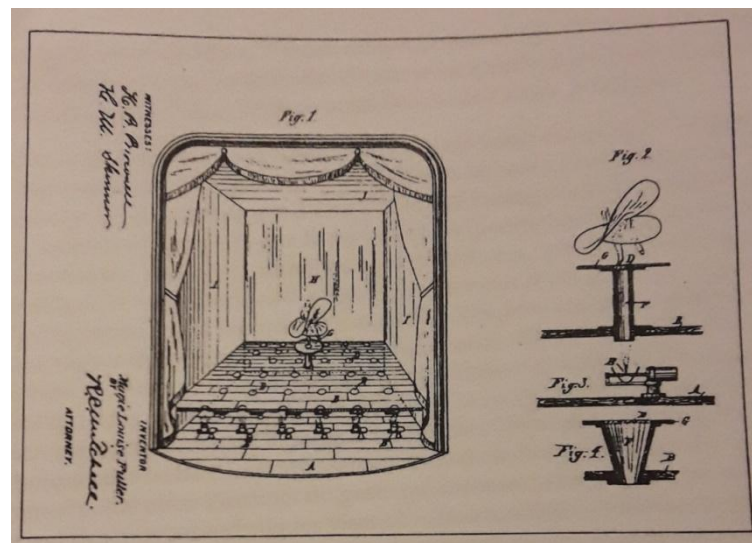
[Fig. 22] « Nouvelle combinaison de robe spécialement destinée à la danse théâtrale », Brevet d'invention n° 227 107 déposé par Loïe Fuller le 13 janvier 1893 à la direction de la propriété intellectuelle du Ministère du Commerce et de l'Industrie, Paris.

Le brevet parisien permet de mieux comprendre comment la danseuse conçoit la visualité de ses spectacles, se situant dans la continuité des travaux ouverts par les grands artisans de la fantasmagorie. L'éclairage conçu par Loïe Fuller remet tout d'abord en question le principe illusionniste selon lequel la lumière théâtrale doit venir d'en haut, comme la lumière du soleil. Chez Loïe Fuller, la scène est éclairée d'en dessous, arrivant par des carreaux de verre disposés dans le plancher. Un texte accompagnant les croquis du brevet explique ainsi :

Etant donné une scène ordinaire de théâtre avec un plancher, je place à une certaine distance au-dessus un faux plancher percé d'un certain nombre de trous de forme quelconque, dans lesquels sont emboîtées des plaques en verre épais et transparent (...). J'obtiens ainsi un plancher complètement lumineux. La scène ainsi disposée peut servir à tous les exercices chorégraphiques surtout si l'on a soin, les lumières de la salle étant éteintes, de faire un décor complètement noir ; les personnages, habillés en blanc et éclairés en dessous, ont l'air de danser non seulement dans le vide, mais encore dans une auréole lumineuse qui produit un effet scénique

merveilleux (...). Pour compléter cette mise en scène, je place en des points quelconques du faux plancher une ou plusieurs colonnes creuses terminées en partie supérieure par une plaque de verre et portant une plate-forme. En dessous de cette colonne est placé un foyer électrique qui projette ses rayons à travers la colonne et le verre. La danseuse montée sur la plate-forme semble complètement suspendue dans l'espace par suite du jet lumineux qu'elle reçoit par-dessous. En interposant entre le foyer et la colonne des verres colorés, et en vêtissant la danseuse de tissus amples et légers comme pour la danse dite serpentine, on obtiendra des effets analogues à ceux donnés par les fontaines lumineuses²⁵².

L'« effet scénique merveilleux » auquel fait référence Loïe Fuller dans ce texte n'est pas sans rappeler celui des colonnes diaphanes de l'antiquité, des espaces verticaux au sein desquels est captée l'émanation diaphane. A plusieurs reprises est du reste mentionnée l'impression de flottement créée par le travail sur l'opacification du décor noir, la combinaison entre ce noir et les lumières du numéro créant l'illusion, proprement fantasmagorique, que le corps flotte dans les airs.



[Fig. 23] Dispositif pour scène à plancher lumineux, Brevet d'invention déposé par Loïe Fuller le 13 janvier 1893 à la direction de la propriété intellectuelle du Ministère du Commerce et de l'Industrie, Paris.

Mais Loïe Fuller ne cherche pas seulement à exploiter la versatilité ou la mobilité des sources lumineuses, elle bouleverse également le cadre traditionnel de l'acte théâtral en assimilant l'espace de jeu à un ciel étoilé, comme l'indique un autre

²⁵² « Nouvelle combinaison de robe spécialement destinée à la danse théâtrale », Brevet d'invention n° 227 107 déposé par Loïe Fuller le 13 janvier 1893 à la direction de la propriété intellectuelle du Ministère du Commerce et de l'Industrie, Paris.

document présent dans le brevet parisien. Il s'agit du schéma de murailles blanches garnies de pierreries à facettes, qui produisent des effets scintillants particuliers sous l'action de la lumière. C'est avec l'atmosphère magique de ce décor aux multiples points que Loïe Fuller jouera dans les danses « Le Firmament » et « Bonne nuit ». La danse de Loïe Fuller dépasse donc de beaucoup la fonction que le music-hall assignait jusque-là à la danse. Elle prolonge le spectacle de la fantasmagorie et acquiert une dimension cosmologique. Giovanni Lista indique ainsi :

[Loïe Fuller] entend multiplier en écho le corps, réaliser une mise en abyme qui tient du féérique autant que d'une recherche de la quintessence de la vie en acte : le mouvement. (...). La perte de la corporalité de la danseuse, ainsi que la multiplication illimitée de la trace dématérialisée de son mouvement, vis[ent] chez Loïe Fuller la mise en forme d'une dimension presque onirique du spectacle. Le tourbillonnement continu des voiles ruisselant de lumière devait ainsi donner lieu à une image purement spirituelle et intériorisée du vivant²⁵³.

4-2-3 Réception des symbolistes : Loïe Fuller en *Ninfa moderna*

Mallarmé signe un article majeur sur la danse fullérienne. Initialement paru le 13 mars 1893 dans *The National Observer* sous le titre « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », il est repris en juin-août 1895 dans *La Revue franco-américaine* sous le titre « Etude de danse - Les fonds dans le Ballet ». Il se présente, comme d'autres, sous l'aspect d'une gageure, ou d'un exercice de style. Tout a en effet été dit sur « la Loïe Fuller », mais Mallarmé se propose malgré tout une étude qui lui permet de développer certaines de ses propres visions esthétiques et poétiques.

La danse de Loïe Fuller, comme la pantomime, constituent autant de sources d'inspiration pour Mallarmé et l'ensemble des symbolistes, pour lesquels l'épure et la dématérialisation permettent à l'expression scénique de retrouver sa pureté poétique ainsi que le note Alice Folco dans la thèse qu'elle consacra à la dramaturgie mallarméenne :

Une fois de plus, c'est la possibilité d'un "arrière-regard" qui est valorisée. De la même manière que la nature est un spectacle parce qu'on peut lire en filigranes derrière le soleil couchant toute une

²⁵³ Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Epoque*, op. cit., p. 144.

mythologie de l'homme, voici donc une danseuse de celles que n'arrête pas le regard à un "encombrant personnage" ou à quelques pirouette opaques et autres virevoltes dépourvues de toute signification. La Loïe Fuller est une danseuse que l'on peut lire donc, et mieux, elle est une danseuse poétique²⁵⁴.

S'il rend hommage au travail de la danseuse, les modalités de l'éloge mallarméen ont de quoi surprendre, l'auteur soulignant à la fois « le don, de toute ingénuité et avec certitude fait, par cet exotique fantôme, au Ballet, selon moi la forme théâtrale de poésie par excellence²⁵⁵ » et l'ingénuité de sa muse, qu'il présente comme « [s]a très peu consciente ou volontairement ici en cause inspiratrice²⁵⁶ ». La danse fullérienne est perçue dans la continuité d'une filiation avec la fantasmagorie, l'auteur évoquant

La fantasmagorie du reflet oxydrique par nuances inouïes de crépuscule ou de grotte, leur rapidité en l'échange de passion, sourire, deuil, colère, délice, il faut pour les mouvoir, prismatiques ainsi simplement, avec violence ou diluées, la furie diaprée d'une âme comme mise à l'air ici par un artifice²⁵⁷.

La fantasmagorie est ici évoquée à travers l'économie libidinale qu'elle met en œuvre, invitant à un regard traversant et à une projection fantasmatique. Nouvelle fantasmagorie, la danse fullérienne apparaît comme une pratique quasi magique de dématérialisation et de disparition, qui ouvre la voie de la vision intérieure :

L'enchanteresse crée l'ambiance, la tire ainsi de soi et l'y entre, succinctement ; l'exprime par un silence palpitant de crêpes de Chine.

Selon ce sortilège et aussitôt va de la scène disparaître, comme dans ce cas une imbécillité, la plantation traditionnelle de stables ou plaqués décors si en opposition avec la mobilité limpide chorégraphique. Châssis peints ou carton, toute cette intrusion, maintenant, au rancart ; voici rendue au Ballet l'authentique atmosphère, ou rien, une bouffée sitôt éparse que sue, le temps d'une évocation d'endroit. La scène libre, au gré de la fiction, exhalée du jet d'un voile avec attitudes et le geste, devient le très pur résultat²⁵⁸.

²⁵⁴ Alice Folco, *Dramaturgie de Mallarmé*, Thèse de doctorat soutenue le 11 décembre 2006 sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, microfiche établie par l'Atelier national de reproduction des thèses, Lille II, p. 384.

²⁵⁵ Stéphane Mallarmé, « Considérations sur l'art du Ballet et La Loïe Fuller », *Œuvres Complètes*, t.II, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2003, p. 313-314.

²⁵⁶ *Id.*

²⁵⁷ *Id.*

²⁵⁸ *Id.*

La diaphanéité de la danse fullerienne offre à Mallarmé l'occasion de préciser les raisons de l'opprobre qu'il lance sur les formes scéniques instituées et sur la tradition décorative qui les sous-tend. C'est notamment l'opacité de la toile peinte, dénoncée au même moment par d'autres réformateurs de la scène, au premier rang desquels Appia, qui nourrit la critique mallarméenne. L'opacité, la matérialité, ôtent en effet à la forme scénique sa vitalité, son mouvement, autant d'éléments avec lesquels il devient urgent pour Mallarmé de renouer. La diaphanéité du phénomène scénique interroge la présence physique. Par l'usage des dispositifs qu'elle promeut, la danse fullerienne transforme radicalement la présence physique de la danseuse et la manière dont la corporalité est donnée à percevoir :

Toute émotion vient de vous et, constituant votre milieu, vous élargit à ses confins. Ainsi par ce dégagement multiple de plis, autour d'une nudité, grand, orageux, planant en le contradictoire vol où l'ordonne celle-ci ; elle se magnifie à une ampleur démente jusqu'à s'y dissoudre, la robe évoluant comme seule et uniquement en train. Avec ce droit, centrale, car tout obéit à son impulsion ; puis épuisée en tourbillon, dehors, de sa puissance, elle s'évoque soudain, par la violence disséminée aux extrémités diamantales de chaque aile et darde sa statuette, stricte, humaine, debout ; morte aussi de l'effort à ressaisir en leur libération presque d'elle les derniers sursautements attardés d'écume et de lueur²⁵⁹.

La magie propre à la fantasmagorie tient de l'hypnose. Par la variation des rythmes, des lumières et des couleurs, elle dissout la corporalité scénique et redistribue la centralité du plateau. Le spectateur n'est dès lors plus souverain, il est comme absorbé par un phénomène optique au sein duquel il perd tout repère. Dissolvant l'œil du prince, privant le spectateur de sa tranquille domination, la danse fullerienne subvertit la dichotomie du sujet et de l'objet qui faisait de la danseuse une captive. De ce point de vue, l'article de Mallarmé n'exprime rien d'autre que ce plaisir de la dépossession, ce plaisir du ravissement opéré par la fantasmagorie. C'est ainsi le plaisir de la dépossession et de la passivité, qui caractérise également l'attrait pour l'hypnose, qui crée une ligne de partage entre l'analyse mallarméenne et celle menée dans son sillage par Georges Rodenbach. Publié dans *Le Figaro* en date du 5 mai 1896, l'article « Danseuses » se développe en réaction à une sculpture de Falguière exposée au salon des Champs Elysées, représentant une femme nue faisant penser à la danseuse Cléo de Mérode. Si Rodenbach glose l'analyse mallarméenne, s'il reprend à son compte la question de

²⁵⁹ *Id.*

la poéticité de la danse, qui pour lui est « le plus suprême des poèmes. Poème de plastique, de couleurs, de rythmes, où le corps n'est plus qu'une page blanche, la page où le poème va s'écrire », la pensée de Rodenbach est animée d'une pulsion scopique liée au voilage du corps nu.

On se rappelle de cette étonnante Loïe Fuller. Le corps charmait d'être introuvable. C'était la hampe entr'aperçue où s'assemblaient des drapeaux en fête. Quel miracle d'incessantes métamorphoses²⁶⁰ !

Pour Rodenbach, le voilage n'est donné que pour mettre le regard à l'épreuve, pour mieux l'inciter à déceler le corps féminin et cette « chair tentante d'être intermittente ». Le mouvement suggestif est ainsi saisi dans une téléologie de la découverte plus que dans le plaisir de la dépossession salué par Mallarmé. Cette différence entre les articles de Mallarmé et de Rodenbach est intéressante pour penser le regard symboliste. Alors que le regard garde toute sa stabilité chez Rodenbach, alors que le mouvement projectif scelle la distance entre le sujet et l'objet du regard, la danse fullerienne chez Mallarmé devient un espace virtuel de fusion entre le sujet et l'objet. Le voilage scénique, joint à la rythmique de la danse, semblent mettre en œuvre une diaphanéité qu'Arnaud Rykner perçoit plus largement sur la scène fin-de-siècle :

La particularité du tulle transparent est qu'il permet de conjoindre ces deux pôles caractéristiques de la représentation, et plus particulièrement de la représentation théâtrale, que sont la présence et l'absence. Ce qui se donne à voir est à la fois là et pas là, de même que c'est à la fois apparaissant et disparaissant, dans une dynamique qui est autant celle du rêve que celle du désir²⁶¹.

4-3 Du corps transfiguré à la présence spectrale : le diaphane symboliste

Fondé sur le principe de suggestion et sur la libération d'une spectralité, le théâtre symboliste interroge le versant métaphysique de l'art scénique : le théâtre peut-il ouvrir la voie d'un « outre-monde », réalisant les vœux de Villiers de L'Isle-Adam dans *Vera* ? Mireille Losco-Lena a ainsi montré que, ouvrant une

²⁶⁰ Georges Rodenbach, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896.

²⁶¹ Arnaud Rykner, « Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle », *L'Œil et le théâtre – la question du regard au tournant des XIXe et XXe siècles sur les scènes européennes* sous la dir. de F. Baillet, M. Losco-Lena et A. Rykner, *Etudes théâtrales*, 65/2016, p. 67.

expérience de l'altération perceptive et de la suggestion, le symbolisme est soutenu par « l'impossibilité d'un théâtre de la révélation et de la contemplation directe des essences²⁶² ». Le diaphane symboliste serait alors à considérer comme une lumière métaphysique altérée, la *Luce* des Ecritures dont Georges Didi-Huberman a étudié la dégradation dans le domaine postmoderne²⁶³. Il engagerait un mouvement de dissolution et d'altération de la présence que nous souhaitons ici étudier.

En 1891, à l'occasion de la seconde soirée du Théâtre d'Art dirigé par Paul Fort, plusieurs œuvres sont proposées aux spectateurs. *Les Veilleuses* de Gabillard, drame en un acte se déroulant dans l'obscurité, *La Fille aux mains coupées*, mystère de Pierre Quillard, *Madame la Mort*, de Rachilde, que l'auteure présente comme un « drame cérébral ». A travers une analyse des deux dernières pièces au programme de cette seconde soirée, pièces phares du théâtre symboliste, nous souhaiterions interroger d'une part le régime de perception développé par le spectacle, d'autre part la manière dont le métaphysique est façonné - et peut-être enrayé - pour le spectateur.

La Fille aux mains coupées, poème de Pierre Quillard publié pour la première fois en 1886. Inspiré par le mystère médiéval, Quillard développe son action autour du personnage de la jeune fille, dont l'aspiration vers l'au-delà apparaît à travers les prières. Au début du texte, après avoir constaté la finitude d'un monde matériel dont elle est prisonnière, sa parole emprunte aux accents de la mystique la plus ardente :

Mes rêves ont chanté plus haut que les cantiques ;
Et quand mon âme, un jour, s'évadera du corps,
Je volerai dans les Splendeurs et les Accords,
Faits de flamme subtile et de claire harmonie,
Et je rayonnerai dans la Gloire infinie,
Autour du front terrible et charmant de l'Epoux.

O monde, ô vie, ô sens, évanouissez-vous !

Car, là-haut, par-delà les ténèbres premières,
Dans l'éclat des concerts et la voix des lumières,
Impérissable, dans le nimbe de l'Amant,

²⁶² Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste*, op. cit., p. 32.

²⁶³ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2002.

La chair immaculée arde éternellement²⁶⁴.

La parole théâtrale, qui s'apparente ici à la prière, fait apparaître une dichotomie entre l'âme et un corps perçu comme une prison, *topos* de l'éloquence mystique que la poésie de Régnier déploie au niveau visuel. Selon une esthétique de la synesthésie, les sons acquièrent un éclat qui rappelle la *Luce* métaphysique (« l'éclat des concerts », « la voix des lumières »). Le « nimbe de l'Amant » devient ainsi un feu qui purifie le corps et fait accéder à l'existence spirituelle, dessinant un mouvement lyrique d'élévation vers les abstractions propres à la vie contemplative. Malgré cette aspiration à une unité plus intense et plus entière, la jeune fille est toutefois repoussée par des anges assemblés en Chœur. Ceux-ci l'enjoignent à la vie corporelle et à l'amour terrestre :

Arrière, le troupeau neigeux d'immaculées !
Vers l'amoncellement des glaces reculées,
Les rouges Kéroubim vous repoussent du seuil
Eblouissant ; les crins de votre âpre cilice
Vous sont une moelleuse et royale pelisse ;
Votre virginité n'est ivre que d'orgueil²⁶⁵.

Les anges non seulement empêchent le franchissement du seuil, mais ils repoussent la fille, l'obligeant à un mouvement de retour qui donne un nouveau sens à son existence terrestre. La *Luce* et son éclat éblouissant sont donc refusés, ce qui induit un nouveau type de lumière, plus diffuse, plus protectrice également comme les anges l'expliquent par la suite :

Dans le brasier de Christ, avivé de colères,
Vous fondriez, ô froides fleurs des soirs polaires
Qui ne parfumez pas les hommes avant Dieu²⁶⁶.

L'expérience mystique ne peut aller sans destruction complète du corps, selon le motif du feu qui consume à mesure qu'il révèle. Une autre lumière est donc nécessaire, celle qui permet précisément de protéger la fille, comparée à l'une des « fleurs des soirs polaires ». Cet état de visibilité est garanti par le dispositif du rideau de tulle, qui redouble au niveau du spectacle la visualité déployée au niveau de la fable. Le rideau de gaze est cette surface qui permet à la vision de traverser l'apparence et cet écran qui garantit la médiation nécessaire à la

²⁶⁴ Pierre Quillard, *La Fille aux mains coupées : mystère*, Paris, Alcan-Lévy, 1886, p. 13.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.14.

²⁶⁶ *Id.*

contemplation. Le seuil n'est donc plus un espace vectoriel et transparent par lequel on passe, ni même par lequel on regarde, mais un espace où la présence humaine est comme en suspension, dans un recul de la motricité qui libère d'autant la vision. C'est ainsi que, dans *La Fille aux mains coupées*, s'ouvre un tableau céleste qui défile au-dessus de la jeune fille au moment où celle-ci est en proie à un « ravissement mystique²⁶⁷ »:

Dans le lilas de leurs rosaces vespérales
Je vois s'épanouir, là-haut, des cathédrales.

Une poussière d'astre irise les parvis
Et les arceaux sortent des dalles de rubis.

Dans l'espace des nefs sans limites, lamées
D'azur, des encensoirs effeuillent des fumées.

Dans le frisson de leurs échos multipliés,
Des sons inentendus ébranlent les piliers.

Le voile rejeté d'un fulgurant coup d'aile,
Le Tabernacle inaccessible se révèle.

Et lorsque l'Ostensoir éphémère me luit
La robe du soleil semble teinte de nuit.

Seigneur Dieu, l'appétit des vagues me réclame
L'aumône de mon corps est faite. Cueillez l'âme²⁶⁸.

Privée de la possibilité de rejoindre le ciel et son cortège d'anges, la vision céleste se déploie dans la distance qui sépare la fille de l'objet de sa vision céleste. L'intervalle est ouvert, rendu plus sensible par les éléments qui l'animent : la « poussière d'astre », les « fumées » mais aussi le « voile » dont la levée correspond à une lente révélation. Il en résulte une visibilité amoindrie, qui relève de la luisance et qui ternit la clarté du soleil, par un oxymore associant la robe du soleil et l'obscurité nocturne. Le seuil sur lequel se tient la fille est donc comme redoublé par l'intervalle ouvert de l'immensité céleste, où règne une visibilité qui présente toutes les caractéristiques du diaphane. La vision se conçoit dans l'espace, dans le voilage et dans l'extinction du visible.

Madame la Mort de Rachilde met en scène Paul Dartigny, un homme fiancé qui au fil de la pièce sera irrésistiblement attiré par une mystérieuse femme

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁶⁸ *Id.*

voilée, jouée par Georgette Camée. L'écriture, plus suspensive que dans les pièces antérieures de Rachilde, marque les critiques de 1891. Willy par exemple, dans un article paru dans *La Paix*, salue un « style cursif et blanc, à peine teinté²⁶⁹ ». Otto Brandès rapporte aux lecteurs du *Berliner Tageblatt* les propos de Rachilde au sujet de son drame :

En disant « drame cérébral », j'ai voulu indiquer qu'il s'agit d'une action n'ayant pas à proprement parler de milieu. Et s'il y a un décor appelé fumoir ou salon, un autre appelé jardin, c'est qu'il serait très difficile que tout se passât absolument dans les nuages. Les premières scènes du drame se déroulent quelque part dans la vie ; mais le deuxième acte se déroule tout entier dans le rêve, dans le cerveau d'un homme agonisant ; comme cette agonie a pour cause un poison hallucinant, le *nerium oleander*, j'ai tâché de rendre palpables certaines hallucinations, telles : la lutte de la Vie et de la Mort, qui se disputent tantôt le corps tantôt l'esprit du névrosé, y employant l'une et l'autres leurs meilleurs arguments²⁷⁰.

L'écriture du drame oscille donc en permanence entre une interprétation clinique de l'hallucination par le « *nerium oleander* » (laurier-rose) et une interprétation surnaturelle, la Mort devenant cette femme énigmatique qui fascine Paul Dartigny. En refusant l'échappée dans le surnaturel à l'Acte III, le « drame cérébral » de Rachilde reste dans le domaine de la perception, dans un *hic et nunc* hanté par des présences spectrales. Dans sa « Note pour servir à la composition des personnages », Rachilde écrit ainsi au sujet de l'interprétation de la femme voilée :

Femme jeune, souple, entièrement voilée dans un voile gris poussière jeté sur une robe longue du même gris. Voix morne, mais nette et tranchante. Elle ne montre jamais ni ses pieds ni ses mains, ni son visage : elle est une apparence. Elle marche, se tourne, se meut sans un bruit, comme ferait une ombre, mais gracieusement. Elle n'a pas l'aspect d'un revenant. Elle ne revient pas, elle n'a jamais été : c'est une forme et non un être²⁷¹.

Pas plus que dans la danse fullérienne, le voile chez Rachilde n'est donc destiné à être percé ni traversé. Il permet plutôt à la perception de se troubler et de faire retour sur elle-même, dans un mouvement récursif qui interroge la nature du réel. La spectralité mise en œuvre par Rachilde insiste donc sur l'aspect atone d'une

²⁶⁹ Publié en 1891 dans *La Paix*, l'article de Willy est édité en appendice de l'édition originale. Rachilde, *Madame la Mort, Théâtre*, Paris, Savine, 1891, p. 227-228.

²⁷⁰ Rachilde, *Madame la Mort, op. cit.*, p. 243-244.

²⁷¹ Rachilde, « Note pour servir à la composition des personnages », *Madame La Mort, Théâtre, op. cit.*, p.34.

apparition scénique qui hante la scène et qui est toujours ambivalente. La présence devient atmosphérique, elle se réduit à l'état de figure et acquiert l'aspect diffus d'une « apparence », d'une « forme », des traits esthétiques que reflète un croquis de Gauguin pour l'édition originale de la pièce.



[Fig. 24] Paul Gauguin, dessin réalisé pour le frontispice à l'édition des œuvres théâtrales de Rachilde, 0.239cm x 0.293cm²⁷².

C'est dès lors l'ensemble de l'écriture du drame, de la conception des espaces au fonctionnement de la parole, qui répond au parti-pris de dématérialisation et d'atonie. L'espace de l'acte II contraste ainsi avec celui des Actes I et III, qui se déroulent dans un fumoir et dans un salon, des espaces clos et intimes. Le contrepoint opéré par l'acte II n'en est que plus saisissant :

Le théâtre représente un jardin, par un jour de printemps, dans une lumière douce et trouble : massifs d'arbrisseaux clairs, buissons de roses. Dominant la scène, dans le fond brouillé par des vapeurs blanches et grises, un cyprès. Au centre, un banc de pierre d'une forme tombale²⁷³.

L'atmosphère vaporeuse devient par ailleurs une force agissante. Elle enveloppe et captive Dartigny, hypnose contre laquelle Lucie tente de lutter dans la scène 3 de l'acte II :

²⁷² Ce dessin fut réalisé par Gauguin entre la fin de 1890 et le 4 avril 1891. Il fut livré dans un cadre, avec un exemplaire du *Théâtre de Mme Rachilde* et une lettre adressée à cette dernière. Il fut acquis par le musée d'Orsay et est actuellement conservé au musée du Louvre.

²⁷³ Rachilde, *Madame la Mort*, op. cit., p. 79.

PAUL DARTIGNY – (*il continue à regarder la Femme voilée, qui s'avance lentement, lentement et comme sans marcher : glissante. Il parle d'un ton suppliant*).

Délivrez-moi, Madame, si vous êtes Celle que j'attends !...
Délivrez-moi, je vous en conjure !...

LA FEMME VOILEE- (*De plus en plus proche, et se dégageant des vapeurs blanchâtres*).

Bientôt !

LUCIE - (*Hors d'elle*)

Misérable fantôme qui bouleverses les plus saines imaginations et glaces les plus nobles cœurs, d'où sors-tu ?.. Ah ! je le défendrai contre tes noires magies !..J'ai le courage des robustes amoureuses, moi, et les chairs que j'ai longtemps baisées se révoltent sûrement à ton contact²⁷⁴...

Portée à la scène par des éléments perceptifs diffus, l'esthétique du diaphane contribue à altérer l'économie du drame. Dissolvant les essences et les réduisant à des « aspects » flottants, elle renonce au ciel des idées platonicien pour interroger à la fois la présence et la manière dont elle est perçue.

Au-dessus de ces idées se tenait, chez Platon, la fin dernière. L'Idée du Bien, lumière éclairant le monde intelligible à la manière dont le soleil éclaire le monde sensible.

C'est ce qui a disparu. La crise anecdotique du vénérable alexandrin renvoie à l'évanouissement plus sérieux de ce ciel des Idées. Il n'y a plus de « suprême moule » d'« aucun objet qui existe », plus de « numérateur divin de notre apothéose ». Le poète n'a plus de modèle, céleste ou humain, à imiter [...]. A la place du soleil pulvérisé, il y a, précisément, sa poussière : cheveu d'écume, paillette de clown, frange d'or de la lumière sur un rideau de scène, chevelure de femme qui est un vol de femme. A la place des modèles à copier, il y a, épars dans cette poussière, des aspects à saisir : non pas des formes de choses, mais des événements, des instantanés d'événements-modes, présents en tout spectacle ordinaire à condition de les remarquer²⁷⁵.

Dans le poème « Toast funèbre », qui se présente comme un poème d'hommage à Théophile Gautier²⁷⁶, Mallarmé fait intervenir une poétique du diaphane qui affecte la perception et la mémoire du sujet lyrique :

Moi, de votre désir soucieux, je veux voir,
A qui s'évanouit, hier, dans le devoir,
Idéal que nous font les jardins de cet astre,
Survivre pour l'honneur du tranquille désastre

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 84.

²⁷⁵ Jacques Rancière, Mallarmé, *La Politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p.30-31.

²⁷⁶ En 1873, à la demande de Catulle Mendès, Mallarmé a participé à un recueil collectif d'hommage à Théophile Gautier.

Une agitation solennelle par l'air
De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,
Que, pluie et diamant, le regard diaphane
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,
Isole parmi l'heure et le rayon du jour²⁷⁷ !

Ce texte construit par plis successifs d'unités contraires reproduit formellement le motif de l'éventail qui marque sa poésie de circonstance. Si l'on déplie l'éventail et si l'on reconstitue une structure syntaxique minimale (« Moi – je veux voir – survivre – une agitation solennelle par l'air – De paroles – que le regard diaphane – isole parmi l'heure et le rayon du jour »), on voit que le diaphane mallarméen consiste en une survivance, la trace de paroles qui ne valent pas tant pour leur sens que pour la vibration qu'elles produisent dans l'air, ce milieu au sein duquel elles sont émises. Le diaphane apparaît également comme ce milieu suspensif à l'intérieur duquel les fleurs ne se fanent pas, milieu soustrait au temps (« l'heure ») et au visible (« le rayon du jour »). Comme la pluie, comme le diamant (v.44), le diaphane implique donc une coupure, il résulte d'une extraction. Se trace ainsi un *continuum* faisant passer de l'extériorité de l'air ambiant à une intériorité, cet espace de « l'arrière-regard » que Mallarmé évoque dans « crayonné au théâtre ». Le diaphane apparaît donc comme l'origine et la destination du regard, mais aussi de la voix selon un mouvement circulaire et récursif qui institue un milieu élocutoire, perceptif et mental. Le diaphane serait donc cette « source innée²⁷⁸ » de laquelle jaillit le chant, mais aussi la vision, cet espace jumeau du feuillet mallarméen à l'aune de laquelle est pensée la théâtralité symboliste.

²⁷⁷ Stéphane Mallarmé, « Toast funèbre », *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, nrf, 1992, p. 42-43.

²⁷⁸ « Le chant jaillit de source innée : antérieur à un concept, si purement que refléter au-dehors mille rythmes d'images », écrit Mallarmé à Charles Morice en date du 27 octobre 1892. Cette lettre est reprise dans *La Philosophie dans la poésie*, en 1893. Cf. Stéphane Mallarmé, *Œuvres*, t. II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p.659.

CHAPITRE 5

L'ACTEUR ET LE DIEU DIFFUS

Si la théâtralité symboliste scelle l'impossibilité d'un « théâtre de la révélation et de la contemplation directe des essences²⁷⁹ », elle ouvre en revanche une voie incantatoire qui aura une importante productivité. A travers l'aphasie du jeu blanc chez Lugné-Poe comme à travers la scansion de la mélopée chez Georgette Camée, il s'agit de mettre en œuvre une « dynamique d'effacement inversement proportionnelle à l'apparition du dieu diffus²⁸⁰ ». Ce « dieu diffus » qui fait penser à la philosophie spinoziste, désigne dans l'analyse de Mireille Losco-Lena une voix du poème que les actrices et acteurs symbolistes font affleurer par leur effacement :

Leur voix, sommée de ne pas trahir son origine singulière, c'est-à-dire en quelque sorte son incarnation, doit se faire le médium transparent de la voix du poème²⁸¹.

Est ainsi ouverte une voie du jeu théâtral qui, prônant l'effacement et déjouant l'incarnation, fait affleurer l'incantation d'une vocalité autre, la « voix du poème ». Cet exode de la parole hors du langage, hors du sens usuel de la

²⁷⁹ Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, op. cit. p. 32.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 164.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 162.

conversation, libère le potentiel vibratoire et suggestif d'une écriture qui recourt plus nettement à la prosodie dans son écriture comme dans son interprétation²⁸². Il s'agira donc d'interroger cette recherche de la « voix de l'écriture » dans le travail de l'acteur, en mesurant le rôle tenu par les dispositifs de voilage et d'espacement, qui confèrent à la vocalité son aspect diffus. Ainsi percevrons-nous peut-être comment l'esthétique du diaphane intervient dans le travail de l'acteur, dans la conception du jeu et dans la manière de faire advenir cette singulière « exhibition des mots ».

5-1 La mise en jeu du virtuel : le récitatif durassien

La forme du récitatif développée dans le théâtre de Marguerite Duras, dont Arnaud Rykner a analysé les modalités et défini le caractère hybride²⁸³, exploite le mouvement suggestif institué dans la théorie maeterlinckienne du statisme²⁸⁴.

Les personnages ne se parlent pas, ils parlent de ce qu'ils voient ;
ils n'échangent pas de propos, ils profèrent leur vision. Le lieu du
regard devient ainsi médiation qui fait naître le chant²⁸⁵.

En refusant le mouvement mimétique de la représentation, en procédant à une hybridation du dramatique et de l'épique, le récitatif durassien institue le chant et transforme l'espace de la parole. Les conséquences sur l'économie spectatorielle sont importantes, le jeu par son effacement tendant à faire affleurer une voix *autre*, qui apparente l'expérience théâtrale à celle de la mystique. Cette démarche, qui rejoint celle de Claude Régy²⁸⁶, exclut donc tout naturalisme comme elle

²⁸² « Le rythme plus varié demande une diction en sorte de mélopée, scandant nettement chaque vers » (Pierre Valin, « La Diction du vers au Théâtre d'Art », *La Revue d'art dramatique*, 15 avril 1892, p. 125). Dans son article, Pierre Valin explique que l'assouplissement du vers et son alignement sur la prose rendent plus difficile la reconnaissance de son origine versifiée, et qu'il incombe aux interprètes de faire ressentir cette origine.

²⁸³ Le récitatif durassien est ainsi à considérer comme un « faux monologue/faux dialogue », une « parole adressée ni à soi-même ni à l'autre, mais tournée vers l'espace extérieur où l'un et l'autre se retrouvent » (Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau-Roman : Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti, 1988, p. 155).

²⁸⁴
²⁸⁵ Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau-Roman – Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti, 1988, p. 153.

²⁸⁶ Au sujet de la mise en scène de *L'Eden cinéma* en 1977, Claude Régy précisait ainsi : « Nous jouons sans décor. Tout se passe sur les visages devenus surfaces de lecture. Mon

exclut toute incarnation. Comme dans la théâtralité symboliste, elle nécessite une dissociation de la voix et du corps et fait advenir un état perceptif comparable à la contemplation.

5-1-1 Présence-absence du récitant durassien

L'entrée en scène de Madeleine dans *Savannah Bay* donne une idée de ce mode de présence scénique.

[...] La scène est éclairée comme la salle. Lumière morne qui fait penser à celles des halls d'hôtel la nuit.
C'est dans cette lumière que Madeleine entre. Elle va vers le centre de la scène, la table et les chaises. Elle s'assied sur celle des trois chaises qui est la plus en vue de la salle.
Dès qu'elle apparaît, avec elle entre le bruit d'une rumeur de voix lointaines qui vient de derrière les rideaux.
Quand elle s'est assise, on l'éclaire, elle, le centre du monde. La lumière grandit sur elle et puis s'arrête. Le lieu est prêt pour le spectacle. Le décor est dans une ombre relative. Seule Madeleine est dans la lumière théâtrale²⁸⁷.

La « lumière théâtrale » est d'abord cette lumière qui, dans l'exhibition de son caractère le plus artificiel, capture l'actrice en tant qu'actrice et la livre scéniquement au regard du spectateur. Le corps en scène est comme épinglé afin qu'advienne sa transformation en tant que devisant d'une fable dont la scène devient le lieu de profération. La « lumière théâtrale » est par conséquent cette lumière qui, en surexposant le corps, le livre et en transforme la portée auprès des spectateurs. Madeleine est ainsi transformée en récitante, une instance narrative en qui fusionnent présent et passé, fiction et témoignage, façonnant un espace où l'intime et le biographique acquièrent une épaisseur narrative.

Le dispositif scénique programmé par le texte durassien est conservé dans le spectacle de 1983, au Théâtre du Rond Point avec Madeleine Renaud et Bulle Ogier.

propos consiste à éviter que l'on puisse identifier l'acteur à son personnage, et c'est pourquoi chacun de ces derniers est présent à la fois par la silhouette et les répliques du comédien en scène et par une voix *off* qui décrit ses sensations ». (Claude Régy, « Duras sur un air de valse », propos recueillis par Claude Baignières, *Le Figaro*, 24/10/1977, cit. par Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau-Roman*, *op. cit.* p. 185).

²⁸⁷ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris, Les Editions de Minuit, [1982], 1983, nouvelle édition augmentée, p.9-10.



[Fig. 25] Bulle Ogier et Madeleine Renaud dans *Savannah Bay*, photographie Roger-Viollet, Bibliothèque de l'Association des Régisseurs de Théâtre.

La présence frontale de Madeleine Renaud y est renforcée par l'éclairage d'un blanc très cru qui plonge sur l'actrice, alors que la Jeune Femme, interprétée par Bulle Ogier, reste légèrement en arrière, un peu plus dans l'ombre, apparaissant comme une émanation individuée des « voix lointaines » qui, dans le texte de 1982, circulaient de manière indistincte derrière le rideau. Un passage est donc pratiqué de l'arrière à l'avant de la scène, d'une outre-scène que l'ombre suggère et masque tout à la fois, à l'espace adressé du souvenir. Soutenu par la « lumière théâtrale », le récit de Madeleine est comme poussé par les bruissements du passé et du non-éluclidé, par ces fantômes desquels Madeleine a été extirpée. Au *Fil de Savannah Bay*, la « lumière théâtrale » favorise par ailleurs l'incarnation, c'est-à-dire l'advenue du rôle dans le corps de l'actrice, ces moments au cours desquels nous percevons que les mots prononcés sont des répliques que Madeleine – désignée dans la fable comme ayant été une actrice - a autrefois interprétées. La « lumière théâtrale » contribue alors à éclairer cet espace dévasté de la mémoire de Madeleine, mais aussi l'advenue de l'âme et du sens dans le corps de la récitante. Une corrélation se met ainsi en place entre la lumière qui expose l'actrice, qui la met en scène et la parole qui, par le dialogue avec la jeune femme

et surtout par le récitatif, tente d'éclairer l'espace inaccessible de l'histoire passée, la légende des amants de la *rocca bianca*.

5-1-2 Madeleine Renaud ou la lumière du mot

Parce qu'elle fut souvent chez Marguerite Duras objet de doute, de soupçon, la scène induit une autre relation au langage et aux mots. En inversant une focale du sens qui se construirait, comme dans la dialectique platonicienne, par ajout et dépassement des termes, la scène théâtrale devient en effet chez Marguerite Duras le lieu d'un évidement. La profération scénique acquiert un fonctionnement récursif – on a pu le qualifier d' « anti-théâtre » - qui permet d'épurer les mots et de faire apparaître leur énergie propre, ce que Myriem El Maizi nomme leur « force génétique²⁸⁸ ». Dans un entretien donné à la revue *Autrement* en 1985, Marguerite Duras revient ainsi sur l'expérience qui fut la sienne lors des répétitions de *Savannah Bay*.

[...] Je suis toujours très étonnée par Madeleine [Renaud], peut-être même de plus en plus étonnée [...]. Elle dit les textes comme [...] peut-être personne ne les dit. Et c'est cette lumière du texte qui paraît être cachée quand elle ne dit pas les textes [...]. C'est abstrait ce qu'elles ont à dire. Eh bien quand Madeleine dit un texte, ce n'est plus abstrait. Elle découvre comme la chair des mots, elle pèle les mots, elle enlève quelque chose aux mots que je peux dire être, par exemple, pas le sens mais la signification, pas l'emploi du vocabulaire mais l'emploi conceptuel. "Pierre blanche" ça devient un concept chez Madeleine et c'est en même temps frais et neuf²⁸⁹.

La scène devient le lieu d'une inversion singulière : ce n'est plus le lieu de l'explication ni celui de la surcharge sémiotique, mais le lieu d'une déperdition plus essentielle. Tels qu'ils sont vécus par Madeleine Renaud, les mots perdent leur usage communicationnel et existent à un niveau vibratoire, libérant un rayonnement qui les régénère. Cette expérience rare, qui tient tout entière à l'art de Madeleine Renaud, induit une éthique de l'acteur, sans laquelle l'évidement ne peut opérer, sans laquelle la vibration dont procède le rayonnement ne peut

²⁸⁸ Myriem El Maizi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Berne, Peter Lang, « Modern French identities », 2009, n°77, p. 212.

²⁸⁹ Marguerite Duras, « La chair des mots », revue *Autrement*, 1985. Voir *Savannah Bay*, édition établie par Anne Cousseau, Marguerite Duras *Œuvres complètes*, Gilles Philippe dir., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, t.3 p. 1249.

advenir. Madeleine Renaud disant « pierre blanche » - *rocca bianca* – soumet ainsi le langage à un traitement récuratif qui consiste à « découvrir », « enlever », « peler », geste que l'on retrouve également dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras²⁹⁰. Le retranchement ici à l'œuvre situe la dramaturgie durassienne aux antipodes d'une conception constructiviste de la représentation, invitant bien plutôt à un rapprochement avec l'écriture blanche, qui porte l'effacement, le rayonnement et la transparence à leur plus haut degré stylistique. Cet effacement du « métier » observé chez Madeleine Renaud permet donc d'interroger plus précisément l'économie d'écriture de *Savannah Bay*. Écriture et représentation semblent ainsi mues par un même désir, celui d'atteindre une lumière plus essentielle, qui adviendrait dans le retranchement de l'image, de la forme extérieure. L'accession à une lumière pure, sans image ni forme, telle pourrait être l'utopie de *Savannah Bay*. Utopie qui déjouerait et diluerait l'opacité de l'oubli.

5-1-3 L'horizon contemplatif dans *Agatha*

Le récitatif met ainsi en œuvre un retranchement - les spectateurs voient des récitants proférer leur vision sans que ni les uns ni les autres n'approchent l'objet de la vision autrement que par les mots et l'écoute – et acquiert ainsi une charge poétique, libérant la vision intérieure du spectateur et ouvrant les voies de la suggestion.

LUI

C'est un été admirable. (temps) C'est un jour d'été à Agatha.

ELLE

Une sieste au mois de juillet. Le parc est de l'autre côté de la maison, de l'autre côté de la mer.

LUI

Nos parents sont allongés sous la tonnelle. Je les vois de la fenêtre de ma chambre. Ils dorment à l'ombre de la villa.

Silence.

²⁹⁰ « Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents » (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, p.37). Les mots de Jacques Hold, le narrateur du *Ravissement de Lol V. Stein*, signalent un sème de l'évidement et du déterrement également perceptible dans le travail de Madeleine Renaud sur le mot, tel qu'il est perçu par Marguerite Duras.

ELLE
Nos chambres donnent sur ce parc.
Silence.

LUI
Rien n'est à craindre. Aucun regard. Aucune indiscretion. Rien ne
peut troubler la paix de cette chaleur²⁹¹.

La lecture publique menée en 1981 au théâtre de Caen fut donc une expérience singulière²⁹² : l'évidement du signe que l'œuvre romanesque avait déjà exploré migre ici vers la scène selon une dialectique qui interroge plus nettement l'expérience spectatorielle, une expérience du sens et du sensible régénérée scéniquement par le dispositif a-théâtral que Marguerite Duras convoque pour cette occasion. La parole théâtrale ne vise pas à générer l'image, mais témoigne que cette accession a eu lieu, dans un espace d'intimité qui est tout à la fois livré et dérobé au spectateur. La présence des récitants sur scène est ainsi délibérément posée comme médiale, opaque, protégeant de la vue cette lumière d'été qui baigne la villa Agatha. La lumière intérieure ou « lumière du mot » ne peut donc être qu'entrevue, c'est-à-dire suggérée. La transparence apparaît dès lors comme une utopie : elle est façonnée depuis la scène comme un espace physiquement inaccessible, un non-lieu – *utopie* – qui seul permet à la vision intérieure de se développer. La « lumière du mot » est donc ce flux dont la plasticité se constitue moins dans la projection et l'ajout que dans le retranchement du signe et dans l'ouverture d'un regard intérieur, rapprochant cette expérience spéculaire de la mystique contemplative²⁹³. Mais si le temps scénique acquiert une dimension rituelle qui rapproche la temporalité de la lecture de celle de la cérémonie, si le texte souscrit à une tradition platonicienne et mystique, *Agatha* ne propose toutefois aucune élévation, plutôt une lente aspiration et un mouvement

²⁹¹ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981, p. 46.

²⁹² Cette lecture publique se déroula au théâtre municipal de Caen en 1981, avec Yann Andréa.

²⁹³ Le mystique flamand Ruysbroeck décrit par exemple l'expérience contemplative en des termes qui ne sont pas sans rappeler la poétique durassienne du regard : « Si vous voulez trouver la vie contemplative, il faut aller en vous-même au-dessus de la vie sensorielle sur la cime intérieure, orné de toutes les vertus dont j'ai déjà parlé, il faut servir Dieu avec gratitude, amour et éternel respect, la pensée nue et dénudée d'images sensorielles, l'intelligence ouverte et élevée dans l'amour jusqu'à l'éternelle vérité, l'esprit dépouillé devant Dieu comme un miroir vivant pour recueillir son éternelle ressemblance. Là, se montre une lumière spirituelle, que ni les sens, ni la raison, ni la nature, ni l'attention illuminée, ne peuvent concevoir ; elle nous accorde la liberté et l'audace vers Dieu. Elle est plus noble et plus haute que tout ce que Dieu a créé dans la nature, car c'est la perfection de la nature, au-dessus de la nature, et un intermédiaire éclairé entre Dieu et nous » (Ruysbroeck, *Le Livre des douze Béguines*, traduit par Maurice Maeterlinck dans « Ruysbroeck l'Admirable », Paris, *Revue générale*, octobre-novembre 1889, p. 275).

d'intériorisation qui altèrent le jeu labile de l'opaque et du transparent, le premier élément n'étant plus conçu comme l'opposé du premier, mais comme sa condition d'existence pour le spectateur. C'est dans le retranchement de l'opaque que l'utopie de la transparence peut exister, que la lumière intérieure peut advenir. L'imposture spéculaire dont le théâtre était jusque-là coupable aux yeux de Marguerite Duras devient, dans les textes des années 1980, le terreau duquel une autre forme de vision advient, vision qui se développe dans le retranchement de l'image et de la forme. Non-lieu tissé par le silence et l'ombre, l'espace suggestif garantit un rayonnement intérieur qui se déploie en contrepoint de la lumière du jour.

Pour Marguerite Duras, il est en effet des zones que cette lumière naturelle ne peut éclairer sans les détruire. Dans le cas d'*Agatha*, cette fragilité tient à l'objet que se donne le regard. Dans un texte écrit en 1981, Marguerite Duras explique ainsi au sujet d'*Agatha* :

L'inceste ne peut être vu du dehors [...]. Il meurt sans jamais être venu au jour, reste dans les ténèbres du fond de la mer, dans l'obscurité des sables, des fonds du temps [...]. Après lui, la terre est lisse, le passage est ouvert²⁹⁴.

Les métaphores naturelles convoquées ici renvoient à l'aporie d'un espace sauvage et dionysiaque que la lumière apollinienne ne peut approcher. En suivant la piste psychanalytique ouverte par les analyses lacaniennes, *Agatha* rend sensible l'aporie d'une écriture qui tourne le dos à l'élucidation : on ne peut faire la lumière sur ce qui, précisément, se construit contre elle, dans le territoire du refoulé. Faire la lumière sur cet objet-là le détruirait aussitôt. La lumière œuvre ici à rebours de la « lumière théâtrale ». Il ne s'agit plus d'une lumière qui expose, aplatit et transforme la présence en signe, mais d'une lumière qui consume les identités et les dilue. Dans la production des années 1980, cette lumière porte un nom, envisagé un temps par Marguerite Duras comme titre pour *La Musica deuxième*: « la pleine lumière ».

²⁹⁴ Cet extrait est initialement tiré d'un document imprimé destiné au générique du film *Agatha et les lectures illimitées*. Il est signé de la main de Marguerite Duras et est conservé dans les archives de Jean Mascolo. Le premier paragraphe figure également sur le carton-programme de la lecture publique d'*Agatha* faite par l'auteur et Yann Andrea le 30 janvier 1981 à la comédie de Caen. Voir J. Pagès-Pindon, Notice d'*Agatha* (1981), *Œuvres complètes* t. 3, *op. cit.* p.1149.

5-1-4 L'écriture de la « pleine lumière » dans *La Musica deuxième*

La « pleine lumière » désigne chez Marguerite Duras une lumière quintessenciée, une lumière purifiée qui existe à l'état naissant dans la nature. Elle se trouve par conséquent liée à une mythologie de l'espace naturel, cette « plage du sans fin où tout le monde s'abîme », évoquée par Hélène Cixous lors d'un entretien avec Michel Foucault²⁹⁵. L'écriture de la « pleine lumière » fait l'objet d'un soin tout particulier, tant dans le texte écrit, que dans les recherches scénographiques menées au moment de la création de *Savannah Bay* et de *La Musica deuxième*.



[Fig. 26] Roberto Plate, scénographie pour *Savannah Bay*, Théâtre Renaud-Barrault, 1976, gouache 60x40 cm.

La scénographie de Roberto Plate et la lumière de Geneviève Soubirou ont obéi à des principes communs : creuser une profondeur de champ et inscrire un seuil au centre de l'image - porte monumentale en bois, porte-tambour en verre -, seuil au-delà duquel règne la pleine lumière. Cette scénographie du seuil interroge la relation entre la scène et le hors-scène, elle fait apparaître la pleine lumière comme l'horizon du drame tout en interrogeant la possibilité de l'atteindre, ainsi qu'en atteste la version de *Savannah Bay* de 1983, qui garde la trace des recherches scénographiques menées durant cette période :

[...] Derrière les colonnes cadrées par les battants de cette porte, après une zone de lumière presque noire, il y a la mer. Elle est illuminée par une lumière variable, soit «froide», soit «brûlante», soit sombre, elle est encadrée comme la Loi.

Ainsi le décor de *Savannah Bay* est-il séparé de *Savannah Bay*, inhabitable par les femmes de *Savannah Bay*, laissé à lui-même²⁹⁶.

²⁹⁵ « A propos de Marguerite Duras », entretien de Michel Foucault avec Hélène Cixous, *Cahiers Renaud-Barrault*, oct. 1975, n°89, p. 17.

²⁹⁶ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, *op. cit.*, p. 93.

Le dispositif mis en place par Marguerite Duras fait intervenir un étagement des plans, du plus lointain au plus proche. Le lointain correspond à l'espace de la mer et de la « pleine lumière », une totalité métaphysique qui regarde vers la scène. Mais à mesure qu'elle se rapproche de l'espace scénique, la lumière se noircit, devenant d'un sombre presque noir. Le dispositif induit ainsi une séparation, sacralisant une lumière qui se salit en nous parvenant. C'est cette fracture, et l'impossible accès qu'elle implique, qui fonde le drame car jamais les deux personnages de *Savannah Bay* ne pourront habiter cet espace de désir. L'horizon du drame est donc cette zone de négativité irradiante qui consume l'histoire humaine, comme le fait apparaître le final de *La Musica Deuxième*.

ELLE

[...] Il va être l'heure de nous séparer.

Silence. Il va vers le fond du hall. Reste là. Aux fenêtres, le jour vient.

ELLE

Ça ne sert à rien d'avoir parlé comme ça... qu'à faire de la tristesse pour plus tard.

Un temps.

LUI

La tristesse ce n'est pas mal.

Silence. Pendant le silence il allume une cigarette. Celle de la fin de la pièce. Le jour augmente. Des lumières s'éteignent.

LUI

Parle-moi.

Elle parle. Pour que passe le temps.

ELLE

Avant de te connaître, je ne savais rien de la passion que l'on pouvait avoir pour un homme nouveau tout à coup... l'avoir contre son corps.

Elle cherche comment dire. Elle est assise face au public. Calme et folle.

ELLE, *un temps.*

Dans n'importe lequel je croyais qu'il y avait quelque chose de notre amour à nous qui s'était perdu et que je retrouvais comme ça, par n'importe qui, simplement par la chaleur de la peau la première fois.

Silence. Il est arrivé près d'elle.

LUI

Encore. Parle-moi encore.

Silence.

ELLE

Je suis allée à Paris pour que tu y viennes aussi. (Un temps.) Je voulais te téléphoner de Paris, je voulais te demander de venir une nuit avec moi, une dernière fois.

*Silence. Le temps est mesuré comme par un gong*²⁹⁷.

La lumière du jour est souvent ce qui, chez Duras, vient dissoudre les identités et précipite inéluctablement la fin²⁹⁸. Elle désigne par conséquent un état de l'apparaissant réfractaire à la représentation, comme si ce que les sens pouvaient concevoir sous la perspective de la duplication mimétique ne pouvait que disparaître dans la lumière du jour. Le final de *La Musica Deuxième* convoque cette voracité de la « pleine lumière » : la lumière du jour nous parvient peu à peu à travers les vitres de la porte-tambour, portant avec elle la séparation des amants. A mesure que vient le jour, le récitatif des amants se tisse, il dépose sur le plateau ce qui fut leurs premiers instants de vie sans l'autre. La trace, c'est-à-dire la durée d'autrefois qui survit dans le présent, est ainsi comme révélée par les silences, mais aussi par l'extinction des lumières de l'hôtel, signes auxquels il faudrait ajouter la cigarette qui se consume – « la dernière de la pièce » précise le texte. Ces éléments permettent certes de signifier la fin, mais visent surtout à la faire éprouver physiquement aux spectateurs comme aux personnages.

Le retour dévorateur de la « pleine lumière » n'annihile donc pas tout : il ouvre bien plutôt l'espace-temps de la séparation, un espace-temps singulier fait de deux séparations - celle dont les personnages se souviennent, et celle à laquelle les spectateurs assistent. Le temps théâtral se rapproche par conséquent d'un « plus-que-présent²⁹⁹ » qui apparaît ici comme la somme sensible de deux présents qui bien que semblables, ne sont pas réductibles l'un à l'autre. L'élucidation de la « pleine lumière » fait donc intervenir un mouvement paradoxal d'extinction qui,

²⁹⁷ Marguerite Duras, *La Musica deuxième*, Paris, Gallimard, 1985, p. 88-90.

²⁹⁸ Dans l'œuvre narrative également, la « pleine lumière » consomme les destins individuels, comme le fait par exemple apparaître *Le Ravissement de Lol V. Stein* : « Avec l'aurore, Michael Richardson avait cherché quelqu'un des yeux vers le fond de la salle. Il n'avait pas découvert Lol. Il y avait longtemps que la fille d'Anne-Marie Stretter avait fui. Sa mère n'avait remarqué ni son départ ni son absence, semblait-il. Sans doute Lol, comme Tatiana, comme eux, n'avait pas encore pris garde à cet autre aspect des choses : leur fin avec le jour » (Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 20).

²⁹⁹ Le concept de « plus-que-présent » a été employé par Jean-Pierre Sarrazac pour qualifier le travail d'épuration et de densification que Marguerite Duras fait subir à l'écriture théâtrale : « Telle est la charge d'utopie du théâtre de Marguerite Duras : reprendre le temps de l'existence réelle et le dilater, et y insuffler une liberté nouvelle ; égrener les instants d'une vie, les suspendre [...] les dichotomiser, les accoucher d'un fragment d'éternité » (Jean-Pierre Sarrazac, « Duras : théâtre-testament », dans *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, « Le temps du théâtre », 1989, p. 153).

tournant peu à peu le dos au récitatif, se dépose dans le silence. Dans la « pleine lumière », l'œil se met à écouter le silence, il guette l'extinction muette qui accompagne la venue du jour. Le final de *La Musica Deuxième* fait donc intervenir une catharsis en mode mineur, un anéantissement sans mort physique qui porte à un degré bien plus élevé l'épiphanie du non-être. Il nous engage surtout à envisager la catharsis sous le double régime de la déposition et de l'élucidation³⁰⁰. Le « plus-que-présent » durassien serait donc à considérer comme cet interstice sensible de peu antérieur à l'anéantissement, espace-temps que l'écriture ouvre, dilate et anime, abolissant la distance mimétique et renforçant les liens sensibles au sein de l'assemblée théâtrale. Dans le moment même de son extinction, confrontée à l'inéluctabilité de la perte, l'écriture de Marguerite Duras offre donc la possibilité d'une rencontre qui octroie à la présence scénique sa puissance évocatrice et fonde son éthique.

5-2- Le corps atmosphérique : étude du milieu-brume dans le théâtre de Claude Régy.

Plus que tout autre peut-être, le théâtre de Claude Régy œuvre à faire affleurer une voix de l'écriture, et à conférer au spectateur le pouvoir créateur d'un lecteur dont les théories de la réception ont fait apparaître le rôle crucial. Au sein de ce mouvement de littérisation du théâtre qui a été considéré comme de l'anti-théâtre, le travail de l'acteur se rapproche de celui de l'auteur, ainsi que Claude Régy l'explique au début des années 1990 :

Je crois que l'acteur devrait se sentir dans l'état de celui qui écrit, avant que la phrase soit écrite. Si la parole glisse à la surface du bavardage, elle semble alors inutile et non avenue. // Mais quand l'acteur trouve en lui d'où viennent les mots, on a l'impression de

³⁰⁰ Nous renvoyons ici aux analyses que Marie-José Mondzain développe notamment dans *Le Commerce des regards*. La catharsis y est envisagée selon les catégories de l'optique et de la physique, rapprochant le moment cathartique de celui de l'élucidation. Cette perspective ouvre la voie à des interprétations qui articulent sens et sensible, perception et sentiment : « Opération du discours sur l'image, l'ordre de la *katharsis* [sic] est visuel, et la purification est éclaircissement. C'est d'ailleurs le sens qu'a ce mot en grec quand il n'est pas rapporté à son usage hippocratique. Il désigne la pureté de l'eau, la transparence d'un milieu qui laisse passer la lumière [...]. La *katharsis* s'appuie sur une double clarté, celle qui nous vient du logos et celle qui nous vient du soleil [...]. Elle est toute entière présente dans la représentation tragique en tant qu'opération de déploiement du sens par illumination de l'affect (Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2003, p. 119-120).

ne jamais les avoir entendus. Ils nous surprennent et nous atteignent dans leur nouveauté. Une langue oubliée³⁰¹.

Le travail de l'acteur vise ainsi à une déprise de soi et à l'accession à une transparence qui permettra à l'écriture de se propager au sein de l'assemblée théâtrale. L'écrit n'est donc pas à considérer dans son statut d'objet littéraire mais comme un processus vivant que l'expérience théâtrale se donne pour vocation d'accompagner.

A travers les acteurs un matériau fluide, celui qui s'échappe des mots, circule dans l'espace où sont inclus les spectateurs. Les acteurs n'incarnent pas, et pas plus que la mise en scène ils ne doivent se prendre pour l'objet du spectacle [...]. Les acteurs doivent exister en tant qu'eux-mêmes, c'est en fonction de ça que je les choisis, et ils doivent - cette capacité-là m'est la plus indispensable – laisser voir à travers eux autre chose qu'eux-mêmes. Le matériau fluide doit précéder et traverser les acteurs comme la musique le fait des instrumentistes. Il faut donc écouter, être disponible, sentir et, concentré et détendu, laisser passer ce qui demande à passer. Ecoute de toutes les voix du texte, sens, émotion, mémoire, sonorité, imaginaire. Ecoute de toutes les voix des partenaires et aussi des vibrations du lieu. Ecouter avec toutes les oreilles qu'on a sur la peau³⁰².

En travaillant sur les aspects les plus ténus de la représentation, le théâtre de Claude Régy fait affleurer un matériau singulier, que le metteur en scène caractérise en se référant à sa fluidité. A travers l'analogie musicale, on perçoit que le chant du poème et la voix de l'écriture désignent cette immatérialité qui fait l'atmosphère du spectacle. Il s'agira ainsi de mieux comprendre l'apport de Claude Régy à l'esthétique du diaphane et d'y interroger la présence de l'acteur. Nous verrons que l'atmosphère, modélisée dans l'imaginaire de Claude Régy sous l'espèce d'un milieu-brume auquel il se réfère souvent, en appelle à une phénoménologie plus attentive à la temporalité interne du spectacle comme aux flux qui constituent le mouvement de signifiante³⁰³.

³⁰¹ Claude Régy, *Espaces perdus, Ecrits, op. cit.*, p. 35.

³⁰² *Ibid.*, p. 66.

³⁰³ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 2005. La « signifiante » y désigne « l'organisation des chaînes prosodiques selon une double solidarité syntagmatique et prosodique produisant une activité des mots qui, donc, ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir » (p. 235-236).

5-2-1 D'un paradigme atmosphérique dans le théâtre de Claude Régy

La brume, milieu diffus d'où émanent des présences incertaines, habite l'imaginaire de Claude Régy et accompagne son travail. Elle acquiert une place prépondérante dans *Mélancholia*, spectacle créé en 2001, d'après le roman de Jon Fosse consacré à la vie du peintre norvégien Lars Hertervig. Dans les témoignages consacrés à la genèse du spectacle, Claude Régy explique ainsi ce qui fait pour lui la quête artistique du personnage de Fosse. Sa vie durant, celui-ci en effet a cherché à recréer par la peinture un plein-air singulier, l'atmosphère de son fjord natal. Hertervig étant natif de l'île de Borgoy, c'est ce site qu'il peindra en 1867³⁰⁴, un site qui, en soi, fait penser aux univers de Régy, avec plusieurs des éléments que nous retrouverons dans *Brume de dieu* (2010), *La Barque le soir* (2012) ou encore *Rêve et folie*(2016). Le syntagme « brume de dieu », qui donne son titre à l'adaptation d'une section du roman *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas, est par ailleurs une réminiscence d'*Ode maritime* de Pessoa, spectacle créé en 2009.

Passe, lent vapeur, passe et ne reste pas...
Passe loin de moi, passe loin de ma vue,
Va-t-en loin du dedans de mon cœur,
Perds-toi au Large, au Large, brume de Dieu,
Perds-toi, suis ton destin et laisse-moi³⁰⁵...

De la poésie au roman, la lecture semble avoir porté Claude Régy à suivre ce que le milieu-brume offre à la perception. Par le trouble qu'il institue dans la perception du spectacle, par l'expérience immersive qu'il génère, le milieu-brume semble saper les « fondements géométriques de la représentation » que Roland Barthes percevait chez Diderot, Brecht et Eisenstein, ouvrant la voie à une esthétique du diffus qui transforme l'économie spectatorielle :

On n'aurait sans doute aucun mal à repérer dans le théâtre post-brechtien et dans le cinéma post-eisensteinien, des mises en scène marquées par la dispersion du tableau, le dépiècement de la 'composition', la promenade des 'organes partiels' de la figure, bref, l'enrayement du sens métaphysique de l'œuvre, mais aussi de son sens politique – ou du moins le report de ce sens vers une autre politique³⁰⁶.

³⁰⁴ Le tableau « Fra Borgøya », auquel Claude Régy se réfère à plusieurs occasions, a été peint par Lars Hertervig en 1867. Il est à ce jour exposé au Nasjonalmuseet d'Oslo, qui l'a acquis en 1973.

³⁰⁵ Fernando Pessoa/ Alvaro De Campos, *Ode maritime*, traduction du Portugais par Dominique Touati revue par Parcidio Gonçalves et Claude Régy, Paris, La Différence, 2009, p. 91

³⁰⁶ Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *L'Obvie et l'obtus - Essais critiques, III*, Paris, Seuil, 1982, p. 86-88. Article publié pour la première fois en 1973 dans la *Revue d'esthétique*.

Tel qu'il est façonné dans les derniers spectacles de Claude Régy, le milieu-brume est donc à envisager comme la manifestation d'une tendance ancienne et profonde, qui consiste à refuser et à déjouer l'organisation dioptrique d'une théâtralité que Barthes percevait à l'œuvre chez Brecht par exemple. La réflexion ouverte par Gernot Böhme à partir des années 1990 a permis de préciser les enjeux politiques d'une telle approche de l'atmosphère, cet environnement commun qui, dès lors qu'il devient espace de représentation, transforme notre perception du monde et notre relation à celui-ci. Le concept d'« atmosphère affective » développé par Böhme permet ainsi d'envisager les interactions au sein d'un environnement qui, tout à la fois, peut influencer la perception et être altéré par elle³⁰⁷. Si les scénographies conçues par Roberto Plate ou encore Daniel Jeanneteau comportaient des éléments de cadrage et de seuillage - rideau de fer dans *La Mort de Tintagiles* (1997), boîte d'incandescence dans *Melancholia*, cadre dédoublé de *La Terrible voix de Satan* (1994) – les derniers spectacles s'engagent plus radicalement dans une voie que Sallahdyn Khatir, le scénographe de Claude Régy, évoque en ces termes :

Techniquement, on part avec l'idée que rien n'est visible. Dans les derniers spectacles, on perd le cadre, on perd la profondeur, on découvre de l'immensité dématérialisée, on dématérialise ce qui est nécessaire pour le travail et on arrive à toucher le système nerveux. *Ode maritime* est d'une simplicité quasi biblique. Une lumière imperceptible est dirigée vers un endroit qui la réfracte à son tour d'une manière un peu différente, qui la projette à son tour dans une autre partie de l'espace, qu'elle-même renvoie encore différemment³⁰⁸.

Au fil du temps, Claude Régy et ses collaborateurs ont développé des dispositifs qui dissolvent la relation dioptrique à l'objet-spectacle et au sens. Ces dispositifs ne peuvent nullement être considérés comme des structures construites présentées au spectateur, mais sont conçus comme des espaces qui accueillent l'expérience spectatorielle. L'« enrayement » du sens métaphysique et du sens politique que Barthes percevait dans les théâtralités post-brechtiennes et que Marie-Madeleine Mervant-Roux perçoit notamment chez Claude Régy, sollicite un travail particulier sur les dispositifs de représentation. Le « report » vers une « autre

³⁰⁷ Gernot Böhme, *Atmospheric architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, éd. Tina Engels-Schwarzpaul, Londres, Bloomsbury, 2017.

³⁰⁸ Sallahdyn Khatir, entretien avec Julien Botella réalisé à Rennes (Théâtre national de Bretagne) le 25 novembre 2017.

politique » se joue donc précisément chez Claude Régy dans le temps de l'expérience immersive et met en jeu l'aventure d'une conscience percevante qui se hasarde dans l'espace du sens, un espace rendu vierge par le travail du plateau.

Dès les années 1970, Régis Boyer a ainsi repéré la relation si particulière que Mattis, le personnage du roman *Les Oiseaux*, entretient au langage et au sens :

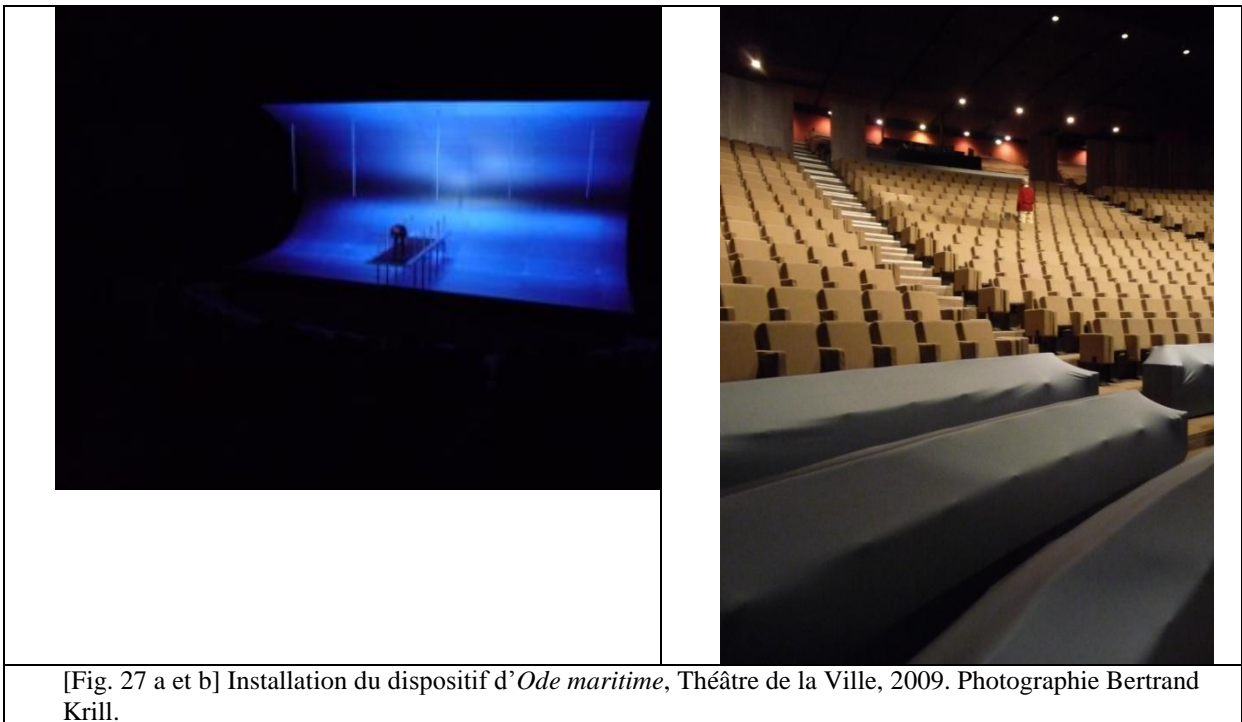
Comme toutes les langues scandinaves, le norvégien manie avec une étonnante liberté et, chez ses meilleurs écrivains, une extrême subtilité, les tournures impersonnelles. Il est capable de dire : 'Non, non, *fut-il dit en lui*', 'Il ne faut pas que tu me quittes, *le traversa-t-il*', 'Qu'est-ce que tu voulais ? *fut-il demandé en lui*', 'Tu ne dois pas t'en aller avec ma sœur, *éclata-t-il en Mattis*, etc., pour rendre l'idée qu'une voix intérieure, une sorte de conscience si l'on veut (il vaudrait mieux dire une sorte de connaissance supérieure), probablement bien plutôt tout ce qui, en l'homme, échappe à sa faible raison ou aux conventions sociales, morales, religieuses, parce que c'est la nature instinctive, primitive, essentielle qui s'exprime de la sorte, cette voix intérieure, donc, parle en profondeur, au-delà du langage organisé et conscient. En sorte qu'au niveau de l'expression et de l'écriture même, le texte, lui aussi, chemine sur deux plans : celui de l'organisé, du personnel (grammaticalement) où les personnages agissent et où l' 'histoire' progresse jusqu'à son point final, et celui de l'impersonnel, du non-rationnel qui ne s'intéresse guère, en fait, qu'à Mattis et qui n'est limité par aucune de nos catégories rhétoriques ou mentales [...] Il y a ce [que les mots] veulent dire pour le comptable, l'épicier, le touriste – et ce qu'ils font sentir au cœur de Mattis, ce qui, seul, est vrai, seul, a un sens³⁰⁹.

Le sème de la profondeur et de l'immersion que Régis Boyer perçoit chez Vesaas dans sa dimension stylistique et psycho-linguistique pose la question du sens. Il ouvre une voie que le spectacle *Brume de dieu* et les spectacles ultérieurs de Claude Régy explorent d'une façon physique et perceptive, comme si par l'expérience esthétique d'immersion il s'agissait de retrouver cet espace du for intérieur où une autre voix, une autre conscience se manifeste. La question de l'immersivité ne peut donc être posée indépendamment de celle de la *signifiante* qui se façonne, avec d'incessantes nuances et transformations, au sein du milieu-brume.

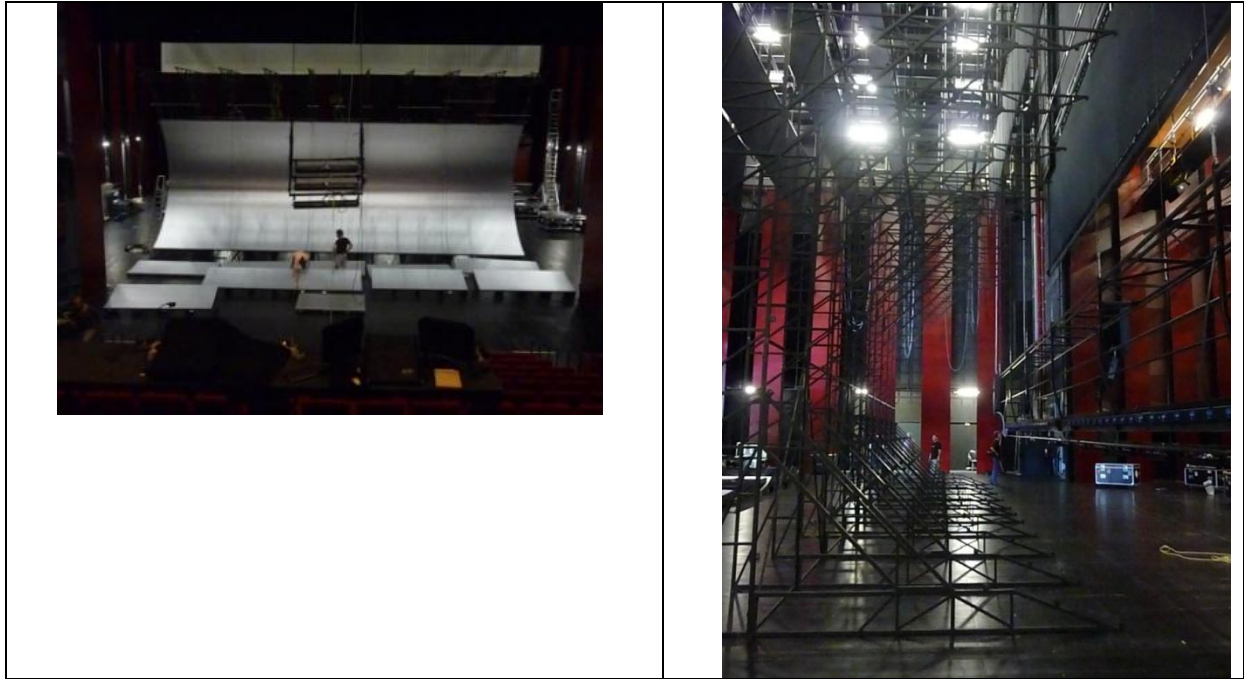
³⁰⁹ Régis Boyer, préface à l'édition française du roman *Les Oiseaux*, de Tarjei Vesaas, [1975], Bassac, Plain Chant, 1986, p. 11-12.

5-2-2 Atmosphère et proxémie du spectacle

D'un point de vue technique, les dispositifs des derniers spectacles de Claude Régy sont réduits à leurs composantes les plus essentielles : la luminescence, le son, la corporalité, mais aussi la force agissante du vide et une temporalité interne que la brume manifeste et amplifie au sein de volumes inclusifs. Ainsi, pour *Ode maritime* en 2009, comme dans bien d'autres spectacles de Régy, l'espace scénique et l'espace public sont considérablement tronqués dans le sens de la profondeur, pour créer le volume approprié à l'expérience perceptive.



[Fig. 27 a et b] Installation du dispositif d'*Ode maritime*, Théâtre de la Ville, 2009. Photographie Bertrand Krill.



[Fig. 28 a et b] Installation du dispositif d'*Ode maritime* à Almada, 2010. Photographie Bertrand Krill.

Conçus par Sallahdyn Khatir, ces volumes prêtent à un retour de la perception sur elle-même. Les volutes disposées dans le sens de la profondeur dans *Ode maritime* créent une boucle de perception qui place le sujet spectateur à l'origine et au terme du mouvement. Le jeu labile de la lumière est assuré par l'usage de panneaux réflecteurs souples utilisés à partir d'*Ode maritime* et dans tous les spectacles ultérieurs. Ces panneaux réflecteurs sont incrustés de LED, mode d'éclairage qui marque un tournant dans le travail de Claude Régy :

J'ai beaucoup travaillé ces dernières années avec des éclairages demi-sombres où les traits deviennent peu lisibles, où s'installe une instabilité qui me semble être une ouverture vers une plus grande imagination [...]. Nous vivons dans la disparition même. Il ya peut-être une vie plus intense dans ce qui est en train d'évoluer, de s'écouler, que dans ce qui est stable. Vivre dans ce qui ne peut être photographié en quelque sorte [...]. [Avec les LEDS], on ne voit pas les faisceaux, on n'arrive pas à distinguer d'où vient la lumière [...]. Dans ces basses intensités que je fréquente volontiers, il y a une netteté remarquable et en même temps une sorte d'hallucination par le flou. Pour moi, le travail sur la lumière est une manière de transformer l'être. Il y a plusieurs êtres en chacun de nous, et il est important de les laisser apparaître, de ne pas en photographier un seul aspect, une seule image³¹⁰.

³¹⁰ Claude Régy, entretien avec Gilles Amalvi à l'occasion de la création de *Brume de Dieu*, dossier de création, 2010.

Au fil des spectacles, la lumière est comme allégée, affaiblie en luminescence. La brume n'est donc pas créée comme dans d'autres théâtralités par ajout, elle ne répond évidemment pas à une logique de l'effet. Elle serait plutôt à considérer comme de la lumière pulvérisée au milieu de laquelle le spectateur se trouve immergé. C'est ce traitement dématérialisé de la lumière qui confère au visible son *sfumato* : sous l'effet de la brume, la corporalité s'altère, la forme fixe semble rendue à un mouvement infime et continu. Le son conçu par Philippe Cachia intervient pour renforcer la densité atmosphérique. Il épouse les volumes conçus par la scénographie et façonne des nappes qui, par les moyens de l'acoustique, complètent l'expérience immersive. La vocalité peut ainsi explorer de plus basses fréquences qui transforment la *signifiance* du spectacle, ainsi que l'a montré Cyrielle Dodet au sujet de *Brume de dieu*³¹¹. La brume est donc un agent de conversion, qui non seulement plonge le spectateur au sein du spectacle, mais qui redistribue également le jeu des perceptions. Dans la brume, le son se densifie, jouant sur un mode inverse la dématérialisation de la lumière évoquée par les collaborateurs de Claude Régy. L'expérience synesthésique, pour puissante qu'elle soit, est ainsi constamment vivifiée par le sens, par la manière dont la parole, le son, la lumière, les sens travaillent ensemble. Au sujet de *Rêve et folie*, spectacle dont il signe la lumière, Alexandre Barry explique ainsi :

C'est sans doute le fait de ne pas voir ces sources qui crée un trouble, comme si la lumière venait de l'intérieur ; il n'y a plus de direction de lumière mais des bains de lumière avec d'infinies variations puisque la lumière vient de partout et bouge tout le temps, même si elle est imperceptible. Ces bains sont comme un réceptacle pour l'écriture. On rejoint une forme d'abstraction lumineuse tout en restant très précis. Cela dématérialise une certaine approche de la lumière³¹².

Le rapprochement opéré par Alexandre Barry entre l'expérience esthétique du spectacle et l'activité de signifiance invite donc à envisager celle-ci à l'aune de la proxémie instituée par le milieu-brume, dont le degré de densité varie d'un spectacle à l'autre. *Ode maritime* procède ainsi à une dilution atmosphérique du moi qui rejoue au sein même du poème de Pessoa comme du spectacle de Claude Régy le mouvement centrifuge de l'hétéronymie.

³¹¹ Cyrielle Dodet, « Pour une écoute poétique de la matière sonore : Brume de Dieu de Claude Régy », *L'Annuaire théâtral*, n. 56-57, Automne 2014, printemps 2015, p. 115-122.

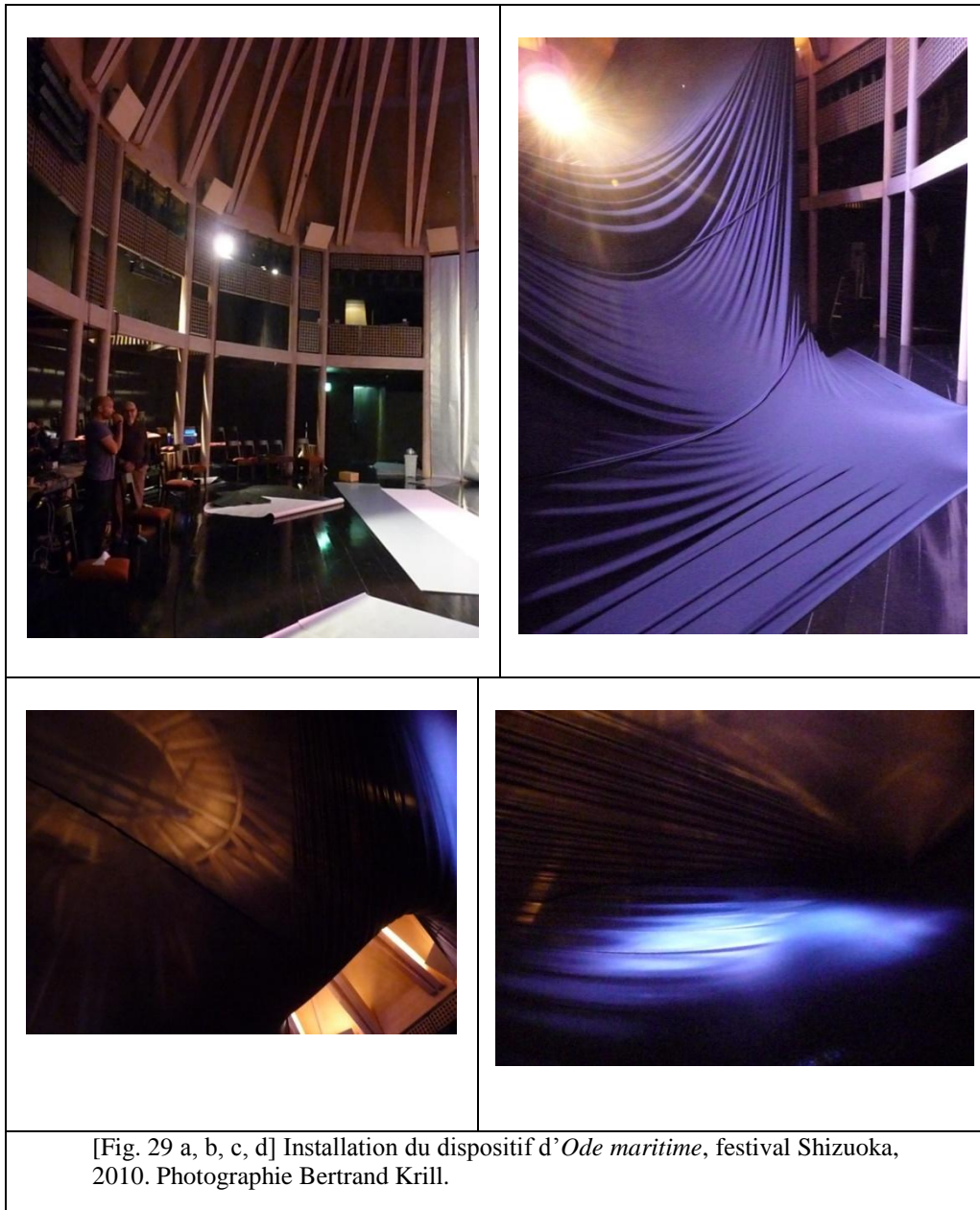
³¹² Alexandre Barry, entretien avec Julien Botella réalisé à Rennes (Théâtre national de Bretagne) le 25 novembre 2017.

Ah, tout le quai est une mélancolie de pierre !
Et quand le navire quitte le quai
Et qu'on voit soudain que s'est ouvert un espace
Entre le quai et le navire,
Il me vient, je ne sais pourquoi, une anxiété récente,
Une brume de sentiments de tristesse
Qui brille au soleil de mes pelouses d'anxiété
Comme la première fenêtre où frappe le petit jour,
Et m'enveloppe comme le souvenir d'une autre personne
Qui mystérieusement serait moi³¹³.

Par le jeu des hypallages, la « mélancolie de pierre » se propage alentour sous la forme de cette « brume de sentiments de tristesse » qui emplît l'espace laissé vacant avant de retrouver le je lyrique. C'est donc la conscience du poète dans sa lucidité douloureuse qui est congédiée, ce que l'envoi final réalisera définitivement. Cette conscience est comme offerte par le poète à l'immensité dans un dessaisissement qui scelle la distillation du je au sein d'un ensemble plus vaste, mouvement que Claude Régy qualifie de « grande poussée de l'être vers le multiple »³¹⁴. Par sa frontalité, par le mouvement franchissant appelé par le ponton à l'avant de la scène, le spectacle de 2009 opère une ouverture au spectateur. La reprise japonaise d'*Ode maritime* prolonge l'expérimentation sur l'atmosphère du spectacle. Elle a été programmée en juin 2010 dans le cadre du festival de Shizuoka, dans la salle du théâtre Daendo, un environnement ellipsoïdal pour lequel *Ode maritime* n'avait pas été conçue initialement. Si plusieurs éléments du dispositif initial sont conservés, comme les LED et les panneaux réflecteurs, la circularité pose de manière plus cruciale la question du public et de l'immersivité. La proposition scénique fut donc celle d'une membrane qui, placée au-dessus du public, épouserait la forme de la coupole. Ce dispositif laisse voir à la fois la charpente du bâtiment, les sources lumineuses placées en haut éclairant la charpente par en-dessous, et une luminescence granuleuse qui enveloppe le public.

³¹³ Fernando Pessoa, *Ode maritime, op. cit.*, p. 15

³¹⁴ Claude Régy, « Frère siamois que rien ne détache », préface à *Ode maritime, op. cit.*, p. 7. Dans ce texte préfaciel, Claude Régy rend hommage à l'écriture hétéronymique de Fernando Pessoa dans un portrait qui pourrait tout aussi bien éclairer son propre travail de création : « Il invente d'autres dimensions d'espace, d'autres intersections avec le temps. Il crée Alvaro de Campos (l'auteur prétendu d'*Ode maritime*) pour se projeter dans l'extraversion extrême, lui qui semble avoir atteint le degré absolu d'introversivité (et cela par son implacable lucidité, son extrême analyse de la conscience de soi. » (*idem*).



Le voilage convoqué pour dissoudre la lumière et donner au phénomène atmosphérique son « grain » devient le temps du spectacle une voilure ouverte à l'imaginaire, à la contemplation, jouant dans le domaine de la phénoménologie spectatorielle le départ et la dérive façonnés par le texte de Pessoa. L'expérience individuelle du sujet spectateur tend ainsi à se diluer au sein de cette corporalité lumineuse qui rassemble et brasse l'assemblée théâtrale. Sallahdyn Khatir se remémore cette expérience, qui emprunte un chemin différent des spectacles ultérieurs :

C'était tout un monde qui apparaissait sous cette coupole. Il s'est donc agi de capter l'émanation, de réaliser un corps de lumière qui

apparaissait sous forme de membrane sensorielle, émotionnelle. En Syrie par exemple, il existait des installations creusées sous terre pour capter la lumière des étoiles, comme des puits de lumière. Ces premiers télescopes donnaient l'impression, lorsque l'on se trouvait à l'intérieur, que cet espace était translucide, diaphane parce qu'il recevait la lumière des étoiles. C'est comme cela que s'est fait le travail: que l'espace devienne un corps de lumière [...]. La lumière, le dispositif, [...] tout cela est organique. Il y a une âme à l'intérieur. Le corps du spectacle est un temple qui accueille cette opération. Tout cela créait cette corporalité luminescente de l'objet, cette corporalité qui absorbait le public. Il y avait une sorte de lame intérieure avec le texte de Pessoa et le jeu de Jean-Quentin Châtelain, dans sa fixité. C'était une lame de fond qui venait dévorer, absorber, aiguillonner le spectateur³¹⁵.

Le diaphane évoqué ici désigne cet intervalle perceptif que la brume rend sensible, espace au sein duquel le spectateur est immergé. Le spectacle est alors pensé à l'aune des forces les plus élémentaires de la nature, forces cosmiques qui nourrissent l'inspiration de Claude Régy. La brume luminescente qui permettait dans *Ode maritime* une dilution du sujet lyrique acquiert dans *Brume de Dieu*, le spectacle suivant, une plus grande densité, notamment par le perfectionnement des LED. Ce spectacle offre au metteur en scène la possibilité d'explorer les potentialités du milieu-brume et d'interroger les mécanismes labiles du conscient et du non-conscient. Dans la note d'intention du spectacle, Régy explique ainsi :

Parfois à travers la brume c'est une autre qualité de lumière.
C'est là, entre ombre et lumière, entre aveuglement et plus grande connaissance, que se situe l'esprit de cette créature ambiguë que Vesaas nomme Mattis dans son livre *Les Oiseaux*.
Mattis et son mur de brouillard, c'est le centre du spectacle.
Si l'on admet qu'une surestimation de la raison, propre à notre temps et à nos régions, conduit finalement à un amenuisement de l'être, alors il faut chercher ailleurs, aux confins du non-conscient, une connaissance d'un autre ordre qui ouvrira notre conscience à une autre dimension de l'être.
S'inventera, peut-être, une luminosité qui n'exclue pas l'ombre³¹⁶.

Ces propos, qui assignent au geste théâtral une dimension gnostique, engagent le spectacle sur la voie d'une signifiante qui n'obéit à aucune téléologie et qui se constitue dans le temps même de la perception.

³¹⁵ Sallahdyn Khatir, entretien avec Julien Botella réalisé à Rennes (Théâtre national de Bretagne) le 25 novembre 2017.

³¹⁶ Claude Régy, note d'intention de *Brume de Dieu*, dossier de création, avril 2010.

5-2-3 Troubler la perception, altérer le sens

La brume façonnée par le théâtre de Claude Régy apparaît comme ce « mur » qui prive la conscience spectatorielle de ses attaches socio-culturelles et la purge de ses préjugés esthétiques pour mieux accompagner la plongée en soi. Cette dernière, à mi-chemin du conscient et du non-conscient, donne son mouvement au texte de Vesaas et à la partition scénique de Claude Régy³¹⁷. Le roman inscrit le personnage de Mattis dans l'insularité brumeuse d'un fjord où sa barque a échoué. Mattis est donc isolé du monde alentour par une brume qui crée une forme d'irréalité :

Un ardent soleil de juillet montait de l'abîme, on était comme pris entre deux soleils tant qu'on restait là³¹⁸.

Le temps passe, la barque échouée s'enfonce peu à peu dans l'eau du fjord et le sommeil vient, superposant les deux immersions. Le texte de Vesaas fait alterner des moments d'anamnèse où, de plus en plus clairement, affleurent à la conscience de Mattis des réminiscences jusque-là occultées, et des moments de ressaisissement où Mattis revient à lui. L'énonciation oscille de même entre des passages de narration à la troisième personne et des moments de discours direct, tous deux scéniquement pris en charge par Laurent Cazanave, dans un récitatif qui fait penser au théâtre de Marguerite Duras. Le traitement conjoint de l'énonciation, de l'immersivité et de la proxémie fait entrer le spectateur dans un état proche de l'hypnose, de la suggestion somnambulique, où le texte dit par l'acteur est performé mentalement par le spectateur. Au fil du spectacle, c'est donc un espace du for intérieur qui est déployé, un espace antérieur à la morale et à sa structuration axiologique.

L'espace du for intérieur est ainsi plus intensément constitué dans *La Barque le soir* et *Rêve et folie*, les deux derniers spectacles de Claude Régy, dans lesquels la brume acquiert une densité ténébreuse. Le milieu-brume devient un espace d'engloutissement et de dépossession, un « outre-noir » où se fondent la

³¹⁷ Quentin Rioual, *La Littérature norvégienne et la scène française (1999-2013) – réseaux, poétiques et esthétiques*, mémoire de Master 2 d'arts de la scène sous la direction d'Anne Pellois, soutenu le 10 septembre 2013. La partition scénique de *Brume de Dieu* figure parmi les matériaux produits en annexe par Quentin Rioual. Le mémoire est consultable au fonds nordique de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris.

³¹⁸ Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, op. cit., p. 117.

perception du spectateur et de l'acteur. Yann Boudaud évoque les conditions de jeu particulières offertes par la pénombre des deux derniers spectacles :

La pénombre aide à descendre dans le travail perceptif. Cette pénombre est une belle protection pour ne pas travailler pour le public. Elle permet de ne pas se soucier de l'image et de descendre plus encore dans la perception qui est à l'origine des images. Cette pénombre, cette espèce de rideau invisible permet de fermer et d'explorer l'imaginaire de Trakl [...]. Ce travail-là ne s'adresse à personne, il s'adresse à autre chose que personne³¹⁹.

La pénombre crée donc également pour l'acteur une expérience d'immersion et procède d'une éthique qui n'inféode pas le moment de théâtre à l'appréciation du public. Plus qu'auparavant peut-être, le théâtre de Claude Régy « ne s'adresse à personne, il s'adresse à autre chose que personne ». L'adresse traditionnelle se trouve ainsi modifiée par ce « rideau invisible » et dense qui permet d'ouvrir l'imaginaire de l'acteur. Si la corporalité lumineuse de *Ode maritime* favorise la réflexivité autant que la contemplation dans l'assemblée théâtrale, la luminescence résiduelle des spectacles ultérieurs témoigne donc d'une immersion plus radicale dont le spectateur ne sort pas indemne. Ce baptême dans l'eau noire du Styx altère en effet l'expérience spectatorielle. Il est bel et bien question d'oubli, d'abdication de la psyché et, *in fine*, d'émancipation.

Le milieu-brume devient ainsi chez Claude Régy un opérateur récuratif qui défait le sens construit et redonne au corps sa mobilité pré-sémiotique. Le corps n'est ainsi plus un signe, il devient une présence-absence, acquérant le comportement labile de la figure. Ainsi, dans *Comme un chant de David*, en 2005, c'est la corporalité même de Valérie Dréville qui devient brume, ainsi que le montre Elise Van Haesebroeck dans son analyse du spectacle.

Le sens perçu se dérobe, se transforme, bouge, pour en devenir souvent que simple sensation, elle aussi mouvante. Dans son ralenti, le corps de Valérie Dréville offre des possibilités jusque-là enfouies. Le spectateur glisse d'une sensation à l'autre, d'un affect à l'autre dans une sorte d'effleurement passager. Le jeu avec lenteur crée une tension, un suspens insignifiant parce que ce qui se donne à voir est à la fois identifiable – surcodé – et flottant³²⁰.

³¹⁹ Yann Boudaud, entretien avec Julien Botella réalisé à Rennes (Théâtre national de Bretagne) le 25 novembre 2017.

³²⁰ Elise Van Haesebroeck, « *Comme un chant de David* de Claude Régy – rendre le corps à l'état de brume », *Synergies Pays Riverains de la Baltique*, n°8, 2011, p. 82.



[Fig. 30] Valérie Dréville dans *Comme un chant de David*, mise en scène Claude Régy, théâtre national de la Colline, Paris, 2005 © Pascal Victor/ArtComArt.

La lenteur du jeu de Valérie Dréville porte ainsi à un degré supérieur le mouvement de dilution sémiotique qui sous-tend le travail de Claude Régy, instituant une autre relation au sens.

Au ralenti du mouvement corporel correspond chez Régy celui du rythme verbal. L'élocution se distend tout autant que la gestuelle, dialogue et monologues s'emplissant de blancs, de pauses, de temps qui étirent le langage jusqu'à la limite du sens [...]. La structure formelle échappe ainsi au réalisme du langage et ouvre la perception à un « au-delà du sens qui affecte autrement les spectateurs, sur un mode plus physique et moins conscient, en même temps que plus subjectif³²¹.

³²¹ Catherine Naugrette, « Pour une métaphysique de la lenteur », *Les Voies de la création théâtrale*, n°23, « Claude Régy », édité par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Paris, CNRS, 2008, p. 124 et p. 126-127.

L'expérience de la lenteur, jointe à la ritualité du moment théâtral, revient ainsi à abstraire le temps théâtral du temps du monde, à le situer à contre-courant d'un univers qui obéit désormais au rythme d'une « mobilisation infinie³²² » et ouvre à une autre métaphysique, constituée dans l'immanence du percept.

Telle qu'elle se développe dans la théâtralité néo-symboliste, l'esthétique du diaphane met ainsi en jeu un exode : la corporalité déborde du strict tracé corporel, la vocalité déborde du langage. Le travail de l'interprétation se développe en contrepoint d'un jeu fondé sur l'incarnation, sur la composition, sur la psychologie, autant de démarches que sous-tendent le principe de construction. Il souscrit plus nettement à une inspiration rythmique dans le domaine de la scansion comme dans celui de la chorégraphie. Il vise enfin l'effacement de l'intentionnalité et son corollaire pour le spectateur, la dilution du sens construit par le spectacle.

L'esthétique du diaphane ne se développe donc pas contre la matérialité, ni contre la corporalité, mais plutôt avec elles, inscrivant l'art théâtral dans une dialectique de l'immatériel et dans une relation émancipée au sens, ainsi que l'a montré Céline-Marie Hervé au sujet d'autres théâtralités contemporaines :

[L']absence de corps et de paroles focalise l'attention sur un autre langage et développe une interface différente avec la perception sensorielle du public. C'est soudain l'atmosphère qui s'exprime et qui révèle un vocabulaire sensible, à la fois subtil et puissant, car il transcende le langage parlé en évacuant la nécessité de comprendre la langue et même de saisir le corps humain³²³.

³²² *Id.*

³²³ Céline-Marie Hervé, « Un langage de fumée, de brume et de poussière – vers une écriture scénographique du drame ? », *Registres, Les Nouveaux matériaux du théâtre*, Joseph Danan, Catherien Naugrette (éds), Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2018, p. 95-96. L'analyse de Céline-Marie Hervé prend appui sur trois spectacles : *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski, repris par Roméo Castellucci, *Stifter's Dinge* de Heiner Goebbels et *This is how you will disappear* de Gisèle Vienne.

Prolongeant une perspective abhumaniste notamment ouverte par les analyses de Michel Corvin³²⁴ et une réflexion scénographique développée dans sa thèse de doctorat³²⁵, Céline –Marie Hervé montre comment le travail de la scénographie vient créer et organiser l’existence d’un univers qui fonctionne en autarcie, sans nécessité de représentation humaine. Elle montre ainsi que, dans les spectacles de Roméo Castellucci, Heiner Goebbels et Gisèle Vienne, les éléments de la représentation « développent leur propre histoire, leur propre caractère, leur propre manière d’être et de communiquer³²⁶ ».

Il en résulte l’impression d’un être sans visage, se manifestant par les éléments à sa disposition pour se faire entendre. La nature de ce personnage sans nom est mystérieuse. Dans cette énigme réside un potentiel poétique immense. Son origine sibylline, sa décorporation, la difficulté de décoder sa raison d’être par une correspondance humaine, l’impossibilité de le saisir en un seul corps, font de cette entité un anti-personnage. Les codes dramaturgiques habituels sont éclatés. Ce qui se passe sur scène est à advenir sans chercher à être saisi par l’intellect ou même compris dans une narrativité car la volonté de donner l’illusion de la vie humaine y est abandonnée. C’est pourtant là une expérience particulièrement intense de l’altérité. Cette autre présence demande à être écoutée avec attention, peu importe ce qu’elle est vraiment. Elle exprime son existence³²⁷.

Par un mystère, et peut-être une mystique de la présence, l’atmosphère porterait sur scène ce « personnage sans nom » qui n’est pas sans rappeler le personnage sublime maeterlinckien. Le propos de Marie-Céline Hervé interroge en outre deux aspects de la représentation - la fabulation et l’interprétation – qui selon elles seraient diluées par l’esthétique atmosphérique.

Qu’y a-t-il au travers de la brume, de la fumée et de la poussière ?
Du flou, du brouillard, de l’indistinct. Qu’y a-t-il enfin dans l’air ?
Du mystère, de l’incertitude, de la curiosité [...]. Les mots sont dépassés par le sensible, le rationnel de la langue par de l’imaginaire pur. Cette écriture des matériaux bruts permet de penser le vide, le moléculaire, l’évolution de la particule³²⁸.

³²⁴ Michel Corvin, *L’Homme en trop – l’abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.

³²⁵ Céline-Marie Hervé, *La Machine à (dé)représenter : pour une théorie systémique de la scénographie*, thèse de doctorat en études théâtrales préparée sous la direction de Catherine Naugrette- Christophe, soutenue le 23 octobre 2018 à Paris.

³²⁶ *Ibid.*, p. 96.

³²⁷ *Id.*

³²⁸ *Ibid.*, p. 100.

Le matériau dramaturgique est ainsi rendu à une plasticité pré-sémiotique, le corps scénique tendant lui aussi à devenir ce que l'on pourrait nommer, en l'empruntant à Jean-François Lyotard, un « immatériel³²⁹ ».

³²⁹ Nous utilisons dans ce chapitre le terme « immatériaux » par référence au titre d'une exposition à laquelle travailla Jean-François Lyotard au milieu des années 1980, et qui lui offre la possibilité d'approfondir la réflexion sur l'économie de l'immatériel qu'il a entreprise avec le texte « Par-delà la représentation », rédigé en 1974, et qu'il prolongera avec « de deux sortes d'abstraction », rédigé en 1988. Ces deux textes sont publiés dans Jean-François Lyotard, *Textes dispersés, I, esthétique et théorie de l'art*, sous la direction et introduction de Herman Parret, Leuven University Press, 2012. Concernant le travail de Jean-François Lyotard dans la conception de l'exposition *Les Immatériaux*, on se reportera tout particulièrement à Jean-Patrice Courtois, « Abstraction, matière et immatériel chez Lyotard », dans *Lyotard et les arts*, édité sous la direction de Françoise Coblence et Michel Enaudeau, Paris, Klincksieck, 2014, p. 45-60, et à l'album en deux volumes de l'exposition, *Les Immatériaux – album et inventaire*, Paris, centre Georges Pompidou, 1985.

TROISIÈME PARTIE

DRAMATURGIES CONTEMPORAINES DU DIAPHANE :

L. NORÉN, J. FOSSE, A. LYGRE



[Fig. 31] *Puis le silence*, d'Arne Lygre, mise en scène Maria Kjaegaard-Sunesen, Statens Teaterskole, Copenhague, 2011, Photo Jakob Carlsen

CHAPITRE 6

LARS NORÉN ET L'ÉCRITURE DE L'*ALETHEIA*

Si l'écriture de Lars Norén est marquée par l'attention au réel et fait osciller son œuvre « entre l'intime et le documentaire, le biographique et l'abstraction, le constat et la dénonciation politique³³⁰ », le questionnement philosophique y tient une place importante. La phénoménologie heideggerienne, à laquelle Norén fait souvent référence dans ses écrits, nourrit en particulier une interrogation sur l'être au monde dans sa dimension existentielle et éthique. Pensé par Heidegger à partir de la philosophie de Platon³³¹ et d'Héraclite³³², le concept d'*aletheia* (ἀλήθεια) se situe ainsi à l'articulation de la perception et de l'éthique. Le concept d'*aletheia* désigne étymologiquement le non-voilé, ce qui subsiste à l'oubli (Λήθη) ou plutôt ce qui émerge sans cesse du voilé. Pensée chez Heidegger comme l'« éclaircie d'un monde de la présence et présentation de l'étant dans la pensée et la

³³⁰ Marion Boudier, « Lars Norén : plonger dans la réalité, les yeux ouverts », *Jeu*, n°137, 2010, p. 25.

³³¹ Martin Heidegger, « La Doctrine de Platon sur la vérité », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, trad. Kostas Axelos, Jean Beaufret, Dominique Janicaud et alt., Paris, Gallimard, classiques de la philosophie, 1973.

³³² Martin Heidegger, « Aletheia », *Essais et conférences*, traduction André Préau, préface Jean Beaufret, Gallimard, 1958, p. 311-341. Le texte de cet essai a été prononcé pour la première fois lors d'une conférence l'été 1943 au lycée humaniste de Constance.

parole³³³ », l'aletheia fait intervenir au cœur du langage une dialectique de l'opacité et de l'affleurement et postule l'éclaircie d'un sens à travers l'opacité du réel. Elle fait intervenir dans le théâtre de Norén un geste mémoriel dont nous souhaitons ici interroger les modalités.

6-1 La dualité norénienne de l'opacité et de l'affleurement

Dans une conférence prononcée en 1943, Heidegger analyse le concept d'*aletheia* à partir d'un fragment d'Héraclite³³⁴ et analyse la « non-occultation » comme un trait fondamental de sa pensée³³⁵. Mais plutôt que d'interpréter la non-occultation à une lumière doctrinale qui ne convient guère à la pensée d'Héraclite, Heidegger traduit la seconde moitié du fragment par « ce qui sans cesse se lève³³⁶ », envisageant le verbe dans le sémantisme de son émergence. Pour Heidegger, la non-occultation correspond à une perpétuelle naissance, dont le voilement est la condition principale³³⁷. Chez Norén, l'éclaircie du sens est ainsi indissociable de l'expérience de l'opacité, ainsi que l'explique le narrateur de *La Nuit de la philosophie* :

Et les ombres qui se tiennent par la main, celles qui arrivent en marchant, celles qui arrivent en marchant, elles se lâchent la main. Je peux leur faire confiance. Aletheia. Les mots parlent grec. Maintenant je suis encore là. Maintenant je regarde dans la mauvaise direction, encore une fois. J'attends qu'elle tourne une page du livre, une page toute fine, et que la lumière tombe alors à travers la page et les éclaire, elle et la transparence³³⁸.

Toujours mobile, toujours à l'affût des mouvements qui affleurent en lui, le narrateur envisage ici la lecture comme l'espace au sein duquel l'éclaircie du sens

³³³ Jean-Marie Vaysse, « Aletheia », Dictionnaire Heidegger, p. 12.

³³⁴ « Comment quelqu'un peut-il se cacher devant ce qui ne sombre jamais? » (Héraclite, Fragment 16, cité par Martin Heidegger dans « Aletheia », *Essais et conférences*, *op. cit.*, p. 314).

³³⁵ « La non-occultation est le trait fondamental de ce qui est déjà apparu et a laissé derrière soi l'occultation » (*Ibid.*, p. 313-314).

³³⁶ « Das stündig Aufgehende », *Ibid.*, p. 323.

³³⁷ « Le voilement non seulement n'exclut jamais le voilement mais a besoin de lui pour déployer son être tel qu'il est, à savoir comme dé-voilement (Ent-bergen) » (*Ibid.*, p. 328). Jean-Marie Vaysse indique de même : « En remontant vers l'entente matinale de la vérité, Heidegger comprend l'aletheia comme unité du voilement et du dévoilement, au sens où c'est l'occultation qui garantit à l'Être son dévoilement » (Jean-Marie Vaysse, « Aetheia », *Dictionnaire Heidegger*, *op. cit.*, p. 12).

³³⁸ Lars Norén, *La Nuit de la philosophie*, *op. cit.*, p. 52-53.

se produit et où opère un dessaisissement dans son esprit de lecteur – « les mots parlent grec » ; « je peux leur faire confiance ». L'éclaircie du sens correspond chez Norén au moment où les mots, dotés d'une énergie propre, s'émancipent de leur support – les pages du livre - et agissent à travers lui, de manière immanente. Cette éclaircie n'opère donc pas sur le mode majuscule de la Grâce, relevant d'une épiphanie plus simple, plus ténue, à partir de laquelle est envisagée l'écriture dramatique.

6-1-1 Une dramaturgie du passage : le devenir-brouillard dans la dramaturgie noréenne

Écrite en 2017-2018 et créée à la Comédie-Française en mai 2018, *Poussière* fait partie des pièces de la villégiature, au même titre que *Le Temps est notre demeure*, dont elle reprend le principe : les personnages reviennent sur le lieu de villégiature en bord de mer et évoquent le passé, avec une forme d'amertume amusée face au train du monde. Dans *Poussière*, ces estivants meurent un à un, selon une dramaturgie du passage qui interroge les relations entre vie et mort et développe une pensée de la mort, à mi-chemin entre un cynisme moderne et une forme de détachement stoïque.

Dans *Poussière*, nous sommes à la fin. Qu'est-ce qui a été important dans une vie ? Qu'a été ma vie ? Mon temps ? Que vais-je emporter avec moi dans la mort ? Qui suis-je ? Il est tellement facile de dire « je », de dire que nous sommes un « je » spécifique. A la fin, la vérité est révélée. La vie est comme le reflux d'une vague. Le sol est nu et on voit alors une partie de notre vie étalée dans l'espace vide. Dans cette pièce, je cherche ces détails-là, ces moments qui définissent la vie [...]. J'ai attendu impatientement de devenir vieux. Parce que cela pouvait être un moyen d'échapper à ce que les gens attendent de vous³³⁹.

Comme dans la phénoménologie heideggérienne, les existences particulières sont envisagées au sein d'un temps cosmique, dans un mouvement continu de flux et de reflux. Le rythme est ainsi essentiel pour accompagner cette expérience au

³³⁹ Lars Norén, « Atteindre l'essence de chaque chose », propos recueillis par Amélie Wendling, décembre 2017, programme du spectacle donné à la Comédie-Française en 2018.

plateau. Par sa lenteur, par sa dimension cyclique, le phénomène scénique accède à une forme d'intemporel, comme l'indique Norén au début du texte :

*C'est un jeu immobile, du moins au début.
Les personnages ne sont pas face au public, ils se tournent
lentement vers lui pour ensuite revenir au même rythme dans leur
position initiale. Des sculptures vivantes face au public, il est
difficile de voir qui est femme et qui est homme. Cela n'a plus
d'importance. Ils sont là, avec leur calme dans les mains³⁴⁰.*

Cette indication liminaire est complétée par une autre didascalie au début de l'acte II :

*Toutes les personnes qui étaient là, sauf E et D, sont plus ou moins
nues. Elles sont juste debout, se baladent, sur de courtes distances,
s'arrêtent, se placent à différentes hauteurs, comme si elles étaient
debout sur des bouts de bois brûlés et sombres, sont debout
calmement comme les sculptures vivantes qu'elles étaient au début,
elles regardent dans l'eau claire ou la brume blanche³⁴¹.*

Devenues des effigies anonymes, les personnages semblent livrés à une vie végétative, dans un espace dont on ne sait s'il est aérien ou aquatique, espace suspensif qui les extrait du rythme du monde. Dans la pièce de Norén, la brume devient l'opérateur d'un mouvement de détachement aussi infime que continu, qui modifie la conscience que les personnages ont de leur corps :

I- Voilà le soleil maintenant.
B- Oui.
I- Oh, c'est agréable. Enfin si agréable... Il réchauffe. *Il lève son
visage vers la lumière invisible, ferme les yeux, sourit. Ça me
réchauffe entièrement... comme on dit ça traverse, ça traverse le
corps [...]. Je me sens tellement... léger, flottant, sans corps³⁴².*

La parole de I accompagne et commente le mouvement de décorporation qui fait affleurer un autre mode de présence : les corps s'affaissent, les existences s'éteignent et les personnages, après un temps, sont relevés par d'autres personnages qui les ont précédés. Ritualisé et récurrent, ce mouvement de déposition des corps et de levée des spectres acquiert le caractère répétitif d'une mécanique vivante dont les personnages sont les premiers commentateurs.

³⁴⁰ Lars Norén, *Poussière*, Paris, L'Arche, 2018, p. 7.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 105.

³⁴² *Ibid.*, p. 67.

E- Est-ce que vous sentez si je vous touche ? *Pause*. Est-ce que vous sentez si j'approche ma main de vous ? si je touche votre bras ?

D- Non... rien. C'est juste comme de la brume.

E – Rien ? *courte pause*. Moi non plus. Je sens pas que je touche votre bras, au-dessus du coude³⁴³.

Est ainsi instituée une expérience du disparaître, les personnages découvrant peu à peu ce qu'ils abandonnent d'eux-mêmes.

D- C'est probablement bientôt fini.

C- On dirait.

D- Qu'avons-nous laissé derrière nous.

C- Oui... une sorte de carapace.

F- Oui... ça... ça vient petit à petit avec le temps.

C- Une chrysalide abandonnée.

I- Je peux rien voir. Ça a disparu. Tout. Ça a disparu. Tout a disparu.

J- ça recommence à nouveau n'est-ce pas.

D- C'est un beau mot. Ça signifie quoi ?

C- Je ne me souviens pas.

D- Chrysalide³⁴⁴.

L'expérience de l'extinction est aussi une redécouverte du langage, une redécouverte de mots qui affleurent en fonction de leur beauté, de leur timbre, plus que de leur sens. Selon un double mouvement d'extinction et de renaissance, la pièce institue donc une dramaturgie du passage qui n'est jamais clivante. La corporalité naturaliste est ainsi intégrée à un cycle plus vaste qui la distille et la transforme, comme le fait apparaître la scénographie du spectacle.

³⁴³ *Ibid.*, p. 100.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 133.



[Fig. 32] Hervé Pierre dans *Poussière*, mise en scène Lars Norén, Comédie-Française, 2018.



[Fig. 33] Hervé Pierre, Dominique Blanc, Françoise Gillard, Anne Kessler dans *Poussière*, mise en scène Lars Norén, Comédie-Française, 2018.



[Fig. 34] A l'avant-scène, Françoise Gillard, dans *Poussière*, mise en scène Lars Norén, Comédie-Française, 2018.

Deux espaces sont séparés à mi-plateau par un grand rideau de tulle qui confère à l'image son aspect poudreux, résultat de la distillation que les corps subissent. Si les corps placés à l'avant du plateau, par leur pesanteur et leur déchéance, sont perçus selon une perspective néo-naturaliste, la manière de creuser l'espace par le tulle relève d'une inspiration symboliste. En travaillant sur les variations de lumière et en exploitant la profondeur perspective, Norén entremêle les deux espaces, faisant ainsi apparaître l'unité du cycle auquel vivants et morts appartiennent. Est ainsi institué un ballet très lent, qui répond à une dialectique de la pesanteur et de la grâce à laquelle Norén se réfère souvent dans son œuvre³⁴⁵. Le théâtre métaphysique de Norén ne sépare donc pas les domaines et ne saurait se concevoir dans une perspective téléologique. Nulle rédemption, mais des affleurements, comme dans la philosophie de Heidegger³⁴⁶ et un mouvement d'éclaircie du sens qui est envisagé dans sa temporalité de phénomène. Pour Norén, l'unité du voilement et de l'éclaircie est ainsi constitutive de l'Être et fonde la perception du réel. Dans *Poussière*, le personnage D, qui a été de son vivant pasteur, envisage ainsi la création sous la perspective du voilement :

D- Parfois Dieu est comme un voile sur nos actions et nos pensées.
E- Comme un voile ?

³⁴⁵ Simone Weil, l'auteur de *La Pesanteur et la grâce*, est fréquemment citée par Lars Norén, dans *Poussière*, mais aussi dans *Acte*.

³⁴⁶ « Dans un texte tardif, *La Fin de la philosophie et la tâche de la pensée*, Heidegger affirme que la thèse d'une mutation de l'essence de la vérité, la conduisant du dévoilement à la rectitude, n'est pas tenable » (Jean-Marie Vaysse, « Aletheia », *Dictionnaire Heidegger, op. cit.*, p. 12).

D- Sur nos visages et nos mots, peut-être... que nous ne sommes pas capables d'enlever³⁴⁷.

Si le théâtre ne peut lever le voile, il peut en revanche rendre perceptible le jeu labile du voilé et de l'affleurement qui fonde la perception du réel.

6-1-2 L'affleurement de l'Être : Norén et le lyrisme

L'œuvre dramatique de Norén est marquée par une écriture poétique qu'il a développée très tôt et qui ne diffère pas radicalement de l'écriture dramatique, poésie et théâtre constituant en effet des espaces d'interrogation du réel et de la présence au monde. La pièce *Munich-Athènes*, qui se présente comme un voyage immobile à la découverte de soi, fait ainsi référence à la poésie de Tranströmer, poésie de la présence et de l'invisible à laquelle Sarah se réfère lorsqu'elle explique sa conception de l'effacement

J'aime être invisible auprès de gens qui ne savent pas que je suis là, qui ne le découvrent que beaucoup plus tard, le jour où les photos sont développées et que je suis dessus... Tranströmer a écrit là-dessus – sur le bateau de pêche au large dans le poudroïement – « les six personnes à bord ne remarquent pas que nous sommes sept³⁴⁸.

De même, dans *Le Temps est notre demeure*, le dialogue de l'acte II entre Erik et Jakob fait référence à la poésie de Hölderlin :

ERIK – Tu te souviens quand on se promenait toi et moi il y a longtemps. On marchait toute la nuit et on parlait de tout et de rien, de philosophie et surtout d'Eros et Agapé (*Ils marchent en silence.*) Il faut que je rentre bientôt pour l'aider avec ses maudites lampes. Pour moi c'est la maison de la souffrance... un mausolée social-démocrate.
Jakob prend son vélo. Ils commencent à marcher.
JAKOB, il cite un poème de Hölderlin
« *Comme au jour du repos un paysan s'en va
Voir dans ses champs au matin
La beauté de la nuit brûlante.
Sans relâche ont jailli les éclairs glacés, et sourdement
L'orage à l'horizon s'apaise et gronde encore,
Le fleuve redescend à ses rives, une fraîcheur
D'herbe verdit au sol, et la pluie du ciel, porteuse
De joie, goutte à chaque cep,
Et les arbres du bosquet luisent*

³⁴⁷ Lars Norén, *Poussière*, op. cit., p.132.

³⁴⁸ Lars Norén, *Munich-Athènes*, Paris, L'Arche, p. 37.

Debout dans la paix du soleil ».

En me rappelant ces vers, tout ce que je fais aujourd'hui meurt. Je me sens dévêtu de ma personne et je prends la route vers une contrée où je peux être moi-même, tu comprends. C'était la description d'un paysage intérieur, aujourd'hui c'est devenu l'image d'une Scanie qui n'existe plus³⁴⁹.

Les vers de Hölderlin, qui célèbrent dans un lyrisme bucolique la remontée vers « l'entente matinale de la vérité », c'est-à-dire le moment où le tumulte de la veille s'est apaisé, développe un motif très important dans le théâtre de Norén, celui du calme. Chez Norén en effet, le calme désigne un état où l'individu s'éprouve dans le dessaisissement de sa personne et fait une expérience plus aigüe de l'Être³⁵⁰. Il serait assez semblable à l'état de « quiétude » que Heidegger perçoit dans la poésie de Hölderlin

Dans la poésie, l'homme est concentré sur le fond de son être-là. Il y accède à la quiétude, non point, il est vrai, à la quiétude illusoire de l'inactivité et du vide de la pensée, mais à cette quiétude infinie dans laquelle toutes les énergies et toutes les relations sont en activité [...]. La poésie éveille l'apparition de l'irréel et du rêve face à la réalité bruyante et palpable dans laquelle nous nous croyons chez nous. Et pourtant c'est, tout au contraire, ce que le poète dit et ce qu'il assume d'être, qui est le réel [...]. Ainsi, l'essence de la poésie semble vaciller dans la propre apparition de son aspect extérieur et portant elle est ferme et fixe³⁵¹.

Le lyrisme accompagne donc l'être au monde dans ce qu'il a de plus âpre et douloureux. C'est la raison pour laquelle cette expérience de l'*aletheia*, qui est expérience du réel, est réservée dans le théâtre de Norén aux personnages de poètes. Ainsi Anna dans *Catégorie 3.1*, qui écrit et publie de la poésie, a fait plusieurs séjours en hôpital psychiatrique et mène une vie errante. Le « calme » est chez elle une nécessité vitale, un effort sans cesse conquis sur la perception de son environnement, comme le fait apparaître cet extrait de l'Acte II.

ANNA– Maintenant il faut que je sois calme, calme... aller lentement, ne pas me précipiter... un pas après l'autre... pas avoir peur... pas penser... pas beaucoup de pensées... quelques pensées, certaine pensée, une pensée... une seule pensée... penser une ... pensée... courte et claire... lentement calme...pas rapide... pas

³⁴⁹ Lars Norén, *Le Temps est notre demeure*, p. 22-23.

³⁵⁰ *Le Temps est notre demeure* met ainsi à l'épreuve l'attachement au monde, et interroge ce qui reste comme lien, ce qui résiste à l'effacement.

³⁵¹ Martin Heidegger, « Approche de Hölderlin », *Introduction à la métaphysique*, traduit de l'allemand par Gilber Kahn, Paris, Gallimard, « Classiques de la philosophie, 1967, p. 57.

plusieurs pensées... que je vais... penser... la pensée que j'avance... calmement et tranquillement... sans précipitation... pas après pas... sans inquiétudes... rue habituelle, rue aimable... un peu encore quelques-uns encore... quelques pas... pas parler... tenir la bouche fermée pas durement... pas trop durement un peu ouverte, respirer seulement, pas plus, pas plus grand... pas parler, se taire... pas se taire beaucoup... pas ouvrir être silencieuse pas trop silencieuse... pas avoir l'air trop silencieuse... pas ouvrir... alors il y a des flammes... rester ici, non avancer... pas regarder... pas regarder... pas regarder autour de soi, pas arrêter de regarder... pas se retourner, pas regarder en arrière... des pas normaux... d'autres pas... viennent derrière... pas dangereux, avance et avance... dépasse bientôt... attend derrière, avance derrière... presser le pas, pas beaucoup... un peu plus vite, pas plus... des pas tranquilles... quelqu'un dépasse, pas regarder à côté... sourire... regarder le manteau... c'est un manteau... est-ce qu'il est beau... assez léger se froisse facilement... changer... changer de manteau... tout de suite maintenant... un manteau d'un vendeur d'un quincailler... pas de boutons... pas de boutons... ils sont où les boutons... qui a pris les boutons... j'ai pris les boutons... j'ai arraché les boutons... arrête... non... attends... non... pas tout d suite, attends un peu... au milieu de la rue... des gens la poste le parc la circulation l'ambassade... des gens là-dedans... des prothèses, des prothèses des prothèses des enfants des jeunes femmes... non, non... non... pas de prothèses des jambes... pas d'enfants, pas d'yeux, pas de femmes, pas de flammes, pas de gaz, pas de four crématoire... des pièces, des pièces... des pièces blanches... des pièces habituelles... des bonnes pièces... des gens, des montres, des verres... des prothèses des jambes des prothèses des jambes vont aller des prothèses marcher des prothèses disparaissent se fondre du savon... l'ambassade des gens des tampons des passeports... des yeux des vêtements des tiroirs des archives et des passeports... des archives d'yeux et des archives de passeports et des tiroirs d'yeux... des yeux dans des tiroirs... des yeux dans des archives sortir des yeux des archives envoyer des yeux mettre des yeux... non, non, non... s'arrêter pas penser... dépêche-toi... arrête... dépêche-toi arrête³⁵².

Pas plus que dans la quiétude heideggérienne, le calme chez Norén n'est donc pas affaire de lâcher-prise. Il s'acquiert au prix d'une discipline rigoureuse et d'une résistance à l'impulsion qui happe la conscience vers le lointain du temps et de l'espace. La parole théâtrale, toujours tournée sur elle, devient l'instrument au moyen duquel le personnage tente de maintenir un contact avec sa réalité immédiate, sans pour autant y parvenir. Au fil du texte, affleure ainsi un autre réel. D'autres images menacent d'apparaître si la conscience s'attarde trop ou trop peu sur les éléments environnementaux que se donne le personnage pour ne pas divaguer. Mais au fil du texte, l'écriture devient plus saccadée et fait saillir sinon

³⁵² Lars Norén, *Catégorie 3.1*, Paris, L'Arche, p. 87-88.

des images, du moins des flashes qui font entrevoir d'autres pans de réalité. Le réel apparaît donc comme ce qui fait saillie entre les mots, et ce que le poète – la poétesse – perçoit malgré son intention. Chez Norén, le poète est ainsi un personnage débordé, envahi et traversé par un réel qui fait effraction, dans des moments de paroxysme, ainsi que l'évoque John, poète lui aussi, au début de l'acte II de *Calme*

Le même vestibule, peu avant midi.

John est assis seul dans le vestibule, près de la radio. Il l'allume et attend quelques instants avant que le son n'arrive. Il fait défiler les stations de radio. Chantonne « Flamingo » lentement, silencieusement et rempli d'émotion.

JOHN – [...] Je me suis vu assis dans le couloir de l'hôpital psychiatrique, en catatonie peut-être, ou alors enveloppé d'un bandage. Le plus horrible, c'était que personne ne viendrait jamais. Il n'y avait plus de jour ou de nuit. Pas de douleur. Pas de tristesse. Pas de colère. Uniquement du sable sur les mots, sur les mouvements, sur les étagères. Sous le bandage, il n'y avait rien, c'était effrayant, seulement de la pure noirceur. Le bandage témoignait aussi d'une blessure. On prenait le train, elle et moi, on était sur un train entre Lund et Malmö, une chaude journée de juillet. Je lisais un magazine sans nom des années quarante avec des poèmes d'Ekelöf, des voix crépusculaires et des murs de surdité. On avait été chez le médecin de la Marine à Malmö, au bureau des inscriptions. J'allais être marin ! Mais sous le bandage, mes yeux étaient ouverts ! Enfermez-moi si vous voulez ! J'ai tout vu de toute façon ! J'ai assez vu ! Mes yeux sont des tombes ! Je suis comme Balzac, à neuf ans il avait déjà tout vu ! Il n'avait plus besoin de sortir. Oui, qu'est-ce qu'ils vont faire de moi ? C'est un don... Il existe une thérapie où l'on se dirige vers cette chose puritaine... ce rêve de pureté qui promet qu'un jour on sortira purifiés de nos larmes, une bonne fois pour toutes... J'en suis un fervent adversaire... de cette purification par les larmes, de cette sublimation. Qu'est-ce que je peux faire ? Cultiver les bactéries de la psychose sur une petite table dans un coin de la chambre... La psychose est peut-être l'armature de mon béton. Et non de la corrosion³⁵³.

L'écriture de Norén utilise la discontinuité de la parataxe pour ouvrir à la multiplicité des situations de dissociation que John envisage presque simultanément. Ces situations, au cours desquelles John intervient à la fois comme personnage, comme observateur et comme narrateur, se signalent par leur dimension fictionnelle. Se percevant comme un artiste, John ne cherche pas à se soigner pour dépasser l'expérience de dissociation, mais proclame sa volonté de connaissance. Le réel n'est donc plus envisagé comme un objet vers lequel il faut

³⁵³ Lars Norén, *Calme*, Paris, L'Arche, p. 77-78.

aller, mais comme ce qui pénètre la perception et traverse le personnage. C'est de fait la construction du sens qui se trouve altérée par ce mouvement.

6-1-3 Du métaphysique à l'éthique : une écriture de l'incarnation

Écrit en 2001 et non publié à ce jour, *Ici-bas* met en scène deux personnages, Kol et Keer, figures inspirées par le théâtre de Beckett, qui voient et disent le monde depuis sa marge. La didascalie initiale note ainsi :

*Un lieu, comme le silence après un cri.
22 août 1998. [...]
C'est un espace nu, sans rien, c'est comme la stalle d'où on extirpe l'animal
pour l'abattoir. Au centre ville³⁵⁴.*

La date du 22 août 1998, qui correspond à la dernière éclipse solaire du XXe siècle, renvoie à une transcendance elle aussi éclip­sée, retranchée par l'écriture. Au fil de la pièce, Norén tisse une écriture dense, digressive et souvent portée sur la physiologie, où affleure tantôt un humour du bas corporel, tantôt une réflexion générale sur l'humain. Le burlesque désacralise ainsi une figure christique ramenée à sa précarité d'homme :

KEER – Oui (*se frappe la tête contre le mur*) Oui... si encore c'était un de ces putains de toxicos qui ne vivent que quand ils sont morts, tu vois. Qu'ils soient vivants ou morts, ils te dérangent. Ils s'accrochent à ton cou comme un noyé quand tu passes, que t'as quelque chose à faire, dans le parc, par exemple, tu veux être assis ou allongé tranquille, ils arrivent et se mettent à genou sur ta poitrine comme un connard qui se noie, avec des va-et-vient comme une espèce de Christ.
KOL – Quel va-et-vient ?
KEER – Oui, le Christ, sur la croix, le crucifié... celui qui sentait la sueur, celui avec le manteau, qui sentait la sueur sous les bras du manteau, il était accroché là dans le manteau... Nono³⁵⁵.

Par le travail des images, mais aussi par l'enchaînement des répliques, l'écriture de Norén déjoue toute élévation vers le métaphysique, ou plus exactement maintient en permanence le lien entre le métaphysique et le physiologique, faisant du second domaine un domaine d'interrogation de l'humain. Les deux personnages en viennent ainsi à évoquer les morts de la rue retrouvés glacés.

³⁵⁴ Lars Norén, *Ici-bas*, p. 2.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 21-22.

KEER – [...] [I]ls deviennent complètement glacés, eux qui sont morts, tu vois, gelés à mort quelque part, tout gèle sur eux, les yeux, le regard, les narines cheveux paupières chaussures chaussettes doigts caca gèlent, les pensées gèlent, les larmes gèlent avant même d'être par terre.

KOL – Quel caca ?

KEER – Quel caca ? *(pause)* Le caca de mes intestins

KOL – Je ne suis pas ton caca... tu peux garder ton propre caca *(pause)* Qu'est-ce qu'il fait maintenant ?

KEER – Lui ? *(pause)* Comme avant. Rien³⁵⁶.

L'expérience christique, qui est une expérience de la marginalisation et de la souffrance, est ainsi placée en résonance avec celle des personnages, comme le fait apparaître la scène 8, dont l'économie est empruntée à la pantomime

KEER – *Se lève, lumières fortes, il va vers la droite, se penche contre le mur, les bras ballants, s'accroche comme s'il était cloué à une croix, parle silencieusement, on n'entend pas les mots, Pourquoi m'as-tu abandonné, Père, Père, tu dois être avec moi dans... etc. dessine une couronne d'épines autour de sa tête, abandonne la crucifixion en glissant, va sur le côté droit, se jette de la même façon sur une croix, dessine une couronne d'épines et accroché là pendant un moment, quitte à nouveau cette position, touche ses genoux ; continue comme ça quelque fois encore³⁵⁷.*

L'incarnation, si importante dans la manière dont Norén conçoit le théâtre et écrit pour le théâtre, désigne donc une manière de vivre l'expérience du réel, d'en faire l'épreuve et de l'êtreindre. Elle établit une relation critique au sens, comme semble l'indiquer la didascalie initiale de *Catégorie 3.1*.

Une grande pièce vide [...]. Sur scène, il y a quelques bancs en béton, fixés aux murs ou détachés. Il y a aussi quelques chaises en métal, usagées, qui ont été jetées d'un bureau et récupérées dans un container. Des classeurs du même bureau. Quelques boîtes en métal [...]. Parfois on peut se croire sur un quai de métro, souterrain et désert, ou dans une salle de billard fermée avec le guichet démolé, tableaux d'affichage, lampes cassées etc. [...]. Sur les murs est écrit :

**TU DOIS ABANDONNER TA VIE POUR LA POSSEDER
Ou
TU DOIS PERDRE TA VIE POUR LA GAGNER
SALE PUTE
SI DIEU EST MORT QUI L'A TUÉ ?
RÉSISTE, URSUT EST BIENTÔT LIBRE
EN CHAQUE HOMME JÉSUS CHRIST EST CLOUÉ SUR
LA CROIX
SKINHEADS AGAINST RACISM**

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 24.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 38.

**JÉSUS CROYAIT-IL EN DIEU ?
CARL ÇA BAIGNE, NOUS ÇA SAIGNE
JEWS FOR JESUS
NO GODS NO MASTERS
À CHAQUE JOUR SUFFIT SA PEINE
AUCUN HOMME NE NAIT BON³⁵⁸**

L'écriture didascalique transforme l'espace en un « paysage dévasté » d'où le sens s'est absenté et elle établit une relation cynique au réel, ces épigraphes postmodernes pouvant être envisagées comme autant de manifestations d'existences et de présences singulières, autant de stigmates auxquels l'écriture se doit de prêter attention. Ce que Heidegger percevait chez Hölderlin est dès lors valable pour la dramaturgie norénienne : l'écriture ne met pas seulement en œuvre une poétique, une attention au réel, mais devient « poïétique », c'est-à-dire acte de fondation, par la parole, du réel³⁵⁹.

L'articulation entre opacité et affleurement qui fonde l'*aletheia* ne relève donc pas chez Norén d'une dialectique, car elle ne pense pas l'opacité comme un terme à dépasser, ni l'éclaircie comme une *Luce* métaphysique qui dessinerait un horizon. L'incarnation et l'éthique qui lui est corrélée – celle d'une exploration du réel, de ses marges et de ses stigmates – se substitue donc chez Norén à une métaphysique transcendantale sans écarter toutefois le postulat ontologique. Volontiers cynique, le théâtre de Norén s'inscrit dans un mouvement critique de déconstruction de la métaphysique comme discours unifié sur l'Être et fonde une autre métaphysique, une autre relation au sens, qui procède de l'incarnation et de l'empathie.

6-2 Le réel indéchiffrable : vers une dramaturgie a-thétique

Le concept d'*aletheia* conduit à réévaluer la relation du réel au vrai et à ne pas subsumer le second à un acte de langage – verdict ou énoncé d'une thèse – qui

³⁵⁸ Lars Norén, *Catégorie 3.1*, op. cit., p. 11.

³⁵⁹ « Ainsi l'essence de la poésie se trouve insérée dans ces lois dont l'effort est divergence et convergence, et qui régissent les signes des dieux et la voix du peuple. Quant au poète, il se tient dans l'entre-deux, entre ceux-là, les dieux, et celui-ci, le peuple. Il est rejeté au dehors – dehors, dans cet entre-deux, entre les dieux et les hommes [...]. C'est à cette région de l'entre-deux que Hölderlin a consacré sa parole poïétique. Et c'est cela qui nous contraint de dire qu'il est le poète des poètes ». (Martin Heidegger, « Approche de Hölderlin », *Introduction à la métaphysique*, op. cit., p. 59).

chercherait à statuer sur lui. L'opacité et le mystère à l'aune desquels le réel est perçu appelle par conséquent une réévaluation du concept de vérité. Chez Norén, la vérité des êtres n'est pas affaire de jugement. Elle affleure au contraire de leur « singularité ordinaire »³⁶⁰, à travers un théâtre qui fonde son éthique sur la comparution et sur l'expression de cette singularité.

6-2-1 Le drame familial ou le règne du faux

Comme dans le théâtre de Strindberg, la forme du drame familial, à laquelle Norén souscrit dans les années 1980, met en jeu un mouvement de désillusion face à un réel perçu dans sa facticité et dans sa vacuité à travers le prisme de l'ironie. Ecrite à la fin des années 1980, la pièce *Automne et hiver* met ainsi en jeu une critique des valeurs bourgeoises. Si elle a reçu une éducation bourgeoise que sa sœur Ewa semble avoir mise en pratique dans sa vie familiale, Ann apporte le dissensus et tente, au fil de la pièce, de faire apparaître les faux semblants sur lesquels la famille s'est constituée. Margareta est ainsi présentée comme une mauvaise actrice, soucieuse de masquer l'alcoolisme de son mari. La détresse personnelle et conjugale d'Ewa apparaît également. La recherche de la vérité qui anime Ann est elle-même présentée comme vaine, dans la mesure où celle-ci n'est ni énonçable ni accessible. Est ainsi constamment rappelée l'impossibilité d'établir le consensus suffisant pour qu'un verdict sur le réel, même imparfait, ne puisse être prononcé.

MARGARETA – [...] Je dois te dire que tu as eu une vision maladive de la façon dont les rôles étaient distribués dans notre famille.

ANN – justement ! C'est précisément ce que j'ai essayé de dire toute la soirée ! J'ai eu une vision maladive de qui était, quoi ! Mais d'où vient-elle ? Je ne l'ai pas créée, elle m'a été infligée !

EWA – Mais Dieu... Arrête maintenant !

MARGARETA – Maintenant nous parlons assez calmement, en tout cas.

ANN – Comment pourrais-je arrêter ? Je n'obtiendrai jamais la vérité.

MARGARETA – Il n'existe sans doute pas une vérité... Nous avons chacun notre vérité

³⁶⁰ Ce terme fait écho au titre du premier spectacle du GdRA créé en 2007. Fondé sur une démarche documentaire, le spectacle croise des témoignages vidéo-projetés, le théâtre de rue, le cirque et la performance.

ANN – Mais tu as pris la mienne alors... Tu dis que tout est faux !
 EWA – Tu as une version, maman une autre. Ne pouvez-vous pas vous en satisfaire ?
 MARGARETA – Si, je peux.
 ANN – Mais tout en moi est faux !
 EWA – Mais qu'est-ce que tu veux alors ?
 ANN – Ce que je veux ?
 MARGERETA – Oui.
 ANN- Je veux... je veux... je veux tant de choses³⁶¹.

Poussant le mouvement de l'enquête à son terme, la pièce fait ainsi apparaître la vacuité du mouvement qui la porte, l'enquêtrice découvrant qu'elle ne fait pas exception à la fausseté qu'elle traque au sein de sa famille. Privé de son objet, le désir de connaissance et de vérité reste insatisfait, indéfini et suspendu dans son énoncé. Henrik, le père, témoigne lui aussi de cette aporie, à travers une métaphore optique.

HENRIK – [...] C'est allé si vite. Je n'ai pas pu suivre. Nous étions heureux, nous étions un tout et ça a tout simplement disparu, comme ça. Pause. Tu as vu quand un film huit millimètres arrive à sa fin. Ça devient de plus en plus lumineux, les gens ne sont plus visibles que sous forme de traits et puis soudain tout devient blanc, et alors on se demande... qu'ont-ils fait après, qui était cette femme sombre qui riait, qui venait simplement en visite...

[...]

ANN – Et après ?

HENRIK, *après une petite pause*. – Après ?... Non, il n'y a pas d'après. Après c'est maintenant³⁶².

Le théâtre de Norén scelle ainsi l'aporie d'un réel indéchiffrable et d'un jugement imprononçable sur le réel, créant les conditions nécessaires à la perception de cette aporie.

6-2-2 Du discours sur le monde à l'expression des stigmates³⁶³: le travail de l'écriture testimoniale

Si les personnages de Norén sont autant animés par la recherche de la vérité que par la nécessité d'en témoigner, l'échec de cette double entreprise est néanmoins manifeste. Comment dès lors envisager le mouvement qui sous-tend leur action, et

³⁶¹ Lars Norén, *Automne et hiver*, p. 110-111.

³⁶² *Ibid.*, p. 117-118.

³⁶³ Nous empruntons ce terme aux travaux du sociologue Erving Goffmann. E. Goffmann, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975.

qui sous-tend l'écriture du témoignage chez Norén ? Ecrite à la fin du XXe siècle et conçue comme le second volet de la trilogie *Morire di classe, Catégorie 3.1* dresse un panorama de personnages marginaux, classés sous une dénomination unique par la municipalité de Stockholm. L'écriture de Norén interroge la pragmatique du témoignage en tant que discours sur le réel et en tant que parole livrée à un auditoire. Le dispositif testimonial, qui répond d'ordinaire à un impératif d'authenticité, est ici tenu en échec, interrogeant le spectateur sur la manière dont se forme le jugement et sur l'axiologie qu'il met en place pour prêter crédit au témoignage. Par exemple, le témoignage de l'Alcoolique à l'Acte I vise ainsi à dénoncer les excès du néo-libéralisme qui s'est développé dans la société suédoise. Le début du témoignage se marque par sa précision et par une relative clarté.

L'ALCOOLIQUE – [...] *Observe le Directeur qui marche dans les déchets de papier et organise son ramassage de littérature religieuse. Parce que moi, à l'époque, j'étais à la fac, pour devenir travailleur social, on y croyait alors... aider... la solidarité. Plus haut On croyait qu'on allait reprendre toute cette merde de l'intérieur et puis on allait s'infiltrer dans chaque truc de merde et alors qu'on pourrait et... mais sûr*³⁶⁴.

Puis le personnage évoque la manière dont l'action politique suédoise a été bloquée par les tenants du pouvoir économique, empêchant d'engager les réformes nécessaires au sein du pays. Le témoignage prend un tour digressif et développe des liens qu'il devient de plus en plus difficile de suivre, selon une logique de montage dont on peut se demander si elle relève d'une analyse particulièrement serrée ou du délire paranoïaque.

Mais à ce moment-là j'ai dit non mais on en revient à ça quand même, maintenant on revient à ça comme on est et alors on y revient et on s'arrange ce qui peut servir, parce que ça c'est bien l'accord de Saltsjöbaden... ils rentrent et ils allument la télé pour voir Ingemar Stenmark slalomer pendant qu'on prive de la démocratie ceux qui s'aperçoivent de rien... et le reste, merde... s'y trouve seulement... et nous on attend... c'est que de prendre alors... C'est dans leur intérêt, merde ! Un beau jour... ça sera propre et bien, de nouveau, comme ça devrait être... c'est nous merde, qu'on a – agite l'index et se le met contre la tête – raison ici ! On a tout... on a les pensées... les penseurs... les idées.. les structures... On a le Viet-nam du Nord... et de quoi d'autre on a besoin maintenant ! Juste si on veut... Alors on le fait, juste ! Pause. Commence à rire. OK... et qu'est-ce qu'on a fait... Tu

³⁶⁴ Lars Norén, *Catégorie 3.1, op. cit.*, p. 48-49.

comprends... tu comprends ce que je te dis ? Pause. OK. Tu entends ce que je dis. Pause. Mais qu'est-ce que tu crois... tu penses qu'ils font quoi maintenant... maintenant qu'ils ont fondé des sociétés et qu'ils sont là dans les couloirs du pouvoir. Petite pause. Et je sais qui ils sont. Longue pause. Je le sais. Longue pause. Tu sais pourquoi alors... tu le sais ? Tu sais pourquoi je bois ? De temps en temps il balance le buste en avant et en arrière comme un animal malade³⁶⁵.

De quelle vérité est alors porteuse le témoignage de L'Alcoolique ? Si le discours sur le réel est rendu invérifiable, l'écriture de Norén ouvre en revanche un espace de parole au sein duquel la vérité du personnage tient à la nature même de sa prise de parole, à ce qui le constitue en tant que sujet parlant et singulier. Le dispositif testimonial développé par Norén est donc bien un espace de déposition au sein duquel les personnages peuvent se dire et laisser une trace de leur présence au monde. La scène n'est donc pas une tribune, car l'intelligibilité et la rhétorique du discours se perdent dans le chaos de la parole émise, mais en agora de fiction, en espace public au sein duquel affleurent des singularités ordinaires de fiction, selon une axiologie de la diversité perceptible dans la distribution des personnages.

LA FILLE
LE JEUNE
L'ALCCOLIQUE
LE CHOMEUR
LE SCHIZOPHRENE
LE DIRECTEUR
ANNA
LE TOXICOMANE PLUS AGE
ANGELIKA
STOBA
JOHAN
L'ACTEUR
LE VENDEUR DE BILLETS
HEINER
LENA
L'AUTEUR
LE PHOTOGRAPHE
ION
LE COMMUNISTE
LA POLONAISE
LA FEMME
LA SANS-ABRI
DEUX VENDEURS
TROIS CLIENTS
LE PRETRE
L'HOMME EN FAUTEUIL ROULANT
LE SKIN

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 49.

LE PETIT ENTREPRENEUR
MARGA
DES DROGUES, DES HOMMES, DES FEMMES, DES VOIX

L'espace scénique devient ainsi un lieu de témoignage et d'empathie qui met en lumière les souffrances individuelles. Déconsidérée en raison de la prépondérance qu'elle accorde à l'affect sur la réflexivité, l'empathie permet chez Norén de dépasser un jugement normé fondé sur les préjugés de classe. Est ainsi développée une plus grande attention au dire – ce que le témoignage exprime de celui qui le profère – mais aussi au dit véhiculé par le témoignage, c'est-à-dire au discours sur le réel qu'il construit. Dans le texte de Norén, la suite du témoignage de l'Alcoolique est accompagnée d'une musique, le *Requiem* de Mozart.

On entend, de nouveau, l'ouverture du requiem de Mozart, pendant que beaucoup de gens se déplacent rapidement en avant et en arrière sur scène comme si c'était une matinée sur la place de Sergel où ds gens normaux, habillés normalement entreraient ou sortiraient du métro, des magasins et des bureaux.

L'Alcoolique, regarde autour de lui. Maintenant tu as ces foutus deux tiers qui restent... ce foutu matérialisme... qu'ils veulent. Il y a une odeur d'urine et de dévastation ; de gros morceaux de plastique sale et léger qui se déplacent par le fait d'un vent gris ; il y a de grosses taches noires sur le mur de ciment brut, comme un eczéma sur une tête nue ; les murs sont souillés de graffitis qui ont été érodés mais qui restent comme des cicatrices pâles orange et indigo ; on entend des voitures, une circulation dense, passant de temps en temps par échos comme dans un long tunnel minéral. D'accord, remercier et accepter juste... mais ici c'est... ici je ne suis pas encore comme.. Je je je peux bien... alors je peux me lever seulement et partir... dans ma dignité... je suis pas là... Seulement alors... Si je veux³⁶⁶.

Si elle procède d'une intention sociologique et anthropologique, l'écriture de Norén ne déforme donc ni la vocation scientifique de la sociologie, ni le mouvement empathique qui fonde la fiction théâtrale. Elle ne se refuse donc pas le recours à l'émotion si celle-ci permet de dépasser les déterminismes et clivages socio-culturels. C'est dans cette perspective que Jean-Louis Martinelli a privilégié la choralité et le chant dans la mise en scène de la pièce en 2000.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.



[Fig. 35] *Catégorie 3.1*, mise en scène Jean-Louis Martinelli, Nanterre, Théâtre des Amandiers, 2000.

Les acteurs de Jean-Louis Martinelli deviennent des officiants qui, par leur travail d'incarnation, contribuent à transformer la perception du spectateur. A l'articulation de l'empathie et de la réflexivité, l'écriture du témoignage met donc en jeu chez Norén une forme de catharsis que Catherine Naugrette perçoit plus largement dans l'écriture du témoignage au théâtre.

Porté par une forme dramatico-épique, mi-fictionnelle mi-documentaire et fondée sur le réel – « Il était une fois ce que j'ai vécu » -, le geste de témoigner mettrait ainsi en jeu, au nom d'une vérité qui doit être mise au jour, le feu des passions cathartiques, larmes et alarmes, pitié et frayeur mêlées, en même temps que l'étude et l'enquête, l'observation et l'activité intellectuelle [...] ³⁶⁷.

L'écriture-témoignage de Norén met ainsi le jugement en demeure, et avec lui le verdict sur le réel, en lui substituant une relation empathique à la représentation.

6-2-3 La réécriture empathique du fait divers : *Froid* (2001-2005)

La pièce *Froid* s'inspire d'un fait divers bien connu en Suède : 16 août 1995, à Kode, une banlieue de Kungälv, au nord e Göteborg, John Hron, 14 ans d'origine tchèque, a été torturé à mort par quatre adolescents influencés par l'idéologie

³⁶⁷ Catherine Naugrette, « Une nouvelle dimension du cathartique », *Etudes théâtrales*, n°51-52, 2011, « Le geste de témoigner – un dispositif pour le théâtre », textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu, p. 177.

nazie. Si elle se nourrit d'une actualité douloureuse, la pièce ne refait pas le procès des auteurs du crime, pas plus qu'elle ne fait de la victime un martyr. Elle se rapproche de chacun d'eux et tente d'éclairer le mouvement à l'origine du crime raciste. Norén interroge ainsi les situations de déshérence familiale, ainsi que l'influence exercée par l'idéologie néo-nazie sur les adolescents³⁶⁸. Comme souvent chez Norén, les personnages de *Froid* portent les stigmates de leur aliénation et cherchent à s'en déprendre, à l'instar de Keith, l'un des quatre adolescents.

KEITH- Celui qui prend sa liberté est libre. Elle est pas donnée. Y a personne qui te la donne. Faut la prendre soi-même, si on la veut. Faut être prêt à mourir pour ça. Sinon on est pas libre [...]. Libre, c'est pas quelque chose qu'on devient. La liberté c'est pas quelque chose qu'on obtient gratuitement. Faut être prêt à sacrifier sa vie au combat pour la liberté du peuple. C'est ça l'objectif³⁶⁹.

De même,

KEITH – [...] Et c'est qui, merde, qui persécute qui ? Qui a pas le droit de porter ses symboles à l'école ? Qui est exposé dans les journaux et dans les médias et qui est persécuté par ce qu'il dit ce qu'il pense ?

KARL – Oui, mais il y a des groupes qui persécutent les immigrés et les réfugiés et qui brûlent les foyers pour réfugiés.

KEITH – Oui ?

KARL – Et c'est criminel.

KEITH – Criminel ? C'est la guerre. C'est la guerre putain... Et à la guerre, il se passe des choses désagréables, c'est dans la nature des choses. Ceux qui vont à la guerre, ils ont qu'à s'en prendre qu'à eux-mêmes s'ils ont des problèmes. Ils doivent se rendre compte, putain, dans quoi ils s'engagent³⁷⁰.

Le discours de Keith manifeste une volonté d'émancipation et de justice, en souscrivant dans le même moment à une idéologie xénophobe et guerrière qui scelle le destin de tous les personnages. Est ainsi institué au cœur du fait divers un motif tragique. D'ordre social et idéologique, le *fatum* duquel procède le crime raciste vise à susciter pitié et effroi, laissant les personnages à eux-mêmes après la catastrophe finale.

³⁶⁸ *Froid* a été écrite en 2001 puis créée en 2003 au Riksteatern de Varberg, avant de tourner dans les théâtres, les écoles, les prisons, le Parlement suédois, et d'être diffusée sur la chaîne de télévision Sveriges en 2004. La version publiée en 2005 porte la trace des ajouts et des modifications survenues au fil de ce parcours scénique, entre 2003 et 2005.

³⁶⁹ Lars Norén, *Froid*, Paris, L'Arche, 2005, p. 21-22.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

Keith et Anders se jettent sur Karl et ils lui donnent des coups de pied. Keith attrape Ismael.

KEITH – Vas-y, toi aussi, tu vas montrer de quoi t'es capable. O.K., vas-y là. Tape-le, des coups de pied sur la tête. Plus fort, plus fort putain. Plus fort. Encore une fois. Tape, Ismael, tape Ismael, tape Ismael !

Ismael tue Karl à coups de pied. Le portable sonne.

ANDERS – Maman... maman... au secours... au secours... je veux rentrer...

KEITH – Ta gueule, abruti de merde.

ANDERS – Putain, tu crois que ta vieille peut t'aider maintenant ?... Cette fois-ci il est mort, putain... Merde... Merde, que c'était bon... Merde, que c'était bon, putain... Keith, Keith. Je croyais pas... Qu'on le ferait... je croyais pas qu'on irait jusqu'au bout... Keith, c'est la première fois pour moi... T'as déjà fait ça ?

KEITH – Quoi donc ?

ANDERS- Tuer quelqu'un.

KEITH – Je sais pas. C'est possible.

ANDERS – C'était vachement bon... Putain, c'est vrai ? C'est vraiment arrivé ? On l'a fait ? On l'a fait ? C'est vraiment arrivé ? C'est vrai ?... Oui, putain, on a tué ce connard... C'était vachement... incroyable.

KEITH – On se casse maintenant.

ANDERS- Oui... on se casse.

KEITH – On se casse d'ici.

ANDERS – On se casse où alors ?

KEITH – D'ici.

ANDERS- Viens maintenant, putain.

KEITH – Tu t'en fous de lui.

ANDERS – Putain.

Keith et Anders s'en vont. Ismael reste assis seul³⁷¹.

Norén a procédé à des variations par rapport au fait divers³⁷², afin de déjouer la possible récupération politique de l'événement et de ne pas nuire au mouvement empathique qui dans *Froid* comme dans d'autres pièces caractérise son écriture.

Ecrite en 1998, *Sept trois*- Sju tre dans son titre original – se nourrit des entretiens que Norén a eus avec trois criminels suédois condamnés pour de lourdes peines, qui devaient jouer leur propre rôle dans le spectacle. La pièce a été créée en 1999 au *Riksteatern* mais les représentations ont donné à deux des prisonniers l'occasion de s'évader, causant la mort de deux policiers³⁷³. Dans le texte de Norén, l'auteur, que l'on pourrait considérer comme son *alter ego* de fiction, explique au public :

³⁷¹ *Ibid.*, p. 65-66.

³⁷² Dans la pièce, Karl, la victime est un enfant coréen adopté par un couple de suédois et Ismaël, l'un des adolescents, est un fils d'immigrés.

³⁷³ Marion Boudier, « Lars Norén : plonger dans la réalité, les yeux ouverts », *op. cit.*, p. 26.

Je suis comme Mats [l'un des criminels]. Je me reconnais beaucoup en lui, il me rappelle ma façon d'être quand j'étais plus jeune [...]. Pourquoi suis-je là ? Parce que je suis comme vous. Nous avons à peu près la même enfance et les mêmes souvenirs. J'ai juste eu de la chance [...]. J'ai peur de la violence en moi. Je peux donc suivre le chemin diamétralement opposé³⁷⁴

Fondée sur un sentiment de reconnaissance et d'identification, l'approche empathique influence donc plus globalement le travail de Norén, ainsi que le fait apparaître le documentaire de Per Zetterfalk au sujet de *Froid* et éclaire son éthique jusqu'à ses limites peut-être.



[Fig. 36] Lars Norén avec les acteurs lors des répétitions de *Froid*, Riksteatern, Varberg, 2003³⁷⁵,

Le geste artistique de Norén ne peut dès lors pas être considéré comme suspensif. Il procède toujours d'un acte fort, ne voile pas les choix dont il procède et n'hésite pas à faire apparaître le positionnement de l'artiste dans ses aspects les plus complexes, les plus discutables également.

³⁷⁴ Extrait de *Repetitioner*, film documentaire de Michal Peszczylewski, tourné pendant les répétitions de *Sept trois*, Stockholm, Filkets bio, 2005, cité par Per Zetterfalk, « Lars Norén et le processus de la mise en scène », *ibid.*

³⁷⁵ Photogramme extrait du film documentaire *Kall- Norén drama*, de Per Zetterfalk, Stockholm, Kolkets bio, 2007.

6-3 L'*aletheia* ou l'écriture mémorielle

Dans *La Nuit de la philosophie*, Lars Norén établit un parallèle entre le souvenir et le brouillard

Souvenir et brouillard, ce sont deux mots. Ils vont peut-être de pair. Ils produisent en tout cas une sonorité commune ou réciproque, un genre d'écho lorsque je dis un mot en combinaison avec l'autre, comme si l'un, souvenir, était un écho à l'intérieur de l'autre, brouillard, et qu'il était tout aussi concret. Un brouillard qui ne cache rien, où rien ne demeure caché³⁷⁶.

Fondant sa réflexion sur la paronymie que le suédois établit entre les mots « souvenir³⁷⁷ » et « brouillard³⁷⁸ », Norén considère la réminiscence comme un phénomène physiologique et perceptif qui serait consubstantiel au brouillard, invitant à interroger comment la dramaturgie norénienne nourrit le mouvement d'anamnèse.

6-3-1 La chambre d'écho norénienne : L'atmosphère comme espace mental

La dramaturgie de Lars Norén est plus introspective que ne le laissent présumer les pièces paraboles ou les pièces sociales de la trilogie *Morire di classe*. Nombreuses et minutieuses sont ainsi les notations d'atmosphères, qui acquièrent une fonction dramaturgique de premier plan. C'est en effet dans l'atmosphère que se forme les mouvements de la psyché et que le sens vacille, comme l'explique John à ses parents dans *Calme*.

JOHN – Cette maison est comme une chambre d'écho, un temple d'écho. Chaque mot que je prononce me revient tout de suite avec un timbre déroutant, comme si mes mots étaient lointains et bizarres, comme s'ils ne pouvaient pas être assemblés, comme si vous ne compreniez pas leur sens, comme s'ils étaient des oboles empoisonnées que je vous posais sur la langue et que vous les avaliez et les recrachiez en même temps. Mais bon... les échos ne comprennent peut-être pas grand-chose. Les échos ne comprennent rien. Je te demande juste si tu as peur. Tu trouves ça bizarre ?

LENA – Peur ?

JOHN (*à moitié à lui-même*) Bien sûr... Maintenant, je comprends. C'est exactement ce que je suis : un écho.

LENA – Non. A quoi ça servirait ? Je peux seulement mourir.

³⁷⁶ Lars Norén, *La Nuit de la philosophie*, op. cit., p. 45.

³⁷⁷ « Minne » en suédois.

³⁷⁸ « Dimma » en suédois.

JOHN – Et nous les échos, seulement vivre (*Il frissonne violemment.*)
LENA – Ce n'est pas si grave.
JOHN – Je viendrai te chercher dans les limbes³⁷⁹.

Comme dans la demeure strindbergienne, la maison devient chez Norén un espace de dédoublement, un enfer au sein duquel la présence à l'autre est perçue sous la perspective la plus inquiétante. Ces « limbes » domestiques deviennent également un espace d'errance et de vacillement où une autre relation au langage s'établit, les mots les plus simples devenant des « oboles empoisonnées ». La chambre d'échos norénienne est donc une matière sensible et volatile, constituée de passages et retours, un ballet d'airs fredonnés qui façonnent une atmosphère affective et établissent un certain rapport à la mémoire du spectacle. L'air de « Flamingo » revient ainsi à plusieurs moments de la pièce, chantonné par John à la fin de l'Acte I :

Ils sortent tous les quatre. La scène reste vide. Ingemar démarre la viture trop brusquement, ce qui provoque un gros nuage de poussière et oblige presque le père à revenir dans la pièce. Le nuage de poussière ne se dissipe pas. Ernst et John reviennent.
JOHN (*chante, sautille et danse joyeusement*) – Flamingo ! [...] *Il improvise un air, il chante très bien et à plein poumons. Le père lui demande de se taire*³⁸⁰.

Cet air hante John, qui le fredonne à nouveau au début de l'acte II³⁸¹. D'autres airs sont fredonnés par John et par les autres personnages : « Line for Lyons » à l'acte II, mais aussi « Four Brothers » de Woody Herman à l'acte III ou encore « Ballad Medley » de Stan Getz, dont John évoque le pouvoir suggestif.

On y entend cette qualité... de chuchotement... même si c'est une ballade très puissante, dense et truffée de mélodies, comme celles de Lester Young. Elle t'effleure... comme le froid... comme de la fumée émanant d'une fleur d'iris mais en atteignant le plafond elle s'échappe et se dissout comme de la fumée de cigarette, la fleur dégage de la fumée parce qu'elle est morte de froid, une personne l'a offerte à quelqu'un un jour où il faisait moins trente. Son ton est exactement pareil, comme cette fumée, des phrases longues et subtiles, et ce froid... [...] j'aime ça – la forme du froid, ses grilles... au-dessus de la chaleur³⁸²...

³⁷⁹ Lars Norén, *Calme, op. cit.*, p. 73.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 75.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 77.

³⁸² *Ibid.*, p. 61.

Fondée sur le principe synesthésique, l'atmosphère apparaît ainsi comme un espace où s'annule la distinction du proche et du lointain et où la perception immédiate côtoie des souvenirs plus anciens. L'écriture devient alors digressive, les liens syntaxiques s'effacent à mesure que se développe la rêverie. L'atmosphère devient ainsi un espace pensif où la réflexivité des personnages se détache de leur sujet et se propage à travers eux.

LENA (*se penche pour ramasser le livre, le regarde*) Ce n'est pas ce livre-là que tu as pris avec toi.

JOHN- Ah non ? (*Léna est plongée dans ses pensées, tellement lisibles qu'elles pourraient être chuchotées dans son oreille par un être humain. John les sent, il croit qu'elles pense qu'il est moche. Il se sent moche en sa présence. Il lui dit de manière sarcastique mais gentille*) Je ne comprends pas dans quel but il boit. Ça ne donne jamais rien. Il gaspille son champagne. Ça lui donne très peu de joie. (*Il pense : je suis moche. Je l'ai vu dans le miroir. En sa présence, je me sens encore plus moche. Je peux avoir l'air très joyeux. Et je suis très vivant. Mais elle me rend moche. Et je ne veux pas qu'elle s'en aperçoive. Mais ça m'affecte quand même. John pense ensuite à Ingemar : il est en train de reprendre l'hôtel. Il a repris l'hôtel. Il faudra désormais qu'il fasse de la publicité pour cet endroit. Moi, je changerais de nom : le café d'Onan. Non, ce n'est pas drôle. Papa dort. C'est ce qu'il dit. Il erre de chambre en chambre... dans la maison vide... comme moi. Comme moi, on ne l'entend pas.*)

LENA (*est-ce pour l'excuser ?*) Il s'est levé tôt³⁸³.

Empruntant à des formes narratives de l'écriture de soi, l'écriture de Norén ouvre les silences, espaces interpersonnels, et libère l'expression du for intérieur. Elle met ainsi en œuvre un théâtre de l'intime à l'affût des tropismes les plus infimes. Au début de l'Acte III, au moment où Lena fait ses affaires et prépare sa mort, l'écriture devient presque strictement didascalique et introspective, dessinant une cartographie de la sensation.

Elle met le peigne de côté. Elle disparaît dans ses pensées indéfinies. Sa famille, sa famille actuelle, l'entoure, mais reste invisible et lointaine. Elle se tient à ses côtés mais seulement en tant que pensées. Ses pensées ne dégagent aucune force, c'est un flottement démuné de volonté. Après avoir posé s'abrosse sur la table, elle ne regarde plus rien. Tout à coup elle sourit sans qu'on comprenne d'où vient ce sourire. Sans raison et pour rien, comme lorsque vous vous retrouvez sous le soleil du printemps et qu'il vous inonde et vous réchauffe, et en même temps, si vous reculez de quelques pas, vous vous retrouvez dans une profonde et intense froideur. Son front devient clair et lisse. Si elle voit encore cinq ans, elle aura les rides profondes et heureuses de ses parents. Il

³⁸³ *Ibid.*, p. 121.

*faut qu'on ait la sensation, on a la sensation que ses parents et ses frères ont un charme merveilleux, un don incroyable pour se souvenir et se raconter des histoires, ils personnifient les « Mille et une nuits » de l'enfance, malgré le fait qu'on ne les entende jamais parler*³⁸⁴

L'écriture de Norén s'ouvre donc à l'impersonnalité d'une présence dématérialisée, libérée de son incarnation, et fait de l'atmosphère le théâtre de ce phénomène. Les sensations et réminiscences tendent ainsi à s'émanciper de leur support – le personnage – et à devenir des entités à part entières, assez semblables aux percepts analysés par Gilles Deleuze et Félix Guattari

Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. Ils sont en l'absence de l'homme, peut-on dire, parce que l'homme tel qu'il est pris dans la pierre, sur la toile, ou le long des mots est lui-même un composé de percepts et d'affects³⁸⁵.

L'impersonnel vers lequel tend l'écriture de Norén n'est donc pas la négation de la personne, mais sa dilution, sa vaporisation dans un ensemble plus vaste, une atmosphère ouverte à l'empathie comme à l'identification.

6-3-2 Entre biographie et autobiographie : le trouble de la fabulation norénienne

Nombreux chez Norén sont les allusions biographiques et autobiographiques, comme s'il s'agissait à travers elles de laisser la trace d'une présence. L'écriture accueille et surtout mêle les matériaux autobiographiques et biographiques, à tel point qu'il devient souvent difficile de déterminer à qui, du biographe ou du sujet biographique, appartient le souvenir. Ecrite en 2003, la pièce *Embrasser les ombres* retrace les derniers mois de la vie d'Eugène O'Neill, dans sa propriété de Marbelhead dans le Massachussetts. La pièce se situe au moment où le dramaturge américain est délaissé au profit d'auteurs plus novateurs et où son héritage littéraire est disputé entre sa troisième épouse, Carlotta et ses fils, Eugène Jr et Shawn. La tension se cristallise autour d'une pièce, *Long Voyage vers la nuit*. De ce point de vue, la pièce de Norén se situe dans une veine biographique, l'auteur puisant dans l'œuvre d'O'Neill pour façonner l'atmosphère du drame. La

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 118.

³⁸⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 163.

présence d'un brouillard épais évoque ainsi l'atmosphère que développe O'Neill dans *Long Voyage vers la nuit*, ainsi que l'a repéré Jean-Pierre Sarrazac³⁸⁶. D'autres passages puisent dans la biographie o'neillienne, Norén se piquant au jeu de la citation à l'acte IV.

CARLOTTA descend l'escalier, a changé de vêtements, porte une blouse noire fine, jupe noire, s'est maquillée et s'est coiffée pour ressembler à l'actrice Alla Nazimova qui a joué Christine, la mère dans *Le Deuil sied à Electre* au début des années trente, regarde Eugène qui ne réagit pas. Tu sais que je suis ici. Pourquoi tu ne me regardes pas ?

Il se retourne, lui jette un regard furtif et continue à regarder le feu. Est-ce que je ne suis pas belle ? Tu ne vois pas à qui je ressemble ? Je me suis habillée... comme la mort, parce que je pensais que ça te remonterait un peu le moral. J'ai pensé à Alla Nazimova quand je me suis maquillée – elle a dit qu'elle était prête à donner sa vie pour le rôle dans *Electre*. C'est-à-dire pas grand-chose. J'aurais dû le faire. Et ils auraient tous compris.

Récitant *Le Deuil sied à Electre*.

Vivre seule ici avec les morts. Je ne sortirai jamais et je ne verrai personne ! Je vais faire clouer les volets pour que la lumière du soleil ne puisse jamais rentrer. Je vivrai seule avec les morts, et je garderai leurs secrets et les laisserai s'acharner sur moi, jusqu'à ce que la malédiction soit levée et que la dernière Mannon soit morte³⁸⁷.

Affleure ainsi une mémoire du théâtre qui intègre de plus en plus nettement l'autobiographie norénienne. Dans *Calme* par exemple, Norén fait également allusion à *Long Voyage vers la nuit* à travers le personnage de John, qui a été assistant du metteur en scène Bengt Ekerot dans la création mondiale du *Long Voyage*³⁸⁸.

Tu n'as jamais entendu parler de *Long voyage du jour à la nuit* ? C'est une pièce monumentale. La dernière représentation a eu lieu le 2 octobre 1962. Non, le dernier dimanche de septembre. C'était complet tous les soirs et Bengt m'a dit que le public était aussi secoué et bouleversé qu'à la première, six ans plus tôt. Bengt m'a raconté qu'il était sur scène pendant que le rideau tombait et se relevait, qu'il avait les larmes aux yeux. C'est le plus beau

³⁸⁶ « Le lieu o'neillien n'est pas sans rappeler la maison hantée d'Ibsen ; comme cette dernière, il réduit ses habitants à l'état de fantômes. La maison de campagne des Tyron, où se déroule *Long Voyage vers la nuit*, l'œuvre la plus directement autobiographique de O'Neill, est cernée par un épais brouillard qui, progressivement, va envelopper comme un suaire les membres de la famille, en particulier Mary – la mère d'O'Neill » (Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes, op. cit.*, p. 54).

³⁸⁷ Lars Norén, *Embrasser les ombres, op. cit.*, p. 95.

³⁸⁸ La première mondiale du *Long Voyage vers la nuit* eut lieu à Stockholm en 1956 dans une mise en scène de Bengt Ekerot.

spectacle que j'aie jamais vu. Lars hansson, Inga Tidblad, Ulf Palme, Jarl Kulle et Catrin Westerlund jouaient dedans³⁸⁹.

Par-delà cette forme d'hommage au théâtre suédois et à Ekerot, cette hybridation du matériau biographique – vie d'O'Neill – et du matériau autobiographique – souvenir de spectateur de Norén – rend poreuses les limites entre réel et fiction et dessine un espace mémoriel diffus au sein duquel le souvenir est réinventé dans ce que l'on pourrait nommer une fiction mémorielle, un théâtre de l'intime à l'affût des mouvements psychiques tout en restant ancré dans le monde³⁹⁰.

Chez Lars Norén, l'écriture de la réminiscence ne cache donc jamais son origine fictionnelle. Recrée par la fiction, la mémoire est intégrée au cycle vivant de l'affleurement, de l'extinction et de la trace. L'impermanent est une catégorie essentielle de la pensée et de l'écriture noréniennes, qui leur confère leur détachement, leur cynisme face au train du monde, sans jamais éteindre la pensée du social ni l'attention, souvent révoltée, au réel. La nécessité pour l'écrivain de témoigner, d'ajouter la trace à la trace et de densifier l'opacité révèle autant une impossibilité – statuer sur le réel – qu'une éthique fondée sur la présence incarnée et l'engagement.

³⁸⁹ Lars Norén, *Embrasser les ombres*, *op. cit.*, p. 54-55.

³⁹⁰ « Ma conviction est que ces idées de « théâtre intime » et de « dramaturgie de la subjectivité » ne devraient pas consacrer les « valeurs » régressives de narcissisme, d'individualisme, voire d'intimisme qui occupent aujourd'hui le terrain déserté par la pensée, de plus en plus refoulée ou occultée, d'une vie, d'un espace et d'un théâtre publics. Tout au contraire, le Théâtre intime ouvre l'espace – dans la petitesse du théâtre – pour une rencontre régénérante du monde et du moi – et de soi avec l'autre » (Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, *op. cit.*, p. 11-12).

CHAPITRE 7

LA VERTU DE L'OUBLI – APPROCHE DE LA DRAMATURGIE DE JON FOSSE

Comme la dramaturgie norénienne, l'œuvre de Jon Fosse se prête à une lecture de type phénoménologique et invite à approfondir l'analyse de la sensation, qui procède d'une pratique plus poussée de l'effacement. Théâtre du disparaître, le théâtre de Jon Fosse confère à l'effacement une fonction poétique – l'écriture dévide, défait, vers une plus grande forme de virtualité – et éthique, interrogeant sur la manière dont la perte s'éprouve et sur ce qu'elle révèle de l'être. Le mouvement vers l'impersonnel ne se perd toutefois pas dans les limbes du métaphysique. La dramaturgie fosséenne procède en effet d'un mouvement autrement plus concert et simple : elle régénère la relation au monde et à la mémoire, dans une émancipation des structures rhétoriques et symboliques héritées.

7-1 La mystique négative de Jon Fosse

En rejetant la dimension culturelle et rhétorique du théâtre, Fosse engage l'écriture dans la recherche d'une langue qui ne nommerait pas le monde, ni que préoccuperait la question de la signification mais qui, avant tout, *serait*. En 2000, dans un essai où il distingue deux types de compréhension, l'une fondée sur le

concept et la théorie (forme qu'il a pratiquée pendant une dizaine d'années), l'autre fondée sur la fiction et sur l'intuition

[A]près avoir écrit un certain nombre d'essais théoriques, j'ai progressivement abandonné cette forme d'écriture au profit désormais presque exclusif d'un langage qui n'est pas en premier lieu concerné par la signification, mais qui avant tout est, qui est lui-même, un peu comme les pierres et les arbres et les dieux et les hommes, et qui ne signifie qu'en second lieu. Et à travers ce langage qui d'abord est, et qui ensuite seulement signifie, il me semble comprendre de plus en plus, alors qu'à travers le langage ordinaire, celui qui d'abord signifie, je comprends de moins en moins³⁹¹.

Chez Fosse, l'écriture est donc à considérer comme une gnose, une manière d'approcher un divin que Fosse préfère nommer altérité en raison de l'immanence dont procède selon lui ce mouvement.

7-1-1 Épiphanie du nom : Fosse lecteur de Benjamin

Dans un essai écrit au début des années 1990³⁹², Fosse se réfère à la théorie benjaminienne du langage³⁹³ et aux analyses d'Adorno³⁹⁴. C'est la radicalité de la pensée de Benjamin sur le langage qui retient l'attention de Jon Fosse³⁹⁵ ainsi que sa dimension essentialiste³⁹⁶ et magique³⁹⁷. Chez Fosse, le langage n'est pas considéré comme communication d'un contenu, mais comme présence, dans le langage plutôt que par le langage, de l'Être. Contre le mot, Fosse consacre donc,

³⁹¹ Jon Fosse, « Pourquoi j'écris », article initialement paru en 2000 sous le titre « The Gnosis of writing », traduit en français et paru dans la revue *Lexi/texte*, publié dans *Rêve d'automne, Violet, Vivre dans le secret*, Paris, L'Arche, 2005, p. 181.

³⁹² Jon Fosse, « The Deepest need for speechlessness », *An Angel walks through the stage*, *op. cit.*, p. 28-31.

³⁹³ Cette théorie du langage se développe dès l'essai de jeunesse « Sur le langage en général et sur le langage humain », sur lequel il s'appuiera en 1933 pour rédiger « Sur la capacité mimétique ».

³⁹⁴ Theodor Adorno, *Über Walter Benjamin*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970.

³⁹⁵ Benjamin refuse en effet la conception instrumentaliste et bourgeoise d'un langage perçu comme communication d'une pensée adressée à un destinataire

³⁹⁶ « L'autre conception ne connaît ni moyen, ni objet, ni destinataire de la communication. Elle dit : dans le nom l'essence spirituelle de l'homme se communique à Dieu [...]. Le nom est ce par quoi rien ne se communique plus et en quoi le langage se communique lui-même et de façon absolue » (Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres*, t. I, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, p. 148.

³⁹⁷ Winifried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

en suivant Benjamin, l'hypostase du Nom. Comme dans la pensée cratylienne du langage, comme dans la kabbale, le nom manifeste dans la langue la présence de l'Être. Inspirée par le roman *Faim* du norvégien Knut Hamsun, *Ylajali* met en scène le personnage du jeune homme, qui est aussi narrateur de son histoire. Celui-ci raconte ainsi comment il erre à travers la ville, allant d'échec en échec, de refus en refus, se dépouillant de tout ce qui lui reste pour apaiser une faim qui ne le quittera jamais. Par son abstraction allégorique, par sa linéarité et le mode de narration qu'il sollicite, le texte de Fosse développe une réflexion métalinguistique. Alors que tout semble compromis pour lui, le jeune homme fait une singulière expérience langagière

Silence. Le Jeune Homme s'allonge sur le banc et se couvre avec la couverture.

J'étais allongé là sur le banc

Silence assez bref

Et le bruit a disparu

Silence assez bref

Et les pas ont résonné

De moins en moins fréquemment

Silence assez bref

Et tout est devenu noir

Toutes les fenêtres

Sont devenues noires

Silence assez bref

Et je n'arrivais pas à dormir

J'étais mort de froid

Et de faim

Le Jeune Homme s'assoit

et j'ai claqué mes doigts plusieurs fois

Le Jeune Homme claque ses doigts

Et alors j'ai dit

Silence assez bref

Kuboa

Silence assez bref

Juste comme ça

Kuboa

Presque chantant

Kuboa

Presque appelant

Kuboa

Bref silence

Kuboa

Bref silence

Mais qu'est-ce que ce mot signifie

Ai-je pensé

Bref silence

Kuboa

Silence assez bref

Ça n'a pas besoin de signifier quoi que ce soit

Dieu ou fête foraine
 Kuboa
 Kuboa
 Kuboa
Silence assez bref
 Et ce mot nouveau
 m'obsédait
 Kuboa
Bref silence
 Kuboa
 Bref silence
 Parce que ça pouvait signifier
Silence assez bref
 Oui émigration
 Ou fabrique de tabac
Silence assez bref
 Non ça ne pouvait pas
 Kuboa
 Parce que ce mot signifiait quelque chose de spirituel
Silence assez bref
 Un sentiment
 Un état d'âme
Silence assez bref
 Kuboa
Silence assez bref
 Laine à tricoter peut-être
 Peut-être que ça signifiait laine à tricoter
 Kuboa
Silence assez bref
 Non pas laine à tricoter
Silence assez bref
 Non
Silence assez bref
 Comme tu peux être stupide
 Pourquoi diable cela signifierait laine à tricoter
 Ça n'a aucun sens
 Kuboa
*Silence. Le Jeune Homme s'allonge et se couvre avec la
 couverture. Silence.*
 Je n'arrive pas à dormir
 Qu'est-ce que je vais faire
Bref silence
 Ylajali
 Où es-tu
 Viens
 Viens ma chérie
 Mon Ylajali
 Viens à moi ma chère Ylajali
*Le Jeune Homme tend un bras et reste allongé là comme s'il tenait
 quelqu'un tout contre lui³⁹⁸.*

³⁹⁸ Jon Fosse, *Ylajali*, Paris, L'Arche, p. 29-32.

Le mot « kubo » , dont on ne sait s'il s'agit d'un nom ou d'un cri, surgit du cœur de la faim et du manque, il affleure comme par magie, suscitant chez le jeune homme un cortège de questions relatives à sa signification. Par sa vocalité, par le rythme avec lequel il est proféré, le mot « kubo » ouvre l'imaginaire du jeune homme, ainsi que celui du spectateur. Le plateau devient alors un espace performatif où se joue une forme de poésie vocale et où le travail du sens, fait d'hypothèses et de rectifications, suit le rythme ondulatoire de la parole.

7-1-2 Dissolution du sujet épique : Fosse et Lukàcs

La vocalité développée par le théâtre de Jon Fosse est nourrie par la théorie romanesque de Georg Lukàcs, qu'il a analysée à la fin des années 1980³⁹⁹. Dans ce texte, Fosse interroge l'histoire du genre romanesque et il y perçoit différents types de narrateurs. Ainsi, au modèle du narrateur épique qui devient à partir de l'épopée une figure clé du genre narratif se substitue au XIXe siècle - à partir de Flaubert pour Fosse - le figure du narrateur implicite. Un ou plusieurs personnages prennent alors en charge le point de vue ou focalisation⁴⁰⁰, inscrivant le roman dans le domaine du « showing », du « montrer⁴⁰¹ ». Pour Fosse, le narrateur implicite reste un narrateur, et partage encore quelques traits communs avec le narrateur épique. En revanche, dans le roman du XXe siècle, la catégorie du « showing » est abandonnée ou dépassée par celle du « writing », modifiant l'économie narrative.

L'écrivain, qui n'a pas de voix propre, est comme un souffle [...].
Un souffle sans mots. Les mots appartiennent au personnage. Le regard appartient au personnage. L'écrivain est le souffle sourd, la pulsation, le battement de l'écriture, derrière ou à l'intérieur du personnage⁴⁰².

³⁹⁹ Jon Fosse, « From Telling via Showing to Writing », *An Angel walks through the stage, op. cit.*, p. 11-21.

⁴⁰⁰ Dans cet article, Fosse se réfère à la terminologie que Gérard Genette met en place dans *Figures III*.

⁴⁰¹ « With the movement from Telling to Showing, we are moving away from the oral narrator's presence: the one who experiences and is at the center of the text is no longer the elevated narrator, but on the contrary, one or more of the characters, who are ascribed *point of view* [...] ». (*Ibid.*, p. 16).

⁴⁰² Nous traduisons « The writer who has no voice of his own is like a breath [...]. A breath without words. The words belong to the character. The eyes belong to the character. The writer is the underlying breath, the pulse, the beat of the writing, behind or inside the character » (*Ibid.*, p. 20)

Ce que Fosse nomme « voix de l'écriture » désigne ainsi cet affleurement perceptible à travers mots, cette présence désincarnée et immatérielle qui se manifeste par cette sensation d'altérité qu'elle crée chez le lecteur. Cette pensée de l'altérité situe Fosse dans le sillage de Lukàcs, à qui il se réfère dans son essai. Chez Lukàcs, l'expérience de l'altérité est en effet une expérience sensible et vocale. Fosse fait ainsi référence à la pensée de l'ironie que Lukàcs développe dans *Théorie du roman*, paru en 1920 :

L'ironie de l'écrivain est la mystique négative des époques sans Dieu : par rapport au sens, une docte ignorance, une manifestation de la malfaisante et bienfaisante activité des démons, le renoncement à saisir de cette activité plus que sa simple réalité de fait, et la profonde certitude, inexprimable par d'autres moyens que ceux de la création artistique, d'avoir réellement atteint, aperçu et saisi, dans cette renonciation et cette impuissance à savoir, l'ultime réel, la vraie substance, le Dieu présent et inexistant. C'est à ce titre que l'ironie constitue bien l'objectivité du roman⁴⁰³.

Le mode épique, au sein duquel « tout est phénomène, résultat d'une perception par un sujet, impur⁴⁰⁴ », est ainsi sollicité dans le théâtre fosséen et y subit des altérations de plusieurs ordres, ainsi que le fait apparaître la pièce *Je suis le vent*, écrite en 2005. Ce texte présente le dialogue entre L'Un et L'Autre dans un lieu nu en pleine mer. L'action, qui n'est pas représentée, repose intégralement sur le régime de la suggestion⁴⁰⁵ et sur le récit fait par les deux personnages.

L'AUTRE
et il était là sur le pont
debout il regardait
Silence assez bref
et puis*
Silence assez bref

⁴⁰³ Georg Lukàcs, *Théorie du roman*, chapitre 5, « Conditionnement et signification historico-philosophique du roman », [1920], Gallimard, « Tel », 1968, p. 86-87.

⁴⁰⁴ « L'épique ne serait donc que l'interprétation du dramatique, la nécessaire médiation de l'observateur face à la chose qu'il observe – pour un théâtre non illusionniste, où la voix de l'auteur, le « sujet épique » se maintient ouvertement. Tout y est phénomène, résultat d'une perception par un sujet, impur. La *chose en soi* – le noumène kantien – le théâtre dramatique traditionnel prétendait en rendre compte. Le théâtre épique propose une *étude* du réel et de l'histoire, sélectionne les faits mémorables, interprète des comportements, cherche des lois de fonctionnement et propose au spectateur de se bâtir sa propre vision du monde » (Muriel Plana et Laurence Bartolosi, article « Epique », *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 77-78).

⁴⁰⁵ « Je suis le vent se joue dans un bateau imaginaire et à peine suggéré. Les actions sont également imaginaires et ne doivent pas être exécutées, mais suggérées » (Jon Fosse, *Je suis le vent*, Paris, L'Arche, 2010, p. 8).

oui et puis
puis il a comme trébuché
Silence assez bref
et il est tombé à la mer
Silence assez bref
et j'ai attrapé un gilet de sauvetage
et je le lui ai lancé
et les vagues étaient hautes
Silence assez bref
et les vagues lui passaient dessus
Silence assez bref
il était au-dessus des vagues
Silence assez bref
il était en dessous des vagues
Silence assez bref
il était à la mer
et les vagues étaient hautes
Silence assez bref
[...]
moi je n'avais jamais navigué
je ne savais rien faire
là en pleine mer
le bateau dérivait
les voiles flottaient
[...]
et puis
soudain
le bateau avance
mais où est-il
je le cherche
je crie
où es-tu
nulle part je ne le vois
il faut que je le trouve
il faut que je le retrouve
le bateau avance
[...]
Le bateau avance
Je le cherche et je le cherche
Je crie
Où es-tu
Je crie de nouveau
Où es-tu
Je regarde
Le bateau avance
Je regarde et je regarde
Je manœuvre la barre
Le bateau avance
Je regarde et je regarde
Mais je ne le vois pas

L'UN
je suis parti⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 57-59.

Ce passage, qui entremêle l'épique et le dramatique selon un fonctionnement proche de la scène de rue brechtienne⁴⁰⁷, interroge le statut de ce qui est raconté mais aussi le mouvement de la narration. Là où le modèle brechtien de la scène de rue endosse une finalité réflexive et participe de la mise en œuvre du théâtre didactique, l'écriture fosséenne virtualise l'action scénique. Par sa brièveté et son absence d'émotion, la dernière réplique de *L'Un suspend* ainsi l'émotion déployée dans un récit où le personnage revivait au présent ce qu'il racontait. L'écriture fosséenne se restreint donc volontairement à un dire qui ne relèverait ni de la démonstration ni de l'explication et qui déjouerait l'économie de la représentation.

7-1-3 Épuiser l'image : Fosse et Beckett

L'œuvre de Beckett est souvent évoquée dans les textes théoriques des années 1990⁴⁰⁸ : Déjouant l'explication et l'amplification, l'écriture beckettienne met en œuvre une recherche ontologique qui fait écho aux recherches de Fosse sur le langage. Chez Beckett, la mystique négative emprunte la voie d'une recherche langagière⁴⁰⁹. Elle vise à déjouer les structures communicationnelles et à atteindre

⁴⁰⁷ Le modèle brechtien de la scène de rue est ainsi caractérisé par Brecht dans un texte rédigé en 1938 : « Le témoin oculaire d'un accident montre, gestes à l'appui, à des gens attroupés comment les choses se sont passées. Ces gens peuvent n'avoir rien vu ou simplement n'être pas de l'avis du témoin, voir les choses 'autrement'. L'essentiel est que le démonstrateur montre le comportement du conducteur, ou de la victime, ou de l'un et de l'autre, de manière telle que l'assistance puisse se faire une opinion sur l'accident (Bertolt Brecht, « La scène de rue – Modèle type d'une scène de théâtre épique », *Ecrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, avec la collaboration de Bernard Banoun, Jean-Louis Besson, André Combes, Jeanne Lorang, Francine Maïer-Schaeffer et Marielle Silhouette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 856).

⁴⁰⁸ Dans « Negative mysticism », texte écrit en 1993, Fosse évoque ainsi la recherche beckettienne de dépouillement, à laquelle il se réfère également dans « Voice without speech », écrit l'année suivante. En 1996, dans « Ibsen- Joyce – Beckett », Fosse met en regard l'écriture de Beckett avec celle de Joyce, marquée par la surcharge et l'expansion (« Beckett developed his reductive vision of language and the human being precisely as a kind of negation of Joyce's expansionist language », Jon Fosse, « Ibsen-Joyce-Beckett », *An Angel walks through the stage*, *op. cit.*, p. 79).

⁴⁰⁹ Samuel Beckett emprunte ainsi l'un de ses titres à un ouvrage de Maître Eckart (Maître Eckhart, « L'Innommable », *Du Détachement et autres textes*, Paris, Payot, « Rivages poche/Petite bibliothèque », 1995), dont la mystique fait intervenir un principe d'effacement actif analysé par Michel de Certeau : « Sur le mode de la douleur, de la jouissance ou d'un laisser-être (le *Gelaztheit* eckhartien), un absolu (un délié) habite le supplice, l'extase ou le sacrifice du langage qui, indéfiniment ne peut le dire qu'en s'effaçant. Cet absolu n'a pas de dette à l'égard du langage qu'il hante. Il est absous ». (Michel de Certeau, *La Fable mystique*, t. I, XVIe-XVIIe siècles, Paris, Gallimard, Tel, 1982, p. 27).

un point originaire, ainsi que l'a montré Gilles Deleuze⁴¹⁰. Est ainsi instituée une théâtralité de l'effacement qui œuvre à rebours de la tradition de l'image à faire⁴¹¹. Dans *Je suis le vent*, au lieu nu qui environne les personnages correspond ainsi la recherche d'un lieu nu de la parole, qui serait émancipé du régime de l'image. Nous nous permettons de citer un peu longuement le texte :

Bref silence

L'AUTRE

Qu'est-ce que tu voulais dire

L'UN

Non rien

L'AUTRE

Rien

Tu voulais bien dire quelque chose

L'UN

Ce sont juste des mots

Des choses qu'on dit

Je n'ai rien voulu dire

Je ne faisais que parler

L'AUTRE

Tu ne faisais que parler

L'UN

Oui

Silence assez bref

Oui ce sont juste des mots

⁴¹⁰ Analysant l'œuvre de Beckett, Gilles Deleuze fait apparaître un mouvement qu'il nomme « combinatoire », c'est-à-dire l'art ou la science d'épuiser le possible. Il distingue ainsi la « Langue I », celle des noms, au sein de laquelle les relations combinatoires remplacent les relations syntaxiques, la « Langue II », celle de voix qu'il définit en termes de flux, et la « Langue III », qui parcourt certaines œuvres romanesques de Beckett, mais aussi certaines œuvres théâtrales, et qui est le plus nettement représentée dans les dramatiques écrits pour la télévision. La « Langue III » se caractérise par l'évidement auquel elle procède. Ainsi, elle « ne rapporte plus le langage [...] à des objets énumérables et combinables ni à des voix émettrices mais à des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer, hiatus, trous ou déchirures dont on ne se rendrait pas compte, les attribuant à la simple fatigue, s'ils ne grandissaient pas tout d'un coup de manière à accueillir quelque chose qui vient du dehors ou d'ailleurs » (Gilles Deleuze, « L'Épuisé », dans Samuel Beckett, *Quad, Trio du fantôme, ... Que nuages, Nacht und traum*, Paris, Minuit, 1992, p. 69).

⁴¹¹ « L'image est un souffle, une haleine, mais expirante, en voie d'extinction. L'image est ce qui s'éteint, se consume, une chute. C'est une intensité pure, qui se définit comme telle par sa hauteur, c'est-à-dire son niveau au-dessous de zéro, qu'elle ne décrit qu'en tombant. C'est ce qui est retenu du poème de Yeats, c'est l'image visuelle de nuages passant dans le ciel et se défaisant à l'horizon, et l'image sonore du cri d'un oiseau qui s'éteint dans la nuit. C'est en ce sens que l'image concentre une énergie potentielle qu'elle entraîne dans son processus d'autodissipation » (*Ibid.*, p. 97-98).

L'AUTRE
Pierre
Le mot pierre

L'UN
Ce sont juste des mots qu'on dit

L'AUTRE
Oui

L'UN
Oui
Silence assez bref
Oui
Silence assez bref
Oui ça n'existe pas
Silence assez bref
On essaie de dire comment une chose est
En disant autre chose

L'AUTRE
Parce qu'on ne sait pas dire
Comment elle est réellement

L'UN
Oui
Silence assez bref
Oui bien sûr
Oui bien sûr
Bref silence

L'AUTRE
Il n'en sort que des mots

L'UN
Des mots et des mots
Silence
[...]

L'AUTRE
C'était une image

L'UN
Oui
Silence assez bref
Oui c'est sans doute ce
Qu'on appelle une image

L'AUTRE
Et une image
S'interrompant

L'UN
Oui ça dit sans doute quelque chose

Silence assez bref

Quelque chose d'imparfait

Silence assez bref

Mais surtout ça dit autre chose

Silence assez bref

Pas ce qu'il fallait dire

En quelque sorte

L'AUTRE

Ça

Une image

C'est censé dire comment une chose est

Silence assez bref

Parce qu'on ne sait pas le dire autrement

C'est comme ça sans doute

L'UN

Oui

Oui je crois

L'AUTRE

Mais ça dit toujours autre chose

L'UN

C'est comme ça sans doute

Silence assez bref

Et sans doute les mots sont tous comme ça

Silence assez bref

Mais ça

Comment c'est

On ne peut pas le dire

Car ça

Oui ce n'est pas un mot

L'AUTRE

C'est quelque chose qui est

Silence assez bref

Et aussi quelque chose qui n'est pas

Et qui pourtant est plus présent

Que ce qui est

Et qui

S'interrompant

L'UN

Oui

Bref silence

Mais

Oui

Silence assez bref

Oui tout ce que je dis

On ne peut pas le dire

Je le sais

Bref silence

L'AUTRE

Oui
Silence assez bref
Oui maintenant tout ce qui est
Est silencieux
oui tout ce que je dis
on ne peut pas le dire
je le sais
bref silence
et ça ne sert à rien⁴¹²

7-2 Fosse et la dramaturgie de l'impersonnel

Déjouant la performativité mais aussi l'adresse épique et la visualité, la dramaturgie fosséenne apparaît, à la fin des années 1990, comme une gageure lancée à la représentation.

Avec une esthétique aussi radicale, Fosse pose d'énormes difficultés aux metteurs en scène comme aux acteurs. La plupart cherchent à les résoudre en normalisant le texte, en remplissant les vides par des histoires et des conflits sous-jacents. Quand Fosse renverse les catégories habituelles de la psychologie, les metteurs en scène s'empressent de les retourner dans l'autre sens pour mieux se retrouver en terrain connu. / Cette approche peut convenir à Norén, qui écrit pour des acteurs nourris de Stanislavski et de l'Actors Studio. S'agissant de Fosse, une telle méthode est condamnée à l'échec. Cherchant du sous-texte dans *Variations sur la mort* ou dans *Sommeil*, le metteur en scène ne trouvera que du texte⁴¹³.

Le texte fosséen interroge donc par son abstraction, qui empêche l'approche naturaliste ou psychologisante. Il constitue une expérience limite de la représentation, ainsi que l'a noté Leif Zern. La question posée à la mise en scène peut ainsi être énoncée en ces termes : « Jusqu'où peut-on renoncer à montrer un processus dramatique sans renoncer également à toute action et à toute théâtralité⁴¹⁴ » ?

7-2-1 Du réalisme psychologique à l'esthétique de l'abstraction : l'utopie de la forme pure

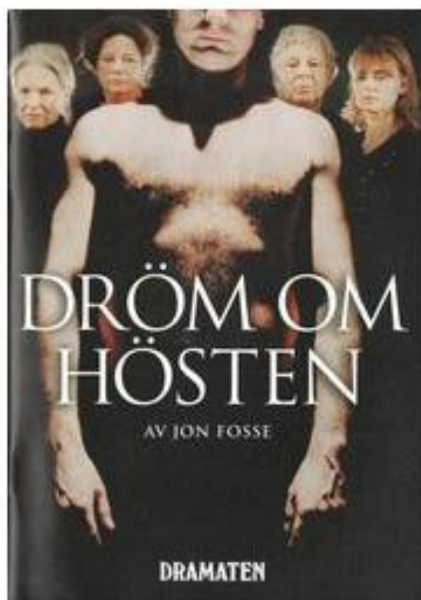
Leif Zern, qui a analysé la première réception de la dramaturgie fosséenne, a montré que les premières mises en scène des textes de Fosse sont encore

⁴¹² Jon Fosse, *Je suis le vent*, *op. cit.*, p. 35-37.

⁴¹³ Leif Zern, *Dans le clair-obscur – la dramaturgie de Jon Fosse*, *op. cit.*, p. 139-140.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

fortement marquées par le réalisme psychologique des années 1990, à l'image de la première mise en scène de *Rêve d'automne* en 2002 par Stefan Larsson au Dramaten de Stockholm.



[Fig. 37] Affiche de *Dröm om hösten*, de Jon Fosse, mise en scène Stefan Larsson, Stockholm, Dramaten, 2002.

Dans cette mise en scène, plusieurs éléments scénographiques prennent ainsi le parti de la figuration, contre le texte lui-même et son abstraction. Par exemple, le caractère réaliste de l'enterrement est souligné par la présence de croix blanches posées devant le fond noir. Pour atteindre la salle où se jouait le spectacle, le public doit également emprunter un couloir sombre, « une sorte de columbarium⁴¹⁵ », devenant ainsi cette assemblée venue assister à l'enterrement. La distribution du spectacle est par ailleurs fortement marquée par la tradition du *Dramaten*. Gunnel Lindblom et Börje Ahlstedt, qui interprètent les parents de L'homme, développent une approche psychologique de l'interprétation

Il y avait trop de profondeur, comme si une foule de personnages strindbergiens se cachaient sous cette mère cherchant à renouer les liens avec son fils. Riche de son expérience, [Gunnel Lindblom] nous proposait un Fosse vu à travers la tradition centenaire du théâtre psychologique [...]. Cela nous amène à nous demander ce qui se passe lorsque Fosse est joué selon les codes psychologico-naturalistes⁴¹⁶.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 144-145.

Leif Zern perçoit par ailleurs l'émergence, notamment dans les pays germanophones, de metteurs en scène dont le travail présente de plus grandes affinités avec l'écriture de Jon Fosse

Il y a à Berlin, Munich et Zurich une jeune génération de metteurs en scène qui se sentent d'évidentes affinités avec son écriture, qui ne les considèrent pas comme une sorte d'auteur réaliste raté et ne le somment pas de justifier ses dialogues lyriques et ses répétitions minimalistes⁴¹⁷.

Parmi ces jeunes metteurs en scène, Zern note l'importance de Thomas Ostermeier avec sa mise en scène du *Nom (Der Name)* en 2001, de Falk Richter, qui met en scène *Et La Nuit chante* en 2000 au Schauspielhaus de Zurich, mais aussi de Jossi Wieler et de Elias Perrig, qui mettent respectivement en scène *Hiver* et *Le Fils*. Au sujet de l'interprétation de Judith Engel dans *Et La Nuit chante*, Zern indique :

Elle s'est montrée capable de donner forme à l'absence que Fosse met en jeu – à tout ce qui se joue entre la présence et la perte d'identité, entre l'angoisse et ce sentiment de libération qui surgit soudain au milieu du vide⁴¹⁸.

A l'aube du XXI^e siècle, l'écriture de Jon Fosse appelle un jeu et une esthétique davantage fondés sur l'esquisse, sur l'effacement et la suggestion, rompant avec le réalisme psychologique et avec un néo-expressionnisme qui avait marqué les années 1990. Le vide et l'absence ne sont plus considérés comme des friches en attente de figuration, mais comme des espaces au sein desquels se joue un mouvement d'effacement et de disparition, qui devient l'enjeu spécifique de l'écriture et du spectacle.

7-2-2 Le silence fosséen

On doit à Claude Régy, dont la mise en scène de *Quelqu'un va venir* en 1999 a été déterminante dans la réception de l'œuvre de Jon Fosse, d'avoir fait apparaître la dimension prosodique d'une écriture qui, par d'infimes répétitions et oscillations, constitue un réseau subtile et ondoyant que l'on pourrait qualifier de « flux ». Au

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 156.

moment où il met en scène *Melancholia* en 2001, d'après le roman de Jon Fosse, Régy note ainsi :

Fosse agit par accumulation il enchaîne des répétitions avec d'infimes variations et fait vivre ensemble des contradictions incompatibles et nous les montre, existant ensemble au même moment dans le même être vivant. Ce n'est pensable que dans le mode de vie très particulier de l'inconscient [...]. Jon Fosse invente une étendue, tend une toile, et là, par d'infimes modifications, par de « minuscules mouvements linguistiques et gestuels », par des images stylisées, c'est une impulsion tremblante qu'il donne à une réalité exacte. On perçoit quelque chose, aussi intouchable que la lumière, qui défait ce qui se fait⁴¹⁹.

Dans les textes ultérieurs également consacrés à *Melancholia*, Claude Régy note qu'il est très difficile d'interrompre ce flux sans détruire sa vertu secrète, « qui fait entendre ce qui n'est pas écrit⁴²⁰ ».

On croit parfois que certains passages – ce qu'ils ont l'air de dire-pourraient être jugés moins importants, mais c'est souvent à travers eux qu'on perçoit, d'une manière obscure et sans pouvoir rien nommer, ce qui fait la matière de l'écriture, ce qu'elle contient de majeur et qui est là comme à l'état diffus⁴²¹.

La lecture que Régy développe à partir du texte fosséen rappelle la réception de Maeterlinck par Kandinski. Ce sont en effet la répétition, la variation mais aussi la force suggestive de l'écriture fosséenne qui retiennent l'attention et prêtent à un parallèle entre l'écriture théâtrale et l'écriture poétique⁴²². Chez Fosse, la poéticité du langage est liée à trois facteurs stylistiques : l'absence de ponctuation - qui empêche l'interprétation de réduire les mouvements vocaux dans des intentions et des intonations décisives -, la forme versifiée libre - qui fait entrer le texte dramatique dans un cadre contrapunctique – et la répétition - qui fait vibrer le texte et produit des résonances dans l'esprit de l'auditeur. Vincent Rafis, à qui nous empruntons cette analyse prosodique, a montré que l'épuisement sémantique

⁴¹⁹ Claude Régy, *L'Ordre des morts, Ecrits, op. cit.*, p. 234-236.

⁴²⁰ Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, in *Ecrits, op. cit.*, p. 277.

⁴²¹ *Id.*

⁴²² Au début des années 1960, Jakobson a ainsi montré que le langage poétique répond à un procédé combinatoire fondé sur la contiguïté, la similarité et le rythme des éléments, qui le rapproche de la forme musicale : « C'est seulement en poésie, par la réitération régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical » (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 220).

et le mouvement suggestif vont de pair, ouvrant en perception ce qu'ils retranchent en réflexivité et en analyse.

Le dénuement en tropes lexicaux est contrebalancé par l'écheveau varié de ses tropes grammaticaux et sonores [...]. Le mot agit sur la sensibilité au-delà même de sa signification, par la représentation mentale menant à une connaissance intuitive [...]. L'inlassable scansion des mêmes termes énuclée ainsi leur contenu sémantique et perturbe la mise en place structurée d'un quelconque schéma rationnel en maintenant le lecteur-spectateur dans un rapport à la phrase qui, comme dans l'hypnose, peut ouvrir la voie d'une autre réalité perceptive⁴²³.

L'analyse de Vincent Rafis, qui inscrit l'écriture de Jon Fosse dans la filiation de la poésie scaldique mais aussi de l'hypnose, ouvre aussi d'importantes perspectives pour envisager le travail de l'acteur. Pour Vincent Rafis en effet, la prosodie et la musicalité de l'écriture fosséenne imposent à l'interprète de tenir en bride son interprétation.

C'est précisément le vers qui, seul, prend en charge la musique du langage, rendant superflu l'ajout d'une hypothétique mélodie secrète venue de l'interprète [...]. C'est le verbe de l'acteur tout entier [...] qui [...] doit se libérer des concepts à exprimer, hors de la visée intentionnelle obligeant à la transformation des sons en qualités oppositives, aptes à porter le sens. Si bien qu'il y a un état du langage dans lequel le comédien fosséen doit, selon moi, se fondre : c'est celui d'aphasie⁴²⁴.

Dans l'écriture fosséenne, la prosodie agit donc sur le sens et émancipe le texte de son intentionnalité, virtualisant une parole qui devient silencieuse. Chez Fosse, le silence n'est ainsi ni le terme ni la respiration par laquelle advient la parole, mais plutôt son essence. Chez Fosse, la parole se caractérise par sa charge sourde et silencieuse qui atteste d'une présence. Se déprenant du discours à produire, l'écriture fosséenne fait ainsi du silence un espace d'affleurement de l'être.

7-2-3 Dramaturgie du moi errant

Plus que l'énigme, qui appelle une résolution par le langage, c'est donc le mystère, par le silence et l'intuition dont il procède, qui fonde la perception fosséenne du réel. Chez Fosse, le langage perd son primat nominaliste car d'autres

⁴²³ Vincent Rafis, *op. cit.*, p. 95.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 96.

modes de relation à l'autre et au sens lui prévalent. Dans *Les Jours s'en vont*, pièce écrite en 2006, les personnages ne sont ainsi pas individualisés, mais plutôt envisagés en fonction de leur âge et de leur perspective face au temps, qui devient à la fois sujet et force agissante de la pièce. Le texte se développe à la manière d'une allégorie, juxtaposant des moments de vie appartenant à des périodes successives de l'existence, de l'installation dans une maison au deuil en passant par l'accueil ou l'attente ou le manque d'enfants. Il semble donc placé sous le regard d'une éternité cyclique, faite de naissances, de morts, de deuils et de vies quotidiennes esquissées à travers de menus détails. L'existence est perçue sous la perspective de l'impermanence, comme l'indique le titre ainsi que la référence au cycle des saisons. Dès lors réduits à des figures de l'existence face au temps et dans le temps, les personnages apparaissent comme autant de facettes d'un moi errant et multiple, qu'il appartient au spectateur d'envisager dans son unité d'ensemble. L'héritage du *stationendrama* strindbergien est ainsi perceptible lors des scènes de rencontres, qui font apparaître le mystère de cette identité fragmentée.

LA FEMME ÂGÉE

à l'homme mûr

Tu me connais

L'HOMME MÛR

Non

Silence

Comment d'ailleurs

comment pourrais-je te connaître

Je ne t'ai encore

il s'interrompt, bref silence

LA FEMME ÂGÉE

Jamais vue

L'HOMME MÛR

Non

je crois bien que je ne t'ai

LA FEMME ÂGÉE

Tu ne m'as jamais vue

L'HOMME MÛR

Non pas que je sache

ou alors

si peut-être

ça doit être

il s'interrompt

LA FEMME ÂGÉE
Peut-être ne m'as-tu jamais vue
Mais j'ai toujours été là
moi
Et ça tu le sais

L'HOMME MÛR
Oui
peut-être

LA FEMME ÂGÉE
Sûr et certain

L'HOMME MÛR
Je comprends

LA FEMME ÂGÉE
Non tu ne comprends pas

L'HOMME MÛR
Si

LA FEMME ÂGÉE
Non
Assez bref silence
car on ne peut pas comprendre
Silence
Ce n'est pas comme ça
Bref silence
Mais tu m'as toujours connue
J'étais là
moi
bien avant toi
j'étais là
je suis là
Et je resterai là
Je ne fais qu'être là⁴²⁵.

Si les répliques de l'Homme mûr souscrivent dans un premier temps à la tradition de l'énigme, la Femme âgée, cette autre Sphinge, sollicite un autre mode de connaissance et de compréhension, à laquelle son interlocuteur se rallie (« Tu ne me comprends pas » ; « Si »). La perception de l'être se situe donc dans la zone indistincte de l'intuition, ne pouvant être totalement assimilable par la compréhension. Entre connaissance intuitive et compréhension, l'écriture de Fosse dessine un territoire où la connaissance de soi n'est jamais entière. L'impossibilité d'atteindre une pleine lucidité sur soi fonde dès lors la relation au monde.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 98-99.

LA FEMME ÂGÉE
S'arrête, regarde l'Homme Mûr
 Toi
 Comme tout un chacun
 Sais moins que personne ce que tu es
 Et tu ne pourras pas non plus le comprendre
 Tu ne comprendras jamais ce que tu es
 Car alors tu ne serais pas
 Ce que tu es
 C'est comme ça
*Bref silence*⁴²⁶

Le moi errant et diffracté entre plusieurs âges entre néanmoins parfois en conscience de ce qu'il a été dans des scènes ritualisées de comparution muette. Au début de la pièce, Fosse fait ainsi un parallèle entre deux couples et introduit un léger décalage dans la temporalité de leur histoire. Perçu plus tôt dans son histoire, le premier couple est aussi plus jeune, tourné vers l'avenir et plein d'espoir, alors que le second couple éprouve le regret et la lassitude. Si, dans un premier temps, l'écriture de Fosse ne met pas en relation ces deux sphères narratives, elle procède peu à peu à leur rencontre, le second jeune homme entrant en scène et observant le premier couple :

*Ils lâchent le landau et ils s'embrassent, puis la Première Jeune Femme reprend le landau et se promène avec tandis que le Second Jeune Homme entre, s'arrête et regarde la Première Jeune Femme et le Premier Jeune Homme*⁴²⁷.

Est ainsi spatialisé au plateau le mouvement du souvenir et le lien mystérieux qui unit les âges d'une vie. Ce rituel de comparution est décliné au fil de la pièce avec d'autres personnages.

*La Seconde Jeune Femme et le Second Jeune Homme baissent les yeux, puis le Second Jeune Homme s'apprête à sortir. Arrive alors l'Homme mûr, ils se dirigent l'un vers l'autre, s'arrêtent et se dévisagent, puis l'Homme mûr entre, tandis que le Second Jeune Homme sort, et en se croisant ils se serrent la main. L'Homme mûr fait quelques pas, s'arrête et voit la Première Jeune Femme entrer, elle s'arrête, puis il voit le Premier Jeune Homme entrer*⁴²⁸.

Le regard, le geste, sont autant de signes de reconnaissance muette, autant de signes d'encouragement qui accompagnent le mouvement de lâcher-prise et d'effacement nécessaire au flux des entrées.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 95-96.

LE PREMIER JEUNE HOMME

Ça se passera bien

Silence. La Première Jeune Femme voit la Femme âgée entrer lentement, elles se regardent et la Première Jeune Femme commence à se diriger vers la Femme âgée

Le Premier Jeune Homme suit la Première Jeune Femme

Tout ira bien

Je le sais

Moi

Tout ce qui est

Il s'interrompt. La Première Jeune Femme et la Femme âgée se rejoignent, elles s'arrêtent, puis elles s'étreignent et la Première Jeune Femme sort tandis que la Femme âgée s'arrête et regarde l'Homme mûr⁴²⁹.

Ces rituels de passage réglés par une écriture didascalique inhabituellement précise chez Fosse interrogent sur la nature du départ comme sur la nature de la relation qui se tisse, le temps de quelques gestes, entre les personnages. Ils spatialisent pour le spectateur un mouvement de deuil qui sous-tend plus largement le théâtre de Jon Fosse.

7-3 Eprouver la perte : la résilience fosséenne

L'effacement, qui confère aux personnages et aux situations leur impersonnalité, est doté d'une puissance émancipatrice. Dans *Vivre dans le secret*, un texte poétique qui tient à la méditation existentielle, Fosse note ainsi :

le plus important n'est pas de se souvenir
mais d'oublier
bref silence
car en oubliant
on se souvient aussi
mais d'autre chose⁴³⁰.

La poétique fosséenne se déploie donc moins dans la trace et dans la présence que dans l'effacement et l'éloignement, dans l'oubli également, autrement dit dans une acceptation de la temporalité qui offre au sujet la possibilité d'une redécouverte.

⁴²⁹ *Ibid.*, p.98-99.

⁴³⁰ Jon Fosse, « Vivre dans le secret », *Rêve d'automne ; Violet ; Vivre dans le secret*, Paris, L'Arche, 2005, p. 175.

7-3-1 La dramaturgie fosseenne du passage et l'expérience du deuil

Chez Fosse, le deuil marque la perception même du vivant et de l'existence. La dramaturgie vise à faire éprouver l'expérience du deuil dans sa dimension la moins psychologisante, une expérience fondée sur l'éloignement, l'effacement mais aussi la résurgence. La pièce *Rêve d'automne*, écrite en 1999, se situe dans un cimetière lors de l'enterrement de la grand-mère paternelle. Comme dans d'autres pièces de Fosse, les personnages sont perçus à différents moments de leur vie. L'écriture interroge la manière dont le temps fait son œuvre, la manière dont il efface, dont il transforme, la manière aussi dont son œuvre est perçue. L'expérience du deuil est donnée à ressentir par le travail sur la durée et sur le déplacement. A chaque sortie ou traversée du plateau, qui se fait toujours selon un tempo très lent, correspond ainsi une accélération dans l'écoulement du temps de la fable. Au début de la pièce, deux inconnus se rencontrent dans le cimetière. Il s'agit d'un homme, père d'un jeune garçon vivant en couple avec sa compagne, et d'une jeune femme vivant seule sans enfant. Cette rencontre et le départ qui la suit de peu sont observés par la mère de l'homme.

LA FEMME

Se tourne vers lui

Viens

Il la suit. Ils restent debout et se regardent puis ils s'approchent l'un de l'autre, se serrent l'un contre l'autre, puis ils se retournent et sortent main dans la main du côté opposé, et ils semblent presque sur le point d'éclater de rire. Après un temps, une femme âgée, en deuil, la mère, arrive dans le cimetière, elle tient dans les mains une couronne funéraire, elle s'avance à petits pas, s'arrête, suit du regard l'homme et la femme qui s'éloignent.

LA MERE

Parle dans leur direction

Il faut que tu reviennes

Il ne faut pas que tu t'en ailles

Il ne faut pas que tu disparaisses

Un homme âgé, en deuil, le père, entre à son tour par l'allée de gravier

Pense à moi

à ton père

Reviens

Il ne faut pas que tu disparaisses

Il ne faut pas

Ne nous oublie pas

Reviens

Reviens

Il ne faut pas que tu t'en ailles

Elle est parcourue de frissons, elle regarde droit devant elle, le père la rejoint, met son bras autour de ses épaules⁴³¹.

Le déplacement sur le plateau – « Viens » ; « *Il la suit* » - est donc également une traversée du temps et de l'histoire, anéantissant sur son passage la famille que l'homme formait avec sa compagne et son fils. C'est à cette traversée dévastatrice que réagit la mère dans un élan prémonitoire. L'œuvre du temps est ailleurs envisagée sur le mode de la rétrospection, certains événements devenant au fil de la pièce des souvenirs perçus dans la distance et l'éloignement. Est par exemple évoquée l'évolution des enfants et petits-enfants⁴³² ou encore celle du couple⁴³³. A la fin de la pièce, l'homme poursuit sa route, prolongeant dans le hors-scène de la mort le mouvement continu de son existence. Mais comment dès lors accepter un départ qui initie l'expérience du deuil ?

L'homme s'éloigne doucement et pendant que toutes les deux restent assises à parler sur le banc il sort

[...]

GRY

Maintenant il est parti à jamais

Silence

Interrogeant

C'est arrivé soudainement

LA FEMME

Oui

GRY

Tout d'un coup il était mort

Silence

LA FEMME

Oui

Silence

Il s'est levé

Et puis il était mort

Silence

Je n'arrive pas à comprendre qu'il soit mort

Qu'à jamais il soit parti

GRY

C'est comme ça

Long silence

Silence

LA FEMME

⁴³¹ Jon Fosse, *Rêve d'automne*, *ibid.*, p. 43-44.

⁴³² *Ibid.*, p. 70-71 et p. 78.

⁴³³ *Ibid.*, p. 97-99.

Et sa mère
Elle va venir

GRY

Oui
Elle a dit qu'elle viendrait

LA FEMME

Il y avait longtemps qu'il ne l'avait pas vue

GRY

Elle va venir
La mère arrive la tête baissée dans l'allée de gravier, comme elle est entrée la première fois, elle porte un bouquet de fleurs. Elle voit Gry et la femme assises sur le banc, puis s'arrête

LA MERE

Vers elles
Il faut qu'on y aille
C'est l'heure

La mère s'avance lentement dans l'allée de gravier. Gry se lève, va prendre la mère par le bras. Elles se retournent, restent debout et regardent la femme, et la mère tend le bras vers la femme. La femme se lève, va prendre la mère par le bras et bras dessus bras dessous, les trois femmes sortent lentement⁴³⁴

Ce final éclaire donc l'origine du deuil à savoir la disparition, ainsi que la manière de vivre l'absence. L'expérience du deuil connaît sa propre temporalité, qui est donnée à ressentir en filigrane, parallèlement à la temporalité de l'échange entre les deux femmes, par le retour de la mère. Entre la sortie et le retour de la mère, Fosse donne à comprendre que le temps de la fable est passé plus vite que le temps sur scène et à percevoir l'œuvre du deuil.

7-3-2 Variation sur un motif dramaturgique : l'enfant mort

De *Rêve d'automne* à *L'Enfant*, en passant par *Variations sur la mort*, le motif de l'enfant mort est très largement présent dans le théâtre de Jon Fosse. Par son caractère insoutenable, il interroge en effet le mouvement de résilience et d'émancipation qui est l'horizon de la dramaturgie fosséenne. Dans *Variations sur la mort*, pièce écrite en 2002, L'Homme âgé et la Femme âgée sont séparés depuis longtemps mais ne peuvent renoncer l'un à l'autre depuis la disparition de leur

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 120-122.

filles. Cette présence, bien que nécessaire, est insupportable à l'Homme, qui essaie d'y réagir.

L'HOMME ÂGÉ

soudain

Tu ne veux pas t'en aller

Je veux que tu t'en ailles

LA FEMME ÂGÉE

surprise

Tu veux que je m'en aille

L'HOMME ÂGÉ

Oui

LA FEMME ÂGÉE

Mais nous

Bref silence

Oui nous

oui il n'y a plus que nous deux

maintenant qu'elle a disparu

L'HOMME ÂGÉ

Tu dois t'en aller

bref silence

car je ne supporte plus

de voir ton visage

*Elle s'éloigne un peu de lui*⁴³⁵.

Au fil de la pièce, les personnages ne cessent de dire leur douleur ou leur refus de la perte. Mais un autre motif est également représenté, celui du départ, à commencer par celui de la fille, qui voulait s'installer dans un nouvel appartement :

L'HOMME ÂGÉ

Elle était si gentille

LA FEMME ÂGÉE

Et si sage

L'HOMME ÂGÉ

Si sage et si gentille

Bref silence

LA FEMME ÂGÉE

Et nous habitons là

Et les journées se sont succédé

Les années se sont succédé

Bref silence

⁴³⁵ Jon Fosse, *Variations sur la mort*, Paris, L'Arche, 2002, p. 112.

Puis elle est partie
Et je ne la voyais presque jamais
Silence
Elle doit être là
Elle ne peut pas disparaître comme ça⁴³⁶

Puis l'écriture fait affleurer d'autres situations de départs. Le jeune homme et la jeune femme, que l'on comprend être respectivement l'homme âgé et la femme âgée d'autrefois, annoncent ainsi à leur fille leur séparation et l'installation du père dans une autre maison⁴³⁷. De même, l'ami annonce à la fille qu'il doit partir vivre ailleurs⁴³⁸. Ces situations de départ font apparaître la contingence de chaque personnage ainsi que la nécessité de partir, sans que n'apparaisse pour autant la raison qui pousse au départ. La fin de la pièce place les expériences particulières en résonance.

LA FEMME ÂGÉE
Ils l'ont trouvée au petit matin
flottant sur la mer
Bref silence
Elle était là flottant sur la mer
Long silence

LE JEUNE HOMME
à la jeune femme
Nous nous débrouillerons
Tour ira bien
tu verras
Silence

LA JEUNE FEMME
Oui
Silence

L'AMI
Je ne reviendrai plus jamais
Je ne reviendrai plus jamais
Silence

L'HOMME ÂGÉ
à la femme âgée
Et maintenant tu vas t'en aller
Je ne veux plus te voir
Je ne veux plus jamais te voir
Long silence

LA FILLE

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 148-149.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 166-167.

très loin

Je n'aurais pas dû le faire
Je veux vivre
Je veux voir la mer
Je veux voir les vagues de la mer
Je veux me promener dans la pluie
dans le vent
dans l'obscurité
Je veux être avec vous
Je ne voulais pas le faire
Mais tout était noir
et trempé
Il était noir et trempé
et lumineux

Bref silence

Et l'eau
Et les vagues
Et les vagues qui frappaient

bref silence

et frappaient
et il était si bon
il était un repos
grand comme l'amour
et paisible comme la mer
Et le ciel
était sa main

Bref silence

Mais je ne voulais pas

LA FEMME ÂGÉE

A l'homme âgé

Je m'en vais

L'HOMME ÂGÉ

Je ne supporte pas
de voir ton visage

LA FILLE

Je regrette
Je veux revenir
Je veux de nouveau être seule
Je n'aurais pas dû

elle s'interrompt

*Noir*⁴³⁹.

Par le travail sur le rythme, par la mise en regard des situations particulières, l'écriture fosséenne accompagne l'expérience du passage. Elle ne fait pas abstraction de la souffrance mais crée les conditions d'un exorcisme, accueillant par exemple l'expression du regret et de la peur de la fille. C'est dans ce geste

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 183-185.

d'accompagnement que se constitue la résilience fosséenne, conduisant à un rapprochement avec une forme non transcendante de chamanisme⁴⁴⁰.

7-3-3 Devenir dramaturgique de l'habitat

L'habitat, qui cristallise l'attachement au monde et au temps, subit ainsi une dilution significative chez Fosse. Il ne semble être donné que pour être quitté, à l'instar de la chambre d'enfant dans *Visites*. La chambre d'enfant constitue un espace au sein duquel la fille se réfugie souvent au fil de la pièce, mais qu'elle se résout à quitter à la fin de sa pièce, en même temps que sa mère vend l'appartement dans lequel la fratrie a grandi. Le personnage fosséen est donc constamment en exode, en départ, ainsi que le fait apparaître la didascalie de la dernière scène de *Visites*.

Scène 7

Noir, la lumière s'allume brusquement.

Le salon est vide, la table, le canapé, tout a disparu, et par terre se trouvent un gros sac en plastique noir rempli d'affaires et d'autres sacs en plastique plus petits, la porte de la chambre d'enfant s'ouvre et la fille apparaît, elle tient un sac en plastique à la main, elle entre dans le salon, le frère arrive derrière elle, il s'arrête sur le seuil, se retourne et jette un œil dans la chambre d'enfant⁴⁴¹.

Chez Fosse, le motif phénoménologique de l'habitation se constitue dans le croisement de deux trajectoires particulières : celle de personnages toujours envisagés dans leur contingence de locataires, et celle de maisons qui mènent une existence propre. Chez Fosse, la maison non seulement préexiste et survit aux passages, mais ne fait exception ni au temps ni à son effacement, ainsi que le fait apparaître la scénographie de *Quelqu'un va venir* dans la mise en scène de Claude Régy en 1999.

⁴⁴⁰ Vincent Rafis, *Mémoire et voix des mors dans le théâtre de Jon Fosse*, op. cit., p. 94.

⁴⁴¹ Jon Fosse, *Visites*, Paris, L'Arche, 2002, p. 102.



[Fig. 38] *Quelqu'un va venir*, mise en scène Claude Régy, Nanterre, Théâtre des Amandiers, 1999.

La mise en scène de Claude Régy suspend dans leur trajectoire respective, la maison représentée par son unique fenêtre, témoin d'un plus ample mouvement de dissolution, et des personnages rendus à leur indistinction de figures, à peine entrées dans notre champ de perception et déjà en projection vers le lointain. Dans *Rêve d'automne*, la Femme explique ainsi.

LA FEMME

[...]

Quand je suis sur une colline et que je regarde une ville
C'est vrai
Alors je regarde les maisons les unes après les autres
Et je pense que les gens qui sont maintenant dans les maisons
Qui y habitent maintenant
Qui y travaillent maintenant
Oui dans quelques années seulement
Aucun d'eux ne sera là
Dans pas si longtemps ils auront tous disparu
Et d'autres gens seront là
Dans les maisons
Dans les rues
Petit à petit tous les gens seront remplacés
Par d'autres gens
Tous seront remplacés

C'est à ça que je pense⁴⁴²

Dissidente par sa suspension et méfiante à l'égard des postures d'engagement qui ont marqué les années 1990, la dramaturgie de Jon Fosse se constitue dans le refus du théâtre à thèse, dans la dissolution de l'épique et fonde son éthique dans l'altération perceptive. L'émancipation fosséenne fait ainsi intervenir une opération du percept – ce tissu sensible façonné dans la variation et dans l'abstraction – sur le sens. Par le travail de la prosodie et du rythme, la dramaturgie de Jon Fosse dissout le message, ouvrant par là même un espace d'allègement et de résilience. Nettement méta-poétique, elle sollicite chez le spectateur une réflexivité en mention, c'est-à-dire davantage tournée vers le travail du langage que vers le discours sur le monde. La dramaturgie fosséenne n'est donc porteuse d'autre vérité et d'autre engagement que ceux qui la font naître. La voix de l'écriture, cet affleurement de l'altérité qui fonde une ironie ouverte et non hiérarchique, naît de cette dissolution du rhétorique et de cet effacement de l'auteur.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 19-20.

CHAPITRE 8

ARNE LYGRE ET LE THÉÂTRE DU DISPARAÎTRE

Comme chez Fosse, l'identité lygrienne est engagée dans un exode : « on pourrait dire des personnages d'Arne Lygre qu'ils ne cessent d'échapper à leur moi⁴⁴³ ». mais contrairement à la théâtralité foséenne, qui interroge le mouvement d'exode et de disparition dans sa dimension affective, la dramaturgie lygrienne se caractérise par sa capacité à reconstruire le réel depuis le lointain d'un effacement.

Il y a sans doute des parentés aussi avec le théâtre de Jon Fosse : une écriture assez minimale, un espace-temps un peu suspendu, une tendance à s'abstraire du réel – une dimension symbolique. Mais dans le minimalisme de Fosse, le silence me paraît essentiel : c'est un peu comme si le texte bordait du silence. La fonction du langage chez Lygre est différente : c'est une fonction de nomination – je pense que chez lui, le langage nomme ; et donc le silence est beaucoup moins important. Ce qui importe [chez Lygre], c'est la façon dont les mots prononcés sur scène dessinent une réalité – je crois que l'idée de dessin est très importante, en opposition à ce qui serait de la peinture – une écriture réaliste⁴⁴⁴.

Le réel n'est donc jamais une donnée stable mais le fruit d'une fabulation dont les mouvements sont exhibés dans leur facture, et d'une convention consciente qui interroge

⁴⁴³ Anne-Françoise Benhamou, *OutreScène*, n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 3.

⁴⁴⁴ Stéphane Braunschweig, « Un théâtre de mots qui dessinent le monde », propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, *Outrescène* n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 44.

la politique de la représentation. Quelle éthique et quelle politique la dramaturgie lygrienne du disparaître engage-t-elle ?

8-1 la fabulation du moi

La dramaturgie lygrienne se développe à partir d'un trait stylistique récurrent, l'usage de commentaires de l'action signalés textuellement, qui introduisent un dédoublement énonciatif et ouvrent une distance réflexive. Les « hyper-répliques » lygriennes font penser à la dramaturgie brechtienne, mais acquièrent une fonction plus introspective que didactique, ainsi que l'a repéré le metteur en scène brésilien Roberto Alvim.

Le déplacement de l'adresse des discours [...] d'une manière générale, dans l'héritage brechtien, vise à casser l'instance du drame et à créer une distance critique par rapport à la situation fictionnelle. Chez Arne Lygre, ce procédé est utilisé avec des intentions très différentes : il vise, paradoxalement, à nous rapprocher et à nous plonger dans la subjectivité des personnages. Cela vient de la perception de l'auteur qu'aujourd'hui, le drame est déjà regardé de manière distanciée (plus personne n'a une relation de croyance en l'illusion scénique comme à l'époque de Brecht) ; ainsi la parole à la troisième personne, opérant comme une instance témoin, résonne en nous plus crédible et plus intime (par la destruction délibérée de l'illusion). C'est comme si la subjectivité pouvait seulement s'exprimer de manière absolument non personnelle⁴⁴⁵.

Le moi lygrien est donc une instance médiale, il se constitue de l'extérieur dans la distance du commentaire et de la fabulation.

8-1-1 Soi-même comme un autre : l'expérience lygrienne de la simultanéité

La pensée de l'altérité est fondatrice chez A. Lygre, mais contrairement au théâtre de L. Norén par exemple, qui fait intervenir une relation empathique à l'autre et sollicite l'attachement dans une perspective éthique, la dramaturgie lygrienne scelle l'aporie de cette relation empathique, comme l'explique *Moi* au début de *Je disparaiss*, pièce écrite en 2011.

⁴⁴⁵ Roberto Alvim, « Homme sans but – déplacements, réinventions du sens, et croyance dans le pouvoir de création (de temps, d'espaces, de sujets et de réalités) par les mots », *Outrescène*, n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 96.

Je pense souvent à ce qu'on appelle la simultanéité. A ce qui arrive à d'autres gens
 Précisément maintenant. A cet instant, au fait que je sois assise ici et qu'à un autre endroit soit assise une femme pour qui ça ne va pas aussi bien.
 Je vais bien.
 Mais cette femme. Elle regarde droit devant elle, et elle dit qu'elle est forte. Je suis forte, dit-elle à haute voix.
 C'est elle, là, dans cette pièce. Toute seule.
 Moi aussi, je seule là maintenant.
 Je pense aussi à ce qu'on appelle la compassion. J'en ai la capacité, je pense, mais en réalité non. Pas parce que je suis froide ou cynique ou méchante, mais parce que ce n'est pas possible.
 Je peux soupçonner quelque chose de l'état de quelqu'un d'autre, je peux avoir un instant l'impression, peut-être, de comprendre, d'être triste ou affligée de ce que je sais qu'une autre personne éprouve, mais vraiment prendre à cœur ce que la personne traverse, c'est au-delà de mes capacités⁴⁴⁶.

Chez A. Lygre, l'autre est une énigme, une place vide qui nous regarde, comme le suggère la mise en scène de Stéphane Braunschweig.



[Fig. 39 a et b] Annie Mercier dans *Je disparaiss*, mise en scène Stéphane Braunschweig, Théâtre de la Colline, 2011.

⁴⁴⁶ Arne Lygre, *Je disparaiss*, Paris, L'Arche, 2011, p. 10.

Au début de la pièce, s'ouvre un espace de l'altérité en tout point semblable à celui où se trouve *Moi*, à cela près que le second siège est laissé vacant. La femme imaginée par *Moi* apparaît comme une virtualité que le jeu ultérieur va faire exister. Annie Mercier, qui joue le rôle de *Moi*, expérimente ainsi une gamme de gestes, de déplacements et de phrases qui construisent ce personnage absent, retenant parmi ces propositions celles qui lui paraissent les plus satisfaisantes pour créer le personnage, les plus conformes à ce qu'elle imagine de cette femme fantasmée.

Je m'allonge [...]. Je me relève. J'erre dans la pièce, comme si j'étais dans celle de l'autre femme. J'adapte ma propre démarche, comme si cette pièce était aussi petite que la sienne⁴⁴⁷.

Ces phrases sont traitées scéniquement comme des didascalies et, essayées sur scène, elles construisent peu à peu l'histoire de la femme fantasmée. Le jeu se substitue ainsi à l'empathie et à la compassion comme mode d'accès à l'altérité.

8-2-2 Le jeu lygrien ou la co-construction du moi

L'arrivée de *Mon amie* dans *Je disparaiss* relance le mouvement fantasmant mis en place au début de la pièce. La fabulation se prolonge dans l'interaction entre *Moi*, qui prend en charge la fabulation, et *Mon amie*, qui interroge *Moi* sur l'histoire qu'elles sont en train d'inventer, émet des hypothèses sur la femme qu'elles imaginent. L'histoire se constitue dans l'interaction et le jeu du « comme si », et s'enrichit des évolutions qui affectent l'existence de *Moi* et de *Mon amie*, dans une collusion du jeu et de la vie.



⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.



[Fig. 40 a et b] Luce Mouchel et Annie Mercier dans *Je disparaiss*, mise en scène Stéphane Braunshweig Théâtre de la Colline, 2011.

Est ainsi imaginée une maladie qui bouleverse la vie de cette femme et de son amie.

MON AMIE

Qu'est-ce qu'elles font maintenant ?

MOI

La bien portante regarde son amie. Elle ne sait pas quoi dire. Elle cherche ses mots, mais en même temps, elle pense qu'elles n'ont pas besoin de parler. C'est un moment délicieux, voilà tout.

La malade penche la tête. Elle regarde ses genoux. Les mains posées là.

Je ne suis pas si vieille qu'on me fasse une telle annonce, pense-t-elle.

MON AMIE

C'est si grave que ça ?

MOI

Oui.

MON AMIE

Au moins n'est-elle pas toute seule.

MOI

J'aurais dû être seule, pense-t-elle. Je ne devrais pas avoir besoin d'être accompagnée d'une amie.

MON AMIE

Il en est peut-être ainsi ? Quand on est certain de son propre décès.

MOI

Oui.

Je crois qu'on a besoin d'être seul à ce moment-là. Ce sentiment que la vie des autres n'a rien à voir avec ta propre réalité⁴⁴⁸.

L'écriture à deux voix fait affleurer des possibles narratifs, des scripts d'action qui pourraient être au centre d'une histoire autonome, à l'instar du passage au cours duquel *Moi* et *Mon amie* imaginent ce que deviendront les deux enfants de la femme malade lorsqu'elle sera morte :

MOI

La femme malade a aussi des enfants.

Deux garçons. Elle en souhaitait davantage, mais les pères des enfants l'ont quittée, et ça ne s'est pas passé comme elle l'avait pensé. Les garçons vont ensemble à l'école. Ils ont presque le même âge, seulement quelques années d'écart, et ils ne savent pas qu'ils seront bientôt orphelins. Ils ne savent pas non plus que, dans quelques mois, ils prendront chacun des routes séparées, et parce que leurs pères ne s'entendent pas, ne se verront plus l'un l'autre dans les années qui viennent.

Quand ils seront assez grands pour décider eux-mêmes qui ils veulent fréquenter, ils n'arriveront pas à surmonter le sentiment d'être devenus des étrangers l'un pour l'autre⁴⁴⁹.

Ce script, qui constitue la suite de l'histoire que les deux amies sont en train d'imaginer, et qui rappelle l'univers du mélodrame, fait apparaître le plaisir et l'énergie dont procède le mouvement fictionnel. Si l'écriture d'Arne Lygre peut être considérée comme une écriture virtualisante, elle n'est en revanche pas abstraite. Elle libère les potentialités narratives et les soumet à l'épreuve du plateau. Nominaliste et pragmatique, elle écriture procède par essais, ruptures, recommencements, faisant affleurer la dynamique de production de la représentation. Ainsi, l'écriture lygrienne « interroge beaucoup le spectateur sur ce qu'il a envie ou peur de voir, sur ses attentes et ce qu'il refoule de son désir de voir⁴⁵⁰ ».

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

⁴⁵⁰ Stéphane Braunschweig, « Un théâtre de mots qui dessine le monde », entretien avec Anne-Françoise Benhamou, *OutreScène*, n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 43.

8-2- un théâtre de la convention consciente

Comme chez Pinter, l'écriture d'Arne Lygre est riche en situations de jeu données comme telles et appelées à être expérimentées par les acteurs, créant un espace réflexif pour le travail de l'acteur.

8-2-1- La dramaturgie lygrienne et le travail de l'acteur

Anne Sée, qui a joué le rôle de *Femme* dans *Jours souterrains* lors de la création française de la pièce par Jacques Vincey, en 2011, évoque ainsi la manière dont l'écriture épiciée de Lygre affecte le travail de l'acteur.

C'est un théâtre habité d'angoisse, de vertige, de folie, mais l'écriture de Lygre interdit le pathos et l'hystérie, aux personnages ainsi bien qu'aux acteurs... Tous ces petits paliers de mise à distance créent du jeu – un espace pour penser, pour s'arracher à cette condition humaine difficile – ils ouvrent des possibles, de l'espoir⁴⁵¹.

De même, Udo Samel, qui tient le rôle de *Propriétaire* dans la mise en scène de *Jours souterrains* par Stéphane Braunschweig, confie avoir été marqué par la simplicité apparente de l'écriture lygrienne - « les mots, les phrases se présentent nus, sans enrobage⁴⁵² » - avant d'en évoquer la force d'évocation :

J'ai laissé le texte de côté quelques jours pour y réfléchir et je me suis rendu compte qu'avec le recul, j'avais commencé à me raconter une histoire. Au-delà de ce qui est écrit. Mon imagination était stimulée. Le peu que dit le texte déclenchait des histoires entières, qui se mélangeaient bien sûr avec mes propres fantasmes, y compris les plus effrayants, avec tout ce dont je crois les hommes capables⁴⁵³.

Face au texte de Lygre, une forme de passivité est nécessaire pour que l'écriture, malgré son apparente simplicité, fasse son oeuvre dans l'esprit du lecteur. Le texte lygrien implique aussi une retenue dans le jeu, afin que la même alchimie opère dans l'esprit du spectateur. Samel mentionne ainsi l'importance, pour l'interprète, de laisser exister l'écriture sans la charger d'intention :

⁴⁵¹ Anne Sée, « Vertiges », propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, *OutreScène*, n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 51.

⁴⁵² Udo Samel, « Faire vivre l'air autour des mots », entretien avec Astrid Schenka, *OutreScène*, n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 52.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 51.

Autour des mots et entre les mots, il y a beaucoup d'air. Il faut faire vivre cet air, je crois, en laissant les mots à eux-mêmes, sans les ciseler, sans les envahir [...]. La langue allemande a cette qualité magnifique : elle laisse se dégager beaucoup de choses autour des mots, si on les fait vibrer d'une certaine façon. Chacun en dégagera quelque chose de différent, mais pas au point de ne plus pouvoir être ensemble. Cela m'évoque le théâtre antique, tel que je l'imagine : les vibrations devaient jouer un rôle essentiel pour le sens. Dans cette langue ancienne, la façon d'envoyer les mots dans l'air détermine leur signification. C'est fascinant de pouvoir retrouver cela avec ce texte de Lygre⁴⁵⁴.

Comme dans la théâtralité symboliste et néo-symboliste, l'effacement de l'interprète vise donc à faire affleurer le mot, et avec lui sa force d'évocation. Samel insiste donc sur la polysémie ouverte par le déploiement scénique du texte lygrien sans toutefois nuire au partage du commun qui fonde l'assemblée théâtrale.

8-2-2- Une écriture à plusieurs voix

Paradoxalement, c'est par sa structuration et par sa rigueur formelle que l'écriture lygrienne crée un espace démocratique de liberté et d'invention. Se dessine ainsi une théâtralité au second degré qui exhibe les moteurs collectifs de développement d'un jeu qui interroge la politique de la représentation. Dans *Homme sans but*, l'entrée en scène de *Femme* ouvre ainsi une discussion entre les autres personnages.

Ils restent un instant silencieux. Peter boit de nouveau. Il tend la bouteille aux autres, qui boivent à leur tour. Femme apparaît sur le quai. Les autres la regardent, mais ne disent rien. Elle s'assied à leurs côtés.

PETER

La première fois qu'il leur a parlé d'elle, ils ne l'ont pas cru.

FRERE

Une femme que Peter n'avait jamais mentionnée ?

PETER

Ex-femme.

ASSISTANT

Une ex-femme que Peter n'avait jamais mentionnée ?

FRERE

⁴⁵⁴ Ibid., p. 54-55.

A quelle époque ?

FEMME

Ils avaient vécu ensemble à une époque où Peter et Frère ne se voyaient pas.

PETER

Et...

FRERE

Quoi ?

PETER

Elle est arrivée en ville pour les festivités.

FRERE

**Une ex-femme qu'il ne voyait plus.
Et qui revenait soudain.
En visite.**

PETER

Il n'avait pas imaginé à quel point c'était important d'être entouré de gens qui comptaient. Un jour pareil.

FRERE

Parce qu'elle comptait ?

PETER

Elle était venue. Ça lui a fait plaisir.

FEMME

Elle aurait dû venir plus tôt.

PETER

Ils n'ont pas parlé du passé.

FEMME

**Ils ont parlé de la ville.
Entre autres.
Si belle. Moderne. Amusante.**

FRERE

Amusante ?

FEMME

Tous les immeubles peints de la même couleur.

PETER

Elle lui plaisait ? La couleur ?

FEMME

**Sa couleur préférée, c'était le rouge.
*Frère rit. Il regarde Femme.***

FRERE

Une ville rouge ?

Femme ne répond pas. Peter paraît songeur.

PETER

**Pourquoi pas ? Les nouveaux quartiers.
Comme une sorte de clin d’œil.**

ASSISTANT

**Ils avaient décidé que tout devait être dans la même gamme
de couleurs.**

PETER

**Peut-être. Et pourtant.
Un quartier rouge ?**

FRERE

Ils avaient décidé !

PETER

Il a changé d’avis.

Les autres ne répondent pas. Ils restent un instant silencieux.

Dans cet extrait entièrement écrit en hyper-répliques, est exhibé le mouvement de co-construction du scénario, faisant apparaître les relations d’influences qui président à la validation des éléments de la fable. Peter apparaît d’abord comme le garant –c’est-à-dire l’auteur – de la narration, dans la mesure où c’est lui qui détermine la teneur de la fable à partir des questions posées par les autres personnages. Mais peu à peu, c’est le nouvel arrivant, Femme, qui prend l’initiative de la construction. Cette nouvelle orientation contrevient au scénario préalablement établi en concertation. L’écriture lygrienne de la suggestion, qui construit et valide des versions concertées du réel, repose donc sur une dynamique d’interactions et de d’influences. C’est ici la politique de la représentation qui est interrogée dans la manière dont elle façonne le réel, c’est-à-dire l’espace commun du jeu.

8-2-3- La fabulation et le travail de réparation

L’Ombre d’un garçon fait intervenir deux personnages principaux, Tom et Anna. Tous deux vivent ensemble après la mort des parents de Tom, les voisins et amis d’Anna. Après l’accident, Tom vit avec Anna dans l’une des deux maisons jumelles, l’autre étant restée inoccupée après la mort des parents. Amie du couple

parental, Anna se substitue donc peu à peu à une mère, ce qu'une des premières scènes de la pièce met en jeu.

Tom s'agenouille soudainement par terre et commence à traverser avec peine la pièce. Anna le regarde avec étonnement.

Tomine ?

TOM

Ah.

ANNA

Ma fille.

TOM

Aaah.

Anna s'approche rapidement de Tom et attache autour de son cou un bavoir avec le nom brodé. Elle le regarde avec fierté. Après un petit moment il ramasse une balle. Il fait rebondir la balle par terre et la rattrape.

ANNA

Tomine joue à la balle ?

TOM

Alle.

ANNA

Oui. Balle !

TOM

Alle.

ANNA

Oui. Comme il est doué Tomine.

TOM

Alle ! Alle !

Tom fait rebondir la balle plusieurs fois. Anna applaudit avec enthousiasme. Elle parle très distinctement, comme pour lui apprendre les mots.

ANNA

La balle...est...rouge.

TOM

Alle...e...ou.

ANNA

Oui ! La balle est rouge.

TOM

Lalle e rou.

ANNA

Comme elle est douée, Tomine !

TOM

La balle est rouge !

ANNA

Si douée !

TOM

La balle est bleue ! La balle est rouge et bleue !

Anna sourit et applaudit. Tout d'un coup elle s'arrête et s'assied sur le lit. Tom interrompt le jeu⁴⁵⁵.

Faite de propositions et de relances, la construction du jeu à deux confère son rythme à une scène dont le crescendo manifeste une jubilation à recréer le réel. L'espace de jeu est structuré par la convention, la scène comportant deux seuils : un signal de début du jeu (l'action soudaine réalisée par Tom) et un signal de fin (les applaudissements d'Anna), entre lesquels sont explorés différents aspects du rapport au réel : la découverte des couleurs, la découverte des mots exprimant ces couleurs, la construction genrée, Tom devenant « Tomine » au cours du jeu. La narration se construit en outre à partir de deux perspectives narratives et dans deux directions temporelles inverses : les scènes 1 à 5 retracent la vie de Tom de douze à vingt ans, les scènes -1 à -4 remontent le temps, nous permettant de suivre Tom à dix ans, puis à six ans, puis à quatre ans, jusqu'avant sa naissance. Ces scènes récursives ne constituent pas pour autant des flashbacks qui seraient donnés comme des bribes de passé par rapport au présent stable de la narration. Chez Lygre, le présent est plutôt donné à percevoir comme perpétuellement relatif, comme le tissage de deux potentiels, celui du passé dont on sait qu'il n'est déjà plus et celui de l'avenir qui n'est pas encore, mais que le spectateur connaît du fait de la construction du récit. Cette structuration narrative permet au spectateur de vivre chaque moment de la fable sans pour autant perdre la conscience de la convention. Stéphane Braunschweig, qui note que dans l'écriture lygrienne la narration rend les personnages «acteurs d'eux-mêmes, acteurs de leur vie⁴⁵⁶ », a

⁴⁵⁵ Arne Lygre, *L'ombre d'un garçon*, *OutreScène*, n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 27-28. La pièce a été publiée en 2005 et demeure inédite en Français. Eloi Recoing a signé la traduction des trois scènes publiées dans la revue *OutreScène*.

⁴⁵⁶ Stéphane Braunschweig, « Un théâtre de mots qui dessinent le monde », *op. cit.*, p. 41.

ainsi décidé de faire de ce texte une pièce radiophonique, explorant la dialectique du réel et du fantasme, et permettant à chaque spectateur de construire ces situations dans l'espace qu'ils imaginent. La voie radiophonique explorée par Stéphane Braunschweig explore les potentialités suggestives de la dramaturgie lygrienne mais reste un cas à part, dans la mesure où le dispositif radiophonique fragmente une assemblée théâtrale dont Lygre ne cesse de penser l'organicité.

8-3 La parabole lygrienne : vers un régime achronique du théâtre politique

La pièce parabole, qui induit un mouvement de simplification et d'interprétation du réel, articule un comparé et un comparant dans une relation référentielle⁴⁵⁷. Mais il arrive toutefois que « le “comme” ne soit pas visible, que la comparaison reste implicite et que le comparé s'efface complètement derrière le comparant⁴⁵⁸ ». La dramaturgie lygrienne emprunte à cette seconde forme de parabole, que nous pourrions nommer *in absentia* dans la mesure où elle efface le référent et ouvre une voie achronique qui interroge le devenir du politique. La référentialité est-elle essentielle pour envisager la dimension politique de la dramaturgie ?

8-3-1 Deux paraboles de la fondation : *Homme sans but* et *Mahagonny*

L'opéra didactique *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* a été écrit en 1928-1929, sur une musique de Kurt Weil et des projections de Caspar Neher. Brecht y affirme une volonté de rupture et de transformation, qu'il manifeste également dans sa correspondance avec l'éditeur Suhrkamp⁴⁵⁹. Forme artistique

⁴⁵⁷ « Pour qu'il y ait pièce parabole, il faut donc que la pièce s'articule autour d'une *comparatio*, qui va constituer le noyau d'une pièce tantôt brève, tantôt longue mais toujours d'une structure simple. Structure *comparative* où une question difficile et abstraite – politique, philosophique, religieuse, etc. – est rapportée à un récit accessible et imagé » (Jean-Pierre Sarrazac, article « Parabole (pièce) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 148-149).

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁵⁹ Peter Suhrkamp, qui a été metteur en scène et dramaturge, a créé en 1937 sa propre maison d'édition. Rescapé des camps de concentration, il continua de diriger la maison d'édition où paraissent les œuvres de Brecht en Allemagne (Bertolt Brecht, « Note sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* », *Ecrits sur le théâtre*, 2, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1979, p. 324-335).

« culinaire⁴⁶⁰ », à la fois « moyen de jouissance⁴⁶¹ » et « marchandise⁴⁶² », l'opéra développe une esthétique du diffus pourfendue par Brecht. *Mahagonny* procède à une critique de la marchandisation des relations sociales et du règne prostitutionnel de l'économie dans les existences individuelles, trait qui le rattache à l'œuvre lygrienne. Le metteur en scène brésilien Roberto Alvim a ainsi repéré les échos entre la dramaturgie brechtienne et celle d'Arne Lygre, dans la mesure où toutes deux reposent sur des principes analogues de réduction et de grossissement, mais aussi sur un « message ».

Le procédé minimaliste, presque un procédé de rétrécissement, présent dans le texte : une narration épique (la fondation et la chute de toutes une civilisation), qui se développe sur plus de vingt ans, est élégamment conduite par l'auteur (à travers des constructions temporelles d'une surprenante efficacité, simples mais jamais simplistes) avec juste six personnages, un fait apparemment impossible mais qui une fois dessiné scéniquement, nous apparaît comme l'évidence même. Il y a là un message subliminal : un être humain est capable de construire tout un univers. Il n'y a pas besoin de foule⁴⁶³.

La force du théâtre d'Arne Lygre résiderait dans la manière dont il intègre et transforme l'épique brechtien, dans la manière dont il les éléments du théâtre didactique, à savoir le rétrécissement, dont Roberto Alvim dit qu'il ne se confond jamais avec le simplisme, la temporalité qui permet de prendre la distance nécessaire à l'activité critique et le message, qui apparaît comme « subliminal », c'est-à-dire présent et effacé à la fois. C'est cette dimension subliminale que nous souhaitons interroger dans la mesure où elle fonde la suspensivité de l'écriture lygrienne.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 326.

⁴⁶¹ *Id.*

⁴⁶² *Id.*

⁴⁶³ Roberto Alvim, « Homme sans but – déplacements, réinventions du sens, et croyance dans le pouvoir de création (de temps, d'espaces, de sujets et de réalités) par les mots », *Outrescène*, n°13/2011, « Arne Lygre », p. 96.



[Fig. 41] *Homem sem rumo*, mise en scène Roberto Alvim, Sao Paolo, 2007.

Homme sans but et *Mahagonny* apparaissent ainsi comme deux paraboles de la fondation prenant comme unité d'observation une ville au milieu du désert pour Brecht⁴⁶⁴, au bord d'un fjord pour Lygre⁴⁶⁵. Dans les deux cas, la ville nouvellement fondée est le fruit de l'imagination d'esprits visionnaires. Pour Brecht, il s'agit du duo formé par Begbick et Moïse la Trinité⁴⁶⁶. Chez Lygre, la vision et sa concrétisation sont le fait de Peter, comme le montre le début de la pièce.

PETER
Ici.
Ici sera la ville.

FRERE
Oui.

PETER
Ici.

FRERE
Tout une... ville ?

PETER
Ne recommence pas !
J'ai pris ma décision.
Ici elle sera. La ville.

⁴⁶⁴ « Fondation de la ville de Mahagonny. Dans une contrée désertique s'arrête un camion en mauvais état » (Bertolt Brecht, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, Paris, L'Arche, 1983, p. 7).

⁴⁶⁵ « Peter et Frère, debout sur un terrain vierge près du fjord » (Arne Lygre, *Homme sans but*, Paris, L'Arche, 2007, p. 7).

⁴⁶⁶ « Fondons ici même une ville/ Appelons-la Mahagonny/ C'est-à-dire : ville-piège ! » (Bertolt Brecht, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, Paris, L'Arche, 1983, p. 8)

La première pierre.
Peter s'éloigne un peu. Il choisit un autre endroit.
Ou...
Non.
Peter revient à l'endroit où il était.
Ici.
Ici nous la poserons. La première pierre.

FRERE
C'est si important ?

PETER
Quoi ?

FRERE
L'endroit où nous poserons la première pierre.

PETER
C'est important.
Le centre de la ville.
La grande place d'où partiront les rues principales⁴⁶⁷.

Peter est un esprit visionnaire dans la mesure où il voit ce que les autres ne voient pas et ne désirent qu'inconsciemment. Il forme ainsi dans le sensible un projet qui flottait jusqu'alors dans les esprits, en attente d'être énoncé. Ainsi, chez Lygre, le processus historique « n'a pas besoin de foule » (Alvim) parce qu'il est déjà entièrement là et que l'humain en est moins le créateur que le révélateur. C'est sans doute cette conception du devenir historique qui explique l'importance de la foule chez Brecht et le resserrement sur un nombre réduit de personnages chez Lygre. En outre, si l'action de *Mahagonny* est fondée sur le principe de jouissance⁴⁶⁸, la fondation lygrienne répond à un désir d'un autre ordre, à savoir le rêve de propriété de la classe moyenne. Peter, qui vient d'acquérir le fjord, explique ainsi à son ancien propriétaire à quoi il destine le site.

PROPRIETAIRE
Qu'est-ce que tu vas en faire ?

PETER
De quoi ?

PROPRIETAIRE

⁴⁶⁷ Arne Lygre, *Homme sans but*, op. cit., p. 7.

⁴⁶⁸ « Quant au contenu de cet opéra [Mahagonny] – son contenu, c'est la jouissance. Le plaisir donc non seulement comme forme, mais aussi comme matière [...]. Il apparaît ici sous sa forme historique actuelle : en tant que marchandise » (Bertolt Brecht, « Note sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* », *Ecrits sur le théâtre*, 2, op. cit., p. 327).

De la propriété. De la maison.
Si tu fais partie de ceux qui peuvent acheter tout ce qu'ils
veulent, qu'est-ce que tu vas faire de ma propriété ? De ma
maison ?

PETER

La mienne. Maintenant.

PROPRIETAIRE

Qu'est-ce que tu vas en faire ?

PETER

La raser.

PROPRIETAIRE

Quoi ?

PETER

D'abord la raser. Puis reconstruire.

PROPRIETAIRE

Une nouvelle maison ?

PETER

Une ville.

*Propriétaire éclate de rire. Petit à petit il cesse de rire. Il regarde
Peter comme s'il comprenait soudain que celui-ci parlait
sérieusement.*

PROPRIETAIRE

Des immeubles ? Des rues ? Des magasins ?

PETER

Tout.

PROPRIETAIRE

Ici ?

PETER

Oui.

PROPRIETAIRE

Pour qui ?

PETER

Pour tous ceux qui voudront habiter les logements pas chers
qu'on va construire⁴⁶⁹.

Cette scène entre Peter, Frère et Propriétaire repose sur un décalage humoristique :
Peter, dont nous connaissons le projet, a une vision parfaitement claire de ce à
quoi il destine le site, contrairement à Propriétaire, qui va de découverte en

⁴⁶⁹ Arne Lygre, *Homme sans but*, op. cit., p. 21.

découverte, apprenant successivement que sa maison va être rasée et qu'à la place va être édiflée une ville. Le rire de Propriétaire, qui marque au départ son incrédulité, se dissipe à mesure que naît en lui la vision de Peter, et que se forme une résolution qu'il réalisera : devenir actionnaire du projet et assistant personnel de Peter. Propriétaire vit comme une opportunité ce qui pourrait apparaître comme une relégation, dans la mesure où il était jusque-là propriétaire du site. La force de l'écriture lygrienne tient à la manière dont est articulée, dans la même séquence, la situation de jeu et une réflexion à plus longue portée, d'ordre allégorique, sur le capitalisme, au sein de laquelle chaque personnage incarne une posture. A la différence de *Mahagonny*, où le référent américain est sans cesse rappelé, Lygre rend plus diffus le référent dans *Homme sans but*. Il s'applique en revanche à conserver le principe de décryptage qui fonde le mouvement critique de la parabole brechtienne et lui adjoint le principe de plaisir qui caractérise le mode dramatique, rappelant en cela des dramaturgies politiques plus contemporaines, à l'image des Liégeois du « Raoul collectif⁴⁷⁰ ».

8-3-2- Une dramaturgie du cas

Lygre ne méconnaît donc pas les potentialités que l'affect, du rire notamment, joue dans la construction de la réflexivité, pas plus qu'il ne méconnaît l'importance que tient la perception dans l'acte de jugement. Pour Lygre, juger d'un cas ou d'une situation revient en effet à envisager ce cas selon une perspective particulière. Cette conception perspectiviste de l'acte réflexif conduit Lygre à explorer les décalages et variations de perspective.

La pièce utilise deux perspectives narratives. Les personnages se servent tantôt de l'une, tantôt de l'autre puisqu'ils interrompent par moments leur discours pour intervenir d'une manière plus distanciée à la troisième personne. On dirait qu'ils regardent leur propre moi de l'extérieur, dans des retours en arrière, tout en continuant à communiquer avec les autres personnages à travers des sortes de dialogue. Dans le corps du texte, ces passages sont en gras. Chacun des trois actes comporte une partie centrale où cette perspective prédomine. Ces parties centrales correspondent par ailleurs à des sauts temporels. Au premier acte, ce saut est de 20 ans, au deuxième il est de 20 jours et au troisième de 20 minutes.

⁴⁷⁰ Voir en particulier les spectacles « Rumeur et petits jours » et « Le Signal du promeneur ».

Entre le premier et le deuxième acte il se passe dix ans. Entre les deux actes suivants il se passe une semaine⁴⁷¹.

La didascalie initiale d'*Homme sans but* convoque un principe de dédoublement récurrent dans sa dramaturgie, entre l'action représentée et le commentaire de cette action, qu'il nomme « hyper-réplique ». ce procédé de dédoublement, qui se manifeste par une hétérogénéité textuelle, systématise la prise de recul et confère au mouvement d'interprétation une dimension collective, dans la mesure où les personnages observateurs verbalisent et co-construisent leur interprétation. La nature de la situation observée devient alors un enjeu herméneutique soumis aux interactions de groupe. L'étagement des hyper-répliques au fil de la pièce, du plus distant (vingt ans d'écart entre la situation et son commentaire à l'acte 1) au plus immédiat (vingt minutes) fait apparaître la pression de l'immédiateté dans l'acte de jugement. Ecrite en 2008, la pièce *Puis le silence* reprend le dispositif énonciatif des hyper-répliques. Elle se compose de scènes juxtaposées, non numérotées, commençant toutes par la même réplique : « Un homme, un peu à l'écart de deux autres hommes ». Se met ainsi en place une série de variations sur la perte et la dissolution du lien à l'autre. Si certaines situations relèvent du théâtre politique par leur sujet, d'autres interrogent l'intime, sans hiérarchie entre les domaines. Les hyper-répliques interviennent dès la première scène, qui retrace une scène d'interrogatoire. Un débat se met en place parmi les observateurs.

FRERE

C'est une situation de torture qu'il subit ?

UN

C'est une situation.

UN AUTRE

C'est quoi, la torture ?

FRERE

Violence légitime dans le but d'obtenir des renseignements ?

UN

Ils exercent de la violence contre lui ?

FRERE

Sans eau pendant vingt-quatre heures ? Privation de sommeil ?

UN

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 6.

Une défaillance au niveau des routines, seulement. Lors de la relève. Rapports incomplets sur les avantages accordés ou non à l'interrogé par le précédent interrogateur.

UN AUTRE

C'est ça qu'ils font. Ils l'interrogent. Ils ne le torturent pas.
[...]

UN

Ils sont aussi aux avant-postes. Sans eux, pas de défense possible.
[...]

FRERE

Que deviendra-t-il plus tard ?

UN

On ne sait pas.

FRERE

On ne sait pas ?

UN

Non.

FRERE

On pourrait le savoir ?

UN

On ne veut pas le savoir.

FRERE

On ne veut pas ?

UN

**Pas vraiment. Non
Non.**

FRERE

Que font ces deux hommes ?

UN

Il ne s'agit pas de ces deux-là. Il ne s'agit pas de lui.

FRERE

Il s'agit de quoi ?

UN

D'une société peut-être⁴⁷².

⁴⁷² Arne Lygre, *Puis le silence*, texte non publié, consultable en ligne sur le site des éditions de L'Arche, p. 8 à 12.

Par sa thématique (la torture d'Etat) comme par son mode de traitement (l'interrogatoire), la scène fait penser à la pièce *Acte*, de Lars Norén⁴⁷³, où un médecin interroge une jeune femme dont on comprend peu à peu qu'elle a été emprisonnée pour actes terroristes et dont l'identité nous est suggérée⁴⁷⁴. Chez Norén, les allégations du personnage avalisé par l'appareil d'Etat – le médecin – sont mises en regard avec d'autres allégations tenant au passé du père du médecin. Chez Norén comme chez Lygre, la suspensivité est donc le fruit d'une mise en débat non orientée idéologiquement, mais dans lequel intervient un principe de lutte et de domination. Le jugement lui aussi est donc soumis à un principe de violence. Dans *Puis le silence*, les personnages observateurs se répartissent selon leur degré d'empathie et d'indignation. Si *Frère* se signale par son empathie à l'égard du personnage interrogé, *Un* et *Un autre* adoptent une posture plus clinique à l'égard de la scène, légitimant la violence de l'interrogatoire par l'argument de la défense de la communauté. La mise en débat du cas, qui ne reçoit aucune résolution, institue une suspensivité active, dans la mesure où elle est sous-tendue par un principe d'ironie. L'ironie lygrienne tient en l'occurrence au déséquilibre de représentation, qui isole la posture empathique de *Frère* face aux deux autres personnages et étouffe la légitimité de son questionnement. Dans une scène ultérieure, Lygre situe l'action dans un palais présidentiel peu après l'accession au pouvoir du nouveau président.

SCENE

UN AUTRE

Un homme, un peu à l'écart de deux autres hommes.

FRERE

Qu'est-ce qu'il fait ?

UN AUTRE

Debout devant une fenêtre, il regarde la mer.

FRERE

A quel moment ?

⁴⁷³ Lars Norén, *Acte*, dans *Embrasser les ombres ; Bobby Fischer vit à Pasadena ; Acte*, Paris, L'Arche, 2003.

⁴⁷⁴ Plusieurs allusions présentes dans le texte de Norén font penser à Ulrike Meinhof, membre de la Faction Armée Rouge. La dramaturgie norénienne atténue toutefois l'assignation référentielle afin d'éviter la cristallisation sur le seul acte pour lequel la femme a été emprisonnée, et de faire affleurer d'autres allusions portant sur le second personnage, conférant à la pièce sa dimension suspensive.

UN AUTRE
Comment ?

FRERE
**A quel moment le fait-il ?
Maintenant ?**

UN AUTRE
Le temps n'a pas d'importance. Il n'y a pas lieu de séparer les instants si cette séparation n'aide pas à comprendre les faits.

FRERE
Pas d'importance ?

UN AUTRE
Séparer les instants puis les jours et les années qui défilent sans qu'on y prête attention, et à la fin on perd toute vue d'ensemble. Toute vue globale. Toute image plus vaste.

FRERE
Ainsi, pas de temps. Seulement des actes.

UN AUTRE
Des actes. Des intentions⁴⁷⁵.

L'homme observé par les personnages est, on le comprend peu à peu, un chef d'Etat en compagnie e son premier cercle. Au gré d'hyper-répliques fonctionnant comme des didascalies internes, le temps de la fable passe en accéléré, rendant plus concrète la situation du gouvernement. L'idée de changement, qui avait porté l'équipe présidentielle au pouvoir, scelle peu à peu sa solitude au sein du palais présidentiel, et déclenche des tentatives de réaction. Le président en vient ainsi à renforcer ses forces armées et à légitimer un état d'urgence afin de conserver le pouvoir. L'enjeu pour Lygre n'est ainsi pas de désigner un référent, possibilité qu'il laisse toutefois au spectateur, mais de dérouler pendant le temps de la représentation un processus et de le soumettre à l'analyse du spectateur.

8-3-3- Un jeu sans maître

En s'émancipant de la référentialité qui fonde la forme épique de la parabole, la dramaturgie lygrienne met ainsi le réel en demeure. Elle identifie par l'abstraction des lieux ou archétypes du politique et fait apparaître la dimension essentiellement médiale et fabulée de la réalité. Chez lygre comme chez Brecht, le théâtre vise

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 53-54.

ainsi moins à reproduire qu'à interroger le réel au moyen d'un doute actif. Dans *Homme sans but*, la mort de Peter au milieu de la pièce prive le jeu de son maître et ouvre un autre temps dramaturgique. C'est en effet à partir de sa disparition que nous découvrons que tous les personnages ont été engagés et rémunérés par Peter pour constituer son cercle d'intimes.

FILLE

Plus besoin de jouer ton rôle, disait-il.

Mais je devais rester un peu.

Fille enlève sa perruque rousse.

FEMME

Il t'avait demandé de venir en rousse ?

FILLE

Non. Des cheveux longs ; c'est tout ce qu'il avait précisé.

Comme j'étais pressée, je n'ai trouvé que cette perruque rousse⁴⁷⁶.

Si cette première apparition du faux est assez lisible, la pièce rend par la suite plus délicate la perception des frontières entre le vrai et le faux, ainsi que le fait apparaître Frère, lui aussi engagé par Peter depuis une date ancienne. *Frère*, que Peter a désigné comme son légataire, est incriminé par *Femme*.

FRERE

Qu'est-ce que tu sais ?

FEMME

Que tu joues.

FRERE

Je ne joue pas.

FEMME

Arrête.

FRERE

Je suis. J'étais. Depuis le début.

FEMME

Tu joues !

Frère crie à Femme.

FRERE

Je ne joue pas !

Femme ne répond pas. Elle regarde Frère en silence.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 56.

FEMME

Tu es qui ?

FRERE

Quoi ?

FEMME

Derrière ce frère qui n'était jamais mentionné⁴⁷⁷.

Le vrai se perd ainsi dans le jeu, la pièce diluant les limites entre les deux domaines lorsque la vraie sœur de Frère revient, à sa demande. Entre *Frère*, *Sœur* et *Femme*, que Peter avait engagée pour tenir ce rôle et Sœur se met en place une relation triangulaire qui brouille définitivement les deux trames.

Femme dévisage Sœur.

FEMME

Qui es-tu ?

Sœur dévisage Femme.

SŒUR

Qui es-tu ?

Femme ne répond pas mais se tourne vers Frère.

FEMME

Qui est-elle ?

FRERE

Ma sœur.

[...]

Ma véritable sœur.

Femme jette un coup d'œil sur Sœur.

FEMME

Vous ne vous ressemblez pas.

FRERE

Nous nous ressemblons...par certains côtés.

SŒUR

Nous nous ressemblons.

Femme regarde Sœur. Soudain elle se dirige vers le carton et en sort une enveloppe qu'elle tend à Sœur.

FEMME

Tu n'auras rien de plus.

Sœur refuse l'enveloppe. Frère bondit, se précipite vers Femme et lui arrache l'enveloppe des mains. Il la bouscule.

[...]

SŒUR

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 64.

Mets-la dehors.
Frère crie.

FRERE
Dehors !

FEMME
Elle a fondu en larmes.

SŒUR
Elle joue.

FEMME
Elle s'est mise à genoux.

FRERE
Debout !

SŒUR
Elle fait son cirque !

FEMME
A la fin elle a vu qu'elle hésitait.

FRERE
Il ne l'avait encore jamais vue dans un tel état. Jusqu'à ce jour.

SŒUR
Elle se force à pleurer !

FEMME
Elle pouvait rester, a-t-il dit⁴⁷⁸.

La dramaturgie d'Arne Lygre est donc profondément marquée par la narrativité. Si le vrai semble perdu dans la fiction, le rendant par conséquent impossible à élucider, la fiction devient en revanche un mode de construction du réel et de l'identité. Cette capacité à reconstruire et à créer par la fiction qui caractérise «l'espèce fabulatrice⁴⁷⁹» lygrienne construit un «jeu sans maître⁴⁸⁰» qui articule l'épique et le dramatique et favorise l'exercice d'un doute actif.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 81-83.

⁴⁷⁹ En référence au titre de l'essai de Nancy Huston. Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes sud, 2010.

⁴⁸⁰ « Je me suis aperçu que c'était un principe récurrent [chez Lygre] de faire disparaître le personnage principal et de continuer la pièce sans lui. [...] Que devient le jeu lorsque le maître du jeu disparaît ? que devient le récit lorsque le maître du récit disparaît ? C'est ce genre de situation, on pourrait dire d'expérience, que Lygre nous propose » (Stéphane Braunschweig, « Un Théâtre de mots qui dessinent le monde », entretien avec Anne-Françoise Benhamou, *Outrescène*, n°13/2011, « Arne Lygre », p. 40-41).

CONCLUSION

Du symbolisme au néo-symbolisme se développe donc une conscience politique du rôle que l'altération perceptive joue dans l'émancipation spectatorielle. De Maeterlinck à Régy en passant par Quillard, Mallarmé et Meyerhold, la bataille de l'imaginaire symboliste et néo-symboliste a ses manifestes, elle développe ses luttes et fonde une résistance à l'égard de l'injonction idéologique à statuer sur la nature du réel. En cela, la dramaturgie du diaphane joue un rôle-clé dans l'histoire du drame moderne et contemporain.

Elle transforme en premier lieu la tradition ontologique qui réifie l'apparaissant et qui l'appréhende uniquement d'après sa matérialité. Envisagé à l'aune de son atmosphère, le spectacle devient un ensemble plus labile - à la fois espace et phénomène - continuellement modifié par l'assemblée théâtrale. Le travail de Meyerhold sur l'œuvre de Maeterlinck, mais aussi, à l'inverse, l'approche de la danse fullerienne permettent de préciser les éléments nécessaires à la construction de la réflexivité critique. Si le spectacle fullerien crée une relation de fascination dont le plaisir tient à l'oubli de soi, le travail de Meyerhold sur la dramaturgie maeterlinckienne révèle une conscience des pouvoirs du répertoire symboliste mais aussi de la nécessité de soutenir l'activité réflexive du spectateur, nécessité que la théorie de la convention consciente développée dans le prolongement de *La Mort de Tintagiles* rendra plus prégnante. Avec Meyerhold, le symbolisme prend plus nettement conscience de la dimension politique qui le fonde. Le théâtre apparaît comme un espace du politique, c'est-à-dire de la construction du sens et de la mise en question, au sein de l'assemblée théâtrale, du réel. Le théâtre de Claude Régy se situe pour sa part aux lisières de la perception, au seuil du non-conscient et explore un « espace d'incertitude » antérieur à la construction du jugement et à la fixation de l'idéologie. Avec C. Régy, la refondation de la sensibilité et du jugement confère au spectacle une dimension émancipatrice, d'ordre « pré-politique », comme l'a analysé Marie-Madeleine

Mervant-Roux. Par le travail de la suggestion, l'inconscient déjoue alors ce que la conscience lie et calcifie.

La dramaturgie du diaphane transforme en second lieu la tradition perspectiviste, qui avait eu jusque-là tendance à placer le fruit de la perception dans une distance de contrôle. Du symbolisme au néo-symbolisme, elle renouvelle la proxémie du spectacle et développe notamment une pensée immersive de la représentation⁴⁸¹. Lorsqu'il étudie le développement du drame lyrique à la fin du XIXe siècle, et en se fondant sur l'œuvre de jeunesse de Hugo von Hoffmansthal, Peter Szondi perçoit ainsi l'importance de l'atmosphère dans l'écriture du drame :

Le drame lyrique n'est pas enraciné dans la fusion actuelle du sujet et de l'objet ou dans leur séparation statique, mais en revanche dans leur identité essentielle et originelle. Sa catégorie centrale est l'atmosphère. Mais celle-ci n'est pas propre à l'intériorité de l'individu ; à l'origine, l'atmosphère [...] n'est précisément rien qui existe "en" nous. Mais dans l'atmosphère, nous sommes par excellence "dehors", non pas face aux choses, mais en elles, et elles sont en nous". Et dans le lyrisme, c'est la même identité qui caractérise le moi et le toi, le maintenant et le jadis⁴⁸²

Cette pensée du spectacle propose une alternative au régime de la fusion comme à celui de la séparation, qui étouffent ou réifient l'activité réflexive. Dissolvant la relation perspectiviste à la représentation⁴⁸³, l'esthétique du diaphane permet ainsi d'approfondir l'interrogation sur les influences et les interactions qui fondent la politique de la représentation.

La dramaturgie du diaphane renouvelle également la tradition sémiotique de la représentation, qui envisage la présence comme un signe au sein d'un processus d'interprétation. Elle déjoue notamment la linéarité et la téléologie sémiotique, fondant ainsi un régime de suspension qui se caractérise par son abstraction.

Dans le suspens dont je parle, l'espace-temps se démaille en entier. Vous ne savez quoi raconter. Rien à dire, trop à dire. Pas envie de dire. Mais rester. Les repérages de la destination pas possibles. Un espace-temps pas distribué, inexploitable, un instant ici, par le langage. Ou un langage, une phrase, qui ne situerait pas l'univers

⁴⁸¹ Florence Baillet, Mireille Losco-Lena, Arnaud Rykner (dir.), « L'œil immersif – Devenirs du regard dans les pratiques immersives du tournant des XXe et XXIe siècles au théâtre », Colloque international organisé par le CEREG et l'IRET, Lyon, mai 2018).

⁴⁸² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, [1956], Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2006, p. 76.

⁴⁸³ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

qu'il ou elle déploie, qui n'impliquerait pas qui parle ni à qui, ni de quoi, ni comment, dans quel code, dans quel support. Toutes ces notions restent en attente de leurs déterminations, stupides. Je ne parle pas de fascination. L'esprit n'est pas ligoté. Ce n'est pas un arrêt par un empêchement. Ce serait avant l'esprit, si l'esprit est voué à l'intrigue, au concept et à la volonté⁴⁸⁴

Du symbolisme au néo-symbolisme, l'esthétique du diaphane met donc en œuvre une théâtralité pré-politique et pré-sémiotique qui, depuis leur lisière, interroge le politique et l'herméneutique. Notre étude fait toutefois apparaître certaines des limites à la thèse selon laquelle le régime suspensif, que Marion Boudier a perçu chez Norén notamment⁴⁸⁵, constituerait un geste politique, d'une part au regard de la dramaturgie norénienne qui, si elle procède à un mouvement de virtualisation, demeure une dramaturgie du lien, de l'empathie et de l'incarnation, d'autre part au regard du postulat qui fonde cette thèse.

Suspendre l'explicite du point de vue conditionnerait la liberté interprétative du spectateur. L'affirmation est très discutable. Une orientation tranchée ne produit pas moins de pensée – y compris celle de son objection – qu'une orientation tue, *a fortiori* lorsqu'elle ne saurait tout à fait disparaître des formes que l'œuvre mobilise⁴⁸⁶

L'économie de l'immatériel qui fonde la dramaturgie du diaphane conduit enfin à réévaluer la praxis dramaturgique et à étendre l'analyse de la politique de la représentation aux conditions de création du spectacle. Ainsi, la critique brechtienne du diffus vise autant la « magie » exercée par l'opéra sur le spectateur qu'un modèle de création du spectacle, celui de la « fusion ».

Aussi longtemps que l'« œuvre d'art totale » signifie que la totalité est un délayage, aussi longtemps donc que les arts doivent être « complètement fondus », les divers éléments seront nécessairement tous également dégradés, chacun ne pouvant être qu'un faire-valoir pour les autres⁴⁸⁷.

Pour Brecht, l'esprit totalisant qui anime la dramaturgie wagnérienne et qui aboutit à l'addition des domaines de représentation conduit inévitablement à leur

⁴⁸⁴ Jean-François Lyotard, *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, sous la direction de et introduit par Herman Parret, Leuven University Press, 2012, p. 127-128.

⁴⁸⁵ Marion Boudier, *La Représentation du monde sans jugement : réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Loup Rivière, soutenue en 2012 à Lyon.

⁴⁸⁶ Olivier Neveux, *Contre le Théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, p. 107.

⁴⁸⁷ Bertolt Brecht, « Note sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* », *Ecrits sur le théâtre*, 2, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1979, p. 329-330.

dégradation et à leur annulation. Cette impasse esthétisante justement repérée par Brecht n'a pas échappé aux théoriciens de l'atmosphère théâtrale. Déplorant la dérive décorative dans laquelle était tombé le *worttondrama*, Appia conçoit ainsi l'atmosphère comme une unité d'ensemble permettant d'envisager la résonance des domaines de représentation. Meyerhold s'appuie sur cette approche dramaturgique pour envisager plus nettement la nature de la collaboration entre les praticiens.

Après être passé par le chemin habituel des "entretiens" sur la pièce [...], le metteur en scène et l'acteur s'essaient dans l'atelier de répétitions à dire des vers de Maeterlinck et des extraits de ses drames où l'on trouve des scènes dont l'atmosphère se rapproche de celle de *La Mort de Tintagiles* [...]. [T]out cet effort créateur doit tendre à découvrir les tonalités dans lesquelles « résonne » le texte de l'auteur⁴⁸⁸.

Dans la perspective meyerholdienne, l'unité atmosphérique est donc la plus appropriée pour envisager une démarche de création collective et empirique dont l'orientation est appelée par l'expérience du plateau. La dramaturgie maeterlinckienne offre à Meyerhold un cas très concret pour envisager la politique de la représentation dans son rapport à l'assemblée théâtrale, la « thiasos », comme à l'équipe de création. Régy s'inspire d'Appia et de Meyerhold dans sa relation à l'atmosphère affective. Comme chez ses deux prédécesseurs, le travail de Régy se développe en effet à partir des résonances qui affleurent au fil du travail et à partir desquelles se construit l'atmosphère du spectacle⁴⁸⁹. Comme chez Meyerhold, Régy se fonde sur une approche plastique et rythmique de la représentation, le travail sur la maquette, dans sa relation à la lumière et à l'acoustique, étant souvent le préalable d'un travail d'acteur qui prend la voie d'une ascèse. L'illusionnisme qui fonde l'économie de l'immatériel chez Claude Régy induit par ailleurs un usage très rigoureux du matériau en même temps qu'il conditionne l'effacement de soi.

⁴⁸⁸ Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre, t.I, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'âge d'homme, [1973], 2001, p. 103-104.

⁴⁸⁹ Le commentaire dramaturgique de *La Mort de Tintagiles* est ainsi constitué d'un choix important de poèmes, de textes philosophiques, d'aphorismes écrits au fil du travail.

Au terme de cette étude, nous comprenons par ailleurs mieux pourquoi les dramaturgies de L. Norén, J. Fosse et A. Lygre se prêtent à une interprétation symboliste. Par leur abstraction et leur impersonnalité, elles renouent en premier lieu avec une tradition allégorique et herméneutique qui envisage le théâtre comme un outil de connaissance. L'écriture de Jon Fosse rappelle ainsi dans ces enjeux allégoriques et métaphysiques le *stationendrama* strindbergien. Comme chez Maeterlinck, l'intuition et le mystère deviennent par ailleurs des catégories de perception du réel et ouvrent la dramaturgie à un lyrisme qui chez Norén interroge l'être au monde et au temps, dans une perspective phénoménologique. De Quillard à Fosse et Lygre, cette étude fait enfin apparaître une évolution importante dans la manière de concevoir la suggestion théâtrale. Opération de la perception sur le jugement, la suggestion chez J. Fosse et chez A. Lygre devient ainsi un objet réflexif que les deux dramaturges interrogent dans leurs modalités et dans leur éthique. Chez J. Fosse, la suggestion se fonde sur le travail prosodique et elle contribue à la transfiguration du sens. Les structures communicationnelles et rhétoriques qui inféodent la dramaturgie à la sociabilité du divertissement bourgeois sont ainsi diluées selon un mouvement récursif que J. Fosse emprunte à la mystique négative de Lukàcs. Chez A. Lygre, la suggestion est constamment sollicitée, constamment dynamisée par le recours aux procédés du théâtre didactique. L'épicisation, qui emprunte la voie du commentaire et de la parabole, crée une relation ironique au spectacle qui tient le spectateur en alerte.

Par leur dimension réflexive et la filiation affirmée avec les dramaturgies meyerholdienne et brechtienne, les dramaturgies de L. Norén, J. Fosse et A. Lygre se prêtent donc aussi à une lecture politique. L'écriture lygrienne apparaît ainsi comme une écriture de la convention consciente fondée sur l'exploration des modalités collectives de perception et de construction du réel. Faut-il dès lors dissocier les deux versants, métaphysique et politique, de ces écritures ? Il apparaît bien plutôt que ces dramaturgies aventurent la perception dans le non-clair, qui devient un milieu physique d'exercice du jugement et de la réflexivité, en d'autres termes un milieu de refonte du politique. S'il n'est pas le lieu de *la* politique, c'est-à-dire le lieu de la transmission du message⁴⁹⁰, le non-clair serait

⁴⁹⁰ « François Ruffin et tant d'autres font, eux, du film ou de la pièce une question de plein jour. Le spectateur doit se reconnaître dans ce qu'il voit, un ensemble de signes et

en revanche le lieu *du* politique, un espace au sein duquel possibilité serait offerte au spectacle de regarder la politique « en intériorité et non pas en sympathie, une fois fabriquée, dans sa phénoménalité manifeste⁴⁹¹ ». La dramaturgie du diaphane conduirait à penser l'objet du politique, autrement dit le réel, et à le considérer comme ce qui, dans la perception, se dérobe à l'enregistrement et comme ce qui, dans le jugement, échappe au langage. Le réel serait surtout à considérer comme le fruit d'une interprétation et d'une interaction, comme en atteste la vivacité du mode épique dans les dramaturgies de L. Norén, J. Fosse et A. Lygre. Le non-clair apparaîtrait ainsi comme un espace de questionnement et de construction de la réflexivité politique, conduisant à « faire primer la composition (individuelle) sur la réception (collective)⁴⁹² ».

Assis, dans cette pénombre [...], je me projette à ma guise dans les hors champs, je monte, je cadre, j'invente, je comprends, je me paume, je déteste, je me trouble, je divague, je choisis (ou non) d'être affecté, je suis confronté à d'autres intimités à mes côtés qui réagissent à leur façon, je joue [...]. Travailler à la mesure de l'individu, c'est considérer que le théâtre ne peut pas changer le monde, qu'il peut tout au plus changer un monde – et cela n'est ni triste ni insignifiant. Changer un monde signifie, parmi d'autres, ne plus reconnaître tout à fait celui-là, être éventuellement troublé de ne plus le reconnaître. Ce monde ainsi changé est, en puissance, celui de chacun, fussent-ils plusieurs ce soir-là, et c'est à ce titre que le théâtre peut être une expérience égalitaire⁴⁹³

Cette analyse, qu'Olivier Neveux mène à partir notamment des travaux de Nicole Loraux⁴⁹⁴, invite notamment à interroger les théâtralités contemporaines qui font de la fabulation un « cheval de Troie » pour interroger le politique et qui, à l'instar

de symboles ont pour fonction de le conforter, de le rassurer. Il ne faut pas le perdre. La transmission du « message » est à ce prix. L'œuvre se conçoit comme un « bloc de clarté » (Olivier Neveux, *Contre le Théâtre politique*, *op. cit.*, p. 136)

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 132.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 132-133.

⁴⁹⁴ « J'ai longtemps cru, je l'ai même écrit, que la représentation tragique purgeait le citoyen des passions de l'individu [...]. J'avoue être aujourd'hui beaucoup moins convaincue de la validité d'une hypothèse trop fonctionnaliste et trop complaisante dans sa conception de l'éducation (*paideia*) tragique pour qu'elle puisse pertinemment restituer la complexité d'un processus comme la représentation théâtrale [...]. La pertinence de la notion aristotélicienne de purgation, pour qui veut comprendre le genre tragique, se déploie moins sur le plan du public comme collectivité civique qu'au niveau du spectateur comme individu : en quelque sorte les gradins du théâtre isolaient au lieu de rassembler, *to theatron* ne désignait pas une collectivité » (Nicole Loraux, *La Voix endeuillée – essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 129-130, cit par Olivier Neveux, *Contre le Théâtre politique*, *op. cit.*, p. 131)

des projets développés à l'École supérieure d'acteurs de Liège, s'emploient à « dépli[e]r, pas à pas [...] la responsabilité d'un collectif d'acteurs dans les images qu'il se sait produire⁴⁹⁵ ».

La dramaturgie du diaphane met ainsi en œuvre chez Lars Norén, Jon Fosse et Arne Lygre ce que nous nommons « théâtre du disparaître », un théâtre qui interroge la présence depuis son effacement, la mémoire depuis l'oubli, et qui envisage le réel depuis ce qu'il n'est déjà plus, dans une a-chronie qui confère à l'écriture son ironie mais aussi sa réflexivité et son acuité critique. En lisière du contemporain et pleinement politique, la dramaturgie révèle l'impermanence de l'humain et son obstination à construire le réel par la fabulation.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 158.

ANNEXES

RECENSION DES MISES EN SCENE DES TEXTES DE LARS NORÉN, JON FOSSE ET ARNE LYGRE (spectacles créés ou repris en France entre 2003 et 2019⁴⁹⁶)

LARS NORÉN

1988

La Force de tuer, Jean-Louis Jacopin, Paris, Odéon Théâtre de l'Europe.

1989

Le Veillée, Aubervilliers, Théâtre de la Commune.

1991

Sourire des mondes souterrains, Jacqueline Ordas, Paris, Centre culturel suédois.

1992

Sourire des mondes souterrains, Robert Cantarella, Paris, Théâtre National de la Colline.

1993

Munich-Athènes, Claudia Stavisky, Avignon, Théâtre des Halles.

1998

La Veillée, Sophie Chanez et Jacques Philippe, Paris, Tremplin Théâtre.

2001

Le Temps est notre demeure, Richard Leteurtre, Paris, Théâtre de L'Opprimé.

2002

Catégorie 3.1, Jean-Louis Marinelli, Nanterre, Amandiers.

2003

***Guerre*, Lars Norén, Nanterre, Amandiers.**

2005

Embrasser les ombres, Joël Jouanneau, Paris, Comédie-Française.

2006

Démons, Tatiana Stepantchenko, Valenciennes, Le Phénix.

Guerre, Lylian Jolliot, Paris, Kiron Espace.

Froid, Renaud-Marie Leblanc, Avignon, Festival d'Avignon.

Froid, Jean-François Noville, Athus, Centre Culturel d'Aubange.

Automne et hiver, Mélanie Leray, Pierre Mallet, Quimper, Théâtre de Cornouaille.

⁴⁹⁶ Recouplement Data BNF/CNT/Artcena

Bobby Fischer vit à Pasadena, Renaud-Marie Leblanc, Marseille, La Criée.

La Veillée, Mélanie Leray, Pierre Mallet, Rouen, Théâtre des deux rives.

Roumains, Julien Basler, Bagnolet, Le Colombier.

2007

***Le 20 novembre*, Lars Norén, Créteil, Maison des arts et de la culture.**

Crises (Kliniken), Jean-Louis Martinelli, Nanterre, Amandiers.

Eaux dormantes, Claude Baqué, Mortagne, Carré du Perche.

La Force de tuer, Adrien Lamande, Paris, Les Déchargeurs.

Bobby Fischer vit à Pasadena, Peggy Thomas, Bruxelles, Théâtre Les Tanneurs.

Sang, Françoise Courvoisier, Genève, Poche/GVE.

***A La Mémoire d'Anna Politovskaïa*, Lars Norén, Bruxelles, Théâtre National Wallonie.**

La Nuit est mère du jour, Christophe Perton, Valence, Le Bel image.

2008

Détails, Jean-Louis Martinelli, Nanterre, Amandiers.

Automne et hiver, Martine Charlet, Genève, Comédie de Genève.

2009

Démons, Nathalie Nauzes, Toulouse, Espace Roguet.

Froid, Simon Délétang, Lyon, Théâtre Les Ateliers.

Pur, Lars Norén, Paris, Théâtre du Vieux-Colombier.

Under, Jean- François Noville, Bruxelles, Théâtre Les Tanneurs.

2010

Biographies d'ombres, Isabelle Pousseur

Le 20 novembre, Simon Délétang, Lyon, Théâtre Les Ateliers.

Acte, Daniel Berlioux, Alain Berlioux, Nancy, La Manufacture CDN Nancy-Lorraine.

Damonen, Thomas Ostermeier, Paris, L'Odéon Théâtre de l'Europe.

Démons, Nathalie Nauzes, Toulouse, Théâtre National.

2011

Le 20 novembre, Jérémie Lippmann Paris, Théâtre de La Madeleine.

Acte, Clément Goupille, Nantes, TU-Nantes.

Salle d'attente, Krystian Lupa, d'après Personkrets 3 :1, Lausanne, Théâtre de Vidy- Lausanne.

Acte, William Astre, Paris, Théâtre de Verre.

Embrasser les ombres, Jean-Claude Seguin, Granville, L'Archipel.

Froid, Mariapia Bracchi, Paris, Sudden Theatre.

2012

Automne et hiver, Agnès Renaud, Avignon, Théâtre du collège de La Salle.

Bobby Fischer vit à Pasadena, Philippe Baronnet, Sartrouville, Théâtre de Sartrouville/Yvelines, CDN.
La Force de tuer, Philippe Lüscher, Genève, Poche/GVE
Embrasser les ombres, Jean-Claude Seguin, Avignon, théâtre GiraSole.

2013

Catégorie 3.1, Luc Jaminet, Liège, Théâtre Proscenium.
Calme, Jean-Louis Martinelli, Nanterre, Théâtre des Amandier.
Fragmente, Sofia Jupither, Paris, Odéon Théâtre de l'Europe.
Le 20 novembre, Benjamin Migneco, Nice, Théâtre de la Cité.
*Démon*s, Cyril Le Grix, Villeneuve d'Ascq, La Rose des Vents.
Crises, Geoffrey Goudeau, Strasbourg, TAPS-Scala.

2014

Le 20 novembre, Judith Zins, Vauréal, L'Antarès.

2015

Le Temps est notre demeure, Nathalie Nauzes, Toulouse, Théâtre National.
Détails, Alexis Jebeile, Saint-Etienne, Théâtre Le Verso
Le 20 novembre, Alexandre Zeff, Alfortville, Le Théâtre-Studio
*Démon*s, Martial Di Fonzo Bo, Paris, Théâtre du Rond-Point.
*Démon*s, Lorraine de Sagazan, Paris, Théâtre de Belleville, TDB

2016

Akts, Mathias Moritz, Strasbourg, TAPS.
Guerre, Jérôme Cochet, Ferney-Voltaire, cie For.
Le 20 novembre, Angélique Orvain, Thouars, Lycée Jean Moulin.
Le 20 novembre, Sofia Jupither, Avignon, Théâtre Benoit XII.
Automne et hiver, Aude Le Jeune, Charles Lemâle, Clémence Solignac, Angers, Le Quai.

2017

Acte, Nathalie Nauze, Toulouse, Théâtre Garonne.
Le 20 novembre, Lena Paugham, Avignon, La Manufacture.
Détails, Raphaël Mena, Paris, Centre d'animation Les Halles- Le Marais.
Le 20 novembre, Basile Yawanké, Villepinte, La Ferme Godier.
Le 20 novembre, Elodie Chanut, Colombes, Le Hublot.

2018

Les Enfants du chaos, Jean-Pierre Siméon, Raphaël Magnin, Esther Suel,
***Poussière*, Lars Norén, Paris, Comédie-Française.**
Froid, Romain Bouillaguet, Emmanuel Pic, Avignon, Théâtre du train bleu.

2019

La Force de tuer, Philippe Hérisson, Paris, Lavoir Moderne Parisien.

JON FOSSE

1999

Quelqu'un va venir, Claude Régy, Nanterre, Amandiers.

2001

Der Name, Le Nom, Thomas Ostermeier, Paris, Théâtre de la Colline

2002

Visites, Marie-Louise Bischofberger, Avignon, Théâtre Benoît XII.

Un Jour en été, Marie Vanderbussche, Paris, Le Proscenium

Le Nom, Christian Colin, Paris, Théâtre de la Tempête

Un Jour en été, Jacques Lassalle, Paris, Théâtre de la Bastille.

2003

Et La Nuit chante, Frédéric Béliet-Garcia, Paris, Théâtre du Rond-Point

2004

Et jamais nous ne serons séparés, Fabrice Michel, Marseille, Le Gyptis

2005

Hiver, Romain Jarry, Lille, Théâtre du Nord

Blancs, Jean-Claude Fall, Paris, Théâtre de la Tempête

2006

Quelqu'un va venir, Jérémie Lippmann, Nogent sur Marne, Scène Watteau

Dors, mon petit enfant, Etienne Pommeret, Rouen, Théâtre des deux rives

Visites, Gilles Lefeuvre Kiraly, Périgueux, Le Palace.

2007

Kant, Bérengère Vantuso, Nancy, La Fabrique

Kant, Etienne Pommeret, Saint-Etienne, Théâtre Copeau

2008

Jon Fosse 3+1, Hiver, Violet, Francis Azéma, Sylvie Maury, Toulouse, Théâtre du Pavé

Rêve d'automne, David Géry, Paris, Théâtre de l'Athénée

2009

Hiver, Jérémie Lippmann, Paris, Théâtre de l'Atelier.

Rêve d'automne, Jean-Philippe Vidal, Epernay, Le Salmanazar

Et La Nuit chante, Christian Gariat, Vamence, Théâtre de la Ville

ARNE LYGRE

2006

Maman et moi et les hommes, François Chevallier, Château-Gontier, Le Carré.

2007

Homme sans but, Claude Régy, Paris, Odéon-Théâtre de l'Europe.

2008

Maman et moi et les hommes, Patrick Guyon, Villefontaine, L'Autre chemin.

2011

Maman et moi et les hommes, Jean-Philippe Vidal, Epernay, Le Salamanazar.

Jours souterrains, Jacques Vincey, Aubusson, Scène Nationale.

Je disparaïs, Stéphane Braunschweig, Paris, Théâtre National de la Colline.

Tage unter, Stéphane Braunschweig, Berlin, Spielzeiteuropa Berliner Festspiele.

2014

Rien de moi, Stéphane Braunschweig, Paris, Théâtre National de la Colline.

2016

Homme sans but, Coline Struyf, Paris, Le CentQuatre, 2016.

Pour un moment, Stéphane Braunschweig, Paris, Odéon-Théâtre de l'Europe.

2018

Maman et moi et les hommes, Serge Lipszyc, Colmar, Comédie de l'Est.

ENTRETIENS

Entretiens réalisés à Rennes le 25 novembre 2017 à l'occasion du spectacle Rêve et folie, d'après Georg Trakl, dans la mise en scène de Claude Régy. Ce dernier n'était pas présent à Rennes pour raison de santé.

Entretien avec Yann Boudaud⁴⁹⁷

Julien Botella- Comment qualifieriez-vous le travail que vous avez réalisé avec Claude Régy ?

Yann Boudaud- Quand on travaille avec Claude, la scénographie est déjà faite, il y a déjà le décor, il y a eu un travail en amont avec Sallahdyn [Khattir]. L'espace conditionne donc le travail. Il faut trouver la place dans cet espace. Pour ce spectacle [*Rêve et folie*], on a passé du temps à trouver les places justes. Il y a eu des moments où je ne parlais pas, où je ne donnais rien du texte, où je cherchais les places. Les places dans lesquelles j'évolue sont donc les places qu'on a estimées les plus justes par rapport à l'organisation de la parole. Je me suis rendu compte que c'était les places qu'il fallait, dans cette lumière, avec le son de Philippe [Cacchia] qui a une incidence sur la parole, sur la manière de dire le texte, sur la manière de le traverser. Dans ce type de travail il n'y a pas de place pour le hasard. Le travail avec Claude consiste au fur et à mesure à éliminer le hasard pour arriver à faire de vrais choix, à faire des choix très forts. C'est ça je dirais. La partie la plus consciente du travail, je dirais qu'elle réside dans cette élimination du hasard.

J. B.- Quelle évolution percevez-vous dans la collaboration avec Claude Régy depuis les spectacles des années 1990 ?

Y. B.- *Melancholia* fait partie de ma première partie de collaboration avec Claude. Après cela j'ai arrêté de faire du théâtre pendant très longtemps. Quand on s'est retrouvé avec Claude je n'étais plus le même. Je crois que c'est cela qui change. Nos parcours de vie ne sont plus les mêmes. Aujourd'hui, je connais mieux ma vie, je connais mieux qui je suis, et le corps, le jeu, savent cela. On travaille les textes avec ça.

⁴⁹⁷ Yann Boudaud a joué dans plusieurs mises en scène de Claude Régy : *La Mort de Tintagiles*, *Melancholia*, *La Barque le soir* et *Rêve et folie*.

J.B.- Dans les deux derniers spectacles [La Barque le soir, Rêve et folie], nous sommes enveloppés dans une semi-pénombre. Comment cette atmosphère influence-t-elle votre travail ?

Y.B.- La pénombre aide à descendre dans le travail perceptif. C'est une belle protection pour ne pas travailler pour le public. Ce travail-là ne s'adresse à personne, il s'adresse à autre chose que personne, il s'adresse à autre chose, à une autre partie. Evidemment il y a des gens, évidemment je suis là. Mais sur le plateau il ne se passe rien. Ce sont les gens qui font le travail. Un tel degré d'exposition nécessite un peu de pénombre pour pouvoir travailler. Cette pénombre est très précieuse [...]. Je n'ai pas envie d'être exposé en dehors de ce travail, ça me suffit déjà. Cette pénombre permet de ne pas se soucier de l'image, de descendre dans le travail perceptif qui est à l'origine du travail sur les images. Le texte de Trackl possède une très grande amplitude d'images. La pénombre, cet espèce de rideau invisible, permet d'aller sans pudeur dans les images les plus folles puis, à partir de ces images, de faire un travail perceptif et ensuite de corrélérer l'ensemble avec les pulsions d'action. Le mouvement arrive alors. Il y a de multiples variantes : parfois un mouvement crée de l'image qui crée de la perception. Parfois c'est le mouvement qui crée une perception qui crée de l'image. Parfois c'est une image qui crée une perception qui crée du mouvement.

J.B.- Comment travaillez-vous avec ces pulsions d'action ?

Y.B.- Parfois il faut les retenir pour qu'elles se développent à l'intérieur. C'est comme ce que dit Sarraute sur l'écriture. C'est très important de retenir les pulsions d'action. Il y a beaucoup de moments dans le travail où je sens la perception liée aux images qui sont dites. Il y a une durée de la perception, une durée de l'image et une durée de l'action. Il faut juste la prendre au bon moment. Il faut qu'elle grandisse à l'intérieur pour qu'elle soit réelle, pour qu'elle soit réellement éprouvée. Ensuite elle peut se déployer dans le texte, elle peut s'expandre. C'est une grande base de travail avec Claude : il faut que ça soit réellement éprouvé pour être dit. Il est très important parfois de retenir et parfois

aussi de bousculer. En ce moment par exemple je suis face à un problème dans le travail parce que j'ai passé beaucoup de temps à clarifier, à mettre du sens, à mettre en parallèle tous les thèmes de ces poèmes, et depuis Marseille, je me rends compte que je suis obligé de lâcher le contrôle. C'est très intéressant mais ça pose de nouveaux problèmes parce que je me rends compte que comme je suis poussé à lâcher le contrôle, je vois que par compensation, inconsciemment, il m'arrive de faire des choses impressionnantes, spectaculaires, par peur, parce qu'il y a du lâcher-prise, parce qu'il y a du contrôle qui part. La présence d'Alexandre m'est très précieuse, car il voit de l'extérieur de choses que je ne vois pas. Ça pose de nouveaux problèmes mais c'est intéressant. Je suis parfois obligé d'arrêter de préparer le travail et de bousculer, de secouer mes habitudes. Dans ce type de travail, rien ne suffit. Ma technique ne suffit pas. L'expérience accumulée ne suffit pas. Rien ne suffit.

Entretien avec Sallahdyn Khatir⁴⁹⁸

Julien Botella – Comment définiriez-vous la nature de votre travail avec Claude Régy ?

Sallahdyn Khatir – Avec Claude, le travail part d'une idée, d'une perception mentale que l'on cherche à réduire et à rendre de plus en plus nette. Claude a des intuitions très fortes, il ressent très fortement ce qu'il faut écarter ou au contraire approfondir. Lorsque Claude vient me voir, il me donne le texte, il me donne le titre qu'il a choisi. Ce sont le silex et l'ébène qu'il faut frotter pour obtenir quelque chose. Avec Claude, un seul mot peut parfois ouvrir notre cheminement. Il s'agit ensuite de découvrir un espace qui va se révéler. Ça ne passe pas par le cerveau, c'est un autre cheminement, comme si on allait chercher une source dans les profondeurs. Avec Claude, nous partons d'un principe simple : techniquement, rien n'est visible. On perd le cadre, on perd la profondeur, on découvre de l'immensité dématérialisée, on dématérialise ce qui est nécessaire pour le travail

⁴⁹⁸ Sallahdyn Khatir est scénographe. Il collabore avec Claude Régy depuis le début des années 1990. Depuis les années 2010, il collabore également avec Thibaud Croisy, Thomas Ferrand et Sébastien Derrey.

et on arrive à toucher le système nerveux. L'idée n'est pas de donner du clair ou de faire comprendre ce que nous faisons. Il s'agit d'amener les spectateurs ailleurs et de leur faire traverser un autre univers.

J.B. - Quelle est votre approche des textes lorsque vous travaillez à la scénographie d'un spectacle ?

S.K. – c'est l'interstice, c'est l'espace blanc entre les lignes qui fait naître l'image. L'espace blanc entre les lignes, pour moi, constitue le paysage dans lequel je me perds. On peut s'arrêter des heures sur une phrase, dans le sens de la contemplation ou de la méditation, à découvrir un paysage intérieur que l'on ne connaissait pas avant de la lire. Après cela, il ya un autre moment dans le travail, un moment terrifiant. Il y a ce moment où l'on a trouvé quelque chose et où il faut en parler, le communiquer. C'est un moment très délicat, car quand on essaie d'exprimer la sensation on l'écrase. Avec Claude surtout, ce n'est pas la volonté d'agir qui compte. Ce qui apparaît surgit sans qu'on l'ait décidé. Il y a dans ces moments-là comme un état de naissance.

J.B. – Qu'est-ce qui vous aide ensuite à concevoir les dispositifs scéniques ?

S.K. – Le travail de la maquette est essentiel. La maquette n'est pas inerte. Elle crée du vivant. Elle capte la vie, elle active la vie. Quand je parle de vie, je parle de vie de la vision, de l'imaginaire. La maquette aiguillonne la vision dans sa temporalité, dans son mouvement.

J.B. – comment la pensée du plateau guide-t-elle votre travail ?

S.K. – Il y a l'intuition, et il y a le dispositif, qui doit aiguillonner la perception du spectateur. Entre les deux, c'est un rapport de contenu à contenant. Cette très fine membrane sensorielle que nous faisons naître ne peut exister que par le travail sur le dispositif, qui est constitué par le frottement de tous les éléments, qui crée un corps, qui crée un être capable de transmettre cela. La forme peut être différente

selon les matériaux qu'on utilise mais le frottement de tout cela crée une âme. Ce corps est aussi un corps musical, un corps où la parole de l'acteur prend une autre dimension pour lui-même. Dans *Ode maritime* par exemple, tout était incompréhensible. Il y avait une lumière très faible, qui se projetait sur une autre partie de l'espace, qui elle-même la renvoyait encore différemment. Tout cela a créé ce côté presque transparent et diaphane de l'objet. Cette luminescence, avec le texte de Pessoa et le jeu de Jean Quentin [Châtelain] dans sa fixité déclenchait cette lame de fond qui venait absorber et aiguillonner le spectateur. Au Japon, on a complètement changé le dispositif pour s'adapter au lieu. Il ya avait une grande voile noire translucide, un textile, comme une grande peau à l'intérieur d'un corps. On voyait l'architecture de la salle, mais à travers un filtre. On voyait une poussière de lumière, une poussière d'étoile. Tout un monde apparaissant qu'on ne pouvait pas imaginer.


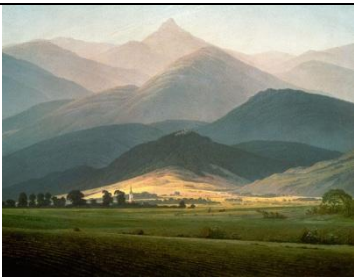


J.B.- Comment cette pensée du diaphane a-t-elle guidé votre travail ?




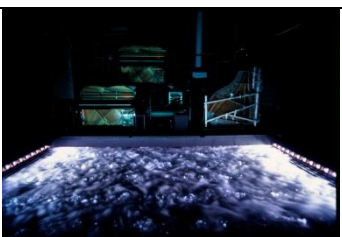
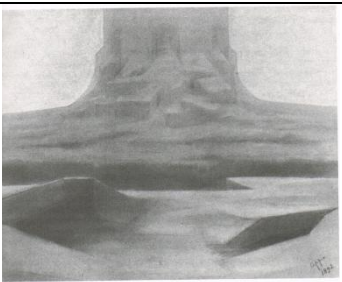
S.K. – sur *Ode maritime*, nous avons travaillé à partir de l'émanation, du corps de lumière, du diaphane, cette membrane sensorielle et émotionnelle qui laisse apparaître une présence lumineuse. Claude mène ce travail depuis bien plus longtemps. Il essaie depuis longtemps d'ôter la possibilité de comprendre d'où vient la luminescence. C'est seulement à ce moment que les spectateurs se mettent à voir des choses qui n'existent pas.

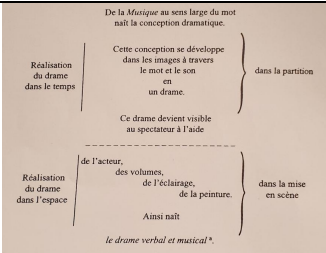





J.B. – Quelle orientation souhaiteriez-vous donner à votre travail aujourd'hui ?

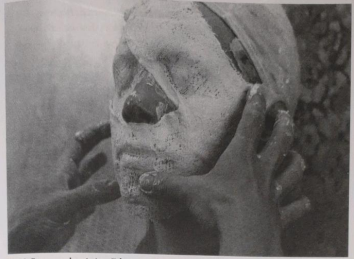
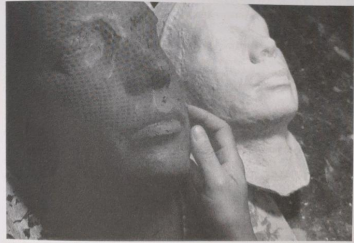


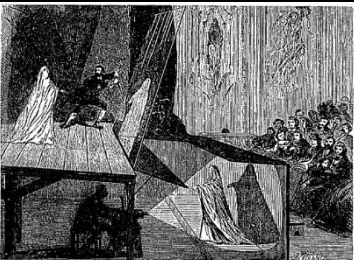
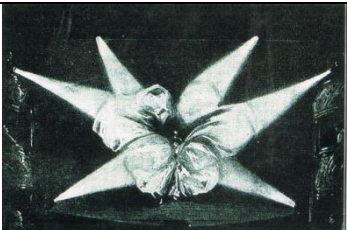
S.K. – aujourd'hui, j'ai envie de proposer des lieux, des espaces qui seront traversés par les gens. Ce ne sera pas nécessairement du théâtre, car je ne pourrai pas refaire ce que j'ai fait avec Claude. Mais j'ai envie de proposer des expériences de l'espace, des traversées, aux gens.

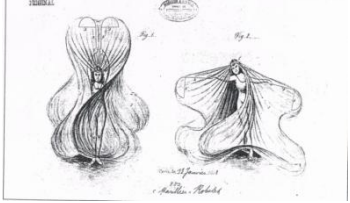
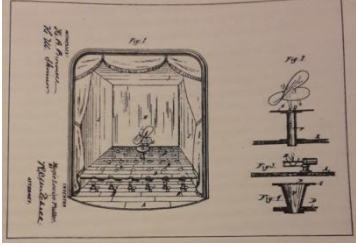




TABLE DES FIGURES


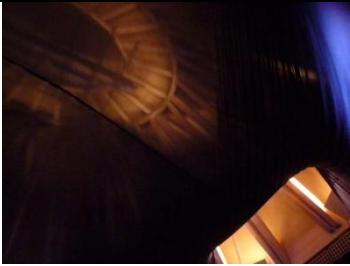

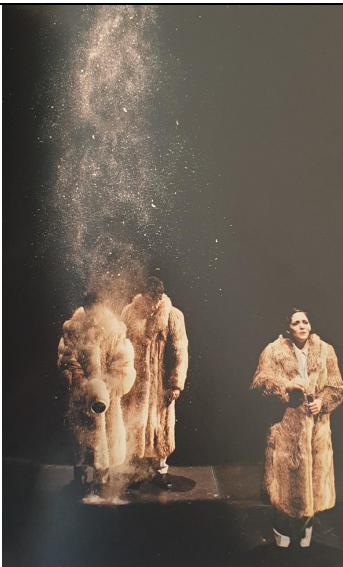
	<p>[Fig. 1] Ann Veronica Janssens, <i>Spray 3</i>, 2011, Ann Veronica Janssens, galleria Alfonso Artiaco, Naples.</p>
	<p>[Fig. 2] Caspar David Friedrich, « paysage de riesenbirge », 1810-11, Musée Pouchkine, Moscou</p>
	<p>[Fig. 3] Lars Hertervig – « Fra Borgøya » – 1867, Nasjonalmuseet, Oslo.</p>
	<p>[Fig. 4] Paul Cézanne, « La Montagne Saine Victoire, vue de Bellevue-Montbriand », National Gallery, Edimbourg</p>
	<p>[Fig. 5] James Turrell, <i>Ganzfelds</i>, « Apani », 2011.</p>






	<p>[Fig. 6] James Turrell, « Accretion disk », musée Freider Burda, Baden-Baden</p>
	<p>[Fig. 7] Ann Veronica Janssens, brouillard artificiel, installation, 1997.</p>
	<p>[Fig. 8] Anthony Mc Call , « Solid Lights », installation dans le Hangar Bicocca, Milan, 2009.</p>
	<p>[Fig. 9] Heiner Goebbels, <i>Stifters Dinge</i>, 2007, photographie Mario Delo Curto.</p>
	<p>[Fig. 10] Adolphe Appia, <i>Rheingold</i>, scène 2, « walhall-landschaft“, 1892 (Collection Appia, Berne, F1b).</p>

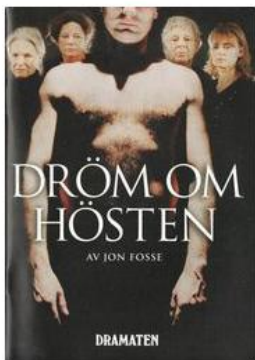
	<p>[Fig. 11] Adolphe Appia, schéma extrait de <i>La Musique et la mise en scène</i>.</p>
	<p>[Fig. 12] Chaliapine dans le rôle de Méphistophélès, personnage du <i>Sabbat à Broken</i> d'Arrigo Boito, <i>Le Théâtre</i>, n°324, Juin 1912/II.</p>
	<p>[Fig. 13] <i>Intérieur</i>, de Maurice Maeterlinck, mise en scène Claude Régy, festival d'automne à Paris, 1985, photographie Marc Enguerand</p>
	<p>[Fig. 14] Sergueï Soudeïkine, esquisse de costume pour <i>La Mort de Tintagiles</i>, mise en scène de Vsevolod Meyerhold, Théâtre-Studio, Moscou, 1905, papier, crayon, aquarelle.</p>
	<p>[Fig. 15] Sergueï Soudeïkine, esquisse de costume pour <i>La Mort de Tintagiles</i>, mise en scène de Vsevolod Meyerhold au Théâtre-Studio, Moscou, 1905, papier, crayon, aquarelle, Moscou, Archives d'Etat de la littérature et de l'art (RGALI)</p>
	<p>[Fig. 16] <i>La Mort de Tintagiles</i>, de Maurice Maeterlinck, mise en scène Claude Régy, Théâtre Gérard Philippe – Centre dramatique national de Saint-Denis, 1997 (Photographie Pascal Victor/ArtComPress).</p>

	<p>[Fig. 17 a et b] Fabrication d'un masque de plâtre (Fig. 16a) puis d'un moulage de terre (Fig. 16b) à partir du visage de la comédienne Céline Bonnier, interprétant six personnages dans <i>Les Aveugles</i>, mise en scène Denis Marleau, 2002 (Photographie Richard-Max Tremblay)</p>
	
	<p>[Fig. 18] Projection de l'image animée du visage de la comédienne Céline Bonnier sur son masque réalisé en relief (photographie Stéphanie Jasmin)</p>
	<p>[Fig. 19] <i>Melancholia</i>, de Jon Fosse, mise en scène Claude Régy, Théâtre National de la Colline, 2001, photo Pascal Victor/Artcomart</p>
	<p>[Fig. 20] Croquis du Pepper's ghost, Georges Moynet, <i>Trucs et décors</i>, op. cit., p. 283..</p>
	<p>[Fig. 21] Esquisse du dispositif de la « Danse Serpentine » réalisée lors des répétitions de Loïe Fuller aux Folies-Bergère. Anonyme, Paris, novembre 1892.</p>

	<p>[Fig. 22] « Nouvelle combinaison de robe spécialement destinée à la danse théâtrale », Brevet d'invention n° 227 107 déposé par Loïe Fuller le 13 janvier 1893 à la direction de la propriété intellectuelle du Ministère du Commerce et de l'Industrie, Paris.</p>
	<p>[Fig. 23] Dispositif pour scène à plancher lumineux, Brevet d'invention déposé par Loïe Fuller le 13 janvier 1893 à la direction de la propriété intellectuelle du Ministère du Commerce et de l'Industrie, Paris.</p>
	<p>[Fig. 24] Paul Gauguin, dessin réalisé pour le frontispice à l'édition des œuvres théâtrales de Rachilde, 0.239cm x 0.293cm.</p>
	<p>[Fig. 25] Bulle Ogier et Madeleine Renaud dans <i>Savannah Bay</i>, photographie Roger-Viollet, Bibliothèque de l'Association des Régisseurs de Théâtre.</p>
	<p>[Fig. 26] Roberto Plate, scénographie pour <i>Savannah Bay</i>, Théâtre Renaud-Barrault, 1976, gouache 60x40 cm.</p>
	<p>[Fig. 27 a et b] Installation du dispositif d'<i>Ode maritime</i>, Théâtre de la Ville, 2009. Photographie Bertrand Krill.</p>

	<p>[Fig. 28 a et b] Installation du dispositif d'<i>Ode maritime</i> à Almada, 2010. Photographie Bertrand Krill</p>
	<p>[Fig. 29 a, b, c, d] Installation du dispositif d'<i>Ode maritime</i>, festival Shizuoka, 2010. Photographie Bertrand Krill.</p>
	<p>[Fig. 30] Valérie Dréville dans <i>Comme un chant de David</i>, mise en scène Claude Régy, théâtre national de la Colline, Paris, 2005 © Pascal Victor/ArtComArt.</p>
	<p>[Fig. 31] <i>Puis le silence</i>, d'Arne Lygre, mise en scène Maria Kjaegaard-Sunesen, Statens Teaterskole, Copenhague, 2011, Photo Jakob Carlsen</p>

	<p>[Fig. 32] Hervé Pierre dans <i>Poussière</i>, mise en scène Lars Norén, Comédie-Française, 2018.</p>
	<p>[Fig. 33] Hervé Pierre, Dominique Blanc, Françoise Gillard, Anne Kessler dans <i>Poussière</i>, mise en scène Lars Norén, Comédie-Française, 2018.</p>
	<p>[Fig. 34] A l'avant-scène, Françoise Gillard, dans <i>Poussière</i>, mise en scène Lars Norén, Comédie-Française, 2018.</p>
	<p>[Fig. 35] <i>Catégorie 3.1</i>, mise en scène Jean-Louis Martinelli, Nanterre, Théâtre des Amandiers, 2000.</p>
	<p>[Fig. 36] Lars Norén avec les acteurs lors des répétitions de <i>Froid</i>, Riksteatern, Varberg, 2003.</p>



[Fig. 37] Affiche de *Dröm om hösten*, de Jon Fosse, mise en scène Stefan Larsson, Stockholm, Dramaten, 2002.



[Fig. 38] *Quelqu'un va venir*, mise en scène Claude Régy, Nanterre, Théâtre des Amandiers, 1999.



[Fig. 39 a et b] Annie Mercier dans *Je disparaiss*, mise en scène Stéphane Braunschweig, Théâtre de la Colline, 2011.



[Fig. 40 a et b] Luce Mouchel et Annie Mercier dans *Je disparaiss*, mise en scène Stéphane Braunschweig, Théâtre de la Colline, 2011.



[Fig. 41] *Homem sem rumo*, mise en scène Roberto Alvim, SESC Avenida Paulista teatro, Sao Paulo, 2007.

BIBLIOGRAPHIE

I- Corpus primaire

Pièces de Lars Norén

NORÉN, Lars, *Automne et hiver*, Paris, L'Arche, 1993.

_____, *Calme*, Paris, L'Arche, 2012.

_____, *Catégorie 3.1*, Paris, L'Arche, 2000.

_____, *Embrasser les ombres ; Bobby Fischer vit à Pasadena ; Acte*, Paris, L'Arche, 2003.

_____, *Froid*, Paris, L'Arche, 2004.

_____, *Ici-bas*, 2001, texte non publié, version manuscrite consultable en ligne sur le site des éditions de L'Arche.

_____, *Le Temps est notre demeure*, 1992, texte non publié, version manuscrite consultable en ligne sur le site des éditions de L'Arche.

_____, *Munich-Athènes : une pièce sur l'amour*, Paris, L'Arche, 1992.

_____, *Poussière*, Paris, L'Arche, 2018.

Pièces de Jon Fosse

FOSSE, Jon, *Je suis le vent ; Les Jours s'en vont*, Paris, L'Arche, 2010.

_____, *Le Nom*, suivi de *L'Enfant*, Paris, L'Arche, 1998.

_____, *Quelqu'un va venir ; Le Fils*, Paris, L'Arche, 1999.

_____, *Rêve d'automne ; Violet ; Vivre dans le secret*, Paris, L'Arche, 2005.

_____, *Visites ; Variations sur la mort*, Paris, L'Arche, 2002.

_____, *Ylajali*, Paris, L'Arche, 2012.

II- Sur les œuvres de Lars Norén, Jon Fosse et Arne Lygre

Sur l'œuvre de Lars Norén

BOUDIER, Marion, « Lars Norén : plonger dans la réalité, les yeux ouverts », *Jeu*, 137/2010, p. 24-31.

DEBROUX, Bernard (dir.), « Lars Norén : Représentation du travail et travail théâtral », *Alternatives théâtrales* 94-95/2007.

MÉREUZE, Didier, *Lars Norén, l'humanité vue d'en bas*, Montrouge, La Croix, 2002.

Lars Norén, *La Nuit de la philosophie*, Paris, L'Arche, 2014.

_____, « Atteindre l'essence de chaque chose », propos recueillis par Amélie Wendling, décembre 2017, programme du spectacle donné à la Comédie-Française en 2018.

_____. *Journal intime d'un auteur*, Paris, L'Arche, 2009.

PESZCZYLEWSKI, Michal, *Repetitioner*, film documentaire tourné pendant les répétitions de *Sept trois*, Stockholm, Filkets bio, 2005.

ZETTERFALK, Per, *Kall- Norén drama*, Stockholm, Kolkets bio, 2007.

_____. « Lars Norén et le processus de la mise en scène », traduit par Charlotte Bouteille-Meister et Marion Boudier, *Agôn*, mis en ligne le 25 janvier 2013⁴⁹⁹.

Sur l'œuvre de Jon Fosse

FOSSE, Jon, *An Angel walks through the stage and Other Essays*, foreword by Cecile N. Seiness, translated by May-Brit Akerholt, Victoria Texas/London/Dublin, Dalkey Archive Press, 2015.

LE PORS-ROBIN, Sandrine, *Le Débordement de la voix ou les non-lieux du dialogue dramatique : études sur six écritures dramatiques : Gibiers du temps, de*

⁴⁹⁹ Site consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/4010>.

D.G Gabily, *Savannah Bay de M. Duras, La Fugitive, de J. P. Sarrazac, Quelqu'un va venir, de J. Fosse, 4.48 Psychose, de S. Kane, La Gangrène, de D. Lemahieu*, thèse de doctorat en études théâtrales sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, soutenue à Paris en 2002.

RAFIS, Vincent, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, Dijon, Les presses du réel, 2009.

ZERN, Leif, *Dans Le Clair-obscur – le théâtre de Jon Fosse*, trad. Terje Sinding, Paris, L'Arche, 2008.

Sur l'œuvre d'Arne Lygre

BENHAMOU, Anne-Françoise (dir.), *Outrescène* 13/2011, « Arne Lygre », Paris, Théâtre de la Colline.

III- Autres sources primaires faisant l'objet de commentaires

Pièces de théâtre

DURAS, Marguerite, *Agatha*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981.

_____, *Savannah Bay*, Paris, Les Editions de Minuit, [1982], 1983, nouvelle édition augmentée.

_____, *La Musica Deuxième*, Paris, Gallimard, 1985.

MAETERLINCK, Maurice, *Théâtre*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1901-1902.

_____, *Les Sept princesses*, dans *Petite trilogie de la mort*, éd. établie et commentée par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, Luc Pire, « Espace Nord », 2009.

QUILLARD, Pierre, *La Fille aux mains coupées : mystère*, Paris, Alcan-Lévy, 1886.

RACHILDE, *Madame la Mort*, Théâtre, Paris, Savine, 1891.

Ecrits théoriques

APPIA, Adolphe, *Œuvres complètes, t. I, 1880-1894*, édition élaborée et commentée par Marie-Louise Bablet-Hahn, introduction générale par Denis Bablet, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre, t.I, 1891-1917*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'âge d'homme, [1973], 2001.

QUILLARD, Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *La Revue d'art dramatique*, 1^{er} mai 1891, p. 180-183.

RÉGY, Claude, *Écrits : 1991-2011*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2016.

RODENBACH, Georges, « Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896.

VALIN, Pierre, « La Diction du vers au Théâtre d'Art », *La Revue d'art dramatique*, 15 avril 1892.

WAGNER, Richard, *Guide des Opéras de Wagner*, dir. Michel Pazdro, trad. Françoise Ferlan, Paris, Arthème Fayard, [1988], 1994.

IV- Sur le concept de diaphane et sur l'esthétique atmosphérique

BÖHME, Gernot, *The Aesthetics of Atmospheres*, edited by Jean-Paul Thibaud, New-York, Routledge, 2016.

_____, *Atmospheric architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, éd. Tina Engels-Schwarzpaul, Londres, Bloomsbury, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes – essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998.

GRIFFERO, Tonino Griffero, « Something more. Atmospheres and pathic aesthetics », in *Atmosphere/Atmospheres*, edited by Tonino Griffero and Giampiero Moretti, Milan, Mimesis international, 2018.

MONDZAIN, Marie-josé, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2003.

VASILIU, Anca, *Du Diaphane, image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1997.

V- **Ecrits sur le théâtre**

Monographies

BAILLET, Florence, *Heiner Müller*, Paris, Belin, 2003.

BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, avec la collaboration de Bernard Banoun, Jean-Louis Besson, André Combes, Jeanne Lorang, Francine Maïer-Schaeffer et Marielle Silhouette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

BRUGUIÈRE, Dominique, *Penser la lumière*, Arles, Actes sud papiers, coll. « Le temps du théâtre », 2017.

CORVIN, Michel, *L'Homme en trop – l'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.

GARELICK, Rhonda K., *Rising Star – Dandyism, Gender and Performance in the Fin-de-Siècle*, Paperback, 1999.

GUENOUN, Denis, *L'Exhibition des mots, et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé poche, 1998.

HAMON-SIRÉJOLS, Christine, *Anton Pavlovitch Tchekhov, La Cerisaie*, Paris, PUF, « Etudes littéraires », 1993.

KNOWLES, Dorothy, *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, [1999], Paris, L'Arche, 2002.

LORAU, Nicole, *La Voix endeuillée – essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

LOSCO-LENA, Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896) – Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 2006.

MOYNET, Georges, *Trucs et décors*, [1893], Genève, Minkoff Reprint, 1973.

NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004.

PLANA, Muriel, *Théâtre et politique, t. I – Modèles et concepts*, Paris, Orizons, 2014.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

ROBICHEZ, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de L'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1972.

RYKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau-Roman : Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti, 1988.

_____, *L'Envers du théâtre – dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, éditions de l'Aire, 1981.

_____, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, « Le temps du théâtre », 1989.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, [1956], Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2006.

Mémoires de recherches

BOUDIER, Marion, *La Représentation du monde sans jugement : réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Loup Rivière, soutenue en 2012 à Lyon.

FOLCO, Alice, *Dramaturgie de Mallarmé*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac soutenue le 11 décembre 2006 à Paris.

GUIMARAES FERRER CARRILHO, Maria Clara, *Devenir-paysage de la scène contemporaine – Le dépaysement du drame*, thèse de doctorat en études théâtrales, dirigée par M. Joseph Danan, soutenue le 9 décembre 2014 à Paris.

HERVÉ, Céline-Marie, *La Machine à (dé)représenter : pour une théorie systémique de la scénographie*, thèse de doctorat en études théâtrales préparée sous la direction de Catherine Naugrette- Christophe, soutenue le 23 octobre 2018 à Paris.

RIOUAL, Quentin, *La Littérature norvégienne et la scène française (1999-2013) – réseaux, poétiques et esthétiques*, mémoire de Master 2 d'arts de la scène sous la direction d'Anne Pellois, soutenu le 10 septembre 2013 à Lyon.

VAN HAESBROECK, Elise, *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain. Le Groupe Merci, Le Phun, Le Théâtre du Radeau et Claude Régy*, Thèse de doctorat en études théâtrales sous la direction de Muriel Plana et Arnaud Rykner, soutenue à Toulouse le 14 novembre 2008.

Ouvrages collectifs

BAILLET, Florence, LOSCO-LENA, Mireille, RYKNER, Arnaud (dir.), « L'Œil et le théâtre – la question du regard au tournant des XIXe et XXe siècles sur les scènes européennes », *Etudes théâtrales*, n°65, Louvain, UCL, 2016.

BRANGER, Jean-Christophe, DOUCHE, Sylvie, HERLIN, Denis (dir.), « *Pelléas et Mélisande* » – cent ans après : études et documents, Lyon, Symétrie, 2012.

DANAN, Joseph, NAUGRETTE, Catherine (éd.), « Les Nouveaux Matériaux du théâtre », *Registres*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2018.

LARRUE, Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

LARRUE, Jean-Marc, PISANO Giusy, QUÉINNEC, Jean-Paul (dir.), *Dispositifs sonores – Corps, scènes, atmosphères*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2019.

LEVIN, David J. (dir.), *Opéra through Other Eyes*, Stanford University Press, 1994.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.), *Alternatives théâtrales*, 73-74/2002, « Modernité de Maeterlinck ».

_____, *Les Voies de la création théâtrale*, « Claude Régy », Paris, CNRS, 2008.

MOINDROT, Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène- du Romantisme à la Belle-Époque*, Paris, CNRS, 2006.

Articles

DODET, Cyrielle, « Pour une écoute poétique de la matière sonore : *Brume de Dieu* de Claude Régy », *L'Annuaire théâtral*, n. 56-57, Automne 2014, printemps 2015, p. 115-122.

GRISSET, Pascal, « *Mare-Moto*, innovation et perception du public », *Histoire des programmes et histoire des jeux à la radio et à la télévision*, M. Bussière, C. Mauriat, C. Meadel (dir.) , GEHRA, juin 1986, p 95-100.

HERVÉ, Céline-Marie, « Un Langage de fumée, de brume et de poussière – vers une écriture scénographique du drame ? », *Registres, Les Nouveaux matériaux du théâtre*, Joseph Danan, Catherien Naugrette (éd.), Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2018.

JACQ-MIOCHE, Sylvie, « L'esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIXe siècle », *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la Belle-Epoque*, Isabelle Moindrot (dir.), Paris, CNRS, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies, « Le Fragment *Fatzer* (1926-1931) : pièce didactique et forme théâtrale », *Revue de littérature comparée*, n°310, 2004/2.

LUCET, Sophie, « Tentation des ombres à l'époque symboliste : l'attraction du Chat noir », dans *Le Spectaculaire dans les arts de la scène- du Romantisme à la Belle-Époque*, Paris, CNRS, 2006.

MALFETTES, Stéphane, « La machine à fabriquer du spectacle de Heiner Goebbels », *Théâtre & Musique* 3-4/2007, p. 39-52.

MÉADEL, Cécile, « *Mare-Moto*, une pièce radiophonique de Pierre Cusy et Gabriel Germinet (1924) », *Réseaux*, 52/1992, p. 75-94.

_____, « Les Images sonores. Naissance du théâtre radiophonique. Techniques et culture », Éditions de la Maison des sciences de l'homme, n°16, juillet-décembre 1990, p. 135-160. Document archivé le 5 avril 2010, consulté le 1^{er} mai 2019. URL : ffhalshs-00082721f

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « La Boite de la vie », *Alternatives théâtrales*, 73-74/2002, « Modernité de Maeterlinck », p. 82-84.

_____, « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" », *Images Re-Vues* [en ligne], 7/2009, mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/428> .

MÜLLER-SCHOLL, Nikolaus, « La notion d'*Einverständnis* : Brecht entre Kafka et Carl Schmitt », *Revue de littérature comparée*, 2004/2, n° 310, p. 155-165.

NAUGRETTE, Catherine, « Pour une métaphysique de la lenteur », *Les Voies de la création théâtrale*, 23/2008, « Claude Régy », édité par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Paris, CNRS, 2008, p. 124-131.

_____, « Une nouvelle dimension du cathartique », *Etudes théâtrales*, n°51-52, 2011, « Le geste de témoigner – un dispositif pour le théâtre », textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu.

RYKNER, Arnaud, « Maurice Maeterlinck à la scène : le jeu, le sens, la vision », *Alternatives théâtrales*, 73-74/2002, « Modernité de Maeterlinck », p. 82-84.

_____, « Traces d'un passage – Maeterlinck, Claude Régy et *Intérieur* », *Alternatives théâtrales*, 73-74/2002, « Modernité de Maeterlinck », p. 77-81.

_____, « Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle », *Etudes théâtrales*, 65/2016, « L'Œil et le théâtre – La question du regard au tournant des XIXe et XXe siècles sur les scènes européennes », sous la dir. de F. Baillet, M. Losco-Lena et A. Rykner.

SIAUD, Florence, « La poétesse de l'ombre. Entretien avec Nancy Tobin », *Théâtre/Public*, 199/mars 2011, p. 62-69.

VAN HAESEBROECK, Elise, « *Comme un chant de David* de Claude Régy – rendre le corps à l'état de brume », *Synergies Pays Riverains de la Baltique*, 8/2011, p. 77-84.

VI- Ouvrages philosophiques

Antiquité

ARISTOTE, *De L'Âme*, trad. Jean Tricot, Paris, Les Belles lettres, 1989.

DIOGÈNE LAËRCE, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, t. II, traduction et notes Robert Grenaille Paris, GF-Flammarion, 1965.

PLATON, *Phèdre, Œuvres complètes*, sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, Trans-Europ-Repress, 1992.

XIXe-XXe siècles

BENJAMIN, Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres*, t. I, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

DE CERTEAU, Michel, *La Fable mystique*, t. I, XVIe-XVIIe siècles, Paris, Gallimard, Tel, 1982.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.

HEIDEGGER, Martin, *Interprétation phénoménologique d'Aristote*, trad. J. F. Courtine, Mauvezin, Trans-Euro-repress, 1992.

_____, « La Doctrine de Platon sur la vérité », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, trad. Kostas Axelos, Jean Beaufret, Dominique Janicaud et alt., Paris, Gallimard, classiques de la philosophie, 1973.

_____, « Aletheia », *Essais et conférences*, traduction André Préau, préface Jean Beaufret, Gallimard, 1958, p. 311-341.

_____, « Approche de Hölderlin », *Introduction à la métaphysique*, traduit de l'allemand par Gilbert Kahn, Paris, Gallimard, « Classiques de la philosophie, 1967.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, [1964], folio plus, 2006.

THOUARD, Denis (dir.), *Aristote au XIXe siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004.

VII- Ouvrages d'esthétique

Esthétique générale

BARTHES, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *L'Obvie et l'obtus - Essais critiques, III*, Paris, Seuil, 1982.

BAUDELAIRE, Charles, « Le gouvernement de l'imagination », *Salon de 1859, Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1976.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version, 1939), *Œuvres*, t. III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, folio essai, 2000.

DELEUZE, Gilles, « L'Épuisé », dans Samuel Beckett, *Quad, Trio du fantôme, ... Que nuages, Nacht und traum*, Paris, Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2002.

KANDINSKI, Wassili, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, [1912], édition établie et présentée par Philippe Sers, Paris, Denoel, folio/essais, 1989.

MILNER, Max, *La Fantasmagorie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », [1970], 2004.

Littérature

DUJARDIN, Edouard, *Mallarmé par un des siens*, Paris, Messein, 1936.

EL MAÏZI, Myriem, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Berne, Peter Lang, « Modern French identities », 2009, n°77.

FOUCAULT Michel, « A propos de Marguerite Duras », entretien avec Hélène Cixous, *Cahiers Renaud-Barrault*, oct. 1975/89.

GORCEIX, Paul, *Maurice Maeterlinck, Le symbolisme de la différence*, [1997], Paris, Eurédit, 2005.

GOUDEAU, Emile, *Dix ans de Bohème*, Paris, La Librairie illustrée, 1888.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, [1891], Fontaine, Thot, 1982.

LUKÂCS, Georg, *Théorie du roman*, [1920], Gallimard, « Tel », 1968.

MOCKEL, Albert, *Propos de littérature*, [1894], dans *Esthétique du Symbolisme*, texte présenté, édité et précédé d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.

RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé, la politique de la sirène*, [1996], Paris, Hachette Littératures, 2006.

RYKNER, Arnaud, *Pans, Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, « Les essais », 2004.

Musique et opéra

DEBUSSY, Claude, « Pourquoi j'ai écrit 'Pelléas' », dans *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *De la musique au silence*, Paris, Plon, 1974.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Musica ficta : figures de Wagner*, Paris, C. Bourgeois, 2007.

LEBLANC, Cécile, *Wagnérisme et création en France (1883-1889)*, Paris, Honoré Champion, 2005.

MEITINGER, Serge, « Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner », *Romantisme*, 1981/33, p. 75-90.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1961.

Peinture et arts plastiques

BEAUFORT, Charlotte (dir.), *Figures de l'art, n°17, « La lumière dans l'art depuis 1950 »*, textes réunis par Charlotte Beaufort, Presses universitaires de Pau-Aquitaine, 2009.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, La Différence, coll. « La vue et le texte », 1981.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2011.

_____, *Devant l'image*, Paris, Minuit, collection « critique », 1990.

GASQUET, Joachim, *Cézanne*, Paris, Bernheim-jeune, 1921.

JANSSENS, Ann Veronica, « Notes », 8'26'', MAC Marseille – ENSBA Paris, 2003.

WARBURG, Aby, *La Naissance de Venus et Le Printemps de Sandro Botticelli*, trad. Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2007.

VIII- Poésie et roman

DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.

PESSOA, Fernando/ DE CAMPOS, Alvaro, *Ode maritime*, traduction du Portugais par Dominique Touati revue par Parcidio Gonçalves et Claude Régy, Paris, La Différence, 2009.

VESAAS, Tarjei, *Les Oiseaux*, de Tarjei Vesaas, [1975], Bassac, Plain Chant, 1986.

MAETERLINCK, Maurice, *Fragments*, éd. Paul Gorceix, Paris, José Corti, coll. « En Lisant en écrivant », 1992.

IX- Dictionnaires, encyclopédies, usuels

JOMARON-LEYVASTRE, Jacqueline de, *Le Théâtre en France, t.II*, Paris, Armand Colin, 1992.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française, contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine*, Robert, 1998.

RYKNER, Arnaud, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
PREMIÈRE PARTIE: INFLUENCES ET CONTEXTES : MODÉLISATION D'UNE THÉÂTRALITÉ ATMOSPHERIQUE	19
CHAPITRE 1: DEVENIR ESTHETIQUE D'UN PARADIGME OPTIQUE	20
1-1 « Il ya donc du diaphane » - histoire d'un paradigme optique	21
1-1-1 Le concept de « diaphane » de Platon à Aristote	21
1-1-2 Thémistius commentateur du traité aristotélicien <i>De l'Ame</i>	23
1-1-3 Réception d'Aristote au XIXe siècle : Franz Brentano	25
1-1-4 Productivité lexicale dans le domaine optique et esthétique	26
1-2 L'atmosphère comme fondement d'une <i>aisthesis</i>	29
1-2-1 Evolution de la perspective atmosphérique au XIXe siècle	29
1-2-2 Expériences immersives de l'atmosphère	34
1-3 L'atmosphère sonore au théâtre et le travail de la suggestion	40
1-3-1 Mettre en son <i>La Cerisaie</i> : un défi lancé à la théâtralité naturaliste	41
1-3-2 Expérience immersive et effets de réel : la pièce radiophonique	42
1-3-3 Diaphanéité de l'atmosphère sonore : le travail de l'intermédialité	45
CHAPITRE 2: L'OR PULVÉRISÉ DU WAGNÉRISME	49
2-1 D'une <i>Verwandlung</i> atmosphérique dans l'œuvre wagnérienne	50
2-1-1 Distribution des <i>Verwandlungen</i> atmosphériques dans <i>Rheingold</i>	50
2-1-2 Devenir-poussière de l'Or métaphysique	51
2-2 La critique artiste face à Wagner : Baudelaire et Mallarmé	55

2-2-1	Atmosphère sonore et synesthésie chez Baudelaire	55
2-2-2	La réception critique de Mallarmé	58
2-3	Appia théoricien de l'atmosphère	61
2-3-1	L'atmosphère, un concept clé de l'analyse dramaturgique chez Appia	62
2-3-2-	L'Anneau du Nibelung : « Un plein-air perpétuel »	63
2-3-3-	L'écriture d' <i>Ondine</i> , drame atmosphérique	65
2-4	Meyerhold et la <i>stimmung</i> wagnérienne	68
2-4-1-	De l'opacité décorative à l'esthétique atmosphérique.....	69
2-4-2	Suggérer les actes de la musique : Meyerhold lecteur de Appia.....	71
2-4-3	Poétique du corps dansant : Meyerhold et Chialapine	73

CHAPITRE 3: ATMOSPHERE ET SUR-PRÉSENCE CHEZ MAETERLINCK ... 76

3-1	Réception de la dramaturgie maeterlinckienne au début du XXe siècle	78
3-1-1	Théorie de l'image-symbole.....	79
3-1-2-	De l'infini à l'indéfini : Maeterlinck et les « brumes du Nord ».....	81
3-1-3-	Une écriture de la résonance intérieure	83
3-2	Suggérer l'invisible, écrire l'inaudible : le sublime maeterlinckien.....	86
3-2-1-	Le personnage sublime maeterlinckien	86
3-2-2	Alerter la perception : le travail de l'obscurcissement	89
3-3	Questions politiques posées au théâtre de Maeterlinck	93
3-3-1	Meyerhold et <i>La Mort de Tintagiles</i> : quelle assemblée pour un théâtre de la contemplation ?	94
3-3-2	<i>La Mort de Tintagiles</i> par Claude Régy : vers un théâtre pré-politique.....	98
3-3-3	<i>Les Aveugles</i> par Denis Marleau : quelle place pour la réflexivité ?	102

DEUXIÈME PARTIE: DU SYMBOLISME AU NÉO-SYMBOLISME : DEVENIR SCÉNIQUE DU CORPS DIAPHANE..... 107

CHAPITRE 4: LES FIGURES DE L’AIR SUR LA SCÈNE FRANÇAISE 109

4-1	Devenir théâtral de la fantasmagorie : l’invention d’une « outre-scène ».....	110
4-1-1	Le « fantascope » de Robertson	111
4-1-2	Les « spectres vivants et impalpables » de Robin	112
4-1-3	Productivité du <i>Pepper Ghost</i> dans la fantasmagorie	114
4-1-4	Economie spectatorielle de la fantasmagorie	116
4-2	La chorégraphie fullérienne : une écriture du diaphane	118
4-2-1	L’expérience du diaphane dans la geste fullérienne.....	119
4-2-2	Approche de l’espace-mouvement : l’exemple de la « danse serpentine ».....	123
4-2-3	Réception des symbolistes : Loïe Fuller en <i>Ninfa moderna</i>	130
4-3	Du corps transfiguré à la présence spectrale : le diaphane symboliste.....	133

CHAPITRE 5: L’ACTEUR ET LE DIEU DIFFUS..... 141

5-1	La mise en jeu du virtuel : le récitatif durassien.....	142
5-1-1	Présence-absence du récitant durassien.....	143
5-1-2	Madeleine Renaud ou la lumière du mot	145
5-1-3	L’horizon contemplatif dans <i>Agatha</i>	146
5-1-4	L’écriture de la « pleine lumière » dans <i>La Musica deuxième</i>	149
5-2-	Le corps atmosphérique : étude du milieu-brume dans le théâtre de Claude Régy. 152	
5-2-1	D’un paradigme atmosphérique dans le théâtre de Claude Régy.....	154
5-2-2	Atmosphère et proxémie du spectacle.....	157
5-2-3	Troubler la perception, altérer le sens	163

**TROISIÈME PARTIE: DRAMATURGIES CONTEMPORAINES DU DIAPHANE :
L. NORÉN, J. FOSSE, A. LYGRE 169**

CHAPITRE 6: LARS NORÉN ET L'ÉCRITURE DE L'ALETHEIA 170

6-1	La dualité norénienne de l'opacité et de l'affleurement	171
6-1-1	Une dramaturgie du passage : le devenir-brouillard dans la dramaturgie noréenne	172
6-1-2	L'affleurement de l'Être : Norén et le lyrisme	177
6-1-3	Du métaphysique à l'éthique : une écriture de l'incarnation.....	181
6-2	Le réel indéchiffrable : vers une dramaturgie a-thétique.....	183
6-2-1	Le drame familial ou le règne du faux	184
6-2-2	Du discours sur le monde à l'expression des stigmates: le travail de l'écriture testimoniale	185
6-2-3	La réécriture empathique du fait divers : <i>Froid</i> (2001-2005)	189
6-3	<i>L'aletheia</i> ou l'écriture mémorielle.....	193
6-3-1	La chambre d'écho norénienne : L'atmosphère comme espace mental.....	193
6-3-2	Entre biographie et autobiographie : le trouble de la fabulation norénienne ...	196

**CHAPITRE 7: LA VERTU DE L'OUBLI – APPROCHE DE LA DRAMATURGIE
DE JON FOSSE..... 199**

7-1	La mystique négative de Jon Fosse.....	199
7-1-1	Épiphanie du nom : Fosse lecteur de Benjamin	200
7-1-2	Dissolution du sujet épique : Fosse et Lukàcs	203
7-1-3	Épuiser l'image : Fosse et Beckett	206
7-2	Fosse et la dramaturgie de l'impersonnel	210
7-2-1	Du réalisme psychologique à l'esthétique de l'abstraction : l'utopie de la forme pure	210
7-2-2	Le silence fosséen	212

7-2-3 Dramaturgie du moi errant	214
7-3 Eprouver la perte : la résilience fosséenne	218
7-3-1 La dramaturgie fosséenne du passage et l'expérience du deuil	219
7-3-2 Variation sur un motif dramaturgique : l'enfant mort	221
7-3-3 Devenir dramaturgique de l'habitat	225
CHAPITRE: ARNE LYGRE ET LE THÉÂTRE DU DISPARAÎTRE.....	228
8-1 la fabulation du moi	229
8-1-1 Soi-même comme un autre : l'expérience lygrienne de la simultanéité.....	229
8-2-2 Le jeu lygrien ou la co-construction du moi.....	231
8-2- un théâtre de la convention consciente	234
8-2-1 La dramaturgie lygrienne et le travail de l'acteur.....	234
8-2-2 Une écriture à plusieurs voix	235
8-2-3 La fabulation et le travail de réparation.....	237
8-3 La parabole lygrienne : vers un régime achronique du théâtre politique.....	240
8-3-1 Deux paraboles de la fondation : <i>Homme sans but</i> et <i>Mahagonny</i>	240
8-3-2 Une dramaturgie du cas	245
8-3-3 Un jeu sans maître	249
CONCLUSION	253
ANNEXES	260
RECENSION DES MISES EN SCENE DES TEXTES DE LARS NORÉN, JON FOSSE ET ARNE LYGRE (spectacles créés ou repris en France entre 2003 et 2019)	261
ENTRETIENS	266
TABLE DES FIGURES	271

BIBLIOGRAPHIE 279

RÉSUMÉ

Dramaturgies du diaphane : enjeux esthétiques et politiques d'un paradigme, du symbolisme au néo-symbolisme, de Maeterlinck à Norén, Fosse et Lygre.

Ce travail analyse l'esthétique du diffus et son devenir dramaturgique dans les théâtralités symbolistes et néo-symbolistes. Il vise d'une part à repenser la corrélation que la pensée brechtienne a établie entre cette esthétique du diffus et de l'effacement que nous désignons par le substantif « diaphane » et un régime de pure fascination esthétique qui caractérise le divertissement bourgeois. A travers l'analyse des travaux d'Appia sur la dramaturgie wagnérienne, de Meyerhold et de Régy sur le théâtre de Maeterlinck, il vise d'autre part à interroger la place de l'altération perceptive dans la politique de la représentation. Quelle éthique, quelle politique contemporaines de la représentation la dramaturgie du diaphane fait-elle intervenir ? Pour répondre à cette question, la thèse analyse la manière dont les dramaturgies de Lars Norén, Jon Fosse et Arne Lygre, tout aussi rétives aux sirènes du divertissement bourgeois que celle de Brecht, travaillent pourtant à partir du diaphane dans une perspective politique. Chez L. Norén, J. Fosse et A. Lygre en effet, la non-transparence et la suspension sont des régimes de perception du réel et de construction de la réflexivité qui redistribuent la relation entre ironie et empathie, identité et altérité, politique et métaphysique. A l'affût des mouvements du monde et du moi qui caractérisent ce que nous nommons « théâtre du disparaître », les dramaturgies de L. Norén, J. Fosse et A. Lygre visent à dissoudre les structures rhétoriques et la téléologie dramatique, interrogeant la nature de l'émotion et du jugement qui affleure dans l'effacement.

MOTS-CLÉS

Néo-symbolisme
Esthétique atmosphérique
Diaphane
Adolphe Appia
Vsevolod Meyerhold
Claude Régy
Lars Norén
Jon Fosse
Arne Lygre

ABSTRACT

Diaphanous drama: aesthetic and political issues of a paradigm, from symbolism to neo-symbolism, from Maeterlinck to Norén, Fosse and Lygre drama.

The dissertation analyzes the aesthetics of diaphanous and its scenic becoming in symbolist and neo-symbolist drama. It aims at refunding the combination that Brecht established between the aesthetics of diaphanous and a pure fascination regimen that annihilates critical judgment. Through the analyze of Appia's work on Wagnerian "Worttdrama" and of Meyerhold or Régy's works on Maeterlinck drama, the dissertation aims at emphasizing the role of perceptive alteration in politics of representation. Which ethics, which politics does aesthetics of diaphanous promote? To answer this question, the work analyzes the way that Lars Norén, Jon Fosse and Arne Lygre drama, as reluctant as Brecht to a pure aesthetic approach of representation, nevertheless use diaphanous in a political purpose. Suspension and unclarity then can be considered as ways of perceiving and building reality. Thus is renewed the dialectics of irony and empathy, identity and alteration, politics and metaphysics that fed perspectivist theory of representation. Lars Norén, Jon Fosse and Arne Lygre drama are significant in their purpose of dissolving rhetorical structures and teleology, questioning the status of emotion and judgment that lies in vanishment.

KEY WORDS

Neo-symbolism
Atmospheric aesthetics
Diaphanous
Adolphe Appia
Vsevolod Meyerhold
Claude Régy
Lars Norén
Jon Fosse
Arne Lygre